

Für
Viktor Lederer
meinem Lehrer und Freund

Singen und Kämpfen

Die Kunst des Klassischen Gesangs
und die Kunst des waffenlosen Vollkontakt Nahkampfstils

Wing Tsun Kuen

im Vergleich ihrer Körpertechniken

im Hinblick auf ihre Analogien und

einer gemeinsamen holistisch-generischen Tiefenstruktur

Dissertation

von

York Reynolds

vorgelegt am 27. 07. 2007

1. Gutachter: Prof. Dr. Hanns-Werner Heister

2. Gutachter: Prof. Elmar Lampson

Dank

Ich danke meinem Doktorvater Prof. Dr. Hanns-Werner Heister sehr für seine liebevolle persönliche Fürsorge. Ich danke ihm auch für die immer äußerst anregenden Forschungsseminare zu den verschiedensten Themen aus dem Bereich der von ihm gestalteten Musikanthropologie, die ich nun vermisse. Ich danke ihm für seine Kritik und ebenfalls sehr für die Freiheit, die er bezüglich meines Denkens in Selbstverständlichkeit erwartet hat wie auch für seine wirksame Hilfe, daß mir in den ersten zwei Jahren der Arbeit eine finanzielle Unterstützung durch die Hochschule für Musik und Theater Hamburg zukommen konnte.

Ich danke Kammersänger Dr. Viktor Lederer, dem ich aus ganzem Herzen diese Arbeit widme, der mich von meiner Jugend an ohne Unterlaß, in unvergleichlicher Weise, als mein Lehrer, Meister, Gesangsvater und Freund begleitet und gefördert hat, dem ich es verdanke in die Kunst des Singens eingeführt worden zu sein, und ebendem ich zeitlebens zutiefst dafür dankbar bin, daß ich durch sein Vorbild erkennen durfte, welches große Maß an Fürsorge und Liebe in beständig tätiger Arbeit durch das ganze Leben hindurch notwendig, unerläßlich und wunderbar sind, um eine Kunst in sich selbst und in der kommenden Generation zu erschaffen.

Ich danke Tom Krause für die Zeit, die ich mit ihm in der Arbeit am Singen innerhalb meines Gesangsstudiums an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg verbringen durfte, wie auch für sein offenes Herz.

Liebevolle Dankbarkeit hege ich für Heike Imgarten, die mir in ihrem Glauben an mich immer Mut gemacht hat, wie ich ihr auch außerordentlich dafür danke, daß sie mir tatsächlich in den letzten Jahren der Verfertigung der Arbeit eine finanzielle und logistische Unterstützung zukommen lassen hat, ohne die diese Arbeit nicht geworden wäre.

Ich danke Dr. Andreas Lübke, der sich bereit erklärt hatte, mich mit seinen Erfahrungen als 2. Techniker der Wing Tsun Kuen-Kampfkunst bei der Vorbereitung der Kampftechnikbewegungen zu beraten und in den Filmaufnahmen als mein Waffenbruder zu agieren.

Herrn Prof. Dr. Klaus Mattes vom Fachbereich Bewegungswissenschaft, in der Abteilung Bewegungs- und Trainingswissenschaft der Universität Hamburg, danke ich für die Möglichkeit die hochwertigen dreidimensionalen Filmaufnahmen der Technikbewegungen der Kampfkunst gemacht haben zu dürfen. Ebenfalls danke ich dem Diplom-Sportwissenschaftler Matthias Korn, der als Aufnahmeleiter keinerlei Mühen gescheut hat.

Ich danke meinem ersten Wing Tsun Kuen-Lehrer, Stephan Sponholz, der in den wichtigen ersten Jahren mit seiner freundlichen und herrlich-handfesten Art in mir nicht nur für die Technik sondern auch für die anwendbare Pragmatik des Kämpfens bleibende Faszination entzünden konnte.

Ich danke meinem zweiten Wing Tsun Kuen-Lehrer Peter Mähl, durch dessen Art zu unterrichten ich erst seit geraumer Zeit auch in der Kampfkunst die allerersten Erfahrungen machen durfte, daß auch innerhalb der gemeinsamen tätigen Arbeit in dieser Kunst die Aspekte der Liebe und Fürsorge entfaltbar sind.

Meinem Trainingspartner Thorsten Funck gebührt ebenfalls mein Dank, da er stets in großer Aktivität unserem gegenseitigen Training verpflichtet war, wie auch der unermüdlichen Analyse vieler Technikbewegungen. Darüber hinaus danke ich ihm dafür, daß er meinen Blick immer auch auf die wichtigen umliegenden Bereiche wie das allgemeine Kreislauftraining, das Krafttraining und die richtige Ernährung gelenkt hat.

Herrn Prof. Dr. Hartmut Möller danke ich dafür, daß er mir in den allerersten Gedanken darum, den Weg zur Musikwissenschaft einzuschlagen ganz lieben Mut gemacht und mich auch unmittelbar tatkräftig unterstützt hat.

Immer zu großem Dank und in Freundschaft verpflichtet bin ich Horst Rahe, durch dessen Stipendium in meinem Gesangsstudium ich unter anderem für eine bestimmte Phase in die Gelegenheit kommen durfte, aus dem Erwerbsarbeitszwang herauszugelangen und so etwas mehr Zeit und Ruhe zu haben, die allerersten aus der fortwährenden Introspektion entstandenen, zwar zu diesem Zeitpunkt noch übersimplifizierten, aber dennoch grundlegenden Gedanken zu der jetzt hier vorliegenden Arbeit parallel zu meinem ersten Studium entwickelt haben zu können. Ohne die frühe finanzielle Förderung von Horst Rahe wäre diese Arbeit in den folgenden Jahren ebenfalls nicht geworden.

Reimer Nagel danke ich dafür, daß er sich zum Korrekturlesen dieser Arbeit bereit erklärt hat.

Ich danke Ahmed Dostzada, der mir in seinem Café Aramon über viele Jahre immer wieder mit seiner warmherzigen und klaren Art Zuversicht geschenkt hat.

Inhaltsverzeichnis

Dank

Vorwort.....	1
1 Einleitung.....	3
2 Der theoretische Rahmen.....	9
2.1 Körpertechniken nach Mauss.....	9
2.2 Die Idealvorstellungen der Körpertechniken in den Künsten	13
2.3 Theoretische Überlegungen zu einem Kunst-Holismus	21
3 Anatomischer Aufbau der Körperkunstsyste- me: Die Morphologie des Gesangsapparats.....	25
3.1 Die Stimmfalten	25
3.1.1 Das Schichtenmodell	25
3.1.2 Die Anbindung der Stimmfalten an die Rahmenstruktur: Der Ringknorpel (Cricoideus) und der Schildknorpel (Thyroideus).....	28
3.1.3 Die Stellknorpel (Arytaenoidei).....	33
4 Anatomischer Aufbau der Körperkunstsyste- me: Die Morphologie des Bewegungsapparates.....	35
4.1 Die Extremitäten	37

4.1.1	Die Extremitätengürtel: Der obere und untere Extremitätengürtel und die freien Gliedmaßen.....	37
4.2	Der Torso	42
5	Analogien der Anatomie im allgemeinen Aufbau der Körpertechniken.....	44
6	Die Körpertechniken der Künste	48
6.1	Die Registerfrage	48
6.2	Die Darstellung der Register-Extreme.....	50
6.3	Die Charakteristika der Naturregister: Brustregister und Falsett	53
6.4	Die Gesangsregister	57
7	Hauptkörpertechniken.....	61
7.1	Die Respirationsstellung	61
7.2	Die präphonatorische Einstellbewegung in die Phonationsstellung und der Einschwingvorgang.....	63
7.3	Der Einschwingvorgang.....	64
7.4	Der ideale Einsatz	66
7.5	Der Grundstand („Yee“ Chi Kim Yeung Ma, IRAS).....	68
7.6	Die Kampfstellung und der Angriff.....	70
7.6.1	Die Kampfstellung	70
7.6.2	Der Angriff – Die „Universallösung“	74

7.6.3	Systemschwankungen durch die Angriffseinwirkungen am Gegner	75
7.7	Unterschiedliche Kampfeintritte	76
8	Die Phonation.....	78
8.1	Der normale Bewegungsablauf der Stimmfalten.....	78
8.2	„Normal Modes of Vibration“ in mathematischen „Multimass-Models“ mit „nonuniform tissue movement“	81
8.3	Die Wellenbewegung der Schleimhautmembran	83
8.4	Die laryngealen Hauptregister und die Transition im „Blending“ ..	87
8.4.1	Das „Blending“	92
9	Bewegungen zur reflektorischen Aktivierung der Stimmfaltenmuskulatur	103
9.1	Die Vokale	103
9.2	Die Tonhöhe und die Lautstärke.....	105
9.3	Die Verwendung der reflektorischen Aktivierung der Stimmfaltenmuskulatur in Übungen, im Übungslied und im Kunstlied.....	106
9.3.1	Übungen	106
9.3.2	Übungslieder Vaccaj.....	109
9.3.3	Das Kunstlied	113
9.3.4	Die Hauptregister innerhalb der Liedphrase.....	122
9.3.5	Die „Blending“-Situation in derselben Phrase/Liedphrase	124

10	Der Kampf Erste Qualität I.....	131
10.1	Der normale Bewegungsablauf der oberen Extremitäten.....	131
10.1.1	Der Kuen.....	131
10.1.2	Peitschenschlagbewegung des Kuen.....	133
10.1.3	Die Lin-Wan-Kuen.....	134
10.2	Die Gleichzeitigkeit beider Extremitätengürtel.....	136
10.3	Erste Qualität II.....	138
10.3.1	Beschreibung der Bewegung bzw. des Energieflusses.....	141
10.3.2	Beschreibung der Konstellation und der Bewegungen bzw. des Energieflusses im Modell der Subsysteme.....	144
10.3.3	Fähigkeit.....	147
11	Die Zweite Qualität.....	149
11.1	Das reine Chi-Sao?.....	154
12	Analogien der Haupttechniken und Abstraktion.....	156
12.1	Der Begriff der Lockerheit in den Künsten.....	156
12.2	Respirationsstellung und Grundstand.....	158
12.3	Phonationsstellung und die Kampfstellung.....	159
12.4	Der Einschwingvorgang und der Angriff.....	160
12.5	Weicher, harter und idealer Einsatz und Angriff.....	162
12.6	Energieweg bzw. Kraftvektorkurve.....	164
12.7	„Colpo di petto“ und „Universallösung“.....	165

12.8	Phonation und Kampf	166
12.9	Grundbewegung für beide Systeme	168
12.10	Transition und der Wechsel	170
12.11	Angleichvorgang und „Blending“ und Wechsel.....	171
13	Analogien und Abstraktion	176
14	Die Übertragung der Körperkünste in das Epigenetische Prägenitale Modell und die Modi von Erikson.....	195
14.1	Der Blick auf die ganze Tabelle.....	197
14.2	Die Zuordnung der Variablen der Künste zu den Modi/Stufen der Prägenitalen Tabelle.....	200
14.3	Beschreibung der Klangcharaktere der Register im psycho-akustisch-räumlichen Sinne, mit der lyrischen Baritonstimme als Hauptausgangsbeispiel.....	203
14.4	Beschreibung der gefühlten Bewegungsarten des WT im psycho-taktil-räumlichen Sinne.....	204
14.5	Tiefenbedeutung der Normativen Grundelemente der Stufen im Zusammenhang mit den psychosozialen Beschreibungen Eriksons für das Singen und das WT	206
14.6	Der Stimmklang, die Kernkonflikte und der Ausdruck.....	208
14.7	Übergangsmöglichkeiten zwischen den Registern im Singen und den Qualitäten des Kampfes – Die Verwebungen als holistisches System	233
15	Analogie-Tabelle.....	245

16	Film-Clip-Katalog.....	260
17	Glossar.....	262
18	Anhang.....	266
19	Bibliographie.....	267

Vorwort

Der wichtige Vorgang des Lernens einer Kunst findet nicht nur zusammen mit einem Lehrer statt, sondern auch in den unzähligen Stunden, die über eine Woche verteilt durch viele Jahre und letztlich durch das ganze Leben hindurch im Übungsraum und vor Publikum. Dieses Lernen bedeutet immer wieder neu vor den wachsenden Anforderungen der Kunst und ihrer Werke und ebenfalls jeden Tag erneut vor sich selbst zu stehen.

Die eigene, mit ihrer spezifischen Gewichtung das ganze Leben repräsentierende Kunst als Imaginär-Reales und ihre Verwebungen mit dem realen Leben läßt sich nur per Introspektion in Form einer Art schwebender Aufmerksamkeit eines übergreifenden Beobachters in den Blick nehmen. In dieser Weise können im Hintergrund parallel zur praktischen Ausführung des Singens Notizen gesammelt werden, ohne die Gesangsaktivität irgendwie zu berühren. Durch diesen übergreifenden Beobachterstandpunkt, einer Art Zeuge, der mich auf bestimmte wiederkehrende, grundsätzliche Merkmale und Abläufe in der Welt en miniature der Kunst des Singens aufmerksam macht, kristallisiert sich im Laufe der Zeit immer mehr ein Muster heraus, durch das gut zu singen sei. Das auf diese oder ähnliche Weise übliche selbstorganisierte Lernen verhalf mir neben der Arbeit mit meinen Lehrern zu wachsender Erfahrung und zu mehr Können und zu einem Wissen über die Kunst des des guten Singens.

Jedes Mal aber, wenn ich nach den unerläßlichen Erholungspausen am nächsten Tag erneut an das Klavier trat, um zu singen und ich wußte, daß ich etwa denselben Unfertigkeiten und Unklarheiten wieder oder in einem neuen Licht begegnen würde, auch wenn ich sie so nach und nach verbesserte, suchte ich unablässig nach einer dem Wesen der Singstimme möglichst nahe kommenden Situation, die mir aus sich selbst heraus alle Fragen um ihre Fähigkeiten würde beantworten können. In dieser grundsätzlichen Herangehensweise veränderte ich mein selbstorganisiertes Lernen nach und nach entscheidend, denn es wurde bald zur Suche danach, was die grundsätzlich eingerichtete „dauerhaft bessere Situation“ sei.

Anhand der fortwährenden Introspektion lernte ich, daß ich eine nicht enden wollende Motivation besitze, in einer Sache, hier in meiner Kunst, keine Perfektion, aber eine Situation der Perfektibilität einzurichten. Ich erinne mich daran, daß und wie ich seit

meiner Kindheit unablässig sang und dabei stets den Wunsch hatte, Meister werden zu wollen. Auf diesem Weg suchte ich stets nach der Gleichzeitigkeit des praktischen Könnens und des theoretischen Verstehens und vice versa. Unter Einbezug vieler anderer realer Lebensbereiche, wie der Sexualität, des sozialen Seins und des Denkens, als auch unter Einbezug einer weiteren Kunst, der Kampf-Kunst Wing Tsun Kuen, wurde es mir wichtig, mit der Introspektion eine mögliche Tiefenschicht in den Blick zu nehmen, die in einer etwaigen Universalität hoffentlich diese Frage würde beantworten können.

Mit meiner Dissertation möchte ich einige Schritte auf dem Weg zur Beantwortung dieser Frage in der Praxis des Singens und Kämpfens beschreiten, die sich im wesentlichen mit der Körpertechnik und hierbei mit den Registern im Singen und den Kampfqualitäten im Kämpfen beschäftigt. Die theoretische Arbeit hat aber auch eine hier nicht explizit betrachtete Dimension des Psychischen, die dem Ich zugehört, die wesentlich mit der holistisch-generischen Art der Betrachtung der Körpertechniken zusammenhängt und, sobald es geht, ausgearbeitet werden soll.

Es sind hierbei insbesondere die persönlichen wie überpersönlichen Grundtugenden der Treue, der Liebe und der Fürsorge, wie ich sie durch alle Jahre in der Erarbeitung der Singkunst von meinem Lehrer Viktor Lederer erfahren durfte, ohne deren Anwesenheit in der imaginären-realen Kunst, wie zu zeigen sein wird, die in dieser Dissertation betrachtete Ebene der Körpertechniken letztlich unausführbar bleiben werden – so, wie die Kunst als Ganzes letztlich immer unausführbar bleiben wird ohne die Anwesenheit von Treue, Liebe und Fürsorge im realen Leben, in mir selbst, zwischen meiner Freundin und mir und zwischen meinen Freunden und Lehrern, zwischen meinen potentiellen Schülern und mir.

Ich hoffe immer darauf und arbeite immer daran, jetzt in der Lage zu sein, möglichst viel des Gesamtzusammenhangs eines Kunst-Holismus für alle offenzulegen und leben zu können. Meiner Ansicht nach wird dieser sehr gut geeignet sein, die schöpferische Seite im Menschen zu erklären, so daß in einer direkten Übertragung ebenfalls die wichtigen Fragen um die Zukunft auf eine wiederholbare universelle Weise beantwortet werden können – in derselben Weise, erlernbar und wiederholbar, wie die Kunst eines Menschen, der Menschen.

1 Einleitung

Eine bestimmte Kunst zu betrachten bedeutet auch gleichermaßen eine bestimmte körperliche und psychische Aktivität, eine „techné“¹, des Menschen in den Blick zu nehmen.

Die ewige Frage zu beantworten, was Kunst ist, führt zu immer neuen Fragen. Diese immer neuen Fragen erscheinen als Antwort auf diese alte Frage.

Der Sinn einer Gleichzeitigkeit von Frage und Antwort um die Kunst liegt im fortwährenden neuen Schaffen, im Schöpferischen, innerhalb dessen, was als Kunst bezeichnet wird, so daß genau die Frage zur Antwort wird. Die eingehende Beschäftigung mit dem Schöpferischen ist ein für die Zukunft wie für die Vergangenheit sehr wichtiger und sehr grundlegender Erkenntnisraum. Die hierbei ebenfalls sehr wichtige Frage nach Harmonie und Disharmonie zu stellen, oder mit anderen Worten, um die stehende Ausgewogenheit und den unentwegten neuen Anstoß der immer weiterführenden Bewegung, erscheint in diesem Zusammenhang als das einzig Wegweisende, was der Mensch für jenen, wie auch immer beschaffenen, sogenannten gesunden Menschenverstand benötigt, mit dem der persönliche Lebensweg und der Weg der Menschheit in der Frage um jede Art von nachhaltiger Tat gegangen werden können.

Daß sich zur Betrachtung dieser Fragen gerade die Kunst anbietet, als die das Schöpferische beheimatende, ist eine entscheidende Frage für den Menschen, die sich bereits in der Ursprungsgeschichte des Bewußtseins findet. Neumann formuliert hierzu beispielsweise folgenden Gedanken:

„Das Stadium des Uroboros und des uroborischen Inzestes ist die tiefste und früheste Phase der Ich-Geschichte. Die Fixierung an sie und die Rückkehr zu ihr spielt im Leben des durchschnittlichen Menschen eine wichtige, in dem des Kranken eine entscheidend negative und in dem des schöpferischen Menschen eine ebenso entscheidend positive Rolle. Es hängt von der Höhe und Stärke der Bewußtseinsentwicklung und von der Entwicklungsphase des Ich ab, ob der uroborische Inzest regressiv zerstörend oder progressiv-schöpferisch ist.“ (1949, 298).

¹ Aus dem Griechischen für Kunst.

Ob aus Destruktion oder Kreation² oder aus Trauma oder Genie³ oder über den Körper oder die Seele die Frage wie die Beantwortung um diese Seinsebene in den Blick genommen wird, die dabei im besten Fall über eine spontane Metamorphose durch die verschiedenen Seins- bzw. Erkenntnisräume direkt zum generischen Raum führt, ist letztlich für die Frage nach dem Wesen des Schöpferischen in der Kunst zweitrangig, beinhaltet ein solcher metaphysischer Vorgang in sich selbst mit Sicherheit eine zu analysierende Generische Grammatik⁴, die als solche erkannt werden kann und muß, damit eine Wiederholbarkeit von Schöpferlichkeit, *io ipso*, Kultur werden kann.

Die Kunst muß dann, wenn sie in diesem Sinne auch beispielsweise als Welt en miniature betrachtet wird, in ihre Bestandteile zerlegt werden, während aber ihr Ganzes im selben Moment ihrer analytischen Zerlegung innerhalb des Zerlegungsvorgangs wieder auftauchen beziehungsweise immer zugegen sein muß. Daher eignet sich nur die Betrachtung einer Kunstart als Ganze oder ein ganzes Teil von ihr, wie sich auch in der realen Welt ein System als Ganzes oder ein ganzes Teil davon für diese Betrachtungsart eignet, wobei dann allerdings letztlich ein imaginär-reales Kunstsystem und ein reales System auf eine einzige, identische Systemart hinauslaufen würden beziehungsweise müßten. Innerhalb dieser einen ganzen Kunst liegen dann die Prinzipien sowohl der Kunst überhaupt als auch zugleich der Welt – und zwar so, wie wir sie, z.B. in puncto Schöpferlichkeit zur Zeit sehen. Im Sinne der Aussage von Albert Einstein: „Die Naturwissenschaft ist nicht bloß eine Sammlung von Gesetzen, ein Katalog zusammenhangloser Fakten. Sie ist eine Schöpfung des Menschengestes mit all den frei erfundenen Ideen und Begriffen, wie sie derartigen Gedankengebäuden eigen sind.“ (1987, 255).

² Wie zum Beispiel in dieser Betrachtung aus dem Blickwinkel der Kunst des Kampfes oder der Kunst des Singens.

³ Wie Klausmeier (1983) in ihrem Aufsatz *Der Mythos von Orpheus* Orpheus' Sängergenie, wunderschön singen zu können, auf die psychische Fähigkeit hin analysiert, eine außerordentliche Erinnerungsfähigkeit für sehr frühe Erlebnisse bzw. tiefe emotionale Räume zu besitzen. Im Gegensatz dazu stellt Haas (1998) das Trauma des Todes und des Verlustes und die folgende Trauer als Grund für Orpheus' großes Können heraus.

⁴ Den Begriff „Generische Grammatik“ wird hier in Anlehnung an Chomskys *Universal Grammar* gebraucht, Cook 1996.

Die Technik einer einzigen Kunst muß dann hinsichtlich ihrer generischen Tiefenstrukturen mit anderen Künsten identisch sein, wie auch mit anderen Systemen aus der Welt, die irgendetwas bestehen und entstehen lassen können. Aus der relativen Überschaubarkeit eines Kunstsystems, das beispielsweise schon in wenigen Jahren von seinen Grundlagen gelernt werden kann, kann sich der körperlichen oder psychischen Seite oder letztlich beiden Seiten zugleich zugewendet werden, um diese tiefe Ebene aufzuspüren.

Um erste Schritte in diese Richtung zu gehen, beinhaltet diese Betrachtung des Klassischen Gesangs aus diesem Grund eine Parallelbetrachtung einer anderen, konkret sehr verschiedenen Kunst, der des chinesischen waffenlosen Vollkontakt-Nahkampfstils Wing Tsun Kuen (WT). Das erste Ziel ist dann, ihre Analogien aus ihren konkreten Körpertechniken herauszuarbeiten. Das zweite Ziel ist, sowohl anhand ihrer so gewonnenen strukturellen Ähnlichkeit, wie damit zugleich innerhalb jeder einzelnen Kunst, eine irreduzible Tiefenstruktur herauszuarbeiten, die als solche ihre gemeinsame Tiefenstruktur ist.

Diese Betrachtung resultiert aus meiner eigenen, in früher Kindheit begonnenen, insgesamt über fünfundzwanzigjährigen praktischen Erfahrung des Singens und einer etwa siebenjährigen praktischen Erfahrung im Wing Tsun Kuen. Das Singen, das ich aus eigener Motivation in der Kinderstube begonnen habe, wurde über Privatunterricht und Solo-Gesangsstudium bis an die Bühne geführt. Sehr bald schon habe ich das Singen, und später auch das Wing Tsun Kuen, immer auch als Lebensweise angesehen und in diesem Zusammenhang parallel durch die Jahre beobachtet. Aus der praktischen Erfahrung stand auch bald das Interesse um eine mögliche „Schöpferische Tiefenstruktur“ sehr abstrakter Art parallel zu und zugleich mit der Praxis im Mittelpunkt. Dieses parallele theoretische Interesse an dieser möglichen Tiefenstruktur habe ich immer weiterverfolgt, weil für mich nicht zu übersehen war, wie die Auswirkungen meiner Erfahrungen sich auch auf die Welt außerhalb der Kunst darin zeigten, daß bald von der Existenz einer allgemeinen Schöpferischkeit ausgegangen wurde. Mit dem Unterrichtsbeginn im Wing Tsun Kuen und dessen Erfahrungen bot sich mir dann die Möglichkeit, über den Weg einer Analogie diese Frage nach dem Allgemein-Schöpferischen anzugehen.

Diese Betrachtung soll nicht dazu dienen, diese Frage der möglichen Tiefenstruktur des Schöpferischen gänzlich zu beantworten, sondern sie soll in erster Linie über die Darstellung der Analogie der wesentlichen Punkte zwischen beiden Künsten eine Ausgangssituation für eine solche Betrachtung liefern, wie auch eine Ausgangsbasis einer möglichen generischen Grundsituation innerhalb einer solchen Tiefenstruktur, als gemeinsame Tiefenstruktur beider Künste.

Im ersten Teil werden dafür, mit der morphologischen Anatomie, die für die funktionelle Anatomie notwendigen wesentlichen Körpersysteme dargestellt. Hier findet die Dreiteilung der beiden Gesamtsysteme statt, die als solche dabei in Analogie gesetzt sind. Hier zeigt sich schon, daß die eine anatomische Grundstruktur, die des Singens, eine relativ festgelegte ist, während die des Wing Tsun Kuen eine recht willkürlich eingenommene Haltung des Körpers ist. Die anatomischen Analogien in Morphologie und Funktion werden dann direkt gegenübergestellt, so daß für den funktionellen Teil schon von einer gemeinsamen, zwar wie die Neutral-Null-Stellung in der Anatomie nicht in der Wirklichkeit gegebenen, Grundhaltung ausgegangen werden kann.

Im zweiten, funktionellen Teil werden dann die wesentlichen Bewegungen der beiden Körpertechniken genannt. Die Bewegungselemente der beiden Körpertechniken werden dann aufgrund ihrer Hauptfunktion für das jeweilige Kunstsystem in Analogie gebracht, beispielsweise die Einatmung des Singens mit dem Grundstand des Wing Tsun Kuen. Die Hauptbewegungsmuster der beiden Künste, die Grundbewegung im Singen und im Wing Tsun Kuen, werden dann näher untersucht und ihre Analogien aufgezeigt.

Da immer eine Schwierigkeit besteht, Körperbewegungen verbal wirklich adäquat beschreiben zu können, wurden im Institut für Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg, um die komplexen und oft sehr kleinen, kurzen und pragmatischen Bewegungen und ihre dynamischen Druckrichtungen und -wirkungen des Wing Tsun Kuen der verschiedenen Gliedmaßen und des ganzen Körpers zweier Menschen nachvollziehen zu können, dreiunddreißig dreidimensionale 100-Hertz-Aufnahmen der wichtigsten Bewegungen und Abfolgen gemacht und auf einer CD-ROM der Dissertation beigelegt. Diese können, im Verlauf des Lesens des Textes, per „QuickTime Player“ oder ähnlichem von einer CD-ROM aufgerufen werden. Es ist dann möglich, die Filme abzuspielen und auch mit der Maus über den Rollpfeil oder die Pfeiltasten in eigener Geschwin-

digkeit zu bewegen, so daß die Bewegungen genau nachvollzogen werden können. Die Aufnahmen wurden unter anderem durch die Zusammenarbeit mit einem fortgeschrittenen Wing Tsun Kuen-Kampfkünstler, einem 2. Techniker-Grad des Unterrichtssystems der Europäischen Wing Tsun Organisation (EWTO), ermöglicht.

Anschließend werden die zwei unterschiedlichen Variablengruppen der Hauptcharakteristika der Hauptausführungsmodi der Grundbewegungen auf ihre Verwebungsmöglichkeiten hin untersucht: im Singen ist es hier das sogenannte „Blending“ und im Wing Tsun Kuen der nahtlose oder übergangslose Wechsel der Arbeit der Kampfqualitäten und der Gliedmaßen.

Aus der Thematik des „Blending“ bzw. des nahtlosen oder übergangslosen Wechsels wird dann die Frage nach der beiden gemeinsamen Tiefenstruktur gestellt, die über das Bild einer gegebenen Annäherung der Systeme an eine Aktivität, die, im Verhältnis der vorliegenden emotionalen und stimmlichen bzw. körperlichen und taktilen Extremsituation, von Lockerheit und tendenziell gleichmäßiger Beteiligung aller Variablen ausgeht.

Die generische Tiefenstruktur zeichnet sich dann dadurch aus, daß die einzelnen Teile der Grundbewegung des jeweiligen Systems, also des jeweiligen Instruments, die Register mit der Stimmfalteneinstellung im Singen und die Qualitäten und Gliedmaßen im Wing Tsun Kuen, nicht nur alle Variablen aller Teile des eigenen Systems, sondern auch alle Variablen aller Teile des anderen Systems zugleich besitzen, was die für beide geltende Struktur selbst ist, aufgrund der beide Kunstsysteme immer neue Funktionen und deren Ergebnisse schaffen.

In *Der Begriff der Technik des Körpers* des Anthropologen und Ethnologen Mauss (1997, 199ff.) wird der Körper darüber definiert, *was* mit diesem *gemacht* wird, wobei sich eine sehr große Zahl an verschiedensten Faktoren findet, die Einfluß auf mögliche Körpertechniken nehmen und diese formen, zu denen sich auch die Kunst gesellen kann. Mauss' Vorstellung der Körpertechniken dient hierbei als Hintergrund für die Frage der Definition der Körpertechniken aus der Sicht der „techné“, einer Kunst. Die Tatsache, daß zur Bestimmung, was Körper ist, immer seine Bewegungen im Rahmen einer Technik und ihre vielfältigen Beeinflussungsmöglichkeiten herangezogen werden müssen, läßt zugleich auch ihr Pendant in Erscheinung treten, daß der Körper selbst ohne eine wie auch immer geartete Technik nicht zu definieren ist. Beide Punkte, nicht

minder der letzte, verweisen auf die hierfür grundlegende Notwendigkeit, daß für die Körpertechniken eine Art Generische Grammatik existieren muß, die eine innere un-nennbar definierte Offenheit, sozusagen ein Nicht-Nichts, besitzt, aus der sich unent-weg neue spezifische Körpertechniken gestalten lassen, sobald sich das Ich, via Denken und Sprache, mit den Emotionen und dem Körper verbunden hat, während sich die Aus-führungen dieses Gesamtsystems über die generische Tiefenstruktur zu verwirklichen suchen.

Zuletzt werden die Ergebnisse mit einem Teil der entwicklungspsychologischen Theorie von Erikson (1999) in Verbindung gebracht, die als solche zu den wenigen Theorien gehört, die einen vollständigen Lebensentwurf darstellen. Aus diesem Theoriekomplex, der sowohl eine vollständige psychosexuelle wie eine vollständige psychosoziale Seite besitzt, wird im Rahmen dieser Dissertation zunächst die psychosexuelle Theorie he-rausgenommen, da sie als solche den Hauptfokus auf die körperliche Seite legt. Die Betrachtungen der Körpertechniken der Künste und ihrer Variablen werden dann mit den universellen und irreduziblen Modi der epigenetischen prägenitalen Tabelle von Erikson in Verbindung gebracht, so daß eine Brücke, zunächst auf tendenziell körperli-cher Ebene, zu psychologischen Vorstellungen von universellen Grundlagen von Kör-pertechnik geschlagen werden kann, die damit wiederum eine Fortführung in den psy-chosozialen Bereich innerhalb des großen Theoriekomplex von Eriksons Lebensentwurf ermöglicht. Dieser Theoriekomplex von Erikson ist für diese Betrachtung sehr interes-sant, weil er das Leben *als Ganzes* erfaßt und dabei zugleich innerhalb der Teiltheorien auch wieder *als Ganzes*, wie z.B. dargestellt durch die epigenetische prägenitale Tabel-le.

Diese Betrachtungsart entspricht in vielen Bereichen der in dieser Dissertation verfolg-ten Sichtweise auf die Kunst und erlaubt somit eine Verbindung zwischen der imaginär-realen Welt en miniature der Kunst und der realen Welt, wie auch eine ständige Erwei-terung der Verbindungen zwischen Theorie und Praxis, respektive ihrer Einheit und Vielfalt.

Es gibt noch viele andere Aspekte, die zu einer ganzheitlichen generischen Situation hinzukommen müssen. Diese sollen aber an der Kunst des Singens in einer eigenen fol-genden Betrachtung möglichst vollständig erarbeitet werden.

2 Der theoretische Rahmen

2.1 Körpertechniken nach Mauss

Marcell Mauss schreibt in *Die Techniken des Körpers*, „daß wir uns überall in der Gegenwart physisch-psychisch-soziologischer Verbindungen von Handlungsreihen finden“ (1997, 218). Mauss nennt zur Ordnung der Einwirkungen dieser Handlungsreihen auf die Körpertechniken wesentliche „Klassifikationsprinzipien der Techniken des Körpers“ (ebd., 207-217), die in Kategorien aufgeteilt werden können wie:

„1. Aufteilung der Techniken nach den Geschlechtern (...), 2. Veränderungen der Techniken des Körpers mit dem Alter, 3. Klassifikation der Techniken des Körpers in bezug auf ihre Leistung (...), 4. Überlieferung der Form der Techniken“ (ebd., 207ff.),

wie auch durch eine „Biographische Aufzählung der Techniken des Körpers“ (ebd., 210), worunter folgende Punkte fallen, wobei Punkt vier von Mauss in noch weitere Unterpunkte aufgeteilt wird:

„1. Techniken der Geburt und der Geburtshilfe (...), 2. Techniken der Kindheit (...), 3. Techniken der Adoleszenz (...), 4. Techniken des Erwachsenenalters (...), a. Techniken des Schlafes (...), b. Wachsein: Techniken des Ausruhens (...), c. Techniken der Aktivität, der Bewegung (...), Laufen (...), Tanz (...), d. Techniken der Körperpflege (...), e. Techniken des Verzehrs. Essen. (...), Trinken (...), f. Techniken der Fortpflanzung (...), g. Techniken der Pflege, des Anormalen“ (ebd., 210ff.).

Mauss hebt dabei für alle Kategorien zwei wesentliche Punkte hervor: Zum einen fordert er, daß „Die dreifache Betrachtungsweise, die des ‚totalen Menschen‘“ (ebd., 203) notwendig sei, und zum anderen sagt er: „(...), vielleicht gibt es beim Erwachsenen gar keine »natürliche Art« zu gehen“⁵ (ebd., 204). Mit dem letzten Punkt deutet Mauss darauf hin, daß es im Zuge der Tatsache der zuerst genannten Dreifachbetrachtung mit ihren Klassifikationen der Unterteilung eines mehrdimensionalen ständigen Wandels der Körpertechniken und ihrer dementsprechend unendlichen Vielfalt im Hintergrund derselben keine allgemeine Definierbarkeit für *die* Körpertechnik gibt, was einer bestimm-

⁵ Wie im Original.

ten Offenheit gleichkommt. Diese Grundkonstellation läßt an eine Art Alles-und-nichts-Situation denken, die alle Körpertechniken des Menschen beinhaltet und zugleich keine. In dieser Situation der Vielfältigkeit möglicher Körpertechniken und zugleich der bestimmten Offenheit findet sich bei dem lebendigen Körper aber dennoch immer, bei jeder Ausführung respektive Betrachtung, irgendeine spezifische Art von Grundsituation für eine Körpertechnik, die im Rahmen „physisch-psychisch-soziologischer Verbindungen von Handlungsreihen“ (1997, 218) den in seiner Form vorliegenden Körper, in dessen Bewegungen und Bewegungsformen, im Augenblick gestaltet bzw. dessen je aktuelle Erscheinung zur Grundlage der Körpertechnik nimmt. Die Lebendigkeit des Körpers und den Kontakt zur Umwelt vorausgesetzt, liegt diese Kombination immer vor und findet sich in allen Teilbereichen.

Noch bevor eine Unterscheidung zwischen dem Realen und dem Imaginär-Realen vorgenommen wird, findet in der Vorbereitung auf eine Kunst und in so mancher folgenden Ausführung zunächst eine Benutzung des Körpers in der Kunstform als eine Art bloßes Handwerk statt. Im Umgang mit diesem Handwerk der Körpertechnik liegt jedoch eine sehr hohe Tendenz zu weiterer spezialisierender Ausdifferenzierung in die Vielfalt der Ausführungsformen, im Singen beispielsweise der Ausdrucksformen für Emotionen, und zugleich eine sehr hohe Tendenz zur verallgemeinernden Vereinheitlichung der technischen Grundlagen der Kunst vor, d.h. in Form von Idealvorstellungen der Technik, die beide innerhalb der bestimmten Tätigkeit in den Blick genommen werden. Es läßt sich sagen, daß die Ausführung einer Kunst proportional komplexer und einfacher wird. Aus diesem Vorgang, der für alle Tätigkeiten des Menschen gelten kann, solange der Weg der Entwicklung kontinuierlich weiter beschritten wird respektive kontinuierlich weiter beschritten werden kann, resultiert eine hochabstrakte Idee, die sich vor allem dadurch auszeichnet, daß sie ständig neue Klangvarianten hervorzubringen in der Lage ist bzw. dabei eine fortwährende Interpretation anstrebt. Die wiederholbare Erreichbarkeit des Tiefenzustands der Körpertechnik, in dem ein Zustand der Perfektibilität für die körperlichen Tätigkeiten vorliegt, die sich in dieser Weise genauso auch für die psychische Seite zeigen läßt, läßt sich als Wesen von Kunst definieren.

Es ist bekannt, daß für Techniken einer Kunst immer schon Idealvorstellungen verwendet wurden und werden, die nicht immer, oder oft auch fast überhaupt keine Entspre-

chungen in der sogenannten Wirklichkeit haben und dennoch den Künstler mit seiner so gearteten Technik zu einer hervorragenden Fähigkeit im Gebrauch seines Körpers führen, was, leider nicht selten, umgekehrt genauso möglich ist. Der bedeutende Gesangspädagoge Reid hebt die Grundsätzlichkeit dieser Problematik mit folgendem Satz hervor:

„But with the advance of technology and the advent of the scientific era the proponents of Bel Canto training were left defenseless. They knew they were right without, unfortunately, being able to prove it.“ (1984, 4).

Die zwischen den Stimmphysiologen und Gesangspädagogen respektive Sängern in diesem Zusammenhang entstandene dauerhafte Uneinigkeit zwischen den Tatsachen und den Vorstellungen, wie es sich um die gelungene Stimmbenutzung im Singen wirklich verhält, ist, im Verbleiben in einer disparaten Situation, ein für die Kunst und den Menschen sehr schlechtes Ergebnis, das davon zeugt, daß sich nicht tatsächlich mit der Wirklichkeit der Kunst als eine autonome Wirklichkeit⁶ auseinandergesetzt wird, was sehr häufig zu einem rein technischen und rein kommerziellen Realismus wird, denn als mögliche schöpferische Integration im Umgang mit der Kunst, z.B. der des Singens, und sich in einer solchen Form im Innern der ausführenden und aufnehmenden Menschen manifestiert. Die hieraus resultierende Ambivalenz und unschöpferische Starre der Normalität⁷ beeinflusst den weiteren möglichen Kunstprozeß maßgeblich einschränkend negativ.

Das unabwendbare Argument des guten Funktionierens von Idealvorstellungen in der Anwendung der wahrnehmbaren Praxis, mit einer freien, schönen, flexiblen, ausdrucksstarken und nachhaltig benutzbaren Singstimme, oder durch vorausschauenden, flexiblen und durchsetzungsfähigen Einsatz des Körpers im Kampf, ist durch viele Modelle, die der physiologischen Wirklichkeit mehr oder weniger nahestehen, und verschiedene technische Herangehensweisen erklärbar. Die Praxis ist über verschiedene Modelle erklärt worden und wird so immer wieder neu erklärt. Es stellt sich demnach nicht nur

⁶ Siehe dazu Heister 1983, wo die bedeutende Frage der Autonomie in *Das Konzert: Theorie einer Kulturform* ausgearbeitet ist.

⁷ Vergleiche bezüglich der negativen Aspekte der sogenannten Normalität den „Lebenskreis“ bei Cooper 1984.

allein die Frage, welche wohl die beste Herangehensweise respektive das beste Modell einer technischen Erklärung im Sinne der physiologisch gegebenen oder auch vorgestellten Wirklichkeit und ihrer immer gegebenen Mischungen ist, das zum Können führt, sondern auch welche Art von Grundlage solche Modelle haben können, die auch aus wissenschaftlicher Sicht nicht notwendigerweise in nur der aktuellen und spezifischen Form eines Erklärungsmodells vorliegen muß, um wirksam sein zu können, sondern sowohl der Position der Vielfalt verschiedener Erklärungsmodelle als auch anderer Körpertechniken anderer Künste als auch der bestimmten Offenheit Rechnung tragen kann, und unabhängig von der sogenannten Wirklichkeit, die beispielsweise Mauss nennt.⁸ In diesem Fall würde dieses Grundmodell der Situation gerecht, einerseits innerhalb unendlicher Varianten von Körpertechniken vorliegen zu können und andererseits zugleich die Eigenschaft einer bestimmten Offenheit zu besitzen, in der die konkreten Körpertechniken wandelbar sind, während immer ein Körper gegeben ist. Eine solche Konstellation kann als allgemeine Grundanlage von Kunst betrachtet werden.

Mit den Gedanken um Vielfalt und Offenheit – zunächst angewendet mit dem Hauptfokus auf eine der Kategorien der physisch-psychisch-soziologischen Verbindungen von Handlungsreihen, z.B. zunächst auf die physische, d.h. die konkrete Körpertechnik selbst, also eine Erklärung dieser durch die anderen zwei Kategorien – kann sich nun jeder beliebigen wirklichen oder idealisierten Vorstellung eines möglichen funktionierenden physiologisch-stimmtechnischen Ablaufens der Singkunst zugewendet werden. Es ist dabei wohl natürlich und wahrscheinlich, daß sich bei der Suche nach einem geeigneten Erklärungsmodell an der Gegebenheit der anatomisch-morphologischen Struktur orientiert wird, wobei auch in der Wahl der theoretischen Erklärung ein gängiger Erklärungsweg genommen wird, der zu den anatomisch-morphologischen Strukturen und deren Bewegungen paßt, wegen der pragmatischen Einfachheit. Selbst ein solches gewähltes Erklärungsmodell aber, auch wenn es sich möglichst nah an der sogenannten Wirklichkeit physiologisch-organischer Abläufe befindet, steht zur gleichen Zeit doch immer in Verbindung mit einer idealisierten Vorstellung der Technik dieser Kunst bzw. muß mit einer solchen einhergehen können. Auf einer solchen Betrachtungsebene ist

⁸ Die demnach auch nicht nur auf die von Mauss hervorgehobene „Kaltblütigkeit“ (1997, 219) abzielen, sondern ein wesentlich umfassenderes Lernergebnis für den Menschen bereithalten.

diese idealisierte Vorstellung von der Technik dieser Kunst, die sich dabei weitestgehend an der vorgefundenen Wirklichkeit zu orientieren sucht, beispielsweise zunächst gekennzeichnet durch eine hochabstrakte Inhaltsleere, die dann *als solche* auf den gegebenen physiologischen Gesangsapparat angewendet werden kann.

2.2 Die Idealvorstellungen der Körpertechniken in den Künsten

Es ist für das Idealbild möglich, die Idee eines leeren Raumes zu nehmen, der in weitere Räume zerfällt, also geteilt wird respektive weitere Räume entstehen läßt bzw. umgekehrt, viele Teilräume zu nehmen, die sich zu größeren Einheiten formen. Dieser Raum wird durch die externen und internen Grenzen des Instruments der Kunst errichtet, d.h. durch seine sich in diesem befindlichen bzw. diesen erstellenden anatomisch-morphologischen Strukturen des Gesangsapparats, zunächst speziell des Larynx, also durch die möglichen Bewegungen seiner geweblichen Teile, des in seiner Morphologie vorliegenden Systems. Dieses Teilinstrument des vollständigen Instruments zeigt sich als ein Raum schaffender Körper oder ein geschlossener Körper oder beides, je nach gerade bevorzugtem Blickwinkel. Der Ablauf der Bewegungen des Larynxsystems kann dabei innerhalb des Raumes idealisiert in ein dreidimensionales Achsenkreuz gegeben werden, was einer vierdimensionalen Betrachtung gleichkommt.

Mit jeder einzelnen Stimmfalte existiert bereits ein geschlossener Körper, und mit den zwei Stimmfalten, d.h. mit den in der Phonationsstellung zusammenliegenden Stimmfalten existiert bereits in der anatomisch-morphologischen Anlage des einen Systems ein geschlossener geweblicher Körper, wie auch die Möglichkeit einer potentiellen Schaffung eines Raumes und einer ganzen Zweiteilung bzw. einer erneuten Zusammenführung des geweblichen Körpers zu einem, auf der Transversalebene, entlang der Sagittal- und Longitudinalachse, und zwar sobald die horizontal-vertikale Grundbewegung zwischen dem vorderen und hinteren und unteren und oberen Abschnitt der schwingenden Stimmfalten eingesetzt hat. Und es existiert mit der Hinzunahme des Brustregisters respektive der „Bruststimme“ eine weitere Teilungsmöglichkeit, entlang der Horizontalen und Vertikalen, mit dem Hinzutreten des unteren Segments, so daß mit der Grundfunktion der Glottisschluß-Glottisöffnungsbewegung ein Raum bzw. ein Körper gege-

ben ist, der sich zunächst in zwei und danach in vier Teilräume teilt und vice versa, indem er dabei jedoch immer zu einem Raum bzw. einem Körper wechselt, wobei dieser potentiell aus verschiedenen Unterräumen besteht.

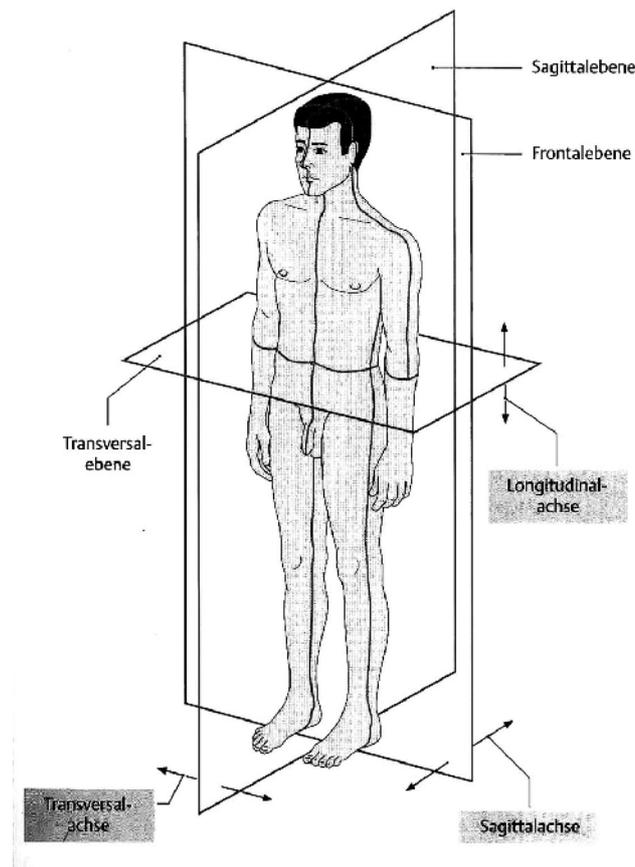
Es wäre genauso möglich, die luftgefüllte, sich zyklisch öffnende und schließende Glottis in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken oder die geweblichen Anteile, als abgeschlossene organische Strukturen, die räumlich in Bewegung sind.

Zu keinem Zeitpunkt wird diese Teilung tatsächlich einer idealisierten, vollkommen gleichmäßigen Anordnung entsprechen, d.h. die Teilungen werden wohl in einer bestimmten unregelmäßig-regelmäßigen Weise vollzogen, die jedoch in dieser Betrachtung nicht nachvollzogen werden können. Es folgen auch mögliche weitere Teilungen entlang der Sagittalen und Longitudinalen, die sich je nach dem gegebenen Schwingungsmodus ergeben.⁹ Zu jedem Zeitpunkt einer in dieser Weise hinzugetretenen Teilung des Apparats wird aber immer von einem ganzen Apparat, also von der ganzen Singstimme gesprochen, die sich in dieser Weise zeigt. Die mehr oder weniger hör- und fühlbaren Teilungen der ganzen Stimme in das Kopf- und Brustregister und in die Nebenregister, zeigen an, daß sich die Stimme innerhalb der Benutzung der Singstimme aus Teilen zusammensetzt, wenn sie als die eine Singstimme benutzt wird, die in sich selbst in Teilen vorliegt bzw. sich prinzipiell verdoppelt oder vervierfacht hat, während sie doch immer als eine benutzt wird und erklingt, wenn auch die Unterschiede als intern wahrnehmbar erhalten bleiben.

Einerseits wäre es nicht möglich, nur mit einem Register zu singen, wenn dieses eine Register nicht die Prinzipien der gesamten Stimme bzw. auch der anderen Register hätte, wie Titze es auch sagt: „A one-register voice is effectively a no-register voice (...)“ (1994, 254), und andererseits ist es so dann auch doch möglich, da sich immer die gemeinsamen Anteile, innerhalb des separiert benutzten Registers, als prinzipielle Beteiligung aller Schwingungsmodi, innerhalb des und zusammen mit dem idealisierten, gedachten Achsenkreuz finden.

⁹ Vergleiche z.B. die verschiedenen Schwingungsmodi des „ribbon-model“ bei Titze 1997, 94.

Es kann mit *einem* Register gesungen werden als auch nicht, da tatsächlich aber zu diesem Zeitpunkt, wenn mit einem einzigen Register bzw. mit einer Stimme gesungen wird, immer mit allen Registern bzw. mit keinem gesungen wird. Diese alogische und aperspektivische Beziehung tritt innerhalb des gedachten Achsenkreuzraumes folgendermaßen auf:



(Quelle: Schünke, Schulte, Schumacher, 2005, 25)

Innerhalb eines jeden der gegebenen einzelnen Teilräume des Instruments laufen die für die Aktivierung und Formung der Schallmuster in der Luft notwendigen dreidimensionalen Bewegungen jeweils in Vollständigkeit ab, d.h. in jedem dieser errichteten ganzen Teilräume des ganzen Systems finden sich wieder die drei Dimensionen, die sich in den Teilräumen je nach ihrer Haupttendenz zeigen, weshalb von einem Register als Qualität gesprochen wird. Es läßt sich somit in jeden weiteren gedachten Raum ein weiteres gedachtes, idealisiertes, vollständiges Achsenkreuz als eine Qualität einsetzen, wodurch das Ganze der Stimmfaltenstrukturen und -bewegungen in diesen separaten und eigenständig existierenden Räumen gegenwärtig ist. Potentiell liegen somit in dem großen

Achsenkreuz der Stimme eine sich verdoppelnd steigende Anzahl weiterer, ebenso gestalteter ganzer Achsenkreuze, namentlich Register, einer Art ganze Teilstimmen, deren Formen sich nach der Betonung einer Tendenz wiederum anhand der insgesamt vorliegenden dimensional Möglichkeiten ausrichten. Ihre eigene unabhängige Existenzfähigkeit ist allerdings durch die Existenz der anderen Register mit ihren Haupttendenzen in dem Sinne ermöglicht, daß die prinzipielle Mitwirkung der anderen Register, innerhalb des jeweils gerade aktiven, zur Entwicklung und zum Ausgleich der jeweils anderen Haupttendenzen dient.

Eine Haupttendenz richtet sich, in einer solchen Vorstellung, wieder nach den internen Möglichkeiten eines solchen Achsenkreuzes, d.h. es können die einzelnen Dimensionen in ihrer Separiertheit mehr oder weniger entfaltet oder eingefaltet werden, während zugleich potentiell immer alle vorhanden sind. Die „Kopfstimme“, die sich durch eine Haupttendenz der geweblichen Schwingung entlang der Sagittalen auszeichnet, entfaltet hauptsächlich diese Dimension, während sie die Transversalschwingung im Verhältnis relativ unausdifferenziert läßt und die Verdopplung entlang der Longitudinalen nicht besitzt. Die „Bruststimme“, die sich durch eine Haupttendenz der Schwingung entlang der Transversalen und zusätzlich und nochmals entlang der Longitudinalen auszeichnet, entfaltet vermehrt beide Dimensionen, indem sie insgesamt eine Haupttendenz der Bewegung entlang der Transversalen und Longitudinalen zeigt. Die „Bruststimme“, also in Form der gewöhnlichen Sprechstimme, d.h. die Sprechlage, ist auch die Form der reifen Stimme. In dieser reifen Stimme liegen alle dimensional Anteile in relativer Ausgewogenheit separat entfaltet vor, respektive sind die Anlagen potentiell vorhanden.

Die sogenannte „Mittelstimme“ nimmt zwischen diesen Haupttendenzen, also der Sagittal-, Transversal- und Longitudinalbewegung, eine Mittelstellung ein, die sich in einem Entweder-Oder als generell hinderlich oder generell förderlich auf die Stimmgebung auswirkt. Eine unausgewogene mittlere Haltung hat die Tendenz, die eine oder die andere Seite, d.h. die Kopfstimmtendenz oder die Bruststimmtendenz, zu fördern oder zu unterdrücken bzw. sich als tendenziell eindimensionale, also praktisch sehr eng klingende „Mittelstimme“, ohne die „Kopf-“ und „Bruststimme“, verwirklichen zu wollen, was einer gleichmäßigen, kleiner werdenden Zentrierungstendenz innerhalb eines gedachten Achsenkreuzes gleichkommt. Im positiven Fall kann von einer Art Vermittlung

der „Mittelstimme“ gesprochen werden, die die Hauptregister miteinander verbindet und ausgleicht, indem die anderen Achsenkreuze und ihre Hauptbewegungstendenzen ohne Aufgabe der Mittelposition hinzutreten bzw. errichtet werden und aktiv sind, was einer gleichmäßigen Erweiterung zur Peripherie hin entspricht. Der Fall der Zentrierung geht mit einer Spannung und der Fall der Dezentrierung geht mit einer Lockerung einher (siehe z.B. auch in: Der Stimmklang, die Kernkonflikte und der Ausdruck, bei dem Modus III 3, 4).

Es kommt nun auf die vorliegenden körperlichen Merkmale, also das Geschlecht, das Alter, die Leistung und somit den Stimmtypus an, welche von den Registeranteilen im Vordergrund oder Hintergrund stehen, also besser oder schlechter entwickelt sind, und welche in entwickelnder und somit ausgleichender Beteiligung mit diesen zusammen agieren müssen, wobei zunächst im Wesentlichen immer der Ausgleich gesucht ist, bei einer Förderung des jeweiligen Hauptregisters der jeweiligen Stimmgattung anhand der Registerübergänge und der individuellen Veranlagung, d.h. der spezifisch gegebenen, individuellen Situation. Das Gesamte läßt sich mit der Anordnung der Kategorien, wie Mauss sie vorschlägt, beschreiben, also nach Geschlecht, Alter und Leistung sowie der zuvor gegebenen Überlieferung, d.h. der Kenntnisstand des Sängers, sein Wissen und seine Einstellung in bezug auf das Singen.

Es tritt zu dem Achsenkreuz bzw. zu den Achsenkreuzen noch eine weitere Hauptvariable, die mediale Kompression, hinzu. Mit ihr, im Zusammenspiel der aero-myoelastischen Aktivierung, wird die Intensität der Stimmgebung geregelt, die als gewebliche fühlbare und hörbare Wirklichkeit zu- und abnehmen kann. Die einzelnen qualitativen Teilräume können durch die mediale Kompression, zusammengesetzt aus der geweblichen Verstärkung, also ihrer Dichte, und den Grad des durch den Atemdruck auf die Gewebedichte applizierten Drucks an wahrnehmbarer Präsenz zu- und abnehmen. Zugleich können dabei durch den Luftdruck, also durch den aerodynamischen Aspekt der Aktivierung der Stimme, wiederum andere Tendenzen unterdrückt werden, z.B. bei sehr starkem subglottalem Druck kann das Brustregister gefördert, aber dabei das Kopfreister unterdrückt werden, oder, z.B. bei der Frauenstimme, das Kopfreister, im Zustand des Eingespanntseins der Stimmfalten, durch stärkere aerodynamische Aktivierung in der Klanggeneration deutlich verstärkt werden.

Es kann sich auch die Gestalt des Achsenkreuzes eines der Register in die Gestalt eines anderen Achsenkreuzes verändern, wenn innerhalb eines der Teilräume die jeweils anderen dimensional Tendenzen, also eine Registertätigkeit durch eine andere ersetzt werden soll, durch die Muskeltätigkeit, also der myoelastische Aspekt der Aktivierung der Stimme. Beim „Belting“ z.B. hätte das Hauptachsenkreuz, das sich durch eine Betonung der Bewegung entlang der Sagittalachse auszeichnet, in der physiologisch definierten Kopfstimmregion die Tendenz, wie ein Achsenkreuz der Bruststimmregion auszusehen, was eine durchaus mögliche, aber unökonomischere Variante ist, da es bereits an anderer Stelle, im Bruststimmachsenkreuz, also im selben Instrument, eine physiologische Gegebenheit dafür gibt, das Bruststimmachsenkreuz. Hier ist dann auch eine sehr starke myo- und aerodynamische Aktivierung notwendig, die die Bruststimmtendenz verstärkt, also die wahrnehmbare Wirklichkeit derselben.

Die Annahme der Existenz weiterer Achsenkreuzräume, die, und zwar ohne daß die jeweiligen anderen deformiert zu werden brauchen, als unabhängige Qualitäten noch hinzutreten, läßt die Vorstellung entstehen, daß bei jeder Ausdifferenzierung der hinzutretenden Teilräume die Haupttendenz des jeweiligen neuen Achsenkreuzes nicht verloren gehen muß, so daß kein ausdrucksunabhängiger und somit dauerhafter Registermißbrauch stattfinden muß. Zugleich liegt dabei auch die Möglichkeit vor, die einzelnen Register in einer enorm flexiblen Weise zu benutzen, da alle Teilaspekte der ganzen Stimme in den ganzen Teilen der Stimme enthalten und somit relativ unabhängig benutzbar und immer neu spezifizierbar sind, die dennoch unabhängig voneinander existieren können. Reid (1994) weist in seinen Übungsvorschlägen der Hauptregister darauf hin, daß, wenn ein Hauptregister trainiert wird, das andere Hauptregister schon nach kurzer Zeit automatisch mit entwickelt wird und schon dadurch besser funktioniert. Er weist auch darauf hin, daß, nachdem ein Hauptregister eine Zeitlang allein trainiert wurde, das jeweils andere allein trainiert werden muß, da der Effekt der gegenseitigen Förderung stets ineinander übergehen muß, zumal sich ansonsten ein Ungleichgewicht bezogen auf das ganze Instrument einstellen würde.

Zum anderen zeigt sich auch in dieser Denkweise die angemessene Benutzung des gesamten Instruments, da die einzelnen Achsenkreuzräume mit ihren Haupttendenzen, die einerseits als ein ineinanderliegendes gedacht werden, doch auch als eine Art Kette un-

abhängiger Achsenkreuze gedacht werden können, die die hörbare Gestalt der gesamten Stimme darstellt, d.h. ihren Umfang, ihre Lautstärke und ihre Registerübergänge, als Form und Präsenz des qualitativen Achsenkreuzes oder dessen Vielzahl. Diese Kette der Achsenkreuze ließe sich auch als eine Reihe virtueller Stationen von einer kleinen zu einer großen dreidimensionalen Position und vice versa beschreiben, was einer Pulsation gleichkäme respektive den qualitativen Hauptstationen einer ganzen Pulsation.

Eine Bewegung entlang der F0 kommt dabei einer Bewegung eines Achsenkreuzes innerhalb einer Kette gleich, das ab einer bestimmten Formveränderung dessen Hauptqualität nicht weiter verändert, d.h. nicht aufgibt oder verläßt, sondern ein weiteres Ganzes in einem qualitativen Schritt, also mit dem Hauptregisterwechsel bzw. Primary Register Transition (fortan PRT), innerhalb von sich selbst aktiviert und im Verlauf benutzend fortführt bzw. umgekehrt.

In der Betrachtung der Analogien zum Wing Tsun Kuen (fortan auch WT) steht der gesamte Körper in der Kampfstellung wie die Stimmfalten, innerhalb eines Achsenkreuzraumes, wobei die Kampfstellung bereits eine körpertechnische Grundausrichtung für mögliche Bewegungen ist. Der obere Extremitätengürtel und die erste Qualität der Lin-Wan-Kuen (siehe Film 9: Lin-Wan-Kuen) zeigen eine schlanke, lineare Bewegungsform, während das Chi-Sao (siehe Film 32: Chi-Sao) eine breitere, oval-geöffnete zeigt. Mit dem Hinzukommen der Beintechnik, in der jeweils Ersten und Zweiten Qualität der Kampftechnik, verdoppelt sich das Genannte entlang der Longitudinalen im Achsenkreuz. Das Hinzukommen oder Auflösen der neuen Teile in diesem System nutzt jeweils die gesamte Anlage, die auch für den ganzen Körper gilt. Für jeden Arm und für jedes Bein läßt sich so ein weiterer ganzer Achsenkreuzraum eintragen, wobei in jedem dieser Teilräume das Achsenkreuz in einer anderen Haupttendenz benutzt wird, während es so seine Auswirkungen auf das Körpertechniksystem des ganzen Instruments des WT-Körpers zeigt. Auch hier sind es nicht nur die Hauptbewegungsrichtungen des Dimensionalen, sondern es ist auch die Kampfdynamik (Druckdynamik), die eine entscheidende Rolle auf die Wirklichkeit der einzelnen Achsenkreuzräume hat. Eine Kette dieser Teilräume, die vom Boden zum Gegner zum Boden verläuft, kann hierbei für die jeweiligen Teile auch nur in einer bestimmten Dynamik agieren. Es gibt Kampfsportarten, wie z.B. das „Taek-Won-Do“, wo die Beinarbeit sehr weit nach oben

geführt wird, also die Beine in den Bereich des oberen Extremitätengürtels angehoben werden. Auch hierbei soll eine bestimmte Ausrichtung eines gedachten Achsenkreuzes die Arbeit eines anderen bestimmten Achsenkreuzes übernehmen, was zu einer vermehrten Instabilität des gesamten Körpers führt, hier insbesondere hinsichtlich des Standes. Der ganze Körper, also auch sein potentiell einsetzbarer oberer Extremitätengürtel, der so deutlich weniger benutzt werden kann, droht vermehrt das Gleichgewicht zu verlieren. Selbst wenn diese Wahrscheinlichkeit nur vermehrt besteht, ist es jedoch innerhalb eines Kampfes plötzlich von erheblicher Bedeutung, denn es erhöht sich die Tendenz einer jeden Bewegung innerhalb der generell extrem gesteigerten Bewegungsdynamik eines Kampfes.

Werden die Extremitätengürtel an dem Platz belassen, an dem sie ihre physiologischen Bewegungsmuster mit höchster Ökonomie und Flexibilität ausführen können, entstehen die neuen ganzen Achsenkreuze an diesen Stellen in größerer Vollständigkeit und Stabilität, in diesem Beispiel die der Arme, und sie können so einen vielfältigeren Einfluß auf die Gesamtbewegung des ganzen Körpers nehmen. Die Einflußnahme ist auch hier relationaler Art, da die einzelnen Räume unabhängig voneinander existieren, während sie doch, im gleichzeitigen, parallelen Bestehen in den anderen Teilen des Instruments, zur Verfügung stehen, sowohl Information über die Nachahmung der Bewegungen des Gegners als auch über die folgenden selbstgestalteten Bewegungen in ständiger Wechselwirkung mit den anderen Achsenkreuzräumen stehen, die, im wahrsten Wortsinn, für ihr gegenseitiges Aufrechterhalten kämpfen.

Die idealisierte und weiter abstrahierte Gesamtbewegung eines Achsenkreuzes des Instruments erscheint dann als Pulsieren zwischen dessen Haupthaltungen der einzelnen Räume, also einem Bewegen zwischen einer tendenziellen Streckung und einer tendenziellen Verbreiterung und Vertiefung. Noch abstrakter ließe sich von einer unablässigen qualitativ-umschlagenden Bewegung zwischen einer kleinen und einer großen Kugelgestalt oder von einer Art tendenziell eindimensionalen, strichähnlichen zu einer mehrdimensionalen, ovalen, tendenziell runden Form sprechen, gleichgültig, ob als Raum oder Körper gedacht.

In jede Körpertechnik läßt sich diese prinzipielle Vorstellung der Dimensionen einlesen, wobei dann wichtig ist, in welcher Weise diese Anordnung gedacht wird.

Die aufgeführten Ähnlichkeiten zwischen den beiden, im Konkreten vollkommen unterschiedlichen Künsten zeigen nicht nur das abstrakte, beiden zugrunde liegende Modell, sondern sie zeigen über das Pulsieren auch die für beide wichtige Grundlage des nachhaltigen Erhaltens der Kohärenz, über fortwährenden Anstoß und Ausgleich des ganzen Systems, in seinen Bewegungen und gegenseitigen Beeinflussungen der Achsenkreuzräume. Im Falle des Singens steht auf körperlicher Ebene die Kohärenz der Stimme, des Gesangsapparats, im Vordergrund, und im Falle des WT die Kohärenz des gesamten Körpers. Auf psychischer Ebene läßt sich hier eine Parallele zu den jeweiligen Instrumenten ziehen, in der bei der Stimme eine Kohärenz des Emotionalen und der Identität (vergleiche Erikson 1999, 255ff.) und im WT eine Kohärenz des Körpers selbst und der Autonomie (vergleiche Erikson 1999, 75ff.) zu nennen wäre. Diese Beziehungen lassen sich mit Eriksons Theorie der psychosexuellen und psychosozialen epigenetischen Stufen (1999) in Verbindung bringen.

2.3 Theoretische Überlegungen zu einem Kunst-Holismus

Theoretisch ist zu sagen, daß zwischen den Teilen, d.h. den Räumen und deren gedachte innere Anlage und ihrer Variablen, also dem dimensionalen Achsenkreuz, respektive den Dimensionen, einer jeden Körpertechnik beider Künste eine relationale Abhängigkeit besteht, die sich, z.B. im Singen, innerhalb des Achsenkreuzes der ganzen Stimme zeigt wie auch in und zwischen den einzelnen Achsenkreuzen, also den Registern der Stimme. Es besteht in diesem Sinne auch eine relationale Abhängigkeit innerhalb des Achsenkreuzes des ganzen Körpers im WT wie auch zwischen den einzelnen Achsenkreuzen der Extremitätengürtel und der Qualitäten ihrer Benutzung.

Insofern kann gesagt werden, daß die gedachte innere Anlage, wenn sie in *einem* der Teile eines Instruments vorkommt, zugleich auch in *allen anderen* Teilen des Betrachteten desselben Instruments vorkommen muß, die dann in eine Beziehung miteinander treten.

Ebenso kann gesagt werden, daß die innere Anlage eines Instruments, wie seiner Teile, so wie sie sind, für alle Teile *einer* Körpertechnik als auch übergreifend und unabhängig von der Konkretion für *beide* der genannten Körpertechniken der Künste gelten kann.

Ein einzelnes Teil, z.B. ein Register, kann unabhängig von den anderen existieren, d.h. unabhängig von den anderen Teilen benutzt werden. Es kann dabei auch ein Register einer Stimme entfallen, und dennoch kann die Stimme benutzt werden. So kann auch im WT ein Extremitätengürtel in nur einer Qualität ohne den anderen Extremitätengürtel und ohne die andere Qualität benutzt werden.

Die gedachte innere Anlage mit ihren Variablen ist einerseits auch eine irreduzible, die die Tiefenstruktur der Körpertechniken der Künste darstellt, also eine grundlegende Beschreibungsmöglichkeit, die aber dennoch keine zwingend notwendige, also keine endgültig charakterisierende Wesensanlage des beschriebenen Körpers ist, die demnach nicht das letzte und grundlegende Wesen dessen nennt, was Körpertechnik und Körper ist (vergleiche Mauss). Eine bestimmte Offenheit wäre in dem Fall nicht mehr gegeben. Es steht hierbei die Beziehung zwischen den einzelnen Teilen des jeweiligen Gesamtsystems im Vordergrund, wobei diese Teile so definiert und in ihrem Zusammenwirken betrachtet werden können.

Hierin liegt auch, daß die gedachte, idealisierte Vorstellung der Räume, die Achsenkreuze beinhalten, als Vorstellung von der Art und Weise, wie die Tiefenstruktur der Körpertechnik der Instrumente der Künste aussieht, für die Beschreibung desselben oder eines anderen mit den Körpertechniken zusammenhängenden Systems sofort wieder aufgegeben und durch eine andere Idee, durch eine andere idealisierte Vorstellung ersetzt werden kann. Der Punkt der Austauschbarkeit der Art und Weise des grundlegenden Funktionierens, hier die geometrische Betrachtung, der den Körper über eine nicht endgültig charakterisierende Wesensanlage definiert, wird sichtbar, wenn beispielsweise ein Vergleich mit psychischen Aspekten im Rahmen der Tätigkeiten einer der Künste vollzogen wird. Genausogut ließe sich das geometrische Modell durch Eriksons Modi „Einverleiben, Zurückhalten-Abgaben und Eindringen“ (1999, 83) ersetzen oder darin wiederfinden (siehe in: Das Epigenetische Prägenitale Modell und die Modi von Erikson). Diese Modi sind wieder in ihrer epigenetischen Anlage in derselben theoretischen Weise als eine alogische, relationale Teil-Ganzes-Struktur erklärbar.

Eine Entwicklung des ganzen Instruments und zugleich eines einzigen Teils von diesem kann, in relationaler Anwesenheit der jeweils anderen Teile, in vollem Umfange nur erfolgen, wenn die einzelnen Teile, die einerseits die gemeinsame innere Anlage besit-

zen, d.h. sich hierin vollkommen ähnlich sind, andererseits dennoch in ihrer inneren Ausrichtung eine Haupttendenz besitzen, wie z.B. die Unterscheidbarkeit zwischen den Naturregistern. Das ermöglicht, daß sie, im gemeinsamen Besitzen der inneren Anlage und deren Variablen, zugleich, in Kombination mit ihrer bestimmten inneren Haupttendenz, das Ganze insofern gestalten, als daß die einzelnen Teile nicht ohne ein *bestimmtes* Anderes, also z.B. nicht ohne ein bestimmtes anderes Register, innerhalb des ganzen Instruments existieren können. Das bestimmte Andere zeigt sich als notwendig nicht nur für die ausgleichende Wirkung auf das jeweils andere Register, sondern ermöglicht auch die größere Wirkungskraft für das jeweils andere, da es innerhalb des dimensionalen Achsenkreuzes mit der konkreten Entfaltung eines Registers zugleich die Entfaltung der gedachten Haupttendenz einer Dimension darstellt. Dies ist ein Unterschied dazu, daß ein Register allein existieren kann, während es sich aber ohne die jeweils anderen nicht zu entwickeln vermag, da deren spezifische Einflüsse fehlen. Die ganze Stimme zeigt so eine Offenheit, die sich dadurch auszeichnet, daß die Stimme immer neue klangliche Gestalt annehmen kann, je nachdem, welche Spezifikation entwickelt wird. Es darf dennoch nicht die potentielle, also überhaupt die Möglichkeit zu einem andersgearteten Register fehlen. Wenn beispielsweise niemals mit dem Kopfreister gesungen wurde, kann die Stimme durchaus agieren, da das Kopfreister organisch existiert und potentiell mitwirkt, auch wenn es ungenutzt gelassen worden ist, während die Stimme also in sich die anatomisch-morphologische Möglichkeit zum Kopfreister besitzt. Ganz ohne die Möglichkeit zum Kopfreister wäre dann auch die organische, anatomisch-morphologische Struktur eine ganz andere bzw. wäre die menschliche Stimme etwas ganz anderes.

Es gibt zwei Hauptmöglichkeiten, wie sich im Rahmen dieser Vorstellung dem System eines Instruments einer Körpertechnik der Kunst zugewendet werden kann: Zum einen gibt es einen Weg von dem betrachteten Instrument als ein Ganzes zu den Teilen eines Instruments, und zum anderen gibt es einen Weg von den Teilen eines Instruments zu diesem als Ganzes. Es findet sich allerdings kein gegenseitiger Einfluß zwischen dem Ganzen und den Teilen eines Instruments, da beide, wie gesagt, in einer Aperspektivität erscheinen bzw. dann im Moment des Gebrauchs so auftreten, wie der jeweilig aktuelle Betrachterstandpunkt desselben Instruments ist (vergleiche Esfeld 2002, 41, „Zwei Typen von Holismus“).

Ausgehend von den oben gemachten Ausführungen zu den Körpertechniken der beiden an sich konkret vollkommen verschiedenen Künste wird mit der Fortführung der hier vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, daß eine Analogie in ihrer Tiefenstruktur vorliegt. Daraus ist der Schluß zu ziehen, daß der gedachten inneren Anlage keine Grenzen der konkreten Art und Weise der Ausführung gesetzt sind, d.h. für dieses Modell muß es auch schon innerhalb eines Instruments nicht notwendigerweise der Larynx sein, der als erstes, praktisches Beispiel dieser Betrachtungsart im folgenden beschrieben werden wird. Es können auch andere Bereiche des Körpers sein, wie z.B. der Resonatorraum oder andere mögliche Instrumente des Körpers, die so zu benutzen sind. Es kommen also auch andere Regionen eines Instruments oder ganz andere Körperkünste in Frage, wie z.B. das WT, wie auch weiterhin andere konkrete, z.B. nichtphysiologische Bereiche, die aus den anderen Feldern „der Gegenwart physisch-psychisch-soziologischer Verbindungen von Handlungsreihen“ (Mauss 1997, 218) stammen und diese in verschiedenen theoretischen Betrachtungsarten. Allesamt können sie in der Beschreibung als Instrumente zum jeweiligen Gebrauch des Beschriebenen verwendet werden, wobei ihnen auf dieser Ebene kein bestimmter Zweck zukommt, außer dem, zu sein und generisch und integrativ zu sein und einen spezifischen Zweck zu ermöglichen.

3 Anatomischer Aufbau der Körperkunstsysteme: Die Morphologie des Gesangsapparats

3.1 Die Stimmfalten

Um die anatomischen Analogien aufzeigen zu können, die die Grundlage der anschließend betrachteten Funktionalität innerhalb der Körpertechnik von beiden Künsten und wiederum ihrer Analogien sind, werden in den folgenden Abschnitten zunächst die wesentlichen Punkte ihres morphologischen Aufbaus betrachtet. Hierzu gehören im Ganzen einige Elemente des Bewegungsapparats, wie die Extremitätengürtel, deren Gliedmaßen und der Torso im WT wie im Singen der Atemapparat und der Larynx mit seinem Rahmengerüst, den Stimmfalten und ihrem Schichtenaufbau.

3.1.1 Das Schichtenmodell

„The more one studies the vocal folds,
the more one appreciates the beauty of its engineering.“

Robert T. Sataloff, Professional Voice

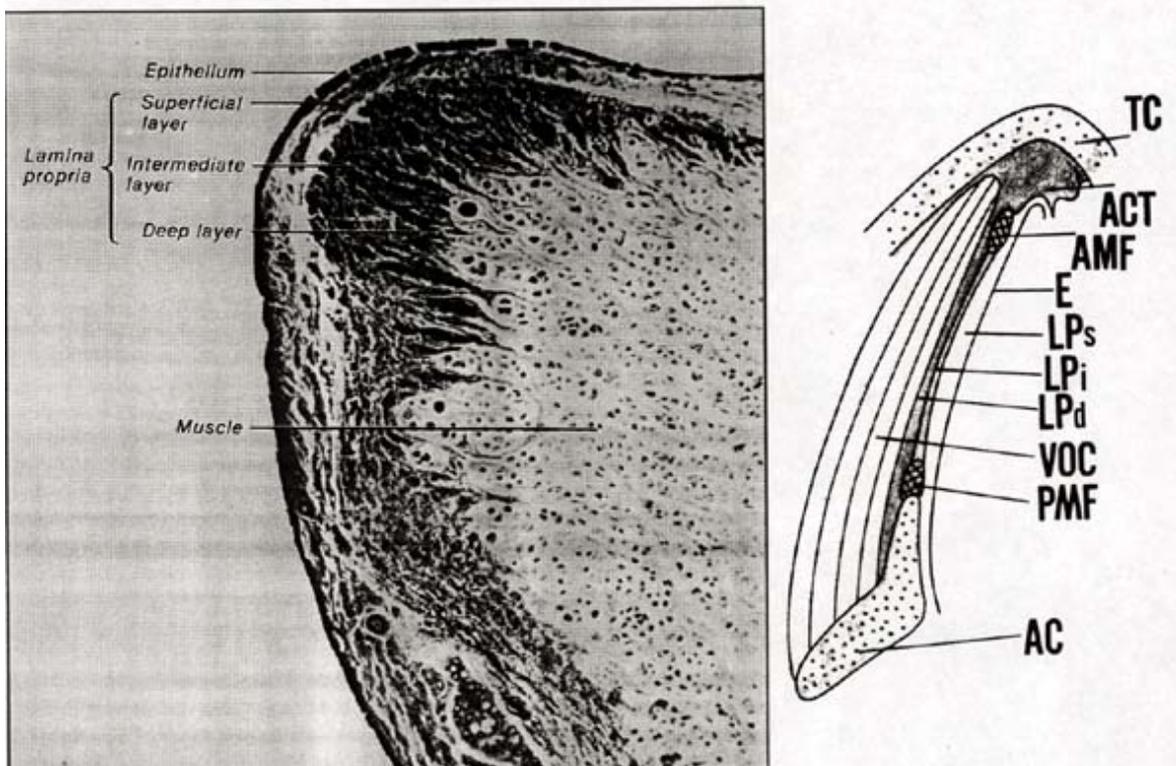
Die Stimmfalten bestehen aus fünf Schichten: Die dünne oberste Schicht ist mit Schleimhaut¹⁰ befeuchtetes Epithelium, das sich wie eine Kapsel um den Muskel der Stimmfalten legt und die gesamte Form mitbestimmend erhält. Unterhalb des Epithels liegt die Lamina propria. Diese setzt sich aus drei Unterschichten zusammen: dem „superficial“, dem „intermediate“ und dem „deep layer“ (Sataloff 1997, 114 und 116).

Der „superficial layer“ (auch Reinke’s space) besitzt in seiner Matrix wenige faserige Anteile. Der „intermediate layer“ ist hauptsächlich mit elastischen, wenig verankerten Fasern versehen, während der „deep layer“ sehr viel mehr collagene Fasern und

¹⁰ Die wesentliche Beteiligung an der Obertonproduktion der Schleimhaut und der Zusammenhang mit der Hydratation findet sich z.B. in Titze 1988, Verdolini 1990, Nakagawa 1998 und Punt 1974.

Fibroblasten besitzt. Aus diesem Aufbau ergibt sich, mit der unterschiedlichen starken Verankerung und Anzahl der Muskelfasern, eine zur Peripherie bzw. damit zur Glottis hin zunehmende Beweglichkeit der Schichten. Sataloff beschreibt dies zum besseren Verständnis der Art der Beweglichkeit als Kugellager mit verschiedenen Größen von Kugeln, wobei hervorgehoben wird, daß sich die Aufteilung der Stimmfalten eher als dreischichtig zusammenfassen läßt: in das verschiebbare „Cover“, die Schicht für die Verschiebbarkeit, die „Transition“ und den in seiner Form veränderbaren Muskel, den „Body“:

„Functionally, the five layers have different mechanical properties and may be thought of as somewhat like ball bearings of different sizes in allowing the smooth shearing of action necessary for proper vocal fold vibration. (...) Mechanically, the vocal fold structures act more like three layers consisting of the cover (epithelium and Reinke’s space), transition (intermediate layer and deep layer) of the Lamina propria, and the body (the vocalis muscle). (...) The posterior two fifths (approximately) of the vocal folds are cartilagenous, and the anterior three fifths are membranous (from the vocal process forward) in adults. Under normal circumstances, most of the vibratory function critical to sound quality occurs in the membranous portion.“ (1997, 115).



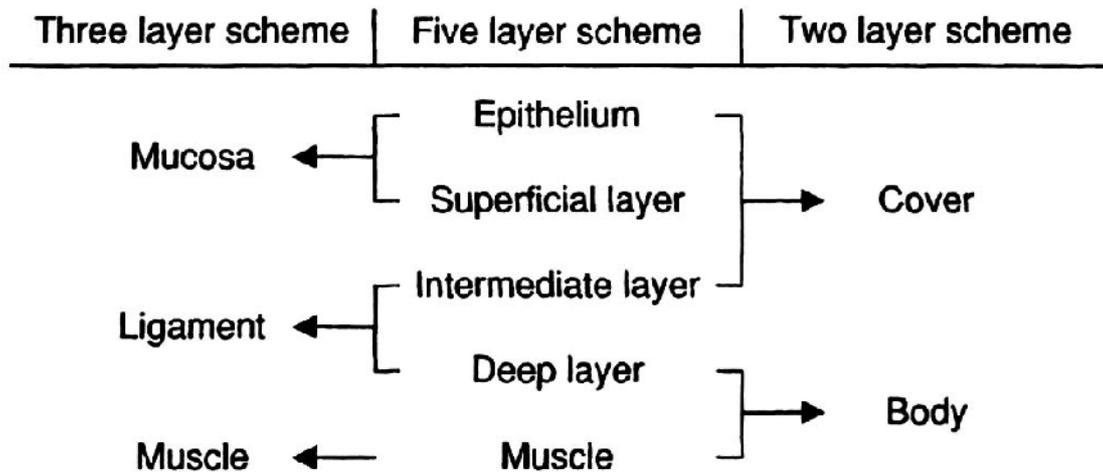
(„TC, thyroid cartilage; ACT, anterior commissure tendon; AMF, anterior macula flava; PMF, posterior macula flava; AC, arytenoid cartilage; E, epithelium; LP, lamina propria;

s, superficial layer; i, intermediate layer; d, deep layer; VOC, vocalis muscle;“) (Quelle: Sataloff 1997, 115, aus Gray 1993)

Unterhalb der Schichten der Lamina propria befindet sich der Musculus vocalis (Gray 1993 sowie Husler und Rodd-Marling 1987). Der M. vocalis ist aus diversen Muskelspindeln zusammengesetzt, die entlang des Muskelverlaufs und zwischen diesem quer verwoben den Muskel durchziehen (Hirano 1982, 53-55). Der M. thyroarytaenoideus externus und der M. thyroarytaenoideus internus, setzt sich aus zwei sich kreuzenden und schräg verlaufenden Muskelbündeln zusammensetzt (M. ary-vocalis und M. thyreo-vocalis) (Hussler, Rodd-Marling 1978, 34-37). Die vorderen und hinteren Übergänge (Macula flava) zum Schildknorpel und zu den Aryknorpeln hin sind Verdickungen, die einen allmählichen Wechsel der Weichheit der Stimmfalten erlauben. Der weiche Mittelteil wird zu den Enden respektive zu den Aryknorpeln (Stellknorpeln) bzw. zum Schildknorpel fester (Hirano 1993, 135-158).

Der M. vocalis („Body“), mit seiner Fähigkeit zu kontrahieren kann einen sehr hohen Grad an Festigkeit sowie eine seine Form verändernde Wölbung erreichen. Bei einer über den Schildknorpel herbeigeführten Verlängerung bzw. Streckung des M.vocalis werden gleichsam die oberen Schichten gestreckt und versteift. In einer gegensätzlichen Bewegung, respektive ohne Streckung, vermögen die Transitionsschichten dem Strecken aufgrund der Rückstellkraft ihrer viskosen Elastizität zu widerstehen, so daß sie damit verschiebbar bleiben. Es gibt auch die Möglichkeit, durch eine sehr hohe Streckung die Transitionsschicht und das Epithel sehr stark zu versteifen. Streckung und Versteifung stehen somit in einem direkten Verhältnis zueinander (Hirano 1982, 55).

Die wohl treffendste Darstellung, in der die drei verschiedenen Schemata genannt werden, mit denen die Anordnung der Schichten erklärbar ist, gibt Titze:



(Quelle: Titze 1994, 18)

3.1.2 Die Anbindung der Stimmfalten an die Rahmenstruktur:

Der Ringknorpel (Cricoideus) und der Schildknorpel (Thyroideus)

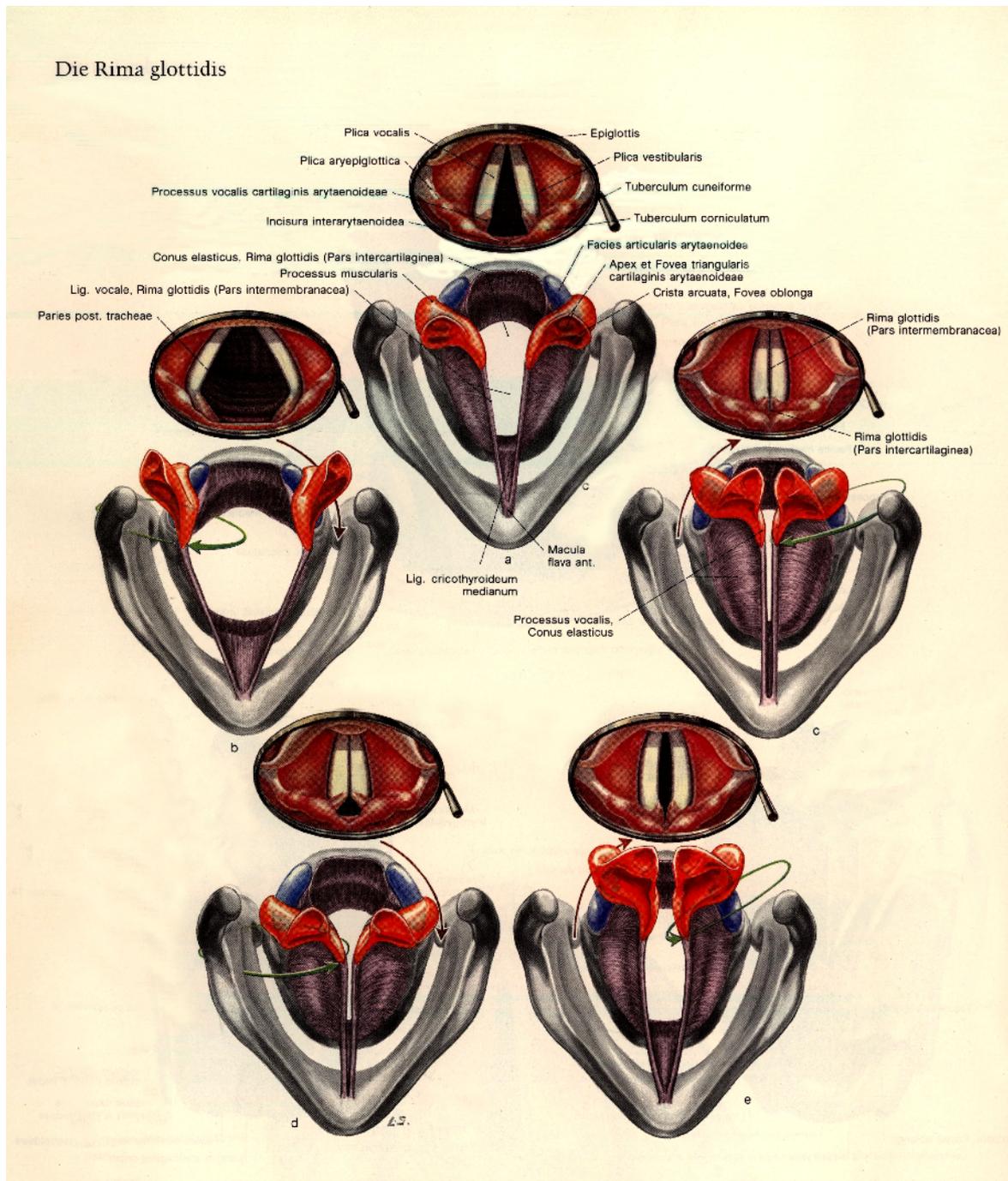
Die wichtigsten Teile des laryngealen Skeletts sind der Schildknorpel (Thyroideus), der Ringknorpel (Cricoideus) und die zwei Stellknorpel (Arytenoidei).

Der Schildknorpel (auch Adamsapfel), den man in seiner Prominenz besonders beim Mann gut erkennen kann, sitzt auf dem Ringknorpel auf. Der Schildknorpel besteht aus zwei Platten, die im anterioren medianen Abschnitt verbunden sind und einen Winkel von 90° bis 120° bilden. Im vorderen (anterioren) Abschnitt vermag der Schildknorpel abwärts zu artikulieren. In seinem hinteren (posterioren) Abschnitt besitzt er nach oben (superior) und innen (inferior) verlaufende Knorpelfortsätze.

Der Ringknorpel, der direkt unterhalb des Schildknorpels liegt, ist ein vollständiger Ring, der sich komplett um die Luftröhre (Trachea) schließt. Der Ring ist höher und weiter im posterioren Bereich und ähnelt hierbei einem Siegelring. Der schmalere anteriore Bereich vermag aufwärts zu artikulieren, wobei diese Bewegung auf den lateral liegenden, abgeflachten Facetten des Ringknorpels stattfindet, des Gelenks zwischen dem Schild- und Ringknorpel. Auf dem posterioren, quasi seitlichen Plattenabschnitt der Siegelringform sitzen die Aryknorpel nach oben hin (cranial) auf. Sataloff schreibt:

„The laryngeal cartilages are connected by soft attachments that allow changes in their relative angles and distances, thereby permitting alterations in the shape and tension of the tissues extended between them.“ (1997, 111).

Diese Knorpelartikulation wird von einer ganzen Reihe von Muskeln ausgeführt.



Der M. vocalis und die Hauptstellungen der Aryknorpel und Stimmfalten (Quelle: Pernkopf 1994, 328).

Die Muskeln des Larynx können in zwei Hauptgruppen unterteilt werden, in die intrinsischen und die extrinsischen. Während die intrinsischen Muskeln die Knorpel des Larynx miteinander verbinden und zu denen auch der Body der Stimmfalten gehört, schaffen die extrinsischen eine Verbindung zwischen dem Larynx als Ganzem und seinen ihn umgebenden Gewebe- und Knochenstrukturen des Halses, des Kopfes und des Brustbeins (Pernkopf 1994, 319-320).

Der M. thyroarytaenoideus (Paar) verläuft vom Schildknorpel zu den Aryknorpeln. Er macht den Körper der Stimmfalten aus und ist in zwei Hauptbündel teilbar: den M. thyrovocalis und den M. thyromuscularis. Titze zur genauen Funktion der Stimmfalten: „Functionally, the division of this muscle into two bundles is still debated, but one hypothesis is that the muscularis may be used for quick shortening of the vocal folds, whereas the vocalis may be used for fine-tuning the tension in the most medial fibres.“ (1994, 12-13). Drei Aktionen dieser Muskeln finden Auswirkung auf die Stimmfalten und eine auf die Aryknorpel: Es findet über sie eine Verkürzung und Verdickung der Stimmfalten statt, wobei diese dabei auch mehr oder weniger versteift und die Aryknorpel nach vorne gezogen werden.

Der M. cricoideus (Paar) verläuft vom vorderen (anterioren) Abschnitt des Ringknorpels, wobei der vordere Teil (Pars recta) zum vorderen, niedrigeren Abschnitt der Wand des Schildknorpels und der hintere, schrägere Abschnitt (Pars obliqua) nach hinten aufwärts verläuft, zum hinteren Dornfortsatz (Cornu inferior) des Schildknorpels. Der M. cricoideus ist der primäre für die Tonhöhenregulierung zuständige Muskel, was dadurch erreicht wird, daß eine gegenläufige Kippbewegung von Schild- und Ringknorpel ausgeführt wird der Schildknorpel im vorderen Bereich abwärts und der Ringknorpel im hinteren Bereich aufwärts.

Der M. cricoarytaenoideus lateralis (Paar) verläuft vom posterioren Rand des Ringknorpels zum Processus muscularis der Aryknorpel. Im Vorwärtsziehen und zugleich im Rotieren zur Mitte adduzieren sie die Stimmfalten über die Aryknorpelbewegung, wobei sich unmittelbar der anteriore Abschnitt der Stimmfalten schließt, aber nicht unbedingt der posteriore Abschnitt (siehe M. interarytaenoideus).

Der M. cricoarytaenoideus posterior (Paar) hat seinen Ursprung am hinteren posterioren Ende des Ringknorpels und verläuft ebenfalls zum Processus muscularis der Aryknorpel.

pel, wo er die gegensätzliche Bewegung zum M. cricoarytaenoideus lateralis ausführt, indem er die Aryknorpel und damit die Stimmfalten durch eine Rotation von der Mittellinie und eine Rückwärtsbewegung abduziert. Zusammen bilden sie ein Agonist-Antagonist-Paar.

Der M. interarytaenoideus verbindet die beiden Aryknorpel miteinander und besteht aus zwei Teilen. Von der lateralen Seite des Aryknorpels verläuft er direkt transversal zur lateralen Seite des jeweils anderen Aryknorpels. Der schräge Teil verläuft vom Processus muscularis des einen zum Apex des anderen Aryknorpels. Der M. interarytaenoideus verhilft auch zur Adduktion der Stimmfalten, als Hilfe für den M. cricoarytaenoideus lateralis, wobei seine Aufgabe mehr im Verschließen des posterioren Abschnitts der Glottis liegt.

Die extrinsische Muskulatur kann unterteilt werden in infrahyoidale und suprahyoidale Muskulatur. Zur ersten Gruppe gehören der M. sternohyoideus, der M. sternothyroideus, der M. omohyoideus, und der M. sternothyroideus. Zur zweiten Gruppe gehört wiederum eine größere Muskelgruppe, die hier nicht mehr aufgeführt werden soll, da hier nur die komplexe Eingefäßtheit und die damit einhergehende Möglichkeit der vielfältigen Handlungsveränderungen des Kehlkopfs und die Einwirkungsveränderungen auf die Stimmfalten verdeutlicht werden sollen, die durch die Verbindung zum restlichen Körper bestehen.¹¹

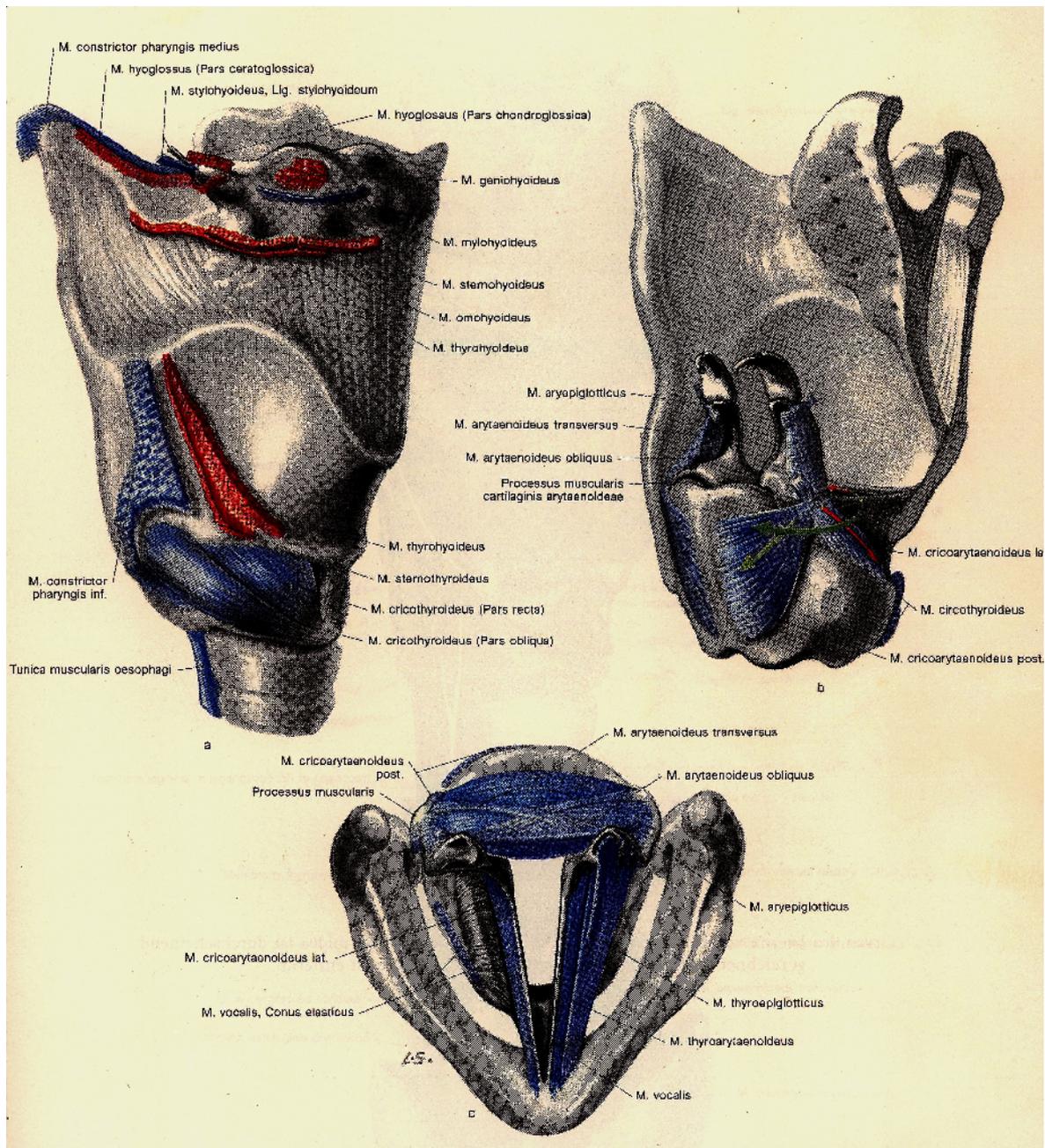
Der M. sternohyoideus verläuft vertikal von der Innenseite des Brustbeins zum unteren Anteil des Hyoidknochens, wobei seine Aktivität den Larynx über den Hyoidknochen, als indirekter Senker, nach kaudal zieht.

M. sternothyroideus verläuft vom Brustbein seitlich aufwärts und ist mit der äußeren Wand des Schildknorpels verbunden. Seine Aktivität zieht den Larynx, als direkter Senker, nach kaudal.

Der M. sternothyroideus verläuft vertikal von der äußeren Wand des Schildknorpels zum unteren Rand des Hyoidknochens und kann den Larynx heben.

¹¹ Beachte: „It is evident that gross laryngeal movement can be affected by a large number of muscles in and around the neck, the biomechanics of which is complex and remains a topic of active research.“ (Titze 1994, 15).

Der M. omohyoideus verläuft vom oberen Anteil des Schulterblatts (Scapula) zum Hyoidknochen, er vermag den Larynx zu senken und nach hinten zu ziehen.



Die Ex- und intrinsische Muskulatur des Larynx. (Quelle: Pernkopf 1994, 329).

Vom M. vocalis ausgehend (Body) sind die Stimmfalten über den Conus elasticus lateral mit dem Ringknorpel verbunden. Die Stimmfalten liegen oberhalb des Ringknorpels und zentral zwischen den Wänden des Schildknorpels.

An beiden Anfangs- bzw. Endpunkten der Stimmfalten finden sich Verstärkungen oder Verdickungen des Bindegewebes. Diese markieren Übergänge (Macula flava) zur zentralen Innenseite des Schildknorpels und zum Processus vocalis der Aryknorpel.

3.1.3 Die Stellknorpel (Arytaenoidei)

Die Aryknorpel (Stellknorpel) sitzen dem Ringknorpel frei und beweglich auf dessen Siegelring-ähnlichem, dorsalem, höherem Anteil auf. Sie werden dabei durch Bindegewebe und Muskel fest an den Ringknorpel gehalten. Nach ventral zum M. vocalis sind sie mit den Stimmfalten über den Processus vocalis verbunden, nach dorsal mit dem Processus muscularis mit dem umliegenden Muskelgewebe (und so mit Schild- und Ringknorpel) (Pernkopf 1994, 328-329). Letson und Thatchell zur pyramidalen Form der Aryknorpel:

„Each arytenoid possesses a base and three sides, which, in turn, meet at an apex. The base is concave and the sides are irregularly shaped and unequal in size. This architectural design has led some investigators to describe the arytenoids as being irregularly shaped pyramids.“ (1997, 131-132).

Es gibt jeweils den M. cricoaryteanoideus lateralis, der den Aryknorpel und damit die Stimmfalten, an dessen Processus muscularis bewegend, nach unten kippend adduziert, jeweils einen M. cricoaryteanoideus posterior, der den Aryknorpel und damit die Stimmfalten, an dessen Processus muscularis bewegend, nach oben kippend abduziert. Es gibt den M. arytaenoideus transversus, der die Aryknorpel und die Stimmfalten entlang der Medianlinie zueinander zu ziehen vermag. Letson und Tatchell zur Bewegung der Aryknorpel:

„Although a slide along the major axis of the crocoid facet is possible, the principle motion of the arytenoid is a forward and backward gliding along the minor axis of the cricoid facet. This sliding over a convexly curved surface results in changes not only anteriorly or posteriorly but vertically, as well. (...) Bidirectional movement of the arytenoid is poorly described in almost all basic texts and, as a consequence, these key motions remain widely misunderstood. On moving anteriorly, the vocal process of the arytenoids descends and the muscular process rises. On gliding posteriorly, the vocal process ascends or rises as the muscular process descends. This alternating changes in both the vertical and anterior-posterior directions resembles that of a rocking horse or a rocking chair. As such, rocking has become a common term to describe the motion of the arytenoid.“ (ebd.).

Letson und Thatchell schreiben, daß eine vertikale Bewegung der Aryknorpel wie auch das „rocking“ jedoch immer wieder zu Unrecht Erwähnung finden:

„However, for each unit of vertical displacement that occurs, there are two units of medial-lateral displacement; this gives a false impression that the arytenoids turn to their vertical axis. (...) The architecture of the cricoarytenoid joint prevents even minimal rotation on the vertical axis. (...) Although the term rocking appears to avoid the difficulty that the term rotation has, it too has its problems. The base of the rocking chair or rocking horse, unlike the arytenoid, is curved not to the concave but rather to the convex. Rocking back and forth on such a base requires that there be, at every moment, a point of contact with the surface upon which the rocking occurs. The arytenoid as it glides or slides over the cricoid facet has no one point of contact to the cricoid; rather the entire arytenoid base is in contact with the cricoid. Finally, rocking back and forth, whether it be in a rocking chair or a rocking horse, is actually a rotation on a transverse or a pitch axis. In mathematical terms, neither term rocking or rotating, is considered to be precise.“ (ebd., 136).

Vollkommen im Bindegewebe eingelagert haben die Aryknorpel einerseits einen hohen Grad an Beweglichkeit, während sie somit doch zugleich fest fixiert dem Ringknorpel aufsitzen. Hierbei müssen sie dem Muskelverlauf in ihrer Anbindung an die Rahmenstruktur folgen. Die ringförmige Öffnung des Ringknorpels, von dessen Erhöhung, quasi der seitlichen Siegelringplatte, die Aryknorpel zur Glottis hinab, vor und mittig geführt werden, läßt sich besser mit einem Gleitvorgang innerhalb des Bindegewebes beschreiben, währenddessen eine Drehbewegung erfolgt, die die Stimmfalten so, von den Aryknorpeln aus, in die Phonationstellung bringt, so Letson und Thatchell:

„The gliding movement of the arytenoid over the convexly curved cricoid facet is more properly described as revolving. (...) With the arytenoids moving both anteriorly and inferiorly, an additional directional change is also occurring. The arytenoids together with the true vocal folds are observed to move medially, or toward one another (adduction). On moving posteriorly and superiorly, the arytenoids and the true vocal folds separate, or move laterally (abduction). Although the arytenoids move medially and laterally during the process of pitchlike motion or revolving, these movements are not due to the pitchlike motion process itself. Rather, the medial and lateral directed movements are due to the alignment of the crico-arytenoid joint. The facets of the cricoid slope laterally, anteriorly, and inferiorly. The arytenoid, on accepting this position, will be inwardly turned on its vertical or yaw axis. This is not a dynamic rotation but rather represents a rotation that is fixed. (...) Forward pitchlike motion is known as *positive pitch*. The arytenoids and true vocal folds separate during posterior-superior-directed pitchlike motion of the arytenoids over the cricoid facet. This type of pitchlike rotation is known as *negative pitch*.“ (ebd., 136-137).

Die Aryknorpel, mit ihrer muskulären Angebundenheit, verhelfen, die Stimmfalten in eine paramediane Position, also entlang einer gedachten Mittellinie, der Phonationsstellung zu bringen und dort zu halten, die als grundlegende Aktivitätshaltung betrachtet werden muß, ohne diese die dann folgenden Schwingungen der Stimmfalten nicht möglich sind. Durch ihre Adduktionstätigkeit verhelfen sie auch zu mehr oder weniger größer medialer Kompression.

4 Anatomischer Aufbau der Körperkunstsysteme:

Die Morphologie des Bewegungsapparates

Wie in allen Körpertechniken variieren die Bewegungen des gesamten Körpers in der Wing Tsun-Technik natürlich außerordentlich. Anhand verschiedener grundlegender Elemente dieser Kampfkunst lassen sich jedoch einige kampftechnische Grundhaltungen festlegen. So oder so mag dies anders gesehen oder/und dargestellt werden, dennoch bietet es sich an, die Kampfstellung als solche als anatomische Grundhaltung dieser Körpertechnik des Wing Tsun Kuen anzusehen und von ihr auszugehen.

Wie auch im normalen aufrechten Stand folgt im Kampfstand der Aufbau vom Kopf aus zur regionalen Gliederung in die Körperabschnitte:

Kopf

Hals

Truncus (Rumpf, Torso)

Brust

Bauch

Pelvis

Obere Extremitäten

Schultergürtel

Freie obere Gliedmaßen

Untere Extremitäten

Beckengürtel

Freie untere Gliedmaßen

In der Kampfstellung (siehe Film 4: Kampfstand aus normaler Haltung) finden sich die Arme und jeweils ein Bein nach vorne-mitte-zentral vorgestreckt bzw. das Bein vorge-setzt. Hierbei sind zumindest die Arme, aber auch das potentiell immer angehobene,

jeweils vordere Bein, dieses aber auf eine tiefere parallele Ebene versetzt, auf einen gemeinsamen zentralen Punkt, den „Mittelpunkt“¹², hin ausgerichtet. In dieser Haltung der vorgestreckten Extremitäten befinden sich diese in einer von den Ellenbogen bzw. von den Knien aus angeführten, tendenziell invers, d.h. nach innen, auf die Paramediane hin gerichtete Stellung. Die in dieser Weise nach vorne gegebenen Extremitäten sind als solche mehr oder weniger leicht angewinkelt.¹³ Einzig das jeweilige Bein, auf dem praktisch das gesamte Körpergewicht ruht, also das Standbein, ist nicht nach vorne-mitte-zentral vorgestreckt, sondern ist nach unten gegeben, also unterhalb (kaudal) des Torsos, wobei es, in der „Hohen Hocke“, ebenfalls leicht angewinkelt ist. Der Beckengürtel ist in der aktiven Haltung, und dabei in die Horizontale, gekippt. Der Schultergürtel ist leicht abgesenkt, d.h. nach unten an den Torso herangezogen. Die Bauch- und die Rückenmuskulatur sind in der Art aktiviert, daß sie, zusammen mit der aktiven Beckengürtelhaltung und dem an den Torso gesenkten und gebundenen Schultergürtel, eine zu einer Einheit führenden, festen Verbindung des oberen mit dem unteren Extremitätengürtel, und damit genauso der oberen mit den unteren freien Gliedmaßen, halten kann, sofern die Muskulatur hierfür trainiert ist.¹⁴

Der Schultergürtel befindet sich in dieser Grundstellung demnach oberhalb (cranial) des Beckengürtels (Schünke, Schulte, Schumacher 2005, 211, Abb. C). Die freien Extremitäten befinden sich sowohl auf der Transversalachse als auch auf der Sagittalachse in paralleler Stellung zueinander, in ihrer Ausgerichtetheit auf einen zentralen Punkt, der Beine, etwas tiefer versetzt ist. Das Standbein befindet sich unterhalb des Torsos.¹⁵

¹² Siehe Ting 1997, 361, zum Innen und Außen im Wing Tsun, wo ein Mittelpunkt in der Überschneidung der vertikalen und horizontalen Mittellinie bezeichnet ist. Diese Mittellinien mit ihrem Mittelpunkt markieren die jeweils kürzeste Strecke auf der Horizontalen zwischen zwei Kämpfern, so daß grundsätzlich eine Ausrichtung hierdurch vorgenommen wird.

¹³ Schwenkte man diese Anordnung als Ganze um 90° vorwärts, befände sich der Körper (bis auf das jeweilige Standbein) in der Tierkörperhaltung.

¹⁴ Relativierend muß bemerkt werden, daß es sich beim WT um ein sogenanntes „Armsystem“ handelt, was darauf hinweist, daß zwar die Beine eben gerade in kaum zu unterschätzender Weise *für* die Arme arbeiten, aber daß die Beine nicht hauptsächlich den Mittelpunkt ausmachen. Daher gilt das Anheben des jeweils vorderen Beines zwar durchaus, jedoch nur gemäßigt im Verhältnis zur Armarbeit.

¹⁵ Daß dies für eine Körpertechnik nicht selbstverständlich so sein muß, kann man leicht anhand von möglichen anderen Untersuchungen, z.B. von Geräte- oder Bodenturnern oder Schwimmern etc., sehen.

4.1 Die Extremitäten

4.1.1 Die Extremitätengürtel:

Der obere und untere Extremitätengürtel und die freien Gliedmaßen

Das Skelett der oberen Extremität als Ganzes setzt sich von oben nach unten aus dem Schultergürtel und dem Arm zusammen (siehe Schünke, Schulte, Schumacher, 2005, 208):

Schultergürtel

Schlüsselbein (Clavicula)

Schulterblatt (Scapula)

Arm

Oberarm (Brachium)

Unterarm (Antebrachium)

Hand (Manus)

Die Verbindung zum Rumpf findet über die Schultergelenke (ebd., 2005, 226-235) statt.

Diese setzen sich zusammen aus:

Echte Gelenke

Sternoklavikulargelenk

Akromioklavikulargelenk

Humeroskapulargelenk

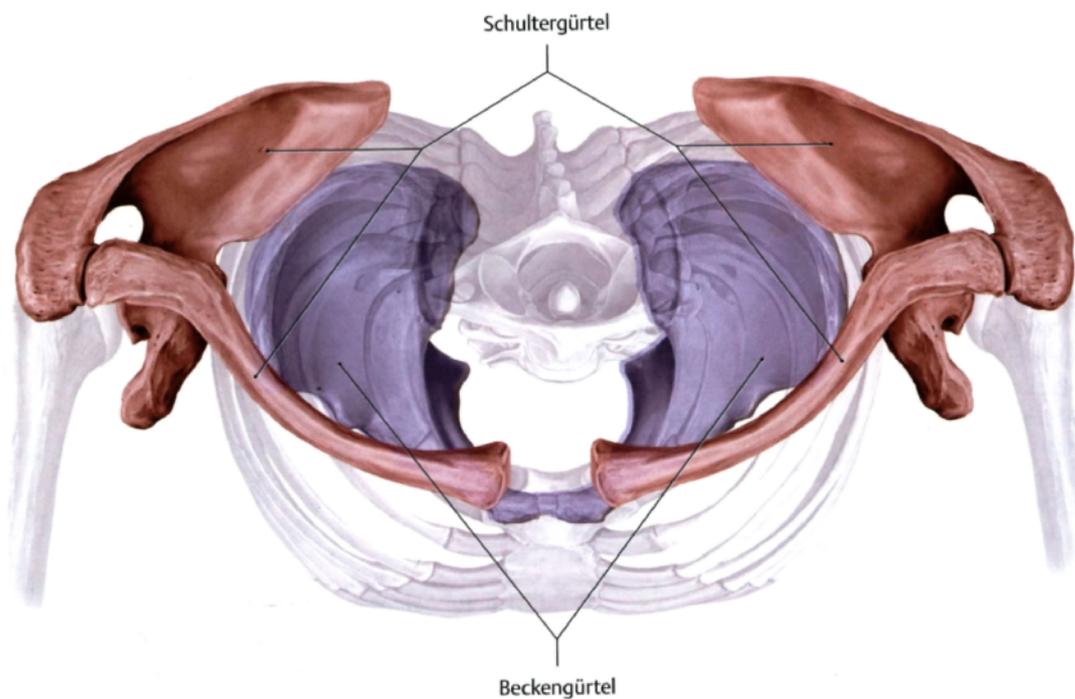
Nebengelenke

Subakromiales Nebengelenk

Schulterblatt-Thorax-Gelenk

Schünke, Schulte, Schumacher zur Kipp-Gleit-Artikulation des Schultergelenks auf dem Torso, das keine knöcherne Einfassung besitzt, sondern in Muskulatur und Bindegewebe eingefaßt ist, wobei dies zugleich eine Fixierung wie eine Freiheit für die Bewegung der Schultern und mit ihnen der Arme bedeutet, die sehr abhängig von der Trainiertheit der Schultermuskulatur ist:

„Bei allen Bewegungen des Schultergürtels gleitet das Schulterblatt im lockeren Bindegewebe zwischen M. serratus anterior und M. subscapularis (s.D). Das bindegewebige Gleitlager wird als Schulterblatt-Thorax-Gelenk bezeichnet und besitzt die Funktion eines Gelenks, in dem sowohl translatorische als auch rotatorische Bewegungen der Scapula durchgeführt werden können. (...) (Zeichnung nach einem Präparat der Anatomischen Sammlung der Universität Kiel).“ (2005, 229).



(Quelle: Schünke, Schulte, Schumacher 2005, 227)

Schünke, Schulte und Schumacher zu den Bewegungsmöglichkeiten in Schultergürtel und Schultergelenk:

„A Bewegungen der Scapula

Über die mechanisch gekoppelten Schlüsselbeingelenke (Artt. sternoclavicularis und acromioclavicularis) wird die Scapula bei allen Bewegungen der Clavicula mitgenommen. Hierbei gleitet das Schulterblatt im Schulterblatt-Thorax-Gelenk auf dem Thorax. Die Bewegung, aber auch die Fixierung erfolgt durch Muskelschlingen. Man unterscheidet folgende Bewegungen der Scapula:

a Heben und Senken (bei Elevation und Depression des Schultergürtels): translatorische Verschiebung der Scapula in einer Vertikalen von kranial nach kaudal;

b Vor- und Rückführen (bei Protraktion und Retraktion des Schultergürtels): translatorische Verschiebung der Scapula in einer Horizontalen von dorsomedial nach ventrolateral;

c Schwenken des Angulus inferior nach lateral (bei Abduktion bzw. Elevation des Armes): Rotation der Scapula um eine dorsoventrale Achse durch die Mitte der Scapula. (...)

B Bewegungen (...) im Sternoklavikulargelenk

a Heben und Senken der Schulter (Elevation bzw. Depression) um eine nahezu sagittale Achse;

b Vor- und Rückführen der Schulter (Protraktion bzw. Retraktion) um eine longitudinale (vertikale) Achse.“ (2005, 236).

Die Bewegungen der Arme zeichnen sich durch einen höheren Grad an Beweglichkeit gegenüber den Beinen aus, wobei aber für beide dieselben Grundmöglichkeiten der Bewegungen gelten. Die Armbewegungen lassen sich über folgende Bewegungen beschreiben:

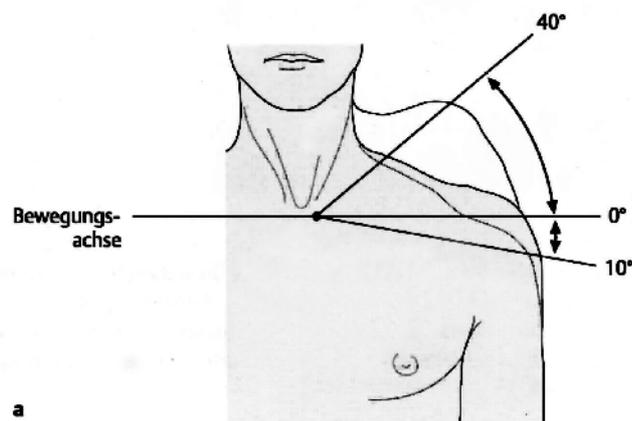
Abduktion und Adduktion: Abspreizen eines Armes von der Körpermitte nach außen und Zurückführen zur Körpermitte

Elevation und Depression: Anheben und Absenken eines Armes

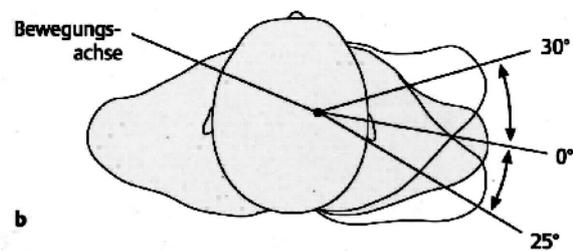
Flexion und Extension: Beugen und Strecken eines Armes

Anteversion und Retroversion: Vorschwingen und Rückschwingen eines Armes

Supination und Pronation: Auswärtsdrehung und Einwärtsdrehung eines Armes.



a



b

B Bewegungen (bzw. Bewegungsmaß) Im Sternoklavikulargelenk

- a Heben und Senken der Schulter (Elevation bzw. Depression) um eine nahezu sagittale Achse;
- b Vor- und Rückführen der Schulter (Protraktion bzw. Retraktion) um eine longitudinale (vertikale) Achse.

(Quelle: Schünke, Schulte, Schumacher 2005, 236)

Das Skelett der unteren Extremität als Ganzes (Schünke, Schulte, Schumacher, 2005, 360ff.) setzt sich von oben nach unten aus dem Beckengürtel und den freien Gliedmaßen zusammen:

Beckengürtel

Beckenring (Cingulum pelvicum)

Hüftgelenk (Art. coxae)

Freie Gliedmaßen

Oberschenkel (Femur)

Unterschenkel (Crus)

Fuß (Pes).

Im Gegensatz zum Schultergelenk ist die Bewegung der Hüfte durch eine knöcherne Einfassung bestimmt, wobei das Hüftgelenk als Kugelgelenk drei Hauptbewegungsachsen besitzt, deren Bewegungszentrum im Femurkopf liegt, so daß sich vollständig bei drei Freiheitsgraden sechs Hauptbewegungen beschreiben lassen:

Transversalachse: Flexion (Anteversion) und Extension (Retroversion),

Sagittalachse: Abduktion und Adduktion und

Longitudinalachse: Innenrotation und Außenrotation.

Das Becken kann mit Hilfe der Bauchmuskulatur und der autochthonen Rückenmuskulatur bewegt werden. Hierbei kann die Haltung des Beckens in drei Hauptlagen unterteilt werden: „Bei der aktiven normalen Haltung ist das Becken etwa um 12° nach vorne gekippt (...). Bei der aktiven strammen Haltung (*„Bauch rein, Brust raus“*) wird das Becken leicht aufgerichtet, (...).“ (Schünke, Schulte, Schumacher 2005, 131), hierbei liegt das Becken auf der Horizontalen. „Bei erschlaffter und wenig trainierter Bauchmuskulatur resultiert eine passive schlaaffe Haltung (...) mit einer übermäßigen Beckenkipfung nach vorne.“ (ebd.). Die muskuläre Anbindung des Beckens in der aktiven normalen und aktiven strammen Haltung ist entscheidend für die weitere Anbindung der Gliedmaßen über die Schultergürtel und stellt sich so als Bindeglied zwischen den beiden Extremitätengürteln dar.

Die Verbindung des Beines zum Beckengürtel, und über das Hüftgelenk zur Wirbelsäule, ist eine wichtige Verbindung für den aufrechten Stand: „Da die Wirbelsäule über das Kreuzbein relativ fest im Becken verankert ist, kommt der Stabilisierung des Beckens gegenüber den beweglichen Gliedmaßen bei aufrechtem Gang große Bedeutung zu.“ (ebd., 360). Hierin liegt auch die große Bedeutung der Kippung des Beckens in der aktiven Haltung im WT, d.h. für den Kampfstand, bei dem dadurch die Arme besser geführt werden können, da, mit der aktiven Beckenhaltung ebenso, eine bessere Führung der Beine möglich ist, in dem Maße, wie diese stützend tätig werden.¹⁶ Hieraus ergibt

¹⁶ Zur genauen Art, Lage und Funktion der einzelnen Muskeln der genannten Skelettanteile siehe Schünke, Schulte, Schumacher 2005: „Funktionelle Muskelgruppen“, 256ff.

sich eine interne Kraftkurve zwischen dem oberen und unteren Extremitätengürtel, die so zu einer funktionalen Einheit führt.

Die Bewegungen des Kniegelenks zeichnen sich durch Flexion und Extension aus, wie auch durch Rotationsbewegungen des Unterschenkels gegenüber dem Oberschenkel als Außenrotation (Supination) und Innenrotation (Pronation).

4.2 Der Torso

Der Torso stellt mit dem Kopf und dem Hals das Vitalitätszentrum im WT dar. Es handelt sich hierbei, der Vorstellung der Anatomie gemäß, nur um den zentralen Bereich, ohne die Extremitätengürtel, also um den Brustraum, den Ober- und Unterbauch und den Genitalbereich. Zusammen mit der Primärfunktion ist es die festigkeitsgebende Verbindung zwischen den Extremitätengürteln, die im WT entscheidend ist. Der Torso stellt im Verhältnis zu den sehr beweglichen Extremitätengürteln einen ruhenden Pol dar.

Schünke, Schulte, Schumacher nennen die bereits für den Torso selbst gegebene Festigkeit als wesentliches Merkmal im Zusammenhang mit dessen knöchernen und muskulären Wandstrukturen:

„Der knöcherne Brustkorb (Thorax) wird von der Brustwirbelsäule, den zwölf Rippenpaaren und dem Brustbein (Sternum) gebildet. Diese Strukturen sind durch Bänder sowie echte und unechte Gelenke miteinander beweglich verbunden und durch die Zwischenrippenmuskeln (Mm. intercostales) verspannt. (...) Unter funktionellen Gesichtspunkten bilden der knöcherne Thorax und seine muskulären Wandstrukturen eine feste stabile Hülle, die Atembewegungen ermöglicht und damit Voraussetzung für die normale Atmung ist.“ (2005, 106).

Der Brustkorb besitzt die Brustbein-Rippen-Gelenke (Artt. sternocostales), die die Rippen mit dem Brustbein verbinden, und die Rippen-Wirbel-Gelenke, die die Rippen mit der Wirbelsäule verbinden (ebd., 108-109). Mit der Artikulation dieser Gelenke kommt es bei der Inspirationsbewegung zu einer Rippenhebung und dabei im oberen Teil des Brustkorbs zu einer Vergrößerung des sagittalen Durchmessers, und es kommt im unteren Teil des Brustkorbs zu einer Vergrößerung des transversalen Durchmessers. Das

Anheben der Rippen zur Atmung wird als Brust- oder Rippenatmung bzw. sternokostale Atmung bezeichnet. Diese Atmungsart wird durch die Mm. intercostales erreicht.

Am Unterrand des Rippenbogens setzt der wichtigste Inspirationsmuskel an, das Zwerchfell (Diaphragma), das von der Wirbelsäule ausgehend den oberen vom unteren Thoraxraum trennt. Seine Bewegung für die Atmung erweitert den Brustraum nach kaudal, wobei diese Atmung als Abdominalatmung bezeichnet wird.

Eine gleichzeitige Brust- und Zwerchfellatmung wird als Kostoabdominalatmung bezeichnet und entspricht der Atmung auf höherem Aktivitätsniveau sowie der des Singens.

Die Bauchwand wird von einem Verspannungssystem umfangreicher vertikaler, horizontaler und diagonaler Muskeldurchflechtungen gebildet, die, zusammen mit den expiratorischen Anteilen der Mm. intercostales, die Ausatmung ausführen. Hierbei verkleinern sie gemeinsam den Thoraxraum in alle Richtungen und stellen die Gegenbewegung zur Inspirationsbewegung dar.

5 Analogien der Anatomie im allgemeinen

Aufbau der Körpertechniken

Der sich in der Phonationsstellung befindliche Larynx hat mit dem in der Kampfstellung des WT stehenden Körper in verschiedenen Punkten grundsätzliche Ähnlichkeiten auf. Dieses willkürliche Herausgreifen einer der wesentlichsten Positionen dieser technischen Anteile der Künste entspricht nicht einer anatomischen Neutral-Null-Stellung, sondern soll eine quasi ruhende Ausgangsstellung, innerhalb der jeweils spezifischen Technik, zur vergleichenden Betrachtung zwischen ihnen sein, von der aus sich die Folgebewegungen der jeweiligen Körpertechniken der Künste aufeinander beziehen lassen.

In beiden Systemen findet sich im kaudalen Abschnitt ein Ringgebilde. Im Larynx ist es der Ringknorpel, und im Bewegungsapparat ist es der knöcherne Beckenring. Beide, der Ringknorpel des Larynx und der Beckenring des Bewegungsapparats, sind geschlossen.

Im Bewegungsapparat sitzt auf dem Beckenring der Torso mit der Wirbelsäule und der Bauch- und Rückenmuskulatur auf, an der der obere Extremitätengürtel angeschlossen ist. Im Larynx fehlt eine feste, der Wirbelsäule ähnliche Struktur, aber es finden sich (extrinsische) Muskeln, die den Ringknorpel mit dem Schildknorpel verbinden. Anstelle der Wirbelsäule findet sich beim Ringknorpel, in seinem dorsalen Abschnitt, eine Erhöhung (quasi liegender Siegelring). Auf dieser Erhöhung sitzen ihm die Aryknorpel auf, die mit ihrem Processus vocalis eine Verbindung zu den Stimmfalten besitzen. Dem Torso des Bewegungsapparats sitzen die Schultergelenke des Schultergürtels auf, die eine Verbindung zu den freien Gliedmaßen besitzen.

Die Aryknorpel sitzen dem Ringknorpel, in einer binde- und muskeltgeweblichen Eingebundenheit, frei, aber fest eingefasst auf. Das Schultergelenk sitzt dem Torso, mit muskel- und bindegeweblicher Eingebundenheit, ebenfalls frei, aber (je nach Muskelmasse) fest eingefasst auf. Die Aryknorpel haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Scapula des Bewegungsapparats, obwohl ihre Funktion wesentlich stärker, im Sinne von funktionell direkter, ausgeprägt und für die Stimmfalteneinstellung unerlässlich ist. Beide haben eine irreguläre pyramidale Form, wobei die Scapula im Verhältnis flachpyramidal gestaltet sind und mit ihrer Spitze nach unten weisen, wohingegen die Aryknorpel eher eine pyramidale Form haben und mit ihrer Spitze nach oben weisen. Die

Scapula haben eine indirekte Verbindung zu den Gliedmaßen, während die Aryknorpel eine direkte Verbindung zu den Stimmfalten haben.

In derselben Region liegt mit dem Schultergelenk die Verbindung zu den freien Gliedmaßen des Bewegungsapparats, zu den Armen. Diese sind in der Kampfstellung nach vorne-unten-mitte entlang einer Paramedianen gestreckt. Sie sind nicht wie im Schildknorpel zentral gebündelt und geweblich fixiert, sondern auf einen virtuellen Punkt im Raum, d.h. auf einen imaginären Gegner gerichtet.

Am Processus vocalis der ventralen Seite der Aryknorpel findet sich die Verbindung zu den Stimmfalten, die in der Phonationsstellung nach vorne-unten-mitte entlang einer Paramedianen liegen. Sie laufen auf einen Punkt in der Innenseite des Schildknorpels zu. In beiden Fällen verlaufen sie, sich von proximal nach distal verjüngend, auf den fixierten bzw. nicht fixierten Punkt zu und bilden dabei ein mehr oder weniger schlanke Dreieck.

Es findet sich eine Verdickung an dessen Konjunktion, der Macula flava. Analog dazu befinden sich an den distalen Enden der Arme die Fäuste bzw. die gestreckten Hände.

Der Schildknorpel findet im Bewegungsapparat unter dem Einfluß der WT-Körpertechnik keine direkte Entsprechung, wird jedoch analog dazu in gewisser Hinsicht, durch den Gegner ersetzt. Auf dessen zentralen „Mittelpunkt“ hin werden die Arme, im sich verjüngenden Dreieck, gestreckt, wobei sie den Gegner an den distalen Abschnitten berühren, ob in dieser Weise zunächst an dessen Armen oder an dessen Torso, bleibt sich zunächst gleich. Da auch der Gegner im WT eigentlich immer beweglich ist, kann er direkt von vorn oder auch von beiden Seiten, tendenziell lateral, erwartet werden. Das läßt an den Bau des Schildknorpels erinnern, sich aber funktionell nicht direkt nachvollziehen. Hierbei bieten sich aber noch andere Analogien an, wie z.B., daß die Arme des Gegners im besten und angestrebten Fall geöffnet sind und der WT-Kämpfer sich, durch diese hindurch, in permanentem zentralem Angriff auf dessen Torso befindet. Seitengewechselt ließe sich dies als Außen- und Innenposition vorstellen. So läßt sich auch vorstellen, daß sämtliche Positionen des Gegners um den WT-Kämpfer herum in den für die Stimmfalten wesentlichen Bewegungen aufgehoben sind.

Je nach bei der Phonation hinzugenommene Stimmfaltenmasse kommt ein weiterer unterer Massenanteil hinzu. Dieses untere Segment liegt im Bewegungsablauf unterhalb des oberen Segments auf einer eigenen Ebene. Beim WT kommen zu den vorgestreckten Armen, und zwar hier ständig vom linken zum rechten wechselnd, die Beine hinzu, die fast genauso wie die Arme nach vorne-parallel entlang einer Paramedianen gegeben werden, wobei sie sich auf einer eigenen Ebene unterhalb der Arme befinden und bewegen.

Während die Stimmfalten ihre Morphologie innerhalb ihrer phonatorischen Körpertechnik nicht grundsätzlich verändern, findet sich im Bewegungsapparat der Körpertechnik des Wing Tsun eine Veränderung. Im Singen treten zum Larynx und zu dessen Stimmfalten der Atemapparat und die Phonationsluft als ein eigenes Subsystem hinzu, das sich mit der Phonationsluft entlang der longitudinalen Achse den Stimmfalten nähert. Ihm kommt eine sehr große Bedeutung zu, da sie alle übrigen Anteile beeinflussen. Aus dem Werkzeugsystem des Wing Tsun Kuen, dem oberen und unteren Extremitätengürtel, wird zur Errichtung eines vergleichbaren Systems ein Standbein herausgenommen, das ebenfalls von unten her, entlang der Longitudinalachse, einen sehr großen Einfluß auf alle übrigen Anteile hat. Damit teilt sich der untere Extremitätengürtel, und somit auch das eine Werkzeugsystem, aus einem Organsystem für die Körpertechnik des Wing Tsun in zwei Funktionssysteme.

Im Verlauf entlang der Longitudinalen hält das jeweilige Standbein alle oberen Körperabschnitte in der „Hohen Hocke“. In beiden Fällen kann es so zu einer Beeinflussung des gesamten übrigen Apparats durch das jeweils von unten heranreichende Standbein bzw., im Singen, durch die Phonationsluft kommen.

Der Bau der Stimmfalten verjüngt sich von dorsal nach ventral. Der Bau der freien Gliedmaßen verjüngt sich von proximal nach distal.

Die Stimmfalten besitzen einen festen muskulären Körper (Body), eine weiche verschiebbare Transitionsschicht (Lamina propria), eine weiche verschiebbare Epidermis, und eine quasi flüssige Schleimhautschicht. In den Übergängen in die Knorpel (Cricoides, Thyroideus) verändert sich das Epidermisgewebe in ein festeres Bindegewebe zur Anbindung an die Knorpel. Die Gliedmaßen des Bewegungsapparats besitzen einen harten knöchernen Kern, eine feste bewegliche Muskelschicht, eine verschiebbare Un-

terhaut-Haut-Schicht und (ebenfalls, aufgrund der Arten des Bewegungswiderstandes und der damit verbundenen Bewegungswahrnehmung, wichtig für einen Kampf) eine sehr dünne Schweißschicht. In ihrer Anbindung an den Schulter- und Beckengürtel finden sich Sehnenverbindungen, und zum Gegner hin finden sich die Hände.

Der M. vocalis der Stimmfalten vermag sich in der Phonationsstellung kontrahierend zu verkürzen und so die ihm aufliegende Epidermis, sozusagen durch „Untergröße“, mehr oder weniger befreiend aufzuwerfen, wodurch sich ihre Abrollbeweglichkeit erhöht.

Die Muskulatur der freien Gliedmaßen vermag die Gliedmaßen auch in der Flexion und Extension zu verkürzen und zu strecken, befreit aber dabei nicht ihre Haut, sondern erlaubt eine verstärkte pronierende und supinierende Ausschwenkung ihrer leicht angewinkelten medialen und distalen Abschnitte beispielsweise durch Innen- Außenrotation, entlang der Sagittalachse.

Die feste Knochenstruktur der Gliedmaßen vermag deutlich mitzuhelfen, bei Feststellung der Muskulatur oder auch bei dynamischer Auslenkung, eine große Festigkeit der Gliedmaßen zu erreichen. Diese Aufgabe der Festigkeit und Raum einnehmenden Vorwölbung wird in den Stimmfalten durch deren muskulären Body erreicht. Die Beweglichkeit des Covers, das sehr verschiebbar und damit beweglich ist, wird nicht von der Haut, sondern ebenfalls von den Muskeln der Gliedmaßen erreicht. Es finden sich jedoch vergleichbare ellipsenförmige Verschiebungen auch auf der Haut der Gliedmaßen im Wing Tsun, wenn die Arme sich berühren und bewegen, und zwar an den punktuellen Berührungen mit den gegnerischen Armen. Die für die Phonation wichtige Epidermis und Schleimhaut sind vergleichbar mit der wahrnehmenden Haut der Gliedmaßen. (Eine weitere Aufschlüsselung kann nur mit näheren Ausführungen ihrer genauen Funktion geschehen.)

6 Die Körpertechniken der Künste

6.1 Die Registerfrage

Scholz schreibt in seiner Dissertation zur Registerfrage, daß, die letzten über zweihundert Jahre zurückblickend, aus allen Richtungen unermüdlich von einem Auflösungs-vorgang der Gesangskultur gesprochen wurde:

„Das Lamento über den Verfall der Gesangskunst aufgrund unzulänglicher Gesangsmethoden läuft im wesentlichen auf einen Methodenstreit hinaus, indem einer den anderen verantwortlich macht für ein zu geringes Angebot an qualifizierten Sängern, um die eigene Methode als beispielgebend, wenn nicht gar als Allheilmittel anzupreisen. Aus all diesen Erörterungen ergibt sich, daß, nachdem seit 250 Jahren ein Absinken der Gesangskultur beklagt wird, von einer eigentlichen Krise der Gesangskunst keine Rede sein kann, es sei denn, man gebraucht Gesangskunst mit der Krise derselben synonym.“ (1972, 18).

Als einen wesentlichen Grund nennt Scholz die zunächst unerkannte und dann ungeklärte Registerfrage:

„Die Unsicherheit in der Registertheorie führt neben anderen Problemen zur Vielzahl der Lehrmethoden. Polemiken der Gesangsmethodiker untereinander, Unzufriedenheit der Sänger, besonders wenn ihnen nicht der rasche berufliche Erfolg beschieden war, Unwillen aller künstlerisch und kommerziell von der Gesangskunst abhängigen Institute und Personen, wenn ihnen keine genügend große Auswahl an Sängern zur Verfügung zu stehen schien, führten, sobald solche Unstimmigkeiten auch vor der Öffentlichkeit diskutiert wurden, zu der These von der Krise in der Gesangskunst.“ (1972, 3).

Reid erinnert in diesem Zusammenhang gleichbedeutend daran, daß mit der Zunahme an Technik und Wissenschaft vermehrt Menschen aufgetreten seien, die eine hektische und werteferne moderne Welt vertreten und mit ihrer Art diesen Umgang auch auf das Singen übertragen haben und somit einen das Singen zersetzenden Einfluß ausüben.

Das Weitergeben und Lernen der seelischen und körperlichen Vorgänge des Singens ist und bleibt jedoch immer vom möglichen Zerfall oder von möglicher Zersetzung bedroht oder nicht, eine zutiefst nach persönlicher, intimer Sensibilität und Wahrhaftigkeit intra- und interpersoneller Art verlangende Vokal-Kunst der Emotionen, der Rollen und der Identität, die in diesem Sinne praktisch in der Gesellschaft lebt. Die Kunst des Singens entwickelt sich in einem Menschen, indem sie sich zwischen zwei Menschen entwi-

ckelt, dem Lehrenden und dem Lernenden, und eben ganz genau *nicht* – durch sogar Urmißtrauen einleitende könnende – gesellschaftliche und persönliche Entsolidarisierung und Entantwortung¹⁷, die letztlich immer mit an der Substanz zehrender Eile und subtiler oder offener angstvoller und verhuschter Nervosität, mit ihren typischen muskulären Fixierungen, einhergeht. Reid hierzu:

„But with the advance of technology and the advent of the scientific era the proponents of Bel Canto training were left defenseless. They knew they were right without, unfortunately, being able to prove it. In the meantime, a new generation of teachers came along to confront a world in a process of change; a world which created in every area of life uncertainty and confusion.“ (1984, 4).

Reid aber hinsichtlich der Kunst des Gesangs und der menschlichen Beziehung:

„It is a simple matter to pass on to others the basic principles governing a given technique, but it is another thing to expect two people to ‘hear’ uniformly, to think, analyze or react to a given personality in precisely the same way. The lost art of Bel Canto is, quite clearly, to be found in qualities of hearing, thinking, feeling, and empathetic rapport. These gifts cannot be handed down like family heirloom.“ (ebd., 3).

Für die Klärung der Registerfrage, als eine sehr zentrale Frage des Singens, muß so viel Zeit und Ruhe sein, wie gebraucht wird, um die Sensibilität und die Erfahrungen in diesem Bereich zu sammeln. Die Registerfrage gehört zur Grundlage für alle kommenden und auf diese aufbauenden Techniken und ihre gesanglichen, emotionalen Ausdrucksformen, die mit sensibler Hingabe in gemeinsamer Betrachtung und Erarbeitung als Fundament erkannt werden müssen, so daß sich von da ab weiterhin an dieser Gegebenheit orientiert werden kann, gerade wenn die musikalisch-dichterischen Werkinhalte und ihre oft enormen emotionalen Bewegungen in alle nur erdenklichen Höhen und Tiefen und Intensitäten des menschlichen Empfindens und zugleich der Stimmgebung ausschlagen werden und auch sollen.

Schon Behnke hebt beispielsweise die Sanftheit im Zusammenhang mit der Verbindung zwischen den Registern hervor, die mit einer Arbeit an der Stimme einhergehen soll: „We are strongly convinced that the adult voice is a thing to be treated gently, and to be

¹⁷ Siehe: *Zeitschrift für Politische Psychologie 2004: Jahre der Entantwortung: Fallstudien in gesellschaftlicher Entsolidarisierung und öffentlicher Entwertung.*

coaxed rather than forced; and we are of opinion, therefore, that even greater tenderness is required in the treatment of infant voices.“ (1885, 32).

6.2 Die Darstellung der Register-Extreme

Zur Feststellung, was ein Register ist, sagt Titze, unter Hervorhebung des Schrittes innerhalb der Tonhöhe und Lautstärke, daß der Vokalwechsel sekundärer Natur sei. Das kann für die Anforderungen von hoher Intensität im Singen so nicht ganz gelten, zudem haben die Vokale innerhalb des Singens einen sehr zentralen Stellenwert. Allerdings sind weder Tonhöhe noch Lautstärke, noch Vokal letztlich Register, die aber durch die hier genannten Punkte beeinflussbar sind:

„The term *register* has been used to describe perceptually distinct regions of vocal quality that can be maintained over some ranges of pitch and loudness. (...) If a voice is noticeably registered, a quantal (stair-step) effect in quality is perceived as pitch or loudness is changed. (A vowel change may also induce a register change, but we consider that a secondary interaction. Most people can produce all of the vowels in a given register.)“ (1994, 253).

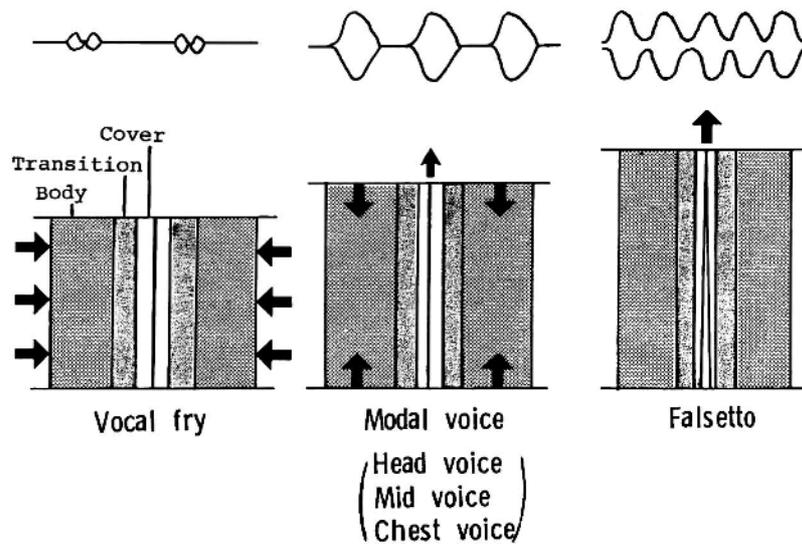
Zum Aspekt der Teile und ihrer gegebenen Trennung und Zusammenführung als Qualitäten innerhalb einer Stimme führt Titze folgendes aus:

„Vocal quality, measured in psychophysical terms, appears to have plateaus (or near plateaus) that are connected by abrupt transition. The transitions are perceptually more relevant than the plateaus. A one-register voice is effectively a no-register voice because there are no abrupt transition to draw attention to a quality change.“ (1994, 254).

Hirano (1982, 50) beschreibt in allgemeiner Weise drei grundlegende Register, darunter zwei extreme, der menschlichen Stimme und ihre dazugehörigen Vibrationsmuster: das „Vocal fry“, das „Modal“ und das „Falsetto“. Neben den Extrempositionen des Vocal fry und des Falsett unterteilt er das mittlere dieser Register, das Modalregister, in die im Gesang gebräuchlichen Begriffe „Chest“ („Bruststimme“), „Mid“ („Mittelstimme“) und „Head“ („Kopfstimme“).¹⁸

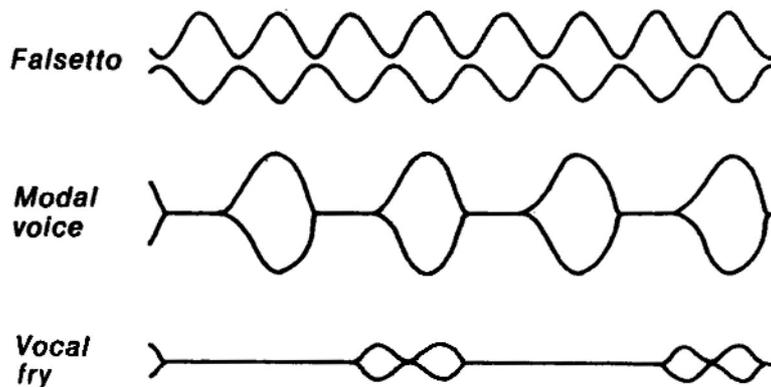
¹⁸ Vergleiche auch Titze 1994, 252ff.

Hirano beschreibt das Verhalten der Schichtenstruktur für die verschiedenen Register (siehe Abbildung unten). Während im Falsett fast ausschließlich eine Sagittalstreckung und im Vocal fry fast ausschließlich eine Transversalerweiterung vorliegt, zeigt das Modalregister beide Anteile in einem verwobenen und somit in sich flexibleren Zustand. Neben der Sagittalstreckung findet zugleich auch eine Verkürzung entlang der Sagittalebene, d.h. Stauchung und damit eine Verbreiterung auf der Transversalebene statt.



(Quelle: Hirano 1982, 60)

Hirano zeigt die typischen Vibrationsmuster, die zu den genannten Hauptstimmregistern gehören.



(Quelle: Hirano 1982, 51)

Die Darstellung dieser Extrempositionen verdeutlicht u.a., daß das Modalregister, in gewisser Hinsicht eine Art „Zwischenstellung“ zwischen Vocal fry und Falsett einnimmt, obwohl es dennoch von beiden und insbesondere vom Falsett verschieden bleibt. Im Vocal fry und im Modalregister finden sich eine Öffnungs- und Schließungsphase, während hier im Falsett keine Schließungsphase zu erkennen ist, was dessen ausschließlicher Streckung entspringt. Der Unterschied zwischen dem Vocal fry und dem Modalregister erscheint hier nur in der Zunahme des Schlußquotienten.

Es läßt sich insofern sagen, daß es nur zwei *Hauptregister* gibt: Brustregister und Falsett, die als Naturregister bezeichnet werden. Diese zwei Haupt- bzw. Naturregister sind nicht direkt miteinander verbunden, sondern liegen sozusagen nebeneinander. In diesem Sinne sagt Miller: „The most striking example, simultaneously the model, of this is the break from ‘chest’ to ‘falsetto’ in an ascending scale, a change that occurs principally in the glottal source.“ (2000, 43).

Hierzu Reid, der den Hauptregisterwechsel zwischen „Bruststimme“ und „Falsett“ als für alle Stimmtypen feststehend bezeichnet:

„They are common to all voices. But while the areas in which the cords segment never change, this pitch ranges of the several voice types do. (...) and if one cannot see the functional similarities between a coloratura soprano and a bass he simply does not understand functional principals at all.“ (1984, 68).

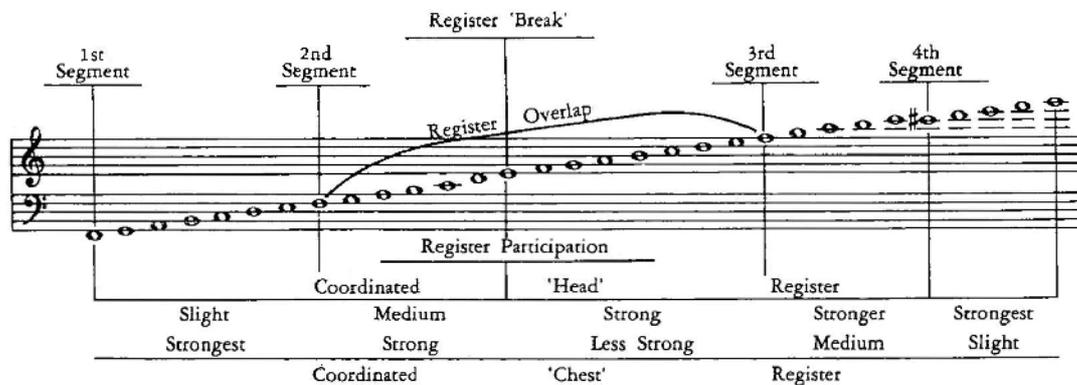
Reid sagt auch, daß der Hauptregisterwechsel auch für beide Geschlechter gilt:

„Der Stimmlippenmechanismus oder die Mechanik der Tongebung ist vom Geschlecht unabhängig und funktional identisch, allerdings mit der Einschränkung, daß die muskulären Einstellungs- und Spannungsverhältnisse und die Größe des Kehlkopfes bei Mann und Frau verschieden sind. (...) Ungeachtet des Geschlechts und der Stimmlage müssen alle Stimmgattungen logischerweise die gleiche Anzahl an Registern besitzen. So wie der Begriff Register bisher definiert wurde (...), nämlich als Produkt eines bestimmten mechanischen Ablaufes eines Muskelsystems, kann es nur **zwei Register** (das Brustregister und das Falsett) geben, **bei Männern ebenso wie bei Frauen.**“ (Reid 1994, 27-28).¹⁹

Reid, Miller, Sigerson und Wolfe (et al.) weisen auf die physikalisch gegebene Anordnung der Registersegmente und Registerübergänge innerhalb der menschlichen Stimme

¹⁹ Im Original fett gedruckt.

hin,²⁰ was zur Aussage führt, daß sich die Registerstimmen und die Stimmgattungen wie die Stimmen der Geschlechter, wie in der folgenden Abbildung dargestellt, um die Registerwechsel herum ordnen:



(Quelle: Reid 1984, 67)

Wird diese Graphik als Grundlage für ein ganzes Instrument angesehen, dann haben die einzelnen Singstimmen zum einen Teil an allen Aspekten dieser Anlage und zum anderen besitzen und bedienen sie als Stimmgattung jeweils eine Haupttendenz dieser Anlage. Zusammen, also die verschiedenen Registerstimmen einer Singstimme miteinander und die Stimmgattungen miteinander, bilden sie dieses übergreifende Instrument, das, z.B. differenziert als Ganzes, als Ensembles oder als Chöre gehört werden kann. Die Grundaspekte der beiden Hauptregister sind allerdings immer gleich, so daß die Frage besteht, wie ihre wesentlichen Charakteristika innerhalb der Stimme sind.

6.3 Die Charakteristika der Naturregister: Brustregister und Falsett

Hiranos Darstellung der Register erscheint insofern als Darstellung der Extrempositionen der Naturregister, da sie sich auch in Ähnlichkeit zu diesen, aber in weniger extre-

²⁰ Zum Überblick siehe: *Handbuch der Grundlagen von Stimmung und Register: Einführung und Singstimme*, Bd. 1, Sigerson und Wolfe 1996.

mer, moderaterer Weise innerhalb des Modalregisters als Naturregister wiederfinden. Das Erkennen ihrer Extrempositionen hilft, eine bessere Unterscheidung innerhalb der stärkeren Verwobenheit bzw. Angeglihenheit dieser innerhalb des Modalregisters treffen zu können. Miller hebt folgende Charakteristika für das Naturregister in Form des „Chest“ hervor und differenziert es so vom Falsett:

„In spite of more and less subtle differences between male and female voices with respect to this ‘break’ (...), there is general agreement of regarding some distinctions between these natural registers, which shall be designated ‘chest’ and ‘falsetto.’ Among these distinctions are the following: ‘chest’ is greater

1 with respect to the closed quotient (usually >50% in moderately loud singing, compared with >40% for ‘falsetto’);

2 with respect to depth of contact between the vocal folds (‘chest’ is characterized by vertical phase difference – the upper margins of the vocal folds lag behind the lower margins in the glottal cycle – while in ‘falsetto’ vocal-fold oscillation is limited to the thin upper margins (...));

3 with respect to the high-frequency components of the voice source (the spectrum of the voice source has a more rapid fall-off in ‘falsetto’);

4 with respect to the ratio between the forces applied by the muscles which contract (thyroarytenoid) and elongate (cricothyroid) the vocal folds.

In ‘chest’ the vocal folds are relatively short and thick and have a larger lateral excursion. (The longer vocal folds of ‘falsetto’ may seem counterintuitive, since long strings have low F0s; the greater stiffness and much reduced mass of ‘falsetto’ vocal folds, however, more than compensate for the increased length.) Finally, ‘chest,’ of course, also produces a lower F0 at a given level of effort.“ (2000, 43-44).

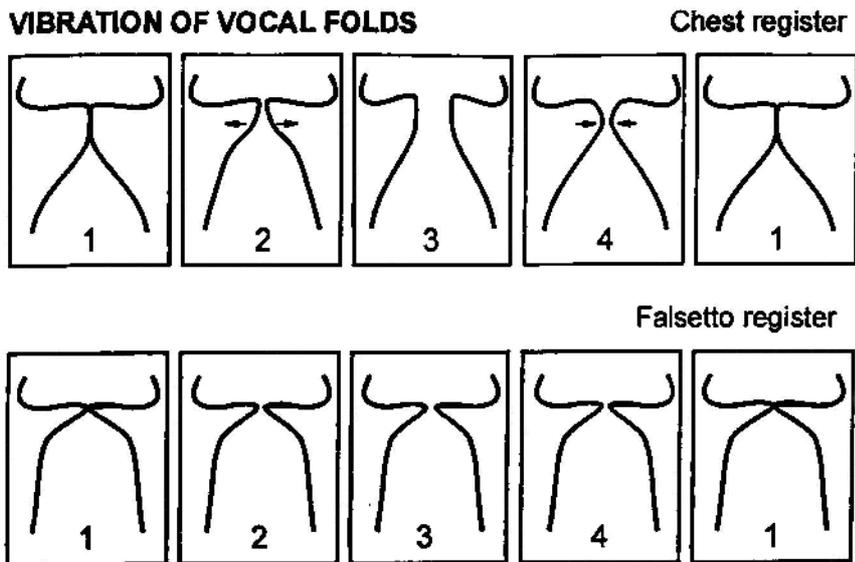
Miller führt in seiner Dissertation noch weitere Merkmale zu den zwei Naturregistern an: Im Brustregister („chest“) können die Stimmfalten, aufgrund von höherer Aktivität des M. vocalis, einem höheren subglottischen Druck mehr glottischen Widerstand bieten, was die Möglichkeit gibt, die Stimmstärke im Verhältnis zum reinen Falsett im Brustregister deutlich zu erhöhen. Zudem produziert das Brustregister ein volleres Hochfrequenzspektrum, was die Hörbarkeit und Vielfältigkeit der Klang-Information im tieferen F0-Bereich erhöht. Die Stimmfalten im Falsett befinden sich im Verhältnis in einer größeren, von außen kommenden, sagittalen Zugspannung, was dazu beiträgt, dem Glottiswiderstand der herandrängenden Atemluft mehr Widerstand zu bieten. Die-

ser Glottiswiderstand der Sagittalstreckung verhilft leicht zur Möglichkeit, hohe Stimmstärken zu produzieren (ebd., 54). In den höchsten Lagen des Falsett (im Flageolet der Frauenstimme) ist die Modulationsfähigkeit des Kontakts der Stimmfalten minimiert bis aufgehoben, und es kommt zu keinem Schluß der Stimmfalten bei der Tonproduktion mehr (ebd., 56). Der Body der Stimmfalten bewegt sich kaum noch, sondern nur noch das Cover. Miller merkt zum reinen Falsett an: „If the two registers produce a tone with the same F0, the falsetto tone is, as a rule, so much softer and ‘lighter’ in registration that the perceived integrity of the voice is threatened (...)“ (ebd., 60). Reid zu demselben Punkt: „The falsetto therefore is incorrect insofar as it indicates an incomplete use of the mechanism. In a quite literal sense it represents only ‘half’ of the voice.“ (1984, 65). Miller stimmt mit Titze (1994) überein, daß im Falsett, wo nur der obere Rand der Stimmfalten schwingt, während der untere Rand unbewegt bleibt, eine leichtere Kontrolle über die Feinjustierung der Adduktion der Glottis möglich ist, im Verhältnis zu grober steuerbarem Schwingungsverhalten des Brustregisters:

„The augmentation and reduction of glottal resistance (and thus the regulation of Psub) in ‘falsetto’ can be implemented by (smoothly) varying the magnitude of contact of the vocal folds downward (caudally) from the thin upper margins. The ‘chest’ vibratory differs essentially from this: because the contact between the inferior portions of the vocal-fold is a fundamental feature of the ‘chest’ pattern, step-less reduction of vocal-fold contact to the small magnitude achieved between the thin upper margins is ordinarily not a possibility.“ (2000, 158).

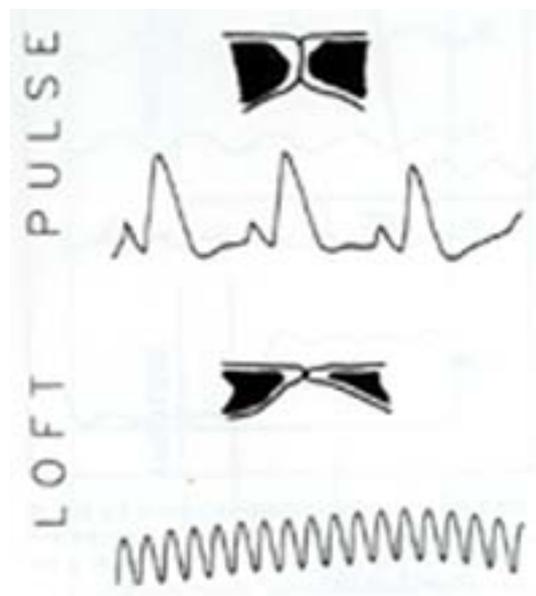
Diese sich mit dem Falsett verbindende physiologische Möglichkeit erlaubt es beiden Stimmen in den Blending-Konstellationen, die Bruststimme des Mannes respektive die Kopfstimme der Frau als leichtes Register, im Mezza voce, zu führen. Miller sieht das „Mezza voce“ als eigenes Register, was zu bestätigen ist.

Die Darstellung der unterschiedlichen Tiefenbeteiligung entlang der Longitudinalen bei Brustregister und Falsett:



(Quelle: Miller 2000, 43)

Zum Vergleich die Abbildungen von Baken (1997) zu den Naturregistern, mit den zu diesen gehörigen, als Graphen dargestellten Schlußquotienten. Der Begriff Falsett ist hier durch den Begriff „Loft“ und der Begriff Vocal-fry (tendenziell Brustregister) durch den Begriff „Pulse“ ersetzt.²¹



(Quelle: Baken 1997, 155)

²¹ Vergleiche auch Bunch 1995, 77.

Diese Punkte zum Brustregister und zum Falsett sind die Hauptmerkmale, die sich aus den zwei Hauptregistern ergeben, mit denen gesanglich gearbeitet werden kann. Obwohl sie von grundlegender Wichtigkeit sind, sind sie allein noch nicht ganz ausreichend, um die Stimmführung ausführen zu können. Es ist notwendig, noch feinere Unterteilungsschritte vorzunehmen, so daß sowohl einer genaueren Stimmführung als auch der jeweiligen Stimmgattung Rechnung getragen werden kann.

6.4 Die Gesangsregister

Von den Naturregistern ausgehend, läßt sich die Gesangsstimme noch in weitere Register unterteilen. Hirano zur feineren Unterteilung des Modalregisters: „The modal voice could be classified into head voice, mid voice and chest voice. These differences are supposed to depend chiefly in the balance between the vocalis activity and the cricothyroid activity.“ (1982, 61).

Miller unterscheidet im Ganzen der weiblichen Gesangsstimme zwischen „Chest“, „Middle“, „Upper“ und „Flageolet“ (2000, 47-56). Abgesehen von sehr wichtigen resonatorischen Änderungen im Formanttuning der Ansatzräume für beide Stimmen ist der Hauptunterschied der Frauenstimme zur Männerstimme hinsichtlich der laryngealen Register der, daß „the female voices are using a ‘falsetto’ source“, (ebd., 51) und die Männerstimme die Benutzung der Bruststimme als Quelle ihrer Gesangsstimme. Die weibliche und die männliche Gesangsstimme unterscheiden sich dabei auch durch ein Mehr oder Weniger an Abstand zwischen den zwei Naturregistern.

Es finden sich innerhalb der Frauenstimme drei Registerübergänge, die, obwohl sie, aufgrund der weniger starken Weiterentwicklung hinsichtlich der Größe des Larynx, nicht so stark ausgeprägt und daher leichter zu handhaben sind, dennoch genau erkannt sein müssen. So ergeben sich insgesamt vier Register, die Miller nennt:

„1 Chest, the register used for most speech, from the lowest pitches up to the primary register transition at about 300 Hz . (D4), with a possible extension of about one octave (belting), to (D5);

2 Middle, regarded here as the ‘default’ register of singing (insofar as this is not done in the chest register), comprising approximately the octave D4-D5 plus a transition to the next register, which is completed by F5 (700 Hz), at the top of the staff;

3 Upper, the segment F5-B5-flat (with extension to C6 [1046 Hz]), characterized by greatly reduced vowel definition and potentially high SPL;

4 Flageolet, the highest useful segment of the singing voice, a less effortful appendix to the upper register. In the flageolet register the dimension 'vowel' disappears entirely.“ (2000, 47-48).

Miller unterscheidet im Ganzen bei der männlichen Gesangsstimme zwischen „Chest“, „Full Head“, „Falsetto“ und „Mezza voce“, ebenfalls mit drei Übergängen und vier Registern insgesamt. Das größere Instrument des Mannes erlaubt die Benutzung der unteren F0-Region, die sich innerhalb der Tonskala fast eine Oktave tiefer findet. Eine mechanische Einstellbewegung (Registerwechsel) zwischen Brustregister und Falsett ist daher deutlicher zu hören als bei der Frauenstimme. Dieser Primary Register Transition (fortan PRT) muß sehr sorgfältig erkannt und sehr sorgfältig bearbeitet werden. Hierzu Miller:

„The major registers are these:

1 Chest, from the lowest pitches up to the PRT (roughly 300 Hz);

2 Full Head (voce piena in testa), the F0 extension beyond the PRT, with a 'chest' source;

3 Falsetto, the upper portion of the total range, produced with a falsetto source, and showing potential overlap with the range of chest register;

4 *Mezza voce*, a special adjustment of the 'chest' source, used to produce soft tones.“ (2000, 57-58).²²

Das „Mezza voce“, als leichtes Register in der männlichen Stimme, ist auch ein sehr wichtiges Register, da es einen besonderen Zauber der Weichheit und Fülle zugleich wie z.B. auch in möglicher Androgynität mit dennoch gegebener Anbindung an das männliche Brustregister ermöglicht, was auch Miller als besondere Stimmgebung hervorhebt: „Without displaying his effort, the singer lets us feel a sort of defiance of gravity. Appearing to maintain the fullness of the instrument on a 'weightless' high note, the singer compels our attention and wonder.“ (ebd., 150).

²² Zu einer weiteren möglichen Übersicht zu den Gesangsregistern, siehe auch Rohmert 1989, 31.

In leichten Stimmen kann ein Wechsel zwischen der schweren und leichten Stimmgebung übergangslos geschehen. In schweren Stimmen kommt es zu einem merklichen Übergang, der besondere Beachtung beim Lernen und Aufmerksamkeit in der Ausführung erhalten muß. Miller nennt auch beim „Mezza voce“ eine nicht ganz geschlossene Glottis:

„Producing this register in a reliable manner, especially at relatively high pitches, requires considerable skill, or at least a disposition of the instrument that may not be learnable. Less common than this is the ability smoothly to diminish the sound from forte to the pianissimo of *mezza voce*. The change from a completely-closing to a leaky glottis will be characterized by some abruptness, and for this reason we consider it one of the major discontinuities.“ (ebd., 60).

Während das reine Falsett als die Integrität der Stimme gefährdend bezeichnet wird, liegt im „Mezza voce“ ein Primat der „Bruststimme“ in Form einer Anbindung an diese vor. Miller zu diesem entscheidenden Punkt: „A species of the ‘chest’ source function, this register offers a contrast to full voice with less threat to the integrity of voice.“ (ebd., 60). Dennoch ist die stimmliche Anstregungsaktivität zwischen „Brustregister“ und „Mezza voce“ ähnlich hoch, das soll heißen, nicht niedriger, wie es im Verhältnis beim Schritt vom Brustregister in das reine Falsett der Fall ist, d.h. bei der Produktion des „Mezza voce“ ist ebenfalls die Aktivität des ganzen Körpers (des Atemapparat und der Kehlkopfeinfassung) erforderlich, gerade *weil*, unter anderm, der Atemdruck durch aktive, parallel ablaufende muskuläre Inspirationstätigkeit von den Stimmfalten kontinuierlich ferngehalten werden muß.

Es wird die schwingende Masse der Stimmfalten und deren Kontaktmodulation minimiert. Der subglottale Atemdruck ist sehr niedrig und bewegt sich in Werten, die der Sprechstimmlage entsprechen. Im Zusammenhang hiermit ist die Adduktion der Stimmfalten und deren Glottiswiderstand niedrig, was zu einer sich nicht ganz schließenden Glottis führt. Diese nicht ganz geschlossene Glottis hat ihr offenes Segment nicht wie bei einer Stimmgebung mit geräuschhaften Luftanteilen („wilde Luft“, Flüstern) am posterioren Ende²³, sondern im medianen Membrananteil, also in der Mitte der Stimmfalten (siehe Miller oben). Verminderter, subglottischer Druck und niedrige Adduktionsaktivität ermöglichen die Schwingung der Stimmfalten bei sehr niedrigem Atemdruck.

²³ Vergleiche Södersten und Lindestad 1990 bzw., Abb. d, der Flüsterstimme, Pernkopf, siehe oben.

Der Atemapparat verlagert seine Aktivität deutlich auf das Zurückhalten (Erhöhung der Aktivität der Inspirationsmuskulatur) und dabei der feinen Führung der Phonationsluft. Zu beachten ist schließlich die Aussage Millers, zur wichtigen Unterscheidung beim „Mezza voce“: „*Mezza voce* is, at least theoretically, a distinction in the intensity dimension only, and independent of F0.“ (ebd., 58).

7 Hauptkörpertechniken

Die Hauptkörpertechniken umfassen grundsätzliche Einstellbewegungen zur Respiration und Phonation, hinzu kommt die Koordination innerhalb des ganzen Instruments, wie z.B. zwischen Atemapparat und Larynx und dergleichen, ebenso die Qualitätsverwebungen der laryngealen Register. Diese können dann als größere Abschnitte funktionseller Hauptkörpertechniken mit den analogen Punkten des WT in Beziehung gebracht und verglichen werden.

7.1 Die Respirationsstellung

In der Ruheatmung bzw. der stummen Atmung (Respiratio muta) bilden die Stimmfalten bei In- und Expiration „ein längliches Dreieck (Lateralstellung)“ (Wirth 1995, 29-30), d.h. sie sind so weit wie möglich aus dem Glottisraum entfernt, wobei sie so, ganz unbeteiligt, den Glottisraum für die frei hinein und hinaus fließende Atemluft offen lassen, während sie, im Verhältnis zur „Ruhe- oder Kadaverstellung“ (Pernkopf 1997, 328 I, Abb. 382 a), mit Muskelaktivität in dieser Lateralstellung gehalten werden. Hierbei ist der beidseitig vorhandene Öffnungsmuskel (zur Abduktion) *M. cricoarytaenoideus posterior* beteiligt, der den Aryknorpel an dessen *Processus muscularis* ziehend schwenkt, während er hierbei die Stimmfalten an dem *Processus vocalis* der Aryknorpel voneinander weg führt. Bei dieser Bewegung in die laterale Position werden die Stimmfalten über die Aryknorpel zudem leicht angehoben.

Die für das Singen notwendige Inspiration findet in der Respirationsstellung statt. Hierbei nehmen die Lungen über die Atmungsmuskulatur Atem- und Phonationsluft auf. Mit dem Einatmungsmoment verbinden sich wenigstens zwei Hauptaspekte: Zum einen wird der Atemapparat überhaupt für das Singen aktiviert, was zur Folge hat und bedeutet, daß der Ganzkörperonus in den kostoabdominalen Raum, also vermehrt in den Torso übergeht. Zum anderen wird im und durch denselben Vorgang dem Hals potentiell mögliche Spannung genommen bzw., wenn kaum welche vorhanden ist, dann wird das neue und starke Spannungszentrum im größeren, tiefer gelegenen und stärkeren Körperbereich errichtet bzw. fokussiert, was einer indirekten Vermeidung von Spannung im

Hals gleichkommt.²⁴ Es kommt möglicherweise schon hierbei zu einer Entspannung des Laryngeal collar, was, nach Miller (2000, 157), für den Stimmklang, insbesondere für das „Mezza voce“, von erheblicher Bedeutung ist. Die Verlagerung der Spannung in den Torso und die damit einhergehende Befreiung und Lockerung des Halses führt zu der Möglichkeit, während der geistig-emotionalen Vorbereitung auf den kommenden Klang, d.h. Tonhöhe, Tonlautstärke, Vokalformung, Einsatzart, etc., im Zusammenhang mit Wort, Kontext und Emotion etc., die ex- und intrinsische Larynxmuskulatur voreinzustellen.²⁵

Für die Atemmuskulatur gilt wiederum dasselbe²⁶, so daß der Lockerheitszustand als allgemeines Merkmal verzeichnet werden kann. Reid weist auf die Wichtigkeit des Atmens für die Lockerheit in diesem Zusammenhang hin:

„In preparing to activate tone it is imperative that the breathing muscles are not brought into tension prematurely. If they are, they cannot be used efficiently for the purpose of singing. Care must be taken, therefore, to start from complete relaxation before initiating any of the tensions necessary to phonation. The key to relaxation is breathing, and one must make certain that all of the breathing in the lungs is expelled before a new breath is taken. Then, when the breath has been inspired properly, phonation should occur at the same instant the estimated amount of breath needed has been taken. The practice of rhythmic breathing during the phonative process should promote a sense of healthy bodily participation, as well as offering a solution to many of the problems normally encountered by the attack.“ (1984, 98).

²⁴ Jedenfalls ist eine muskuläre Lockerheit im Hals unbedingt angestrebt, was aber z.B. durch falsche Vorstellungen, wie, man sänge mit dem Hals oder dergleichen, oder auch durch neurotisch-fixierte Spannungszustände vermindert, wenn nicht sogar verhindert sein kann.

²⁵ Hierbei kann man z.B. den vorgestellten Vokal bereits auf der Tonhöhe, wie einige sagen, „einatmen“, so daß die kommende Manifestation exakt dieser Vorstellung entsprechen kann. Wirth sagt hierzu: „Die dem aktiven Singen zugrunde liegenden Bewegungen der Stimmlippen sind auch beim inneren Singen (...) vorhanden, wenn auch nur in geringem Ausmaß, weniger koordiniert und ohne phonatorische Funktion.“ (1995, 143). Ebenfalls Bunch: „(...) voice teachers know, and singers soon learn, that before a sound is made there must be a clear concept of the desired one. In well-coordinated singing, the vocal muscular system is pre-tuned in response to this mental concept several milliseconds before a phonation.“ (1995, 71).

²⁶ Siehe auch Coblenzer (1976), wo besonders ein sogenanntes „Abspannen“ hervorgehoben wird, als eine, wie Coblenzer hervorhebt, gerade für unsere heutige Situation von Zeitmangel und Angst, einhergehend mit Atemhast und Luftschnappen, ausgleichende expiratorisch-betonte Lockerungsübung, in der die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht durch hektische und spannungsvolle Atmung des Sängers irritiert, sondern durch eine emotionale und rhythmisch mitlaufende Atmung im Verlauf des Singens noch vertieft wird.

In diesem scheinbar so unauffälligen und so sehr mit der Atmung verbundenen Vorgang und seiner offensichtlich schlichten laryngealen Haltung findet der grundsätzliche Einstellvorgang statt, der vom Hals weg führt und dabei (nach kaudal) sowohl den Torso und dessen Atemapparats, als auch (nach cranial) den Kopf und dessen Vorstellungsvermögen und dabei die nervöse Steuerung aktiviert.

7.2 Die präphonatorische Einstellbewegung in die Phonationsstellung und der Einschwingvorgang

Für den Einschwingvorgang zur Phonation wird der Schildknorpel, über den *M. cricothyreoideus*, im Zusammenhang mit einer Einstellbewegung der Aryknorpel mehr oder weniger gegen den Ringknorpel vorgekippt, während in gegenläufiger Bewegung der Ringknorpel mehr oder weniger zurückgekippt wird. In diesem Vorgang werden die Stimmfalten leicht gestreckt und damit in eine Spannung bzw. Vorspannung gebracht. In der Regel verbindet sich diese Kippbewegung des Rahmengerüsts in dieser aktiven Haltung bereits mit der Einstellung auf eine bestimmte Tonhöhe.

Im Zusammenhang mit der Kippbewegung werden die lateral liegenden Stimmfalten aus der Respirationstellung über die Aryknorpel in eine Position entlang der Paramedianen eingeschwenkt (Adduktion). Hierbei sind beteiligt der *M. cricoarytaenoideus lateralis*, der *M. arytaenoideus transversus*, *M. arytaenoideus obliquus* und *M. thyroarytaenoideus*. Während die Aryknorpel selbst, an dessen *Processus muscularis* ziehend, eingeschwenkt und gesenkt werden, werden hierbei, an dem *Processus vocalis* der Aryknorpel angebunden, ebenfalls die Stimmfalten zueinandergeführt und abgesenkt. Die Absenkung findet bei dieser Bewegung in der paramedianen Position innerhalb der Glottis statt, in diese hinein sie, leicht nach zentral-abwärts, geführt werden. Zu der Vorspannung des Rahmengerüsts und der Parallelstellung kommt noch eine invers zur Medianen gerichtete Halteaktivität über die Aryknorpel hinzu, die eine Stabilisierung und Verstärkung der Position entlang der Paramedianen und somit eine festere Verbindung der Stimmfalten entlang ihrer sagittalen Flächen schafft (siehe obige Abbildung von Pernkopf).

Erst nach dem Zusammenkommen dieser beiden Bewegungen, der Kippbewegung des Rahmengerüsts und der Adduktion der Stimmfalten in die Phonationsstellung, kann der M. vocalis der Stimmfalten in eine antagonistische Aktion mit der Spannungserrichtung des Rahmengerüsts treten. Reid hebt bei der Notwendigkeit der stabilisierenden Adduktionstätigkeit hervor, daß das Öffnen einen Registerschritt bedeuten würde:

„Legitimate singing requires the engagement of a dual muscular process, i.e., a combined registration, as no aesthetically acceptable tone quality can be managed while the vocal cords are separated. Approximation of the vocal cord is achieved by the muscles that move the vocal arytenoid processes inward, by the lateral crico-thyroids, the transverse and oblique arytenoids, the thyro-arytenoids, and most especially the two vocal muscles. When the arytenoid muscles are too relaxed, the cords separate and there is a 'break' between the two mechanisms.“ (1984, 65).

Hieraus läßt sich auch eine mögliche Annäherung an eine Vorstellung des Registerwechsels gewinnen, z.B. in das von Miller genannte „Mezza voce“ (2000, 60), das einem verringerten Schluß der Stimmfalten durch die Aryknorpel und sicherlich auch einer unvollständigen Verschlusaktivität der Bodymuskulatur entspricht. So führt auch Reid zu diesem Punkt aus, daß es sowohl notwendig für die normale Stimmfunktion sei, ohne „wilde Luft“ bzw. nicht im Falsett zu singen, indem die Aryknorpel mit ihrer Adduktionstätigkeit dafür sorgen, daß die Stimmfalten geschlossen sind. Das geschlossene Liegen entlang der Paramedianen ist wieder die Voraussetzung für ein folgendes zentrales Öffnen.

7.3 Der Einschwingvorgang

Nach der Einstellbewegung von der Respirationstellung in die Paramediane der Phonationsstellung lassen sich unterschiedliche Stimmeinsatzmoden erkennen. So schreibt Tigges:

„Die Moden [sic] des Stimmeinsatzes (hart, normal, weich) können mit der Hochgeschwindigkeitsglottographie graduell unterschieden werden. (...) Allen Einsatzmoden gemeinsam ist eine

präphonatorischen Einstellbewegung, die keine wesentlichen Unterschiede zwischen ‚hart‘ und ‚weich‘ zeigt.“ (1996, 128 sowie 129).²⁷

Beim normalen Einsatz schließen sich die Stimmfalten entlang ihrer ganzen Länge, worauf eine Glottisschlußphase folgt. In dieser Phase entsteht über die Luft der Ausatmung ein subglottischer Druck, der die Stimmfalten nach oben und in die Breite bewegt. Im Moment des Überschreitens des Glottiswiderstandes öffnen sich die Stimmfalten und gehen in die Schwingung über. Nach zunächst geringer Schwingungsamplitude erreichen sie über etwa 10-12 Zyklen ihr Schwingungsmaximum.

Beim weichen Einsatz werden die Stimmfalten nicht immer bis zum gänzlichen Schluß der Stimmfalten einander angenähert. Hierbei ist oft eine dreieckige Glottisöffnung auf der gesamten Stimmfaltenlänge zu erkennen. In dieser Stellung, also ohne zustande gekommenen vollständigen Glottisschluß, beginnen die Stimmfalten zu schwingen, worauf jetzt der Anstieg zur eingeschwungenen Phase folgt.

Beim harten Einsatz schließen die Stimmfalten in der Gänze ihrer Länge. Die Stimmfalten setzen mit ihren Schwingungen erst nach dem Glottisschluß ein, wobei diese geschlossene Phase länger andauert, als es im Verhältnis zum normalen Einsatz der Fall ist.

Bei Werner-Kukuk und von Leden (1970, 107-116) finden sich detailliertere Beobachtungen zum Schwingungsverhalten unmittelbar nach den verschiedenen Einsatzmoden. Dort heißt es, daß die Amplituden (Amplituden = räumliche Abstände zwischen den Stimmfalten) bei normalem Stimmeinsatz, dort: „soft“, am weitesten im hinteren Drittel und am engsten im vorderen Drittel sind. Hier wurde das Maximum der Amplitude zunächst im mittleren Bereich der Stimmfalten beobachtet, danach im hinteren und danach im vorderen Drittel.

Die Amplituden des Einschwingvorgangs wurden beim harten Einsatz auch in der Mitte der Stimmfalten beobachtet, anschließend im vorderen und danach im hinteren Teil. Beim harten Einsatz wurde eine kürzere Einschwingphase festgestellt.

²⁷ Siehe zu Hochgeschwindigkeitsaufnahmen der Einsatzarten auch Werner-Kukuk und von Leden (1970) und siehe z.B. auch Hammer (2003, 24) zu den drei Formen des physiologischen Stimmeinsatzes.

Beim weichen Einsatz, dort: „breathy“, verblieb die Glottis im hinteren Abschnitt geöffnet. Die Öffnungsphase im vorderen Abschnitt war nur kurz und im mittleren Bereich relativ normal. Beim weichen Einsatz waren Ab- und Adduktion in ihren Bewegungen weich.

Mit diesen Funden korrelieren oszillographische Messungen des akustischen Signals von Reker und Wesselmann (1994). Im weichen Stimmeinsatz, dort: „verhaucht“, findet sich eine langsame Zunahme der Amplitude. Die Zunahme der Amplitude beim normalen Stimmeinsatz, dort: „weich“, ist rascher. Im harten Stimmeinsatz ist das Anwachsen der Amplitude vom Einsatz bis zur eingeschwungenen Phase am schnellsten.

Mit beiden Funden gehen auch Messungen der Aerodynamik von Koike (1967, et al.) einher, daß sich beim weichen Einsatz ein langsamer Zuwachs des Luftstromdrucks zeigt, während der harte Einsatz einen schnellen Anstieg mit einem größeren Luftvolumen hat. Bei einem gehauchten Einsatz passierte die Luft bereits vor dem Phonationsbeginn die Glottis. Hierbei wurde das größte Luftvolumen verbraucht. So schreibt Tiges:

„Die Amplituden sind insgesamt bei den harten Stimmeinsätzen größer als bei den weichen Einsätzen. Eine normale Versuchsperson setzt beim harten Stimmeinsatz mehr Kraft in die gesamte Phonation und erreicht damit höhere Lautstärken.“ (1996, 133).

7.4 Der ideale Einsatz

Nach dem Vermeiden des harten und verhauchten Einsatzes verbleiben der sogenannte normale und der *ausdrucksbedingte* „harte“ und „weiche“ Einsatz. Im normalen Einsatz finden Atemdruckbeginn zur Phonation und das Schließen, ebenso wie beim unmittelbaren Öffnen, der Stimmfalten fast genau zur gleichen Zeit statt. Selbst wenn eine feine Vor- oder Nachjustierung entsteht, die bei einem vorzeitigen Hinzufügen des Atemluftstroms in einen tendenziell, also leicht aspirierenden Klang mündet oder einem etwas früheren und etwas festeren Stimmfaltenschluß folgt, den der Luftstrom mit leichtem Gegendruck öffnen muß (ein Glottisschlag im positiven, also nicht zu harten Sinne), können und müssen diese, auch ausdrucks halber, zum normalen Einsatz gezählt werden. Diese beiden Varianten folgen letztlich den verbal-sprachlichen Gegebenheiten, wenn

ein reiner Vokal oder ein aspirierter Vokal gesungen werden soll. Mit dem „imaginary h“ (Vennard 1967, 44), das zunächst als eine die laryngeale Lockerheit aufrechterhaltende Variante geübt und dann nur mehr vorgestellt wird, läßt sich die genaue Mitte des Einsatzes auf einem Vokal finden, entsprechend eines aspirierten Vokals: „...hat mir niemand (h) Ade gesagt, (h)Ade, Ade.“²⁸ und sich dann zu reinen Ausdrucksvarianten steigern lassen. In dem Sinne rät Vennard: „The beginner may not achieve a much more pleasing tone with the ‘imaginary h’ than he does with a careless glottal plosive, but vowels initiated with the ‘imaginary h’ have a future. The glottal plosive only leads to more tension.“ (1967, 44).

In beiden Fällen des idealen Einsatzes aber zeigt sich eine Nähe zur Haltung der aktiven Phonation, die sich als solche ebenfalls wieder im Rahmen ihrer Extremmöglichkeiten bewegt (siehe bei Extremlagen und Transition), d.h. eine Nähe zur Registerfrage bzw. zum Registerwechsel. Vennard nennt dies im Hinblick auf einen Tonhöhenwechsel:

„Without the aspirate the singer may simply drive to the upper tone with the same laryngeal adjustment as he had one the lower one, just be [richtig: by, A.d.Verf.] increasing the tension in it. With the aspirate the lower tone is released and a new adjustment is achieved for the higher one. When it has been learned, the aspirate becomes unnecessary, but it must still be *imagined!*“ (1967, 44).

Gerade der Moment des Einsatzes ist nicht nur empfindlich gegenüber Störungen des automatischen Flusses des Gelernten, sondern viel mehr noch: Es sollten sich, bis auf hinsichtlich der verinnerlichten Ergebnisvorstellung, keinerlei bewertende Bewußtseinsstrukturen²⁹ in die Einstellungs- und Ausführungsvorgänge mischen. Hierbei kann kaum die unendliche Vielzahl möglicher Störfaktoren³⁰ genannt werden, die den auto-

²⁸ Gustav Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Nr.4, herausgegeben von Colin Matthews 1977.

²⁹ Vergleiche auch Maslow: „Ausdruck ist nicht in der vollen Bedeutung willentliches Verhalten. (...) Tatsächlich sind Kontrolle und Ausdruck per definitionem antithetisch. Das trifft sogar auf den motivierten Selbstaussdruck zu, (...), denn dieser ist ein Endprodukt einer Serie von Anstrengungen, zu lernen, wie man nicht kontrolliert.“ (1981, 165), d.h., auch mit Landauer, kein: „*Beherrsche deine Affekte!*“, denn: „(...) Gerade dieses Erlebnisverbot aber zeigt sich beim Studium der seelisch entstandenen Krankheiten als verfehlt, weil so viele Regungen nicht erledigt, sondern nur ins Unbewußte verbannt werden können. Von dort aus aber wirken sie weiter, oft durchs ganze Leben.“ (1991, 42).

³⁰ Scham um Offenlegung tiefer emotionaler Bedeutung des Inhaltes eines Liedes im eigenen Ausdruck, Zweifel am eigenen Können, Streß durch angeblich oder tatsächlich übermäßig kritische Zuhörer, beruflicher Konkurrenz- und Leistungsdruck, persönliche allgemeine emotionale Belastungen, schlechte Ernährung und vieles, vieles mehr. Siehe bei Erikson „Autonomie gegen Scham und Zweifel“ (1999, 79) bzw. siehe bei: Das Epigenetische Modell und die Modi.

matischen Ablauf des Übergangs zwischen dem Imaginierten und seiner Ausführung stören können, sondern einzig auf das Vertrauen in den Automatismus des Vorgangs und die Wahrhaftigkeit der psychisch-emotionalen Einstellung zu dem Inhalt und diesem entsprechenden Vorgang des Gesungenen, in Wiederholung. So führt Reid aus:

„The precision and the spontaneity with which tone is initiated is known as the attack. When the vocal organs adjust swiftly and accurately, and with reasonable spontaneity, the attack may be said to be good. When it is inaccurate, self-conscious and studied, it is poor. (...) Unless a quick response is made, i.e., an instantaneous reaction to a predetermined tonal pattern, the vocal organs will never work spontaneously. (...) *Involuntary responses* have to be encouraged, and the only way to accomplish this is through precision of attack. By responding quickly to the pitch, intensity and vowel pattern, without regard for quality *per se*, a real breakdown of a wrong coordinative process becomes a distinct possibility. (...) Without spontaneity and cleanness in the attack involuntary responses are likely to remain dormant.“ (1984, 96-97).³¹

Jacoby weist darauf hin, daß der Stimmeinsatz ein sehr komplexer muskulärer Vorgang ist, der innerhalb von wenigen Sekunden bzw. von Sekundenbruchteilen abläuft und dabei eine sehr genaue Einstellung für den jeweiligen Ausdruck zu schaffen in der Lage ist:

„Zum Schließen des Kehlkopfs, zum Stimmeinsatz sind alle Kehlkopfmuskeln notwendig. Sie alle müssen zusammenwirken, damit die Stimmritze sich differenziert genügend verengen kann. Auch die Aktivität des äußeren Spanners ist notwendig. (...) Es ist sogar gezeigt worden, daß selbst der Öffnungsmuskel PCA in manchen Konfigurationen der Stimme das Schließen der Stimmlippen und ihre Spannung unterstützt. Auch die äußeren Muskeln, die Kehlkopf in seiner Position halten, sind daran beteiligt, wie die Gefühlswahrnehmung des *Colpo di petto* nahelegt.“ (2000, 124).

7.5 Der Grundstand („Yee“ Chi Kim Yeung Ma, IRAS)

Im WT findet sich eine analoge Anlage zu der Respirationstellung, dem Einschwingvorgang und den Einsatzarten. Beide Anlagen zählen zum Initiationsmoment, dem Einstieg in die Ausführung. Sie laufen in sehr kurzer Zeit ab, haben aber einen enorm ho-

³¹ Jacoby: „Zum Schließen des Kehlkopfs, zum Stimmeinsatz sind alle Kehlkopfmuskeln notwendig. Sie alle müssen zusammenwirken, damit die Stimmritze sich differenziert genügend verengen kann. Auch die Aktivität des äußeren Spanners ist notwendig. (...) Es ist sogar gezeigt worden, daß selbst der Öffnungsmuskel PCA in manchen Konfigurationen der Stimme das Schließen der Stimmlippen und ihre Spannung unterstützt. Auch die äußeren Muskeln, die Kehlkopf in seiner Position halten, sind daran beteiligt, wie die Gefühlswahrnehmung des „Colpo di petto“ nahelegt.“ (2000, 124).

hen Informationsgehalt, der für die kommende Gesangsphrase bzw. den kommenden Kampfbewegungsabfolgen sehr wichtig sind.

Im Grundstand oder auch Vorkampfstellung, der „Yee“ Chi Kim Yeung Ma – Haltung, ist das Becken, per Bauch- und Rückenmuskulatur, aus der schlaffen Haltung in die waagerechte, mittlere Haltung gekippt, die Schultern leicht gesenkt, der Torso gerade hochgestreckt, während er in „Hoher Hocke“ auf in 60° invers gestellten, und sowohl zueinander gedrehten als auch leicht angewinkelten Knien und Füßen ruht, dem „Internal Rotated Adduction Stance“ (weiterhin „IRAS“). Der Torso hat seinen Schwerpunkt mittig zwischen dem Mittelfuß beider Füße. Es ruhen die angewinkelten Arme, die am Ellenbogen nach hinten gezogen und in dieser Position mit leichter Muskelaktivität gehalten werden, mit Fäusten neben dem Brustkorb.

In der einmal eingenommenen Grundstellung findet keine Bewegung statt. Dennoch gibt es Aktivitätsbereiche der Haltemuskulatur. Die Aktivität, mit der die angewinkelten Arme vollständig zurückgezogen sind, ist ein locker-aufgespanntes Halten in dieser Stellung, das mit leichtest möglicher Energie, also nur mit der notwendigen Energie ausgeführt wird, um die Arme in dieser Position halten zu können. Aus dem normalen Stand wird der gesamte Körper über die Beine in die „Hohe Hocke“ leicht abgesenkt und dort gehalten. Das Ruhen des Torsos in der „Hohen Hocke“, dem „IRAS“, beinhaltet eine deutliche transversale Spannung zwischen den invers, also zueinander gedrehten Knien und Fußspitzen. Diese erlauben eine seitliche Stabilisierung über die Transversalachse mit Bewegungsmöglichkeit entlang dieser. Es existiert auch eine deutliche longitudinale Spannung zwischen den Knien bzw. den Beinen nach oben hin zum Becken und Torso. Insgesamt ist dies als deutliche Sammlung der Ganzkörperspannung nach kaudal in die Bein- und Beckenregion hin spürbar. Der obere Extremitätengürtel ist im Verhältnis spannungsfreier und lockerer. Der Torso wird in dieser Weise in der Senkrechten getragen

(siehe Film 1: IRAS, Grundstand).

7.6 Die Kampfstellung und der Angriff

7.6.1 Die Kampfstellung

Zur eingenommenen Grundhaltung kommen die Arme in der Haltung von „Man-Sao-Wu-Sao“ und ein nach vorn gegebenes Spielbein hinzu. Tatsächlich ist die Grundstellung in eine maximale Wendung überführt worden, die aber als solche als Kampfstand betrachtet wird. Der Kampfstand beinhaltet also demnach, in gleichgültiger Positionierung nach links oder rechts, eine maximale „Seitenöffnung“, d.h. maximale Bewegung zu einer jeweiligen Seite.³² Jeweils ein Arm, der linke oder der rechte, wird vor dem Körper in der Höhe des Sternums, der andere, der jeweils rechte oder linke, wird vor bzw. hinter dem anderen auf selber Höhe plaziert. Hierbei sind die Arme nicht durchgestreckt, aber durchaus nach vorn gegeben. Da es unwichtig ist, welcher Arm vorn und welcher hinten steht, bilden sie in dieser Haltung eine Art geöffnetes Dreieck vor dem Torso³³ (siehe Filme 2 und 4: IRAS, Man-Sao-Wu-Sao und Kampfstand aus normaler Haltung). Der Fuß des nach vorn gegebenen Beins ruht auf dem Boden gerade vor dem hinteren Bein, wobei das vordere Bein leicht angewinkelt bleibt und Fuß und Knie in der Inversstellung zum hinteren Bein hin verharren (siehe Film 3: Kampfstellung, Beine).

In der einmal eingenommenen Kampfstellung findet zunächst keine Bewegung statt. Dennoch gibt es Aktivitätsbereiche der Muskulatur: Außer dem Zurückziehen der Arme und der Verlagerung des Körpers auf nur ein Bein sind alle Aktivitätsbereiche des Grundstandes vorhanden. Es verlagert sich zudem das Stehen auf ein Bein, das somit in höherer Spannung ist, da es jetzt das Gewicht des gesamten Körpers allein tragen muß. Die Arme aus der „Yee“-Gee-Kim-Yeung-Ma-Haltung werden in einem Bewegungsmoment nach vorn in die Man-Sao-Wu-Sao-Haltung gegeben. Nach der Öffnung der Fäuste zur gestreckten offenen Hand werden sie über eine leicht nach kaudal absinken-

³² Daher lassen sich auch die Armhaltungen des Man-Sao-Wu-Sao (erklärt in Kampfstellung) und die Lin-Wan-Kuen (Kettenfauststöße) als in der Relation zu einer Wendung viel enger aneinander liegend verstehen, als es innerhalb des, für die Erklärung, unbeweglichen Kampfstandes zu sein scheint. Hier findet sich immer eine leichte Öffnung, die ohne Wendung relativ groß wirkt.

³³ Die Man-Sao-Wu-Sao-Haltung.

de Inverskurve und dann auf einer geraden Medianlinie (Paramediane) nach vorn geführt (siehe Film 5: Einnehmen der Kampfstellung). Während dieser Bewegung zur vorderen Mitte bleiben (oder aus einem neutralen Stand, werden) die Schultern gesenkt. In der neuen Haltung wird eine leicht spürbare Stabilität und Gewichtung in die Unterseite der Ellenbogen geschickt, die zum einen dafür sorgen, daß die Arme an ihrem Ort in der Vertikalen und zum anderen, in ihrer fast gestreckten und auf die Paramediane zu gegebenen Haltung bleiben, indem fühlbar ein nach kaudal und ventral-distal, aber auch nach medial gerichteter leichter Energiefluß in den Armen hergestellt werden soll. Hinter dem hinteren Arm ist mit dieser Haltung ein kleiner Raum vor dem Torso in der Höhe des Sternums entstanden, ähnlich mancher Haltungen der Stimmfalten über die Aryknorpel von weiblichen Stimmen. Ähnlichkeit gibt es auch dahingehend, daß die Arme als solche analog der Kopfstimmqualität sind.

Ein Bein wird aus dem Basissystem herausgehoben und nach vorn gesetzt, indem seine Bewegung über eine leichte Inverskurve und dann auf einer geraden Mittellinie nach vorn führt, so daß es auf dieser medianen Sagittalebene, mit leichtem Druck in den Boden, vor dem hinteren Bein steht, wo es aber sonst ohne jegliches Körpergewicht vor dem Körper ruht. In dieser neuen Stellung bleibt der Inverszug während der Invershaltung von den Beinen und den Füßen immer erhalten.

Wenn die Arme und das jeweilige Bein über die Mittellinie nach vorn geschickt werden, schwingt der Torso ein wenig zur Seite, woraufhin kurz darauf das vordere Bein wieder seine Grundhaltung einnimmt, indem es den Körper über die entstandene Spannung zwischen dem hinteren und vorderen Bein im Vorgang eines, wenn man so will, „einbeinigen Gehens“ nach vorne zieht.³⁴ In dieser Bewegung bleibt das hintere Bein vollkommen unbewegt und rückt nur passiv durch das vordere Bein aufgrund der Inversspannung zwischen den Beinen nach. Auch der ganze Körper hat somit über eine leichte Inverskurve dann auf eine gerade Mittellinie eingeschwenkt, auf deren medianer Sagittalachse er eine Bewegung nach vorn gemacht hat. (siehe das einbeinige Gehen im Vorwärtsschritt mit dem Fokus auf das hintere Bein in den Filmen 5 und 11: Einnehmen der Kampfstellung und Tritte).

³⁴ Vergleiche Kernspecht 1998, 176ff.: „Der Vorwärtsschritt“, „Einspurig vorgehen“.

Die Extremitätengürtel bleiben dabei und auch nach der Bewegung wie in der Grundhaltung parallel zueinander.

Mit der einen Bewegung der Arme in die Man-Sao-Wu-Sao-Haltung und der Bewegung in den Kampfstand ist mit den Armen und der neuen Standkonstellation ein wesentlicher Teil der Grundlage eines neues Subsystems eröffnet worden: das Werkzeugsystem, d.h. die effektiv, im Sinne der WT-Körpertechnik, als Waffen im Kampf verwendeten Gliedmaßen.³⁵

Neben der Möglichkeit, aus dem Grundstand eine sofort angreifende Bewegung nach vorn in den Kampfstand und damit *zum* Gegner zu machen, gibt es auch die Möglichkeit des Wendens (oder des Gewendetwerden *vom* Gegner mit leichtem Druck auf ihn zu) nach zwei Seiten hin. Erst das Gewendethaben aus dem Grundstand zeigt, daß der Kampfstand bereits in sich selbst tatsächlich eine Wendung ist, weswegen auch die Seite, zu der gewendet wird, unerheblich ist: Greift ein Gegner von vorn einen WT-Kämpfer im Grundstand an, besteht die gleiche Möglichkeit einer Wendung zu beiden Seiten hin, womit der Gewendete unmittelbar in den Kampfstand bewegt wurde, von dem aus dann im selben Moment die angreifende Vorwärts- und Aufwärtsenergie entlang der Sagittal- und Longitudinalachse die Haupttendenz sein wird. Das Basissystem hat sich in diesem Moment der Wendung vergrößert und trägt damit Sorge dafür, daß das Werkzeugsystem überhaupt Raum zu seiner Errichtung haben kann, wobei auch zugleich der Angriffswinkel, tendenziell mehr von der Seite auf den Gegner zu, vorteilhafter ist (siehe die Filme 20 und 22: Reflexverformung und Wendung, wie auch Wendung).

Das wesentliche Merkmal dieses neueingerichteten Subsystems zeichnet sich durch die Ausrichtung der Arme auf einen zentralen Punkt hin aus und dadurch, daß diese Ausrichtung mit einer fast gänzlichen Teilstreckung der Arme auf dieses zunächst noch imaginäre Zentrum hin erfolgt. Neben dem grundlegenden energetischen Gefühl des Nachvornefließens der Arme, deren Ausrichtung auf einen imaginären zentralen vorde-

³⁵ „Waffenloser Vollkontakt-Nahkampf“ bedeutet, daß keine instrumentellen Waffen, sondern nur der eigene Körper mit seinen Extremitäten als „Waffen“, das heißt wieder zu „Waffen“ instrumentalisier-ten Gliedmaßen, eingesetzt wird.

ren Punkt gelenkt ist, besteht auch eine Haltungsenergie, ein energetisches Angebundensein nach unten an den Torso. Für das Werkzeugsystem ist ein Außen und Innen entstanden, wobei der innere Raum begrenzt wird durch die Innenfläche des Torsos und der Innenfläche der Arme und der äußere Raum durch die Außenfläche der Arme und der Hände nach vorne hin (siehe Film 25: Kraftvektor Man-Sao-Wu-Sao).

Nun besteht die sich im Zentrum des Basissystems befindliche nach zentral und cranial gerichtete Energie, die dem Primärsystem Tonus und bestimmte Form gibt (nach zentral) und es so im aufrechten Stand hält (nach cranial), und die nach vorn (ventral-distal) gerichtete Energie der Arme (und Beine), des Werkzeugsystems, im Verbund miteinander, in einer entstandenen potentiellen Kraftlinie von schräg-hinten-unten nach schräg-oben-vorn. Diese erstreckt sich vom Boden aus nach oben und dann nach vorn, von den Fußsohlen zu den Fingerspitzen, während allein das Primärsystem, der Körper, hier zunächst noch durch sein Eigengewicht, nach kaudal drückt. Besser gesagt, ausgehend vom Gedanken, daß der Torso sozusagen „schwebt“, drückt das Basissystem nach kaudal auf die Erde zu, so daß die Rede wäre von einer jetzt entstandenen ersten Kraftlinie, die vom Zentrum des Primärsystem in die Form des Basissystems, also vom aktivierten Bauch-Becken-Bereich des Torsos, durch zwei Subsysteme in einer potentiell leicht gekrümmten Geraden, einerseits durch das Basissystem, also nach unten, und andererseits durch das Werkzeugsystem, also nach vorn verläuft. (siehe Film 24: Kraftkurve) Es liegt eine Grundbewegung vor, die sich aus vertikalen und horizontalen Bewegungsanteilen zusammensetzt.

Neben dem Energiefluß des Basissystems, das in seiner Haupttendenz entlang der Longitudinalen fließt, d.h. auf und ab (bzw. hier zunächst das Halten des Torsos in der neutralen Position der „Hohen Hocke“, später dann am Gegner tatsächlich), tritt mit der Eröffnung des Werkzeugsystems demnach eine tendenzielle Sagittalbewegung hinzu, die über die Arme und Hände auf der medianen Sagittalebene, also horizontal, vorwärts tendiert, ohne daß das in der Grundhaltung zur Ausführung kommt. Das zuvor errichtete Basissystem hat mit seiner Vergrößerung (Auf- und Ab- und Wendebewegung) zur Errichtungsmöglichkeit des Werkzeugsystems beigetragen, so daß jetzt zwei Subsysteme vorliegen, von denen das Basissystem größer ist als das Werkzeugsystem und dieses nach cranial-ventral vom Basissystem als schlanken und zu den Fingern hin spitz zulau-

fenden Raum entwickelt. Die kommende technische Zweiteilung außer acht lassend, hat sich über die Eröffnung dieser zwei Subsysteme die Anlage eines ersten Kompartiments³⁶ vor dem Primärsystem und dessen empfindlichen und verletzlichen Stellen³⁷ gebildet.

Der Übergang zur Ausführung und zur Kombination und Erweiterung dieser Konstellation ist auch der Übergang zum ersten Berührungskontakt mit dem Gegner und damit zu den ersten Kampftechniken.

7.6.2 Der Angriff – Die „Universallösung“

Sifu Kernspecht zum Initiationsmoment des Angriffs:

„Wir haben erkannt, daß ein Vorgehen mit Hand und Fuß (Kraftfluß nach vorne) die meisten Kampfsituationen schon im Ansatz klärt.“ (1998, 114).

Im selben Moment, wo ein Kampf durch „feindseliges (...) Überschreiten der Sicherheitsdistanz“ (Kernspecht 1998, 318) unvermeidlich ist, oder besser, wenn sich zwei Partner auf einen gemeinsamen Kampf geeinigt haben und in den Angriff übergehen, wird meistens die „Universallösung“³⁸ (ebd., 71) angewendet.

Die im Kampfstand eingerichtete Haltung und damit die potentielle Ausrichtung auf kommenden Bewegungsfluß wird jetzt, in einem sehr dynamischen Moment, in Bewegung gebracht, indem aktiv auf den Gegner zugegangen wird, was auch und gerade dann stattfindet, wenn der Gegner auf den WT-Kämpfer zugeht. In dieser Initiation setzt die dynamische, vorwärts und aufwärts fließende Bewegungskraft über das Standbein ein. Es ist, nach der Überschreitung der Sicherheitsdistanz, nur ein sehr kurzer Weg bis zum Auftreffen auf den Gegner, so daß im Übergang von einem normalen Stand bzw. einem Grundstand in die Kampfstellung die oben beschriebene Ausrichtung der Extremitäten in die Haltung des Kampfstandes hinein erfolgt. Während zum selben Zeitpunkt dieses Übergangs die Vorwärts-Aufwärts-Bewegung des Standbeines auf den Gegner zu

³⁶ Vergleiche Uexküll 1988.

³⁷ Hals, Schädel (Gehirn), Augen, Unterleib, Genitalien.

³⁸ Siehe Kernspecht 1998, 71: „Wie man vorgeht“.

stattfindet, kommt so alles in einem einzigen Bewegungsmoment zusammen der Angriff, in Form der „Universallösung“.

Die Streckungen der freien Gliedmaßen, im Zusammenhang mit dem Angriffsschritt und dem Auftreffen auf den Gegner, als *eine* Angriffsbewegung, sind bereits ein Schlag bzw. ein Tritt. Nach dem Aufgetroffenhaben von Schlag und Tritt folgen dann unmittelbar weitere Schläge bzw. Tritte (Kettenfauststöße und Kettentritte (letztere, wenn möglich)), wobei der weitere Verlauf des Kampfes auch in Chi-Sao-Bewegungen und dabei weitere Schläge und Tritte und immer so fort, über- und weitergehen kann. Der Übergang im Angriff ist also einerseits ein Übergang in die Kampfstellung und ein Übergang in die Gegnerberührung, wie auch andererseits ein Übergang in die situationspezifische Bewegungs- und Druckkonstellation, in der sich erst unmittelbar nach dem allerersten Kontakt mit dem Gegner die Folgebewegungen zeigen.

Das äußerst dynamische Auftreffen mit der „Universallösung“ bedeutet für den Gegner, daß er einen hochdynamischen und zugleich massiven Angriff mit Armen und Beinen bzw. mit Schlägen und Tritten wahrnehmen und aufnehmen muß (siehe Film 14: Universallösung).

7.6.3 Systemschwankungen durch die Angriffseinwirkungen am Gegner

Der Gegner, auf den diese dynamischen und massiven Bewegungen auftreffen, wird sich unweigerlich als ganzer Organismus bewegen müssen, ganz gleich wie stark er ist. Seine Bewegungen (Abwehr- und Angriffsbewegungen) stehen im Zusammenhang mit den initiierten und folgenden Angriffsbewegungen des WT-Kämpfers auf den Gegner, auf die sich dieser wiederum einstellen muß. Daß kein stehender und angegriffener Gegner vollkommen starr verbleiben kann, sondern sich fortgesetzt, zusammen mit den nach der Angriffsbewegung weiter erfolgenden Angriffen, und zwar im Rahmen des gehaltenen (und natürlich sich verändernden bzw. veränderbaren) allgemeinen Abstandes zwischen den Kämpfern, der Mensur, immer vor- und zurück und auf- und abbewegt, ist eine Folge der angreifenden Arm- und Beinbewegungen sowie der Mensurver-

änderung, auch der Wendungen.³⁹ Aus diesen leichten Schwankungen ergeben sich weitere Bewegungen, die sich immer aus den Schwankungen fortführen lassen. Es ergibt sich hieraus auch eine lebendigere Lagebestimmung und Regulierung des Einsatzes der Extremitäten (siehe hierzu weiter unten).

7.7 Unterschiedliche Kampfeintritte

Im harten Angriff (siehe Film 17: Harter Angriff) werden die angreifenden Gliedmaßen intentional, also potentiell sehr stark durchgestreckt, d.h. auch potentiell entlang der Paramedianen geführt, wobei das Auftreffen z.B. der angreifenden Fäuste mit sehr hoher Kraft ausgeführt wird. Nach dem Auftreffen der Arme findet eine Lösung der so gespannten Arme im Verhältnis schwer und langsam statt, was von einer hohen muskulären Spannung zeugt. Hierbei wird über das Standbein ein hoher Druck aufgewendet, der sich auf die angreifenden Arme überträgt. Die Arme bleiben bei einem solchen Angriff im Verhältnis etwas länger gestreckt, da der Faktor des *Bedrängens* genutzt wird.

Im weichen Angriff (siehe Film 16: Weicher Angriff), der oft auch als normaler Angriff bezeichnet wird, findet eine höhere Aktivität der Beine statt, die, im Zusammenhang mit den Armen, eine größere Strecke zurücklegen. Die Arme führen, bevor sie zum potentiell durchstreckenden Angriff übergehen, vermehrt Bewegungen aus, die den zentralen Raum zwischen ihnen frei lassen, bevor der Angriff einsetzt, wobei ihre Bewegung aber bereits davor eingesetzt hat. Hierbei nehmen die Arme den gegnerischen Angriff in der Begegnung weich auf, so daß sie sich leicht *verdrängen* lassen, was von einer im Verhältnis verminderten muskulären Spannung zeugt. Die angreifenden Bewegungen sind hierbei dann auch im Verhältnis tendenziell sich langsamer durchstreckende Bewegungen auf den Gegner zu. Auch die z.B. in eine Wendung überführten Beine entwickeln, im Verhältnis, langsamer einen dynamischen Druck auf den Gegner zu.

³⁹ Diese Schwankungsbewegungen des Gegners kann man auch sehr gut an der Holzpuppe, dem WT-Übungsgerät für höhere Techniken, beobachten, die auf zwei Holzplanken gehängt ist. Bei Einwirkungen des Übenden schwingt der etwa 80 kg schwere Holzstamm leicht vor und zurück und simuliert so einen sehr starken und damit starren Gegner, der so in leichte Schwankungen gerät. Zur Holzpuppe siehe Ting 1997, „Muk-Yan-Chong“, 218ff., und siehe auch Chun 1981: *116 Wing Tsun Dummy Techniques*.

Im idealen Angriff (siehe Film 15: Normaler bzw. Idealer Angriff) findet eine potentielle Streckung der Gliedmaßen statt, die aber, wenn der Gegner eine ebensolche Bewegung ausführt, im Ansatz verhindert wird, was auch im Film so gezeigt ist. Der ideale Angriff hat dann in diesem Moment die Möglichkeit, sich in eine Weichheit oder eine Härte zu verwandeln.

8 Die Phonation

8.1 Der normale Bewegungsablauf der Stimmfalten

Generell läßt sich mit Schönhärl sagen:

„Der Glottisschluß ist ein für den Stimmklang ausschlaggebender Faktor. Aus diesem Grunde ist die Beobachtung seiner Form besonders wichtig und aufschlußreich. Das Verhältnis der Dauer zwischen Verschuß- und Öffnungsphase hängt ab von der jeweiligen Tonhöhe. Die Schließungsphase ist in der durchschnittlichen Frequenz unserer Untersuchungen (Bruststimmlage) längerdauernd als die Öffnungsphase.“ (1960, 44).

Die Phonationsstellung und den Einschwingvorgang vorausgesetzt (siehe dort), kommt es jetzt zur Phonation der Stimmfalten (Ausführungsmodus).

Die Stimmfalten liegen in der Ausgangsstellung in ihrer ganzen Länge aneinander, was der Schlußphase entspricht. Mit dem Beginn des Bewegungsablaufs entsteht als erstes eine kleine Öffnung in der Mitte ihrer Berührungslinie. Diese Öffnung erweitert sich in alle Richtungen, nach vorn, nach hinten, nach unten und nach oben, bis die maximale Öffnung erreicht ist. Jetzt wird die rückläufige Schließungsphase begonnen, in der die Bewegungen zur Ausgangsstellung, der Schlußphase, zurückkehren. Zunächst läßt sich dies als „Glottisschluß-Glottisöffnung-Glottisschluß-Bewegung“⁴⁰ (Schönhärl 1960, 26 ff.) beschreiben.

Die „Glottisschluß-Glottisöffnung-Glottisschluß-Bewegung“ läßt sich bei näherer Betrachtung noch weiter aufgliedern. Die sich in alle Richtungen erweiternden und auch so wieder verkleinernden Bewegungen sind aus horizontalen und vertikalen Anteilen zusammengesetzt:

Normaler und vollständiger Bewegungsablauf der Stimmfalten, nach Schönhärl:

„Reihe 1: Ausgangsstellung in der Schlußphase.

Reihe 2: Beginn der Bewegung nach oben und Aufwulstung der Stimmbandränder.

⁴⁰ Vergleiche auch Baken 1997, 147 ff.; Miller 2000, 43 ff.; Hirano 1982; Hiroto 1982, 4; et al.

Reihe 3: Ende der Berührung und Beginn der explosionsartigen Öffnung.

Reihe 4: Auseinanderweichen der Stimmbandränder nach oben seitwärts.

Reihe 5: Größte Öffnungsweite und Bildung einer subglottischen Randpartie.

Reihe 6: Beginn der Schließungsphase. Sichtbarwerden der subglottischen unteren Randkanten (schräg schraffiert), wobei die oberen Randkanten weiter nach lateral abweichen. Der Raum zwischen beiden Randkanten ist konkav ausgehöhlt.

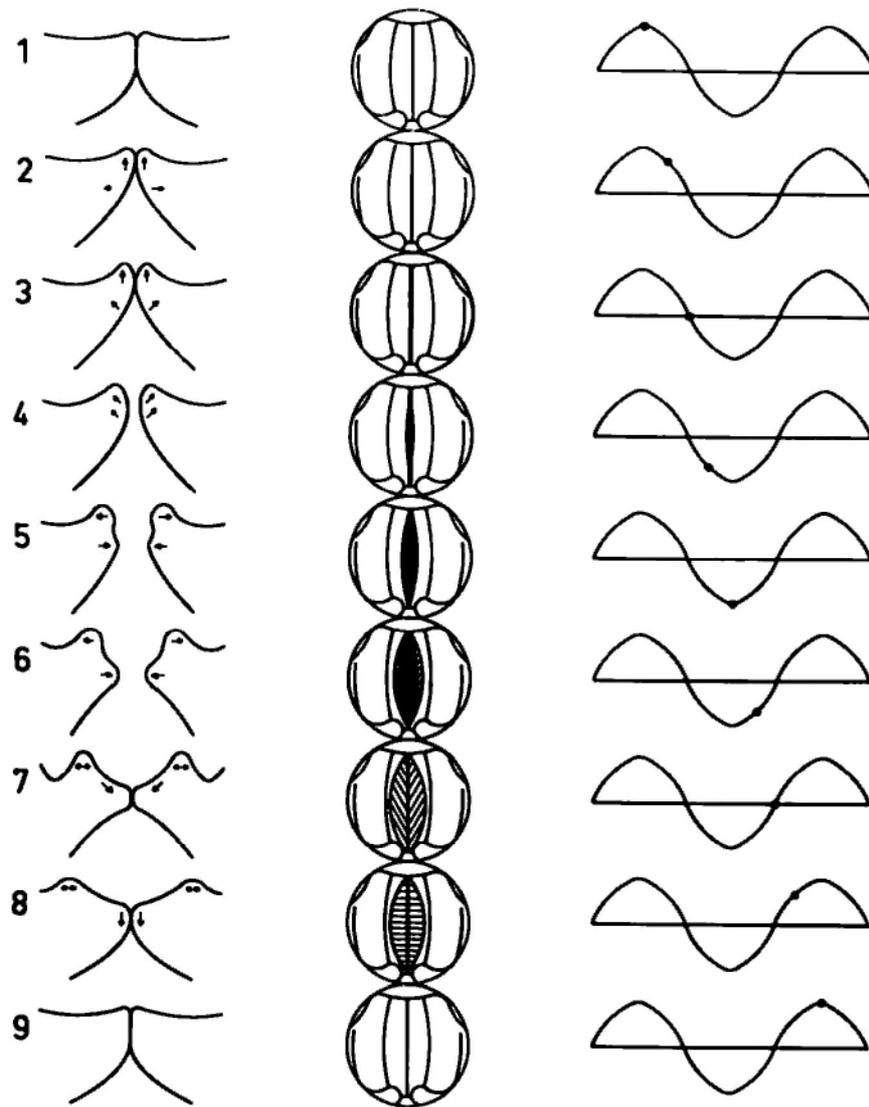
Reihe 7: Berührung und Schließung der unteren Randkanten (schräg schraffiert) bei weitester Amplitude der oberen Randkanten.

Reihe 8: Während die Masse der Stimmlippen nach unten sinkt, vollzieht sich, scheinbar nach oben abrollend, der Glottisschluß (gerade schraffiert), und der Wulst der oberen Randkanten verstreicht nach lateral und medial.

Reihe 9: Völliger Verschluß und damit Rückkehr in die Ausgangsstellung.“ (1960, 28-29).

Schönhärl zur Grundbewegung:

„Wie früher schon erwähnt, setzt sich die Bewegungsform der Stimmlippen aus einer horizontalen und einer vertikalen Komponente zusammen. Man sollte diese Bewegung als ‚Grundbewegung‘ bezeichnen. Weitgehend unabhängig davon läßt sich die (...) Formveränderung und Verschiebung der Schleimhaut an den Stimmbandrändern, die sog. ‚Randkantenverschiebung‘, als eine gesetzmäßig ablaufende Bewegung erkennen. Wir unterscheiden also eine Grundbewegung (...), die die Stimmlippe in toto ausführt, und eine auf diese Grundbewegung aufgepfropfte zusätzliche Bewegung, die sog. ‚Randkantenverschiebung‘, (...), die nur von den randbenachbarten subglottischen und oberflächlichen Schleimhautanteilen ausgeführt wird.“ (ebd., 31).



(Quelle: Schönhärl 1960, 28)

Die mit dieser Grundbewegung im Zusammenhang stehende Zustands- und Bewegungssequenz, eines nahe genug angenäherten Glottisschlusses, eines ausreichend starken Luftstroms, genügend weicher und somit beweglicher Stimmfaltenoberflächen, die anhand des passierenden Luftstroms über einen Unterdruck geschlossen werden und aneinander stoßen, die den darin liegenden Bernoulli-Effekt (negativer Druck und Ansaugvorgang der Stimmfalten in der Glottis mit folgender Lösung), wird als Myoelastische-Aerodynamische Theorie der Stimmfaltenbewegung (Van den Berg 1958) bezeichnet. Diese Theorie von Van den Berg stellt eine der Hauptsäulen für fast alle weiterführenden Theorien zur Phonation dar.

8.2 „Normal Modes of Vibration“ in mathematischen „Multimass-Models“ mit „nonuniform tissue movement“

Titze beschreibt in „Principles of Voice Production“ (1994, 80ff.) über ein mathematisches Federn-und-Massen-Modell mögliche Schwingungsformen eines möglichen selbstoszillierenden Stimmfalten-Systems:

„Soft tissue has an infinite number of degrees of freedom, whereas rigid mass-spring systems have a finite number. As more masses and springs are added to a vocal fold model, the degrees of freedom increase. For medial-lateral motion, there is 1 degree of freedom per mass. Each mass can have more than 1 degree of freedom, however, it can move vertically as well as horizontally. In the vocal folds, a second degree of freedom allows the tissue to move upward along with its outward motion, the trajectories being circular or elliptical (or even more complex). A third degree of freedom is associated with anterior-posterior movement, but this motion is usually not of primary importance.“ (ebd., 97).

Die ebenfalls gegebene anteriore-posteriore Bewegung nimmt noch mit dem Anstieg der Intensität der Stimmgebung zu (Schönhärl 1960, 43, siehe auch weiter unten).

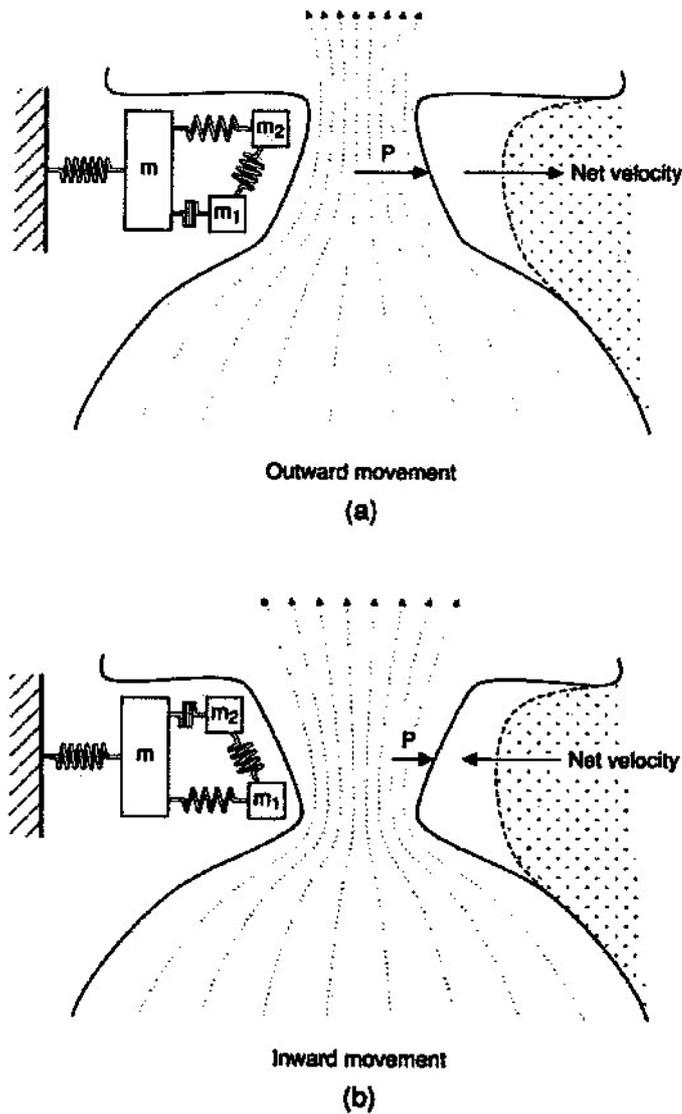
Trotz der vielfältigen, quasi unendlichen, Möglichkeiten der Schwingungsarten erinnert Titze hinsichtlich einer Achsenkreuzmechanik eines festen Körpers mit endlichen Dimensionen an folgendes:

„In mechanics, it is proven that any rigid body of finite dimensions can have as many as 6 degrees of freedom, 3 translational and 3 rotational. (...) We may assume, then, that there are 2 primary degrees of freedom (horizontal and vertical translation) that can be assigned to each mass representing some portion of vocal fold tissue. But how many masses are needed to capture the essential degrees of freedom of the vocal folds? This is more difficult to answer. It depends on the phenomenon one wants to explain and the precision that is needed to quantify it. The system usually reveals its dominant modes of vibration. If we see the same modes (vibratory patterns) over and over again, fewer degrees of freedom are needed than if we observe many complex patterns under many different conditions. (...) Theoretically, an infinite number of masses would yield an infinite number of modes of vibration, but experience tells us that only a few are important.“ (1994, 97).

Und weiterhin Titze:

„Nonuniform tissue movement is best described in terms of *normal modes* of vibration (...). For one type of normal mode, the upper and lower portions of the vocal folds do not move in phase. Specifically, the bottom of the vocal fold moves ahead of the top (...). Figure 4.8a shows outward (lateral) movement, and 4.8b shows inward (medial) movement, as indicated by the arrow labeled ‘net velocity’. Note that in both cases, the bottom leads to the top in the direction of overall movement. Different glottal shapes are then obtained in different parts of the cycle. In relation to the direction

of airflow, the glottal shape in part Figure 4.8a is called *convergent*, whereas the shape in Figure 4.8b is called *divergent*. On the left side of the figures, the vocal fold cover is represented by two small masses, m_1 and m_2 , which can move independently. The masses are coupled with springs to the main body of the vocal folds and to each other. The relative displacement between the smaller masses is equivalent to flexing of a ribbon in cross section. In addition to this flexing motion, there is an overall combined motion if [richtig: of, A.d.Verf.] the body and the cover. (...) The mean intraglottal pressure has been shown to be larger for a convergent shape than for a divergent shape. This is indicated in Figure 4.8 by the comparative lengths of the arrows labeled P ." (ebd., 94-95).⁴¹



(Quelle: Titze 1994)

⁴¹ Vergleiche auch Scherer & Titze 1983, 179-193.

In diesem Zusammenhang auch Miller:

„‘Chest’ is characterized by vertical phase difference – the upper margins of the vocal folds lag behind the lower margins in the glottal cycle – while in ‘falsetto’ vocal fold oscillation is limited to the thin upper margins.“ (2000, 43).

Im Drei-Massen-Model kann man sehen, wie die Aktivität der Stimmfalten auf sich selbst gerichtet ist, indem m , sowohl m_1 als auch m_2 , auf die jeweils andere Stimmfalte zudrückt und dabei m_1 das untere Segment gegen dessen Pendant bewegt, und darauf folgend m_2 das obere Segment gegen dessen Pendant bewegt, während beide zum heranströmenden Luftdruck in eine Relation treten, um sich als Ganzes einwärts und auswärts wie auch dabei aufwärts und abwärts zu bewegen. Hierbei findet auch eine Vorwärts- und Rückwärtsbewegung statt, wobei nicht vergessen werden darf, daß sich die Stimmfalten bereits in Permanenz in einer Lage auf der Paramedianen entlang der Sagittalen befinden.

Diese Freiheitsgrade der Bewegungen der Stimmfalten sind ausreichend, um die Bewegungssequenzen und ihr Wesen zu beschreiben, die einerseits eine Analogie mit dem Bewegungsapparat in der Körpertechnik des Wing Tsun ermöglichen und andererseits ein gemeinsames Wesen aufzeigen. Hinzu kommt noch die ellipsenförmige Wellenbewegung der Schleimhautmembran als zusätzliches Modell, wie bereits erwähnt, wiederum auf diese Grundbewegung „aufgepfropft“, wie Schönhärl es formuliert hat. Titze schreibt:

„Repeated observation of the vocal folds in slow motion (...) has demonstrated that uniform tissue displacement is seldom, if ever, occurs (...). A vocal fold do not move like solid bar mass. Since the cover of the vocal fold is very pliable and loosely connected to other tissue layers, its motion can be relatively independent of the body. A wavelike motion has been observed within the cover, suggesting that a *ribbon model* is appropriate for this tissue layer.“ (1994, 94).

8.3 Die Wellenbewegung der Schleimhautmembran

Anhand der Experimente von Hiroto (1982) und Saito (1982) läßt sich ein ellipsenförmiges Abrollen des verschieblichen Covers der Stimmfalten erkennen. Die verschiedenen Meßpunkte der Bleipartikel weisen Eckdaten der Bewegung auf, die, wenn man sie miteinander verbunden denkt, ein Ellipsoid ergeben.

Saito zur vertikalen Wellenbewegung:

„If the vocal fold vibration is considered as the collective movements of consecutive points, each point moves in an ellipse. The phases lag behind one another as the points move from inferior to superior locations. The closer the point is to the free edge of the vocal fold, the more the shape of the trajectory approaches a circle. However, it can be said that the vibration of the vocal fold is made up of travelling waves which move from the lower part of the vocal fold to the upper part of the vocal fold. But we have observed that there are cases in which the particle in the lower portion of the vocal fold and especially in the deeper layer is rotating in the opposite direction from the lead particle at the free edge.“ (1982, 101).

Zur Ellipse:

„One cycle of vocal fold vibration is divided into three phases. In the opening phase, the vocal fold is blown upward on the whole, and the undulating wave moves on the mucous membrane from the lower part to the upper part. (...) In order to observe the two-dimensional movement of the upper lip (...). Figure 4 shows its movement in the vertical plane during one vibration cycle of the vocal fold. This point moves forward and slightly inward at the very beginning of the opening phase and then changes its direction outward and upward. In the closing phase, it moves still outward at the early stage and turns downward and inward at the terminal stage. In the closed phase, it moves inward and returns back to the starting point. The locus of the movement of the upper lip is found to be always oval for any point of the vocal fold and in all conditions. The long axis of this ellipse is at a right angle to the margin of the vocal fold. (...) since the undulating movement of the mucous membrane or the vibration of the vocal fold is a regular periodic movement, the locus of the movement of the lower lip should be also symmetrical and its cycle should be the same to that of the upper lip. (...) The cycle of both curves is the same duration and the amplitude is larger in the upper lip than in the lower lip. Therefore, it is supposed that the movement of any point between the upper lip and the lower lip is also symmetrical and its cycle has the same duration as that of both lips, but its amplitude is larger than that of the lower lip and smaller than the upper lip. In summary, then, the vibration of the vocal fold is an undulating movement of the mucous membrane which is larger in the higher portion of the margin of the vocal fold.“ (ebd., 121).

Es gibt aber auch Abweichungen in Form von Randkantenverschiebungen verschiedener Art wie unregelmäßiger Bewegungsabläufe. Auch innerhalb der Bewegungen der Stimmfalten kann es Unregelmäßigkeiten geben. Schönhärl nennt verschiedene Möglichkeiten von Randkantenverschiebungen:

„Die Randkantenverschiebung kann außer ihrer normalen Verlaufsform

in verstärkter Form oder

in verminderter Form auftreten

oder gänzlich fehlen. (...)

Bei einer verstärkten Randkantenverschiebung sind oftmals in der Längsrichtung verlaufende wellenförmige Bewegungen der Stimmbandänder zu sehen. Diese ‚Längswellen‘ kommen dadurch zustande, daß die Randkantenverschiebung von hinten unten nach vorne oben in der Längsrichtung über den ganzen Stimmbandrand hin abläuft (...). Der einzelne Stimmbandrand vollführt dabei eine von hinten nach vorne ablaufende Wellenbewegung (...). (1960, 43).

Unter ‚ungleichmäßig‘ verstehen wir: Schwingungen, die in ihrer Aufeinanderfolge mit einer inkonstanten Frequenz ablaufen, oder im gleichen Zeitpunkt unterschiedliche Amplituden aufweisen. Ungleichmäßige Schwingungen können trotzdem gleichzeitig verlaufen, oder im gleichen Zeitpunkt unterschiedliche Amplituden aufweisen. Ungleichmäßige Schwingungen können trotzdem gleichzeitig verlaufen, wenn sowohl ihre Öffnung als auch ihre Schließung zum gleichen Zeitpunkt stattfinden. Unter ‚ungleichzeitig‘ verstehen wir: Ein voller sichtbarer Schwingungsablauf wird von beiden Stimmlippen mit einer gewissen Zeitdifferenz zurückgelegt, d.h. Öffnungs- und Schließungsbewegung beider Seiten stimmen zeitlich nicht überein. Deshalb kommt ein Glottisschluß nicht immer zustande. (...) Normalerweise sind die Amplituden der Stimmlippenschwingungen beiderseits gleich weit, d.h. haben im gleichen Zeitpunkt den gleichen Abstand von der Mittellinie. Ein absolutes Maß für die größte Schwingungsweite im Normalfall gibt es nicht, da die Elongation abhängig ist:

von der Lautstärke,

von der Tonhöhe (Stimmregister),

von der Spannung der Stimmlippen,

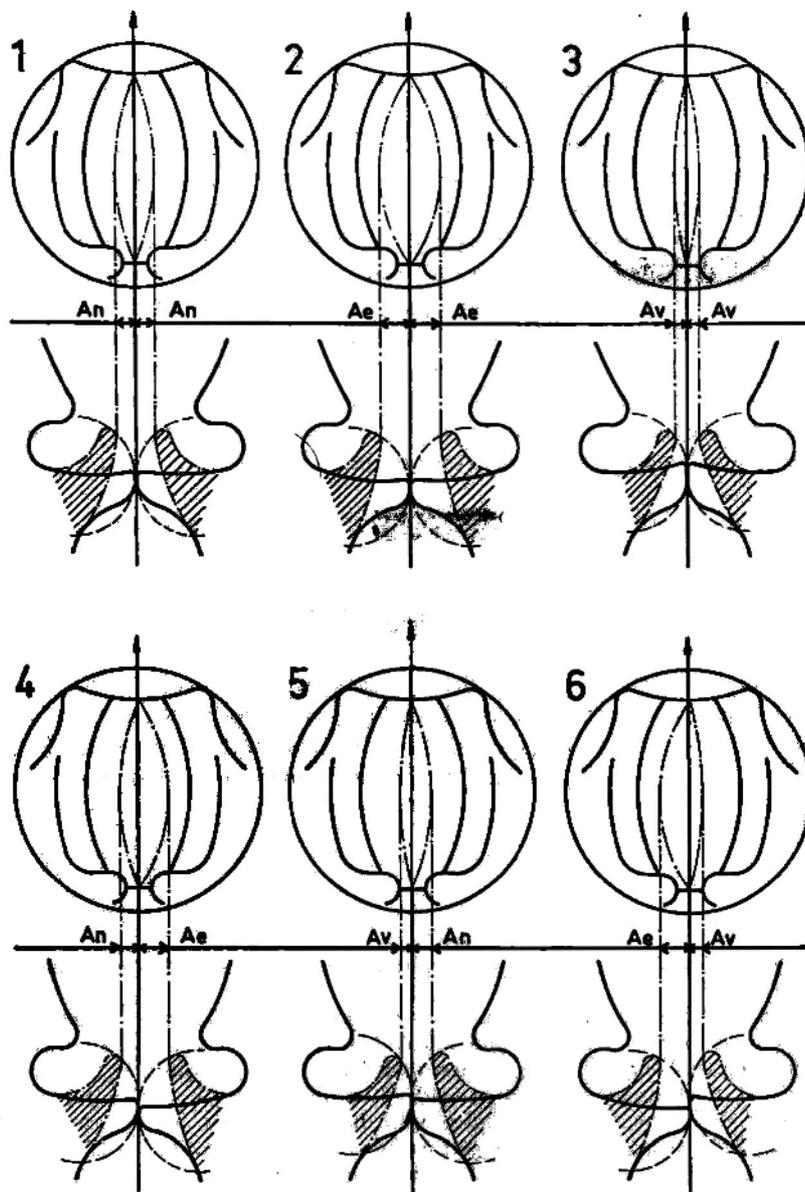
von der Länge der Stimmlippen.

Für die Beurteilung einer normalweiten Amplitude unter Berücksichtigung der genannten Punkte läßt sich keine Norm aufstellen, vielmehr beruht diese Beurteilung auf subjektive Erfahrungen. Gegenüber der Normalweite können die Amplituden trotz Seitengleichheit entweder erweitert oder verkürzt sein. Andere Möglichkeiten der Abweichungen sind:

einseitige Erweiterung,

einseitige Verkürzung,

einseitige Erweiterung bei gleichzeitiger Verkürzung der anderen Seite.“ (ebd., 37).



Darstellung der verschiedenen Amplitudenweiten

An = normale Amplitude
 Ae = erweiterte Amplitude
 Av = verkürzte Amplitude

(Quelle: Schönhärl 1960, 38)

„Stimm lippenbewegungen mit ‚wechselnder‘ Amplitude liegen dann vor, wenn in unregelmäßiger Folge einmal die Amplitude der einen Seite, das andere Mal die Amplitude der Gegenseite verkürzt erscheint (...). Stimm lippenbewegungen werden ‚alternierend‘ genannt, wenn beim Bewegungsablauf das eine Stimmband sich von der Mittellinie entfernt, während das andere sich nähert und anschließend umgekehrt. Die beiden Stimmlippen schwingen in diesem Fall jede für sich normal, je-

doch mit einem Phasenunterschied von $\frac{1}{2}$ Schwingungsperiode. Ein Glottisschluß kommt dabei nicht zustande. Es bleibt immer eine Spalte offen, die sich über die Medianlinie hin und her bewegt (...).“ (ebd., 39).

8.4 Die laryngealen Hauptregister und die Transition im „Blending“

Im Singen ist es das Modalregister, von dem ausgegangen und gesprochen werden muß. Es sind nicht die Naturregister als solche. Im verwobenen Modalregister ist es jedoch ungleich schwerer, eine Unterscheidung hinsichtlich der laryngealen Aktivitäten vorzunehmen, wobei aber die Naturregister weiterhin als Qualitäten zur Erklärung zur Verfügung stehen können und müssen, stellen sie doch den Hintergrund für das Modalregister der Singstimme dar: Es entspricht der Stimme selbst, da es sich, ob nun als Naturregister oder als Modalregister, letztlich immer um ein und dasselbe Stimmmaterial handelt, so daß sich demgemäß auch der Registerübergang (PRT) im Modalregister wiederfindet. Die Naturregister, Brustregister und Falsett finden sich im Singen innerhalb des sogenannten Modalregisters allerdings in bestimmter Weise verändert wieder, und sie werden dann als „Brust-, Mittel- und, nach dem PRT, „Kopfstimme“ neu bezeichnet (siehe oben), von denen jetzt die Rede ist.⁴² Auch das „Mezza voce“ ist ein Teil des Modalregisters, und eine Ausnahme, die durch die Intensitätsverringerung und damit verbundene bestimmte funktionelle Änderung charakterisiert ist.

Immer ist das Zusammengehen, das nahtlose Ineinanderübergehen von den internen Übergängen des Modalregister, das Einssein von „Brust- zur Mittel-“ zur „Kopfstimme“, als *eine einzige Stimme, die Sängerstimme*, eine Idealvorstellung, die zwar im besten und selbstverständlich auch möglichen Fall das einheitliche Klangerlebnis darstellt, in sich aber immer aus den verschiedenen Facetten zusammengesetzt bleibt – genauso gut kann dies umgekehrt formulieren werden, daß die verschiedenen Facetten, mit ihren Übergängen, und selbst dann, wenn sie nicht perfekt geführt wären, letztlich doch im-

⁴² Während vorher das Brustregister und Falsett als Naturregister ohne Anführungszeichen benutzt worden sind, werden jetzt die Begriffe „Bruststimme“, „Mittelstimme“ und „Kopfstimme“ in Anführungszeichen verwendet, so daß einerseits der Unterschied zwischen den Naturregistern und den Gesangsregistern der Modalstimme kenntlich gemacht werden kann, und zum anderen deutsche Begriffe für „Chest“, „Mid Voice“ und „Full Head“ benutzt werden können.

mer *eine einzige* Stimme sind, wenn auch eine mit hörbaren Übergängen, oder sogar auch bei einer in Teilen separierten.⁴³

Abgesehen von den leichteren Registerübergängen (Passaggi) im ersten, dritten und vierten Segment (siehe Abb. von Reid 1984, 67), ist es das zweite Segment im Modalregister, das Primary Register Transition (PRT), das der Übergang zwischen den Naturregistern ist und auf das hier die Betrachtung eingegrenzt werden soll.

Es ist bereits gesagt worden, daß die große Unterschiedlichkeit, ja Gegensätzlichkeit, zwischen den Naturregistern, also demgemäß auch zwischen der laryngealen „Brust- und Kopfstimme“ im Modalregister, einhergeht mit einem deutlichen Schritt im Wechsel (PRT) zwischen diesen. Ebenso ist gesagt worden, daß innerhalb des Modalregisters eine hörbare Annäherung zwischen den so unterschiedlichen Naturregistern vollzogen worden ist. Es ist nun die Frage, wie sehr diese Annäherung notwendig und möglich ist und was ihre Funktion ist. Immer gilt es, zugunsten einer einheitlichen Identität, die in der klassischen, einen Singstimme gesucht ist, den PRT schließend auszugleichen.⁴⁴

Aber genau dies ist physiologisch nicht möglich. Seidner schreibt:

„Bei Registern, die vorwiegend auf einem unterschiedlichen Schwingungsverhalten der Stimmlippen beruhen, also Modal- und Falsettregister bei Männern und Brust- und Kopfreister bei Frauen, ist im Grunde ein Ausgleich nicht möglich, sondern lediglich ein Angleich. Er gelingt mehr oder weniger gut und läuft stets Gefahr, wieder aufgegeben zu werden, z.B. wenn Frauen in der Tiefe klangvoll singen und dann das Brustregister mehr oder weniger isoliert einsetzen müssen. Bei Männern ist der Angleich von Modal und Falsettregister auch möglich, wenn Skalen oder Schwelltöne vorsichtig und langsam gesungen werden, aber die Klangunterschiede zwischen Ausgangspunkt und Ziel der Stimmleistung lassen sich nicht ausgleichen, sondern eben nur angleichen, unter der Vermeidung eines Klangsprunges, d.h. einer plötzlichen Funktionsänderung. Registerangleich kann ermöglicht werden, wenn der physiologische Mechanismus für das anzustrebende Register schon be-

⁴³ Wie Persönlichkeiten zusammengewachsen, integriert werden, oder zerfallen, z.B. Jugenddivergenz bei weiblichen Stimmen, oder die sogenannten „Two-voiced“-singers“ der „Großen Oper“ (siehe hierzu Reid 1984, 62ff.), oder dergleichen sein können.

⁴⁴ Seidner: „Klanglich deutlich wahrnehmbare Registerwechsel haben nicht von vornherein Krankheitswert oder sind generell als unkünstlerisch einzuschätzen, da in manchen Genres ein Klangsprung nicht nur nicht vermieden, sondern als Effekt angestrebt und geübt wird, d.h. beim Bauchreden, Jodeln, Chanson-, Jazz- und Popsingen, Belting, ja sogar beim klassischen Singen als besondere Überraschung. Derartige Registersprünge lassen sich von pathologischen Verhältnissen, den Registerbrüchen, durchaus abgrenzen. Dabei ist ein Registersprung unerwünscht, aber nicht vermeidbar.“ (1997, 104).

hutsam eingesetzt wird, ehe der Mechanismus des gerade benutzten Registers ausgeschöpft ist.“ (1997, 102-103).⁴⁵

Miller, kurz und klar:

„In the view presented here, even in the case of a voice where it is possible to achieve close similarity between them, ‘chest’ and ‘falsetto’ remain discrete vibratory patterns and cannot be combined, like black and white, to produce a shade of gray.“ (2000, 46).

Da man selbst bei der gekanntesten Angleichung zwischen Brustregister und Falsett noch immer die Unterschiede erkennen kann,⁴⁶ wobei aber dennoch die Tonhöhe, die Intensität und die Vokalfärbung, die nur sekundär dem grundlegenden Hintergrundbereich des jeweils gehörten laryngealen Registers zugesprochen werden können, gleichbleiben, so ist es primär die schwingungsinterne Struktur dieses grundlegenden Hintergrundbereichs selbst, die die Anzeichen dafür liefert, welches Register gerade von der Haupttendenz aktiv ist und gehört wird. Meistens jedoch wird das Register zunächst oder sogar allein durch die Merkmale des fehlenden Ausgleichs der eben genannten sekundären Merkmale erkannt und genannt. Die charakteristische laryngeale *schwingungsinterne* Struktur der beiden Hauptregister kann jedoch unabhängig von gekannt oder ungekannt ausgeführten Katalysatoren wie Frequenz, Amplitude oder Vokalfärbung erkannt werden. Miller führt dazu aus:

„The ‘event’ of moving upward (or downward) to a note which seems to the singer (or listener) to be produced in a clearly different way from the previous one, insofar as this difference is not merely the result of differences in pitch, intensity and vowel, is ascribed to ‘registration,’ a category which is generally thought to pertain to the manner of vibration of the vocal folds. The move from ‘chest’ to ‘falsetto’ register is an obvious event of this sort; the move from ‘chest’ to ‘head’ is less obvious, in keeping with the lack of clear, verifiable definitions of the ‘register’ in question.“ (2000, 129).

Die sekundären Merkmale gehören daher eher in den Bereich der Resonatoren, d.h. des Pharynx. Die Wichtigkeit der Arbeit mit den Resonanzbereichen des Pharynx (Resona-

⁴⁵ Im Zusammenhang mit dem existierenden begrifflichen Durcheinander bezeichnet Seidner (1997) die „Brust-“ bzw. „Mittelstimme“ als „Modalstimme“. Ich übernehme die Benennung von Hirano und Miller und nenne Seidners „Modalstimme“ nach Hirano (1982) „Brust-“ oder „Mittel-“ und nach Miller (2000) „Bruststimme“ (beide siehe oben), je nachdem, wie fein ich sie unterteilen möchte.

⁴⁶ Wie beispielsweise in dem technisch sehr anspruchsvollen Kunstlied von Hugo Wolf (1860-1903), „Der Knabe und das Immlin“, gesungen von Dietrich Fischer-Dieskau, CD 1, Nr. 2, veröffentlicht von Hans Jencik 1972.

tor, Ansatzrohr) für das Singen kann selbstverständlich gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, wie Miller (2000) in seiner Dissertation gezeigt hat, soll aber nicht hier, sondern in einer anderen Betrachtung erörtert werden. Die unterschiedlichen grundlegenden Schallmuster (Primärschall), die vom Larynx ausgehen, werden dann im Ansatzrohr, aufgrund seiner unterschiedlichen Grundform (Querschnittsfunktion) und der muskulären Veränderbarkeit dieser Grundform, in verschiedener Weise verändert, in der durch Eigenresonanzverstärkung Formantspitzen produziert werden, und dergleichen mehr.⁴⁷ Unter Einbezug dieser Veränderungen kann man vielleicht eine vollständige Definition der „Kopfstimme“ erwarten. Die Frage der Angleichung der Naturregister auf der laryngealen Ebene betrifft dies jedoch so nicht und kann auch über die Resonatoren allein nicht erklärt werden.

Von der Modalstimme aus gedacht, die die Merkmale des Brustregisters in gemäßiger Weise besitzt (siehe bei Register)⁴⁸ und die daher die gesungliche Stimmgebung nicht als ein spröde klingendes Pulsregister, oder auch Vocal fry, oder unverhältnismäßig stark eingesetztes Brustregister erscheinen läßt, sondern als einen sonoren und klaren, wenn auch bruststimmlich gefärbten, also dunkleren Klang (*scurro*), nimmt dieser Aspekt des Brustregisters nach unten hin, F₀ absteigend leicht zu, während er nach oben, F₀ aufsteigend, leicht abnimmt, daß die Stimmgebung in einer aufsteigenden Skala schlanker, d.h. in natürlicher Weise heller und klarer (und auch lauter) wird.

Die Qualität der „Bruststimme“ findet ihr natürliches Ende an der oberen Grenze ihres Registers, um dann zunächst mit einem Schritt in das neue Register, das Falsett, überzugehen (siehe Graphik von Reid 1984, 61). Ist dieses Falsett, in der Männerstimme, bereits leicht verstärkt, so verschlankt sich dennoch die Stimmgebung mit diesem Schritt hörbar, in der aufsteigenden F₀-Skala, und hat als ganze nunmehr den letztlich immer von der „Bruststimme“ unterscheidbaren Kopfstimmklang. Hier kann die Stimme in ihrer ursprünglichen Form (oder der eines frühen Alters oder geringen Trainingszustandes) einen sehr hellen Klang (*chiaro*) aufweisen, der jedoch nach und nach, als

⁴⁷ Siehe zur Frage der Resonanzbedeutung im Singen insbesondere Miller (2000) und Sundberg (1997).

⁴⁸ Vergleiche Titze 1994, 256ff., Hirano 1982, 50ff.

„Kopfstimme“, um eine gewisse (oder sehr beachtliche) Fülle bereichert wird.⁴⁹ Umgekehrt verbreitert sich für die Frauenstimme die „Kopfstimme“, je weiter auf der absteigenden F0-Skala vorangeschritten wird, um dann in einem nahtlosen Übergang in ein leicht verstärktes Brustregister zu gelangen.

Es kommt aber interessanterweise in der Regel nicht zu einer solchen idealen, kontinuierlichen Abfolge. Miller hierzu: „There is a natural reluctance to give up the initial adjustment as the pitch rises“(...), was zu einem Mißbrauch des unteren Registers in dem Sinne führt, „(...) in which the lower, ‘heavier’ register is maintained past the point where, ideally, it should have yielded to a ‘lighter’ register. This is the typical case of what we shall call a register violation.“ (2000, 44). Wie auch: „In another singing style, the register violation resulting from the maintenance of the ‘chest’ voice source beyond its easy range is familiar in the sound of so-called belting, (...)“ (ebd., 45). Und: „One can also speak of a register violation of the opposite sort, where the lighter register is carried down into the proper range of a heavier register.“ (ebd., 46).

Im Falle eines Registermißbrauchs vom Brustregister aus in die Falsett-Region kommt es zu einer großen Anstrengung der Muskulatur der Stimmfalten⁵⁰ (und somit zu ihrer frühen Ermüdung bzw. im Gegenzug zur Notwendigkeit, diese Funktion immer sehr stark von muskulärer Trainiertheit abhängig zu wissen). Die Stimmführung ist dann in diesem Register gefangen⁵¹, d.h. es fällt sehr schwer, in das andere Register zu wechseln, und geht, wenn es dann durchaus gewaltsam geschieht, immer mit einem starken Registerbruch einher, und folgend mit einer verspannten Stimmgebung, deren Spannungslösung im Vorgang des Singens äußerst schwer, wenn nicht unmöglich ist.⁵²

⁴⁹ Diese Beschreibungen variieren sehr stark mit Stimmgattung und Geschlecht, Alter, Anlagen etc., sind aber im Relativen insofern übertragbar.

⁵⁰ Vergleiche Sundberg, Gramming, Lovetri, 1993.

⁵¹ Miller betont hier zwar die Resonanz (“locked on a particular resonance“, (2000, 135)), die muskuläre Haltung mit ihrer hohen Spannung führt aber genauso zu einer Art Gefangensein, was an der Stärke des muskulären Kraftaufwandes bemerkt wird, der in einem solchen Fall für einen Registerwechsel notwendig wird.

⁵² Es sprechen für ökonomische, leistungsfähige und damit gesunde Körperbewegungen regelmäßige und tatsächlich runde Bewegungen. Vergleiche hierzu die „Zyklogramme günstiger und ungünstiger Bewegungsausführungen bei repetitiven Bewegungen“ hinsichtlich Wirkungsgrad und Ermüdung, bei Schmidt und Thews 1997, 692, Abb. 31-21 bzw. Kaminsky und Schmidke 1960.

Diese Art der Verwebungen der Naturregister im Singen fallen in den Bereich der letztlich auf die eine oder andere Weise immer fixierten „Mischung“ der Register.

Um nicht nur diese Schwierigkeit des Übergangs als solche, sondern auch eine (ohne dann notwendige erneute trennende Aufschließung der Register, siehe weiter unten) durch falsche Einübung festgelegte und daher sogar hartnäckig bleibende Schwierigkeit des Übergangs zu vermeiden, stellt sich das erwähnte „Blending“ der Register, als die Lösung dieser grundsätzlichen Frage der Körpertechnik im Singen dar.

8.4.1 Das „Blending“

Es ist zunächst die Vorstellung, daß die Naturregister so belassen werden müssen, *wie sie sind*,⁵³ um die Voraussetzung für das „Blending“ zu schaffen. Oder es läßt sich auch, z.B. hinsichtlich der Skala der F0, sagen, daß sie *da* belassen werden müssen, wo sie ihr Hauptbewegungsfeld haben, oder auch mit allgemeineren Worten:

Die Naturregister im Gebrauch innerhalb der Modalstimme des Singens müssen mit sich selbst identisch sein. Wird die Kenntnis um die Identität aufrechterhalten und sozusagen eingehalten, so kann keines der beiden Register in seiner absoluten Form wesentlich oder überhaupt über den PRT hinaus angewendet werden.

Umgekehrt kann auch damit formuliert werden, daß der PRT die natürliche, grenzziehende Gegebenheit der absoluten Registerbenutzung ist, die den Hauptregistern ihren genauen physiologischen Platz zuweist, von dem aus oder in dem sie ihre Bewegung nur noch leicht ausdehnen.⁵⁴ Reid beschreibt den Vorgang folgendermaßen :

„After the registers have been helped to find their normal position within the tonal range ‘blending’ becomes practical. (...) Premature efforts to close the register gap completely, without having made certain both mechanisms have been adequately extended in range and power, will never promote progress. What has not been developed *before* the registers have been joined can never be developed *after* they have been combined. If the unification of the registers is being correctly worked out, range extension, resonance and flexibility should be enhanced. Freedom is expansive, not restricted.“ (1984, 56).

⁵³ Siehe hierzu weiter unten die „Grundregistermechanismen“.

⁵⁴ Siehe zur Grundsatzdiskussion um die „wissenschaftliche Stimmung“ bzw. die Mozart-Stimmung C=256 Hz, und die Register, sowie Themen, wie die Selbstähnliche Spirale und der Goldene Schnitt, Sigerson und Wolfe, Schiller-Institut 1996, 3ff.

Die jeweils mit sich selbst identischen Naturregister werden dann als solche bewegt, also durchaus trainiert. Hierbei wird die Beweglichkeit zwischen den Tonhöhenschritten und der Intensität gefördert. Die Stimmstärke des jeweiligen Registers wird nach und nach gesteigert, und der Umfang eines jeden Registers wird ein wenig erweitert. Bei bereits ausgewogen beweglichen Stimmen kann dies bereits mit ablaufendem Wechsel zwischen den Registern geschehen, bei unausgewogenen Stimmen muß dies zunächst ganz getrennt und dann erst später zusammen geschehen.⁵⁵ Daß dies aber letztlich, schon in sich selbst, nicht ohne das jeweils „andere“ geschehen kann, verweist direkt auf die Notwendigkeit einer adäquaten Verwebung im Sinne des „Blending“.

Sind beide Naturregister dynamisch beweglich, stellt das „Blending“ die Möglichkeit dar, eine Verbingung, einen scheinbar übergangslosen Ablauf zu gestalten, ohne daß zusätzliche Mechanismen, wie übermäßiges, sogenanntes „Decken“, das übermäßige Überlagern, „Mischen“, eines Registers über das andere, und dergleichen mehr, stattfinden müßte. Hierbei kann zusätzlich die charakteristische Präsenz des jeweiligen Registers, mit einem mit sich selbst identischen Klang, weitaus mehr erhalten bleiben, so daß genau deswegen, mit der Entfaltung jedes einzelnen Registers, die Klangeffizienz eines jeden Registers optimiert ist. Die Optimierung jedes einzelnen Registers für sich selbst fördert die für das jeweilige Register notwendige muskuläre Haupttendenz mit der hierzu gehörigen Gestalt und Schwingungsform der Stimmfalten, da die registerspezifische Muskulatur trainiert wird. Hieraus resultiert wieder, daß die für das eine Register wichtige Hauptbewegung und -haltung gestärkt wird, das durch ebendieses Training, später, im jeweils anderen Register mit passiver Wirkung (Halten) Einsatz finden kann. Darüber hinaus, und zwar ohne den Verlust dieser genannten Punkte, soll nun das Singen auch noch mit „einer Stimme“ möglich sein. Die beiden Hauptregister, die als solche entwickelt worden sind, werden im folgenden Schritt aufeinander abgestimmt, indem ihre jeweilige Gesamtgestalt der Gesamtgestalt des anderen Hauptregisters angenähert wird, in dem Sinne, daß der Übergang von dem obersten Ton des unteren Registers zum untersten Ton des oberen Registers, trotz des Schritts in ein anderes Register, als ein

⁵⁵ Siehe hierzu Reid 1984: „Exercising the Registers“, 135ff., „Exercises for Separating the Registers“, 139ff., „Exercises for Register Mutation“, 143ff., und „Preparatory Exercises for Combining the Registers“, 150ff.

kontinuierlicher Verschlankungsschritt gehört werden kann, der eine Fortsetzung des neuen Registers seiner Gesamtgestalt nach ebenso als eine gleichmäßige Kontinuität erscheinen läßt, d.h. das vollere „Brustregister“ wird ein wenig verschlankt, und das schlankere „Kopfreger“ wird ein wenig verstärkt, bis sie ausgewogen zueinander passen.

Miller zum grundlegenden folgenden Schritt im „Blending“:

„Abruptness of transition between registers can be smoothed in two basic ways. One of these entails making two distant functions more closely resemble one another: for example, the vibrating mass of the vocal fold can be reduced in the ‘chest’ function, (...), or, conversly, mass can be added in the ‘falsetto’ function, resulting in higher closed quotients (sometimes exceeding 50% in female voices).“ (2000, 46).

Die als *Eines* bewegbare und hörbare Stimme wird jetzt scheinbar in einer Art von leicht unvollständigem reziprokem Modus bezüglich der antagonistischen Muskulatur des Ring- Schildknorpelmuskels (*M. cricothyreoideus*), des äußeren Stimmfaltenspanners, und des inneren Stimmfaltenmuskelsystems (*M. vocalis* (*M. thyreoarytaenoideus externus*, *M. thyreoarytaenoideus internus*, *M. ary-vocalis*, *M. thyreo-vocalis*) und der Stimmfaltenöffner und der Stimmfaltenschließer), also des inneren Stimmfaltenspanners bzw. eigentlich -verkürzers, ausgleichend bewegt. In den schrittweisen Veränderungen der harmonischen Tonhöhenstufen innerhalb eines Hauptregisters, wie z.B. der „Kopfstimme“, gibt immer jeweils das eine System soviel nach, wie das andere hinzugibt, d.h. in der „Kopfstimme“ nimmt das äußere System beim Tonhöhenregulierenden, schrittweisen Absteigen der F_0 an Spannung ab, während das innere zunimmt. Ein reziproker Modus ist insofern nicht wirklich gegeben und daher zu korrigieren, als die Verteilung der angewendeten Kraft des einen Antagonistenpaares innerhalb des jeweiligen Hauptregisters immer eine Tendenz zur leichten Dominanz gegenüber dem anderen Register hat, woraus sich letztlich die hör- und (propriozeptorisch) fühlbare Definierbarkeit des jeweilig aktiven Registers ableitet. Kommt es zum Registerwechsel, wird mit dem PRT der Schritt von der einen zur anderen Dominanz der Beteiligung der quasi-reziproken Antagonisten gemacht, und diese setzen dann unter anderen Vorzeichen ihre schrittweisen, harmonischen Tonhöhenänderungen innerhalb der neuen Registerhaupttendenz fort. Reid sagt klar:

„Wenn alle Töne, die durch Stimmorgane erzeugt werden, auf Muskeltätigkeiten zurückzuführen sind, dann verdanken das Brustregister und das Falsett ihre unterschiedlichen Eigenschaften dem Übergewicht der Wirkung **eines** Muskelsystems, das die Stimmlippen spannt, über die Wirkung seines Gegenspielers (...). In unserem Jahrhundert stimmen die Wissenschaftler darin überein, [ab hier im Original fett gedruckt, A.d.Verf.] daß das Brustregister allein das Spannungsergebnis des inneren Kehlkopfmuskels (M. vocalis) ohne Gegenwirkung des äußeren Kehlkopfmuskels (M. cricothyreoideus) ist, während das Falsett das Spannungsergebnis des äußeren Kehlkopfmuskels (M. cricothyreoideus) ohne Mitwirkung des inneren Kehlkopfmuskels (M. vocalis) ist.“ (1994, 16).⁵⁶

Hierbei ist einerseits entscheidend, wie weit bzw. wie nah der anteriore Abschnitt des Schildknorpels sich von dem posterioren Abschnitt des Ringknorpels, d.h. von den Aryknorpeln, auf der Sagittalen wegbewegt, d.h. wie weit sich bei dieser Bewegung die Stimmfalten strecken lassen müssen. Ihre alleinige Streckung führt zur Höhen- und aber auch Schlankheitszunahme, d.h. zu einer übermäßigen Helligkeit des Stimmklangs, nicht aber zur Fülle der sogenannten „vollen Kopfstimme“ („Full Head“ bzw. „Middle“). Und andererseits, so Titze:

„The stress in the cover can, in principle, also be increased by thinning out the effective cross section in vibration. This may be accomplished by changing to a lighter register, such as falsetto. With this lighter register, a decrease in the effective depth or thickness of the cover in vibration may overcome any frequency-lowering effect that could otherwise be encountered with increased length.“ (1994, 202),

und so Vennard:

„Just as a small boy can change the shape of his arm merely by tensing and relaxing his biceps, so the vocal lips can change their shape by the action of the fibers of the thyroarytenoids, but obviously change may also result from any movement of the arytenoid cartilages.“ (1967, 57).

Zum äußeren, streckenden System muß zum Ausgleich während der Tonhöhenzunahme eine steigende Beteiligung des M. vocalis-Systems hinzutreten, so daß der Streckung eine Stauchung, also eine Kontraktion, entgegengesetzt wird.⁵⁷ Diese Zunahme geschieht dann aber nicht als aktive (tatsächlich reziproke), sondern als passive, d.h. der Stimmklang darf einerseits durchaus schlanker werden, zum anderen aber, durch das

⁵⁶ Vergleiche auch Shipp und Morrissey 1977, 476-478. Im Original ab „darin überein“ alles fett gedruckt.

⁵⁷ Vergleiche auch Reid 1994, 25.

gegenläufiges Halten der Muskulatur des M. vocalis-Systems, kann er auch an notwendiger Fülle zunehmen.

Im umgekehrten Fall, wenn sich bereits in der „Bruststimme“ befunden wird und die Stimme unter der Dominanz des M. vocalis agiert und die Haupttendenz hat, breiter und voller zu werden, d.h. auch übermäßig dick und schwer (“bulges out the inferior portion of the vocal fold“⁵⁸), muß eine Verschlankung dadurch stattfinden, daß der kontrahierenden Verkürzung der Stimmfalten des inneren Systems durch den Ring- oder auch Schildknorpelmechanismus eine Gegenkraft des haltenden Streckens entgegengesetzt wird.

Etwas anders betrachtet, sollte zugunsten des inneren Systems eine eher nahe Position des Schildknorpels und zugunsten des äußeren Systems eine eher weite Position eingenommen sein. Auf dieser Ebene der Einwirkung auf die Form, das Schwingungsverhalten und den inneren Zustand der Stimmfalten bewegt sich das Gesamtgerüst zwischen diesen beiden dualistischen Polen. Im Zusammenhang mit dieser bipolaren und grobeinstellenden Konstellation, sozusagen darin liegend, steht eine Feineinstellung über das komplexe, innere M. vocalis-System.⁵⁹

Die für die beiden Register gegebenen veränderbaren Elemente innerhalb dieser Grob- und Feineinstellung sind:

Kopfstimme (Falsett):

Starke Gestrecktheit (Schlankheit)

Geringe Masse

Wenig frei schwingendes Cover

Hohe mediale Kompression

Geringe mediale Berührung entlang der Longitudinalen

⁵⁸ Vergleiche auch Titze 1994, 262 und Abb. 10.5.

⁵⁹ Siehe Reid 1994, 24.

Hauptsächlich longitudinale, aber auch sagittale Amplitude

Kurzer Schlußquotient

Schnelle Frequenz

Leicht geöffneter medialer Abschnitt

(PRT – Passaggio)

Bruststimme (Chest):

Starke Verkürztheit (Fülle)

Große Masse

Viel frei schwingendes Cover

Mittlere mediale Kompression

Tiefe mediale Berührung entlang der Longitudinalen

Große laterale und longitudinale Amplitude

Langer Schlußquotient

Langsame Frequenz

Neben diesen beiden Registern, als ein gleichzeitig mit beiden verwobenes, findet sich das „Mezza voce“. Es hat hauptsächlich die Form des jeweils aktiven Registers, allerdings insgesamt mit einer Bruststimmquelle, d.h. einer Bruststimmhauptideuz, ist jedoch an Masse, subglottalem Druck, Kontaktmodulation der Stimmfalten und Adduktionsdruck der Aryknorpel minimiert, während es sogar eine leichte Öffnungstendenz im zentralen paramedianen Abschnitt der Stimmfalten aufweist.

Daß es sich bei den veränderbaren Elementen um Qualitäten handelt, resultiert daraus, daß sie innerhalb eines in sich abgeschlossenen Hauptregisters zu finden sind, in dem Sinne, daß sie verantwortlich dafür sind, das jeweilige laryngeale Hauptregister im Hören und propriozeptiven Fühlen erkennbar werden zu lassen. Ebenfalls wandern sie nicht quantitativ (rein glissandoartig) auf und ab, sondern werden innerhalb eines musikalischen, temperierten harmonischen Rahmens über definierte Tonhöhenschritte (Intervalle) stufenweise bewegt.⁶⁰ Diese registerinternen Qualitäten werden so belassen, während sie innerhalb ihres qualitativen Rahmens ebenfalls qualitativ bewegt und so in ihrer Qualität noch verstärkt werden, d.h. innerhalb des Spielraums des jeweiligen Registers.⁶¹

Das natürliche Ende des einen Registers einzuhalten, z.B. das des Brustregisters und dann überzuwechseln in das andere Register, also das Falsett, und dann mit dem Aktivieren des Falsetts das alte Vibrationsmuster quasi aufzugeben und eben das neue zu aktivieren, ist der eine, natürlich aber unvollständige Teil des Vorgangs im „Blending“. Der andere Teil ist die *prinzipielle* Beteiligung, das sogenannte „passive Halten der (entsprechenden) Spannung“, indem das jeweilig nicht aktive Register seine zuvor notwendige Spannung zwar verändert, aber letztlich nicht aufgibt, so daß das jeweilig andere Register seiner Charakteristik nach im jeweils anderen und durch dieses dort wiederauftauchen kann. Reid meint insofern nicht widersprüchlich zur Tatsache, daß die Register in ihrem eigenen Bereich bleiben:

⁶⁰ Vergleiche zur qualitativen Tonhöhenschrittänderung als Abschnitte von bestimmter räumlicher Größe Sigerson und Wolfe: „Die Notenwerte eines wohltemperierten Systems sind keine skalaren Werte, wie man sie durch einen Punkt auf einer Linie darstellen kann. Vielmehr muß man sich jeden Notenwert als eine bestimmte Region mit negativer Krümmung, ähnlich wie eine Brennfläche beim Licht, vorstellen.“ (1996, 158). Siehe hierzu auch Reid 1984, 175ff., „The Vibrato“, insbesondere, S. 178-179, wo das Vibrato auf einer Tonhöhe als Bestätigung desselben tonalen Abschnitts (räumliche Größe) und insofern als harmonische Funktion der Stimmfalten innerhalb dieses Abschnitts genannt wird. Vergleiche hierzu auch Vennard 1967, 44, wo das „imaginary ‚h‘“ als zwar schlechter Tonhöhenwechsel genannt wird, würde das „h“ gehört, aber dennoch als hilfreich, im Tonhöhenwechsel die Stimmfalteneinstellung nicht als fixiert beizubehalten, sondern neu einzustellen. Diese neue laryngeale Einstellung ist gleichbedeutend mit einer neuen qualitativen Einstellungsgestalt aller beteiligten Variablen auch bei einem Tonschritt.

⁶¹ In dem Sinne auch Titze: „The term *register* has been used to describe perceptually distinct regions of vocal quality that can be maintained over some ranges of pitch and loudness. (...) If a voice is noticeably registered, a quantal (stair-step) effect in quality is perceived as pitch or loudness is changed.“ (1994, 253).

„Ein allgemeines Mißverständnis bezüglich des Brustregisters ist [es (Anm. d. Verf.)], daß dieses bei e'-f' aufhört. Das kann man nur behaupten, wenn die Register entweder getrennt oder unausgeglichen sind, nicht, wenn die Klangskala nahtlos oder übergangslos ist. Sogar, wenn ein Bruch vorhanden ist, wird das Brustregister in irgendeiner Form im mittleren und oberen Tonbereich erscheinen.“ (1994, 25).

Hieraus entsteht dann aus dem Falsett die sogenannte „Kopfstimme“, deren Primat das Falsett ist, aber deren Schwingungsmuster dem „Brustregister“ angeglichen ist, d.h. deren Schwingungsmuster innerhalb der „Kopfstimme“ wiederzufinden ist („Kopfstimme“, „Full Head“, „Middle“). Umgekehrt entsteht aus dem „Brustregister“, obgleich es der Haupttendenz nach mit sich selbst identisch bleibt, durch das Halten der Falsettspannung („Ring- und Schildknorpelkippung“) ein schlankeres und deutlich leichter zu modulierendes „Brustregister“, sozusagen „mit einer Anbindung“ an das ihm gegensätzliche Falsett. Beispielhaft für diese Stimmgebung ist der berühmte, aber selten gehörte, schlanke und bewegliche Stimmklang einer Belcanto-Stimme. „Deck- und Belting“-Vorgänge und dergleichen, wie sie dagegen oft gehört werden, entsprechen dem „Blending“ nicht.

KS Viktor Lederer weist auf die wirklich freie Beweglichkeit mit folgendem Satz hin: „Während der freie Gesangsfluß ungestört entstehen darf, singt der gute Sänger immer mit dem Gefühl, daß er alle Register- und Resonanz-Anteile gleichzeitig und daher auch gleich leicht zur Verfügung hat.“, oder mit anderen Worten: Die potentielle gleichzeitige Verfügbarkeit geht nicht einher mit einem Gefühl von oder einem tatsächlichen Gefangensein stimmlicher Bewegung.⁶²

Reid sagt:

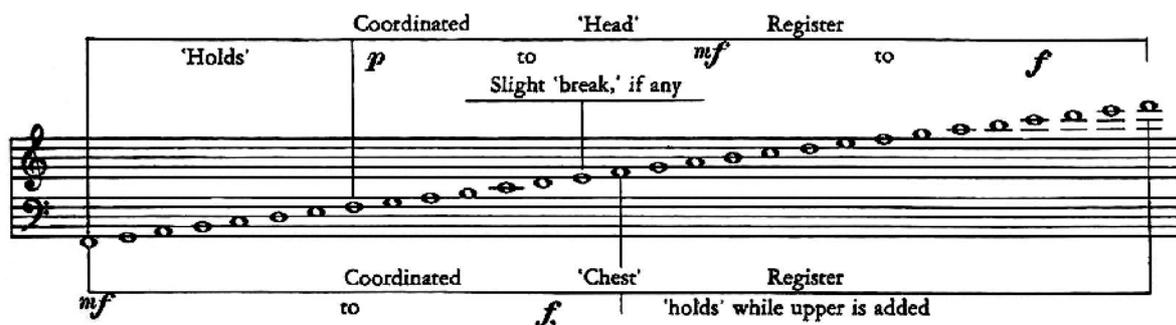
„The 'holding' action of one mechanism must always correspond to the strength with which the other 'pulls.' Therefore, as the tension absorbed by each register increases and decreases with fluctuating patterns of pitch and intensity, it is clear that for every pitch and intensity there should be a somewhat different ratio of tension shared between the two registers.“ (1984, 60).

Demnach: Während man sich bei A befindet, befindet man sich auch bereits bei B und vice versa, was durchaus eine komplementäre Situation nahelegt, da es sich, innerhalb

⁶² Vergleiche auch Reid 1984, 175, zu „Tremolo“ und „Wobble“ im Zusammenhang mit den angstverwandten, ungelösten Spannungen.

des Modalregisters so ausgeführt, um die gleichzeitige Beteiligung von zweimal einhundert Prozent der jeweiligen Einstellung eines jeden einzelnen Registers in jedem Moment verhält. Öfters wird dieses aber zugunsten des Ausdrucks oder aufgrund unvollkommenen Könnens nicht praktisch vollzogen. Immer aber muß dies im prinzipiellen Hintergrund perfektibilisierend eingerichtet sein.

Ebenso gilt der Registerwechsel auch für die Intensität, die Lautstärke der Stimmgebung. Reid sagt: „A coordinate action of the registers has been achieved when the performer can swell smoothly from the ‘head’ register to the ‘chest’ register without an obvious quality transition or ‘break,’ and vice versa.“ (ebd., 62).



(Quelle: Reid 1984, 61)

„The above diagram illustrates a properly ‘blended’ registration. Observe that the ‘chest’ register has not been brought up too high, nor the ‘head’ register too low, in an *active* sense. Each has its own sphere in which it is dominant. Because the aggressive activity of the ‘chest’ register does not interfere with the head register above the ‘break,’ but merely ‘holds’ tension against a ‘pull,’ this register is enabled to extend its influence well above the staff.“ (Reid 1984, 61).

Bei Änderung, beispielsweise der Lautstärke, verändert sich dieses Bild innerhalb eines Registers, z.B. nimmt hier in der Bruststimme die Spannung der Stimmfalten zu. Diese Formänderungen sind für jedes Register innerhalb desselben unendlich.

Bei Hammer findet sich ein „Parametervergleich bei Tonhöhe und Lautstärke“ (2003, 23), in dem nachvollzogen werden kann, daß die genannten Variablen sich in den unterschiedlichsten Ausdrücken von Tonhöhe und Lautstärke äußern können. Die Variablen lassen sich bei erweitert gedachten Verbindungen bzw. je nach harmonikalischem System in unendliche Abstufungen ihrer Kombinationen verändern. Das heißt also, zum

Beispiel nicht nur in der Kombination tiefer Ton: geringe Spannung, kurze Stimmfalten, verringerte mediale Kompression, sondern auch für einen tiefen, lauten Ton: Höhere Spannung, kurze Stimmfalten, erhöhte mediale Spannung. Die aus der Tabelle möglichen Kombinationen können noch in immer weitere quantitative Unterkombinationen erweitert werden, deren qualitative Bewegungsgrenze sich, wie gesagt, anhand des Umschlagens in ein anderes Register und somit ein anderes Hauptprinzip nennen, und dann durch das andere Register unter anderem qualitativen Primat gleichermaßen fortsetzen läßt:

„Hoher Ton

Hohe Schwingungsfrequenz

Amplitude verkleinert

Luftstromstärke erhöht

Stimmlippen lang, dünn

Spannung der Stimmlippen hoch

Erhöhte mediale Kompression

Tiefer Ton

Niedrige Schwingungsfrequenz

Amplitude vergrößert

Luftstromstärke verringert

Stimmlippen kurz, dick

Spannung der Stimmlippen gering

Verringerte mediale Kompression

Lauter Ton

Große Amplitude

Hohe Luftstromstärke

Stimmlippen dick

Spannung der Stimmlippen hoch

Hohe mediale Kompression

Leiser Ton

Kleine Amplitude

Geringe Luftstromstärke

Stimmlippen dünn

Spannung der Stimmlippen gering

Geringe mediale Kompression“ (Hammer 2003, 23).

Behnke (1881) beschreibt diese Elemente anhand seiner optischen Beobachtungen der Formen der Stimmfalten und teilt sie in: „Thick Register“ (94-97) und „Thin Register“ (98-101) sowie „Small Register“ (101-103), wobei beim Ansteigen der Tonhöhe innerhalb der jeweiligen Einteilung eine Formbewegung zwischen „lower thick, lower thin“ (94-97), und „upper thick, upper thin“ (98-101) zu beobachten ist.

9 Bewegungen zur reflektorischen Aktivierung der Stimmfaltenmuskulatur

Da die Ring- und Schildknorpelmuskulatur und die Stimmfaltenmuskulatur nicht willkürlich zu steuern sind, sind es die gedanklichen Vorstellungen der bzw. Empfindungen um die „Katalysatoren“ (Reid 1994, 16ff.) Tonhöhe, Lautstärke und Vokal und deren psychische Bedeutungen im Ausdruck, die in einer bestimmten Verbindung zu den Elementarregistermechanismen stehen und die Muskelsysteme indirekt innervieren. Reid sagt: „Jedes dieser Elemente hat als Katalysator direkten Einfluß auf die physische Gestalt der Stimmlippen und außerdem auf die Muskelsysteme, die für ihre Spannung verantwortlich sind.“ (1994, 17).

9.1 Die Vokale

Innerhalb der Verteilung der Kardinalvokale *a / e / i / o / u* ergibt sich ein Dreieck aus den Extremstellungen der Vokale. Sundberg hebt aus der Verteilung der Kardinalvokale das sogenannte Vokaldreieck hervor: „Note that the vowels are scattered along a triangular contour, the three corners of which are the vowels /i:/, /a:/, and /u:/. The vowel /oe:/ (as in heard) is located in the center of the triangle.“ (1997, 169).

Jeder Vokal übt durch die Gesamteinstellung der Muskelverwebungen des Mund- und Rachenbereichs⁶³ zur jeweiligen Vokaleinstellung nicht nur einen Einfluß auf die Formanteinstellung des Resonators aus (1. und 2. Formant ergeben zusammen einen Vokal), sondern sie üben auch einen Einfluß auf die Stimmfalten selbst aus. Der Vokal /a/ steht im Zusammenhang mit dem Brustregister, also mit der „Bruststimme“, und der Vokal /u/ steht im Zusammenhang mit dem reinen Falsett, aber *auch* mit der „Kopfstimme“. Das Senken des Kehlkopfs für das /u/ geht mit einer Hilfsdisposition für die tendenzielle Streckungsaktivität der Rahmenmuskulatur einher, während das /a/ mit einem Heben des Kehlkopfs verbunden ist und so eine Hilfsdisposition (u.a. wegen des

⁶³ Siehe zu Artikulation und Formanten sowie Zungenstellung Sundberg 1997, zur Zungenartikulation vergleiche auch Stone 1987, zur Kehlkopfstellung siehe Sundberg 1970, 1974.

schwächeren Kippens und Ziehens des Ring-Schildknorpelsystems beim Senken) für das tendenzielle Verkürzen des M. vocalis darstellt. Das /i/ verhilft seiner Tendenz nach zur „Kopfstimme“, da zugleich eine Senkung und auch eine leichte Hebung vorliegen. Reid schreibt: „Besonders die Vokale »ä« und »i« sind in der Lage, das Brustregister zu aktivieren (mehr Tonkern) und gleichzeitig Anteile des Falsettregisters beizubehalten; dies bewirkt die Förderung der Kopfstimme.“ (1994, 66).

Die Kardinalvokale sind es aber nicht selbst, die den Ausschlag hierfür geben; es ist die Mund- und Racheneinstellung als solche (mit ihrer beweglichen Querschnittsfunktion und der damit verbundenen und zwischen der Mund-, Rachen- und Halsmuskulatur und dem Larynx befindlichen Muskelkette), wobei der Vokal dabei als Katalysator seinen Einfluß ausübt. Reid hierzu:

- „1. Wenn wie bei Rohrblattinstrumenten die Höhle den Vibrator beherrscht, zwingt diese ihm ihre natürliche Frequenz auf (ein bei der Praxis des Deckens aufgezwungener Zustand);
2. wenn der Vibrator über die Höhle dominiert, stört er während des Singens sowohl die Klangeigenschaften als auch die Reinheit der Vokale (in der Praxis als zu offener Ton bezeichnet), und
3. wenn das Schwingungsverhalten der Stimmlippen mit dem der an sie angrenzenden Rachenhöhle vollkommen übereinstimmt, verbessern sich Klangeigenschaften und Reinheit des Vokals.“ (1994, 21).

Im Ganzen läßt sich so eine grundlegende Bewegung zwischen den extremen Mund- und Racheneinstellungen des Vokaldreiecks nennen, die sich von einer akustisch-räumlich großen Einstellung /u/, über eine mittleren-höheren Einstellung /a/ (aber auch zentralen /oe/), zu einer kleinen Einstellung /i/ und zurück bewegen läßt. Die jeweilige Einstellung verbindet sich dann mit einer fast reinen, d.h. durchaus unmittelbar mit dieser verbundenen, laryngealen Elementarregistereinstellung: Die akustisch-räumlich große Einstellung, mit tieferer Stellung des Kehlkopfs, mit hauptsächlichlicher Beteiligung des M. cricothyroideus (Kippung des Ring-Schildknorpelsystems), verbindet sich hauptsächlich mit dem Falsett bzw. dem „Kopffregister“, d.h. auch mit der Höhe auf einer F0-Skala. Die mittelgroße/-kleine Einstellung verbindet sich hauptsächlich mit der Bruststimme (bzw. auch mit der sogenannten Mittelstimme), d.h. mit der Mittel- und auch der Tiefenlage auf einer F0-Skala, d.h. auch mit einer angenäherten Aktivität zwischen dem kippenden Ring- und Schildknorpelsystem und dem M. vocalis bzw. (im tieferen

F0-Bereich) einer hauptsächlich Aktivität des M. vocalis. Und es verbindet sich die kleine akustisch-räumliche Einstellung, mit etwas tieferer Kehlkopfstellung, hauptsächlich mit der „Kopfstimme“, d.h. sie verbindet sich mit einer hohen bzw. sehr hohen Lage auf einer F0-Skala und einer überwiegenden Aktivität des kippenden Ring- und Schildknorpelsystems und einer Beteiligung des M. vocalis.⁶⁴

9.2 Die Tonhöhe und die Lautstärke

Die Tonhöhe, d.h. die Schwingungszahl der Stimmfalten pro Zeiteinheit, verbindet sich direkt mit den Hauptregistern. Mit der Tonhöhenänderung läßt sich die Verbindung zu den Hauptregistern ebenfalls anhand zweier (bzw. dreier) Hauptfelder der Tonhöhe erkennen. Die Auf- und Abwärtsbewegung entlang einer F0-Skala führt vom „Brustregister“, mit der hauptsächlich Beteiligung des M. vocalis, ins Falsett, mit der hauptsächlich Beteiligung des M. cricothyroideus (Kippung des Ring- und Schildknorpelsystems), in die „Kopfstimme“, wobei mit der Tonhöhenänderung ebenfalls eine Formveränderung der Stimmfalten verbunden ist.⁶⁵ Hierzu Reid wie Behnke zuvor:

„Die Stimmlippen sind kürzer und gedrungener im tieferen Tonbereich, länger und dünner im mittleren Tonbereich und zunehmend länger und dünner, sobald höhere Tonstufen gebildet werden. (...) Als ein Grundelement aller Übungsmuster, musikalischer Phrasen oder Melodien kann die Tonhöhe als wichtiger beabsichtigter Stimulus für zwei Mechanismen betrachtet werden. Sowohl die physische Gestalt der Stimmlippen, als auch der durch das Muskelsystem hervorgerufene Spannungsgrad, der ihr Schwingungsverhalten bestimmt, werden von der Tonhöhe beeinflusst. Die Auswirkung der Tonhöhe auf den Stimmprozeß ist stark abhängig von der Lautstärke, einem Katalysator, der die physische Gestalt der Stimmlippen verändert, auch wenn die Tonhöhe gleichbleibt.“ (1994, 18).

Die jeweilige Tonhöhe und mit ihr die jeweilige Registereinstellung wird mit einem bestimmten Energiepotential über die Einwirkung des Atemluftdrucks versehen (subglottischer Druck), der die Lautstärke bestimmt. Bei Reid heißt es: „Die Bedeutung der Lautstärke für den Registerausgleich liegt darin, daß der Druck zur Verstärkung des

⁶⁴ In dieser Betrachtung ist natürlich nicht die Eigenresonanzverstärkung der naso-, oro- und laryngopharyngealen Abschnitte, d.h. der „Klangplätze“, als ganz eigenes Forschungsthema enthalten. Hierzu siehe Miller 2000 und Sundberg 1997.

⁶⁵ Vergleiche die Abbildung der graphischen Darstellung der unterschiedlichen muskulären Beteiligung des Larynx bei verschiedenen Tonhöhen von Shipp und Morrissey 1977, 477 sowie Deinse 1981, 42.

Klangvolumens die Muskelsysteme, die die Stimmlippen spannen, in eine andere Stellung zwingt, als es sonst der Fall wäre.“ (1994, 18-19).

Die reflektorische Reaktion der Registerbeteiligung auf eine Lautstärkenveränderung, beispielsweise innerhalb der Falsettregion, im Bereich mit der sich mit dieser naturgemäß überlagernden „Bruststimme“, führt klar wahrnehmbar bei einer Abnahme der Lautstärke zu einem Umschlagen ins Falsett und führt bei einer Zunahme der Lautstärke zu einem Umschlagen ins „Brustregister“. Während in diesem Fall einerseits auf die Verstärkung durch das „Brustregister“ geachtet wird, so daß das in sich nicht zu verstärkende, also schwache (und somit zumeist unerwünschte) reine Falsett nicht aktiviert wird, so muß, wenn eine jedoch zur Weichheit tendierende Falsettanbindung realisiert werden soll, nicht nur die Beteiligung der „Bruststimme“, sondern eben auch die Lautstärke verringert werden, d.h. gleichbedeutend damit, daß der subglottische Luftdruck verringert werden muß. Mit Verringerung des subglottischen Drucks nimmt die plastische Veränderung der Stimmfalten, die Amplitude, d.h. ihr Ausschlagen, ab, so daß die Stimmfalten sich nicht in eine neue Anordnung verändern müssen.

9.3 Die Verwendung der reflektorischen Aktivierung der Stimmfaltenmuskulatur in Übungen, im Übungslied und im Kunstlied

9.3.1 Übungen

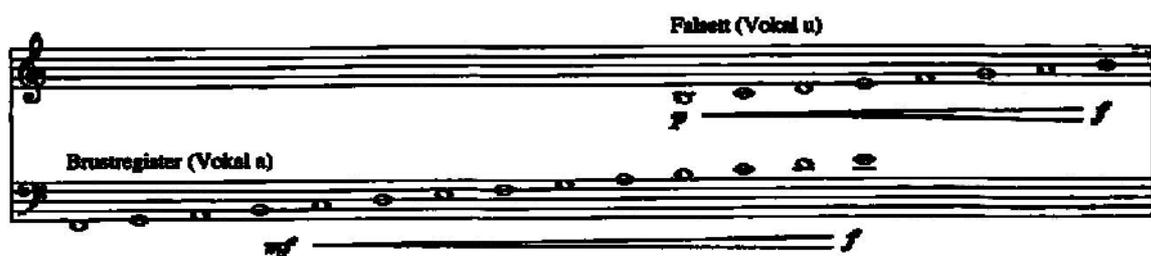
Die durch die Katalysatoren Vokal, Tonhöhe und Lautstärke gegebenen reflektorischen Veränderungen der Elementarregistertätigkeiten verwendet Reid in sehr interessanter Weise, um, innerhalb funktionaler Stimmarbeit, mit grundlegendsten Übungen den Kontakt und die ersten Erfahrungen mit den Registern und ihren grundlegenden Ausdrucksmöglichkeiten vorzubereiten bzw. später eine Steuerungsmöglichkeit anhand dieser Ebene zu kennen. Reid sagt: „Der Erwerb stimmlicher Fähigkeiten, die man zuvor nicht besessen hat, ist völlig abhängig von dem Erfolg, mit dem reflektorische Bewegung stimuliert worden ist.“ (1994, 61ff.).

Die immer in sich selbst gegebene, d.h. bereits existierende innere Verschränkung – die akustisch-räumlich große Einstellung (/u/) mit ihrer gleichzeitigen Streckung der Stimmfalten und damit ihrer Produktion von höheren Obertönen (potentiell höherer Stimmklang) sowie die akustisch-räumlich kleinere (mittlere) Einstellung (/a/) mit gleichzeitiger (leichter) Entspannung und (leichter) Verkürzung der Stimmfalten mit gleichzeitiger Produktion von tieferen Obertönen (potentiell tieferer Stimmklang) – soll in Übungen in ihrer grundsätzlichen Gegebenheit erkannt und benutzt werden, da sie später, im Übungs- und vor allem im Kunstlied (siehe dort), als „Mittelglieder“ wieder auftaucht. In den Übungen (siehe weiter unten) werden sie zunächst rein technisch vorgeübt.

In der aufsteigenden (absteigenden) F0-Skala wird der Vokal /a/ in tieferer Lage und der Vokal /u/ in höherer Lage verwendet, während sie, in beiden Abschnitten, in tieferer Lage leiser und in höherer Lage lauter gesungen werden. Hierbei ist der untere Abschnitt des Falsetts leiser zu singen als der untere Abschnitt des Brustregisters, was die entsprechende Justierungsbewegung des Atemapparats und somit des subglottischen Drucks mit einbezieht.

Sollten die Vokale vertauscht sein (/u/ unten, /a/ oben) oder der subglottische Druck (Lautstärke) verändert (im unteren Bereich mehr, im oberen weniger), so ist mit der Introjektion dieser Übung *dennoch immer der Grundmodus der Funktion gelernt und im Hintergrund verfügbar*, so daß der innere Vergleich ein Verhältnis zu schaffen in der Lage ist, trotz anderer Anforderungen, die physiologische Konstellation nicht nur nicht zu verlassen, sondern immer miteinzubeziehen, so daß die Register für sich aufrechterhalten werden können. (Vergleiche auch die anderen Übungen für dieses Ziel, die Reid empfiehlt.) Das heißt: Lauter und tiefer und auf dem Vokal /a/ Gesungenes hat immer eine Bruststimmtenz mit ihren Charakteristika der Stimmfaltenbewegungen, leiser und höher, und auf den Vokal /u/ Gesungenes hat immer eine Falsettstimmtenz mit ihren Charakteristika der Stimmfaltenbewegungen, wobei Brust- und Falsett-(bzw. Kopf-) stimmfaltenbewegungen als solche nicht mit ihren Katalysatoren verwechselt werden dürfen, so daß auch eine Verkehrung der Situation (später die Registerkoordination) denkbar und möglich ist, die aber in sich wieder die zuvor genannten grundlegenden Züge trägt.

Aus der Möglichkeit, die Hauptregister zu trennen und wieder zusammenführen, ergibt sich so ein grundlegendes Wissen um dieselben. Das Wiedertzusammengeführthaben allerdings, d.h. die eigentliche Registerkoordination, geschieht auch durch den sogenannten Vokalausgleich, der im sich überlagernden Brustregister-Falsett-Bereich und dabei in der mittleren Lage der F0-Skala stattfinden kann. Hierbei wird allmählich eine Annäherung der offenen und geschlossenen Vokale erreicht, indem der schwächere Anteil in diesem mittleren Tonbereich, die „Kopfstimme“, durch Hinzufügung des Brustregisters und durch vorsichtig gegebenen subglottischen Druck gestärkt wird, wobei sich dabei sowohl vom offenen Vokal /a/ zum geschlossenen Vokal /u/ und umgekehrt bewegt wird. Dieses kann in Intervallschritten der F0 innerhalb der Mittellage stattfinden oder auch in Bewegungen des *Messa di voce* auf einem Ton und natürlich in Kombinationen.⁶⁶



(Quelle: Reid 1994, 16)

Von der in der Mittellage des Modalregisters dann etablierten Verbindung der genannten Punkte – der bipolaren Spannungssituation zwischen dem Cricothyreoid-Muskelsystem, der tieferen Stellung des Kehlkopfs, dem Strecken der Stimmfalten, mit dem Hauptvokal /u/, der akustisch-räumlich großen Pharynxstellung, und dem Arytaenoid-Muskelsystem, der höheren Stellung des Kehlkopfs, dem Verkürzen der Stimmfalten, mit dem /a/, der akustisch-räumliche kleineren Pharynxstellung, und ihrem jeweiligen Weniger und Mehr des subglottischen Drucks – kann, nach den Übungen, die eine reflektorische Verbindung zu den Hauptregistern ermöglichten, und den Übungen, die

⁶⁶ Siehe bei Reid 1984 die Übungen auf S. 67-69.

den verwebenden Angleich in der Mittellage schufen, übergegangen werden zu Übungsliedern, wie sie, allen voran, die Vaccaj-Lieder darstellen.

9.3.2 Übungslieder Vaccaj

Die Übungslieder von Vaccaj⁶⁷ (1990) gehen alle von der Mittellage aus und entfalten von Lied zu Lied (es sind insgesamt 25 Lieder) in den unterschiedlichsten Varianten die verschiedensten Kombinationswege von Hauptregisterverwebungen, während sie nach und nach auch die höheren und tieferen Lagen mit einbeziehen. In diesen Übungsliedern sind chromatische Abfolgen, Intervallsprünge, unterschiedliche Lautstärken, der Vokalausgleich, und also „nebenbei“ die Atemapparat- und Registerarbeit, mit zwei neuen grundlegenden Aspekten des Singens, in klar überschaubarer und vergleichbarer Weise verbunden: der zufälligen Abfolge der Vokale innerhalb der verbalen Sprache und der mit den Inhalten eines Liedes verknüpfbaren oder auch anhand der musikalischen Komposition selbst gestaltbaren psychisch-emotionalen Motivation und ihrer entsprechenden dynamisch-agogischen Bewegungen.⁶⁸

Es werden in diesen Übungsliedern Verknüpfungen zwischen den Katalysatoren als die emotionale Ausdrucksform der „Mittelglieder“⁶⁹ (Tonhöhe, Lautstärke, Vokal, zu denen dann die Worte und ihr Kontext dazukommen) und den zu diesen gehörigen charakteristischen Sitmmfalteneinstellungen und den universellen Emotionen (in dem kommenden Beispiel die Furcht) bzw. ihrer Derivate (in diesem Beispiel die Sorge) konditioniert,

⁶⁷ Eine genaue Betrachtung der Vaccaj-Lieder kann umgekehrt wieder anhand der genannten Mechanismen geschehen.

⁶⁸ Nicht nur, daß sich die Vaccaj-Lieder offensichtlich genau an der Grenze zwischen einer gesangstechnischen und einer musikalischen psychisch-emotional-motivationalen Betrachtung befinden und somit, je nach Bedarf für den Schüler, vom erfahrenen Lehrer zur einen oder zur anderen Seite hin gewendet werden können, macht sie so interessant und wertvoll, sondern auch die gar nicht hoch genug einzuschätzende Tatsache, daß die Vaccaj-Lieder die einzigen Übungslieder sind, die wie ein „Werte- und Normensystem“, den Sängern (in diesem einen Fall quasi wie bei Instrumentalisten) von Generation zu Generation überliefernd und damit in Vergleichbarkeit zur Verfügung stehen.

⁶⁹ Freud spricht in Das Ich und das Es [1923] von „Mittelgliedern“, als Anknüpfungsstrukturen, die geeignet sind, das Unbewußte mit dem Bewußten (über das Vbw) zu verbinden und so bewußt zu machen. „Wenn also, (...) dies der Weg ist, wie etwas an sich Unbewußtes vorbewußt wird, so ist die Frage, wie machen wir etwas Verdrängtes (vor)bewußt, zu beantworten: indem wir solche vbw Mittelglieder durch die analytische Arbeit herstellen. Das Bewußtsein verbleibt an seiner Stelle, aber auch das Ubw ist nicht etwa zum Bw aufgestiegen.“ (*Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe herausgegeben von Alexander Mitscherlich et al., 1975, 290, Bd. III).

also eine Kombination der physischen und psychischen Beeinflussungskette auf die Stimmfalten, also verwoben und strukturierend aufeinander abgestimmt. Dieselben konditionierten Katalysatoren, die dann zu „Mittelgliedern“ (Freud 1923) geworden sind, können per Stimmklang wieder als äußere Wahrnehmung die Erinnerung aufrufen und damit die entsprechenden Emotionen evozieren. Freud: „(...) bewußt werden kann nur das, was schon einmal *bw* Wahrnehmung war und was außer Gefühlen von innen her bewußt werden will, muß versuchen, sich in äußere Wahrnehmungen umzusetzen. Dies wird mittels der Erinnerung möglich.“ ([1923], 289).

Im ersten Lied der Vaccaj kann der Sänger eine angstverwandte Emotion, der Sorge (siehe weiter unten bei Clynes), um die möglicherweise rasch ausgehende (ersterbende) Flamme indirekt mit der Sorge um das Aufrechterhalten der Atemversorgung verbinden, da die letzten Phrasen, „(...) face che palpita presso al morir (...)“ (1990, 9), (nach „palpita“ zunächst mögliche, später aber möglichst nicht aufgeführte Zwischenatmung), im trainierteren Zustand jeweils in einem Atem zu singen sind. Die chromatisch nach oben steigende Phrase, in der nicht nur in normaler Weise Phonationsluft verbraucht wird, sondern zunehmend rascher, da der Luftverbrauch mit der Aufsteigen in der F0-Skala zunimmt, ist so lang, daß der Atem im Abgeben zugleich deutlich zurückgehalten werden muß. Sollte die Atemgebung hier zu grob, zu verschwenderisch geschehen, so „erstürbe“ zugleich auch der Stimmklang mit dem Atemluftende, der so automatisch in eine Beziehung zur tatsächlich gegebenen Situation der Atem- und Tonführung gebracht ist. Emotion und Körpertätigkeit sind an dieser Stelle sinnfällig nahegelegt, so daß der natürliche grundlegende Vorgang, bei stärkeren emotionalen Momenten einzuatmen bzw. den Atem zu halten, parallel, als gegenläufige Tendenz zur phonatorischen Ausatmung, im Zusammenhang mit dem verbal gegebenen Kontext und der gegebenen musikalisch-agogischen Bewegung mit diesem Vaccaj-Lied geradezu konditioniert werden kann.⁷⁰ Zugleich, und das ist technisch sehr wichtig, muß beim Aufsteigen eben nicht die Lautstärke verstärkt, sondern etwas verringert werden⁷¹, so daß die „Kopfstimme“ sich zur „Bruststimme“ begeben kann, die ansonsten nur sehr schwer zu akti-

⁷⁰ Eine Prägung durch diese Lieder, die sehr hilfreich ist, findet leider, noch nach über 200 Jahren nach der Veröffentlichung der Vaccaj-Lieder, an deutschen Hochschulen kaum statt.

⁷¹ Vergleiche Heister 1997, 193-199.

vieren wäre. Zudem hat Vaccaj an der Stelle, auf dem oberen e, nach dem Ende der „Bruststimme“ für den Bariton ein /i/ gestellt, so daß die Schlußaktivität des tiefen Kopfstimmbereichs dabei trainiert werden kann. Auf derselben Tonhöhe läßt er die Phrase nach einer Pause nochmals beginnen, dann aber auf dem bruststimmnahen Vokal /a/, so daß zum einen jetzt die „Bruststimme“ zusammen mit der unmittelbar zuvor gesungenen kopfstimmigen Haltung des /i/ auf dieser Tonhöhe trainiert werden kann. Der PRT des Baritons liegt, wie gesagt, genau einen Halbton unter dieser Tonhöhe des e.

8 *rinf.*
 fia - to, fa - ce che pa - lpi - ta pre - sso a - l mo -
 -heart - ed. Hap - py the lov - er who has not a

12 *f*
 -rir, fa - ce che pa - lpi - ta pre - sso a - l mo -rir.
 fear, Ab - sent or pre - sent, he knows he is dear.

f *p* *rinf.*

(Quelle: Vaccaj 1990, Lektion 1)

Während die rein technische Phase oder Seite der Arbeit dazu diene bzw. weiterhin dient, die indirekte Propriozeption der körperlichen Empfindungen der Hauptregister mit ihrer Länge, Dicke und Spannung zu erkennen und diese und mit den Katalysatoren Vokal, Tonhöhe und Lautstärke zu verknüpfen, so daß sie wiederum über diese indirekt steuerbar werden, dienen die Vaccaj-Lieder dazu, die Katalysatoren Vokal, Tonhöhe und Lautstärke mit grundlegenden Emotionalen Elementen in Verbindung zu bringen, wie sie z.B. Clynes (1980) als kulturübergreifende, vegetativ-dynamische „Sentogramme“ nennt (z.B. durch Muskelkontraktion mit dem Finger auf einen Sensor ausgeführt). Clynes nennt hier „Love“, „Hate“, „Grief“, „Joy“, „Reverence“, „Anger“, „Sex“, und er

zeigt die „Sentogramme“ aus einem internationalen Vergleich für „Liebe“ und „Ärger“ in vier verschiedenen Kulturkreisen (Mexiko, Japan, Amerika, Bali). Ebenfalls führt er „Linientypen“ an, die für bestimmte Emotionen mit Stiften gezeichnet wurden, wie „Angst“, „Wut“, „Trauer“, „Freude“, „Ernst“, „Stolz“, „Erstaunen“, und „Triumph“.⁷²

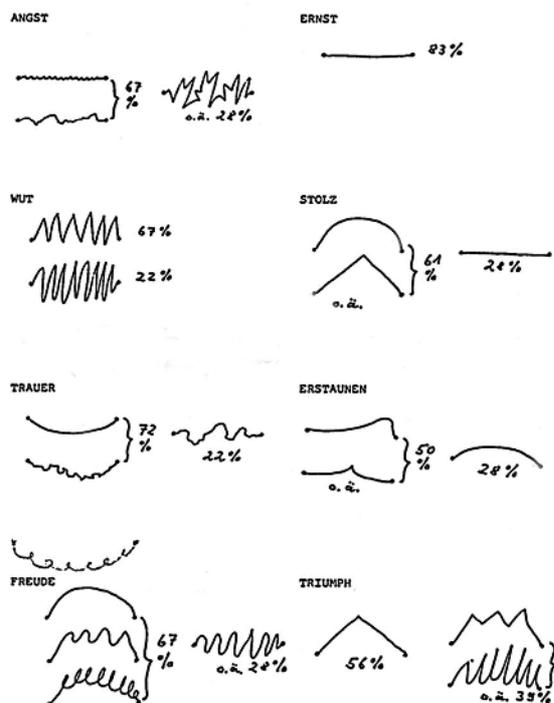


Abb. 1: Häufigste Linientypen, die von 18 Musikstudenten zum Ausdruck bestimmter Gefühle gewählt wurden.

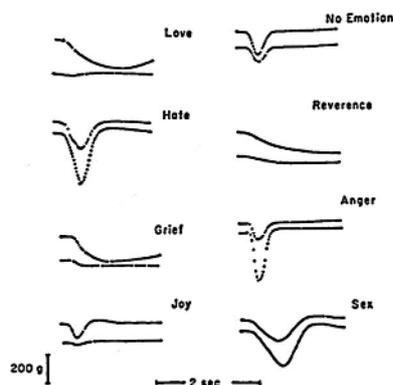


Abb. 2: Vertikale und horizontale Komponente von 8 Sentogrammen (nach Clynes 1980)

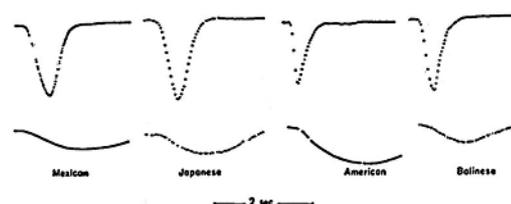


Abb. 3: Die Sentogramme „Ärger“ (oben) und „Liebe“ in 4 verschiedenen Kulturkreisen (nach Clynes 1980)

(Quelle: Clynes 1980, 132-133)

Alle diese emotionalen Grundbewegungen bzw. -druckdynamiken, insbesondere die kulturübergreifenden, vegetativ-dynamischen („Liebe“ und „Ärger“) lassen sich als eine in vielfacher Weise zu verwendende Kombination der Sichtbar- bzw. Hörbarwerdung aus den Elementen Tonhöhe, Lautstärke und Vokale bzw. Vokalfärbung und damit als Kombination aus den Hauptregistern darstellen bzw. empfinden. Insofern stellen sich die Hauptregister als körperlich-stimmliche Variante des kontextuell-musikalischen

⁷² In nicht wenigen Teilen entsprechen sie den Grundemotionen, wie sie in der Psychologie wiederzufinden sind. Vergleiche z.B. Zimbardo und Gerrig 1999: „Vieles deutet darauf hin, daß diese 7 Emotionen weltweit in gleicher Weise erkannt und ausgedrückt werden: Fröhlichkeit, Überraschung, Wut, Ekel, Furcht, Traurigkeit, Verachtung.“ (361), siehe auch Ekman 1994.

Ausdrucks von grundlegenden emotionalen Zuständen dar, die innerhalb der Vaccaj-Lieder ihre ersten Verknüpfungen in Form einer emotionalen (gefühlsmäßigen) Verlebendigung erfahren, d.h. auch zugleich einer Sinngebung der körperlichen Strukturen und ihrer möglichen Bewegungen, wie auch deren ebenenübergreifendes, gegenseitig beeinflussendes Zusammenwirken.

Während die Vaccaj-Lieder, als Übungslieder, sowohl in ihren emotionalen als auch in ihren musikalisch-stimmlichen Konstruktionen zugunsten der zum Lernen notwendigen Überschaubarkeit eher einfach gehalten sind (obgleich durchaus sehr anspruchsvoll zu singen, wenn es wirklich richtig sein soll!), ist der nächste Schritt der Übergang zur Ausführung der Kunst, also beispielsweise in der Welt der Kunstlieder. Abgesehen davon, daß, zur Aufrechterhaltung der physiologischen Vorgänge, also des Gesangsapparates selbst, die oben genannten Mechanismen nicht außer acht gelassen werden dürfen, ist der Freiheitsgrad der musikalisch-sängerischen Komposition im Kunstlied jetzt so gut wie grenzenlos, baut aber dennoch auf der genannten Grundkonstellation auf.⁷³

9.3.3 Das Kunstlied

In der mozartschen Stimmung, die dem natürlichen Registerwechsel der Stimmgattungen, im Unterschied zu unserer aktuellen eingestellten Stimmung, Rechnung trägt, hat der Sopran seinen PRT exakt zwischen f'' und fis' , also zwischen seinem ersten und zweiten Register, der Tenor ebenfalls exakt zwischen f'' und fis' , also zwischen seinem zweiten und dritten Register, der Mezzosopran (Alt) exakt zwischen es' und e' , also zwischen seinem ersten und zweiten Register, der Bariton ebenfalls exakt zwischen es' und e' , also zwischen seinem zweiten und dritten Register, der Alt (Contralto) exakt

⁷³ Das Überschreiten der Grenzen des Bereichs dessen, worin gutes Singen möglich ist, zeigt sich z.B. in vielen Kompositionen moderner Komponisten für die Stimme, in denen das natürliche, aktualgenetische Entfalten (und dabei eben auch Wachsen in der Gesamtentwicklung!) der Singstimme, z.B. durch Zerhacken der Atem- und Klangphrasen, oder auch eine für den jeweiligen Stimmtypus oft zu hoch angesetzte Lage, gehemmt oder sogar ganz unterbunden wird. Eine Verzerrung der gesamten Registerfrage, mit der damit einhergehenden rück- und vorausblickenden, grundsätzlichen Frage nach der Benutzung der Singstimme wie auch aller Instrumente in der sogenannten Mozartstimmung ($C=256$ Hz, d.h. $a=432$ Hz), wird aber auch, durch die seit 1815 (siehe Sigerson und Wolfe 1996, 31) in ganz Europa willkürlich eingeführte höhere Stimmung (Kammerton $a=440$ Hz, in Wien sogar bis 448 Hz), sowohl den Ausführenden als auch den Zuhörern zugemutet und bedarf endlich einer Klärung. Siehe, z.B. Sigerson und Wolfe 1996: Handbuch der Grundlagen von Stimmung und Register.

Zur eingehendsten mathematisch-kosmischen Betrachtung siehe unbedingt Johannes Kepler: Kosmische Harmonie 1980.

zwischen cis' und d', also zwischen seinem ersten und zweiten Register, und der Baß ebenfalls exakt zwischen cis' und d', also zwischen seinem zweiten und dritten Register, womit sich die Stimmgattungen nach oben und nach unten um der PRT herum anordnen.

Sigerson und Wolfe (1996) nennen viele Beispiele, in denen die Register als solche von den klassischen und romantischen Komponisten als eine wichtige Beteiligung am Ausdruck innerhalb der Komposition angesehen worden sein müssen.⁷⁴ In diesen Fällen kommen die zwei Hauptaspekte der Stimmgebung hinsichtlich der Hauptregister direkt zum Tragen. Zum einen die sekundären, die resonatorischen des Pharynx, als leicht zu verändernde klangliche Unterschiede, wie auch durch die unveränderlichen charakteristischen laryngealen Register. Die immer hörbare Veränderung des Wechsels um den PRT wurde, nach Sigerson und Wolfe, von den klassischen und auch romantischen Komponisten nicht abgelehnt, sondern integrativ für die Bedeutung und den Ausdruck genutzt.

Beispielsweise wird anhand des Liedes von Franz Schubert (1797-1828) „Der Wanderer“ (Op. 4, Nr.1) dargestellt, daß der gegebene klangliche Unterschied, der sich mit dem Wechsel in das Kopfreister einstellt, über die Wahl der Lage des Liedes für den Bariton offensichtlich bewußt so gewählt ist, daß die an Emotionalität stärksten Stellen der Sehnsucht, „und immer fragt der Seufzer: wo? immer wo?“⁷⁵, genau auf den Worten „Seufzer“, und „immer“, kurz ins dritte Register, ins Kopfreister des Baritons, hineinragen, so daß der deutliche klangliche Unterschied die innere Veränderung markieren kann, wie Sigerson und Wolfe schreiben (1996, 118).

In den *Liedern eines fahrenden Gesellen* (Klavierauszug, Matthews 1977) von Gustav Mahler (1860-1911) wird das Leid eines jungen Mannes erfahrbar, der seine Liebste verloren hat. Das Gefühl der Liebe, die Wärme und Nähe, die Geborgenheit des Einsseins mit der von ihm geliebten Frau sind immer noch in dem fahrenden Gesellen lebendig, während sie ihm doch zuvor verdeutlich haben muß, daß diese Liebe und das Miteinander nicht mehr bestehen. So heißt es dann im Lied Nr. 4: „Die zwei blauen

⁷⁴ Vergleiche die Beispiele für alle Stimmgattungen bei Sigerson und Wolfe 1996, 46-147.

⁷⁵ Better: „...und immer fragt der Seufzer: wo? Immer wo?“, Fischer-Dieskau 1968, 139.

Augen von meinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt. Da mußst' ich Abschied nehmen, vom allerliebsten Platz!“, (Abschnitte: 1.) „Die zwei blauen Augen 2.) von meinem Schatz, 3.) die haben mich in die weite Welt geschickt. 4.) Da mußt' ich Abschied nehmen, 5.) vom allerlieb... 6.) ...sten Platz!“.⁷⁶

Mahler hat im Lied Nr. 4 die Gesangsphrase, um des fahrenden Gesellen Gedenken dessen, was er verloren hat und somit für immer fahren lassen muß, als „Mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck, *Solenne, con espressione mesta, Ohne Sentimentalität / Senza sentimentalità*“ (ebd., 21) in der Vortragsanweisung angelegt. Dem betonten Takteil („blauen Augen“) geht ein kurzer unbetonter Takt voraus („Die zwei“), der dann gegen Ende desselben Satzes („Augen“) wieder, aber leicht, unbetont wird. Dieser Teil ist im Piano (*p*) zu singen. In Clynes Untersuchungen findet sich diese Dynamik unter dem Begriff „grief“ (Gram, Kummer) wieder, und ihre dynamische Form entspricht der von der Phrase Mahlers. Noch dazu wird die Dynamik des Kummers durch einen abrupten und vollkommenen Stillstand unterbrochen. Der folgende Abschnitt, „von meinem Schatz“, ähnelt derselben Form und Emotion, verläuft aber etwas runder in der Zu- und Abnahme der Dynamik, um dann, mit schwermütigem Schwung, in eine längere Phrase hinauf- und überzugehen. Diese verläuft zugleich wiegend und doch, wie eben kurz zuvor, mit einer gleichmäßig zu- und abnehmenden Dynamik, bei dem Abschnitt „die haben mich in die weite Welt geschickt“. Dieses etwas lautere, vielleicht als Mezzopiano zu singende, gleichmäßige Pendeln ist wohl ein Wiegen, ähnlich eines aus Deprivation entstehenden hospitalisierenden, nicht wirklich trösten könnenden Wiegens⁷⁷, innerhalb wiederkehrender, zyklischer tiefer Trauerabläufe. So gedeutet, findet es sich bei Clynes bei der entsprechenden dynamischen Form unter dem Begriff der Trauer wieder. In der Phrase „Da mußst' ich Abschied (nehmen)“, die zwar auch im Mezzopiano gesungen werden kann, findet sich eine sehr geradlinige, dynamische Stimmführung, auf einer Tonwiederholung, die sich bei Clynes unter dem Begriff „Ernst“ wiederfindet. Hier spricht der fahrende Geselle dann erkennend aus, was ihm

⁷⁶ Besser: „Da mußst' ich Abschied nehmen...“, Fischer-Dieskau 1968, 298, daher weiterhin hieraus zitiert.

⁷⁷ Ähnlich der zyklischen Traueranfänge innerhalb von Trauerarbeit, vergleiche Haas, Eberhard: *Rituale des Abschieds: Anthropologische und psychoanalytische Aspekte der Trauerarbeit*, 1998, 450-472, „Traueranfänge“.

unmittelbar zu widerfahren droht. Während diese im Anfangsbereich der ganzen Phrase liegenden Abschnitte mit ihrer emotionalen Gestik eher kürzer sind, da sie auch immer wieder unterbrochen werden, kommt es dann am Ende der ganzen Phrase, bei „vom allerliebsten Platz!“, zu einer durchgehenden Dynamik, die einen sanften konkaven, also an leiser Stimmgebung zunehmenden Einstieg, eine längere Verlaufsphase mit sehr weicher Dynamik und ein äußerst sanftes und allmähliches Aussteigen hat. Diese Dynamik findet sich bei Clynes unter dem Begriff der Liebe wieder und zeigt sich hier als Zielzustand. Aus der Trauer des Kummers um seine verlorene Liebe kommend, der verlorenen, unerfüllten und Schmerz bereitenden, wandelt es sich, durch die in dieser Weise angelegte emotional-gestische Struktur des Gestisch-Dynamischen der melodischen Abfolge, der Tonhöhe und der angegebenen Lautstärke, einschließlich des einzunehmenden Registers der Stimme, wieder in eine fast ungetrübte, immer noch in Moll, auf jeden Fall aber wieder aus ganzer Seele empfundene Liebe. Dies ist ein Zustandswechsel, in dem nicht nur eine Bewegung von Trauerempfindung zu Liebesempfindung stattfindet, sondern auch eine Verwandlung der eben noch Schmerzen bereitenden Liebe in ihren ursprünglichen, reinen Zustand, wie es am Anfang einmal war – oder hätte sein können oder sollen.

Dieselben Phrasenabschnitte der gestischen Dynamik verbinden sich im selben Moment ihres Ablaufens zugleich mit der Tonhöhe und Lautstärke. „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz“, von dem Ton e aus, bewegen sich innerhalb einer etwas tieferen mittleren Lage. Sie wirken daher wie unmittelbar erzählt (quasi aus der Sprechstimmlage heraus) und verlaufen, mit dem Satzabschnitt „die haben mich in die weite Welt geschickt“, weiter nach oben, in die mittlere Mittellage bis zum Ton a, die bereits ein Anstieg der emotionalen Spannung verzeichnen kann, während sie aufgrund der höheren Lage auch automatisch etwas lauter werden will. Der Anfang der Phrase ist im Piano (*p*)⁷⁸ notiert, was mit der angesetzten Tonhöhenlage gut zusammengeht. Während im ersten Teil eindeutig die Bruststimme dominiert, kommt im zweiten Abschnitt ein mittelstimmiges Element hinzu bzw. beinhaltet weiterhin eine deutliche Bruststimmhal-

⁷⁸ Wobei die Notierungen von Colin Matthews eingefügt sind, wie er in der Einleitung zum Klavierauszug schreibt. Vergleiche S. x, der Einleitung, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Gustav Mahler, herausgegeben von Colin Matthews 1977.

tung. Der folgende Phrasenabschnitt „Da muß ich Abschied nehmen“ verläuft noch etwas höher und zeigt, mit dem Anstieg der Tonhöhe und dem damit einhergehenden, natürlichen Ansteigen der Lautstärke, einen weiteren Anstieg der emotionalen Spannung, wobei hier bereits der kommende hohe Phrasenabschnitt des Endes miteinbezogen, quasi vorausgeahnt, werden muß, so daß das Kopfstimmelement erweitert wird. Der weitere Anstieg will automatisch noch etwas lauter werden, befindet er sich doch schon in der gehobenen Sprechlage. Der letzte Abschnitt, „vom allerliebsten Platz!“, steigt dann ganz plötzlich, überdeutlich in die sehr hohe Lage des Baritons und damit direkt in die Kopfstimme. Auch in den vorausgehenden Abschnitten, wo mit der Tonhöhen auch die Lautstärkenzunahme einhergehen will, muß zugunsten einer geringeren Lautstärke etwas gegengesteuert werden. Im letzten Abschnitt aber, mit der deutlich zunehmen wollenden Lautstärke dieser Höhenextreme (g'), muß diese Tendenz eindeutig ausgeglichen werden. Für die Klavierbegleitung wird genau auf dem Wechsel zum hohen g' ein Pianopianissimo (*ppp*) notiert, so daß die Singstimme sich genau an dieser Stelle automatisch anpassen sollte und bei genügender Sensibilität und Können des Sängers auch möchte.

Der erzählende fahrende Geselle erscheint in der tieferen Mittellage im Verhältnis zum Phrasenende entspannt, aber zugleich sehr beschwert (die vorangegangenen drei Lieder hinzuempfunden), wobei das erzählende Moment des Brustregisters ihn sozusagen im Hier und Jetzt, also eher bei sich selbst seiend erscheinen läßt. Es wirkt der emotionale Druck des Bewußtwerdens im Gedenken an seine verlorene Liebe auf diesen Ausgangszustand, und er gerät dabei emotional in Bewegung und in zunehmende Spannung, was sich im Anstieg der Tonhöhe und in einer potentiellen Zunahme der Lautstärke zeigt. Als er dann klar aussprechen muß: „Da muß ich Abschied nehmen“, hat die Qual der Schmerzen der Trauer des Abschieds derart zugenommen, daß ein plötzliches Zurückkehren, oder auch Regredieren, in die vergangene Liebessituation, in Gestalt des allerliebsten Platzes, mit einem „Umschlagen“ in die „Kopfstimme“ einhergeht. Die Stimmgebung vom Phrasenbeginn hat sich nun grundsätzlich verändert. Diese andere Situation, in der er sich nicht nur als Mann bei seinem geliebten Schatz befunden hat, sondern in ähnlicher Weise, in längst vergangenen, aber für das zeitlose Unbewußte vollkommen präsente Zeiten, auch als Kind, in den Armen seiner Mutter, finden ihren Ausdruck in dem neu hinzutretenden Klang der leisen, sehr falsettangebundenen „Kopfstimme“

und ihrer naturgemäß anderen, helleren und lieblich-weiche Klangcharakteristik. Und im selben Moment kann diese Situation erneut *durchlebt* werden.⁷⁹

Das Ende des letzten Phrasenabschnitts („(...sten) Platz!“) kann dann sogar gekennzeichnet sein von einem Übergang in einen fast reinen Falsettklang, der sich durch eine außerordentlich liebliche Weichheit auszeichnet und fast einem stimmlichen Auflösen gleichkommt, was an das die Stimmintegrität bedrohende reine Falsett erinnert (siehe oben). Dieser einzigartige „Platz!“, der „allerliebste Platz!“ selbst, als Bild und Zustand seines eigenen vergangenen Äußeren und lebendigen Inneren, ist dann mit dem Ausführen dieses Stimmklangs, im Verhältnis zu der vorhergehenden Phrase und auch im direkten Vergleich zur Kinderstimme in ihrer Ähnlichkeit in der Falsettimitation, und auch der Frauenstimme, der Moment des Wiedererlebens und –erinnerns des Verlorenen Zustands im singenden Agieren, was nur in sehr geringer Lautstärke ausgeführt werden kann und vornehmlich in hoher bzw. sehr hoher Lage – so auch von Mahler geschrieben.

Die zufällige Verteilung der verbalsprachlichen Vokale und Diphthongs innerhalb derselben Phrase, ohne Konsonanten, ergibt ein Vokalmuster:

1.) i, ai, au, e, au, e, 2.) o, ai, e, a, 3.) i, a, e, i, i, i, ai, e, e, e, i, 4.) a, u, i, a,i, e, 5.) o, a, e, i, 6.) e, a,

(Abschnitte: 1.) „Die zwei blauen Augen 2.) von meinem Schatz, 3.) die haben mich in die weite Welt geschickt. 4.) Da muß ich Abschied nehmen, 5.) vom allerlieb... 6.) ...sten Platz!“), die innerhalb der oben genannten dynamischen Abfolge von Rhythmik und Betonung zusammen mit der Tonhöhe und zusammen mit der Lautstärke verläuft, und diese werden mit einem Vokalausgleich der jeweiligen Phrasenabschnitte angepaßt. Im Grunde wird jeder einzelne Vokal *als solcher* verändert, auch dann, wenn sie in einzelne Phrasenabschnitte eingebunden sind oder wenn sie als eine einzige Phrase gesungen werden. Natürlich kann und wird im Singen dieser Phrase nicht „erbsenzählender-

⁷⁹ Das Wiederholen ist ein wesentlicher Bestandteil der Trauerarbeit. Vergleiche Freud, in Trauer und Melancholie [1917]: „Jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, wird eingestellt, überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen. (...) Tatsächlich wird aber das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt.“ (Studienausgabe herausgegeben von Alexander Mitscherlich et al., 1975, 199).

weise“ Vokal für Vokal verändernd ausgeglichen, da die Hauptaussage der Phrase in einer Welt weit über der verbalsprachlichen Fassung liegt, aber dennoch kann und muß sich in der Erarbeitung über jedes Detail Rechenschaft abgelegt werden, so daß für die Hauptaussage alles an ebenseinem Platz ist.

Einerseits wird darauf geachtet, daß die verbalsprachlichen Vokale wirklich wie reine Sprachvokale klingen, d.h. es wird möglichst keinerlei Verzerrung durch die gesanglichen Aktivitäten der Vokalbenutzung und des Vokalausgleichs auf die Sprache vorgenommen, so daß die verbale Sprache und ihr Kontext sich als solche ganz entfalten können, um ihren Einfluß auf den emotionalen Gehalt nehmen zu können.⁸⁰ Andererseits, da ja gesungen wird und sich daher sozusagen *im Sinne* des Singens die Vokale verändern müssen, werden sie im Sinne des emotionalen Ausdrucks verändert. Andere Veränderungen, die übrig bleiben, sind als schwer oder gar nicht veränderliche physische oder psychische Restbestände einer ausgleichslosen Annäherung zu verstehen.

Im ersten Abschnitt, wo innerhalb der tieferen Lage und der gegebenen Beteiligung der „Bruststimme“ ein dunkleres /a/ (oder helleres /o:/) (wie in „voll“) dominiert, wird zugunsten einer emotionalen Tiefe diese dunklere Färbung beibehalten, während zugleich eine etwas hellere Färbung, vom bereits naheliegenden /a/, der verbalsprachlichen Elemente eingerichtet wird, so daß die Sprache selbst in einer Reinheit erklingen kann, die damit von einem klaren Erkennen in Bewußtheit zeugt. Alle Vokale bzw. Diphthongs des ersten Abschnitts erhalten somit eine dunklere Färbung, die auch ganz im Sinne der Vortragsanweisung Mahlers („Mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck“) sind, während sie doch klar gehört werden können. Es bestehen natürlich auch andere Möglichkeiten innerhalb einer Interpretation, z.B. hier generell eine hellere, „unschuldigere“ Färbung über eine etwas stärkere Beimischung des Vokals /a/ herbeizuführen. Dann allerdings darf der Stimmklang nicht zu direkt, nicht zu flach sein, daher vielleicht eher verklärt-behutsam, einer leidenden kindlichen Haltung angenähert, damit die Vortragsanweisung dennoch ausgeführt werden kann – welche Interpretationsvarianten auch immer genommen werden sollten. Desweiteren muß dabei allerdings die natürliche

⁸⁰ Siehe zur Komplementarität: *Singen, Klingen, Sagen. Zur Komplementarität von Vokalem und Instrumentalem*, Heister 2002, 121-155.

bruststimmige Dominanz mit einberechnet werden, so daß sie und ihre hilfreiche Beteiligung über eine andere Haltung nicht unnötig verlorengelht, was eher für die erste Variante spricht. Im zweiten Abschnitt wird nicht wesentlich anders verfahren.

Im dritten Abschnitt („die haben mich in die weite Welt geschickt“) bewegt sich, mit dem Anheben der Tonhöhe in die Mittellage und dem potentiellen Anheben der Lautstärke, das /a/ in den Vordergrund und tendiert naturgemäß dahin, die gesamte Vokalfärbung aufzuhellen. Einerseits wird hier auch wieder dem natürlichen Geschehen Raum gegeben, so daß die Stimme nicht zu künstlich klingt, andererseits wird auch der räumlich-akustische Klang des dunkleren /o:/ der Tendenz nach beibehalten, so daß die Gefühlstiefe der Vortragsanweisung des vorher beigefügten tieferen Gesamtklangs aufrechterhalten werden kann.

Im vierten Abschnitt („Da muß ich Abschied nehmen“), der sich in der höheren Mittellage bewegt und eine eindeutige Beteiligung des Vokals /a/ herausfordert, muß eine Beteiligung des /i/, unter gleichzeitiger Beibehaltung des offenen /o:/, hinzugefügt werden, damit dieses „horribile dictu“ des Abschiednehmens-Müssens eine entsprechende emotionale, schmerzhaft Dringlichkeit des akustisch-räumlich kleineren /i/ erhalten kann. Die Kleinheit, Enge und Dringlichkeit kann nicht ohne die zuvor eingerichtete Weite des /o:/ gebraucht werden, worin wieder das baritonale Element, also auch der fahrende Geselle in seinem Leiden selbst auftaucht (das reine /i/ wäre zu penetrant und entbehrte den Aspekt der Ausgeglichenheit und damit der Schönheit), so daß der Klang eine Tendenz zur leichten Massivität erhalten könnte, wo wieder Ausgleichsbedarf besteht, indem im Mezzopiano, also nicht zu laut gesungen wird.

Der Spannungsgrad der eingerichteten Dringlichkeit der so verwendeten Vokalmischung, wird mit dem Leittonvorhalt auf dem Wort „nehmen“ noch dazu hervorgehoben und in seiner Anlage im aufsteigenden Wechseln in die „Kopfstimme“ im fünften Abschnitt einerseits mit in die Höhe genommen, während sie andererseits zugleich aufgegeben wird.

Die Gleichzeitigkeit von /o:/ und /i/, die sich hier aufgrund der Lage und Lautstärke eher wie ein widerstreitendes Paar vernehmen lassen können, bei dem der dunklere Aspekt (der fahrende Geselle) sich zu erhalten und der hellere Aspekt (sein Schmerz) sich dominanzsuchend erweitern will, muß sich irgendwie ausgleichen. Das spontane Auf-

steigen, begonnen schon bei dem Wort „vom“ ins /a/ des Wortes „allerliebsten“ übergehend und dann auf diesem /a/ in einem verminderten Sextsprung direkt in die hohe Kopfstimme wechselnd, geht mit einer ganz leichten, d.h. maximal reduzierten, aber gerade noch ausreichenden Menge an Haltung eines /u/ einher, wobei an dieser Stelle das /a/ des Wortes „allerliebsten“ ungehindert als solches erklingen muß. Die hierbei notwendige Erweiterung des Rachens, ohne übermäßige Spannungszunahme, zu einer vom /u/ entnommenen akustisch-räumlich weiten Haltung, verbindet sich ebenfalls mit einem /i/ der Kopfstimme im weiteren Verlauf der Phrase („aller)liebsten“), mit zudem klingendem Vokal /i/. An dieser Stelle kann die ohnehin gegebene Kopfstimmhaltung mit ihrer Verbindung zum hellen /i/, mit Anhebung des Kehlkopfs und leichtem Senken und der zuvor eingerichteten akustisch-räumlich großen Einstellung der Tendenz des /u/, mit seiner Tiefstellung des Kehlkopfs, den Stimmklang für die Befolgung der Lautstärkennotation von Mahler zu stark werden lassen, so daß zugleich das /a/ als lösendes, da auch den Kehlkopf wiederum hebendes, Moment ebenfalls beigemischt werden muß, was dem Gesamtklang eine wesentlich größere Klarheit und Lockerheit gibt (im schlechten Verhältnis aber den Beginn einer Starre und Flachheit).

Die fortgeführte Dringlichkeit schlägt, unter der für diese notwendige und prinzipiell erhaltene Beigabe von akustisch-räumlich tiefen und weiten *und* kleinen und hohen Anteilen, dann durch das mittlere Element in eine neue Ausgeglichenheit um, wenn dabei leise gesungen wird. Die im Hintergrund prinzipiell beteiligten Hauptfärbungen (dunkel und hell) können sich auf dem letzten Wort „Platz!“ fast ganz auflösen, so daß dann eine Falsettdominanz zum Klingen kommt, deren Reinheit der Stimmgebung, auch in der verbalsprachlichen Vokalgebung, kaum zu übertreffen ist. Das Wort „Platz!“ kann daher, für einen kurzen und ewigen Moment, in berückender und bewundernswerter Süße erklingen.⁸¹

Im Ganzen ist aber mit diesem Sprung auf dem Wort „allerliebsten“ eigentlich alles an Vokalmischung erhalten geblieben, während dabei aber tatsächlich in ein neues Register gewechselt worden ist, dem Mezza voce (siehe Miller 2000, 60, 150), was daran erkannt

⁸¹ Gerade dieser Moment sollte dann in gelungener Ausführung durch die subjektive Verlangsamung der Zeit bzw. durch die hohe Konzentration intensiv und ausführlich vernommen werden, und immerhin handelt es sich bei ihm um die einzige halbe Note in der gesamten Phrase.

werden kann, daß keiner der gegebenen Aspekte überwiegt, weder eine zu dunkle noch eine zu helle Färbung, noch eine zu laute Stimmgebung, noch eine verbalsprachliche Vokalverfälschung.

9.3.4 Die Hauptregister innerhalb der Liedphrase

Innerhalb der Phrase „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt. Da muß ich Abschied nehmen, vom allerliebsten Platz!“, in der sich die Hauptregister reflektorisch nach ihren Katalysatoren Tonhöhe, Lautstärke und Vokal (siehe oben) richten wollen, finden sie diese als Vorgaben der Tonhöhen und der rhythmisch-metrischen Betonungen in der gegebenen Melodie, der beigefügten Lautstärkennotation und den arbiträren Vokalen innerhalb des gegebenen Textes. Der Text selbst offenbart mit seiner Bedeutung noch dazu eine emotionale Dynamik.

Der PRT wird exakt an der Stelle des Wortes „allerliebsten“, auf dem Vokal /a/, beim Bariton zwischen es' und e', im Intervallsprung zwischen h' und g' vollzogen.

Nachdem oben in relativ detaillierter Weise einige Einflüsse der Katalysatoren und einige ebensolche gegensteuernde und ausgleichende Momente genannt worden sind, die sich mit unterschiedlichen Interpretationen wandeln mögen, wird sich in einer solchen kleinschrittigen Ausführungsweise das Singen niemals entfalten können, so daß jetzt auf die Haltungen der Hauptregister verwiesen wird, wenn die einzelnen Teile der Phrase (1-6) über die Hauptregister in zwei (oder auch drei) Hauptteile zusammengefaßt werden:

1.) „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt. (evtl. 2.)) Da muß ich Abschied nehmen 2.) (bzw. 3.)) vom allerliebsten Platz!“.

Trotz und gerade wegen der unweigerlich und ständig changieren wollenden Natur der einzelnen Anteile der einzelnen Phrasenabschnitte, von 1 bis 4, wird dieser ganze Abschnitt, hinsichtlich der Hauptregister, in der „Bruststimme“ gehalten. Der zweite Abschnitt von 4 bis 6 wird in der „Kopfstimme“ gehalten, wobei hier aber, aufgrund der Lautstärkenregelung und einer Anbindung an den Vokal /a/, ein Wechsel in das bruststimmangebundene „Mezza voce“ vorgenommen wird.

Jetzt kann der erste Abschnitt in einer einzigen übergreifenden Haltung gesungen werden, so daß er eine Einheitlichkeit in der wichtigen Legatoführung erhält, während dabei die Vokalgebung des /a/ in etwas dunklerer Färbung die Hauptrichtung angibt, allerdings, wie in der detaillierteren Betrachtung erkennbar, ohne jede vorseilende deckende Wirkung, in der der Resonator oder die Senkung des Kehlkopfes dominiert. Soll der Mittelteil „Da mußt ich Abschied nehmen“ aufgrund der ernsten Lage und ihrer Dringlichkeit hervorgehoben werden (auch anders möglich, etc.), gerät er entweder in eine hellere Färbung vom Vokal /a/, mit einer etwas lautereren Stimmgebung innerhalb der „Mittelstimme“, oder, wie oben angedacht, er steht in einer Spannung zwischen hellem und dunklem Vokal mit einem zur Dominanz neigenden tendenziellen /i/, d.i. eine akustisch-räumlich große und kleine Haltung des Pharynx und der tieferen Kehlkopfstellung, aus der sich eine zusätzliche Steigerung zeigen läßt, während er doch innerhalb der Lage der „Bruststimme“, hier der gehobenen, zusammengefaßt wird. In seinem fließenden Legato zusammengefaßt, hebt er sich dann mit der Anhebung nur ein wenig von dem ersten Abschnitt ab.

Die folgende Transition, die in das Kopfreister führt, ändert nun aber nichts an der gegebenen Einstellung, bis auf den Wechsel zur „Kopfstimme“, die dann aufgrund der gegebenen Tonhöhe dominieren will. Die geringe Lautstärke aber wird, als leise und dabei ganz leicht poröse und dann sehr leise und sehr klare Fassung mit leichtester und am Ende mit allerleichtester Stimmgebung, als ein einziger Ablauf mit deutlicher Falsettanbindung geführt. Die in diesem hohen Abschnitt entstehende leichte Porösität aber resultiert aus einer Nichtaufgabe der Beteiligung der Bruststimmqualität, die der leisen, falsettangebundenen „Kopfstimme“, die dann ein „Mezza voce“ ist, zusätzlich eine wesentlich größere Rundheit und Spannungsfreiheit schenkt. Kurz: Aus der Bruststimmlage kommend wird diese im aufsteigenden Schritt beibehalten, während die „Kopfstimme“ nur wenig stärker hinzukommt, und, in der „Kopfstimme“ als Haupttendenz gelangt, die gehaltene „Bruststimme“, mit der klingenden „Kopfstimme“, allein in der Intensität minimiert wird, während zugleich der Einfluß des tendenziell reinen Falsetts gesucht und zugelassen wird, das aber erst zuletzt rein aufklingen darf, wenn die Phrase auf dem Wort „Platz!“ ausklingt.

9.3.5 Die „Blending“-Situation in derselben Phrase/Liedphrase

Im „Blending“ muß letztlich von einer Einheit der Stimmgebung, also einer Einheit der Hauptregisterverwebung ausgegangen werden. Diese Einheit ist ein Übergeordnetes neuer Natur, aus den vorgefundenen Bestandteilen hervorgehend. In der in ihren Details untersuchten Phrase vollzieht sich ein Wandel von Trauer (Kummer) (zurück) in Liebe unter Aufrechterhaltung beider Aspekte in beiden Hauptabschnitten (I und II): (I) „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt. Da muß ich Abschied nehmen vom“ (II) „allerliebsten Platz!“, ob mit oder ohne weiteren; extra hervorgehobenen Mittelteil. Die Hauptgefühlsaspekte, Trauer und Liebe, die ihren stimmlichen Ausdruck im ersten und zweiten Hauptphrasenabschnitt haben, lassen sich klar voneinander unterscheiden und gehen dabei doch nahtlos ineinander über, liegen bereits ineinander, wobei die Einheit, als Drittes, sie umgibt oder von innen her verbindet und so einen Übergang der Hauptregister nicht nur zugunsten einer Einheit minimiert, sondern auch erst über ihren bleibenden Übergang (PRT) schafft. Der Eindruck, daß die gegensätzlichen Emotionen zusammengehen und eine übergeordnete Emotion und eine ebensolche Haltung erzeugen, geht mit dem stimmlichen Vorgang einher.

Die Einheit zeigt sich hinsichtlich der Katalysatoren einerseits in einer gelungenen Verwebung aller Anteile innerhalb der ganzen Phrase, wobei dabei der Vokal /a/ in einer sehr leichten, kaum merklichen Dominanz, insbesondere im Übergang und im letzten Phrasenabschnitt, alle übrigen Aktivitäten anführt. Der Vokal /a/ beinhaltet die zwei anderen Hauptvokale des Vokaldreiecks, d.h. die akustisch-räumlich tendenziell gegensätzlichen Vokale /i/ („Kopfstimme“) und /u/ (Falsett), in ihrer Beteiligung am „Blending“-Prozeß, stehen dem Vokal /a/ („Bruststimme“) quasi als eine Einheit gegenüber. Sie vereinigen sich dabei sozusagen, als Gegensatzpaar, *im* Vokal /a/, indem die Stimmfalten, während der gegebenen Kopfstimmaktivität, durch die angleichende Beteiligung vom katalysatorischen Einfluß des Vokals /a/ mitgeformt werden. Dem Gegensatzpaar gegenüber verhält sich die Einstellung der Stimmfalten im Zusammenhang mit dem Vokal /a/, und im Zusammenhang mit den folgenden katalysatorischen Anteilen, nicht ausschließlich wie ein Antagonist, sondern hauptsächlich wie ein angleichender, also einheitsspendender Einfluß.

Die normalerweise notwendige Zunahme des Atemdrucks für zunehmende Höhe auf der F0-Skala wird gegenläufig ständig etwas abgesenkt. Insbesondere in der hohen Lage wird der Atemdruck auf ein für die „Bruststimme“ übliches Maß reduziert, wobei sich der minimierte subglottische Druck nicht nur als geringe Lautstärke zeigt, sondern auch die Bruststimmeteiligung fördert. Der Bruststimmvokal /a/ findet sich dann auch als führender Vokal in der hohen Lage, im „Mezza voce“.

Mit der Tonhöhenzunahme, dort wo sich der akustisch-räumliche Eindruck verkleinern will, d.h. vom Höreindruck heller und auch enger und damit starrer werden will, wird eine zunehmende Beteiligung der Bruststimmaktivität hinzugefügt, die wieder den Eindruck akustisch-räumlicher Erweiterung und Entspannung vermittelt.

Insofern kann im Ganzen, trotz der unterschiedlichen mesoskopischen Bewegungen, also der einzelnen Gestiken, ihrer spezifischen Vokalmischung, auf ihrer Tonhöhe und mit ihrem Atemdruck, und der mikroskopischen Bewegungen, also der physikalischen Beeinflussungskette innerhalb der Gestiken, eine einschrittige makroskopische Hauptregisterverwebungsbewegung genannt werden, die sich aus Sicht eines exosystemischen Vorgangs als Einheit zeigt. Reid:

„Consequently, a register action is governed by the types of muscular interplay between these two muscle groups, and differs from a segmenting action which will occur within many types of register balance as long both mechanisms work as a coordinate unit. Whether one muscle group or the other assumes the preponderance of tension is not important. (...) It is the changing lengths and thickness of the vocal cords taking place while their edges run parallel which cause a segmenting action. Just as four strings of different thickness must be used to provide the means for achieving a wide frequency range for the violin, so, too, the cords must likewise assume varying lengths and thicknesses to accommodate a similarly extensive pitch range. This action does not disturb the dual participation of the registers, but it does involve somewhat abrupt changes in the vibrating surface of the cords.“ (1984, 66).

Im Ganzen weist so die im Bereich des Emotionalen überaus dynamische Phrase in dieser Konstellation im Grunde erstaunlich wenig Bewegung innerhalb der Stimme auf, wobei aber im Hintergrund ein sehr aufwendiger Aus- bzw., besser, Angleichsprozess innerhalb des Instruments, der Stimmfalten und des Atemapparates stattfindet. Nichtsdestoweniger scheint auch in einer Selbstbeobachtung im Singen dieser Phrase eine einheitliche Haltung des Körpers vorzuliegen, die sich, neben dem emotionalen Wandel, z.B. als voran in die Vergangenheit bzw. zurück in die Zukunft, oder auch als Regressi-

on oder Progression, schlicht auf die Erfüllung der Sehnsucht konzentriert, in die endgültige Haltung der wiedererhaltenen, verlorenen Liebessituation und zugleich diese eine Haltung als bleibende Sehnsucht erkennen läßt – die ewige Sehnsucht.

In der Form, die die Stimmfalten innerhalb der für das Singen notwendigen Einstellung des Modalregisters (Hirano) bereits eingenommen haben, findet im Vorgang ihrer sehr deutlichen Streckung, im Übergang in den zweiten Phrasenabschnitt, mit der potentiell aber tatsächlich nicht aufhörenden Beteiligung des *M. vocalis*, eine Schwingungsveränderung innerhalb der Stimmfalten statt. Die zuvor hauptsächlich über die Transversale verlaufenden Schwingungen des Covers wollen diese Hauptbewegungsrichtung zugunsten einer dann über die Sagittale verlaufende Hauptbewegungsrichtung aufgeben (letztlich Falsett), was die Stimmfalten sehr stark strecken und verschlanken würde, zu stark für den gewünschten Ausdruck. Einerseits wird nun die Streckung zugelassen, so daß die notwendige Höhe auf der F_0 -Skala erreicht werden kann. Zugleich aber wird diese Streckung nicht ausschließlich zugelassen, sondern durch eine Zunahme der Masse des *M. vocalis* ergänzt, die dieser Position muskuläre Stabilität gibt. Der Atemdruck wird hierbei einerseits vermehrt hinzugefügt, muß aber andererseits nicht über das Maß für das durch die Verdickung des *M. vocalis* hervorgerufene, freie Schwingen des Covers auch entlang der Transversalen geführt werden. Hierdurch verbleibt eine Bruststimm-anbindung innerhalb der „Kopfstimme“, die hierbei zusätzlich im medianen Abschnitt leicht geöffnet ist, so daß wiederum die Schleimhaut des Covers, ähnlich einer Falsett-beteiligung, zu dem Geschehen hinzukommen kann, was auch dabei hilft, die mediale Kompression vermehrt in Randschwingung umzusetzen. Möglicherweise hilft diese geöffnete Stellung letztlich sogar auch zu einer stärkeren Beteiligung der Schwingung entlang der Longitudinalen. Die Bruststimm-beteiligung, die sich hier zeigt, wird umgekehrt genauso von der durchaus dominierenden Streckung relativiert, indem der die Stimmfalten verdickenden Aktivität eine Verlängerung und Verschlangung in ausreichendem Maße für die entsprechende Höhe des g' hinzugefügt wird. Zugleich wird wiederum gefordert, daß der minimierte subglottische Druck für die Bruststimm-beteiligung bzw. -anbindung nicht unter das Maß der medialen Kompression für den in der Streckung der „Kopfstimme“ notwendigen subglottischen Druck sinkt, so daß diese nicht in das reine Falsett umschlägt.

Dies will genau in dem Moment geschehen, in dem die emotionale Dynamik im Gedenken des fahrenden Gesellen „Schatz“ so groß wird, daß das Innere eine einzige und möglichst unumkehrbare Wandlung erfahren sollte, d.h. in einer entweder tatsächlichen oder ersatzweisen Rückkehr an seinen „allerliebsten Platz!“, in und an ihrem Herzen. Ein vollkommen regressives Sich-Aufgeben in diesen verlorenen „allerliebsten Platz!“ geschieht aber nicht wirklich, da vom Gesellen, trotz des Übergangs von der alten in die neue Liebesempfindung, diese als Sehnsucht samt ihren schmerzlichen Folgen akzeptiert werden kann. Die Folgephrase lautet demnach auch: „O Augen, blau! Warum habt ihr mich angeblickt? Nun hab ich ewig Leid und Grämen!“ (Mahler, in: Fischer-Dieskau 1968, 298), als Resultat und Zustand seiner ewigen Sehnsucht.⁸²

Die Form der Stimmfalten verändert sich hierbei einerseits durchaus. Sie wandert in der Horizontalen von kurz und dick nach lang und schlank, wie in der Vertikalen von tiefer Berührung und Zweisegmentigkeit zu flacher Berührung und Einsegmentigkeit. Innerhalb dieses Vorgangs der Formveränderung aber, die durch die Antagonistentätigkeit hervorgerufen wird, gelten die Veränderungen, die stattfinden, immer für alle Variablen, gleichgültig, ob sie auf die mit der dicken und zweisegmentig-tiefberührenden oder auf die mit der dünnen einsegmentig-flachen Formeinstellung verbundenen Hervorhebung der immer beteiligten Variablen Zugriff nehmen. Obgleich es so scheint und ohne Zweifel, z.B. außerhalb musikalischer Systeme, auch mehr als wahrscheinlich ist, daß die Variablen in quantitativer Bewegung eines Mehr und Weniger pendeln, schreiten sie doch innerhalb der Musik in Tonschritten, also harmonischen Intervallen voran. So auch in dem Hauptregisterwechsel vom h zum g' der betrachteten Phrase. Alle Variableinstellungen sind schon anhand des temperierten Tons h qualifiziert, indem sie in eine für diesen Ton spezifische gegenseitige Einwirkungskonstellation gebracht worden sind bzw. hat diese spezifische Konstellation die Stimmfalten als Ganzes in die entsprechende Form für diese Konstellation gebracht. Zu dieser spezifischen gegenseitigen Einwirkungskonstellation zählen neben der Tonhöhe auch die anderen katalysatorischen Faktoren (Haupt- und Nebenvokale des Vokaldreiecks, Lautstärke), die alle Variablen „geringe Masse, wenig frei schwingendes Cover, hohe mediale Kompression, geringe me-

⁸² Das Blau ist auch, z.B. als „Himmel“, oder als „Blaue Blume“ ein Symbol der Sehnsucht.

diale Berührung entlang der Longitudinalen, hauptsächlich longitudinale, aber auch sagittale Amplitude, kurzer Schlußquotient, leicht geöffneter, medialer Abschnitt, große Masse, viel frei schwingendes Cover, mittlere mediale Kompression, tiefe, mediale Berührung entlang der Longitudinalen, große laterale und longitudinale Amplitude, langer Schlußquotient“ gleichzeitig betreffend einstellt, die dann wieder über eine bestimmte Länge, Dicke und Spannung ausdrückbar sind.

Die Lautstärke, ansonsten ein rein quantitatives Element, tritt in ihrer Zu- und Abnahme auch als qualifizierendes Element auf, da es im Zusammenhang mit der Variablenkonstellation „geringe Masse, geringe Kontaktmodulation, geringe Adduktionskraft der Aryknorpel und leichter medianer Öffnungstendenz“ als „geringer subglottaler Druck“ auftritt, was zum Register „Mezza voce“ (siehe dort) führt, das einerseits parallel zu der Hauptregistern liegt und so mit ihnen verbunden zu denken ist, und andererseits, aufgrund des zu seiner Aktivierung nötigen Registerwechsels und seines ganz spezifischen Klangcharakteristikums, als eigenes Register bezeichnet werden muß.

Die Begriffe „Länge, Dicke, Spannung“ für die Stimmfalten erscheinen so als organophysische Synonyme der psychophysischen Begriffe „Tonhöhe, Lautstärke, Vokal“, so daß gesagt werden kann, daß alle ersten Drei in allen zweiten Drei zu finden sind, sie prinzipiell als eines zu denken sind, da die einen durch die anderen ausgedrückt werden können und vice versa, während sie sich gegenseitig enthalten. Sie enthalten sich gegenseitig, weil beide auf dieselben Variablen innerhalb der Stimmfalten zugreifen, während umgekehrt ihre gemeinsamen Variablen diese als Teilsysteme schaffen.

Die im „Blending“ für den extremen psychophysischen Übergang notwendige Situation, bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung *beider* Situationen, d.h. gleichzeitiger Einflußnahme beider Hauptaspekte aufeinander, ist ihre gleichzeitige wie auch getrennt-unabhängige Präsenz, innerhalb eines übergeordneten aber einflußfreien Ganzen, so daß das „Blending“ einer ganzheitlichen Bewegung eines einzigen Systems entspricht, das damit den Zustand inne hat, immer weiterlaufen, sich immer weiter bewegen zu können. Die sehr anspruchsvoll zu singende Phrase des Liedes Nr. 4, aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“, beinhaltet im exosystemischen Sinne, wenn sie in dieser Weise gesungen wird, daher sozusagen „*in sich selbst*“ den Zustand, in dem sich die Stimme und ihre Ausdrücke emotionaler Zustandsveränderungen immer weiter und weiter be-

wegen können, ohne zu ermüden. Denn der Stimmklang „schwebt“ in einer Freiheit ohne Friktion durch fremde Spannungen, die aus nicht integrierten Emotionen und Körperbewegungen entstammten. Die fremden, aus dem Lied und dem Unbewußten stammenden Emotionen und Körperbewegungen müssen dabei die eigenen geworden sein, so daß die automatische Selbstregulierung der feinsten Muskelsteuerungsfunktion einsetzen kann. Ein Erliegen durch irgendwelche zusätzlichen Spannungen, d.h. insofern auch freie, ungebundene, im Sinne von nicht in diesen Prozeß kanalisierte, also unintegrierte psychophysische Spannungen, heißt nicht, daß eines der genannten Teile oder ihre Variablen fehlen, sondern nur, daß mit ihnen umgegangen wird, *als ob sie fehlten*. Daher wird auch gesagt, daß der Anfänger oder der schlechte Sänger nicht technisch falsch singt, sondern *noch unvollkommen*, mit unentfalteten Fähigkeiten, wobei „Vollkommenheit“ hier meint, daß alles da und alles an seinem Platz ist, hinsichtlich der klanglichen Seite von „Tonhöhe, Lautstärke, Vokal“ und der körperlichen Seite von „Länge, Dicke, Spannung“ des Stimmfaltensystems und seiner Variablen (siehe oben) samt der spezifischen Vibrationsstruktur, was notwendig ist für die empfundene und auszudrückende Emotion allein, die sich dann per Gestik und anhand des Kontextes mit großer Dynamik entfalten will und auch kann.

Daher ist es auch angebracht, mit Behnke (1881, 80ff.) von „lower thick, lower thin, upper thick, upper thin“ (98-105) zu sprechen, denn, obgleich an diesen Veränderungen direkt nichts abzulesen ist und durch sie direkt auch nichts geschieht, werden die beteiligten Variablen jedoch einer Art „Verschiebung“ ihrer Beteiligung ausgesetzt und werden dabei in immer neue Konstellationen geführt, die demnach immer neue Klangergebnisse entstehen lassen:

„There are, broadly speaking, three registers in the human voice, and the mechanisms are plainly visible, as follows: – (1) During the lowest series of tones the vocal ligaments vibrate in their entire thickness (...). (2) During the next series of tones the vocal ligaments vibrate only with their thin inner edges (...). (3) During the highest series of tones a portion of the vocal chink is firmly closed, and only a small part of the vocal ligaments vibrates. (...)“ (1881, 86).

Diese immer unterschiedlichen Konstellationen resultieren in diesem Bild aus folgendem Grund: Zu jedem Zeitpunkt ihrer Bewegungsaktivität sind sie immer in zwei Hauptaspekten vorhanden. Zum einen als *eine* Form und zum anderen als *mehrteilige*, in dieser Betrachtung *zweiteilige* bzw. *dreiteilige* bzw. *vierteilige* Form, von der die

Teilformen *alle* Variablen dieser einen Form haben. Die Teilungen ergeben sich aus der Existenz und Veränderung der Form, während sich die Form aus der Existenz und der Veränderung der Variablen ergibt, die über die Teilformen miteinander in Beziehung gebracht sind. Obwohl dies als Eines zu betrachten ist, kann es zugleich auch als Mehrfaches betrachtet werden.

Im folgenden wird das grundlegende funktionelle Geschehen aus der Körpertechnik des WT betrachtet, das später in der Analogie zum Singen zusammenfassend genannt werden wird.

10 Der Kampf Erste Qualität I

10.1 Der normale Bewegungsablauf der oberen Extremitäten

10.1.1 Der Kuen

Nachdem die Extremitäten in die Kampfstellung (siehe Film 4: Kampfstand aus normaler Haltung) gegeben worden sind, kann der Kampf beginnen, der in einer Initiationsbewegung als ein Angriffsmoment vollzogen wird.

Die in der Kampfstellung zunächst nahe aneinanderliegenden Arme (und das invers gesetzte und gezogene jeweilige vordere Bein), was schon fast der Angriffsausführung entspricht, strecken sich beim Auftreffen auf den Gegner potentiell⁸³ voll durch. Die eng aneinander abgeführte Kuen-Bewegung gilt für beide Arme (und das jeweilige vordere Bein).

Nach dem Auftreffen auf den Gegner, bei dem die Arme potentiell durchgestreckt sind, entsteht als erstes eine kleine Öffnung in der Mitte ihrer Längsstreckung, am Ellenbogengelenk. Die entstandene kleine Öffnung in der Mitte ihrer engen Parallelstellung erweitert den Raum vor dem Torso in alle Richtungen, bis die jeweilige Faust auf der gleichen Bahn bis kurz vor den Torso gezogen worden ist und der Ellenbogen seitlich vom Torso steht. Vor dem Torso ist so ein Raum entstanden. Hiernach wird die rückläufige, erneute Angriffsbewegung begonnen, die wieder eine Durchstreckung der Extremitäten und dabei eine Schließung des Raumes vor dem Torso herbeiführt. Zunächst läßt sich so eine zentral und parallel geführte zurückziehende und vorstreckende Öffnungs- und Schließungsbewegung vor dem Torso beschreiben.

⁸³ Daß die Arme sich beim Auftreffen nicht durchstrecken, ist die Folge des Auftreffens auf den Gegner, so daß durch die Durchstreckungsarbeit im Schlag/Tritt eben die maximale Energie auf den Gegner übertragen würde. Manche Lehrer regen an, sich eine Zielscheibe auf der Rückseite des Gegners zu denken und diese treffen zu wollen und so quasi, beim Streckungsvorgang des Schlages/Trittes durch den Körper hindurch zu schlagen/zu treten.

Im Zusammenhang mit dem aufgetroffenen Kuen steht die Kraftkurve⁸⁴ des ganzen Körpers (siehe dort). In einer neutralen Grundübung für einen Kuen wird auf einer Mediane vom Sternum aus zentral und gerade vorgestoßen. Kernspecht zum korrekten Faustschlag: „Der Stoß ist völlig geradlinig. Er beginnt vor der eigenen Brust und ist auf einen Punkt der vertikalen Mittellinie des Gegners gerichtet. (...) Der Stoß ist zentral, der Ellenbogen wird während des Stoßes tief und innen gehalten.“ (1998, 76). Allerdings kann und wird er oft auf dieser Vertikalen leicht nach oben geführt.⁸⁵ Kernspecht zur Überprüfung: „Drücken Sie mit gestrecktem Arm Ihre Faust in Kinn- bzw. Nasenhöhe gegen die Wand. Dabei beugen Sie Ihr Handgelenk ganz leicht nach oben.“ (1997, 84). In dieser Form entsteht eine Energiekurve, die von den Faustknöcheln in den Arm, hinein in den Torso, über diesen nach kaudal in die Beine, von dort über die Fußsohlen in den Boden bzw. umgekehrt von den Füßen über diese Kurve durch die Faustknöchel in den Gegner geführt wird.

Hierbei werden zwei Teilsysteme miteinander verbunden: der vertikale, aufrechte Stand und der mit diesem verbundene horizontale Vorwärtsdruck bzw. -schritt, der sich mit dem Kuen bzw. den Lin-Wan-Kuen auf den Gegner zu bewegt. Durch die permanente leichte Aufwärtstendenz über den aufrechten Stand, der mit der Vorwärtstendenz (auf den Gegner zu) verbunden wird, erhält der auf der Zentralen horizontal ausgeführte Kuen zusätzlich eine leichte Aufwärtstendenz, durch die deutlich mehr Druck auf den Gegner übertragen werden kann, da der aufrechte Stand und damit die Beine ihren Teil dazu beitragen.⁸⁶ Oftmals dient auch eine leichte Streckung des Torsos beim Kuen zum leichten Anheben des Schlages. Im Kuen selbst, nachdem er den Gegner getroffen hat,

⁸⁴ Vergleiche auch die Streckschlinge der Muskeln, vom hinteren Fuß zur vorderen Faust, in der Ausführung eines Schlages bei dem Boxer, in Tittel 1989, 349.

⁸⁵ Es gibt verschiedene Schlagvarianten, worunter auch manche horizontal verlaufen oder nach unten tendieren können, z.B. beim Falling Step (siehe Kernspecht 1998, 80-81). Die Variante, in der der Schlag leicht nach oben geführt wird, ist sehr wesentlich und verbindet sich auch unmittelbar mit den wichtigen Chi-Sao-Reflexbewegungen (siehe dort).

⁸⁶ Dasselbe gilt im Grunde für den „Falling Step“ (siehe Kernspecht 1998, 80-81). Hierbei verläuft die Kraftkurve für einen Moment umgekehrt proportional, indem das Gewicht des Körpers, durch einen kurzen Moment des in den Kuen Hineinfallens, mit diesem verbunden wird, so daß wiederum das Körpergewicht in den Schlag gesetzt werden kann.

wird er beim Zurückziehen herabgelenkt, von wo aus er dann auch wieder, in der erneuten, rotierenden Schlagbewegung, leicht aufwärts geführt wird.⁸⁷ Hierzu Kernspecht:

„1. Kampfstellung mit der linken Hand vorne in Schulterhöhe, rechte Hand in Höhe des Ellenbogens vor der Zentrallinie.

2. Die rechte Faust stößt über das linke Handgelenk vor. Die linke Hand wird gesenkt und unten durch bis in Höhe des rechten Ellenbogens als Faust zurückgezogen.

3. Dann stößt die linke Faust über das rechte Handgelenk, und die rechte Faust geht auf die Höhe des linken Ellenbogens zurück.“ (1998, 92).

Es läßt sich daher sagen, daß zum einen eine Vorwärts- und Rückwärtsbewegung, eine Auf- und Abwärtsbewegung und dabei eine Öffnung und Schließung im Kuen stattfindet, die sich aus horizontalen und vertikalen Anteilen zusammensetzt und mit dem Stand verbunden ist. Die Öffnungs- und Schließungsbewegung läßt sich bei näherer Betrachtung noch weiter aufgliedern (siehe Filme 6 und 7: Kuen und Langsamer Kuen).

10.1.2 Peitschenschlagbewegung des Kuen

Es handelt sich beim Kuen um eine sogenannte Peitschenschlagbewegung, da die über die Gelenke (Rückgrat, Schulter, Ellenbogen, Handgelenk) zu den auf den Gegner auftreffenden Faustknöcheln wie über eine Kette von Gelenken bzw. wie eine Wellenbewegung innerhalb einer Peitsche beim Schlag abrollt. Dafür muß der Arm, der ja in größter Dynamik nach vorn gestoßen wird, vorher und währenddessen in vollkommener Lockerheit sein (während er dennoch leicht angewinkelt vor den Torso gegeben ist). Diese Wellenbewegung des Kuen findet mit der ganz leicht von hinten-unten ansteigenden Bewegungstendenz statt, an deren Zielpunkt, am Gegner, das Handgelenk nach oben einschnappt (quasi wie die Spitze der Peitsche), während die jeweilige Schulter im selben Augenblick ein klein wenig zurückgezogen bzw. arretiert wird (wie das Zurückziehen der Peitsche an ihrem Griff), was die Energieabgabe *vor* die Faustknöchel er-

⁸⁷ Die Kurventendenz mag hier zwar nur leicht sein, aber die Wirkung der Kraftverstärkung ist sehr deutlich. Das kann man schon daran erkennen, daß mit dieser Kraftkurve der Druck vom Gegner auf den WT-Kämpfer entlang der Sagittalen sehr stark erhöht werden kann, während, im Gegensatz dazu, ohne diese Kraftkurve sofort das Gleichgewicht verloren geht und ein Fallen sehr wahrscheinlich wird.

höht.⁸⁸ Erst unmittelbar vor dem bzw. eigentlich im Moment des Aufpralls wird der Arm, samt Faust, zu großer muskulärer Festigkeit verändert, um unmittelbar danach wieder die vorherige Lockerheit zu erhalten. Hierbei fließt die abgegebene Energie in einer gleichmäßigen Welle in die Faustknöchel hinein und über diese hinaus in den Gegner, verbleibt also nicht im Arm (siehe Film 8: Peitschenschlag). Das Verbleiben der Schwingungsenergie im Arm durch ungekonnt ausgeführte Schläge ist dadurch zu erkennen, daß die Arme nicht leichtgängig und quasi nicht empfindungsfrei sind, sondern sich in ihnen, spürbar in den Gelenken, ruckartige und dann oft auch schmerzhaft Energiebündelungen bemerkbar machen, quasi Friktion, wobei die Schlagkraft dann auch immer reduziert ist.

In den höheren Techniken (Biu-Tze-Sao: Stoßende-Finger-Form) gibt es dann auch mit den sogenannten Stechenden Fingern solche Bewegungen. Hierzu Ting: „(...) chain thrusting-fingers continues to move upwards below B's arm (...).“⁸⁹ (2003, 122). In diesem Sinne läßt sich eine Peitschenschlagbewegung auch mit einem Schlag über den ganzen Körper verteilen, d.h. daß bei einem Schlag nicht nur im Arm, sondern aus dem ganzen Rücken in die Arme hinein mit der abrollenden Bewegung begonnen wird (siehe Film 30: Biu-Tze).

10.1.3 Die Lin-Wan-Kuen

Daß es gleichgültig ist, wie die Arme in der Grundstellung des Werkzeugraumes liegen, also ob der Wu-Sao rechts und der Man-Sao links zum Liegen kommt oder umgekehrt, verweist auf die Tatsache, daß die erste Qualität einsetzt, wenn die „Man-Sao-Wu-Sao-Haltung“ in Bewegung gebracht wird, so daß sich in der Bewegung die Arme schnellstmöglich abwechseln. Kernspecht zur Bedeutung des Kuen:

„Zu den wohl wirksamsten Waffen gehören die sog. Kettenfauststöße (chain-punches).“ (1998, 91). Der Kuen bzw. der Fauststoß in mehrfacher Wiederholung, also als Ketten-

⁸⁸ In diesem Sinne muß man ja auch eine Peitsche nach dem Vorwerfen, kurz bevor sie sich ganz ausgerollt hat, rasch zurückziehen, damit sich der Ruck als kleine Welle in ihre dann dynamisch umschlagende Spitze fortsetzt.

⁸⁹ Siehe ebenfalls in Ting (2003, 88-89) die Fotos Nr. 248-251, mit dem leicht aufsteigenden Biu-Tze-Sao. Die Stechenden Finger sind auf die Augenhöhe des Gegners gerichtet.

fauststöße (Lin-Wan-Kuen), stellt im Zusammenhang mit Vorwärtsschritten die erste Qualität des Kämpfens dar. Auch Vorwärtstritte können schon beteiligt sein. Die Zentrale Mittellinie vom Sternum aus zum Gegner, auf der sich hier voranbewegt wird, stellt die kürzeste Distanz zwischen dem WT-Ausführenden und einem Gegner dar, so daß, als ein Vorgang, ein geradliniger Kuen, ein Tritt und ein Schritt auf den Gegner in dieser Technik diese Mittellinie beschreiten muß.

Nachdem die erste Faust aufgetroffen und (entweder) ganz (oder potentiell beim Auftreffen auf einen Körper fast) durchgestreckt ist⁹⁰, verbleibt sie dort bis zur Ankunft der jeweils folgenden Faust auf demselben Punkt, wo die aufgetroffene Faust noch liegt. Beide Arme liegen jetzt fast nebeneinander. Unmittelbar bevor der Austausch stattfindet, gibt der vordere Arm mit maximaler Geschwindigkeit im Ellenbogen nach, um sich wieder zurückzuziehen. Hierbei öffnet sich der Raum vor dem Torso durch den sich zurückziehenden Arm wieder leicht, während er vom anderen sich vor bewegenden Arm wieder leicht verschlossen wird. Der sich in der Retraktion befindliche Arm öffnet in der Folge immer weiter den Raum vor dem Torso, indem der Ellenbogen sich weiterhin nach unten und hinten zurückzieht (siehe Film 6: Kuen).

Es gibt auch die Möglichkeit, beide Arme als Kuen in der „Doppel-Fauststoß-Technik“ gleichzeitig nach vorn zu stoßen. Ting zu dieser sehr üblichen Angriffsform: „Sie verkörpert das Wing-Tsun-Prinzip, mit derselben Technik anzugreifen und Angriffe des Gegners abzuwehren.“ (1997, 334). Hierbei laufen die Repulsions- und Attraktionsbewegungen parallel ab.

Im Grunde kann gesagt werden, daß immer versucht wird, die Kettenfauststöße als solche, also ohne andere Techniken, und zwar so dynamisch, d.h. so schnell und kraftvoll wie nur irgend möglich, und auch ohne Unterlaß, auszuführen, so daß der Unterschied, wann ein Arm vorne, wann hinten ist, möglichst aufgehoben wird und die Schläge ihre maximale Präsenz am Gegner zeigen können. Kernspecht zur Dynamik der Lin-Wan-Kuen: „Die Feuergeschwindigkeit beträgt in der Regel fünf bis neun Fauststöße in der Sekunde. (WT-Experten bis zu 13 pro Sek.).“ (1998, 91) (siehe Film 9: Lin-Wan-Kuen).

⁹⁰ Siehe Ting (1997, 343), Faustöße in die Luft, „...und stößt abwechselnd mit der linken und rechten Faust, wobei er den Arm völlig streckt.“

Während der Ausführung der Kuen, neben der möglichst direkten Anbindung der Arme an den Torso und den Stand, liegt die Gewichtsverteilung gemäß der Aktivitätsebene im Bereich des oberen Extremitätengürtels. Ebendeshalb muß auch nach einer guten Anbindung an Torso und Stand gesucht werden, da sonst die Gefahr drohen würde, daß der obere Extremitätengürtel durch den Vorwärts-Aufwärts-Druck auf den Gegner (wenn nicht zur Seite) nach oben gedrückt wird. Die Anbindung geschieht über die Zusammenfassung des oberen und unteren Extremitätengürtels, und sie äußert sich auch in der Schrittarbeit für diese Ausführungsart. Die Streckungsfähigkeit, die die Arme im Kuen ausführen müssen (und während des gleichzeitigen Zugehens auf den Gegner und des damit verbundenen Drucks), kann durch eine feste Anbindung der Arme über den Schultergürtel an den Torso und ein starkes Halten über die Beine geschehen.

Die normalen Bewegungsabläufe der unteren Extremitäten, also die Angriffe der Beine, verhalten sich letztlich wie die der Arme in der Ausführung der Lin-Wan-Kuen. Aufgrund ihrer wesentlich geringeren Fähigkeit zur Feinkoordination und noch dazu ihrer größeren Masse entfällt hier eine Peitschenbewegung.⁹¹

10.2 Die Gleichzeitigkeit beider Extremitätengürtel

Das Strecken und das Heranziehen und das damit verbundene Schließen und Öffnen vor dem Torso vollzieht sich sowohl an den oberen wie auch an den unteren Extremitäten, an den Armen wie an den Beinen. Nachdem im Angriff mit der Universallösung (siehe dort) ein Arm und ein Bein zugleich dynamisch über die enge, mediane Sagittalbahn nach vorn gestoßen und zur (potentiellen) vollen Streckung gebracht worden sind und es in der Fortführung dieses Angriffs zur Wiederholung kommt, d.h. dann zunächst zum Zurückziehen und somit zur Wiedereröffnung des Raumes vor dem Torso, findet im folgenden Angreifen ein Schritt, respektive ein Tritt mit unmittelbar folgendem Schritt auf den Gegner zu statt. Schritt respektive Tritt *und* Schlag (Kuen) finden idealerweise gleichzeitig statt, werden aber tatsächlich letztlich nicht perfekt gleichzeitig, sondern

⁹¹ Ich bin jedenfalls im Unterricht und Lehrgängen zum WT nie einer solchen Technik des Peitschentritts begegnet.

leicht zeitversetzt ausgeführt. Bei Kernspecht heißt es zwar: „Statt Vorwärtsschritt mit Fauststoß denken wir in Zukunft lieber Fauststoß mit Vorwärtsschritt, weil der Vorgang in dieser Reihenfolge abläuft. Der Fauststoß leitet den Schritt ein, nicht umgekehrt.“ (1998, 80). Das ist ein sehr wichtiger Hinweis für die Ausführung, wobei dann Faust und Schritt gleichzeitig auftreffen. Und weiter heißt es bei Kernspecht auch: „Wie bringt man das Körpergewicht hinter den Schlag? Indem die Faust trifft, bevor der vordere Fuß aufgesetzt hat.“ (ebd., 80). Der weiterhin ausgeführte Schritt oder der Tritt mit daran geknüpftem erfolgreichem weiterem Schritt ist/sind die dem Schlag/den Schlägen der Arme Stabilität gebende Basis. Umgekehrt verweisen die Arme sensorisch auf die Mensur und informieren so für die Beinarbeit zugunsten der Kraftlinie (siehe dort) zum Gegner hin. Zwar können, und das ist angestrebt, Schritt/Tritt und Kuen gleichzeitig auftreffen, aber ein Kuen kann nicht ohne stabilisierendes Basissystem der Beine ausgeführt werden. Da Schritt bzw. Schritt und Tritt diese Basis darstellen, gehören sie unweigerlich mit den Kuen zusammen. Daher kommt es, daß ein Schlag der Arme oft unmittelbar nach dem Vorsetzen (Schritt/Tritt und Schritt) erfolgt, d.h. entweder zugleich auftritt oder dem Voranschreiten der unteren Extremitäten so dicht wie möglich nachfolgt, doch nicht ohne das Gewicht des Körpers und den damit verbundenen Stand auf den Gegner trifft. Vom Moment des Auftreffens von Arm *und* Bein kommt es dann zu einer leicht versetzten Abfolge der Bewegungen, die jeweils im Kapitel Erste Qualität II und Zweite Qualität besprochen wird.

An diese Abfolge ist eine Energiekurve geknüpft, die die longitudinal aufwärtsstrebende Energie des Standes (vom Basissystem), d.h. über die Vertikale aufwärts, in die Horizontale vorwärts, also per „kurviger“ Muskelkette (Muskelkontraktionskette) in die angreifenden Extremitäten (und in den Gegner) schickt.

Wesentlich weniger äußerlich wahrnehmbar verhält es sich mit der Technik des Kuen wie mit dem Ganzen des Körpers (siehe Filme 6 und 7: Kuen und Kraftkurve).

Es kann nicht gesagt werden, daß die Extremitäten „gemischt“ auftreten. Wie sehr, d.h. in welcher Weise, die Arme und die Beine im Kampf Beteiligung finden, mit welcher Spannung und Dynamik etc. sie an- und eingreifen, ist eine Frage der Qualität der Technik und des Trainingszustandes wie auch der körperlichen Konstitution. Doch in einem Kampf, in dem alle wesentlichen Grundelemente vorhanden sind, wenn auch

zunächst noch so unausdifferenziert und unkoordiniert, finden sich immer beide Extremitätenebenen mehr oder weniger aktiv.

Das Kuo-Sao, wie es z.B. im Wing Tsun Kuen Gesamtwerk (Ting 1997, 265ff.) von Großmeister Leung Ting beschrieben wird, zeigt Beispiele⁹² für diese grundlegenden zusammenhängenden Aktivitäten.⁹³

10.3 Erste Qualität II

Im Verhältnis zur zentralen Stellung und Führung des Kuen (siehe dort) befinden sich alle Verformungsreaktionen in einer peripheren Position bzw. Bewegung um diesen herum. Bong-Sao außen und oberhalb, Tan-Sao außen und seitlich, Pak-Sao über innen außen und seitlich und Jam-Sao innen außen und unten, Kao-Sao innen und unten-seitlich.⁹⁴ Während der Arm in der vollen Entfaltung des Kuen tatsächlich oder potentiell durchgestreckt ist, sind die Haltungen der Verformungsreaktionen im Ellenbogen immer in etwas angewinkelter Haltung.

Die Schultergürtelstellung, als Rahmengerüst, verändert ihre Haltung jedoch nicht. Im wesentlichen läßt sich so um den Kuen herum eine neue Haltungsanordnung beschreiben, die die Bewegungsendpunkte ihrer Form innerhalb eines gedachten Kreises vor dem Torso links, rechts, oben und unten hat. Es finden zwischen dem Kuen und den Endpunkten der Form der Reflexbewegungen auf dem imaginären Kreis die neuen Be-

⁹² In diesen Bildfolgen fehlt jedoch leider die Beinarbeit. Daß diese allerdings stattfindet, sieht man an den Wendungen der Oberkörper der Darstellenden. Zur vollständigen Betrachtung einiger Beispiele siehe Film 32: Chi-Sao.

⁹³ Die von Leung Ting im WTK-Gesamtwerk demonstrierten Techniken sind jedoch bereits von hoher Qualität. Gemeint ist aber, daß Unfertigkeit von Lernenden nicht dennoch miteinbeziehen muß, was gelernt werden soll.

⁹⁴ Ich verzichte hier auf eine ausführliche, natürlich letztlich notwendige anatomische Lagebeschreibung, da ich davon ausgehe, daß die Konstellationen über die umgangssprachliche Beschreibung zunächst besser zu verstehen sind, die ja auch im Zusammenhang mit den Filmen zu betrachten ist. In einer weiterführenden Arbeit, die sich einem Messen der analogen Verbindungen zwischen den Werkzeugsystembewegungen des Wing Tsun Kuen und des Klassischen Gesangs widmen würde, wäre dies selbstverständlich.

wegungen statt.⁹⁵ Kernspecht teilt die Reflexbewegungen in zwei Reaktionsgruppen: „innen und außen“:

„Außen

Wird gegen die Außenseite Ihres Armes ein Druck ausgeübt, so können je nach Krafrichtung diese zwei reflexartigen Reaktionen bzw. Verformungen hervorgebracht werden:

Nr. 1: Schwingen-Arm (Bong-Sao)

Nr. 2: Handfläche-oben-Arm (Tan-Sao)

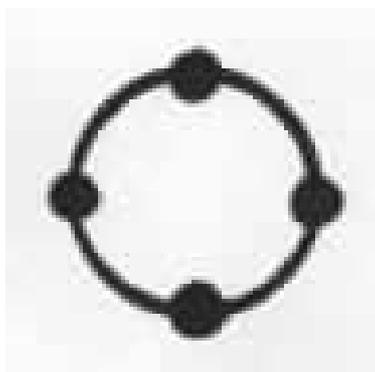
Innen

Wird gegen die Innenseite Ihres Armes Druck ausgeübt, so können je nach Krafrichtung diese zwei reflexartigen Reaktionen bzw. Verformungen hervorgebracht werden:

Nr. 3: Sinkender Ellbogen (Jam-Sao) bzw. Handflächenkontrolle (Pak-Sao)

Nr.4: Innerer Schwingen-Arm (Kao Sao)“ (1998, 130)

(siehe Film 10: Kuen mit Reflex-Verformungen).



Mit den Reflexverformungen werden die tendenziell, d.h. kurvig entlang der Longitudinalen liegenden Strecken zwischen den Positionen (Punkte) eingenommen.

⁹⁵ Siehe hierzu Kernspecht 1998, 130ff.

Entscheidend für das Verständnis dieser Reflexbewegungen, die in ihrer Technik eine Bewegung zur Peripherie, weg von der zentralen Bahn des Kuen, sind, ist, daß sie zu keinem Zeitpunkt ihrer Verlagerung zur Peripherie den ursprünglichen Vorwärtsdruck des Kuen auf den Gegner verlieren. Daher wäre es auch richtig zu sagen, daß die Möglichkeit besteht, daß sie selbst sich nicht bewegen, sondern daß sich nur der Körper anhand der Reflexbewegungen von der Mittellinie weg bewegt. In diesem Fall aber wäre das Endergebnis wieder eine Dezentralisierung, so daß auch hier der Reflexarm mit dem gegnerischen Angriffsarm in peripherer Stellung zum eigenen Primärsystem steht.

Erst durch diesen zentralen Druck (Kuen) auf der Mittellinie (Mediane) können Verformungsreaktionen und –haltungen in seinem Verhältnis, aufgebaut durch den weiterhin gegebenen Berührungskontakt zum Gegner, entstehen. Kernspecht:

„Obwohl diese reflexartigen Reaktionen bzw. Verformungen der Verteidigung dienen, sind sie ursprünglich aggressiver (= vorgehender) Natur. Wir betrachten sie als vom Gegner be- oder verhinderte zentrale Stöße unsererseits. (Nach unserer Vorstellung verbindet *e i n e* schmale Straße (Meridian bzw. Zentrallinie) mein Zentrum mit dem des Gegners. Begegnet mir der Arm des Gegners auf der Straße, kann er mit entsprechender Kraft meine Vorwärtsbewegung zum Stillstand bringen.“ (1998, 130).

Im Zusammenhang mit den Verformungsreaktionen ist es wahrscheinlich, daß es jeweils zu einer gewendeten Stellung des ganzen Körpers kommt, wobei die Verformungsreaktion und die Wendung immer der Druckrichtung des Gegners im umgekehrten Verhältnis folgen. Die gleichzeitigen Bewegungen a) der Verformung der Arme und b) die Bewegung in die Wendung des ganzen Körpers sind weiterhin in Gleichzeitigkeit begleitet von einem parallelen und diagonalen Kuen des jeweils anderen Arms (vergleiche im Film). In dieser Haltung bleibt das schmale Dreieck, das mit den Kuen zuerst hergestellt ist, bestehen, erweitert sich aber etwas durch die neuen Verformungsreaktionen, und zwar um die sich von der Sagittalachse leicht zur Transversalachse verschobenen proximalen Winkel des ehemaligen Kuen zu beiden möglichen Seiten und nach oben und nach unten hin. Es stehen jetzt ein Kuen und eine Verformungsreaktion zugleich vor dem Torso bzw. vor dem Gegner, deren Kombination als Ganzes sich nach der Wendung zudem in einer seitlichen Stellung vor dem Gegner befindet. Da dieses zusammen mit einer Wendung zu beiden Seiten hin stattfinden kann, erweitert sich auch

der Stand mit seiner einem schmalen Dreieck ähnlichen und über die Longitudinalachse verlaufenden Haltung im Angriff aus dem Grundstand in derselben Weise.

Im Rahmen der Vorwärtsbewegung ist diese longitudinale Auf- und Abbewegung ebenfalls eine, wenn auch eine kleine Erweiterung der vertikalen Seite eines Dreiecks. Im wesentlichen sind es durch die Gleichzeitigkeiten aber die transversalen Verformungsreaktionen der Arme und die transversale Wendung des Körpers, die das Neue der Konstellation Erste Qualität II bilden.

In diesem Fall schon kann das „Schwingen“ (Wendung) des gesamten Körpers von der einen in die andere Wendung beobachten werden, wenn es sehr schnell ausgeführt wird. Das Wichtige und wirklich besondere hieran ist die Verbindung zum Stand, denn ausschließlich mit diesem ist es möglich, dieses Schwingen und eben zugleich das Schlagen des Kuen mit den Reflexbewegungen der Chi-Sao-Anteile als eine einzige, zusammenhängende Bewegung auszuführen. Ein transversales Schwingen des Torso mit einem Schlag und einer Chi-Sao-Bewegung ist ein Schwingen des Armsystems mit gleichzeitigem transversalem und longitudinalem Entlasten des Armsystems durch das Standsystem, da der auftreffende Druck dezentriert werden kann. Das Standsystem vollführt hier im Zusammenhang mit dem Boden seine transversal-longitudinalen Bewegungen vom zentral geführten Ganzkörperangriff und dessen Kuen und erweitert so von unten her den Bewegungsradius des ganzen Körpers. Das Ergebnis ist eine Verfeinerung der Mensur der Arme dem Gegner gegenüber in der Weise, daß sie wiederum frei (oder zumindest freier) schwingen können, indem über die Rückmeldung der Arme sich das Standsystem einstellt, um eine Blockierung eines Kuen zu vermeiden und eine transversale Reflexbewegung zu ermöglichen.

10.3.1 Beschreibung der Bewegung bzw. des Energieflusses

Die Verformungsreaktionen entstehen aus dem Kuen, wenn die Kraft des zentralen Kuen eines Gegners auf den eigenen Kuen trifft oder noch viel früher, wenn durch freiwilliges Nachgeben ein Eindringen des eigenen Kuen gestattet bzw. ohne diesen selbst ausgeführt wird. In beiden Fällen, der aktiven und passiven, wird dieser in eine der genannten Verformungshaltungen bewegt.

„Es ist meiner Erfahrung nach falsch, dem Druck zu lange Widerstand entgegenzusetzen. Denn je länger sich unsere Reaktion hinauszögert, desto mehr wird die Faust des Gegners beschleunigt, bis es dann für eine Reaktion zu spät ist und wir getroffen werden. Deshalb sollte man nicht warten, bis der Druck unerträglich wird, sondern man sollte sofort nachgeben, damit sich größere Kräfte gar nicht erst aufbauen können.“ (Kernspecht 1998, 132).

Hierbei wird dem geradlinigen gegnerischen Schlag bei der Ablenkung zur Peripherie hin Energie genommen, d.h. er wird umgeleitet. Die zentral ausgerichtete Energie wird dezentriert. Im Abfangen des Druckes wird der Kuen, der sich ja mit großer Dynamik bewegt, aber dennoch immer im wesentlichen auf seiner Bahn belassen und sich parallel zur Schlagrichtung des gegnerischen Kuen verformen und zur diagonal gegenüberliegenden Seite des Angriffs bewegen, d.h. entweder hat der Schlag des Gegners eine kurvige Tendenz zu einer Seite hin, der dann gefolgt würde. Bei sehr hoher Angriffsdynamik ist eine Schlagrichtung irreversibel bzw. nur äußerst schwer zu korrigieren, oder ein sehr zentraler Schlag würde über eine Verformungsreaktion selbst abgelenkt, wobei die Verformungsreaktion dem gegnerischen Kuen genauso nachfolgt. Der verbleibende Druckrest hat dann zudem keine vom Zentrum des Gegners über die Mittellinie kommende Energie mehr, weshalb dieser Druck wieder eine abgeschwächte Einwirkung hat. Diese reicht aber oft genug dennoch aus, um eine mehr oder weniger große Tiefenwirkung auf den Torso und die Beine zu haben, d.h. auf das Basissystem, aber nicht mehr auf das Zentrum des Primärsystems, sobald es zu einer Wendung kommt. Während dieses Vorgangs haben die Haltungen der zur Peripherie abweichenden Verformungsreaktionen, mit ihren leicht transversalen Bewegungen und in ihren sehr kurzen Aufenthalten (wenn überhaupt) in ihrer End- bzw. Extremposition, einen permanenten Vorwärtsdruck auf den Gegner zu beibehalten, so daß der gegnerische Druck sie im Sinne der sogenannten „Yau“-Energie⁹⁶ (Ting 1997, 360) aufstauen muß. Dies ist daran erkennbar, daß, wenn der gegnerische Arm unverhofft den Weg räumen sollte, der Arm ganz automatisch aus der Verformungshaltung seinen ursprünglichen Angriff fortführt, wenn auch vielleicht nicht in Form eines Kuen. Hieran wird deutlich erkennbar, daß der Kuen als Bewegung aus der Ersten Qualität I fortwährend enthalten ist. Eine Verformungsreaktion wird dementsprechend auch als verhinderter Kuen bezeichnet.

⁹⁶ Siehe Ting: „YAU“ entspricht der Federkraft, sie ist passiv, weich, elatisch, federnd und flexibel. (...): 1997, 360.

Ausgehend davon, daß die aufgestaute Energie des Armes nicht unbegrenzt belastbar ist und diese Grenze mit Sicherheit oft überschritten wird, wird dann, über die hergestellte Verbindung zum Torso und somit zum Stand die ankommende Fremdenergie in die Beine weitergeleitet. Dieser Vorgang führt dann zur Wendung des ganzen Körpers zur diagonal gegenüberliegenden Seite des Angriffs (siehe Filme 20 und 22: Reflexverformung und Wendung, Wendung). Zu der nach unten geleiteten Energie des Angriffs, die dann in eine transversale Bewegung des Basissystems überführt wird, kommt die über die Transversale weitergelenkte Energie auf der Ebene der Arme, die nicht nur den oberen Torsoabschnitt zu einer Seite hin bewegen wird, sondern auch eine transversale Bewegung der Energie entlang des oberen Extremitätengürtels von dem Arm, der die Verformungsreaktion vollführt zum anderen Arm, der dann mit dieser Energie wieder einen Kuen zum Gegner hin ausführt. Das bedeutet, daß der Energieschub, den der Gegner in das System des WT-Ausübenden gegeben hat, in einer neuen, kurvigen Bewegung wieder zu ihm zurückfließen kann. In der seitengewechselten Position (Pak-Sao mit Kuen) muß dann jedoch in jedem Fall eigene Energie hinzugefügt werden, damit der Kuen zur Ausführung kommen kann. In jedem Fall aber kommt es bei dieser Bewegung zur Befreiung eines der Arme und zur Errichtung eines neuen Angriffswinkels, über dessen zentrale Mittellinie der wieder befreite Arm seinen neuen Kuen-Angriff starten und der Stand von dieser neuen Position aus einen neuen Druck auf den Gegner aufbauen kann bzw. dieses gleichzeitig wieder neu zu beginnen ist.

Aus der Grundstellung heraus wird das Gewicht auf ein Bein verlagert, womit der Kampfstand erreicht ist, und aus dem Kampfstand heraus wird eine Wendung mit Schritt (Standbeinschritt auf dessen Seite, Standbeinwechsel auf der Spielbeinseite) zur jeweiligen Seite gemacht, die wieder zum Kampfstand führt oder, auf halber Strecke, eine Bewegung zurück in die Grundstellung ist. In jedem Fall ist ein Druckausgleich in der Longitudinalen des Standes notwendig, und es wird ein Raum zur jeweiligen Seite hin eröffnet, was wieder Bewegungsfreiheit schafft. Kernspecht zur Wendung:

„Die *passive* Wendung als Überdruckventil

Oft reicht eine der vier reflexhaften Verformungen nicht aus, um durch Nachgeben dem Gegner keinen Widerstand zu bieten (d.h. um Ihr Gleichgewicht zu bewahren). (Wer optisch reagiert, das heißt *aktiv* wendet, würde in diesem Fall unnötig wenden, dadurch fintenanfällig werden oder die Balance einbüßen.) (...) Damit dies nicht geschieht, bleiben Sie nicht starr stehen, sondern *erlauben*

es Ihrem Gegner, Sie zu drehen. (...) Bei der WT-gemäßen *passiven* Wendung liefert der Angreifer die Kraft für die Wendung.“ (Kernspecht 1998, 165).⁹⁷

Hat eine dieser Verformungsreaktionen und ihre Wendung stattgefunden, ist der Vorgang damit bereits beendet. Es wird zugleich in den Angriff der Ersten Qualität zurückgekehrt, und dieser kann so fortgesetzt werden. Hierbei wird erkennbar, daß nicht nur die gestaute Verformungsreaktion der Arme, sondern auch der gewendete und damit ja auch gestaute Stand mit einer Rückstellkraft nach der Wendung unmittelbar wieder in einen Angriff übergehen kann, während sich die Stauung im Winkel und Geschwindigkeit nach der Angriffsenergie des Gegners richtet. Die federartige Rückstellkraft in den Ausgangszustand des erneuten Angriffes zeigt, daß auch die Wendung ein verhinderter Angriff ist und so der Hauptmodus des Angreifens in Wendung und Verformungsreaktion allgegenwärtig ist, während letztere noch Hilfsmodi sind (siehe Film 21: Gleichzeitigkeiten).

10.3.2 Beschreibung der Konstellation und der Bewegungen bzw. des Energieflusses im Modell der Subsysteme

Das Primärsystem, das mit der Einführung der Ersten Qualität eine hinsichtlich der muskulären Spannung und der Dynamik der Angriffsausführung bis zum Äußersten⁹⁸ gehende Tendenz notwendig hat, wird jetzt durch die Einführung von ersten dezentrierenden Verformungsbewegungen von der Ausschließlichkeit der ursprünglichen zentralen Druckrichtung befreit. Dadurch wird die Möglichkeit einer den Körper verletzenden physikalischen Einwirkung auf das Primärsystem tendenziell, im wahrsten Wortsinn, umgangen. Es wird mit einer kleinen Positionsveränderung, die von der Eskalationsbahn weg führt, wieder die Ausgangssituation hergestellt.

Bereits im Werkzeugsystem findet eine Raumerweiterung statt, indem der Kuen sich in dezentrierenden Bewegungen zur Peripherie bewegt. Diese aus dem Zentrum gebrachte

⁹⁷ Vergleiche auch Kernspecht 1998: „Die Wendung aus dem neutralen Stand“, 169ff., und Ting 1997: „Die Wendung“, 346-347, „Fauststoß mit Wendung“, 348-349.

⁹⁸ Siehe Clausewitz: Die „Erste Wechselwirkung“ („Äußerste Anwendung der Gewalt“) und das „Erste Äußerste“ und die „Dritte Wechselwirkung“ und das „Dritte Äußerste“ („Äußerste Anstrengung der Kräfte“) (1999, 28-31).

Haltung vermag die Energie über leicht gekrümmte Bahnen innerhalb des Werkzeugsystems zu verteilen und sie auch in die anderen Subsysteme zu lenken. Dadurch differenziert sich das Werkzeugsystem in seinen ausgeführten Bewegungen aus, was auch für das Basissystem mit seinen Wendungen gilt, und zu Bewegungskombinationen zwischen dem Werkzeugsystem und dem Basissystem führt.

Es kommt damit in beiden Subsystemen eine Bewegungsnotwendigkeit auf der Transversalachse zur Bewegung auf der Sagittalachse hinzu. Das Hinzukommen bedeutet, daß jetzt scheinbar *entweder* eine Vorwärtsbewegung *oder* eine Seitwärtsbewegung stattfinden soll. Bei einer Richtungsänderung kommt es jedoch zu sehr stark kurvigen Abweichungen der eingeschlagenen Richtungen, d.h. der Torso wird vom Gegner über die ruckartig eingeleitete Verformungsreaktion ebenso ruckartig auf der Stelle gewendet. Das Problem ist, daß je mehr Energie in nur eine der beiden Richtungen fließt, desto weniger die Möglichkeit einer Richtungsänderung gegeben ist, denn die Bewegungen sind gegensätzlicher Art. Der aber ja notwendigerweise sehr dynamische Angriff muß also jetzt deutlich relativiert werden, indem er einerseits in seiner Form mit maximaler Dynamik ausgeführt wird und andererseits seine Form und Ausführung im Falle einer drohenden Überforderung oder Entscheidung schnellstmöglich aufgeben und in die Verformung verwandeln kann, ohne jedoch das Aufgeben vollständig werden zu lassen. Im Gegenteil bleibt das Prinzip des Vorwärtsdrucks innerhalb der Reflexverformungen aber erhalten, während seine Form und Ausführung aufgegeben werden. Dieses wird auf ein Maß reduziert, in dem es sich mit einer Seitwärtsbewegung vermischen kann. Hier zeigt sich ein Beginn der Gleichzeitigkeit von sagittaler und transversaler Bewegung als deutlich kurvige Bewegung.

Im Seitwärtsdruck der Verformungen ist auch ein Halten beteiligt, denn das eigene abhaltende Abwehren des bedrängen und eindringen wollenden gegnerischen Kuen und das eigene „Kleben-bleiben“ an diesem sind nur möglich, wenn (etwas) gegnerischer Druck bereits in den Arm aufgenommen und dort fortwährend behalten wird. Dieser Vorgang ist hier aber nur angesetzt und findet erst in der nächsten, in der Zweiten Qualität seine tatsächliche Anwendung mit dem Beginn seiner Ausdifferenzierung. Die im Werkzeugsystem stattfindenden und über die Transversale (innen und außen) ausgerichteten Verformungsreaktionen und die im Basissystem stattfindenden und ebenfalls über

die Transversale ausgerichteten Bewegungen, die unabhängig voneinander ablaufen können, werden nun zusammengeschaltet, so daß das Basissystem mit dem Spielbein und seiner Arbeit zu einem Teil des Werkzeugsystems wird und dieses ausdifferenziert, wie auch das Basissystem selbst sich in zwei Teile teilt, d.h. in ein Organsystem mit zwei Funktionen.

Hierbei ist die Berührung des Bodens mit den Fußsohlen des Standes im Basissystem und die Haut der Arme im Werkzeugsystem deutlich näher ins Geschehen gerückt, da beide die notwendige Information liefern, wie es sich um den Stand im Verhältnis zu den Gegnerbewegungen verhält und umgekehrt.

Insgesamt läßt sich nun sagen, daß nach der Errichtung des Grundstandes als Basissystem das Werkzeugsystem mit den Lin-Wan-Kuen eingerichtet wird, was dann als Subsystem vor und ein ganz wenig oberhalb des Basissystems liegt. Beide zusammen schützen das Zentrum des Primärsystems (Kopf, Hals, Torso, Genitalien) durch wellenartig-schlagende Kuen mit Vorwärtsschritt und -tritt in einer keilartig angelegten dynamischen dauerhaften Bewegung auf den Gegner zu, als erste Ergebnisse der Körpertechnik. Das Werkzeugsystem erweitert seine Tätigkeit mit den Verformungsreaktionen (Gleichzeitigkeiten) und das Basissystem durch das vordere Bein und durch die Wendungen in Form von Seitwärtsbewegungen, wobei die Bewegungen des Werkzeugsystems nur durch die Arbeit des Basissystems ermöglicht werden und die Bewegungen des Werkzeugsystems die Bewegungen des Basissystems lenken, so daß sie, als ein System, ihre Primärsystem-Peripherie hinzuziehen müssen, d.h. die Wahrnehmung der Haut der Arme und Hände und die Wahrnehmung des Bodens über die Haut der Fußsohlen, wie natürlich eine verfeinerte Wahrnehmung des eigenen Standes über die Dehnungs- und Druckrezeptoren in den Muskeln und Gelenken. Damit ist eine Erweiterung des Werkzeugsystems angesetzt, deren Wichtigkeit sich aber erst in den aufsteigenden Qualitäten zeigen wird. Die Energie fließt jetzt durch die Subsysteme immer noch hauptsächlich auf- und abwärts, vor- und rückwärts aber jetzt auch seitwärts (links und rechts), wobei die Haupttendenz in der Vorwärtsbewegung liegt und sich die Seitwärtsbewegungen durch Übung nach und nach mit dieser vermischen lassen.

10.3.3 Fähigkeit

Zu den vernichtenden (oder vernichtbaren) und unflexiblen und mit größter, wahrscheinlich bis zum Äußersten gehenden Dynamiken von sehr großer Körperbetontheit ausgeführten Angriffsbewegungen der Ersten Qualität I kommt mit der Ersten Qualität II eine frühe Stufe der Flexibilisierung und wenigstens kurzzeitige Befreiung der Arme, also des Werkzeugsystems hinzu. Während vorher nur über den eigenen Willen agiert wurde, wird jetzt vom Gegner erwartet, daß er wenigstens für einen Moment eine Wirkung auf den WT-Ausübenden erzielt, die nicht gleich von vernichtender Art, sondern von informationsgebender Art ist. Diese Erwartung, die im Technischen in einer Verformungsreaktion und einer Wendung ausgeführt und erlebt werden kann, wird als eine Möglichkeit erkannt, daß eine Deformation durch den Gegner in dieser kontrollierten Weise von Vorteil sein kann und daß sich Verteidigung und Angriff nicht ausschließen, sondern daß so eine Verbindung der Gleichzeitigkeit zwischen ihnen besteht. Nach wie vor liegt der eigene Angriff mit den damit verbundenen Geschehnissen im Zentrum. Ansatzweise hat aber auch das Angegriffenwerden einen Platz in der Einstellung des WT-Ausübenden gefunden, da so die ursprüngliche Zielvorstellung mit höherer Wahrscheinlichkeit erreicht werden kann. Kernspecht zur Bedeutungssteigerung der passiven Wahrnehmung: „Um dabei auch wechselnden und wilden Angriffen Rechnung tragen zu können, gewinnt die Fähigkeit des WT-Kämpfers, auf Veränderungen (etwa der Druckrichtung oder des Tempos) einzugehen, eine überragende Bedeutung.“ (Kernspecht 1998, 163).

Das hierbei zunächst durchaus komplette Umdenken und Umfühlen, das notwendig ist zur Erreichung dieser Fähigkeit, zwingt zur Erweiterung der Wahrnehmung des Gegners und auch einer gewissen Akzeptanz seiner Handlungen im Rahmen der neuen Technik. Einen Moment der Passivität in den aktiv nach vorne gehenden Armen und Beinen einzurichten, wenn auch nur für einen sehr kurzen, aber den einzig richtigen Moment, in dem dies *wirklich* geschehen kann, in dem genau der Gegner seine Schlagbewegung tatsächlich auf uns zu vollzieht, verlangt nach der Akzeptanz und ersten Tendenz einer dem Hauptmodus des aggressiven Vorgehens entgegengesetzten Einstellung und damit zum Ansetzen einer tatsächlich vollkommen neuen Fähigkeit. Ohne die in der Haupttendenz angesetzte Fähigkeit des Angriffs allerdings gibt es wiederum kei-

ne Möglichkeit der Ausführung des Sich-verdrängen-Lassens. Im Rückschluß wird die Wichtigkeit der Ersten Qualität I nicht nur erkennbar, sondern sie läßt sich auch nach und nach über die gegensätzlichen Bewegungen von der Ersten Qualität II verbessern, also genauer einstellen. Damit wird eine zunehmende Erweiterung dieser gegensätzlichen Bewegungsart möglich, was aber tatsächlich erst mit der Ausdifferenzierung im Chi-Sao geschieht.

Mit der Passivität müssen der Gegner und der eigene Stand taktil wahrgenommen werden, so daß damit neben dem Gegner auch zugleich der ganze eigene Körper nicht nur zum Objekt der Bewegung im Verhältnis zum Gegner, als auch als solcher zur Erde, und nicht zuletzt auch propriozeptorisch zu sich selbst wird, zumal sich in der Ersten Qualität II für wenige Momente Rechenschaft darüber abgelegt werden muß, in welchem Zustand, also in welcher Haltung und Zusammensetzung, sich dieser befindet, damit die angesetzte, kombinatorische Technik auch ablaufen kann. Nicht ausschließlich nur in eindringender Qualität, sondern zusätzlich auch mit dem Hilfsmodus des Verdrängtwerdens zu kämpfen, bedeutet, daß durch das Verdrängen (eigentlich Verdrängtwerden) des eigenen Körpers eine Verdrängung an die Stelle einer Bedrängung des eigenen Körpers, mit anderen Worten dessen Verschiebung anstelle von dessen Verletzung gesetzt werden kann. Die mögliche Einwirkung des Gegners bleibt hierbei aus, da sie bei ihm selbst verbleiben muß bzw. ins Leere verlief.

An dieser Stelle muß darauf hingewiesen werden, daß die (im Sinne des westlichen Unterrichtssystems geschulten) Anfänger, die diese Techniken lernen, naturgemäß insgesamt wenig Erfahrungen mit diesen haben, so daß ein sehr wahrscheinliches Mißlingen des Verformens und Wendens anfangs mit spontanen Rückfällen in die Erste Qualität I gerettet werden soll. Hat der Gegner eine Verformung und eine Wendung herbeigeführt, wird er sich aber fast immer auch nachwenden, so daß die Technik einer ausschließlichen Wendung recht schnell durch den Gegner pariert werden kann. Dies führt zur Notwendigkeit, die Technik des Basissystems zu erweitern, was in späteren Stufen folgt. Mit den angesetzten Transversalbewegungen kommen aber dennoch sehr wichtige Erfahrungen des Zusammenspiels des Gesamtsystems hinzu, die auf der kommenden Stufe, der Zweiten Qualität, als Hauptmodus ausdifferenziert werden.

11 Die Zweite Qualität

„Chi-Sao ist ein unendlicher Prozeß sich ständig verändernder Armbewegungen. Diese Übung verleiht den Wing Tsun-Kämpfer, der dies über einen längeren Zeitraum trainiert hat, einen hohen Grad an ‚Gefühl‘ in den Armen.“ (Ting 1997, 265).

Beschreibung der Bewegung bzw. des Energieflusses:

Im Chi-Sao gilt jetzt für jeden einzelnen Arm, hinsichtlich der Sagittal- und Transversalbewegungen, was beim Kuen mit seiner parallel im anderen Arm stattfindenden Verformungsreaktion gemeinsam als ein System galt, d.h. bei beiden Armen zusammen, also in den Gleichzeitigkeiten der Ersten Qualität II (siehe dort). In der Vorübung für das Chi-Sao, dem Dan-Chi (Einarmiges Chi-Sao) ist diese Grundform gut erkennbar. Es verläuft ein Energiefluß nach vorn (zum gegnerischen Arm) mit gleichzeitiger Ablenkung zur Peripherie (Ablenkung durch den gegnerischen Arm), wobei hier die transversale und rotierende Bewegung zur Peripherie mit ihrer dezentrierenden Wirkung auf einen gegnerischen Kuen das neue Merkmal ist. Kernspecht führt hierzu aus: „(...) sobald der angreifende Arm oberhalb des abwehrenden Armes diesen nur berührt, verwandelt dieser sich *automatisch* in Bong-Sao, der die Kraft des Angriffes nicht primitiv durch Kollision stoppt, sondern diese, wie der Chinese sagt, ‚weich aufnimmt‘.“ (Kernspecht 1998, 136).⁹⁹ Die Erste Qualität, also ein Kuen oder ähnliches, kommt in dieser Vorübung nicht zur Ausführung, d.h. es wird nicht der Körper getroffen, sondern „Abwechselnd neutralisieren die Übungspartner den gegnerischen Angriff“, so daß „Diese Bewegungen (...) – miteinander verbunden, sich gegenseitig bedingend und in ihrer Wirkung aufhebend – einen Zyklus“ (ebd.) bilden, der aus sechs Stationen besteht und später im Chi-Sao automatisch und mit beiden Armen gleichzeitig und unabhängig voneinander¹⁰⁰ ausgeführt wird:

⁹⁹ Die Fähigkeit des Aufnehmens ist auf dieser Stufe jedoch noch nicht erreicht, aber mit dem Erlernen des Chi-Sao bereits angesetzt, was fortan als solches trainiert werden kann.

¹⁰⁰ „Man kann durch zweiarmiges Chi-Sau [alte Schreibweise, Anm. d. Verf.] beide Arme konditionieren, gleichzeitig und unabhängig und ohne überlegen zu müssen, sinnvolle Abwehren und Angriffe selbständig auszuführen.“ (Ting 1997, 257).

„Station 1

A greift an mit Handflächenstoß

Station 2

B wehrt ab mit sinkendem Ellenbogen

Station 3

B greift an mit Fauststoß

Station 4

A wehrt ab mit Bong-Sau

Station 5

A verändert zu Tan-Sau (Ausgangsposition)

Station 6

B muß zu Fook-Sau (Ausgangsposition) verändern“ (ebd.)¹⁰¹

(siehe Film 26: Dan-Chi).

(Das abwechselnde Neutralisieren und die gegenseitige Aufhebung der Wirkung tritt später als entwickelte eigene Qualität auf.)

Mit diesen Bewegungsabfolgen zeigt sich ein wellenförmiges Muster von kombinativen sagittalen und transversalen Bewegungen kurviger Natur eines jeden Armes.¹⁰² Die beiden Arme eines WT-Ausübenden bewegen sich mit diesen Konstellationen einerseits unabhängig und andererseits miteinander koordiniert, da sie unterschiedlichen Bewegungen des Gegners folgen und doch ein gemeinsames Ziel haben: den Angriff.

¹⁰¹ „Sau“ ist die alte Schreibweise, wie im Original, die durch „Sao“ ersetzt worden ist.

¹⁰² Hierin liegt unter Umständen der Ausgangspunkt für weiterführende Forschungen, die sich mit einem detaillierten Vergleich der Kampftechnikbewegungen des Werkzeugsystems im Wing Tsun Kuen und dem Schwingungsverhalten der Stimmfalten im Klassischen Gesang befassen.

Die mit den Verformungsreaktionen und Wendungen in der Ersten Qualität II eingeführten Variablen finden hier in der Zweiten Qualität ihre technische Ausdifferenzierung, während ihre Positionen, die Chi-Sao-Positionen, optimiert werden. Bei Leung Ting heißt es: „Die Arme des Übenden scheinen durch einen Ring begrenzt und vollführen einen imaginären Kreis in Brusthöhe.“, und auch: „Der linke Arm des einen Partners ist mit dem rechten Arm des anderen Partners (und umgekehrt) während des Zyklus wie durch Klebstoff verbunden.“ (Ting 1997, 257), was im Chi-Sao jetzt für beide Arme gleichzeitig und unabhängig voneinander gilt. Enthalten sind in diesem Kreis die Haltungen bzw. Positionen, d.h. die transversalen Fixpunkte der Bong-Sao, Tan-Sao, Fook-Sao, Cham-Sao und Kao-Sao, und im weiteren Verlauf der Ausdifferenzierung auch (einfacher und doppelter) Jut-Sao, Lap-Sao, Gum-Sao, Wu-Sao, Pak-Sao, Kwan-Sao u.a.

Die Arme liegen um etwa 90° angehoben nach vorn, mit einer leichten Ausrichtung beider distaler Enden auf einen zentralen Punkt. Die leicht gesenkten Schultern arretieren die Oberarme in dieser nach vorn gestreckten Grundhaltung und während ihrer transversalen Auf- und Abbewegung. Die Unterarme verbleiben dabei im wesentlichen in ihrer nach vorn gerichteten, aber leicht angewinkelten Stellung. Für die Errichtung der genauen Position gibt es z.B. eine Übung mit einem Ball, bei der man die Grundposition gut erkennen kann. Diese Übung kann man natürlich auch mit einem Ball ausüben, um den herum die Hände bzw Handgelenke liegen (siehe Film 27: Poon-Sao mit Ball). Zwischen den Armen wird ein möglicher Raum eröffnet, der im Verhältnis zum zwischen den Lin-Wan-Kuen liegenden Raum deutlich größer ist, der im Verhältnis zur Ersten Qualität II jedoch aufgrund der Gleichzeitigkeit noch ein wenig größer ist. Die Öffnung des Raumes liegt dabei an bzw. bewegt sich zwischen zwei unterschiedlichen Stellen, einmal vor und einmal hinter dem Ellenbogengelenk, so daß einmal der vordere und einmal der hintere Teil der Arme zwischen der Sagittalachse und der Transversalachse pulsierend wechselt, was auch für die Diagonale gilt, d.h. zwischen den Armen. Im selben Zusammenhang wird der genannte geöffnete Raum auch wieder geschlossen usw. und dieses ebenfalls an den zwei Stellen, einmal vor und einmal hinter dem Ellenbogengelenk. Beides, das Pulsieren des Offenhaltens und des Geschlossenhaltens, kann gut in der Außen-Außen- und Innen-Innen-Ausführung des Poon-Sao beobachtet werden (in der Tan-Sao- und Tan-Sao-, oder Bong-Sao- und Bong-Sao-Haltung). Die Arme ste-

hen aber genauso wahrscheinlich in nicht-paralleler Haltung, z.B. Tan-Sao-und-Bong-Sao bzw. umgekehrt, d.h. alle Kombinationen sind möglich (siehe Film 29: Paralleles Poon-Sao).

In dieser Haltung liegen die eigenen Arme und die Arme des Gegners am Handgelenk dauerhaft aneinander, wobei der Kontakt immer gesucht wird, d.h. die vorwärtsfließende Kraft immer aufrechtgehalten wird, so daß die Fremdbewegungen den Ausschlag der eigenen Reflexbewegungen geben können. Im Verhältnis zu Ersten Qualität II, wo im Nachgeben des gegnerischen Drucks seiner Bewegung gefolgt wird, werden die Bewegungen des Gegners hier aktiv aufgesucht. Die Passivität wird aktiv gesucht. Und zwar in der Weise, daß die eigenen Arme immer die Distanz zum Gegner überbrücken, so daß eine taktile Wahrnehmung über die Haut im Rahmen des Chi-Sao möglich wird.

Da, wo ein Gegner die zentrale Mittellinie durch zu großen eigenen Druck verläßt, während er dabei zugleich eine Reflexbewegung verursacht, besteht die Möglichkeit, über das freigewordene mittlere Feld mit einem über die Rückstellkraft kommenden Kuen wieder anzugreifen und zu treffen, solange das eigene Rahmengerüst intakt geblieben ist. Im Unterschied zur Ersten Qualität II verbinden sich diese Reflexverformungsaktivitäten mehr und mehr mit einer Wendungsaktivität des gesamten Körpers und einer sehr deutlich erweiterten Schrittarbeit, wobei während jeglicher Ganzkörperbewegung die Chi-Sao-Grundhaltungen und -Bewegungen immer in dem imaginären Kreis bzw. innerhalb eines imaginären Rahmens bleiben, d.h. Wendungen und andere Ganzkörperbewegungen finden immer mit der einmal so eingerichteten genannten Haltung und Bewegung der freien Gliedmaßen und des Schultergürtels in der Grundhaltung des Chi-Sao statt, wenn sich die Gegner im Kampf berühren und bewegen. Die internen Bewegungen der Arme des Chi-Sao sind über die gegnerischen Bewegungen richtungs- und druckentscheidend für die Ganzkörperbewegung (siehe Film 32: Chi-Sao).

Die im Zusammenhang mit den Armtechniken stehenden und für und über diese arbeitenden Beinbewegungen, die sich als vom Torso nach unten zur Erde gerichtete Arbeit denken lassen, die den Körper über den Boden bewegen, erweitern ihre Arbeit dadurch, daß sie die Dynamik der Ganzkörperbewegungen im Zusammenhang mit den Chi-Sao-Techniken zu steuern lernen und vermehren, so daß sich eine weitere Verbesserung des Mensurhaltens zeigt, die jetzt dem Chi-Sao der Arme gerecht werden kann. Diese wird

über eine Verbesserung des Ausgleichs des Waageeffekts zwischen Vorwärts-Aufwärts- und Rückwärts-Abwärtsdruck und der Aktivierung der Wendungen, also der Seitwärtsbewegungen erreicht.

Chi-Sao als Armtechnik beinhaltet auch die dazugehörigen Beintechniken. Die Bein- und Fußarbeit gewinnt daher in der Zweiten Qualität an wesentlich höherer Bedeutung, denn die Chi-Sao-Bewegungen der Arme sind nicht nur sehr vielfältig verknüpfbar, sondern auch in ihrer Taktilität überaus fein. Bezogen auf die Beinarbeit ist neben dem Bewegtwerden vom Gegner hinsichtlich der eigenen Bewegung der zentrale Gedanke: „Nicht der Körper wendet die Füße, sondern die Füße wenden den Körper.“ (Kernspecht 1998 174), die den WT-Ausübenden über die und im Rahmen der Chi-Sao-Bewegungen wenden. Die Bein- und Fußarbeit des Kampfstandes, die zuvor in der Ersten Qualität der Auf- und Vorwärtsbewegung diente, wird jetzt durch vielfältige Schrittkombinationen in den Transversalbewegungen bereichert, indem der Kampfstand auch als ein gewendeter Stand begriffen wird: In der Ersten Qualität geht man aus dem Neutralen Stand per Angriffsschritt in den Kampfstand über, der auch eine Wendung darstellt, und/oder man wird aus dem Neutralen Stand in die gewendete Stellung durch den gegnerischen Angriff bewegt, die auch ein Kampfstand darstellt. Wo in der Ersten Qualität II die Positionen quasi enden, da man immer in eine neue Anfangsaktion übergeht, beginnen die Beine und Füße in der Zweiten Qualität ebenfalls die Arbeit des „rollenden Klebens“, indem in möglichst fließenden Bewegungen fortwährend Angriffe in Wendungen und Wendungen in Angriffe verwandelt werden, die immer im Zusammenhang mit den Chi-Sao-Armtechniken ausgeführt werden, d.h.: Vorwärtsschritt und Seitwärtswendung pendeln in immer rascher wechselnder Abfolge um und mit dem permanenten Stand des Standbeins, in der Weise, daß eine Trennung der oberen und unteren Aktivitäten, also zwischen Arm- und Beintechniken, eingeführt wird: Während eine Reflexbewegung um einen gegnerischen Angriff auf und entgegen dessen Angriffsbahn herumgeführt wird, kann nun das Standbein in die tendenziell entgegengesetzte Richtung im Verhältnis zu der gegnerischen Angriffsbahn versetzt werden, z.B. mit einem Seitwärts- oder einem Kreuzschritt. Nachdem dann Arme und Beine für diesen Moment in unterschiedliche Richtungen tendierten, werden sie sofort wieder in einem neuen Angriff zusammengeführt, wenn und sobald der Positionswechsel in Armen *und* Beinen im Verhältnis zum Gegner erfolgreich war, so daß wieder ein gebündelter

Angriff im Sinne der Ersten Qualität daraus hervorgehen kann. Das Beispiel des ersten (und zweiten) Chi-Sao-Angriffs zeigt diese Konstellation (siehe Film 32: Chi-Sao) bzw. den Bong-Sao mit Wendung und Lap-Sao-Gegenangriff, wie sie im *Wing Tsun Gesamtwerk* (Ting 1997, 267-269) abgebildet sind.

Es kommt hinsichtlich der Variablen der Arm- und der Variablen der Beintechniken und ihrer Verknüpfungen zu einer enormen Ausdifferenzierung, die zu einer unendlich großen Zahl an Kombinationsmöglichkeiten führt.

Insgesamt kann man sagen, daß die Passivität der Reflexbewegungen und der Wendungen dadurch deutlich zunimmt, wie genauso die Aktivität der gleichwertigen Angriffsbewegungen in der Rückwendung und dem Kuen, ebenso eine Flexibilisierung sowie auch eine Zusammenfassbarkeit des gesamten Körpers, wie auch die taktile Wahrnehmung über die Haut. Im Ganzen wird eine deutliche Zunahme an Wechseln zwischen der Ersten und der Zweiten Qualität erlebt, je mehr die Zweite Qualität hinzukommt. Es kommt auch der Gegner über die Absicht seiner Bewegungen so weit es möglich ist in den Fokus der Aufmerksamkeit. Ting zur taktilen Wahrnehmung und der Absicht des Gegners: „Tatsächlich geht es darum, daß unsere Hände und Arme (später auch Beine) die Stärke und die Richtung eines gegnerischen Angriffs (Druckes) erkennen sollen.“ (Ting 1997, 254), wie auch: „Chi-Sao ist ein unendlicher Prozeß sich ständig verändernder Armbewegungen. Diese Übung verleiht den Wing Tsun-Kämpfer, der dies über einen längeren Zeitraum trainiert hat, einen hohen Grad an ‚Gefühl‘ in den Armen.“ (Ting 1997, 265).

11.1 Das reine Chi-Sao?

Da das Chi-Sao kein Kämpfen darstellt, wird es, nachdem die Grundlagen mit etlichen Vorkampf-Übungen im Chi-Sao bereitet sind, mit Angriffsformen verknüpft. Das Grundlegende dieser Form muß beschrieben werden, damit die Einwirkung des Chi-Sao in das Angreifen, also das Einwirken der Zweiten Qualität in die Erste Qualität, erkannt werden kann. Daher wird z.B. die Biu-Tze-Form durch das Hinzunehmen von einzelnen Angriffen innerhalb des Erlernens des Chi-Sao-Bewegungen und des Chi-Sao-Gefühls vorbereitet.

„Aber die meisten WT-Leute werden nach kurzer Zeit Chi-Sao-süchtig, die Harmonie des Chi-Sao, das Nachgeben, das sich Tragen lassen, das sich Aufgeben, das durch Schwäche Siegen vermittelt ein ungeahntes Glücksgefühl. Man will mehr davon und macht Chi-Sao zum Ziel des WT. Zweifellos ist Chi-Sao die Seele des WT, es ist der Leim, der alles verbindet, Chi-Sao gibt allem erst Leben, aber Chi-Sao ist bei aller Wichtigkeit nur Mittel zu einem höheren Zweck, dem freien Kampf ohne stilistische Einschränkungen. Viele fortgeschrittene WT-Leute, selbst WT-Lehrer – verwechseln hier immer wieder das Mittel mit dem Zweck. Deshalb sage ich es an dieser Stelle einmal in brutaler Deutlichkeit: auch Chi-Sao ist nichts als eine Krücke, die überwunden werden muß.“ (Kernspecht 1998, 317-318).

Hier greift die Warnung des europäischen Großmeisters Keith R. Kernspecht: „Form – Chi-Sao – Kampf. Kampffähigkeit ist der Zweck.“ (Kernspecht 1998, 318).

Das Chi-Sao allein, d.h. ohne jeglichen Angriff im partnerschaftlichen Üben angewendet, gleicht einer weichen und angenehmen Endlosbewegung, die als reine Form aber keinerlei praktischen Nutzen im Kampf hat, solange nicht die Erste Qualität hinzugefügt und ausgeführt wird. Dies wird im Chi-Sao-Zyklus oder auch schon im einarmigen Chi-Sao-Zyklus (siehe oben) deutlich¹⁰³, wo jedem Angriff eine Verformungsreaktion gegenübersteht und beides in dieser Bewegung immer so verbleibt.

Großmeister Leung Ting sagt: „Tatsächlich gibt es für den, der Chi-Sau¹⁰⁴ beherrscht, keine festen Vorschriften oder Chi-Sau-Sequenzen mehr, so daß im Chi-Sau-Sparring keine festen Abläufe existieren.“ (Ting 1997, 287).

¹⁰³ Vergleiche Ting 1997, 256.

¹⁰⁴ Ältere Schreibweise aus dem Original übernommen.

12 Analogien der Haupttechniken und Abstraktion

12.1 Der Begriff der Lockerheit in den Künsten

Bei jedem neuen Beginn einer Ausführung von einem der beiden Künste muß immer von einem psycho-physischen Zustand der Lockerheit ausgegangen werden bzw. muß dieser Zustand immer neu eingenommen werden können. Mit Lockerheit ist nicht Entspannung und auch nicht Laschheit gemeint. Entspannung kann heißen, daß ein Spannungsvorgang von zu großer, also für eine Haltung oder eine Bewegungsausführung überflüssiger Spannung zu ein wenig verringerter Spannung abgelaufen ist. Das bedeutet aber keine wirkliche Lockerheit, da so immer noch überflüssige Restspannung verbleibt, die dann immer als eine potentielle Verspannung zu verstehen ist. Laschheit kann bedeuten, daß fast gar keine Grundspannung vorhanden ist, von der aus eine notwendige Spannung hinzugefügt werden könnte, die für eine Haltung oder eine Bewegungsausführung notwendig ist. Lockerheit besitzt eine energetisch niedrige Grundspannung, die ausreicht, um ausschließlich die aktuell je notwendigen Haltungen und Bewegungen auszuführen. Im selben Maß gilt das für die psychische Aufmerksamkeitshaltung und -ausrichtung. Auch diese muß ohne zusätzliche Aktivitäten von irgendwelchen Bewertungen und ohne folgende Vorurteile bereitstehen, in einer „schwebenden Aufmerksamkeit“. Es ist wohl in diesem Zusammenhang auch interessant, das, nach Freud, diese innere Haltung die des Psychoanalytikers gegenüber seinem Patienten ist, so daß diesem hierdurch allen Aspekten gleich viel Aufmerksamkeit zukommen kann. Ermöglicht wird hierbei, daß die psychische Eigenaktivität des Arztes nicht die vom Patienten gegebenen Informationen verändert, so daß keine falschen Deutungen entstünden.

Die Lockerheit wird auch in den Folgetechniken potentiell immer aufrechterhalten, respektive fortgeführt oder immer wieder neu errichtet, so daß auch die aktiveren Formen der Ausführung, gleichgültig wie hochgradig dynamisch sie auch sein können, auf, im Verhältnis, niedrigem Energieniveau ablaufen können. Überhaupt ist dieser Begriff der Lockerheit, in seinen unterschiedlichen relativen und subjektiven Erscheinungsformen, eine der wichtigsten Vorgaben, die alle Bereiche aller Ausführungsqualität beider Kün-

te zu jeder Zeit durchzieht – ein subjektives Maß, an dem dann die objektive Freiheit beider Ausführungsarten gemessen werden muß.

In beiden Künsten, wie sicherlich in so gut wie allen körperlichen und psychischen Aktivitäten, ist eine tiefgehende Lockerheit über das Atmen zu erreichen bzw. verbindet sich mit dem Atmen, da es eine außerordentlich grundlegende und sowohl sehr unwillkürliche als auch willkürliche Tätigkeit ist, ohne die nichts geschehen kann.

Im Singen wird nicht nur zum Beginn eines jeden Liedes, sondern auch zum Beginn einer jeden neuen Phrase und innerhalb von Phrasen zur Ausführung bzw. Weiterführung der Ausführung wiedereingeatmet. Die Einatmung stellt sich demnach, im Verhältnis zur Ausatmung, als Anfang einer jeden Ausführung dar. Erfolgt keine Einatmung, so wird ein gehaltener Atem als Ausgangssituation genommen. Es ist in diesem Gedanken um die Einatmung und die Verbindung zur Lockerheit genauso möglich, quasi durch ein Voranschreiten im Ablauf noch weiter zurückzukehren, so daß wieder eine vollständige Ausatmung am Anfang einer Einatmung steht. Letzteres dient, in diesem Gedanken um die Wichtigkeit der Einatmung mit der Lockerheit, nur wieder der Lockerheit, weil auf die Ausatmung eine folgende Entspannungsphase vor der Einatmung folgt, so daß die Einatmung dadurch mit der Lockerheit verbunden ist. Es ist dabei beispielsweise an ein allgemeines tiefes Durchatmen zu denken, an dessen Ende eine atmungsfreie Phase mit tiefem Entspannungsvorgang aller Muskeln und Organe erfolgt. Auf diesen Zustand, und unter Beibehaltung dieser Lockerheit, und nicht mehr Entspannung, wird wieder ganz erfrischt eingeatmet. Ob nun aber die Lockerheit aus der vor der Einatmung liegenden Entspannungsphase oder ohne Einatmung als Zustand oder im gleichen Moment mit der Einatmung realisiert wird, bleibt sich so lange gleich, wie nur ebendiese so wichtige und immer gesuchte Lockerheit ganz unmittelbar vor ebenjenem Augenblick präsent ist, wo irgendeine Ausführung innerhalb einer der beiden Künste initiiert werden soll, d.i. eine letzte nichthandelnde Handlung vor eine Ausführung.

12.2 Respirationsstellung und Grundstand

Die Respirationsstellung des Singens und der Grundstand des WT weisen eine Analogie in dem Sinne auf, daß sowohl die Stimmfalten als auch die Arme in einer seitlichen Position zu dem Raum stehen, in dem ansonsten eine Aktivität stattfindet. Dieser Raum ist im Singen die Glottis und im WT der Raum vor dem Torso und dem Becken.

In beiden Fällen, dem Singen wie dem WT, handelt es sich um eine Bereitstellung von Spannung und Bewegungspotential, indem ein weiteres Subsystem eingerichtet wird, das im Singen den Atemapparat und im WT den „IRAS“ hinzufügt. Dieses System trägt hier den Namen Basissystem. Im Basissystem wird innerhalb des Atemapparats im Singen ein Unterdruck erzeugt, der ein Atemvolumen vorrätig hält, während im WT ein Inverszug eingerichtet wird, der in der „Hohen Hocke“ ein Bewegungspotential entlang der Longitudinalen bereithält (siehe Film 1: IRAS, Grundstand).

Im Singen findet auch mit der Einatmung eine leichte Absenkung des Larynx statt. Im Singen wie auch im WT wird hierbei eine tiefe Beckenatmung ausgeführt.

In beiden Fällen kommt es mit dieser Bereitstellungsbewegung zu einer ersten Einstellung bzw. Verlagerung des Körpertonus in die untere Region der Kunstsystemapparate. Während sich im Singen zwei eigenständige Systeme zusammenschalten, der Larynx und der Atemapparat, differenzieren sich im WT zwei Subsysteme aus einem Organsystem, den Beinen und den Armen.

Im Singen wird mit der Einatmung der Larynx leicht gesenkt, und der Schild- und Ringknorpel kippen leicht in eine die Stimmfalten potentiell ausschließlich streckende Stellung, wobei diese adduziert werden, während im WT die Schultern leicht an den Torso gehalten werden und das Becken aus der schlaffen in die mittlere Aktivitätshaltung gegeben wird.

Die Tatsache, daß in diesen Grundhaltungen keine Präsenz der Erfolgsorgane vorliegt, deutet darauf hin, daß noch etwas anderes in den Vordergrund treten muß. Neben der Spannungsverteilung und der Errichtung bzw. Zusammenschließung der Subsysteme ist es in beiden Fällen eine spontane psychische Neutralisierung jedes Vorstellungsvorgangs und -inhalts und damit der Übergang in einen Anderen Zustand (AZ), der mit einer po-

sitiven Form der inneren Leere, einer allgemeinen Lockerheit und einer Offenheit für Neues einhergeht. Mit dieser Leere liegt dann die Bereitschaft vor, sich entweder einem imaginativ-realen oder einem realen Geschehen oder Objekt ganz zuzuwenden. Der Andere Zustand ist so ein Inspirationsvorgang im doppelten und eigentlichen Wortsinn, d.h. eine Einatmung und eine matrixartige Bereitstellung für und zugleich mit einer imaginativ-realen oder/und realen Begegnung. Vergleiche insbesondere hierzu auch den Modus Einverleiben in der Epigenetischen Tabelle von Erikson (1999, 83).

12.3 Phonationsstellung und die Kampfstellung

Im Singen wie im WT wird nicht in dieser Haltung ausgeharrt, sondern es findet ein unmittelbarer Übergang in eine Vor-Ausführungsstellung statt. Im Singen ist es der Übergang in die Phonationsstellung und im WT der Übergang in die Kampfstellung.

Im Singen wird eine Vorspannung der Stimmfalten durch eine Kippung des Schild- und Ringknorpels durchgeführt, die im Moment des Phonationsbeginns in die entsprechende Tonhöhe aktivierend eingestellt wird (siehe beim Einschwingvorgang). Im WT wird zum einen eine Kippung des Beckens von der schlaffen über die mittlere oder von der mittleren in die aktive Haltung herbeigeführt. Dabei werden zum anderen die Arme über die Senkung der Schultern an den Torso fester angebunden. Der Gegner wird in diesem Moment in Reichweite sein, d.h. in den äußeren Ring der Erreichbarkeit für, über einen Schritt, angreifende Hände und Füße gelangt sein bzw. wird sich der WT-Kämpfer in diesen Bereich begeben haben. Diese mögliche Erreichbarkeit führt danach zu einem dynamischen Vorstrecken der Extremitäten im Angreifen (siehe beim Angriff), wie im Singen der Schildknorpel ein Strecken der Stimmfalten hervorruft (siehe Filme 5 und 2: Einnehmen der Kampfstellung und IRAS, Man-Sao-Wu-Sao).

In beiden Fällen wird zunächst die dreieckige bzw. leicht dreieckige seitliche bzw. seitlich-zurückgeführte Haltung der Stimmfalten bzw. der Arme nach vorne in eine Position entlang einer Paramedianen geführt. Hier wird sowohl im Singen als auch im WT noch keine spezielle Haltung eingenommen und keine Kraft appliziert, sondern die Möglichkeit für eine spezifische Ausführung und Kraftapplikation bereitgestellt. In dieser Position wird auf eine die Stimmfalten bzw. die Arme beeinflussende Aktivität ge-

wartet, die im Ausführungsfall auch sofort erfolgt. Im Singen haben die Aryknorpel über eine Kipp-Gleit-Bewegung die Stimmfalten in die zentrale Stellung der Glottis gebracht, während im WT die Arme über die Schulteranbindung in die „Man-Sao-Wu-Sao-Stellung“ gebracht worden sind, die auch eine Kipp-Gleit-Bewegung innerhalb des Schultergelenks hervorruft. In beiden Fällen bewegen sich so die Erfolgsorgane vorwärts-einwärts-abwärts. Im Singen werden die Stimmfalten dabei ganz oder fast ganz geschlossen, während im WT dies potentiell auch durch das Stellen der Hände auf die gemeinsame „Mittellinie“ geschieht. Hier bleibt der Raum vor dem Torso allerdings tatsächlich offen, wobei er aber für das Eindringen der Arme eines Gegners potentiell geschlossen ist, sobald diese Konstellation in Bewegung gebracht wird, was mit dem Angriff sofort geschieht, denn in Bewegung (Kettenfauststöße) besetzen die rotierenden Hände immer die Mittellinie. Im Singen existiert eine permanente Anbindung an der Schildknorpelinnenseite, wobei die Stimmfalten sich aber in der Grundbewegung immer öffnen. Es mag als umgekehrt proportionale Situation angesehen werden: Im Singen öffnen sich die Stimmfalten tendenziell mehr, und im WT schließen sich die Arme tendenziell mehr. Beide Bewegungsabläufe beginnen dann mit dem Einschwingvorgang bzw. mit dem Angriff. Hierbei stehen das untere Segment im Singen und das jeweilige Spielbein im WT in Bereitschaft.

12.4 Der Einschwingvorgang und der Angriff

Der Beginn beider Ausführungen läßt sich als Übergang in die Grundbewegung beschreiben, wie sie Schönhärl (1960) nennt, indem im Singen als erstes eine Schlußphase folgt und hierzu analog im WT ein Faustschlag (Kuen). Alle weiteren Phasen der Grundbewegung lassen sich ebenfalls auf das WT übertragen (siehe dazu bei Phonation/Grundbewegung).

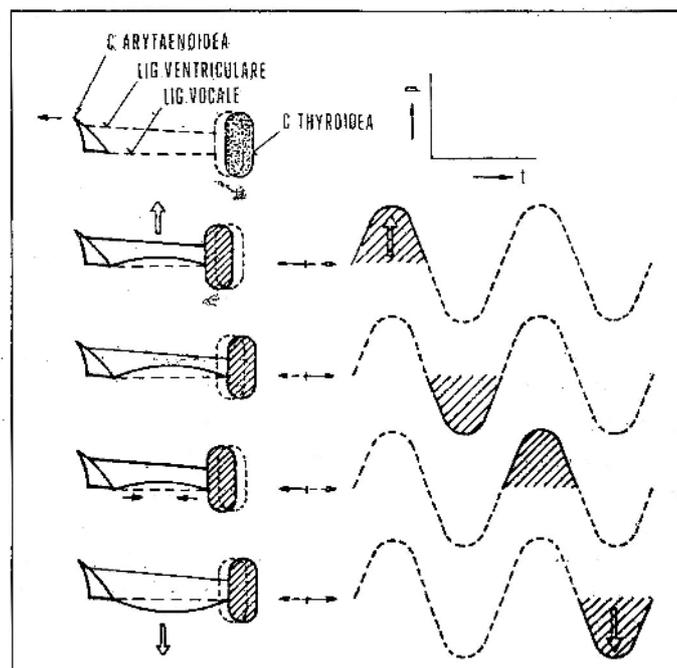
Das Rahmengerüst stellt die Stimmfalten auf eine bestimmte Tonhöhe und Stimmstärke ein, und die Stimmfalten verbleiben in dieser Einstellung der Streckung, sind sie doch innerhalb des Schildknorpels fixiert. Hierbei werden diese per Phonationsluft und nervöser Innervierung des M. vocalis, aero-myoelastisch, in Bewegung gebracht, wobei auch gesagt werden kann, daß sie sich gegen das Inbewegunggebrachten mit ihrer

elastischen Rückstellkraft stellen und sich zugleich in nervös-muskulärer Anregung für Bewegung befinden. Die Stimmfalten drücken sich so schließenderweise gegen den Luftstrom, während sie danach seinem ansteigenden und bald übermäßigen Druck öffnend nachgeben. Dies führt zum raschen Ansteigen ihrer Schwingungsbewegung, wobei der Schildknorpel mit in Bewegung gerät. So Pešák, der auch eine Verbindung zwischen der mechanischen und aeroakustischen Bewegung beschreibt, die aus der Einheit von Stimmfalten- und Schildknorpelaktivität entsteht:¹⁰⁵

„At phonation onset the beginning of the glottal opening precedes the turning point of the vibrating thyroid cartilage at the prominentia laryngea by about 1.6 ms directly on the larynx.“ (1993, 171),

und wie kurz davor beschrieben:

„Thus the vocal ligament being stretched can transfer the vocal fold vibration onto the thyroid cartilage. At the moment when the vocal ligament is deflected upwards the thyroid cartilage is being deflected most intensely in the dorsal direction at the prominentia laryngea.“ (ebd.).



(Quelle: Pešák 1990, 205)

¹⁰⁵ Siehe hierzu Pešák 1993: *Kinematics of the Prominentia laryngea at Phonation Onset*.

Eine ähnliche Situation findet sich auch im WT. Mindestens genauso gut zur Beschreibung der ersten, und auch der weiteren, Faustschläge wie die, daß der Faustschlag und auch der damit verbundene Vorwärtsschritt nach vorne *gestoßen* werden, ist die, daß der Faustschlag mit maximaler Dynamik auf den Gegner zu *gezogen* wird – umgangssprachlich formuliert: „Der Gegner zieht sich diese Schläge zu.“. Es muß der Gegner immer in eine nähere Position gelangt sein, damit ein Angriff gestartet werden kann, und je mehr dieser wieder davon weicht, desto rascher wird ihm hierbei mit Körper und Kettenfaustschlägen respektive Tritten gefolgt. Mit der Muskeltätigkeit stimmt diese Beschreibung nicht überein, aber sie verweist doch noch besser auf den unweigerlichen inneren Automatismus, der mit den Kettenfauststößen mitgelernt wird, sie im Angriff ungehemmt- Augenblicklich, vollkommen spannungsfrei und ansatzlos-dynamisch „abzufeuern“, wie es heißt. So läßt sich auch das „Kleben-bleiben!“ (Kernspecht 1998, 96) verstehen, das jetzt als eine, in diesem Sinne, vom Standbein kommende, über die Gliedmaßen weitergeleitete und dauernde Aktivität auf den Gegner zu verstanden werden kann, bei dem sich, während des vorwärtsagierenden Zuschlagens, die Arme beim Überwinden der Gegnerkraft immer strecken und schließen wollen (siehe Filme 6 und 9 und 11: Kuen und Lin-Wan-Kuen und Tritte). Da, wo im Singen die mediale Kompression nicht mehr ausreicht, werden die geschlossenen Stimmfalten durch den die mediale Kompression übersteigenden subglottischen Druck geöffnet, während im WT die Streckung und Schließung der Arme durch den zu großen Druck des Gegners geöffnet werden. Zugleich sind es im WT aber auch die Arme selbst, die per willkürlicher Bewegung vor- und zurückbewegt werden, wobei sich aber im Kampf diese willkürliche, wie gesagt, in eine unwillkürliche, d.h. automatische Bewegung wandelt. Dies führt noch nicht direkt zum Chi-Sao, so doch aber zu Chi-Sao-ähnlichen Bewegungen innerhalb der Faustschläge. Das sind dessen Rotationen. In einer gekonnten Ausführung aber wandeln sich diese bereits potentiell in mehr oder weniger rollende Bewegungen des Chi-Sao, selbst wenn diese kaum sichtbar sein sollten (siehe bei Grundbewegung).

12.5 Weicher, harter und idealer Einsatz und Angriff

Die Ähnlichkeiten zwischen Singen und WT in den unterschiedlichen Einsätzen bzw. den unterschiedlichen Angriffsarten zeigen sich darin, daß im Singen beim weichen

Einsatz keine vollständige Schließung entlang der gesamten Länge geschieht und damit eine Einschwingbewegung mit noch leicht geöffneter Glottis. Die Stimmfalten schwingen relativ langsam zur vollen Amplitude ein. Der weiche Angriff im WT entsteht, wenn nicht sogleich mit einem Fauststoß begonnen wird, sondern mit fließend nach vorn gegebenen und leicht geöffneten Armen der Gegnerbewegung entgegen gekommen wird und diese „weich aufnimmt“ (Kernspecht 1998, 136). Hierbei wird nicht so dynamisch auf den Gegner zugegangen wie bei einem Faustschlagangriff, weshalb auch der Angriffsdruck erst danach anwächst, wobei mit dieser Angriffsart deutlich mehr Schrittarbeit in das Ausweichen und Umgehen notwendig ist (siehe Film 16: Weicher Angriff). Im Singen steigt der subglottische Druck im weichen Einsatz ebenfalls langsamer, und es wird hierbei mehr Luft verbraucht als beim normalen Einsatz. Im WT schwingen die Arme nicht sofort in der vollen Ausführungsform angreifender Faustschläge, sondern in anderen Angriffsformen oder vielleicht zunächst nur in Verformungen. In beiden Fällen verbleibt in den Erfolgsorganen ein geöffnetes Dreieck.

Im harten Einsatz des Singens verbleibt kein Dreieck, sondern es findet sich ein Verschuß entlang der gesamten Stimmfaltenlänge. Diese hat, aufgrund der erhöhten medialen Kompression, die für einen harten Einsatz nötig ist, eine längere Verschußzeit bis zur Öffnung und Schwingungsbeginn und geht mit erhöhtem Krafteinsatz einher. Dies ist auch im WT ähnlich, wo der harte Angriff mit einem massiv durchgestreckten Kuen beginnt, der sich nicht öffnen, d.h. verformen, soll, sondern den Gegnerangriff durchbrechen. Auch hier fehlt ein geöffnetes Dreieck, und die nachfolgenden Faustschläge folgen aufgrund des erhöhten Kraftaufwands langsamer nach (siehe Film 17: Harter Angriff).

Im normalen bzw. idealen Einsatz im Singen erfolgt ein, im Verhältnis zum weichen Einsatz, rascheres Einschwingen zur vollen Amplitude, ohne vermehrten Luftverbrauch. Es findet sich wieder in beiden Fällen ein geöffnetes Dreieck, das aber in beiden Fällen hauptsächlich im hinteren Drittel geöffnet ist und sich im mittleren Bereich am meisten in Bewegung befindet. In beiden Fällen des normalen bzw. idealen Einsatzes bzw. Angriffs kann ein leichter Übergang, als Einstellungsvorgang, in eine leichtere oder schwerere Fortführung der Ausführung gelingen, d.h. es kann, im Verhältnis zum harten oder

weichen Einsatz bzw. Angriff, leichter ein Anpassungsvorgang in eine der beiden Varianten hinein geschehen (siehe Film 15: Normaler bzw. Idealer Angriff).

Die Einsätze bzw. Angriffe enthalten die wichtigste Information bezüglich des Gesamtzustandes sowohl des Stimmklanges und dessen Emotionsgehaltes als auch der taktilen Wahrnehmung des Gegners und dessen Bewegungsabsichten. Es ist daher in beiden Fällen sehr wichtig, diesen ersten Moment möglichst genau zu koordinieren und die daraus resultierende taktile Information für den weiteren Verlauf zu nutzen.

12.6 Energieweg bzw. Kraftvektorkurve

Im Singen verläuft die Kraftvektorkurve in den Stimmfalten innerhalb der „Kopfstimme“ von der Haupttendenz entlang der Sagittalen und Longitudinalen, mit Beteiligung entlang der Transversalen. Hierbei findet sich, nach Schönhärl, eine Schwingungsbewegung von hinten-unten nach oben-vorn. Im WT findet sich ebenfalls eine solche Kraftvektorenkurve innerhalb der Ausführung von Kettenfauststößen und Tritten von hinten-unten nach oben-vorn. Auch im WT zeigt sich dabei eine Haupttendenz der Bewegung und der Kraftabgabe entlang der Sagittalen und Longitudinalen, mit Beteiligung entlang der Transversalen. Diese Hauptausrichtung wird in dieser Betrachtung als Erste Qualität bezeichnet (siehe Filme 18 und 25: Lat-Sao 1 und Kraftvektor Man-Sao-Wu-Sao).

Mit Hinzukommen der „Bruststimme“ kommt im Singen eine weitere Hauptbewegungstendenz hinzu, die dabei hauptsächlich über die Transversale und Longitudinale unter Beteiligung entlang der Sagittalen verläuft. Im WT findet sich ebenfalls eine solche Kraftvektorenkurve innerhalb der Ausführung des Chi-Sao bzw. des Chi-Gerk (Chi-Sao der Beine). Diese Hauptausrichtung wird in dieser Betrachtung als Zweite Qualität bezeichnet (siehe Filme 32 und 13: Chi-Sao und Tritte und Verformungen).

In der Ersten Qualität des Singens findet ein stärkerer, entlang der Sagittalen verlaufender Kraftvektorenverlauf über die Macula flava in den Schildknorpel hinein statt, der hierdurch mit ins Schwingen gerät. In der Ersten Qualität des WT findet sich ebenfalls ein stärkerer, entlang der Sagittalen verlaufender Kraftvektorenverlauf über die Arme und Hände auf bzw. in den Gegner statt, der hierdurch ebenfalls mit in Bewegung gerät.

Mit der Zweiten Qualität im Singen kommt eine Bewegung entlang der Transversalen und Longitudinalen als Kraftvektorenverlauf in das hinzukommende untere, zweite Segment hinzu, wobei hierbei eine stärkere Verschiebung, d.h. Abrollbewegung des Covers geschieht und dabei auch vermehrte subglottale Vibration. Mit der Zweite Qualität im WT kommt ebenfalls eine Bewegung entlang der Transversalen und Longitudinalen als Kraftvektorenverlauf in die hinzukommende verstärkte Beinarbeit wie auch in das Chi-Sao und das Chi-Gerk hinzu, das zu stärkeren dezentralisierenden Bewegungen entlang der Transversalen führt.

Die Hauptbewegungsrichtung des Atems im Singen verläuft entlang der Longitudinalen und ändert dann die Richtung mit der Kraftapplikation, wie oben genannt. Ebenso verläuft die Hauptbewegungsrichtung des Standes im WT entlang der Longitudinalen und ändert die Richtung mit der Kraftapplikation, wie oben genannt.

In beiden Fällen zeichnet sich eine Grundbewegung in einer Zusammensetzung aus horizontaler und vertikaler Bewegung ab.

12.7 „Colpo di petto“ und „Universallösung“

Im „Colpo di petto“ des Singens wie in der „Universallösung“ im Kampf des WT kommt es zu einem dynamischen Zusammenschluß aller beteiligten Systeme in einem Bewegungsmoment.

Es ist die Gleichzeitigkeit aller beteiligten Aspekte, die in beiden Systemen analog ist.

Im Singen wird in einer kraftvollen Bewegung zugleich der Atemdruck aufgebaut und in der Phonationsstellung eine feste Einfassung der Stimmfalten über eine deutliche Senkung des Larynx vorgenommen, wobei dann mit Bruststimmregister, d.h. auch mit oberem und unterem Segment, die Phonation kraftvoll begonnen wird. Im WT wird mit sehr großer Dynamik zugleich mit Vorwärts- und Aufwärtsdruck über das Standbein und die oberen und unteren Extremitäten vorgestoßen, woraufhin, unmittelbar nach dem Gegnerkontakt, die Kettenfauststöße und möglicherweise weitere Tritte bzw. Aktionen des Chi-Sao folgen können. Aufgrund der Notwendigkeit, den unteren Extremitätengür-

tel in zwei Funktionssysteme zu teilen, kann im WT allerdings nur ein Bein und nicht zwei zugleich vorgestoßen werden (siehe Film 14: Universallösung).

Diese Einsatzbewegung bzw. diese Angriffsart zeigt sehr gut, daß sich und in welcher Weise, in beiden Fällen in einer Bewegung, ein vollständiges Körpertechnik-Instrument bildet.

12.8 Phonation und Kampf

Die Zweisegmentigkeit der Stimmfaltenaktivität im Singen, die der Hauptmodus für die „Bruststimme“ ist, findet sich in der Analogie im WT als gleichzeitige Benutzung von oberem und unterem Extremitätengürtel. Im Zweimassenmodell kann die tiefer reichende Berührung und Bewegung entlang der Longitudinalachse nachvollzogen werden, die sich im WT als eine von den Armen entlang der Longitudinalachse hin zu den Beinen erstreckende Aktivität des ganzen Körpers zeigt. Die volle Ausprägung der Beteiligung der unteren Gliedmaßen findet im WT im Chi-Gerk statt, mit seinen sowohl entlang der Sagittalen als auch entlang der Transversalen schwingenden Anteile, das prinzipiell ein Chi-Sao für die Beine darstellt.

Beine und Arme stehen damit als ein zusammenhängendes Werkzeugsystem innerhalb des Gesamtsystems. Die Einsegmentigkeit der Stimmfaltenaktivität im Singen, die der Hauptmodus der „Kopfstimme“ ist, findet sich in der Analogie im WT als Benutzung der Arme im Kampf. Hierbei findet sich demgemäß keine so große Tiefenbeteiligung. Daß das WT als Armsystem bezeichnet und auch hauptsächlich so ausgeführt wird, deutet darauf hin, daß in der Analogie an die Wichtigkeit der Benutzung der „Kopfstimme“ zu denken ist, was auch auf die tatsächliche Bedeutung hinweist, die der „Kopfstimme“ im Singen zukommt.

Eine weder im Singen noch im WT wichtige Ausführung ist die Stimmfaltenstellung für das Falsett bzw. die dauerhaft durchgestreckten Stimmfalten bzw. Arme. Das Falsett, das sich durch eine maximale Streckung, Verschlangung und Verfestigung auszeichnet, bei leicht geöffneter Glottis und minimierter Randschwingung, ähnelt einer vollen Durchstreckung der Arme mit einer Verfestigung der Muskulatur in dieser Position und einer fast gänzlich fehlenden schwingenden Bewegung entlang der Transversalen, außer

der Armhaut selbst, bei leicht geöffneter Parallelstellung, was im WT einem Wegschieben gleichkommt. In diesem Fall wäre im Singen ein hoher Luftverbrauch nötig. Im WT wäre in diesem Fall eine erhebliche vorwärtsdrängende Arbeit des Basissystems nötig, die in beiden Fällen das jeweilige Gesamtsystem unmittelbar überfordern würde.

Für die Phonation des Singens und für den Kampf des WT läßt sich eine vergleichbare Grundbewegung (siehe dort) aufweisen. Im Zusammenhang mit dieser steht, daß im Singen eine Phasenverschiebung zwischen dem oberen und unteren Segment in der Bruststimm Benutzung vorliegt, wobei hierbei das untere Segment dem oberen in einer Wellenbewegung vorausläuft. Kernspecht (1998, 80) verweist auf das Einleiten des Vorwärtsschrittes durch den Fauststoß. In einer hierzu zum Singen analogen Situation heißt das, daß hierbei ohne unteres Segment, also in der „Kopfstimme“ begonnen wird. Das Voranlaufen des oberen Segments kommt hierbei sofort nach dem Beginn des Atemdrucks in Bewegung. Mit einem Vorlauf der Randschwingung zu beginnen, entspricht auch der idealen Vorgabe, für leise wie auch für laute Stimmgebungen. So ist es auch im WT, denn das Vorlaufen der Arme und deren wahrnehmende Haut gelingt nur vom bereits existierenden und wenigstens sehr leicht nach vorn strebenden Stand aus, während die Arme bereits sich dorthin bewegen bzw. bereits nach vor gegeben sind, was, hinsichtlich des Standes, im Singen dem in leichter Ausatmung befindlichen Atemapparat gleicht.

Im Zusammenhang mit Tritten kommt es allerdings grundsätzlich dazu, daß der Tritt zuerst trifft, auch wenn Tritt und Faustus Schlag zugleich ausgeführt werden, da das Bein länger ist als der Arm. In der „Universallösung“ ist dies der Fall. Ansonsten kann innerhalb des WT gesagt werden, daß bei Schrittarbeit das Standbein nicht unbedingt zuerst aufsetzen muß. So bleibt noch die Bewegung des Spielbeins, das aus dem Basissystem herausgenommen ist, bei einer Ganzkörperbewegung mit Faustus Schlag, das zumindest gleichzeitig mit dem Arm vorgeht. Es scheint, als ob einzig die Notwendigkeit des Voraussetzens des Spielbeines auf den Gegner zu, das damit bereits zum Werkzeugsystem gehört, ein Hinweis darauf ist, daß das Bein seine Bewegung etwas vor oder zumindest gleichzeitig mit dem Arm ausführt. Ansonsten muß diese Frage hier aber noch offen bleiben.

In einer konvergierenden Bewegung der Stimmfalten entsteht ein höherer subglottischer Druck entlang der Longitudinalen, ebenso ein höherer Druck zwischen den Stimmfalten entlang der Transversalen. Bei ihrer divergierenden Bewegung nimmt dieser Druck ab, so daß sich dabei eine permanente Zu- und Abnahme des Drucks im Zusammenhang mit dieser Bewegung ergibt. Im WT ist das ähnlich, da bei einem Schlag auf den Gegner zu der applizierte Druck über die Kraftkurve entlang der Longitudinalen in das Basissystem geleitet bzw. von dort hochgeleitet wird, während bei der Rückbewegung des Faustschlages dieser Druck wieder weniger wird. Auch hier entsteht ein regelmäßiges Zu- und Abnehmen des Drucks im Zusammenhang mit dieser Bewegungsabfolge.

12.9 Grundbewegung für beide Systeme

Die Grundbewegung beider Systeme wird hier nicht nochmals ausgeführt, da die genaue Analogie bereits in der Analogie-Tabelle (siehe dort) Schritt für Schritt dargelegt ist.

Die aufwärts verlaufende Schwingung der Stimmfalten, aus einer eingespannten Situation heraus, erscheint zunächst dem WT gegenüber nicht passend zu sein. Die „klebende“ Berührung der Arme mit einem Gegner geht zwar nicht mit einer vollen Streckung einher, so aber doch mit einer Spannung, die zur Durchstreckung führen soll. Diese Tendenz äußert sich eigentlich nur in der Wirkung, die der Faustschlag durch seine Durchstreckungstendenz ausübt, so daß gesagt werden kann, daß aus einer fast gestreckten Haltung mit Vorspannung auf den Gegner zu die erste Bewegung, über das Ellenbogengelenk, eine Bewegung nach oben ist, was mit der ersten Bewegung der Stimmfalten übereinstimmt.

Da Schönhärl (1960) die Beschreibung der Grundbewegung anhand der „Bruststimme“ vornimmt, wird auch eine deutliche Bewegung entlang der Transversalachse beschrieben. Diese Auslenkung des unteren wie insbesondere dann auch des oberen Segments sind im WT sowohl die Anteile, die zu den hauptsächlich vorwärts tendierenden Bewegungen der Schläge und Tritte, der Ersten Qualität, als Zweite Qualität, mit ihren hauptsächlich seitwärts tendierenden Bewegungen des Chi-Sao, für die Arme, und des Chi-Gerk, für die Beine, hinzukommen.

Die Notwendigkeit, die Atmung den beiden Hauptmodi der Stimmgebung anzupassen, zeigt sich darin, daß, sobald die „Bruststimme“ einsetzt, der Atemfluß, im Verhältnis zur „Kopfstimme“, zwar weiterhin relativ hoch ist, aber leicht verringert werden kann und muß, weil die Ausnutzung der Energieübertragung von der Luftbewegung auf das voller schwingende Gewebe etwas größer ist. Das Weniger an Ausatemungsdruck muß dabei mit einem vermehrten Zurückhalten des Atems, also eines besser ausgewogenen Waageeffekts zwischen Ein- und Ausatemungsmuskulatur einhergehen. Im anderen Fall ist es die feinere Führbarkeit der „Kopfstimme“, die aufgrund ihrer Falsettangebundenheit weniger Masse besitzt und sich so feiner einstellen läßt, die zur Notwendigkeit eines feiner geführten Waageeffekts des Atemapparates zwingt. Im WT verhält es sich ähnlich, da der ganze Körper mit der Beteiligung der Beine, während die Arme ebenfalls eingesetzt sind, eine deutlich größere Einstellungsschwierigkeit der Kraftapplikation auf den Gegner zu bewältigen hat. Hier muß durch die Mensurregelung, also durch die fortwährende Klärung der Frage, bei wieviel Abstand zwischen dem Gegner und dem WT-Kämpfer wieviel Druckdynamik vom Standbein her angewendet werden darf, was letztlich zur freien Beweglichkeit der Beine führt, die feine Wahrnehmungs- und Bewegungsfähigkeit der Arme genutzt werden. Die Hände und auch die distalen Abschnitte der Unterarme, die schon per se im Homunkulus des Gehirns¹⁰⁶ sehr vorteilhaft für vergrößernd auflösende Wahrnehmung abgebildet sind, sind sehr viel leichter führbar. Sie benötigen im Chi-Sao eine genaue Regulierung des Standbeindrucks, da die rollende Bewegung eine andere Einwirkung auf den stehenden Körper ausübt als eine vorwärtsdrängende. Die rollende Bewegung, die zugleich eine dezentralisierende ist, muß dabei auch die vorwärts tendierende Bewegungstendenz zugleich aufrechterhalten. Diese Schwierigkeit läßt sich über die genaue Mensurregelung erleichtern, die wieder mit der Ausbalancierung des genauen Drucks vom Standbein her auf den Gegner zu innerhalb des Chi-Sao zusammenhängt.

Im Ganzen liegt es natürlich auf der Hand, daß die Bewegungen innerhalb des Larynx um vieles gleichmäßiger verlaufen als die analogen Bewegungen im WT, was aber kei-

¹⁰⁶ Vergleiche Schmidt 1997, 92.

nerlei Wertung sein kann und soll, haben beide Systeme doch auch ganz unterschiedliche Aufgaben.

12.10 Transition und der Wechsel

Im Singen ist ein nahtloser Wechsel zwischen den ungleichen laryngealen Hauptregistern gesucht. Zwischen ihren unterschiedlichen Schwingungsarten liegt der PRT, als eine Art Niemandsland, das zwei unterschiedliche und doch in gewisser Hinsicht gleiche Modi trennt. Hierbei ist kein Ausgleich, sondern nur ein Angleich möglich, wobei danach die auditive Unterscheidbarkeit erhalten bleibt, was auf die grundsätzliche Unterschiedlichkeit der beiden Hauptregister verweist. Insofern wird versucht, die Register näher an die Transition zu rücken. Auch im WT stellt sich die Situation in dieser Weise dar. Immer ist eine gleichzeitige Einsetzbarkeit beider Extremitätengürtel wie auch eine gleichzeitige Einsetzbarkeit beider Qualitäten gesucht, wobei immer festgestellt werden muß, daß diese Gleichzeitigkeit nicht möglich ist. Es besteht aber die Möglichkeit, die Arbeit beider Extremitätengürtel näher aneinanderzurücken, d.h. die Arme etwas tiefer (kaudal) und die Beine, im Verhältnis der nach zentral gerichteten Bewegung, nicht ganz so angehoben wie die Arme abgesenkt, aber durchaus höher (cranial) zu bewegen, wie auch einen leichteren Wechsel ihrer qualitativen Arbeit zu erreichen. Zwischen den Armen und Beinen, auf der Transversalebene, befindet sich ebenfalls eine Art Niemandsland, das immer, von den Beinen nach oben und von den Armen nach unten, tendenziell besetzt werden muß. Es besteht auch die Möglichkeit, die Qualitäten einander anzugleichen, indem ein Abstand der Mensur und ein Druck vom Standbein gesucht wird, der optimal in der Lage ist, eine Nähe zu beiden Modi zu bieten. Die Suche nach der notwendigen Relativierung gilt auch für die Geschwindigkeit, mit der die Bewegungen der Gliedmaßen ausgeführt werden, indem die Gliedmaßen so eingesetzt werden, wie sie ihre Bewegungen am besten ausführen können (siehe bei Ausgleich). Diese beiden Aspekte, die Benutzung anhand der Lage und der Struktur bzw. deren Masse, verbinden sich mit der Begrenztheit der Region, in der sie eingesetzt werden können.

Im Singen wollen viele Anfänger, aber auch nicht wenige Fortgeschrittene, wenn sie noch keine ausreichende Unterscheidungsfähigkeit zwischen den Registern besitzen, bei

konstant lauter oder leiser bzw. höher oder tiefer werdender Stimmgebung sehr häufig an einem Register festhalten bzw. sie geben eines, mit dem sie zu singen anfangen, zu rasch wieder auf, so daß entweder gar kein Wechsel oder ein zu rascher stattfinden muß. Im WT wird bei Anfängern und oft auch Fortgeschrittenen bemerkt, daß sie versuchen, einen gegnerischen Angriff häufig durch eine Fixierung der abwehrenden bzw. angreifenden Aktivitäten auf die Arme oder auf die Beine bzw. der Ersten oder Zweiten Qualität zu lösen, so daß ein Fortgeschrittener alleine dadurch, daß er einen rascheren und leichteren Wechsel vollziehen kann, unmittelbar in den Vorteil kommt.

12.11 Angleichvorgang und „Blending“ und Wechsel

Bei der Vorbereitung für das „Blending“, mit dem notwendigen Angleichen der Hauptregister, wird im Singen darauf geachtet, daß einem Register jeweils das hinzugefügt wird, was diesem im Verhältnis zum anderen fehlt, so daß die „Kopfstimme“ etwas voller und die „Bruststimme“ etwas schlanker wird. Dasselbe gilt für die Gliedmaßen und ihre Arbeit im WT. Hier wird, schon mit der Ausführung der Armtechniken, den relativ gesehen schwächeren Armen ein umfassendes muskuläres Training zuteil, das deren spezielle Leistungsfähigkeit im Rahmen der Funktionalität der WT-Körpertechnik¹⁰⁷ steigert. Dies gilt zwar ebenso für die Beine, wobei aber genauso, in ihrem hier betrachteten Zusammenkommen in der Kampfausführung, ihre Tätigkeit auf die Arme abgestimmt werden muß, daß die Beingröße und -kraft und deren natürliche Wuchtdynamik, aufgrund ihrer größeren Masse, nicht die feiner zu führende Armarbeit stört, sondern noch fördert.

In Übungen zum Angleich der Register im Singen werden hierbei die Registerlagen genau eingehalten, so daß das eine Register direkt in das jeweils andere, ohne Unterschiede in Größe und Fülle, übergehen kann. Die Verschlankung der „Bruststimme“, als eine reduzierende Beteiligung des unteren Segments, mit der Verlängerung der Stimmfalten und der Verringerung ihrer Masse findet immer noch unter dem Primat des Brust-

¹⁰⁷ Vergleiche bei Schmidt und Thews 1997, 692-693. Zur aufgabenspezifischen Anpassung des motorischen Lernens.

registers statt, bis ihre Bewegungsgrenze in Tonhöhe und Lautstärke erreicht ist. Nach dem Umschlagen in die „Kopfstimme“ verkehrt sich das Verhältnis, nicht aber wird die eine Tätigkeit, die andere ersetzend, fortgeführt. In dieser Weise wird es auch im WT angestrebt, wenn gesagt und es auch so ausgeführt wird, daß die Beine und Arme auf der Ebene arbeiten, wo sie sich natürlicherweise auch befinden, d.h. entlang der Longitudinalen parallel zueinander, so daß dann im Zusammenkommen mit dem Gegner die Beine gegen die Beine und die Arme gegen die Arme des Gegners kämpfen. Nicht etwa, bis auf einige wenige Ausnahmen und auf keinen Fall dauerhaft, werden die Arme mehr als bestimmte Tritte der gegnerischen Beine abwehren oder dergleichen.

Übungen im Singen, wo auf einer auf- und absteigenden F0-Skala oder einem Messa voce die Stimmfalten in die Form für die interne Bewegung für ein Hauptregister gebracht worden sind, führen über den notwendig stattfindenden Wechsel zu einer solchen Ausbalancierung. Im WT wird an dieser Stelle anhand von Geschwindigkeits- und Druckveränderungen der Gliedmaßen, im Zusammenhang mit unterschiedlichen Mensuren, anhand von Übungen, wie Lat-Sao und Chi-Sao, der Übergang zwischen den Extremitäten und den Qualitäten trainiert (siehe Film 31: Lin-Wan-Kuen Übergang in Chi-Sao). Die Übungen hierzu gehen von verschiedenen Ausgangssituationen aus. Einmal mehr von einer Situation, in der Kettenfauststöße Anwendung finden, wie im Lat-Sao und nach und nach Elemente des Chi-Sao eingeflochten werden, oder umgekehrt, von der Situation des Chi-Sao, wo nach und nach Elemente des Angreifens eingeflochten werden. Ebenso für die Beine hinsichtlich des Tretens und des Chi-Gerk. Dasselbe gilt für die Koordination zwischen Armen und Beinen, wo für einen geschmeidigen Wechsel zwischen diesen, im Zusammenhang mit ihren internen Kampfmodi, trainiert wird.

In der Koordination für das „Blending“, die über die genannten Katalysatoren herbeigeführt wird, ist es bei der Tonhöhe, wie anteilig auch für die Masse, die antagonistische Gleichzeitigkeit der Kippung des Ring- und Schildknorpelsystems und der Tätigkeit des M. vocalis, die in ihrer dualistischen Tätigkeit, über ein stufenloses Mehr-oder-Weniger, für einen bestimmten Abstand zwischen Aryknorpel und Schildknorpel und damit zu einer bestimmten Länge und Breite sowie Tiefe der Stimmfaltenform sorgen. Im WT findet sich diese Konstellation als Begegnung mit einem Gegner wieder, der

bereits berührt wird. Dieser steht in einem bestimmten mensuralen Abstand zum WT-Kämpfer und schafft damit zugleich einen bestimmten Abstand zwischen der Berührung der distalen Anteile der Gliedmaßen, den Händen und Unterarmen, und den proximalen Anteilen, den Schultern bzw. den Unterschenkel des Spielbeins und des Beckens. Innerhalb eben dieses Abstandes ist jetzt die körpertechnische Bewegungsart, also die Erste oder Zweite Qualität, enthalten, die zugleich auch auf den in diesem Abstand vom Gegner applizierten Druck anspricht.

Im Singen agiert dann der *M. vocalis* in antagonistischer Weise eigenständig auf diese von außen an ihn herangetragene Gegebenheit seiner Streckung. In weiter Entfernung, durch starke Kippung, wird er irgendwann gezwungen sein nachzugeben und sich ganz strecken zu lassen, was die Haltung für das Falsett erzeugt. In etwas weniger weitem Abstand kann er seine sich zusammenziehende Aktivität halten und etwas Masse hinzufügen, was der falsettangebundenen „Kopfstimme“ gleichkommt. In stärkerer Verkürzung und Verdickung kommt es zu seiner aktiven Beteiligung und zum größeren Schwingen des Covers am *M. vocalis*, was einer bruststimmverstärkten „Kopfstimme“, bei männlichen Stimmen als „Full head“ oder „Voce piena in testa“, gleichkommt. Hierbei ist die Kippung des Ring- und Schildknorpelsystems immer mehr nach dorsal verlagert.

Innerhalb des WT erscheint diese Situation zunächst als Paradox, denn ist ein Gegner weiter entfernt, wird die Situation normalerweise als ungefährlicher eingeschätzt. Unter Gesichtspunkten der Arterhaltung über die Artenvielfalt (Charaktereigenschaften und Fertigkeiten innerhalb der sozialen und der Werkwelt des Menschen) ist dies auch richtig und auch besser, denn wenn sich ein Gegner nach einem kurzen Angriff und folgendem eigenem Rückzug selbst zurückzieht, bleibt die Vielfalt durch den Erhalt des Gegners ebenfalls erhalten, im Verhältnis zu einem reinen Sieg, wie er im WT angestrebt ist. Das phasenweise Vor- und Zurückweichen, wie es in fast allen anderen Kampfstilen der Fall ist, wie z.B. im Boxen sehr bekannt, dient nicht nur einer kleinen Erholung, sondern erlaubt diese Überprüfung, ob der Gegner „genug hat“ und das Feld räumt.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ich verdanke diese Unterscheidung zwischen gängigen Kampfstilen und dem WT-Kampfstil und den Hinweis auf den damit möglicherweise verbundenen Umgang im Rahmen einer Arterhaltung Andreas Lübke. Wobei aber davon ausgegangen werden sollte, daß auch das WT-System im Ernstfall mit ge-

Aus der kampftechnischen Sicht des WT aber ist gerade ein weiter entfernter Gegner eine Gefahr, denn er kann wieder angreifen. Das heißt, daß dem durch ein permanentes eigenes Angreifen zuvorgekommen werden muß. Dies führt zum sofortigen Aufsuchen des Angriffskampfes und damit unweigerlich zum sofortigen Aufsuchen der taktilen Nähe des Gegners. Sich ganz nah am – sehr gefährlichen – Gegner zu befinden ist denn auch die typische Nahkampfdistanz des WT, wo mit Armen und Beinen zugleich agiert werden kann. Die beschriebene Situation der Haltung des Larynx für die „Kopfstimme“, mit ihrer hohen F0-Frequenz und ihrer oft sehr hohen emotionalen Dynamik und Spannung, findet sich im WT daher als eine über die Sagittale im permanenten Angriff befindliche Schlag- und Trittdurchstreckung der Gliedmaßen, in sehr hoher Geschwindigkeit und Dynamik. Dies ändert sich, sobald der WT-Kämpfer dem Gegner oder dieser dem WT-Kämpfer näher kommt, was die Gefahr erhöht von diesem getroffen zu werden, im Gegenzug aber die WT-Technik des Chi-Sao bedient, und somit wieder für den Gegner die Gefahr erhöht, getroffen zu werden.

Im Singen übernimmt, im Verhältnis zu diesem Vorgang im WT, ab einer bestimmten Annäherung des Schildknorpels in Richtung der Aryknorpel der M. vocalis die Aktivität, und die Rahmenstruktur des Schild- und Ringknorpelsystems geht in das passive Halten über. Hierbei entstehen die stärker über die Transversale verlaufenden Bewegungen mit ihrem höheren Gehalt an Obertönen, durch das freier schwingende Cover. Im WT übernimmt ab ebendieser nahen Distanz der WT-Kämpfer die Führung im Kampf, denn das ist seine Hauptkampfdistanz und daher auch seine Stärke gegenüber anderen Stilen. Diese geht einher mit ihrem hohen Informationsgehalt an taktilen Reizen, innerhalb der im Chi-Sao gelernten Wahrnehmung derselben. Die Bewegungen erhalten in dieser Distanz, wie beschrieben, ebenfalls einen größeren Ausschlag über die Transversale.

sundem Menschenverstand angewendet wird und insofern nicht zur Vernichtung eines gefährlichen Gegners führt, sondern nur zur Verhinderung seiner gefährdenden Taten allein. Innerhalb der Kunst des WT hat eine Vernichtung keinen Platz, obgleich sie dennoch imaginär-real miteinbezogen werden kann und muß, da die imaginär-reale kampftechnische Ausführung des finalen Angriffs durchaus ein wichtiges Charakteristikum dieses Stils ist, womit in dieser Sache eben genau *keine* Produktion von Unbewußtheit betrieben werden sollte, im Gegenteil. Die Bewußtheit, und damit der Charakter eines Kampfkünstlers, um die Universalität allen Lebens entscheidet über dieses im Rahmen seines gesunden Menschenverstandes.

So wie das Aktiv- und Passivsein der Antagonisten innerhalb dieser Konstellation in beiden Systemen die Form der Stimmfalten und der Gliedmaßen für beide Ausführungen bestimmt, so bestimmt auch im Singen die Morphologie die interne Vibrationsstruktur der Stimmfalten und im WT die Körpertechnik des WT-Kampfstils die interne Bewegungsstruktur der Gliedmaßen innerhalb des „Blending“ bzw. des Wechsels.

13 Analogien und Abstraktion

Die entscheidenden Fragen innerhalb des Singens mit einzubeziehen, die ihren Einfluß auf das Instrument nehmen, heißt, die Beeinflussungsketten zu nennen, und hierunter insbesondere die emotionale, die sich vom inneren Zustand und der kontextuellen Situation eines Lyrischen Ich her, wie z.B. vom fahrenden Gesellen, innerhalb eines Liedes als Emotionen über die Gestik und Dynamik zeigen lassen.

Die wahre Wirkung, also die tatsächliche Intensität, die künstlich evozierte, aber genauso wirkungsvolle Emotionen haben kann, zeigt sich, sobald diese noch fremden Emotionen zu eigenen gemacht werden. Über zunächst kurzfristiges Zulassen wenig gefilterter Emotionen in Übungsliedern und später über temporäre Identifikations- und Entidentifikationsprozesse kann dies bis zu einem erstaunlich hohen Grad der Realität geschehen, so daß die Einwirkungen der jetzt eigenen Emotionen beginnen können, ihre Dynamik innerhalb der physiologischen Vorgänge der Körpertechnik zu entfalten. Es ist fast selbstverständlich, daß der umgekehrte Prozeß zum Lied führt, d.h. das Leid führt zum Lied, und das Lied führt zum Leid, meistens jedenfalls, denn Leid kann auch durch Freude ersetzt werden, was aber im Liedgut seltener vorgefunden wird. In beiden Fällen aber muß mit Streß, und zwar mit positivem und negativem Streß umgegangen werden.¹⁰⁹ Die Abmilderung der Dynamik einer echten Emotion resultiert in eine Stimmung.¹¹⁰ Die Stimmung aber darf nicht ohne den stärkeren emotionalen Hintergrund ablaufen, so daß die *tatsächlich emotionale* Stimmung sich dann, über ihren spezifischen Kontext, wie z.B. den der Sehnsucht des fahrenden Gesellen nach seiner verlorenen Liebe, als zwar etwas abgemildertes, also stimmungsmäßiges, aber dennoch als eigenes dynamisches, also letztlich emotionales Leiden in der Sehnsucht und Trauer von innen her spürbar vereinnahmend zum Leben erweckt. Diese jetzt eigene emotionale Verlebendigung innerhalb einer temporalen Identifikation mit einer Rolle des Lyri-

¹⁰⁹ Vergleiche zu psychologischen Streßsituationen und zu bedeutenden streßerzeugenden Lebensereignissen: Zimbardo 1999, 376ff.

¹¹⁰ Die Unterscheidung zwischen Emotion und Stimmung wird hier so getroffen, daß gesagt werden kann, daß eine Emotion sehr dynamisch, auch körperlich spürbar ist und einige Sekunden dauern kann, während eine Stimmung deutlich schwächer in der gefühlsmäßigen Empfindung verläuft, dafür aber Stunden, Tage, sogar Wochen andauern kann. Ebenso läßt sich hier eine Parallele zu Wollheims (2001, 15ff.) Einteilung der Emotionen in zwei Hauptschichten sehen.

schen Ich führt dazu, daß sowohl die Problematik des Lyrischen Ich, das hier seine unstillbare Sehnsucht ist, als auch die Rolle des fahrenden Gesellen, als eigene Rolle im Menschen, als tatsächlich schmerzvoll erlebt wird und eigentlich umgehend abgewehrt werden soll. Die erlaubte Nähe und gerade die emotionale Nähe ist im Singen gewollt, wird nun über die Mittelglieder der Musik und des Singens zur Wahrnehmung geführt und somit ins Bewußtsein gehoben, dementsprechend nicht verdrängt. Jeglicher folgende Umgang mit den Emotionen des fahrenden Gesellen, der sich nun über die spezifische Gestik und Dynamik der Emotionen und ihrer Derivate zeigt, nimmt seinen Einfluß über die Katalysatoren Tonhöhe, Lautstärke und Vokal auf die Register des Larynx und seine Stimmfalten.

Die Vorstufe der Übungslieder, in denen zugleich die Emotionen mit den entsprechenden gestisch-dynamischen Ausdrücken verbunden werden, findet sich im WT als Kuo-Sao wieder. Im Singen werden auf dieser Stufe zugleich Gestik *und* Emotion in einfachen Anlagen gelernt. In dem Beispiel des ersten Liedes der Vaccaj (siehe dort) ist es die Sorge um die leicht erlöschende Flamme im Zusammenhang mit der aufsteigenden F0-Skala und ihrer Auswirkung auf das Instrument, insbesondere im Hinblick auf das Singen der letzten Phrase in einem Atem, also insbesondere im Hinblick auf die Atemdruckanpassung im Waageeffekt des Atemapparates, bei knapper werdender Phonationsluft und doch zugleich vermehrtem Verbrauch in der ansteigenden Tonhöhe. Tatsächlich geht hier eine im Singen erlebte reale Sorge mit der im Text gegebenen und der dann im doppelten Sinne spannungsvoll aufsteigenden Skala einher. Zunächst haben die Stimmfalten hierbei eine breitere Form für die „Bruststimme“, mit ihrem damit einhergehenden Vibrationsmuster. Innerhalb des Verlaufs dieser Emotion und ihres Anstiegs verschlankt sich die Form der Stimmfalten, und der Atemdruck muß für ihre Aktivierung zunehmen. Es soll sich immer mehr weg von den Haupttendenz der Bewegungen entlang der Transversalen und immer mehr hin zu den Bewegungen entlang der Sagittalen bewegt werden, wobei sich aber immer noch in der „Bruststimme“ befunden wird. Der reinen Dynamik der Emotion, im Zusammenhang mit dem Katalysator der aufsteigenden Tonhöhe, muß jetzt entgegengewirkt werden, indem die Aktivität des M. vocalis nicht aufgegeben, sondern seine Verkürzungsaktivität, hier aber als Verdickung ausgeführt, erweitert und zugleich die Ausatmungstendenz verringert wird, womit dann noch innerhalb der hohen Mittellage eine volle Bruststimme hörbar wird. Die gegebene

Emotion Sorge, mit ihren physischen Wirkungen, wird hörbar, d.h. wieder wahrnehmbar, relativiert, indem sie im Stimmklang ausgeglichen ist. Die Tatsache der psychisch-emotionalen Einwirkung über die Katalysatoren auf die Stimmfalten mit ihren dann unwillkürlich folgenden Bewegungsabläufen wird dann mit der Hörbarkeit dieser Emotionen, rückwirkend wieder, über die Einwirkung der Stimmfaltentätigkeit in der auditiven Wahrnehmung, von einer Wirkung zur Ursache, mit weiterem emotionalem Einfluß indirekt auf sie selbst.

Im WT resultieren aus den unvorhergesehenen attackierenden Einwirkungen des Gegners, innerhalb der ganz bestimmten, d.h. ausgewählten Technikanwendungen einer Kuo-Sao-Übung, bestimmte Bedeutungsgebungen für bestimmte Bewegungen und Bewegungstendenzen. Es sind einzelne Bewegungsabläufe, wie z.B. der „Erste Angriff“, auf die sich konzentriert wird. Innerhalb einer Sequenz kann es z.B. zur spontanen Anwendung des „ersten und zweiten Angriffs“¹¹¹ im Chi-Sao kommen (wie im Film 32: Chi-Sao). Es wird dieses als Abfolge erkannt, wobei dann im Rahmen des Ablaufs dieser Abfolge die vorgesehene reaktive Abwehr gestartet und ausgeführt wird.¹¹² So wird anhand einiger bestimmter Abläufe in einer Kuo-Sao-Sequenz sowohl die kampftechnische Bewegung eines Ablaufs als auch ihre Bedeutung über diese Bewegungen erlernt. Zugleich wird hierbei, mit dem im Kuo-Sao verbundenen Lernen, die wahre Absicht einer Bewegungshandlung des Gegners zu erkennen gelernt, denn seine Bewegungen sind willkürlicher Art, deren Wirkung zur Ursache für ihre Bedeutung wird. Hierdurch entstehen die Bedeutungen, z.B. von den genannten Angriffen als ganze, deren Anwendungen sich, ähnlich den Gestik-Abschnitten in Gesangsphrasen und deren Konstellationen zwischen Emotionen, ihren katalysatorischen Bewegungen und deren Einflüssen auf die Stimmfaltenformen, lernen und ausgleichen lassen. Die Blockierung der Arme durch das gegnerische Weiterleiten, das einem Ziehen nahekommen kann bzw. fast so aussieht, führt zu einer unfreiwilligen Streckung der Arme, was eine Gefahr darstellt, die bei dem dann auch tatsächlich folgenden Angriff des Gegners durch eine sofortige Reaktivierung der Verkürzungsaktivität der Arme über die Chi-Sao-Technik, ausgegli-

¹¹¹ Dieses sind Bezeichnungen aus der WT-Technik und keine Qualitätsbezeichnungen dieser Betrachtung.

¹¹² Diese Abfolge ist nicht mit der unweigerlich ablaufenden Ausführung einer Methode zu verwechseln, denn die Abfolge kann auch innerhalb ihres Vorgangs synthetisch verändert werden.

chen werden kann. Hierbei wird das Armsystem aus seiner Form für das Chi-Sao, über die Streckung, zurück in die voller schwingende Form des Chi-Sao geführt. Im Streckungsmoment liegt auch die Gefahr, durch zuviel Vorwärtsdruck nach vorn, und damit gleichbedeutend, „in die Hände“ des Gegners zu fallen. Daher muß zwangsläufig der Vorwärtsdruck verringert werden. Im zweiten Teil, bei der Rückkehr in das Chi-Sao verbleibt die Verringerung des Vorwärtsdrucks innerhalb der ausgeglichenen Situation.

Wo im Singen, in dem genannten Beispiel, das Emotionsderivat Sorge sich mit einem vermehrten Zurückhalten der Luft, bei einer aufsteigenden Phrase, mit einer Verschlangung der Stimmfalten für die Höhe, einer Verringerung der Luftabgabe und gleichzeitiger Aufrechterhaltung der Bruststimmanbindung verbindet, wobei das nur eine, aber eine mögliche Verbindung ist, verbindet sich im WT die gegnerische Handlung, bei der während des eigenen Angriffs die eigenen Arme durch ein Weiterleiten in eine Streckung gelenkt werden sollen, um dann, an ihnen entlang rutschend, einen Faustschlag auszuführen, mit der Kenntnis um die Bedeutung, daß ebendieser Faustschlag nur über die gesamte Abfolge der Bewegungen des ersten Angriffs gefährlich wird. Ihre Bedeutung hängt dann auch von dem möglichen Ausgleich ab (abwehrender Teil des ersten Angriffs), der diesem Angriff entgegengebracht werden kann. Der auf die Streckung folgende Angriff wird in dezentrierende Reflexbewegungen mit Wendung abgeleitet, wobei daraufhin unmittelbar selbst wieder angegriffen werden kann.

In der nächsten Stufe, dem Kunstlied selbst, kann nicht mehr nur auf die genannten emotionalen Sequenzen einzeln eingegangen werden, sondern auf die ganze Rolle bzw. das Lyrische Ich *und* dessen Emotionen, selbst dann, wenn innerhalb eines Liedes nur wenige Emotionsmomente hervorgehoben werden sollten, so geschieht dies über die Rahmenvorstellung eines imaginär-realen Lyrischen Ich. In diesem Sinne stehen sich im WT im „freien“ Kampf nicht Kämpfer gegenüber, die bestimmte, wenn auch veränderbare Abfolgen benutzen werden, sondern jeweils Kämpfer mit *all* ihren menschlichen Fähigkeiten, d.h. neben ihren körperlichen auch mit ihrer psychischen Kampfkraft, und dieses in fast ganz freier Anwendung, oder auch Kämpfer anderer Kampfstile.¹¹³

¹¹³ Mit „freiem“ Kampf ist selbstverständlich immer noch ein relativ kontrollierter Kampf gemeint, der als Vorgabe hat, niemanden zu verletzen.

Im Singen finden in der Gattung des Kunstliedes potentiell alle Emotionen mit ihren Ausdrücken Anwendung, die Dichter und Komponisten und Interpreten schaffen konnten und können bzw. die erzeugbar sind, während im WT im „freien“ Kampf ebenfalls alle Kampftechniken mit ihren Bedeutungen Anwendung finden, die möglich sind. Ebenso wird im WT vertreten, sich an alle anderen Kampfstile anpassen zu können.¹¹⁴ Im Kunstlied sind diese Emotionsabfolgen allerdings festgelegter, während ihm WT die Bedeutungsabfolgen eher willkürlich entstehen.

Die emotionalen Sequenzen eines Liedes bzw. eines wesentlichen Abschnittes eines Liedes, wie der genannte Abschnitt des Liedes Nr. 4, der Lieder eines fahrenden Gesellen, werden über das Lyrische Ich zu einer zweiteiligen Hauptbewegung zusammengefaßt, die in sich eine Zustandsveränderung erfahrbar werden läßt. Das Ineinanderliegen der erwähnten zwei wesentlichen Emotionen bzw. auch Emotions- und Zustandskonglomerate des fahrenden Gesellen in der Phrase, seine Trauer im Abschiednehmen-Müssen mit der verbleibenden ewigen Sehnsucht, und seinem Einheitserleben des Mit-einanders in der Liebe, stellen sich beide, auf das Realitätsprinzip¹¹⁵ angewendet, als Extrempositionen der Lust-Unlust-Konstellation dar, deren, nicht Verunmöglichung, aber deren Ausgleich notwendig ist, die hier allein durch eine übergreifende, integrierende Erkenntnis im Menschen Sänger über das Kunstwerk und dessen Ausführung zu erreichen möglich wäre, was einer Ich-Integration gleichkäme, wie beispielsweise bei Erikson (1999) beschrieben wird, wobei die folgende Situationsbeschreibung noch eine Vorstufe einer solchen Integration darstellt. Zunächst aber, ohne eine letzte Interpretation vorauszusetzen, führt der erste Phrasenabschnitt zu einer Reihe von emotionalen Ausdrucksvarianten der Trauer, die anschließend in emotionale Ausdrucksvariante der Liebe übergehen, die aber beide in ihren internen Zusammenhängen im Sinne folgender Aussage Freuds verstanden werden können:

„Das Ich des Kindes befinde sich also im Dienste eines mächtigen Triebanspruchs, den zu befriedigen es gewohnt ist, und wird plötzlich durch ein Erlebnis geschreckt, das ihn lehrt, die Fortsetzung dieser Befriedigung werde eine schwer erträgliche reale Gefahr zur Folge haben. Es soll sich nun

¹¹⁴ Das wurde mir im Unterricht in WT-Schulen in Hamburg gesagt und auch unterrichtet.

¹¹⁵ Siehe zum Thema der Verdrängung und Spaltung Freud [1920] (1975), 220, sowie den Aufsatz *Ichspaltung im Abwehrvorgang* (1940[1938]) 1975, 390ff., und zum Realitätsprinzip den Aufsatz *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* [1911] (1975), 18.

entscheiden: entweder die reale Gefahr anerkennen, sich vor ihr beugen und auf die Triebbefriedigung verzichten, oder die Realität verleugnen, sich glauben machen, daß kein Grund zum Fürchten besteht, damit es an der Befriedigung festhalten kann. Es ist also ein Konflikt zwischen dem Anspruch des Triebes und dem Einspruch der Realität. Das Kind tut aber keines von beiden, oder vielmehr, es tut gleichzeitig beides, was auf dasselbe hinauskommt. Es antwortet auf den Konflikt mit zwei entgegengesetzten Reaktionen, beide giltig und wirksam.“ ([1940] 1938) (1975, 391).

Die für das Lyrische Ich des fahrenden Gesellen unauflösbare Situation, die dem von Freud genannten Ich des Kindes entspricht, tritt mit der Rolle des fahrenden Gesellen als Ganzes ins Bewußtsein und mit ihm die frühe, unausdifferenzierte Verflochtenheit der emotionalen Situation der genannten Phrase und ihre Lösungs- bzw. Integrations-schwierigkeiten. In einem ungekonnten Ausgleich des Singens würde in dem bedeutenden Sprung, an der Stelle von der Trauer zurück in die uroborische Nischensituation der allumfassenden Liebe, zum „allerliebsten Platz!“, auf das hohe g', ein Schritt in die „halbe Stimme“, also das Falsett, mit dessen starker Durchstreckung und mit dessen Bedrohung der Stimmintegration, geschehen. Dieser Schritt in die „halbe Stimme“ ähnelte auch im Falsettklang der Imitation der Kinderstimme, oder quasi einer verweiblichten Männerstimme, wäre aber keine entwickelte Männerstimme. Für das „Blending“ wird nun zum Falsett das Prinzip der „Bruststimme“ hinzugefügt, was zunächst zur im Verhältnis zu massiven „Kopfstimme“ führt. Noch dazu kommt dann das Einrichten des „Mezza voce“, über die Entlastung des gesamten Larynxsystems durch Verringerung des subglottischen Drucks sowie der medialen Kompression und der adduzierenden Tätigkeit der Aryknorpel mit der Nutzung der vorsichtigen Dominanz des Vokals /a/.

Im WT findet sich ebenfalls eine Zustandsveränderung im Kampf. Auch hier liegt eine Lust-Unlust-Situation vor, die sich letztlich aus der Konstellation, der aus der Tiefe heraufdämmernden Urnähe im Zusammenhang mit der mit dieser verbundenen möglichen Gefahr des „Verschlucktwerdens“ (Neumann 1949, 41, 172) speist, also der Gefahr der körperlichen Schwäche, mit den so leichter möglichen Verletzungen und der möglichen Vernichtung. Das WT-Prinzip des Aufsuchens dieser als gefährlich befundenen und andererseits im Ursprünglichen als Nähe einer Liebes- oder zumindest als Nischensituation kennengelernten Situation, aus der heraus eine auf jeden Fall eigene Autonomie erwachsen muß, soll, aus einer zunächst ambivalenten Ausgangshaltung (siehe bei Erikson 1999, 76ff.), eine dementsprechend einseitige Lösung durch den finalen Sieg über

das böse Fressende erfahren, was allein schon auf eine unausdifferenzierte Ununterscheidbarkeit hindeutet.¹¹⁶ Während im reinen Kampf die Möglichkeit eines finalen Sieges wahrscheinlich ist, entfällt sie als Reales in der Kampfkunst, durch das Prinzip der Entwicklung. Die reale Tatsache, verletzt zu werden, wenn auch unabsichtlich, bleibt auch in der Kunstausführung immer bestehen.

Noch bevor die Kämpfer miteinander in Kontakt gekommen sind, also schon, wenn sie voreinander stehen und den anderen als Gegner erkennen, liegen das imaginär-reale Alles-oder-Nichts-Prinzip der finalen Sieg-oder-Niederlage-Konstellation, respektive die imaginär-reale sowie reale Verletzung quasi *im* Angesicht des Gegners und werden *durch* die Person des Gegners verkörpert, das durchaus noch dazu, und auf diese Tatsache der psychischen Kampfführung abhebend, mit entsprechender angsterzeugender Mimik und Gestik einhergehen kann, oder auch mit seinem genauen, aber noch gefährlicheren Gegenteil.

Im Angriff mit der „Universallösung“, wo sich das gesamte System seiner Form nach streckt, das als eine Folge der Angst um Tod und Verletzung betrachtet werden kann, wird die Angst über die gestreckte und gespannte Form im Angriff, mit der Ersten Qualität, an den Gegner herangetragen und dann direkt auf ihn übertragen, was sich bei diesem als Absicht zu siegen manifestiert, auch durch die offensichtliche Angstfreiheit, die mit dem Aufsuchen der damit gegebenen Nähe einhergeht, wie oben beschrieben wurde. Hierbei könnte sich der Angegriffene durch ein die Gliedmaßen streckendes Zurückstoßenwollen des Angreifers retten wollen, was aber seine sofortige Starrheit und Unbeweglichkeit zur Folge hätte. Das aber gefährdete die körperliche Kohärenz durch die unmittelbaren Folgeangriffe des Gegners. Im Grunde erfolgt auch eine Streckung im eigenen Anwenden der „Universallösung“ auf die des Angreifers, aber nur für einen sehr kurzen Moment. Sofort folgt das ideale oder weiche Aufnehmen des Angriffs vom jeweils anderen Kämpfer. Das geschieht in der Form, daß der WT-Kämpfer sich im Angegriffenwerden stauchen läßt. Von ebendieser Situation aus wird die Gefahr des

¹¹⁶ Siehe hierzu die Abschnitte „Die Große Mutter: das Ich unter der Dominanz des Uroboros“, bei Neumann 1949, 53ff. sowie auch zum „furchtbaren Vater“, 189ff., 206.

gegnerischen Angriffs überhaupt erst durch die automatisierte Struktur des Chi-Sao einordnend wahrnehmbar und damit für kommende Bewegungen bewertbar.

Dieser Vorgang entspricht dem Moment des Beginns der genannten Phrase, der Situation des fahrenden Gesellen, wo er, als er selbst, also als junger Mann, seine ersten, ihn wieder schmerzenden Trauerempfindungen, mit ihrer emotionalen Dynamik, in seinem Innern wahrnimmt. Möglich, daß die Entsprechung des Angriffs sich im vorhergehenden Lied Nr. 3 nennen läßt, in dem in dramatischen und lauten Phrasen der eigene Tod herbeigewünscht wird, was aber jetzt nicht betrachtet werden soll.

In beiden Fällen erfolgt dann die entscheidende Phase, wo die Emotionen um das eigene Fremde bzw. fremde Eigene bzw. der in seinen Bewegungen adaptierte oder die eigenen Bewegungen adaptierende Gegner sich in voller Dynamik zu entfalten suchen. Hierbei gerät das Lyrische Ich des fahrenden Gesellen in Gefahr zu zerreißen und der Körper des WT-Kämpfers in Gefahr verletzt zu werden. Die dann unmittelbar erfolgenden weiteren Angriffe sind bereits, wenn der Angriff nicht schon ausgereicht hat, die entscheidende Phase des Kampfes, so daß sich, und auch gerade *weil* der Angriff nicht ausreichte, jetzt das Kampfgleichgewicht zugunsten des einen oder anderen entscheiden muß.

Die Situation der auftauchenden, der quasi des orpheusschen Umblickens ähnlichen, hochlebendigen Erinnerung des fahrenden Gesellen an seine verlorene Liebe, die scheinbar wieder dafür sorgt, daß er sie erneut verlieren muß, oder er in einer halluzinativen Pseudorückkehr nicht er selbst sein kann, da er die aktuelle Realität verdrängend verleugnen müßte, resultiert jetzt in einen inneren Kampf zwischen dem alten und neuen Bild von sich und seinem „Schatz!“, das, aufgrund der dynamischen emotionalen Intensität, mit der dieses unweigerlich abzulaufen beginnt, nach einer grundsätzlichen Entscheidung sucht. Es kann aber in beiden Fällen weder der Kampf vermieden werden, noch kann zugunsten der Gesundheit und Entwicklung im Realitätsprinzip nur eine der beiden Seiten obsiegen, sei die Situation hierfür noch so verlockend hinsichtlich eigener scheinbarer Vorteile oder aussichtslos hinsichtlich eigener scheinbarer Nachteile. Eine Integration ist angestrebt, damit für den fahrenden Gesellen nicht Freuds Aussage gelten würde:

„Aber umsonst ist bekanntlich nur der Tod. Der Erfolg wurde erreicht auf Kosten eines Einrisses im Ich (...). Der ganze Vorgang erscheint uns so sonderbar, weil wir die Synthese der Ichvorgänge für

etwas Selbstverständliches halten. Aber wir haben offenbar darin unrecht. Die so außerordentlich wichtige synthetische Funktion des Ichs hat ihre besonderen Bedingungen und unterliegt einer ganzen Reihe von Störungen.“, aus *Ichspaltung im Abwehrvorgang* (1940[1938]) (1975 391-392).

Gibt es für die Stimme nur zwei Hauptbestandteile, die noch dazu, wie Miller (2000) es formuliert, so unterschiedlich sind wie Schwarz und Weiß und ebenso un kombinierbar, dann muß, von einer dieser beiden ausgehend, für eine integrative Stimmgebung eine grundsätzliche Entscheidung getroffen werden, d.h. ausgehend von einem der beiden Hauptzustände. Im Phrasenbeginn des Liedes Nr. 4, „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt.“, ist es für den Bariton automatisch die „Bruststimme“, von der ausgegangen werden muß. In diesem Register wird die Phrase und damit zugleich die Dynamik der Zustandsveränderung auf den verschiedenen Ebenen begonnen.

Im WT ist es die Situation, wo der WT-Kämpfer sich, im Rahmen der WT-Technik, in der Vollkontaktsituation nah am Gegner befindet und er mit allen drei bzw. potentiell vier Gliedmaßen zugleich den Gegner berührt, während der Gegner sich mit feindlicher Absicht zu bewegen beginnt.

In der Folge soll, durch die Dynamik der Emotion bzw. durch den Angriff des Gegners, in beiden Fällen eine starke Streckung der Werkzeugsysteme eingeleitet werden. Im Singen sollen die Stimmfalten damit eigentlich in die Falsettstellung und im WT sollen die Gliedmaßen in die volle Streckung einer Gegenwehr gebracht werden.

Genauso soll in der Folge, durch die Dynamik der Emotion bzw. durch den Angriff des Gegners, in beiden Fällen eine starke Verkürzung der Werkzeugsysteme eingeleitet werden. Im Singen sollen die Stimmfalten damit eigentlich in die volle „Bruststimme“ und im WT sollen die Gliedmaßen in einem bedrängenden Angriff entweder ganz eingedrückt oder in ein ausschließliches Chi-Sao gebracht werden, dem dann aber die Angriffsqualität der Streckung fehlt.

Kann im WT nicht mit der „Universallösung“ angegriffen werden, weil der Gegner schon die Berührung aufgenommen hat, besteht nur noch die Möglichkeit, über Bewegungen des Chi-Sao den eigenen Angriff einzuleiten. Kommt der Gegner mit seinem Angriff zuvor, respektive steigt die Bedrohung sehr dynamisch an, muß in jedem Fall ein eigener Angriff, ob nun aus der „Universallösung“ oder aus dem Chi-Sao heraus,

gestartet werden. Dieser eigene Angriff geschieht über die Erste Qualität, darf aber nicht aus der Not der Situation als alleinig rettend angesehen werden.

Die Rückkehr aus der bereits vorliegenden Ersten Qualität in die Erste Qualität allein, sollte der Gegner bereits ohne eigenen Angriff der „Universallösung“ in Berührungsnähe sein und angreifen, die eigentlich als permanenter Angriff sehr zu befürworten ist, kann nicht in Ausschließlichkeit geschehen. Insbesondere aber da, wo in einem Kampf eine grundsätzliche Entscheidung aussteht, besteht fast immer auch eine Neigung, die höhere Qualität, die schwieriger auszuführen ist, zugunsten eines definitiven, schnellen und radikalen Sieges aufzugeben, was eigentlich ebenfalls typisch für das WT ist. Die alleinige Kampfarm der Ersten Qualität aber birgt immer die Gefahr, daß der Gegner die Starre, die in jeder Streckung liegt, erkennt, sofort aufnehmend umgeht und aus einem besseren Winkel und erfolgreich wieder angreift, namentlich durch Chi-Sao-Techniken. Also darf gerade in entscheidenden Kämpfen, wo eine große Bedrohung vorliegt, auf das Chi-Sao und dessen gespannte Lockerheit auf keinen Fall verzichtet werden. Auch dann nicht, wenn die Bewegungen des WT-Kämpfers kurze und harte sein sollten.¹¹⁷ Es können so diese Bewegungen am besten durch das taktile Gefühl aus dem Chi-Sao heraus und daher mit feinerer Steuerbarkeit zum Erfolg geführt werden. Die in ihrer Gefährlichkeit nicht zu unterschätzende starke Neigung, aufgrund der großen Gefahr nur noch in einen permanenten Angriff überzugehen, muß also, entgegen der Vorgabe der permanenten Benutzung der Ersten Qualität, klar eingeschränkt werden, was ebenfalls typisch für das WT ist. Auf eine lockere Haltung (siehe oben bei Begriff der Lockerheit) des im Chi-Sao bzw. Chi-Gerk gelernten verkürzenden Anwinkeln und Rollens der Gliedmaßen muß sich verlassen werden können, wenn der Gegner seinen Angriff startet und auszuführen beginnt, und ganz genauso, wenn der eigene Angriff gestartet wird.

Beginnt der Gegnerangriff dann in seinem vollen Ausmaß, nehmen der Druck und die Bewegungsgeschwindigkeit, die auf den WT-Kämpfer von seinem Gegner her übertragen wird, mit außerordentlich großer Dynamik zu. Einzig durch die taktile Adaptation¹¹⁸, also durch eine direkte Akkommodation mit Nachahmung seiner Bewegungen

¹¹⁷ Vergleiche beispielsweise die Holzpuppenform.

¹¹⁸ Die optische Reaktionszeit beträgt etwa eine Sekunde, während die taktile Reaktionszeit weniger als die Hälfte dieser Zeit beträgt.

kann einer solchen Dynamik noch gefolgt werden, und nur so können die wahren Bewegungsabsichten des Gegners erkannt werden. Die Gliedmaßen und der Körper des WT-Kämpfers müssen den Gliedmaßen- und Körperbewegungen des Gegners quasi widerstandlos bis zu einem bestimmten Grad folgen, indem er in großer Gefahr sehr nah an ihm bleibt und sich von seinem Gegner regelrecht bewegen läßt und hieraus den eigenen Angriff ausführt.

Im Singen verhält es sich an der Stelle mit dem Schritt in die Höhe ähnlich. Der fahrende Geselle kann sich in dem bedeutenden Moment des tiefen, sozusagen herzerreißenden Ergriffenwerdens von der emotionalen Dynamik der Sehnsucht um seine verlorene Liebe nicht dieser unaufhaltsam einsetzenden dynamischen Emotionen sperren. Er kann beispielsweise nicht in unangemessen starker Betonung von Männlichkeit in seiner Stimmgebung, beispielsweise mit einem Beltingvorgang und dessen massivem Stimmklang in der Höhe, für die tiefen und weichen emotionalen Empfindungen um seine verlorene große Liebe eine große bruststimmige Schwärze benutzen, mit der er sich selbst unangemessen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, alles andere aber verdrängen würde, auf das es ihn bald wieder überfiele. Hierbei wäre die Form der Stimmfalten auch für die Höhe zu stark verkürzt, im Verhältnis, sehr stark verbreitert und mit einer großen medialen Kompression und damit mit einer starren Einstellung versehen, was mit einer deutlichen Anstrengung des Stimmfaltenapparates einherginge. Er kann sich aber auch nicht vollends diesen lyrischen Emotionen hingeben und eine kindliche oder verweiblichte Falsettstimme benutzen, wobei die Stimmfalten hier eine zu stark gestreckte und zu verschlankte Form hätten und damit eine zu große Schwäche aufweisen würden und somit wieder eine Starre und Anstrengung erzwingen würden. In dem einen wie dem anderen Fall entspricht es nicht einer gelungenen Verwebung, weder im Stimmklang noch in damit verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten, noch in den möglichen psychischen Hintergrundsinterpretationen, oder in der Form und Funktion der Stimmfalten. In beiden Fällen, im Singen wie im WT, läge so letztlich keine lockere und damit, hinsichtlich der Nachhaltigkeit der Ausführungsaktivität, keine ökonomische Situation vor.

Bei dem emotional, stimmlich und ausdrucksmäßig bedeutenden Schritt in die hohe Lage, also zugleich bei dem Schritt in die extreme Emotion, innerhalb der Modalstim-

me, und in der für das „Blending“ dazu noch angeglichenen Stimmgebung, wird der Schritt im Singen daher einerseits, ohne Aufgabe der BruststimmEinstellung des nur leicht in eine etwa mittlere Position gekippten Ring- und Schildknorpels, mit aktivem M. vocalis, vollzogen. Und es wird zugunsten dieser Larynx-Einfassung eine mittlere, leicht gesenkte Vokalstellung eingenommen, wobei diese gesamte Haltung letztlich nicht mehr aufgegeben wird. Zugleich werden die Stimmfalten aber aus der verkürzten Stellung für die notwendige Höhe gestreckt, jedoch ihre Masse nur wenig vermindert, womit wieder mehr frei schwingendes Cover zur vermehrten Obertonproduktion vorhanden ist. Für das „Mezza voce“ wird dazu jetzt noch die Adduktion der Aryknorpel etwas verringert, so daß eine mediane Öffnungstendenz ähnlich dem Falsett entsteht, und der subglottische Druck deutlich verringert. Die Stimmgebung zeichnet sich jetzt auch in der Höhe durch eine sehr leichte, weiche Porösität mit leichtem klanglichem Fokus und insgesamt durch größere Lockerheit aus, die sich zudem als angenehmes propriozeptives Gefühl im Hals äußert und in einer kraftvoll-angenehmen Arbeit im Atemapparat des Torsos.

Im WT werden mit den Gliedmaßen, unmittelbar bei dem direkten Angriff des Gegners, der sich auf der zentralen Mittellinie in näherer-mittlerer Mensur frontal zum WT-Kämpfer befindet, sowohl dem Chi-Sao ähnliche Haltungen eingenommen, die mit einer Verkürzung und Verbreiterung der Haltung der Gliedmaßen einhergehen, als auch dieselben Haltungen in etwas gestreckterer Form, so daß dem dynamischen Druck des Gegners mehr Widerstand geboten und sich an diesen wendend entlang bewegt werden kann, so daß daraus ein eigener Angriff leicht entstehen kann. Hinzu kommt, daß dabei gleichzeitig über die Standbearbeitung der Druck, z.B. auch durch eine Wendung, auf den Gegner deutlich verringert wird, so daß die Gliedmaßen erneut ein wenig gelockert und dabei erneut leichter in Bewegungen entlang der Transversalen gebracht werden können. Hierbei entsteht jetzt eine Tendenz, den Raum zwischen den Armen wieder etwas mehr zu öffnen. In dieser Weise verfahren, kann jetzt die Haut mit ihrer Wahrnehmung besser ins Geschehen kommen, so daß, mit dem sofortigen Gewinn an taktischer Information, insgesamt eine Verringerung der Energie und Bewegungsnotwendigkeit einsetzen kann, was wiederum zu einer Zunahme an Lockerheit führt. In beiden Fällen zeigt sich so eine Zunahme an Ökonomie der Bewegungen, einhergehend mit einer größeren Lockerheit und Flexibilität.

In beiden Fällen setzt damit eine in ihrer Wichtigkeit nicht zu unterschätzende Einfachheit der Haltung und Bewegung ein, die letztlich nur schwer zu beschreiben ist, die sich aber allem voran dadurch auszeichnet, daß trotz der Unvereinbarkeit der beiden Hauptbestandteile diese dennoch zusammen auftreten. Interessanterweise ähnelte eine Beschreibung der Einfachheit der Haltung und Bewegung gerade wieder den zum Lernen idealisierten Beschreibungen der Körpertechnik, die als Normative Grundelemente bezeichnet sind (siehe dazu Kapitel 14: Das epigenetische prägenitale Modell und seine Modi).

Es erscheint zunächst so, als ob hinsichtlich der Registercharakteristika, also der Variablen, die diese ausmachen, keine deutlichen, also qualitativen Veränderungen zu nennen wären. Es liegt eine für die Höhe ausreichende Gestrecktheit vor, wie sie auch dem Wesen nach dem Falsett zugehörig ist. Dabei aber ist die Masse erweitert, wie sie dem Wesen der „Mittelstimme“ entspricht, die sich wieder im Hauptregister des Brustregisters befindet, aber auch in der „Brust- und Kopfstimme“ einsetzbar ist, ebensolches gilt für die Menge des frei schwingenden Covers. Es sind möglicherweise beide Segmente in Beteiligung, oder wenigstens eine größere Tiefenbeteiligung entlang der Longitudinalen, wie es dem Wesen der „Bruststimme“ entspricht, wobei aber zugleich deren höhere mediale Kompression verringert und dazu eine, wieder dem Falsett ähnliche, mediane Öffnung der Glottis hinzugegeben ist. Die höhere Schlußphase der „Bruststimme“ ist damit ebenfalls in Richtung einer kürzeren des Falsetts relativiert. In der Falsettlage, die mit der Anbindung an das „Brustregister“ zur „Kopfstimme“ wird, ist die Intensität insgesamt verringert, d.h. durch weniger subglottalen Druck bei stärkerer muskulärer Inhalationsaktivität, oft als sogenannte „Stütze“ bezeichnet. Es ist durch die, wie mein Lehrer Viktor Lederer es interessanterweise formuliert hat, „Kehlkopfruhe beim Singen“, die hierbei vorliegt bzw. vorliegen muß, zu vermuten, daß, während dieser Gesamtzustand abläuft, die Antagonisten, das Rahmengerüst mit Schild- und Ringknorpel und der M. vocalis, in einer Art Schwebezustand sind, der nur äußerst geringe und keine zusätzlichen Bewegungen erlaubt. Die extreme Höhe, wie gesagt, ist einerseits als F0 erreicht, was bereits die Lage des Falsetts ist, andererseits erklingt diese Falsettlage potentiell als „Kopfstimme“ wie auch potentiell als „Bruststimme“, tatsächlich hörbar aber als „Mezza voce“. Innerhalb des „Mezza voce“ erscheinen dann, neben dem „Mezza voce“ selbst, die anderen Register sozusagen als Möglichkeiten im Hintergrund, in die

hinein gewechselt werden kann. Es liegen immer noch dieselben Variablen vor, die scheinbar quantitativ verändert worden sind, während aber dennoch ein bzw. sogar zwei Registerwechsel stattgefunden haben, oder mit anderen Worten: Die Gesamtanlage der Variablen als Ganze ist im Grunde qualitativ gleich geblieben, und doch hat ein Qualitätswechsel mit oder durch diese stattgefunden.

Auch im WT erscheint es zunächst so, als ob hinsichtlich der Qualitätscharakteristika, also der Variablen, die diese ausmachen, keine deutlichen, also qualitativen Veränderungen zu nennen wären. Es findet sich an analoger Stelle folgende Situation: Während der dynamischen Einwirkung des Gegners auf den WT-Kämpfer sind die Gliedmaßen des WT-Kämpfers in einer für den hohen Gegnerdruck gestreckteren Stellung, was dem Wesen nach der Ersten Qualität angehört. Und dennoch folgen sie dessen zugleich schnellen Bewegungen, während sie dabei relativ verkürzt sind, was dem Wesen nach der Zweiten Qualität entspricht. Der gegnerische Druck wird durch letzteres nicht nur mit der Streckung abgehalten, sondern auch, durch die relative Lockerheit, mit einem zeitweiligen und raschen Verkürzen, Rollen und Wenden weich aufgenommen. Die hierin enthaltenen Bewegungen des Chi-Sao bzw. Chi-Gerk mit ihren Bewegungen entlang der Transversalachse verringern sich jedoch. Es sind möglicherweise beide Extremitätengürtel beteiligt, auf jeden Fall aber eine deutliche Steigerung der Kraftvektorbewegung entlang der Longitudinalachse bzw. dem Chi-Gerk ähnliche Elemente, während doch der Standbeindruck auf den Gegner zu deutlich verringert ist. Hierdurch können sich die Gliedmaßen schneller vom Gegnerdruck befreien. Im Ganzen wird eine mittlere Mensur eingenommen, die sich zur Druckverringering eignet. Mit der Druckverringering über das Standbein und der damit erhöhten Bewegungsfreiheit der Gliedmaßen sind nicht nur die Erste Qualität und die Zweite Qualität im Geschehen beteiligt, sondern es ist auch vermehrt die Haut selbst mit ihrer Wahrnehmungsfähigkeit hinzugekommen. Es ist im Zusammenhang mit der Schnelligkeit und dem hohen Druck ein potentiell Strecken gegeben, wie auch ein potentiell Verkürzen, der Extremitäten. Dabei besteht auch die Möglichkeit, sowohl die Arme als auch die Beine einzusetzen, während dabei der Druck trotz und gerade wegen des hohen gegnerischen Angriffsdrucks an allen Bestandteilen verringert wird. Es ist zu vermuten, daß sich für die entscheidenden Sekunden die Kämpfenden in einer gleichmäßig aufrechtgehaltenen Men-

sur zueinander befinden. Die Erste Qualität und die Zweite Qualität erscheinen nun als *taktil wahrgenommene Möglichkeiten* innerhalb der Wahrnehmung über die Haut.

Es liegen immer noch dieselben Variablen vor, die scheinbar quantitativ verändert worden sind, während aber dennoch ein bzw. sogar zwei Qualitätswechsel stattgefunden haben, oder mit anderen Worten: Die Gesamtanlage der Variablen als Ganze ist im Grunde qualitativ gleich geblieben, und doch hat ein Qualitätswechsel mit oder durch diese stattgefunden.

Die aus dem Genannten herausscheinende Analogie zwischen dem „Mezza voce“ im Singen und der Haut im WT ist nicht mehr als eine Analogie zwischen zwei Subsystemen der Bewegungstechniken der Künste anzusehen, sondern als eine Analogie zwischen einem Subsystem der Bewegungstechnik im Singen, aufgrund der unwillkürlichen Einstellung der Variablen zur Schaffung des Klangergebnisses, und dem Primärsystem im WT, also dem Körper des WT-Kämpfers selbst, über das die Bewegungen in unwillkürlicher Anpassung an den Gegner und in willkürlicher Steuerung geführt werden. In dieser Betrachtung soll darauf nicht näher eingegangen und nur noch gesagt werden, daß in einer introspektiven Wahrnehmung das „Mezza voce“, wie auch die sensible Wahrnehmung der Haut sich in ihrer Sanftheit von taktiler Wahrnehmung und weichem Klang, als auch hinsichtlich der psychischen Bereitstellung der anderen Qualitäten der Aktivität als eine Dritte Qualität, entsprechen. In beiden Fällen wird auch das im Zentrum stehende Objekt, im Singen der Sachverhalt mit dessen Emotionen und im WT der Körper des Gegners mit seinen Bewegungen, sehr bewußt als Objekt wahrgenommen.

In beiden Fällen zeigt sich nun, daß jeweils der ganze Apparat zu jedem Zeitpunkt der Zustandveränderung aktiv ist, was darauf hinweist, daß es im Singen die „Bruststimme“ und im WT die Gleichzeitigkeit der Beteiligung aller Gliedmaßen ist, die die grundlegende Form, einmal der Stimmfalten und einmal der Gliedmaßen, vorgibt. Innerhalb dieser Form der „Bruststimme“ liegen dann alle Variablen aller anderen Register, wobei aber ein Primat der Transversalbewegung und Longitudinalbewegung der „Bruststimme“ vorliegt. Dieselbe Aussage läßt sich auch für die weibliche „Kopfstimme“ machen, in der zwar mit dem Primat der Sagittalbewegung nicht alle Variablen der „Bruststimme“ explizit vorliegen, so doch aber implizit in der transversalen Beteiligung der

Schwingung vorhanden sind. Ausgehend von der Streckung, die schon in der morphologischen Anlage der Stimmfalten vorgegeben ist, tritt die Qualität der Transversalbewegung mit der Reife der Stimme und mit dem Training und dem Können der Stimmführung immer ausgeprägter hinzu.

Das Miteinberechnen des Umschlagens von der einen in die andere Grundhaltung, also von dem die stimmliche Kohärenz bedrohenden Falsett¹¹⁹ in die Bruststimmqualität, zeigt, daß in einem Schritt vier neue ganze Teile in das eine System gekommen sind. Ein Wechseln von der Kopfstimmqualität in die Bruststimmqualität zeigt, daß in einem Schritt zwei neue ganze Teile zu dem zweiteiligen System hinzugekommen sind. Diese Teile des einen Systems sind die dann zu benutzenden Qualitäten von den zwei Naturregistern, Brustregister und Falsett, d.h. die Gesangs- bzw. Modalregister, also „Bruststimme“, „Kopfstimme“, „Mezza voce“ und „Falsett“ bzw. für das weibliche Modalregister, „Bruststimme“, „Upper“, „Middle“ und „Flageolet“.

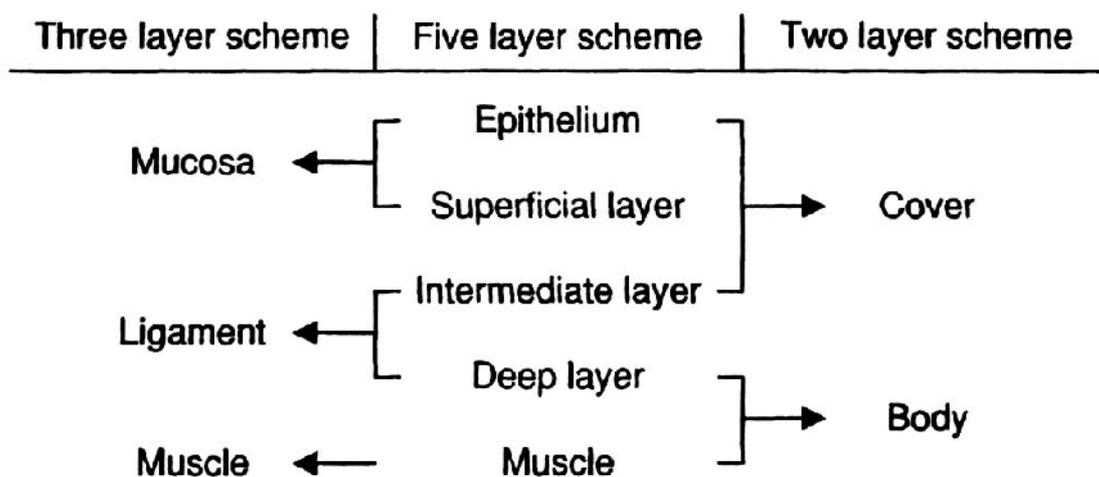
Aus einer bestimmten Variablenkonstellation, die für ein Register, also sozusagen innerhalb eines bestimmten Registers zusammenkommen muß, d.h. aus deren Funktionen, resultiert ihr Spielraum der Bewegung, in ihrer eigenen Registerqualität, z.B. innerhalb der „Kopfstimme“. Diese Variablenkonstellationen, mit ihren Funktionen *einer* Registerqualität stehen bereits mit den Variablenkonstellationen aller anderen Registerqualitäten in Verbindung. Sie tun dies auch dann, wenn nur ein einziges Register erklingt, besser gesagt *indem* es erklingt, so daß aus der internen Verbindung zwischen ihnen die aktuell nicht erklingenden Register die jeweils anderen mit ihren Funktionen mitgestalten. Diese interne Mitgestaltung führt über die Qualitäten Register zu einer endlosen Reihe an quantitativer Stimmklangbewegung, die wieder über die Tonhöhenqualitäten innerhalb der musikalischen temperierten Stimmung qualifiziert werden. Es ist für diese Sichtweise allerdings notwendig, zunächst eine alogische und aperspektivische Sicht auf die Register zu akzeptieren, aus der dann die Funktionen und Sichtweisen ihrer jeweils aktuellen Haupttendenz entstehen.

Das Entstehenkönnen immer neuer Klangkombinationen in der alogischen und aperspektivischen Sicht ist der generische Aspekt. Der generische Aspekt der Register-

¹¹⁹ Vergleiche Miller 2000, 60 und Reid 1984, 65.

vorstellungen resultiert aus der Benutzung der Register in ihrem genauen physiologischen Platz, mit ihrer dadurch entstehenden Erstellung ihrer eigenen Registerqualität. Diese eigene Registerqualität kann dann einerseits unabhängig von den anderen Registerqualitäten existieren, während sie dennoch, wenn bei den anderen Registern ebenso verfahren wird und dasselbe für diese gilt, in einen kombinativen Kontakt mit den jeweils anderen gebracht werden, während sie doch zugleich alle Register alle Variablen aller anderen Register besitzen.

Sowohl die Vorstellungen der Registermodelle als auch die dargestellte Sichtweise auf diese lassen sich in die gängigen physiologischen Modelle eingliedern. In das von Titze (1994) aus den drei Hauptsichtweisen auf den Aufbau der Stimmfalten zusammengesetzte Diagramm lassen sich die Registervorstellungen an den entsprechenden Stellen einsetzen:



(Quelle: Titze 1994, 18)

Mit der rechten Seite der Darstellung kann die Vorstellung von den Naturregistern Falsett und Brustregister in Verbindung gebracht werden, mit der linken Darstellung kann die Vorstellung der zwei Register, „Kopf- und Brustregister“, in Verbindung gebracht werden, und mit der mittleren Darstellung kann die Vorstellung der drei Register, ohne „Falsett“, in Verbindung gebracht werden, und schließlich kann eine Verbindung zwischen der Vorstellung von den vier Registern mit der mittleren Darstellung gedacht

werden, wobei hier das Falsett hinzukommt. Daß auch andere Vorstellungsvarianten möglich sind, liegt im Wesen der Sache selbst.

In ein leeres dreidimensionales Achsenkreuz lassen sich so die von Behnke (1881) genannten Formen der Stimmfalten schrittweise hineingeben: Im ersten Achsenkreuz befindet sich eine Falsettform der Stimmfalten ("upper thin"), die sich durch eine volle Streckung auszeichnet, mit leicht geöffneter Glottis. Im zweiten Achsenkreuz befindet sich eine Kopfstimmform ("upper thick"), die sich durch eine deutliche, aber im Verhältnis zum Falsett durch eine verringerte Streckung und eine leichte Zunahme an Breite auszeichnet. Bei den weiblichen Stimmen ist diese Veränderung geringer, bei den männlichen Stimmen geht diese mit einer deutlicheren Verbreiterung einher. Im dritten Achsenkreuz befindet sich eine Mittelstimmform ("middle"), die sich durch eine weitere Verkürzung und Verbreiterung auszeichnet. Im vierten Achsenkreuz befindet sich eine Kopfstimm- bzw. Middle-Form ("lower thin"), die sich durch eine deutliche Verkürzung und Verbreiterung auszeichnet. Im fünften Achsenkreuz befindet sich eine Bruststimmform ("lower thick"), die sich durch eine starke Verkürzung und Verbreiterung auszeichnet.

Innerhalb eines einzigen dreidimensionalen Achsenkreuzes, in das alle diese Formen der Stimmfalten hineingegeben worden sind, findet bei den Bewegungen von einem Register zum anderen eine gleichmäßige Bewegung von einer Form zur anderen statt. Daß bei den auditiv erkennbaren, und beim PRT auch propriozeptiv fühlbaren, Wechseln der Register optisch keine Veränderungen an den Stimmfalten statt. Daß optisch hinsichtlich des Registerwechsels keine Veränderungen zu beobachten sind, wird demnach daran liegen, daß die zu den einzelnen Registern gehörenden Charakteristika, die Variablen, zu jedem Zeitpunkt in ihrer Beteiligung, also innerhalb jeder dieser Formen, als solche parat sind. Das Umschlagen im Registerwechsel des PRT kommt dann jeweils einem Hinzufügen oder Entnehmen zweier identischer, ganzer, dreidimensionaler Untereinheiten gleich, die dann als gleiche neue Teile desselben bereits vorliegenden einen Systems, dem ganzen System der Stimme eine neue Haupttendenz verleihen. Hierbei bleiben aber alle beteiligten Anteile dieselben, was auch für das Ganze, für die ganze, eine Stimme als System gilt. In einem Massenmodell kommen mit einem Schritt ins Brustregister damit neue ganze Massen hinzu, die der Stimmfaltenbewegung eine

größere Gesamtbeweglichkeit verleihen, also zur Haupttendenz der Sagittalbewegung tritt, mit dem Brustregister bzw. ausdifferenziert in der Männerstimme oder der reifen Stimme, in dem festen Körper eine neue Freiheit seiner Bewegung entlang der Transversalen und entlang der Longitudinalen hinzu – zunächst im Sinne Titzes: „Soft tissue has an infinite number of degrees of freedom, whereas rigid mass-spring systems have a finite number. As more masses and springs are added to a vocal fold model, the degrees of freedom increase.“ (1994, 97), durch die dementsprechend viele neue Möglichkeiten bereitstehen.

Diese ganze, neue Masse, die hinzugetreten ist, besitzt auch *alle* Variablen, die die Stimme als ganze besitzt, die notwendig sind, um ein Register zu erzeugen. Darunter fallen, als Variablen, auf jeden Fall die folgenden: die Streckung und die Verkürzung im Ausdruck des Vibrationsmusters der Sagittalschwingung, die Verschlankung und Verdickung im Ausdruck des Vibrationsmusters der Transversalschwingung, die Tiefenbeteiligung im Ausdruck des Vibrationsmusters der Longitudinalschwingung, und die mediale Kompression im Ausdruck des Vibrationsmusters der sich in dem Gewebe manifestierenden Energie in Form von Dichte.

Alle einzelnen Variablen der Vibrationscharakteristika, die zu den genannten Registern und ihrer jeweiligen Form gehören, finden sich, ob explizit oder implizit, in jeder einzelnen dieser Stimmfaltenformen der einzelnen Achsenkreuze und damit in jeder einzelnen Untereinheit des Instruments wieder.

Im Ganzen kommt es mit der Formveränderung der Stimmfalten, während der Öffnungs-Schließungs-Öffnungs-Bewegung und des elliptischen Abrollens der internen Vibrationstätigkeit der Stimmfalten bei der Bewegung im Zusammenhang mit den Katalysatoren und der Emotionalen Beeinflussungskette und den hiermit einhergehenden Registerwechseln zu einer Gesamtbewegung innerhalb dieses gedachten Achsenkreuzes, das als ein übergreifendes Pulsieren des Gesamtsystems der Stimmfalten beschrieben werden kann. In diesem übergreifenden Pulsieren bleibt die Identität der Vibrationscharakteristika innerhalb der implizit oder explizit vorhandenen Teile des Gesamtsystems, also der Qualitäten, die Register genannt werden und die innerhalb der Stimme liegen, erhalten. Diese Pulsation ist geeignet, alle Register durch die jeweils anderen Register zu erhalten und zu entwickeln.

14 Die Übertragung der Körperkünste in das Epigenetische Prägenitale Modell und die Modi von Erikson

Die bisher betrachteten Vorgänge des Singens und Kämpfens im Hinblick auf die Körpertechniken zweier verschiedener, aber miteinander in Beziehung stehender Künste sollen im folgenden mit einer psychosexuellen und damit, zunächst implizit, mit einer psychosozialen Entwicklungstheorie in Verbindung gebracht werden. Erik Eriksons Lebensentwurf einer Epigenese der Identität beschreibt einen Prozeß der Persönlichkeitsentwicklung, die sich über die gesamte Lebenszeit erstreckt. Diese psychosoziale Entwicklungstheorie zählt zu den bedeutendsten Erweiterungen und Veränderungen der Theorie der psychosexuellen Entwicklung von Sigmund Freud, wobei in dieser eine Synthese der Entwicklung innerhalb des gesamten Lebens mit den Entwicklungsthemen des Jugendalters vorgenommen wird, die im Ganzen einen Aufbau von Ich-Identität darstellen.

Nach Erikson sind es die psychosozialen Herausforderungen, die als *Krisen* mit erhöhter Verletzlichkeit und auch erhöhtem Potential auftauchen und somit als Probleme und zugleich als maskierte Möglichkeiten genutzt und überwunden werden müssen. Hierbei geht Erikson, neben der Krise, immer von einer *inneren Einheit* des Menschen aus, die, auf alles ausstrahlend, die Ich-Identität als einen Zustand der Kohärenz und der Handlungsfähigkeit schafft:

„Ich werde das menschliche Wachstum vom Standpunkt der inneren und äußeren Konflikte aus darstellen, die die vitale Persönlichkeit glücklich übersteht, die aus jeder Krise mit einem erhöhten Gefühl der inneren Einheit hervorgeht, mit einer Zunahme der Fähigkeit, »etwas zustande zu bringen«, entsprechend ihrer eigenen Maßstäbe und den Maßstäben derer, die für sie bedeutsam sind.“ (1988, 86).

Die Identität bzw. fast synonym das Selbst als Handelnder (vergleiche Bandura 1977; Ryan 1993; Oerter 1989) bzw. das „materielle“, das „soziale“ und das „spirituelle Selbst“ (James 1950) und seine Selbstwahrnehmung und Selbsterkenntnis, das in Interaktion mit der sozialen Umwelt steht, bedient sich, nach Erikson, acht universeller Stufen der Hauptstadien des psychosozialen Entwicklungsverlaufs. Diesen psychosozialen Stufen und ihren Gegensatzpaaren aus dialektisch positiven und negativen Möglichkeiten, mit den zu ihnen gehörenden Modalitäten und Grundtugenden:

„Urvertrauen gegen Urmißtrauen: Antrieb und *Hoffnung*

Autonomie gegen Scham und Zweifel: Selbstbeherrschung und *Willenskraft*

Initiative gegen Schuldgefühl: Richtung und *Zweckhaftigkeit*

Leistung gegen Minderwertigkeitsgefühl: Methode und *Können*

Identität gegen Rollenkonfusion: Hingebung und *Treue*

Intimität gegen Isolierung: Bindung und *Liebe*

Zeugende Fähigkeit gegen Stagnation: Produktivität und *Fürsorge*

Integrität gegen Verzweiflung: Entsagung und *Weisheit*¹²⁰ (Erikson 1999, 268).

Allen diesen Entwicklungsstufen wohnen die folgenden universellen körperlichen Grundmodi inne:

„Einverleiben

Zurückhalten-Abgeben

Eindringen“ (ebd., 83).

Diese Grundmodi beschreiben in irreduzibler Weise die elementarsten Vorgänge, die ein lebender Organismus ausführt. Sie finden sich später auch innerhalb der Sexualität und in soziale Formen verwandelt wieder, wobei sie aber in der Prägenitalen Tabelle zunächst auf die allgemeinen organismischen Aktivitäten des Achsenkörpers bezogen sind, wie z.B. bei Bewegung, Nahrungsaufnahme, Verdauung, Wahrnehmung, und andere mehr.

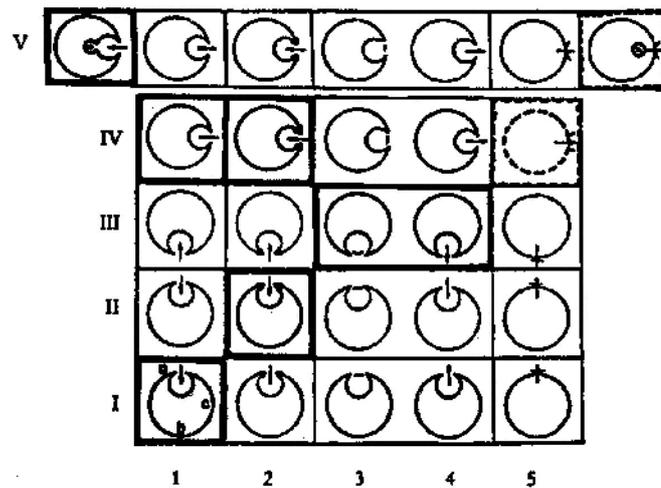
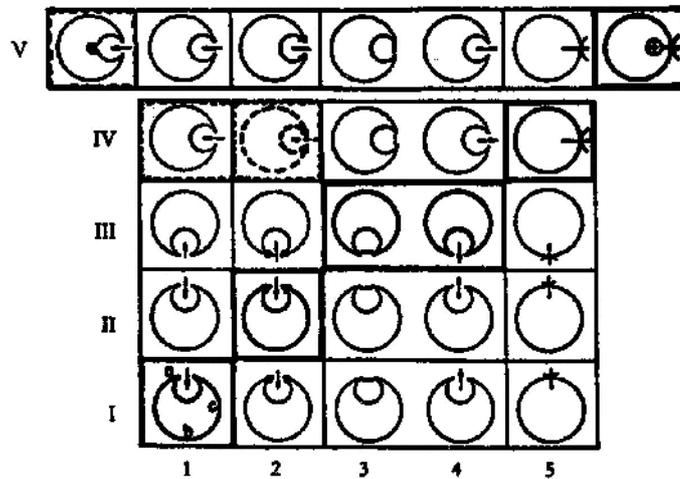
Diese prägenitalen körperlichen Funktionsmodi stehen in einer interaktiven und integrativen Verbindung zu den psychosozialen Stufen, was auch bedeutet, daß letztere auf ersteren aufbauen und sich dabei zeitlebens gegenseitig beeinflussen. Es soll nun zunächst das Prägenitale Modell mit seinen Modi in den Zusammenhang mit den Körper-

¹²⁰ Kursiv im Original.

techniken der betrachteten Künste gebracht werden. Hiermit soll eine erste Ausgangsbasis für eine spätere, erweiternde Betrachtung mit einer weiteren Übertragung auf das psychosoziale Modell geschaffen werden.

14.1 Der Blick auf die ganze Tabelle

Die Epigenetische Tabelle eignet sich sowohl für den Blick auf den Verlauf einer Entwicklung als auch für den Blick auf eine mehr oder weniger abgeschlossene oder quasi abgeschlossene Entwicklung einer Körpertechnik.



(Erikson 1999, 83)

Während im ersten Fall die hinzukommenden Modi implizit, also unentfaltet und somit nur indirekt, aber durchaus auf die anderen Modi wirksam sind, üben im zweiten Fall die explizit vorliegenden Modi einen ständigen direkten gegenseitigen Einfluß aufeinander aus (vergleiche Erikson 1999, 86).

Erikson nennt drei wichtige Punkte, die für den jungen Menschen bzw. den Menschen für ein ausgewogenes Leben miteinander zu vereinen sind: „(1) den genitalen Organismus mit prägenitalen sexuellen Bedürfnissen zu integrieren; (2) den Einklang zwischen Liebe und Sexualität zu schaffen; (3) die sexuellen, die generativen und die werkproduktiven Grundformen des Verhaltens in Einklang zu bringen.“ (1999, 86-87). Im dritten Punkt, die „(...) generativen und die werkproduktiven Grundformen des Verhaltens (...)“ (ebd.), tauchen zwei wesentliche Bereiche auf, die auch als wesentliche Aspekte in die Welt der Kunst gehören: zum einen das Generative, das sich im Leben als Fortpflanzung zeigen kann, das sich hier auch in Form von schöpferischem Tun äußern kann, und zum anderen auch die Werkwelt und deren Wechselwirkungen. Je mehr die einzelnen Ebenen und ihre Bereiche ausdifferenziert und miteinander in Verbindung gebracht werden können, desto wahrscheinlicher ist ein schöpferischer Prozeß.

Georg Knepler sagt zur universellen Schaffungsfähigkeit von Musik:

„Die allgemeinen Voraussetzungen sind Menschwerdung und Arbeit, Sprache und Denken in ihren Wechselwirkungen (...). Nur der im Arbeitsprozeß auch sich selbst produzierende Mensch ist dieser komplexen Leistung fähig – nichts Vergleichbares findet sich auf subhumanen Entwicklungsstufen.“ (1977, 126).

Beziehungsweise auch Cook: „To understand the uniqueness of Homo sapiens, we must examine language and tool-usage.“ (2002, 8). Die Werkwelt des Menschen, die sich innerhalb der Kunst des Singens auch als eine zu lernende Körpertechnik manifestiert, in der ebenfalls das erste Instrument des Menschen sein eigener Körper ist, hat für die Benutzung seines Körpers dieselben Ursprünge, die auch für die anderen Bereiche, also z.B. für die Sexualität oder für den prägenitalen Achsenkörper des Menschen, gelten und insofern Grundlagen für seine Körpertechniken darstellen.

Die im Sinne von Mauss gedachten Körpertechniken der Künste (siehe dort) sollen nun einem epigenetischen System körperlicher Tätigkeit zugeordnet werden, das dessen gegebene, irreduzible Grundmodi gemäß des Geschlechts, des Alters und des Kenntnis-

standes einer Person benutzt und deren Anwendung, was gezeigt wird, letztlich holistisch-generischer Art sein können.

Erikson hat in seinem Buch *Kindheit und Gesellschaft* (1999) eine Epigenetische Tabelle vorgestellt, die grundlegenden, irreduziblen Charakter hat, was bedeutet, daß, was auch immer Organismen tun, diese dabei immer die in der Graphik genannten Modi benutzen: Eindringen, Zurückhalten-Abgeben (Retentiv-Eliminativ), Einverleiben aktiv, Einverleiben passiv, welche Arten und Weisen sind, die sich bei jedem Menschen und jedem Tier finden. Konrad Lorenz bemerkte beispielsweise zur Allgemeingültigkeit von Eriksons Graphik,

„(...) daß es mit sehr wenigen oder ganz ohne Veränderungen auf Tiere angewendet werden kann, die weder einen Penis noch eine Vagina haben, niemals gehabt haben und niemals haben werden. Die Zonentheorie trifft somit für diese Tiere gewiß nicht zu, aber die Prinzipien des Diagramms tun es.“ (1960, 149),

weshalb es möglich ist, diese Prinzipien z.B. auch für einzelne, ausreichend komplexe Abschnitte des menschlichen Körpers anzuwenden, die im gewissen Sinne separate, in sich geschlossene Körpertechniken darstellen können, aber natürlich immer mit dem übrigen Organismus zusammenhängen und diesen, wie auch umgekehrt, wesentlich beeinflussen.

Diese Sichtweise auf den Achsenkörper und auch Geschlechtskörper des Menschen läßt sich auch in einer späteren, ausführlichen Betrachtung in die ebenfalls von Erikson entworfene und im gleichen Buch *Kindheit und Gesellschaft* vorgestellte psychosoziale epigenetische Tabelle einordnen. Aus den Wechselwirkungen zwischen Körper und Gesellschaft, unter Einfluß der Psyche des jeweiligen Menschen, ist so die Erfassung einer mehrdimensionalen Sichtweise auf den Menschen ermöglicht.

Die Betrachtung zunächst einer Technik des Körpers von erwachsenen klassischen Singstimmen erfordert es, daß die konkrete Anwesenheit aller Modi der Prägenitalen Tabelle mit ihrer gegenseitigen Einflußnahme gegeben ist, während zugleich ein weiterer, daraus entstehender Entwicklungsverlauf im Rahmen der Benutzung und dementsprechenden Einwirkung der verschiedenen Register ebenfalls betrachtet werden muß. Nur mit dem Blick auf die *ganze* Tabelle respektive auf *alle* Register und ihre gegenseitige Entwicklungsförderung ist es überhaupt möglich, die Register als solche zu definie-

ren und zuzuordnen, da ein Register nur durch die Anwesenheit der anderen Register als solches bewegungs- und entwicklungsfähig ist. Während die Tabelle hier im folgenden zunächst von unten nach oben betrachtet wird, wird sie zu letzterem Zweck später von oben nach unten betrachtet, indem rückwärtsschreitend vorangeschritten wird bzw. muß dann letztlich, in der praktischen Ausführung des Singens selbst, von allen Modi gleichzeitig zu allen anderen gewechselt werden können, je nach Haupttendenz oder je nach Gebrauch der Stimme für den Ausdruck, da in der erwachsenen und ausgebildeten Singstimme alles zugleich mehr oder weniger entwickelt und in einer bestimmten individuell betonten Anordnung vorliegt.

Diese Mehrfachbetrachtungen und deren beständiges Hin-und-her sind grundlegend notwendig, um die enorme Vielfalt, die in dieser Sichtweise liegt, zu erkennen und anwenden zu können.

Die Prägenitale Tabelle läßt sich auch auf den Achsenkörper im Gebrauch der Techniken des WT anwenden. Die Analogie wird hier fortgesetzt, indem weiter unten die Entsprechungen eingefügt sind.

14.2 Die Zuordnung der Variablen der Künste zu den Modi/Stufen der Prägenitalen Tabelle

Als erstes ist eine Beziehung aller betrachteten Elemente der Singstimme zu allen Modi der Prägenitalen Tabelle notwendig. Eine Zuordnung der Register, des „Blending“ und des Hauptregisterwechsels/Primary Register Transition (PRT) der Klassischen Singstimme zur Epigenetischen Tabelle kann wie folgt angelegt werden:

Modi der Prägenitalen Tabelle:		Register der Klassischen Singstimme:
I 1	Einverleiben, passiv:	Falsett
II 2	Einverleiben, aktiv:	„Mezza voce“
III 3, 4	Zurückhalten-Abgeben:	„Mittelstimme“, „Blending“ und PRT
IV 1-2	Einverleiben:	Brustregister

IV 5	Eindringen:	Kopfreger
VF	Weiblich:	Frauenstimme
VM	Männlich:	Männerstimme

Eine Aufteilung in die verschiedenen Stimmgattungen heißt im weiteren Verlauf, die einzelnen Hauptregister (Brust- und Kopfreger) als Schwerpunkt der jeweiligen Gattung und Untergattungen zu nehmen, wobei sich die übrigen Registeranteile diesem Schwerpunkt unterordnen. Hierzu ist eine weitere, ausführliche Betrachtung notwendig.

Im Bereich des WT finden sich analoge Zuordnungsmöglichkeiten der grundsätzlichen Anordnung der Gliedmaßen im Rahmen der Technik, die in den entsprechenden Kapiteln bereits dargestellt sind:

I 1	Einverleiben, passiv:	Hautempfindung, fast ohne Bewegung
II 2	Einverleiben, aktiv:	Dritte Qualität, höhere Formen, wie BT- und MYCF-Form
III 3, 4	Zurückhalten-Abgeben:	Wechsel zwischen Qualitäten und Extremitätengürtel, wie Aktivität und Passivität, Akkommodation und Assimilation, innerhalb aller technischen Bewegungen
IV 1-2	Einverleiben:	Zweite Qualität (generell)
IV 5	Eindringen:	Erste Qualität (generell)

Die Tabelle läßt sich im Singen über das Schwere und das Leichte Register in zwei Hauptbereiche einteilen. Modi IV 1-2 und IV 5 gehören zum Schwere und Modi I 1 und II 2 zum Leichten Register, während Modus III 3, 4 eine variable Mittelstellung einnimmt, die entweder zum Schwere oder zum Leichten Register gehören kann, je nach der grundsätzlichen Formung der Stimme, also z.B. eher für den Liedgesang oder eher für die Oper bzw. auch nach der Stimmgattung.

Ebenso läßt sich tendenziell die aerodynamisch-myoeelastische Aktivierungstheorie den Modi zuordnen. Hierbei liegt das aerodynamische Gewicht der Stimmaktivierung auf den Modi I 1 und II 2 und das myoeelastische Gewicht der Stimmaktivierung auf den Modi IV 1-2 und IV 5, was wieder der Einteilung in das Leichte und Schwere Register entspricht. In einer feineren aber wichtigen Unterscheidung liegt das aerodynamische Gewicht der Stimmaktivierung im Schweren Register vermehrt auf dem Modus IV 5, also dem Kopfreister, und das myoeelastische Gewicht der Stimmaktivierung auf dem Modus IV 1-2, also auf dem Brustregister.

Wie in den Kapiteln zu den einzelnen Registern beschrieben, lassen sich die wesentlichen räumlichen Formen der Stimmfalten den Modi zuordnen.

I 1	Einverleiben, passiv:	Falsett: sehr lang, dünn, schmal
II 2	Einverleiben, aktiv:	„Mezza voce“: je nach Register, geringe mediale Kompression
III 3, 4	Zurückhalten-Abgeben:	„Mittelstimme“: wechselnd zwischen relativ schlank und lang bzw. kurz und dick
IV 1-2	Einverleiben:	Brustregister: kurz, dick, zweisegmentig
IV 5	Eindringen:	Kopfreister: lang, dünn, einsegmentig

Wie ebenfalls in den Kapiteln beschrieben, lassen sich die Gliedmaßen im Rahmen der Technikqualitäten über ihre wesentlichen räumlichen Formen auch den Modi zuordnen.

I 1	Einverleiben, passiv:	Haut: (relativ feststehend)
II 2	Einverleiben, aktiv:	Dritte Qualität: potentielle Benutzung von 1Q und 2Q, mit wenig Druck für den Primat der Hautwahrnehmung

III 3, 4	Zurückhalten-Abgeben:	Wechsel
IV 1-2	Einverleiben:	Zweite Qualität: angewinkelt, dezentrierend
IV 5	Eindringen:	Erste Qualität: gestreckt, zentrierend

14.3 Beschreibung der Klangcharaktere der Register im psychoakustisch-räumlichen Sinne, mit der lyrischen Baritonstimme als Hauptausgangsbeispiel

Diese Aussagen gehören zu den schwierigen und letztlich nur sehr schwer möglichen Versuchen, eine Haupttendenz in der Klangbeschreibung von Registern zu nennen, und sie sind insofern immer als Annäherung daran zu verstehen, was ein Register ausmacht, und auch in Relation zu den jeweils anderen Registern. Ebenfalls muß diese Betrachtung für jede Stimmgattung und für jede individuelle Stimme erneut ausgeführt werden.

Das Falsett äußert sich als sehr leiser, äußerst zarter, schwacher und räumlich kleiner, oft leicht hohler, weil obertonarmer Stimmklang, der fast keinen Fokus besitzt. Das Falsett vermittelt den Eindruck von unfertigem Zusammenhalt, sogar von Schwäche der Stimme, aber auch von offener Transparenz und Körperlosigkeit, aufgrund seiner großen Zartheit und Obertonarmut. Das Falsett ist allein durch den Atemdruck aktiviert.

Das „Mezza voce“ äußert sich als leiser, weicher, zarter und räumlich kleiner Stimmklang, der aber bereits eine geringe Stabilität besitzt, die sich als ein Fokus beschreiben läßt, welcher sich bereits vom falsettähnlichen, noch poröseren Hintergrund abhebt. Das „Mezza voce“ kann daher mehr oder weniger fokussiert oder weich-porös sein, während es sich so mit „Bruststimm-“, „Mittelstimm-“ und „Kopfstimmhintergrund“ zeigen kann, wobei es das jeweilige Gepräge teilweise annimmt. Zur fast überwiegenden Atemdruckaktivierung kommt ein gewisser muskulärer Anteil des M. vocalis hinzu, der aber immer mit sehr verringerter medialer Kompression einhergeht.

Die reine „Mittelstimme“ klingt wie die sogenannten „Übergangstöne“, durchaus eher eng und laut. Sie kann geradezu rigide in ihrem Klangbild sein. Die „Mittelstimme“ äußert sich als strahliger, räumlich kleinerer Stimmklang, wenn sie durch eine Anbin-

dung an die „Kopfstimme“ mitbestimmt wird, oder auch weicher und fast rund, wenn sie durch eine Anbindung an die „Bruststimme“ mitbestimmt wird. Allein angewendet gewinnt der Stimmklang durch sie eine dynamisch-kompakte Strahligkeit, die, je nach stimmlicher Kraftanwendung, sehr körperlich klingen kann, wobei hier aber nicht der ganze Gesangsapparat miteingebunden ist, sondern zumeist hauptsächlich der Generator selbst.

Die „Kopfstimme“ äußert sich als räumlich schlanker, kleinerer, höherer und leicht kühler Stimmklang, größer als das „Mezza voce“, mit im Verhältnis zur „Bruststimme“, weniger Obertonreichtum und kleiner als dieses, aber dennoch von relativer Masse und Strahligkeit, die weit in den Raum hinein trägt. Grundsätzlich schwebt immer, auch bei einer fundierten Frauenstimme, ein leichtes oder stärkeres Gefühl emotionaler Aktiviertheit aufgrund einer stets gegebenen, stärkeren, generellen Gespanntheit des Instruments mit. Es ist eine körperliche Anbindung klar fühlbar vorhanden.

Die „Bruststimme“ äußert sich als voller, runder, großer, tieferer und tendenziell warmer Stimmklang, mit großem Obertonreichtum, bei dem ein besonderes Gefühl der Rundheit und Ausgewogenheit besteht, die einen Raum zu erzeugen scheint. Grundsätzlich schwebt immer ein Gefühl der Lockerheit und relativen Ausgeglichenheit mit, wobei die „Bruststimme“ den körperlichsten Eindruck macht, zugleich aber dieselbe das Gefühl einer Leichtgängigkeit von Bewegungen hervorruft, ähnlich der eines reifen und daher auch relativ starken und gelassenen Körpers.

14.4 Beschreibung der gefühlten Bewegungsarten des WT im psychotaktil-räumlichen Sinne

Auch für diesen taktilen Bereich kann es sich nur um eine Annäherung an eine Beschreibung der Qualitäten handeln, die einer Haupttendenz nach und in Relation beschrieben sind.

I 1: Im Modus des passiven Einverleibens ist, neben dem Anderen Zustand und seiner psychischen und körpertechnischen Leere (siehe in Respirationsstellung und Grundstand), fast ausschließlich die taktile Hautempfindung der gesamten Körperober-

fläche wichtig und fast ohne Bewegung. Diese Form ließe sich höchstens als rein passives Sich-berühren-und-bewegen-lassen vorstellen. Letztlich liegen hier vielleicht mögliche, sehr hohe Techniken des Wahrnehmens und Sich-bewegen-Lassens. Die Gliedmaßen können beliebige Stellungen eingenommen haben, wobei aber allgemein vor den Körper gebrachte, abwehrend-ausgestreckte Arme vorstellbar sind, aber in dem Sinne, daß sich dieses für das WT technisch wahrscheinlich nur in der Man-Sao-Wu-Sao-Grundstellung und im Erstkontakt findet.

II 2: Im Modus des aktiven Einverleibens gibt es potentiell alle Bewegungen, es sind aber hauptsächlich die Hautempfindungen mit ihrer Informationsgebung von dynamischen Druckpunkten und deren Tendenzen der Bewegungsrichtungen wichtig, durch die die Bewegungen aus der Ersten Qualität und Zweiten Qualität in Anpassung an den Gegner eingeleitet oder unterlassen werden. Insgesamt, da es sich hier weder um die Erste Qualität noch um die Zweite Qualität handelt, aber die Möglichkeiten bereitstehen, in die eine oder in die andere Qualität zu wechseln bzw. gemeinsame Tendenzen herzustellen, ist es eine Dritte Qualität, als eine im wesentlichen über die Haut eingeleitete, dann aber vor allem psychische Vorstellung möglicher Körperbewegungen, also von Winkeln und Dynamiken, der WT-Technik. Der Druck, der auf die Haut ausgeübt wird, hebt sich, sehr fein wahrgenommen, vom allgemeinen Untergrund der Haut, wie der Stimmfokus vom Hintergrund im Stimmklang, ab und zeigt mit der Bewegungsrichtung und -intensität die wahre Absicht der Gegners in Bezug auf die Körperhülle und deren Inhalte des WT-Kämpfers. Im Gegensatz zu den Schlägen (1Q) oder zu den dynamischen Drücken (2Q) handelt es sich hier im Kampf um ein sanftes bzw. sogar sehr sanftes Gefühl auf der Haut, vergleichbar mit dem Leichten Register im Gegensatz zum Schweren Register im Singen. Im Zusammenhang mit den Modi IV 1-2 und IV 5 besteht, z.B. in den fortgeschritteneren Formen wie der Biu-Tze- oder Muk-Yan-Chong-Fa-Form die Möglichkeit, die schwere Angriffsqualität, die dann flexibel hinzukommt, einzusetzen. Die Gliedmaßenstellungen folgen den kombinierten Technikqualitäten der Ersten Qualität und der Zweiten Qualität.

III 3, 4: Im Modus des Zurückhaltens und Abgebens findet der Wechsel zwischen der Ersten Qualität und der Zweiten Qualität und oberen und unteren Extremitäten statt. Je nachdem welche Qualität den momentanen Primat darstellt, erscheint die taktile Begeg-

nung mit dem Gegner als sehr hart, wie in der Ersten Qualität mit den Kettenfauststößen und dergleichen, oder relativ weich, wie in der Zweiten Qualität und dessen Chi-Sao. Die Frage des Erkennen- und Wechselnkönnens aller Arten entfaltet hier technisch wie taktil seine volle Komplexität.

IV 5: Die Lin-Wan-Kuen, die Erste Qualität, als Beispiel für den Modus des Eindringens ist die Technik, in der Angriffe mit Schlägen etc. direkt auf den Gegner zu stattfinden, wobei die Gliedmaßenstellungen nach innen (paramedial-frontal) großwinkliggeschlossen, zentrierend-streckend sind. Sie sind zudem von im Verhältnis scheinbar einfacherer Natur, bei der eine Hautempfindung nicht vorrangig wichtig ist (wieder im Verhältnis, z.B. zum Chi-Sao). Mit diesen angreifenden Bewegungen geht immer eine körperliche und eine damit verbundene emotionale Spannung einher.

IV 1-2: Die zentrale Technik im Modus Einverleiben ist die Technik des Chi-Sao, die Zweite Qualität, in der eine hohe Hautempfindung maßgeblich ist, die die Bewegungen des Gegners erkennend aufnehmen und dezentrieren soll. Dieses Erkennen wird fortwährend gesteigert und auf den ganzen Körper übertragen (siehe Modus II 2 mit der Qualität 3). Die Gliedmaßenstellungen sind nach innen (paramedial-frontal) engwinklig-geöffnet, dezentrierend-abrollend, und weicherer Natur, in Form von hochkomplexer Ganzkörperaktivität, die mit der parallelen Arm- und Beinarbeit einhergeht. Die Hautwahrnehmung und die Aktivität, die sich mehr und mehr um den Gegner herum bewegt, verlangt einen sehr hohen körperlichen Einsatz, der zugleich mit großer Weichheit von wendenden und dezentrierenden Bewegungen einhergeht, die einen ständig ausgleichenden Charakter auf die angreifenden Bewegungen und die dynamischen Drücke des Gegners zeigen.

14.5 Tiefenbedeutung der Normativen Grundelemente der Stufen im Zusammenhang mit den psychosozialen Beschreibungen Eriksons für das Singen und das WT

Die einzelnen genannten Modi auf den entsprechenden Stufen sind Normative Grundelemente, die so in der Wirklichkeit nicht vorkommen, aber an denen sich orientiert

werden kann. Erikson sagt zum Aufbau sowohl der Prägenitalen Tabelle als auch zur sozialen epigenetischen Tabelle:

„Dabei repräsentiert die Diagonale – wie im Diagramm der prägenitalen Zonen und Modalitäten – die normative Reihenfolge der psychosozialen Erwerbungen, die in jeder Phase gemacht werden, wenn wieder ein Kernkonflikt eine neue Ich-Qualität, ein neues Kriterium wachsender menschlicher Stärke hinzufügt.“ (1999, 264), wie auch dazu: „Unser Diagramm fordert also dazu auf, alle seine leeren Kästchen zu durchdenken (...)“ (ebd., 267).

Die in der Prägenitalen Tabelle parallel liegenden Felder stellen die Hauptabweichungen von den Normativen Grundelementen dar. Erikson sagt hinsichtlich der Ausgewogenheit der Gesamtanlage und ihrer Abweichungen für den Gesamtorganismus bzw. hier für das Gesamtinstrument,

„(...) daß alle Abweichungen, wenn sie dem dominanten Modus untergeordnet bleiben, so normal sind, als sie häufig sind. Wo sie an die Stelle des normalerweise dominierenden Modus treten, führen sie zu Gleichgewichtsstörungen im gesamten Libidohaushalt, die nicht lange bestehen können, ohne die sozialen Modalitäten des Individuums entscheidend zu beeinträchtigen.“ (1999, 88).

Für die Betrachtung möglicher Tiefenbedeutung der Modi in der grundlegenden Funktion und im grundlegenden Ausdruck der Register der Singstimme müssen sowohl die positiven als auch die negativen Aspekte genannt und unterschieden werden. Der Unterschied zwischen den positiven und negativen Aspekten ein und derselben Modi liegt darin, daß immer die Frage besteht, ob ein einziger Modus, oder vielleicht zwei, alle Modi lenkt, oder ob sich alle Modi gegenseitig lenken, und so in Übertragung auf die Register. Erikson nennt zur Integration aller Modi einen jeweils für eine Stufe zu lösenden Kernkonflikt, der bemeistert werden muß. Bei nicht erfolgter Bemeisterung verbleiben die vorhergehenden Modi in dominanter Wirksamkeit auf alle anderen Modi und auf der zu integrierenden Stufe zurück, so daß sich jede weitere Entwicklung bzw. Benutzung, hier des Instruments Singstimme, nur noch in einer anstrengenderen und unbeweglicheren Weise ausführen läßt. Es sind im wesentlichen nur die verbliebenen Modi wirksam. Mit der positiven Lösung eines jeweiligen Kernkonflikts geht die Integration der jeweiligen Stufe einher, die so im Gesamtzusammenhang des Organismus bzw. innerhalb des jeweiligen spezifischen, körperlichen Instruments seine Wirkung entfalten kann, was dazu führt, daß, hier die Singstimme bzw. der Körper in der WT-Technik, die größtmögliche Flexibilität und Leistungsfähigkeit entwickelt werden kann.

Das bedeutet, daß die Stimmgebung dementsprechend die optimalen Voraussetzungen für ihre Ausdrucksfähigkeit erhält. Alle Abweichungen der Modi, also die Hauptmöglichkeiten der Kästchen neben den Normativen Grundelementen sind dann, im Falle der gelungenen Integration, zu Varianten des Ausdrucks geworden. Der mögliche Ausdruck erhält somit seine Berechtigung dadurch, daß er eine tatsächlich mögliche nichtintegrative Situation *darstellt*, der allerdings unter der Dominanz der Harmonie, was hier bedeutet, aller zugleich ablaufender Modi bzw., wie Erikson es nennt, in der „Utopie“ der „Genitalität“ (ebd., 86ff.) zusammenkommen.

Alle Kernkonflikte sind zusammengesetzt aus den körperlichen Grundvoraussetzungen, deren Körpertechnik, der erheblichen gesellschaftlichen Einwirkung¹²¹ und der individuellen psychischen Disposition. Für die musikalische Welt gilt daher eine ebensolche Mehrfachbetrachtung desselben Gegenstandes.

14.6 Der Stimmklang, die Kernkonflikte und der Ausdruck

Das Falsett und das „Mezza voce“ – Modus I 1 und II 2.

Da im Kunstlied nur sehr selten das reine Falsett benutzt wird, kann und muß zunächst eine Annäherung aus dem „Mezza voce“ für eine Beschreibung ausreichen, wobei das Falsett und das „Mezza voce“ dann zum ersten Kernkonflikt zusammengefaßt werden können, insgesamt als Leichtes Register.¹²² Als normativer Modus Einverleiben liegt hier die Situation vor, daß auf körperlicher Ebene nur sehr vorsichtig mit dem Instrument umgegangen werden darf, da die stabilisierende Muskeltätigkeit weitgehend fehlt. Der Organismus ist seiner Umwelt daher in Passivität ausgesetzt. Die Phonationsluft darf für das „Mezza voce“ nur mit geringem und für das Falsett sehr geringem Druck an die Stimmfalten herangebracht werden, da vom Instrument nur dessen sehr empfindliche Oberfläche genutzt werden soll. Der M. vocalis ist dabei nicht oder nur wenig selbst aktiv, während er für die Phonation ganz bzw. fast ganz auf die Atemluft angewiesen ist. Im übertragenen Sinne sagt Erikson:

¹²¹ Siehe Heister 1983.

¹²² Vergleiche Erikson 1999, 69 und 72, zur Zusammenfassung von Modus I und II.

„Wir nennen diese Phase aber besser die *oral-respiratorisch-sensorische Phase*, da in dieser Zeit der erste Modus das Verhalten aller dieser Zonen beherrscht, einschließlich der gesamten Hautfläche. Die Sinnesorgane und die Haut sind also rezeptiv und zunehmend hungrig nach angemessenen Reizen.“ (ebd., 68),

wie auch:

„*Bekommen* (...) heißt: empfangen und nehmen, was gegeben wird. Das ist die erste soziale Modalität, die im Leben erlernt wird. Es klingt aber einfacher, als es ist.“ (ebd., 70).

Die vorsichtige Regulierung des Phonationsdrucks steht im Zusammenhang mit einer geringen bis sehr geringen medialen Kompression der Stimmfalten, so daß hier ein feines Wechselspiel notwendig und möglich ist, um den entsprechenden, typischen Klangcharakter abgeben zu können. Im übertragenen Sinne auch Erikson:

„Denn der tastende und ungefestigte neugeborene Organismus lernt diese Modalität nur, indem er lernt, sein Organsystem in Übereinstimmung mit der Art zu regulieren, in der die mütterliche Umgebung ihre Methoden der Säuglingsfürsorge organisiert. (...) Auf diese Koordination steht eine hohe Belohnung an libidinöser Freude, eine libidinöse Lust, die mit dem Ausdruck »oral« nur unzulänglich formuliert scheint. (...) Die so sich entwickelnde Wechselseitigkeit der Entspannung ist von höchster Bedeutung für die erste Erfahrung eines freundlichen »Anderen«. Man könnte (...) sagen, daß das kleine Kind, indem es so *bekommt, was gegeben wird*, und indem es lernt, *jemanden dazu zu gewinnen, für es zu tun*, was es getan haben möchte, die nötige Ich-Grundlage entwickelt, um ein Gebendes zu werden.“ (ebd., 70).

Wie auf der körperlichen Ebene des Instruments so ist auch der Ausdruck des Stimmklanges, der tatsächlich dem kindlichen am ähnlichsten von allen Registern ist, dazu bestimmt, auf der emotionalen Ebene Situationen zu schaffen, die von ebensolcher existentiellen Natur sind, die sozusagen „unter die Haut gehen“. Es handelt sich hierbei um Situationen, in denen das Ich sehr empfindlich ist. Siehe das genannte Beispiel, aus Mahlers Lied Nr. 4, „Die zwei blauen Augen“, wo, im *pp*, das „Mezza voce“ bzw. sogar falsettnahe Klänge die kindliche Liebessituation, eines Erwachsenen, des Wiedererhaltenwollens der geliebten Nähe seines Schatzes, an seinem „allerliebsten Platz!“, mit dem entsprechenden Register nachvollziehbar schafft. Es können selbstverständlich auch andere Kontexte mit demselben emotionalen Ausdruck versehen werden, die dennoch ebendiesen in die Tiefe der Existenz reichenden Charakter haben, wie z.B. in dem Lied von Hugo Wolf (1860-1903), „In der Frühe“, gesungen von Dietrich Fischer-Dieskau (Deutsche Grammophon, Berlin 1972), wo dieser in den Phrasen, „Ängst’ ge,

quäle dich nicht länger, meine Seele!“ (Takte 11-13) und „(Schon sind da und dorten) Morgenglocken wach geworden.“ (Takte 17-21) das „Mezza voce“ einsetzt, um die große Empfindlichkeit aufzuzeigen, die bei durchlässig gewordenen Ich-Grenzen auftreten kann. Die zu große Offenheit des bewußten Ich zum Unbewußten hin zeigt sich in einer schlecht durchwachten Nacht unter Umständen mit dem Schaffen von „Nachtgespenstern“ (ebd.).

Oder beispielsweise in dem Lied von Hafis¹²³ (etwa 1320-1390) und Othmar Schoeck (1886-1957) „Ich habe mich dem Heil entschworen“¹²⁴, wo die Frage nach der Weisheit und ihre Beantwortung innerhalb eines großen tonalen Umfangs zwischen den Registern wechseln muß, wobei zugleich, der Vortragsanweisung „Ruhige Bewegung, immer sehr zart“ folgend, die durchaus sehr langen Phrasen eine sehr ausgeprägte Atemführung und damit einhergehend ein sehr fein geführtes „Mezza voce“ verlangen, in dem dabei die Hauptregister im Hintergrund sehr vorsichtig auftauchen. Die durchgehend sanfte, weiche und freie Stimmführung stellt in sich selbst diesen Ausdruck des Zustands wenigstens einer Annäherung an die Weisheit dar, zumal sie sich so mit Empfindungen wie tiefem Schauen, Demut und Liebe verbinden kann.

In dieser Art des Singens können die emotionalen Extreme großer psychischer Offenheit miterlebbar dargestellt werden. Es wird diese Stimmgebung zudem nicht ohne den grundsätzlichen Vorgang erlebt, daß in diese Stimmgebung und in die emotionale Stimmung hinein- und auch wieder hinausgewechselt werden kann, daß auch sie ein Teil der ganzen Stimme des Sängers ist. „Wo das mißlingt, zerfällt die Situation in eine Vielfalt von Versuchen, durch Zwang oder in der Phantasie zu herrschen und nicht durch Wechselseitigkeit.“ (Erikson 1999, 70). Im Entfallen der Qualität des „Mezza voce“ und des Falsetts bleiben nur die anderen Modi bzw. Register übrig, um das zu leisten, was nur diese Register für die gesamte Stimmgebung zu leisten vermögen. Der Zwang, auch der leichteste, der auf eine Singstimme ausgeübt wird, entspricht dann dem Modus II 3, 4 oder sogar noch stärker dem Modus II 5, indem mit zu großer Muskelkraft versucht wird, eine Wechselseitigkeit zwischen aerodynamischer und myoe-

¹²³ Hafis Muhammad Shams ad-Din, Dichter Persiens.

¹²⁴ Schoeck: Ausgewählte Lieder und Gesänge.

lastischer Beteiligung hervorzurufen, die sofort in eine zu stark dominierende „Kopf-“ oder „Bruststimmeteiligung“ ausschließlich des Schweren Registers führt, und dann sehr bald wieder umgekehrt und so fort, so daß sich auf keine funktionierende Form geeinigt werden kann, da sie nicht gefunden werden kann. Oder es soll die Phantasie abhelfen, indem beispielsweise, quasi in oft sogar unfreiwilliger ignoranter Unsensibilität, angenommen wird, daß bereits richtig gesungen würde, obwohl die Stimmbenutzung von einem „Mezza voce“ weit entfernt ist und dergleichen mehr. Letztere Haltung kann dann auch auf alle Register übertragen werden. Insgesamt löst dies eine haltlose eigene Einschätzung der körperlich-stimmlichen Aktionen aus, die eine amorphe und suchende Stimmgebung wie einen dementsprechenden Ausdruck hervorruft.

Es kommt positiv zum Modus I 1 – II 2 die wichtige Tatsache hinzu, daß die Tiefensensibilität zugleich auch die Möglichkeit birgt, neue und tiefe Erkenntnisse kontextueller und emotionaler Art zu gewinnen, also speziell das, was gerade im Ausdruck der leisen und doch körperangebundenen Klängen, die so sehr von psychischer Sensibilität und innerer Offenheit und damit Verletzlichkeit geprägt sind, bewußt wird. So kann ermöglicht werden, daß beispielsweise die zuvor genannten Sachverhalte, etwa die wahren Ausmaße der eigenen Sehnsucht nach der verlorenen Liebe und die Tatsache der bleibenden Nichterfüllung und dergleichen bewußt werden können, d.h. Dinge, die normalerweise, aufgrund ihrer kohärenzgefährdenden Qualität, abgewehrt werden würden bzw. sollten. Dies wurde im Zusammenhang mit dem Beispiel des Liedes von Mahler bereits näher ausgeführt. Hier zeigt sich so eine andere bzw. tiefere Bedeutung des Modus Einverleiben bzw. Nehmen (Bekommen), indem psychisch aufnehmend erlernt wird, auch unlustvolle Sachverhalte anzunehmen, d.h. zu akzeptieren, wie auch dabei, vermittelnd, sich selbst und anderen ins Bewußtsein zu *geben*. Der Zusammenhang mit dem ersten Kernkonflikt resultiert aus der Gleichzeitigkeit von gefährlich scheinendem Sachverhalt und einem entspannten, vertrauensvollen Aufnehmen in die existentielle Sphäre des Ich, die zwischen „Urangst und (...) Urhoffnung“ (Erikson 1999, 74) bzw. „Urvertrauen gegen Urmißtrauen“ (ebd., 269), in „einer allgemeinen Aura von Wärme und Wechselseitigkeit (...) von beiden Gesamtorganismen entspannt genossen (...) werden“ (ebd., 70), trotz und gerade wegen einer möglichen Tragik. Es läßt sich insbesondere auf dieser Stufe, also diesem Modus bzw. diesem Register und seiner Aus-

drucksqualität, eine Verbindung zur Ich-Psychologie herstellen, die eine umfassende Betrachtung benötigen sollte.

Für den Gesamtzusammenhang des Singens, wie zugleich auch der Register, ist diese sensible und vorsichtige Weise des Singens die Grundlage für das Vertrauen auf die eigene Stimmgebung und damit vergleichbar mit allgegenwärtigem „Antrieb und *Hoffnung*“ (ebd., 269) im Gesamtvorgang, sowohl für den Umgang mit den Registern als auch für den Umgang mit möglichen extremen emotionalen Sachverhalten und dem dazu gehörenden Ausdruck. Das „Mezza voce“ birgt nämlich die Möglichkeit, indem es *entlang* aller Register geführt werden kann, eine gewissermaßen vorsichtige Nähe zu den im Schweren Register befindlichen Hauptregister zu schaffen, die so auch einen leichten Übergang ermöglicht. Hier zeigt sich, warum jede Stimmgebung technisch gesehen fast immer vom Leisen zum Lauten verlaufen sollte, und auch, warum das leise Singen einen Vorteil für die Beweglichkeit bedeutet, zu dem die Kraft, also das lautere Singen langsam hinzuwachsen muß – nicht umgekehrt.

Modus I 1 und II 2 im WT:

Wenn es bei Erikson heißt, daß in der oral-respiratorisch-sensorischen Phase das Verhalten aller Modi durch diesen Primat beherrscht wird, wobei die gesamte Hautoberfläche und ihre Rezeptivität sehr wichtig ist, dann läßt sich das direkt auf die Dritte Qualität des WT übertragen. Im Rahmen der WT-Technik, innerhalb eines Kampfes, mit den sehr dynamischen Einwirkungen eines Gegners, ist eine ausgeprägte Anwendung dieses Modus allerdings außerordentlich schwierig. Es verlangt viele Jahre des Trainings und der Erfahrung, denn es müssen bei der Entwicklung der Dritten Qualität die meisten Techniken der ersten beiden Qualitäten bereits gelernt und automatisch zur Verfügung stehen. Die Arm- und Beinbewegungen als Waffen im Rahmen des Werkzeugsystems führen potentiell, also dabei zunächst mehr ansatzweise als ganz ausgeführt, die gelernten Techniken der Ersten Qualität und Zweiten Qualität aus. Hierbei werden jedoch neben und für die Wahrnehmung der Haut ebenfalls die Mensur zum Gegner und der damit verbundenen Druck auf diesen zu bzw. umgekehrt, der Druck des Gegners auf den WT-Kämpfer im Vordergrund stehen. Die Mensur wird hierbei stets versucht so auszugleichen, daß oft nur ein relativ geringes Ausmaß an Druck entlang der Extremitäten verbleibt, so daß allein schon die Haut für die Aufnahme von Berührungen bereit

dienen kann. Es kämen sonst vermehrt die Dehnungs- und Druckrezeptoren der Muskeln und Gelenke hinzu, was mit vermehrter Eigenbewegung verbunden wäre. Die hierbei im Modus I 1 – II 2 somit ebenfalls im Vordergrund stehende Arbeit des Basissystems, das analog zur Tätigkeit des Atemapparats gesehen wird, muß, ebenfalls wie diese im Singen, einer sehr feinen Regulierung des Balanceaktes zum Gegner im Rahmen des „Kleben-bleiben!“ (Kernspecht 1998, 96) ausführen können. Zudem sind die Extremitäten, obgleich sie parallel genauso gut einem blitzartig einsetzenden, sehr hohen Druck beispielsweise im Zusammenhang mit einer passiven Wendung standhalten können müssen, nicht zu sehr entlang der Paramedianen ausgerichtet und muskulär auch nicht zu fest gestellt, wobei sie dabei von einer allzu technisch normierten Haltung auch leicht abweichen dürfen und müssen. Es läßt sich sagen, daß sie in eine natürlichere und in diesem Sinne damit entspanntere Haltung gebracht sind, die sich aber innerhalb des jeweils aufgerufenen technischen Rahmens bewegt, wie auch im Singen die Stimmfalten in diesem Modus in ihrer medialen Kompression verringert sind, während sie die Haltungen des jeweils mitlaufenden Registers eingenommen haben.

Mit der so wesentlich besser ermöglichten Wahrnehmung des Gegners rückt zugleich das, was er dem WT-Kämpfer an Bewegungsinformation *geben* kann, in den Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit, so daß auf diesem Wege eine bessere Akkommodation¹²⁵ auf die Bewegungen des Gegners stattfinden kann. Zentral für die Ausführung der Dritten Qualität bzw. des Modus I 1 – II 2 ist neben den erwähnten Qualitäten Eins und Zwei und der Automatisierung und Erfahrung im Umgang mit ihnen, die für einen Kampf so entscheidende Fähigkeit, trotz und gerade wegen der enormen Gefahr den gesamten Körper innerhalb der technischen Kampftätigkeit in Lockerheit bewegen zu können. So ist es auch die von weit fortgeschrittenen WT-Kämpfern gesuchte und gekonnte Fähigkeit, „*jemanden dazu zu gewinnen, für es zu tun, was es getan haben möchte, (...), um ein Gebendes zu werden.*“ (Erikson 1999, 70), d.h. daß sowohl die körperliche Lockerheit als auch die emotionale Ruhe und die Neutralität der bewertenden Bewußtseinsstrukturen in schwebender Aufmerksamkeit wie, damit einhergehend, die Passivität der eigenen Bewegungsabsichten dazu führen, den Gegner handeln zu lassen,

¹²⁵ Vergleiche bei Piaget 1975.

und auch während seiner Handlungen diesen Modus aufrecht halten zu können. Hier aber kann das Geben ein Angriff sein oder aber auch bzw. sogar das sehr hohe Können des Nichtgetroffenwerdens ohne angreifen zu müssen, das also auf einen Angriff verzichten kann und darf.

Es findet sich in dieser Qualität ebenfalls wie im Singen, nur auf der körperlichen Ebene, eine wenn auch nicht ausgeführte Situation, in der die Einwirkungen des Gegners, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, „unter die Haut gehen“ können, so daß dieses eine Situation von körperlicher existentieller Natur ist. Im Unterschied zur akustisch hörbaren, gedehnten, subjektiven Zeit, wie sie z.B. im oben genannten Beispiel desselben Modus im Singen vorkommt, handelt es sich im WT um Bruchteile einer Sekunde oder maximal eine bis zwei Sekunden, wo dieser Modus zum Tragen kommt. Wie schwach eine Gegnerberührung und wie kurz oder schnell dieser Bewegungsabschnitt auch immer sein mag, er muß in seiner Bewegungsabsicht erkannt werden. Daher muß erlernt werden, die feinen und feinsten Bewegungstendenzen des Gegners auf der eigenen Haut zu erkennen, wozu sozusagen eine Art psychische Vergrößerung und Verlangsamung der unmerklich schwachen, kleinen oder schnellen Gegnerbewegungen ausgeführt werden muß, die für Anfänger noch unerkennbar bleiben. Unter anderem bestimmt der Auflösungsgrad der taktilen Wahrnehmung das eigene Wissen über die wahren Bewegungsabsichten des Gegners. Dies beinhaltet aber noch keine Aussage über die subjektive Zeitempfindung in solchen extrem gefährlichen Momenten, die allerdings mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit immer im positiven Sinne verzögert oder stark verzögert ist.¹²⁶

Die positive Seite dieser Qualität ist, daß ein gefährlicher Gegner nah, d.h. direkt an die eigene Haut gelassen werden muß und auch kann, so daß sich daraus die Information seiner tatsächlichen Bewegungen entnehmen lassen kann. Diese Information ist über den weiteren Verlauf und über Sieg und Niederlage sehr entscheidend. Es ist die Fähigkeit, den gefährlichen Gegner an sich heran kommen zu lassen und seine Bewegungen aufnehmen zu *wollen* – wie im Modus II 2 des aktiven Einverleibens. Dies ist wieder-

¹²⁶ Siehe hierzu beispielsweise den Aufsatz von Stumpfe 1985: *Psychosomatische Reaktionen bei dem Erleben der Todesnähe*.

um, analog zu den extremen Emotionen im Singen und ihrer Akzeptanz zur Erhaltung der Kohärenz des Ich, die Akzeptanz des Gefährlichen zur positiven Bewältigung und zur Erhaltung der Kohärenz des Körpers. Auch dabei gibt es den Zusammenhang mit dem ersten Kernkonflikt, der aus der Gleichzeitigkeit von gefährlich scheinendem Sachverhalt und einem entspannten, vertrauensvollen Aufnehmen in die existentielle Sphäre des Ich resultiert, die zwischen „Urangst und (...) Urhoffnung“ (Erikson 1999, 74) bzw. „Urvertrauen gegen Urmißtrauen“ (ebd., 269) pendelt.

Wie auch das Leichte Register im Singen liegt die Dritte Qualität sozusagen neben den anderen Qualitäten, während sie diese auch beinhaltet, so daß aus dem Primat der Hautwahrnehmung mit ihrer nur potentiellen respektive sehr vorsichtigen Aktivierung der beinhalteten Ersten oder/und Zweiten Qualität ein sofortiges Wechseln in diese Qualitätsstufen möglich ist. Wie auch in der Bewegung von leiser zu lauter Stimmgebung in praktisch fast jedem Tonansatz erfolgt auch hierbei im WT jede Berührung mit dem Gegner mit einem Bewußtseinsfokus auf der Haut, so daß die sogleich folgenden Gegnerbewegungen erkannt und die eigenen Einstellungen von größerer Dynamik ausgeführt werden können.

Die Mittelstimme und das „Blending“ – Modus III 3, 4:

Die Hoffnung, die mit der ersten Stufe gegeben ist, verbindet sich auf der zweiten Stufe mit dem Verlangen, das, was als Sachverhalt (Kontext) und den dazugehörigen Emotionen durchaus erhalten worden ist, nicht sofort wieder zu verlieren respektive damit selbständig umzugehen, was das Gegenteil mit einbezieht. Allein das grundsätzliche, gesangstypisch länger ausgezogene Halten eines Klanges selbst, als eine Art subjektive Verzögerung der Zeit und damit der Wahrnehmung der dynamischen Emotion, die so in eine Stimmung gewandelt werden kann, verdeutlicht bereits Positives des Elements Zurückhalten (Retentiv), also Modus III 3. Die Natur der rasch vergehenden aber hochintensiven und daher sehr bedeutenden Emotionen kann so in der Kunst des Singens, durch eine in der Musik vorgebene und im Stimmklang entfaltete und gehaltene Strecke, einer längeren bewußten Beobachtung zugänglich gemacht werden. Im selben Moment wird dabei auch erreicht, daß derselbe Stimmklang somit wiederum abgegeben werden kann, was die unmittelbare Beteiligung des zweiten Elements betrifft, Modus III 4, Abgeben (Eliminativ), und im Zusammenhang die Fähigkeit darstellt, den grundle-

genden Balanceakt der Stimmgebung ausführen zu können, der sich neben anderen Wechselwirkungen auch auf den Waageeffekt des Atemapparates (vergleiche z.B. in: Zweite Qualität) bezieht, der zusammen mit der muskulären Aktivität genauso entscheidend ist.

Der muskelbetonte Einsatz der sogenannten „Mittelstimme“ findet sich beispielsweise in dem Lied „Lebewohl“ von Hugo Wolf. Hier benutzt Fischer-Dieskau (Deutsche Grammophon, Berlin 1972, CD 2, Nr. 11) auf dem, in großem Schmerz ausgerufenen Wort „((...)) und in nimmersatter) Qual! (mir das Herz damit gebrochen!)“ (Takt 14), auf dem f, die geradezu blanke Strahligkeit der „Mittelstimme“, die noch dazu in den Bereich des Kopffregisters hochgezogen wird, um die äußerste, schon körperlich gewordene psychische Schmerzensqual darstellen zu können. Dies ist ein Beispiel dafür, daß eine fast, aber letztlich nur scheinbar nichtintegrierte Stimmgebung als Ausdrucksmittel eingesetzt werden kann, um das enorme Extrem der Emotion darzustellen, wenn die Registertätigkeit bis an ihre Grenzen gebracht werden, so daß im Nachempfinden auf der Registerebene die Stimme selbst ein mögliches Zerfallen ihrer Kohärenz ankündigt. Diese muskuläre Körperbetonung verweist dabei auch auf den ambivalenten Zustand, daß gerade dann, wenn im Singen eine außerordentlich hohe muskulär-körperliche Aktion, quasi rettend, hinzutritt, sie in einer Separiertheit der Registertätigkeit hinzutritt, die im selben Moment das Scheitern ihres Zusammenwirkens bereits selbst mit in den Vorgang gebracht hat, da das jeweilige Werkzeugsystem einer rigiden Fixierung zu erliegen droht. Genausogut findet sich diese Haltung in einer zu weichen, also laschen Stimmgebung, die sich aber, interessanterweise, in Aufnahmen nicht finden läßt. Die zu spannungsvollen Ausdrucksvarianten können durchaus öfter in Aufnahmen gefunden werden. In diesen beiden Fällen tendiert der Modus III 3, 4 entweder zur Stufe IV oder zur Stufe I – II.

Die positive Seite des Modus III 3, 4 zeigt sich in all den unzähligen Fällen, wo sich überhaupt eine gelungene Integration zeigt, also da, wo die Stimme zum einen als Ganze ihre Flexibilität sozusagen im Hintergrund der ablaufenden, allgemeinen Stimmgebung zeigt, wie auch besonders da, wo enorme musikalische wie emotionale Zustandsänderungen stattfinden und in höchster Beweglichkeit Ausdruck finden. Im übertragenen Sinne sagt auch Erikson, ausgehend von der entsprechenden Zone:

„Die anale Zone bietet sich, mehr als jede andere, für die Darstellung des eigensinnigen Haftens an widersprechenden Impulsen an, einmal weil sie die modale Zone für zwei einander widersprechenden Annäherungsmodi ist, die zu einander ablösenden werden müssen, den Modi der *Retention* und *Elimination* nämlich. Außerdem sind die Schließmuskeln nur ein Teil eines gesamten Muskelsystems mit seiner allgemeinen Dualität von Spannung und Entspannung, Beugung und Streckung. Die Entwicklung der Muskulatur verschafft dem Kind in der Fähigkeit zu greifen und festzuhalten, zu werfen und wegzustoßen, Dinge heranzuholen oder sie in Distanz zu halten, eine zunehmende Macht über die Umgebung. Diese ganze Phase, die im Deutschen »Trotzalter« heißt, wird zu einem Kampf um die Autonomie. Denn während das Kind fähig wird, fester auf seinen Füßen zu stehen, entwirft es seine Welt als »Ich« und »Du«, »mein« und »dein«. (...) Alle diese scheinbar widersprechenden Tendenzen erfassen wir mit der Formel vom *retentiv-eliminativen Modus*.“¹²⁷ (ebd., 76).

Es gehören alle tendenziell dualistischen Prozesse hierher, die sich im Singen finden, wie z.B. der Antagonismus zwischen der Muskulatur des Larynxrahmens und dem M. vocalis, die Bewegungsfähigkeit in den tonalen Lagen, also zwischen Höhe und Tiefe, der klanglichen Offenheit und Geschlossenheit, sowohl verbunden mit dem tonalen Umfang als auch mit den Registern oder dem Vokalausgleich, die Lautstärke, der Stimmfokus im Sinne einer Bewegung vom Schweren zum Leichten Register, die Bewegungen zwischen den Hauptregistern, wie auch die Bewegung zwischen der aerodynamischen und myoelastischen Stimmaktivierung, wie die Bewegung im Zustandswechsel zwischen positiven und negativen Emotionen, oder im Zusammenhang mit dem Aufnehmen und Abgeben von kontextuell-emotionalen Sachverhalten, als Wendung nach innen oder Wendung nach außen und anderes. Der Kernkonflikt dieser Stufe, die sich bezüglich der Register im „Blending“ (siehe dort) und in der Suche nach der ersten Bewegungsfähigkeit der Singstimme manifestiert, ist der fortwährende Versuch, Gegensätze miteinander zu vereinbaren, so daß zum einen nirgends eine dauerhafte Dominanz entsteht, die zur Fixierung und damit zur Kohärenzbedrohung werden würde, so daß dabei für die Registerarbeit aus negativem Streß positiver resultiert, indem alle Registerelemente so angeregt werden, daß sie immer frei bleiben. Diese Freiheit ist etwas, das sich in jedem einzelnen Moment einer jeden Gesangsphrase zeigt. Siehe hierzu genauer im Abschnitt: Übergangsmöglichkeiten zwischen den Registern.

Entscheidend ist diese Phase auch für den Gesangsunterricht oder die Aufführungspraxis, bei denen aber eben genau *nicht* eine besondere, bewußte Betonung oder eine un-

¹²⁷ Wie im Original.

bewußte immer zu erfüllende Erwünschtheit von Präzision und Perfektion der Bewegungsfähigkeit der Singstimme zum positiven Ergebnis führt, was direkt vergleichbar ist mit der Tendenz des Umgangs mit der Frage des Analen und der Übertragung im Verhalten, also z.B. des Mitgefühls im Umgang mit anderen Menschen, oder der Reinlichkeit, Pünktlichkeit und dergleichen mehr, innerhalb der westlichen Gesellschaft, so Erikson:

„Unsere westliche Zivilisation hingegen hat sich entschlossen, die Sache ernster zu nehmen, wie ernsthaft hängt dabei von der Verbreitung der mittelständischen Moral und des Ich-Ideals eines mechanisierten Körpers ab. (...) Zweifellos aber gibt es unter den Neurotikern unserer Zeit jenen Zwangstyp, der mehr mechanische Pünktlichkeit und Sparsamkeit, sowohl in punkto der Zuneigung wie der Fäces [sic], besitzt, als für ihn und auf die Dauer auch für die Gesellschaft gut ist. In weiten Kreisen unserer Kultur ist die Reinlichkeitserziehung zu dem offenbar schwierigsten Punkt in der Erziehung des Kindes geworden.“ (ebd., 76).

Vergleiche hierzu auch beispielsweise die Ausführungen Riemanns über die verbreiteten und zahlreichen Varianten des Auslebens „legitimierter“ Aggressionen¹²⁸ durch „übermäßige Korrektheit“, auch in den einfachsten Alltagsdingen, innerhalb unserer Gesellschaft (2003, 125ff.). Das Singenkönnen und die darin liegende fortwährende, freie, rasch wechselnde Bewegung in einem dennoch sehr homogenen und individuell timbrierten einen Stimmklang beruht auch sehr wesentlich auf dem automatischen Geschehen des *Singenlassens*, d.h. darauf, daß der Sänger ganz in den dahinfließenden Strom des Singens geraten *darf*. Das Dürfen, in diesen Flow¹²⁹-Zustand zu geraten, setzt sich aus der praktisch angewandten Freiheit der Gesellschaft¹³⁰ und der im Verlauf der Erziehung noch verbliebenen bzw. neu gewonnenen inneren Freiheit des Künstlers zusammen. Eine gute Gesangskultur setzt diese innere und äußere Freiheit voraus. Ein Ertrotzen- oder Erkämpfenmüssen einer solchen sängerischen Freiheit führte dieselbe doch wieder ad absurdum, was allerdings oftmals beobachtet werden kann, wenn beispielsweise, unter dem Deckmantel eines stärkenden Narzißmus vom Sänger, unter Einrichtung einer großen Distanz zu „seinem“ Publikum, sich die Freiheit des Selbstaustausdrucks in einen überbetonten Modus des ausdruckslosen Zurückhaltens äußert, oder

¹²⁸ Vergleiche auch Hirigoyen 2002.

¹²⁹ Vergleiche zu diesem Begriff Csikszentmihalyi 1992.

¹³⁰ Vergleiche den Begriff der Autonomie bei Heister 1983.

sogar zum Rückzug von der Bühne führt, oder sich ein aufdringliches Abgeben von nicht selten geschmacklosen, selbstglorifizierenden oder sogar scheinbar überlegenen, aber dabei im stimmlichen Ausdruck emotional sterilen Zügen zeigt. Der Sänger sollte es im positiven Sinne des Wesens des Modus III 3, 4, also der Autonomie, als seine Selbstverständlichkeit und Aufgabe betrachten, nicht nur seine, sondern genauso die Angst der Gesellschaft und ihre Unbewußtheit darum in ein bewußt-gefühltes Klangbad, ein Bad an ausgewogenem Klang und Gefühl zu verwandeln, das für das Ich der Anwesenden wie eine neue, heile, also kohärente Haut ist (vergleiche Anzieu 1991, 263-264).¹³¹

Zu diesem Fall schreibt Erikson:

„Das Problem der wechselseitigen Regulierung wird jetzt seiner schwersten Prüfung unterworfen. Besteht die äußere Kontrollinstanz darauf, durch zu starres oder zu frühes Training das Kind seiner eigenen Versuche zu berauben, allmählich seine Organe und andere ambivalente Funktionen nach freier Wahl und freiem Willen zu steuern und zu beherrschen, so steht es wieder vor einer doppelten Auflehnung und einer doppelten Niederlage. Machtlos im eigenen Körper (...) und machtlos draußen, ist es wieder genötigt, Befriedigung und Herrschaft entweder in der Regression oder in unechtem Fortschritt zu suchen. Mit anderen Worten: Entweder wird es zu seiner früheren [sic] oralen Herrschaftsform zurückkehren, d.h. Daumenlutschen, weinerlich und anspruchsvoll werden; oder es wird feindselig und zudringlich, wobei es seine Fäces [sic] als Munition benutzt und eine Autonomie vorspiegelt, eine Fähigkeit, ohne irgend jemanden auszukommen, an den es sich anlehnen könnte, eine Fähigkeit, die es tatsächlich noch keineswegs erlangt hat.“ (ebd., 77).

Aus einer solchen Situation können im Unterricht oder in offenen Vorträgen vollkommen hilflose quasi-neurotische Gefangenschaften aus mehr oder weniger derangiertem, in sich verzerrten Singen entstehen, die unbedingt so rasch wie möglich in der Sängerperson und genauso im Situationsganzen der Gemeinschaft bzw. der Gesellschaft aufgelöst werden müssen, damit sie gar nicht erst zu einem wiederkehrenden Teil einer Künstlerpersönlichkeit oder der Gesellschaft werden – insbesondere auch deshalb, weil diese Art von Irritationen, aufgrund einer allgemeinen, Unbewußtheit produzierenden

¹³¹Vergleiche hierzu Anzieu 1991, analog zum Klangbad das Bad von Worten: „Die Haut von Worten für den Säugling, zu dem seine Umwelt spricht und für den sie ein Lied summt. (...) Die Bildung einer Haut aus Worten, die den Schmerz eines Verletzten lindern kann, ist unabhängig von Alter und Geschlecht des Patienten. (...) Jedoch kann die Haut von Worten zwischen dem Verletzten und einem verständnisvollen Gesprächspartner symbolisch eine umfassende psychische Haut wiederherstellen, die in der Lage ist, den Schmerz durch eine Verletzung der realen Haut erträglicher zu machen.“ (263-264).

Akzeptanz (Erdheim 1990) also einer falschen Verdrängung zum Opfer fällt, wo doch eigentlich auch auf dieser Ebene dem Sängerkünstler jede Freiheit zugestanden werden sollte, wie auch sonst allen Beteiligten. Hierher gehören z.B. Versuche wie, den genannten Abschnitt, „vom allerliebsten Platz!“, aus Mahlers Lied Nr. 4, der *Lieder eines fahrenden Gesellen*, nicht mit dem „Mezza voce“, sondern mit der „Kopfstimme“, also dem Schweren Register zu singen. Zwar kann diese Stelle dann fokussiert und klar klingen, niemals aber hat sie die für diese Stelle notwendige Tiefe und die warme Weichheit und liebevolle Süße, die in ihr liegt. Die Frage des adäquaten Ausdrucks ist einerseits eine interpretatorische, andererseits aber genauso eine Frage des Wissens um das tiefere Wesen der gesungenen Phrase, so daß neben den Ausdrucksmöglichkeiten immer auch eine optimale, wesenseigene Lösung des spezifischen Abschnitts die bleibende Schnittmenge aller Interpretationen bietet, die letztlich eingehalten werden sollte, da sich an dieser implizit orientiert wird.

Insofern trifft Erikson den Punkt, wenn er schreibt:

„Innere Festigkeit muß es gegen die mögliche Anarchie eines noch ungeübten Urteils schützen, gegen seine Unfähigkeit zu unterscheiden, was es festhalten und was es loslassen will. Seine Umgebung muß ihm Halt geben in seinem Wunsche, »auf eigenen Füßen zu stehen«, damit es nicht von dem Gefühl überwältigt wird, sich vorzeitig und töricht exponiert zu haben, dem Gefühl, das wir Scham nennen; aber auch von jenem sekundären Mißtrauen sollte man es bewahren, jenem Blick nach rückwärts, den wir Zweifel nennen. *Autonomie* contra *Scham* und *Zweifel* ist daher der zweite Kernkonflikt, dessen Lösung eine der grundlegenden Aufgaben des Ich ist.“ (ebd., 79).

Im Gegenzug dazu zeigt sich aber seit einigen Jahrzehnten die immer weiter ansteigende, eigentlich wunderbare Suche nach hoher Perfektion, die im westlichen klassischen Singen vielerorts beobachtet werden kann, insbesondere durch die Schallplatte und Compact-Disc noch gesteigert, als eine ungute Fixierungs- und auch ökonomisch-wettbewerbsorientierte Machttendenz, unter der die allgemeine sängerische Entwicklung und der vitale Ausdruck zu leiden beginnen, wenn es zu viel des Guten wird. Es sollte immer erinnert werden, daß gerade das Singen ein urlebendiger Vorgang ist, der tief mit unserem Leben und Erleben verwurzelt ist und somit immer noch den ganz persönlichen Charakterzug des jeweiligen Menschen aufzeigen sollte. Es läßt sich heute allerdings sogar eine Tendenz zu einer Art globaler Stimmführung und zu einer Art globalem Stimmklang beobachten.

Der Modus III 3, 4 im WT:

Wie Klang, Emotion und Kontext im Singen im fort klingenden Stimmklang gehalten werden sollen, so ist es im WT das „Kleben-bleiben“, der taktil-fühlende Kontakt am Gegner, der auf der Stufe III 3, 4 wichtig ist und erhalten bleiben soll. Hier findet sich der Modus „für die Darstellung des eigensinnigen Haftens an widersprechenden Impulsen“ (Erikson 1999, 76), wie sie ganz deutlich in der Konstellation auftritt, in der sowohl dem Angstimpuls der Flucht vor dem gefährlichen Gegner folgen zu wollen und alles dafür zu tun, nicht von den Gegnerangriffen getroffen zu werden und zugleich diesen nicht nur nah an sich heran zu lassen, sondern ihm darüber hinaus auch noch permanent zu folgen. Denn erst hierdurch wird es möglich, Angriffe auf ihn zu lenken und somit das mit diesem Modus verquickte Abgeben lebendig werden zu lassen.

Die generelle Betonung der Muskulatur äußert sich auf dieser Stufe in negativer Hinsicht darin, daß sich beispielsweise auf ausschließlich ganz bestimmte, z.B. vermeintlich gut gekonnte Aktionen verlassen werden soll, was aber bedeutet, daß das Kämpfen eher methodischen als synthetischen Charakter bekommt. Zum Beispiel kann ein Gegnerangriff nicht immer durchbrochen werden, so daß ein verkrampftes Beharren auf einer bedrängenden Qualität beispielsweise eines „Jam-Sao“ (siehe in: Erste Qualität II) dabei unweigerlich zum Einbruch des eigenen Armes und zum erfolgreichen Angriff des Gegners führen würde, selbst und gerade dann, wenn sich der ganz Körper in dieser Aktion anspannte. Auch hier findet sich eine Separierung der Extremitätengürtel bzw. die separierende Lateralisierung einer Körperhälfte, bei einer zu starren muskulären Fixierung auf bestimmte Techniken. Meistens wird sich auf die Arme und auf die rechte Körperhälfte fixiert.

Recht häufig findet sich auch, in der Verwechslung von weich mit lasch, eine zu sehr nachgebende Aktivität der Gliedmaßen, so daß ein einigermaßen dynamischer Gegner immer in die Deckung eindringen kann. In diesen beiden Fällen tendiert der Modus III 3, 4 entweder zur Stufe IV oder zur Stufe I – II.

Die positive Seite des Modus III 3, 4 zeigt sich in all den unzähligen Fällen, wo sich überhaupt eine gelungene Integration von Bewegungen zeigt, also da, wo der Körper zum einen als Ganzes seine Flexibilität sozusagen im Hintergrund der ablaufenden allgemeinen Technik zeigt, wie auch besonders da, wo enorme gegnerische Einwirkungen

samt der dann unweigerlich ablaufen müssenden Haltungsänderungen des ganzen Körpers oder seiner Teile statt finden. Es liegt dieser Modus in allen technischen Abläufen. Im Wechsel zwischen der Ersten und Zweiten Qualität, also der Zentrierung und Dezentrierung, und im Wechsel zwischen Armen und Beinen (siehe unter anderem den Film 33: Wechsel) wie auch überhaupt im Muskelsystem des gesamten Körpers mit deren antagonistischen Vorgängen, in dem Hin-und-her zwischen den Aktionen des Gegners und denen des WT-Kämpfers, der Aktivität und Passivität aller Bewegungen, den willentlichen und der reflexiven Aktionen, dem Willen zum Sieg und dem Gefühl des Erliegens, in der dreidimensionalen Ganzkörperbewegung zwischen auf-ab-links-rechts-vor-zurück und dergleichen.

Der Kernkonflikt dieser Stufe, die sich bezüglich der Wechsel und der Bewegungsfähigkeit des Körpers manifestiert, ist auch hier der fortwährende Versuch, Gegensätze miteinander zu vereinbaren, so daß zum einen nirgends die gefahrbringende Dominanz des Gegners entstehen kann, die zur Fixierung der Bewegungsfähigkeit des WT-Kämpfers und damit zu seiner Kohärenzbedrohung werden würde. Die hierbei aufrechterhaltene Freiheit der eigenen Bewegungen ist etwas, das sich in jedem einzelnen Moment des Kampfes zeigt. Hierzu genauer im Abschnitt: Übergangsmöglichkeiten zwischen den Registern und den Qualitäten des Kampfes.

Im WT, wo die Aggression ein akzeptierter Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit ist, fällt es zum einen leichter, einen entspannten Umgang mit diesem bedeutenden Aspekt des Menschen zu gestalten. Dennoch gibt es, wie oben genannt, in unserer Gesellschaft eine nicht unerhebliche Produktion an Unbewußtheit eben gerade in diesem Bereich, so daß sich immer wieder Adepten der Kampfkunst finden, die übergangslos in eine reale zerstörerische Form des Kämpfens wechseln, die meistens mit sehr großer innerer wie äußerer Spannung einhergeht, welche aber, in meiner Erfahrung innerhalb der WT-Schulen, durch die Lehrer immer mit großer Verantwortung auf den Boden der Kampfkunst zurückgeführt worden sind, so daß ihnen der weitere Weg des Lernens offen bleibt. Diese Korrekturen seitens der Lehrer sind einerseits zur Kanalisierung einer gesunden und somit möglichen Aggression sehr wichtig, wobei andererseits die Lehrer eben wieder darauf achten, daß innerhalb der technischen Anwendungen des WT dieselbe genutzt wird. Auch hier findet sich damit eine Freiheit des ungehemmten Bewe-

gens innerhalb der Kunsttechnik und damit eine Freiheit des Abgebendürfens von Aggression, die sich in einem gelungenen Fall dann auch als freies Fließen von Energien beschreiben läßt, da sie im Rahmen des partnerschaftlichen Miteinanders zweier Kommilitonen, also wörtlich Waffenbrüdern, respektive auch -schwestern stattfinden kann. Es ist hier ebenfalls die Umgebung, die Gesellschaft, insbesondere die Lehrer und auch die höher Graduierten, die dafür sorgen können und müssen, daß der Adept keiner Scham und keinem Zweifel ausgesetzt wird durch zu frühe und zu große Anforderungen, auf die vielleicht mit Rückzug aus dem Unterricht oder mit Rache reagiert wird. „Seine Umgebung muß ihm“, im wahrsten Wortsinn, „Halt geben in seinem Wunsche, »auf eigenen Füßen zu stehen« (...).“¹³² (Erikson 1999, 79). Zu jedem Zeitpunkt auf dem Weg zum hohen Können im WT kann der Schüler so nicht nur das Gefühl der Autonomie erleben und leben, sondern diese auch nach und nach erarbeiten, was, im Sinne Eriksons, die Lösung des zweiten Kernkonflikts darstellt.

„Brust- und Kopfstimme“ – Modus IV 1-2 und 5:

Vom zuvor genannten Modus Retention-Elimination (III 3, 4) ausgehend, ist der Rückwärtsschritt zum Modus I 1 – II 2 der Schritt zum Leichten Register respektive zum „Mezza voce“ und Falsett. Der Vorwärtsschritt vom Modus III 3, 4 führt nun zum Schweren Register und damit zu den Hauptregistern „Brust-“ und „Kopfstimme“, wie auch zum Wechsel zwischen ihnen.

Das Schwere Register und die Hauptregister sind die meistgehörten Stimmklänge. Unter diese fallen die allermeisten der Liedphrasen. Es finden sich narrative Phrasen, wie z.B. in Balladen, oder reine, natürliche StimmungspHRasen, wie z.B. im Lied „Sommerabend“ von Johannes Brahms (Brahms, Lieder, Bd. IV, 65ff.), in dem keine besonders herausragenden Höhen, Tiefen oder Lautstärken und dergleichen als Phrasenabschnitte zu singen sind. Dafür aber ist ein möglichst homogener, freifließender, warmer, runder Wohlklang der gesamten Stimmgebung als solche zu erwarten, was ein sehr wesentliches Merkmal darstellt. Das heißt, auch ohne extreme stimmliche Aktivitäten liegt im Modus IV 1-2 und 5 bereits eine relative Ausgewogenheit vor, die sich aus einer gegenseitigen Beteiligung zusammensetzt und auf dem „Blending“ (über III 3, 4) aufbaut. Die

¹³² Wie im Original.

gesamten Vaccaj-Lieder dienen dem Erwerb der Fähigkeit, die Stimme innerhalb der tonalen Mittellage und das im Schweren Register angleichend und zusammenführend zu verweben (siehe in: Die Übungslieder Vaccaj).

Im vorhergehenden Modus werden die Hauptregister als Hilfsmodi benutzt, d.h. sie treten nur sehr vorsichtig in Erscheinung, und sie sind im Falle einer Entwicklung auch noch sehr stark vom davor liegenden Modus I 1 – II 2 beeinflusst, dessen internes Wirken auf Stufe IV nicht verloren gehen darf. Im Falle des Fortgeschrittenseins wird darauf geachtet, daß der Modus I 1 – II 2 und dessen spezifische Aufmerksamkeit immer aktiviert bleibt. Im Modus IV treten die Naturregister nun als Hauptmodi in Erscheinung und das „Blending“ (III 3, 4) ist als Hilfsmodus im Hintergrund so präsent wie möglich, so daß die Stimme hier immer auch schon durch Kraft, Dynamik und reiche Obertönigkeit imponiert. Dieser Zustand der vollen und tendenziell reifen Stimme wird immer versucht aufrechtzuerhalten und bei vielen oft unter den größten Mühen, die dabei eine gegenteilige Wirkung entstehen lassen. Die zu ehrgeizige Suche nach Bewegungsfähigkeit und vor allem nach Wirkungskraft der Singstimme, die auf dieser Stufe der Entwicklung recht wahrscheinlich ist, führt oftmals zu einer noch zu einseitigen und zu drastischen Benutzung der Stimme, die, wenn sie in der Entwicklung sein sollte, zu schwach ist, oder, wenn sie in der reifen Stimme unter der Dominanz des Kopfreister benutzt wird, wo sie mit größerer Vorsicht behandelt werden muß. Diese zu starken Krängungen zur einen oder anderen Seite sind in sich verbunden mit einer möglichen leichten Regression auf den vorhergehenden Modus III 3, 4, oder stammen von einer unvollständigen Bemeisterung der Stufe III. Zu dem Modus IV 5, dem noch die vermehrte Beteiligung des Modus IV 1-2 fehlt, bemerkt Erikson:

„Der *eindringende* Modus, der das Verhalten in diesem Stadium weitgehend beherrscht, charakterisiert eine Vielzahl gestaltmäßig »gleicher« Betätigungen und Phantasien. Das Eindringen in die Leiber anderer Menschen durch körperliche Angriffe, das Eindringen in Ohr und Gedanken anderer durch aggressives Reden, das Eindringen in den Raum durch kraftvolle Fortbewegung gehören hierzu.“ (1999, 82).

Allein das Fehlen der vollen Beteiligung des Brustregisters widerspricht der Motivation bzw. steht dieser entgegen, die Singstimme hier im wahrsten Wortsinne *voll und ganz* auszufahren und so ins Ohr des Zuhörers zu dringen. In diese dynamische Situation der Stufe des *Eindringenwollens* und durchaus teilweise auch *Eindringenkönnens* im Be-

reich der Aktivität des Kopfreisters kommt die Notwendigkeit der Geschicklichkeit und Vorsicht hinzu, die zu einer Zurückhaltung des Atemdrucks und dabei zu einer Zunahme der Beweglichkeit der Singstimme führt. In diesem Zusammenhang beschreibt Erikson ein übertragbares Beispiel, wenn er auf folgendes hinweist:

„Abb. 5 zeigt den psychosexuellen Fortschritt des Mädchens in Phase IV als eine Rückkehr zur einverleibenden Vorgehensweise, wie sie ursprünglich auf der oralen und sensorischen Linie entwickelt wurden. Ich glaube, daß ist kein zufälliges Ergebnis unserer kartographischen Methode. Denn das Mädchen gleicht in dieser Phase das potentiell-kraftvollere motorische Dasein des Knaben mit der Möglichkeit reicherer sensorischer Unterscheidungsfähigkeit und mit den wahrnehmenden und annehmenden Zügen späterer Mutterschaft aus.“ (ebd., 84).

Das Kind „Mädchen“, das sich im prägenitalen Modus IV 5 zeigt, gleicht, übertragen auf die Singstimme, dem Kopfreister, das fast ohne den Anteil des Brustregisters (IV 1-2) aktiv ist, das aber alsbald, im umgekehrt proportionalen Sinne, dazuwächst, im Sinne des „Aktiven Seins“ von Fromm:

„Ein blaues Glas erscheint blau, weil es alle anderen Farben absorbiert und sie so nicht passieren läßt. Das heißt wir nennen ein Glas blau, weil es das Blau gerade nicht in sich behält. Es ist nicht nach dem benannt, was es besitzt, sondern nach dem, was es verströmt.“ (1976, 90-91).

Umgekehrt besitzt das Kind „Knabe“ potentiell das Brustregister, und es kann und muß sich so, durch diesen Besitz, noch weiter in die Richtung des eindringenden Modus entwickeln, was allerdings seine Zeit der Entwicklung braucht. Und so zeigt sich, insbesondere auf dieser Stufe, daß versucht wird, die Singstimme auch zu gestalten, zu trainieren, sie regelrecht zu schaffen, da somit eigentlich alle Möglichkeiten mehr oder weniger brauchbar vorliegen, das auch zum Experimentieren reizt. Auch im Sinne des Gedichts von Hafis: „Ich habe mich dem Heil entschworen“, wo es im letzten Abschnitt heißt: „(...) ich habe mich erst selbst gefunden, da ich mich ganz in dich verloren.“

Zur immer dynamischeren Nutzung des Schweren Registers, bei Erikson:

„Die ambulatorische und infantil-genitale Phase fügt dem Inventar der sozialen Grundmodalitäten beider Geschlechter diejenige des »Machens« im Sinne des etwas erstreben, etwas erreichen und besitzen wollen, kurzum, sich an etwas »heranmachen« hinzu. (...) Das Wort »machen« in diesem Sinne läßt an direkte Attacke, an die Lust im Wettstreit, an Festhalten an einem Ziel, an die Freude der Eroberung denken.“ (1999, 84),

wie auch:

„(...) das ganze Gewicht der Initiative auf sozial wünschenswerte Ideale und unmittelbare, praktische Ziele hinzulenken, auf die begreifbare Welt der Tatsachen und auf Methoden, Dinge zu machen, statt Menschen zu zwingen, etwas zu tun.“ (ebd., 85).

Diese Einstellung verbindet sich bei dem Sängerkünstler auch mit dem bekannten Wunsch nach einer Orientierung nach außen, an ein Publikum, mit dem ebenfalls gegebenen Wunsch das Singen schön wie auch in diesem Sinne erfolgreich zu präsentieren, indem das Publikum im Innern bewegt würde. Weiter unten werden einige negative Aspekte derselben Tendenz angeführt.

Der eindringende Modus (IV 5) des Kopfreisters tritt hier bezüglich der Gesamtkraft und der Fülle der Singstimme auch in stetig wachsender Kombination mit dem Brustregister (IV 1-2) dennoch als Dominanz der „Kopfstimme“ auf, die auf dieser Stufe eine gute Form für den Liedgesang darstellt, da sie sehr leichtgängig, sehr flexibel ist. Erkennbar ist diese Wachstumsabfolge auch daran, daß die Frauenstimme, aufgrund ihrer Nähe zum Kopfreister, früher zur Ausführung des Singens gelangt, während die junge Männerstimme darauf noch etwas länger warten muß, da sich seine Stimme im Vorgang einer weiteren Entwicklung hin zum Brustregister befindet.

Nur mit einer sehr leichten haltenden Beteiligung des Brustregisters hat die Singstimme eine große Leichtigkeit, die in dieser Weise auch einen ebensolchen direkten Zugang zur Höhe hat. Wie auch an die Höhe, so ist ihre Anbindung an das Leichte Register ebenfalls wieder ein großer Vorteil für das Singen von Liedern. Allerdings wird die Singstimme im Verhältnis zu einer stärkeren Beteiligung des Brustregisters immer etwas kleiner und schärfer klingen, was nicht unbedingt immer ein Vorteil ist. Es läßt sich sagen, daß Dietrich Fischer-Dieskau, ganz ausgewogen seiner eigenen Stimme gemäß, den größten Teil der Kunstlieder im wesentlichen in diesem Modus gesungen hat, so daß die größte Flexibilität der Singstimme immer gewährleistet ist. Dies läßt sich, als ein Beispiel für das Verhältnis zwischen den Registern, durch eine relativ starke Präsenz des Brustregisters an einem Lied zeigen, in dem recht deutlich alle drei Hauptvarianten wiederzufinden sind, wie z.B. im „Feuerreiter“ von Eduard Mörike (1804-1875) und Hugo Wolf, wo in der Aufnahme mit Fischer-Dieskau im ersten Teil, das Brustregister dominiert, wie z.B. in den Phrasen „(...) nicht geheuer muß es sein, denn er geht schon auf und nieder.“ (Deutsche Grammophon 1972, CD 2, Nr.17; Wolf, Mörike-Lieder, Bd. IV, 25ff., Takte 7-10), dann eine vom Kopfreister dominierte „Mittelstimme“, in den

Phrasen „(...) Und auf einmal welch Gewühle bei der Brücke, nach dem Feld! Horch! Das Feuerglöcklein gellt: hinterm Berg, hinterm Berg brennt es in der Mühle.“ (Takte 15-24). In den Phrasen „(...) weh! Dir grinst vom Dachgestühle dort der Feind im Höllenschein. Gnade Gott der Seele dein!“ (Takte 55-60) läßt sich wieder die Dominanz des Brustregisters hören. In den Phrasen „(...) auch das Glöcklein klinget aus: hinterm Berg, hinterm Berg brennt's!“ (Takte 88-93) läßt sich zunächst eine sehr leichte kopfstimmdominierte Fassung hören und dann ein „Mezza voce“ in dem letzten Abschnitt, ab den Worten: „(...) klinget aus: hinterm Berg, hinterm Berg brennt's!“ Näher beieinander liegend läßt sich ein sogar sehr spontaner Wechsel in die typische Registermischung hören, die als typische kopfstimmdominierte Fassung in sehr vielen, den meisten Liedphrasen erklingt, in der Phrase „Nach der Zeit ein Müller fand ein Gerippe sammt [sic] der Mützen aufrecht an der Kellerwand auf der beinern' Mähre sitzen (...)“, wo direkt auf dem Wort „(...sammt) der (Mützen...)“ der Wechsel stattfindet bzw. stattgefunden hat.

Eine schwerere Baritonstimme als die von Fischer-Dieskau muß sich insgesamt auf ein wenig mehr Beteiligung des Brustregisters einstellen. Hermann Prey erhält beispielsweise in der Aufnahme des Liedes „Wehmut“ von Arnim Knab (1881-1951) die Bruststimmanbindung durch das ganze Lied aufrecht. Insgesamt klingt die Stimme zwar schwerer als die von Fischer-Dieskau, was fragwürdig sein kann, weil die Zartheit und Süße etwas verlorengehen kann. Dafür aber erhält die Stimmgebung Preys hier eine größere Wärme und mit dem akustisch-räumlich größeren Brustregisteranteil eine, im Verhältnis, größere Gefühlstiefe. Aus diesem Unterschied kann gesehen werden, daß es innerhalb einer Stimmgattung, hier des Baritons, was auch innerhalb einer einzigen Stimme möglich ist, eine tendenziell weiblichere oder männlichere Stimmgebung gibt, die sich durch eine kleinere, zartere, süßere, aber, im Verhältnis, kühlere und vielleicht auch härtere von einer größeren, schwereren, vielleicht auch herberen, aber volleren und, im Verhältnis, wärmeren und gefühlstieferen Stimmgebung unterscheidet. Diese Art von Unterschieden sind qualitativer Art, deren *Haupttendenzen* noch stärker zwischen den geschlechtlichen Stimmgattungen zu hören sind: Die höhere Eindringlichkeit der weiblichen Stimme vermittelt eine stärkere vegetative Tendenz und körperliches Empfinden, während die geringere Eindringlichkeit, aber das größere Volumen der männlichen Stimme eine stärkere psychische Tendenz vermittelt und psychisches Emp-

finden. Die weibliche Stimme besitzt den Vorzug der besseren Integration der Hauptregister und der damit verbundenen besseren Bewegung als Ganze, wie zwischen der Höhe und Tiefe. Die männliche Stimme besitzt den Vorzug, nachdem die Arbeit der Integration vollzogen ist, einer ausdrucksvolleren Modulation der Stimme hinsichtlich des Raumes, also der akustisch-räumlichen Öffnung und Schließung der Stimme als Ganze. Hier zeigt sich auch wieder die Tendenz einer umgekehrt proportionalen Situation, die sich stets in sich selbst verkehrt und erneuert, denn Erikson beschreibt die räumlichen Modi der Geschlechter genau umgekehrt: „Alle diese Variationen machen deutlich, daß *die Variable hoch/tief eine männliche Variable* ist.“ (1999, 97), und, „Wenn »hoch« und »tief« männliche Variablen sind, dann sind »offen« und »geschlossen« weibliche Modalitäten.“¹³³ (ebd., 99). Eine, wie zuvor genannte, Selbstbegegnung und ein Beinhaltendes des psychischen geschlechtlichen Gegenteils liegt auch hier der Haupttendenz nach, innerhalb der Singstimme wieder vor. Die reife Stimme allerdings vereint beide Aspekte in einer ständigen harmonischen Wechselwirkung in sich selbst, solange sie zugleich ihre geschlechtliche und ihre stimmgattungsspezifische Haupttendenz ausprägt das unweigerlich mit einem Gesangsstil einhergehen muß, der auch dem Alter des Sängers entspricht (vergleiche auch Mauss).

Bis es allerdings zu einer solchen harmonischen Wechselwirkung auf der Stufe IV 1-2 und 5 bzw. der Benutzung der ganzen Singstimme kommen kann, müssen sämtlich mögliche Ausdrucksvarianten erkundet, durchlebt und als Varianten gelernt und als Möglichkeiten bereitgestellt werden. Erikson erwähnt die Neurotiker, als Menschen, die in ihrem Tiefsten „lieber einverleiben oder festhalten, eliminieren oder sich eindringen“ wollen, „anstatt die Wechselseitigkeit der genitalen Beziehungsformen zu genießen.“ (ebd., 87). In solchen Situationen läge eine nichtintegrierte Situation vor, die sich ausschließlich in ganz bestimmte Richtungen bewegen wollte. Eine so geführte Stimmführung bevorzugte sicherlich ebenfalls ausschließlich eine bestimmte und fast immer zu einseitige Registerbenutzung. Erikson verweist aber auch auf folgendes: „Viele andere würden lieber unterwerfen oder unterworfen werden, zerstören oder zerstört werden, als in reifer Form zu lieben, und das oft, ohne in irgendeinem klassifizierbaren, diagnosti-

¹³³ Wie im Original.

zierbaren und heilbaren Sinn neurotisch zu sein.“ (ebd., 87). Die hier anklingende Orpheussche Erinnerbarkeit¹³⁴ früher Erfahrungen in der Sängerpersönlichkeit und deren lebendige Restbestände nennt Erikson als „das eigentliche Wesen der Prägentialität“ (ebd., 88), das „in der Absorption libidinöser Interessen bei der frühen Begegnung des wachsenden Organismus mit einem bestimmten Stil der Kindererziehung (...), in der Umformung der angeborenen Vorgehensformen des Organismus (der Aggression) in die sozialen Modalitäten der Kultur“ (ebd.) auftaucht.

Leicht und ganz plastisch nachvollziehbar werden die Extreme der Modi im Stimmklang und im Verhalten in bezug auf das Singen, wenn die schlecht oder nicht integrierbaren Stimmklänge beispielsweise den zuvor genannten Varianten „einverleiben oder festhalten, eliminieren oder sich eindringen, unterwerfen oder unterworfen werden, zerstören oder zerstört werden“ (ebd., 87) zugeordnet werden. Hier nur einige synthetisch aufgezählte Beispiele: Das Einverleiben läßt sich etwa an Stimmen nachvollziehen, die einen derartig großen Raum um den Stimmfokus herum erzeugen, als ob sie ihre eigene Stimme verschlucken wollten. Das Festhalten ist bei Stimmen zu hören, deren Stimme schlicht fest klingt, und die dabei auch keine Flexibilität in der Registerarbeit zeigen, also das „Blending“ sehr schwer erlernen werden. Ständiges Kieksen oder Heiserkeit und dergleichen, was die eigentliche Stimmproduktion aufhält, sogar immer wiederkehrende Indisposition durch Erkältungen, insbesondere kurz vor Auftritten, sind Aspekte der Elimination, wie auch Stimmverlust durch Überanstrengung, was eng mit dem Eindringen verbunden ist, wo oftmals zu laut gesungen wird und dergleichen. Die Tendenzen, zu große Opernrollen oder zu schwierige Lieder singen zu wollen, weil sie für die Entwicklung zu früh sind oder nicht zur Stimmgattung passen, gehören in den Bereich des Unterwerfens oder Unterworfenwerdens, wie auch Formen des zu unbewußten Singens, in denen die Koordination leiden kann, oder zu bewußten Singens, die in sterile Kontrolle münden, wie bekanntermaßen auch narzißtische Selbstüber- oder Unterschätzungen, der Beste oder der Schlechtesten zu sein, was sich eng mit noch extremeren Umgangsweisen mit der Stimme verbindet, wie es sich z.B. im Bereich des Schreiens im „Heavy Metall“ und dergleichen findet, oder auch im pervertierten öko-

¹³⁴ Vergleiche Klausmeier 1986, *Der Mythos von Orpheus*.

nomisch-wettbewerbsorientierten Umgang mit Sängerkommilitoninnen und -kommilitonen im Gesangsstudium bzw. Sängerkolleginnen und -kollegen im Bühnenberuf, wo ein impertinent-zwanghaftes Überflügelnwollen bzw. -müssen der anderen auftritt, wie auch das Einleiten von Intrigen, zumal noch vermehrt durch die in diesen Jahren immer schlechter werdende finanzielle Unterstützung der Theater und den damit stetig wachsenden Druck und dem daraus erfolgenden Kampf eines Jeden-gegen-Jeden und dergleichen kunstferne, einseitige Regressionen mehr. Dieses sind Themenbereiche, die sich sehr gut in der sozialen Epigenetischen Tabelle wiederfinden lassen.

Der Modus IV 1-2 und 5:

Der Vorwärtsschritt vom Modus III 3, 4 führt im WT vom Primat der Hautwahrnehmung der Dritten Qualität und ihrer inhärenten, aber potentiellen Benutzung aller technisch möglichen Elemente zur Ausführung der Ersten und Zweiten Qualität, wie auch zum Wechsel zwischen ihnen, und damit auf die Stufe IV der Prägenitalen Tabelle. Hierin liegt das Training der Ersten Qualität (siehe dort) mit den Kettenfauststößen (Lin-Wan-Kuen), den Tritten und allen folgenden Angriffen höherer Stufen, wie auch das Training der verschiedenen Stufen der rollenden und klebenden Arme des Chi-Sao (siehe dort), auf dessen verschiedenen Entwicklungsstufen.

Während auf der vorherigen Stufe diese Qualitäten ebenfalls nur als Hilfsmodi benutzt wurden, imponieren sie auf dieser Stufe durch eine beachtliche, hauptsächlich aktive, aber auch schon passive Dynamik, deren Präzision unter möglichst flexibler Zuhilfenahme des im Hintergrund bereits parat stehenden Modus III 3, 4 immer mehr bereichert wird. Die eindringende Qualität des Modus IV 5 eines direkten Angriffs, die wie im Verlauf der Kapitel Der Kampf beschrieben wird, erweitert sich von der Ersten Qualität I zur Ersten Qualität II, über das Biu-Tze- zum Muk-Yan-Chong-Fa-Chi-Sao und somit zur ständigen Anwesenheit des Modus IV 1-2 beim Modus IV 5.

Der Modus IV 5, der nun maßgeblich ist, wird von Erikson ganz konkret beschrieben, mit den Worten: „Das Eindringen in die Leiber anderer Menschen durch körperliche Angriffe (...)“; wie auch „(...) das Eindringen in den Raum durch kraftvolle Fortbewegung gehören hierzu.“ (1999, 82). Die erste fortgeschrittene Form, deren Elemente auch regelrecht zum Kämpfen geeignet ist, die Form des Biu-Tze-Sao, zeichnet sich dabei durch eine sehr hohe Angriffsdynamik aus, worunter sich Ellenbogen- und Kniestöße,

wie Fingerstiche (Biu-Tze) und Handkantenschläge finden (vergleiche Ting 2003), die zugleich in Verbindung gebracht sind mit einer Erhöhung der Ganzkörperdynamik.

Obwohl diese im Modus IV 5 stattfindenden vielfältigen und sehr gefährlich-direkten Angriffe in ihrer eindringenden Dynamik bereits sehr gefährlich und auch deutlich mit dezentrierenden Bewegungen des Chi-Sao ausgestattet sind, erlauben sie dennoch immer noch vermehrt Aktionen, die zumindest eher vom WT-Kämpfer ausgehen, wenn sie mit Bewegungen der Holzpuppenform verglichen werden. Obgleich ich hier wenig bis keine eigenen praktischen Erfahrungen besitze, läßt sich doch aus den Beobachtungen und Erklärungen Fortgeschrittener und der Literatur (Buch und Video) eindeutig entnehmen, daß die Holzpuppenform (Muk-Yan-Chong-Fa), in der die eindringende Qualität weiterhin ausgebaut wird, sich auf die Bewegungsfähigkeit des gesamten Körpers um den Gegner herum konzentriert, so daß die eigenen Angriffe eine maximale Wirkung im optimalen Winkel und im richtigen Moment entfalten können. Die Hinzuentwicklung dieser Fähigkeit entspricht dem Modus IV 1-2, also dem Einverleiben bzw. Aufnehmen, angewendet auf den ganzen Körper. Es wird hier trainiert, hohe dynamische Angriffsdrücke des Gegners annehmen zu können, wie auch sich selbst, mit sehr hohem, sehr schnellem und punktuell-präzise angebrachtem Druck am Gegner ab- und wegdrücken zu können bzw. diesen für einen Moment, im selben Sinne, sehr kraftvoll aus der Balance zu bringen. Insofern ist der Fortschritt zu den hohen Formen im WT ebenfalls wie in der Prägenitalen Tabelle zu verstehen, nämlich als „(...) eine Rückkehr zur einverleibenden Vorgehensweise, wie sie ursprünglich auf der oralen und sensorischen Linie entwickelt wurden. Ich glaube, daß ist kein zufälliges Ergebnis unserer kartographischen Methode. Denn [der möglicherweise schwächere WT-Kämpfer (Anm. d. Verf.)] gleicht in dieser Phase das potentiell-kraftvollere motorische Dasein des [Gegners (Anm. d. Verf.)] mit der Möglichkeit reicherer sensorischer Unterscheidungsfähigkeit und mit (...) wahrnehmenden und annehmenden Zügen (...)“ (Erikson 1999, 84) aus. Allerdings, und das verweist auf die Tatsache der Dominanz des Modus IV 5 auf dieser Stufe, geschieht dies immer mit dem zentralen Ziel, den Gegner mit eigenen Angriffen treffen zu können, so daß das Angreifen zum Dreh- und Angelpunkt der Technik des Aufnehmens und Umgehens wird, um selbst gegen den Gegner siegen zu können. Auch in diesen Bereich der Arbeit des WT paßt die Beschreibung Eriksons:

„Die ambulatorische und infantil-genitale Phase fügt dem Inventar der sozialen Grundmodalitäten beider Geschlechter diejenige des »Machens« im Sinne des etwas erstreben, etwas erreichen und besitzen wollen, kurzum, sich an etwas »heranmachen« hinzu. (...) Das Wort »machen« in diesem Sinne läßt an direkte Attacke, an die Lust im Wettstreit, an Festhalten an einem Ziel, an die Freude der Eroberung denken.“ (1999, 84),

wie auch:

„(...) das ganze Gewicht der Initiative auf sozial wünschenswerte Ideale und unmittelbare, praktische Ziele hinzulenken, auf die begreifbare Welt der Tatsachen und auf Methoden, Dinge zu machen, statt Menschen zu zwingen, etwas zu tun.“ (ebd., 85),

wobei allerdings der letzte Satz im Rahmen der Tätigkeit des WT bedeuten kann, daß der WT-Kämpfer so sehr an sich selbst zu arbeiten in der Lage sein kann bzw. muß, daß er trotz der scheinbar geradezu natürlich im Kämpfen liegenden Eigenschaft der zwingenden Unterwerfung eines Gegners (vergleiche von Clausewitz 1999) die Wahrnehmungsfähigkeit und damit einhergehend die Akzeptanz der Bewegungen des Gegners so sehr wichtig werden können, daß die Sicht auf eine Grenze frei wird, nach der das hohe technische Können einhergeht mit den hohen Formen der Philosophie der Kampfkunst und sogar mit wahrscheinlich tiefster Menschenliebe, da die Arbeit an sich selbst zu weit über die bei Erikson genannten Grundtugenden „Hoffnung“, „Willenskraft“ und „Zweckhaftigkeit“ der Prägenitalen Stufen hinausreicht und über das „Können“ (1999, 269) Dimensionen der „Treue“ und eben auch „Liebe“ (ebd., 270) angenommen hat. So befaßt sich auch beispielsweise Peter Mähl, einer meiner Lehrer, im Rahmen der Frage wahrer Meisterschaft, in einer, zum jetzigen Zeitpunkt leider noch nicht vorliegenden, schriftlichen Arbeit, mit der Frage der Liebe, die für die Erlangung wahrer Meisterschaft in der Kampfkunst eine große Rolle spielt.

Bis es aber so weit ist, sich mit solchen Fragen in praktischer Weise auseinanderzusetzen, müssen alle technischen Varianten erarbeitet und angewendet worden sein. Die von Erikson genannten Neurotiker bzw. diejenigen, die quasi-neurotisch einer Haupttendenz folgen müssen, offenbaren sich im WT früher oder später als Menschen, die die Kampfkunst in einer Weise benutzen, in der sie auf nichtintegrierte Weise die Modi „einverleiben oder festhalten, eliminieren oder sich eindringen (...) unterwerfen oder unterworfen werden, zerstören oder zerstört werden“ (Erikson 1999, 87) in zu unausgewogener Einseitigkeit ausleben wollen bzw. müssen. Einige müssen dabei unweigerlich den

Boden der Kampfkunst verlassen, da das Fehlen der inneren Einstellung zur Integration denjenigen, die die verschiedenen Modi im interdependenten Zusammenhang benutzen, unterlegen sein werden, wenn sie sich nicht der blanken, siegeswütigen Aggression verschreiben, die per se in ihrer Zerstörung für eine Entwicklung blind macht und sie ihrer möglichen Bahn enthebt. Die anderen Formen lassen sich bei Schülern erleben, die ein allzu lasches Verhalten zeigen und in zu starkem und falsch-umgekehrt proportionalem Sinne kanalisierte Aggression ablehnen und sich so dauerhaft selbst im Wege stehen. Andere überbetonen, zwar ohne übergroße Aggression, die Angriffsseite und versäumen die Weichheit und Aufnahmefähigkeit zu erlernen, wie wieder andere auf dem umgekehrten Weg versäumen zu lernen, wie ein Gegner wirkungsvoll bedrängt und angegriffen wird und dergleichen mehr.

Einerseits Initiative zu zeigen und just hierbei *genau das Richtige* tun zu können verlangt ein stetig steigendes Maß an verwobenen Aktionen aus den verschiedenen Modi respektive Qualitäten und deren Einsatz der Extremitäten im Umgang mit einem dynamischen Gegner.

14.7 Übergangsmöglichkeiten zwischen den Registern im Singen und den Qualitäten des Kampfes – Die Verwebungen als holistisches System

Um die gegenseitige Einflußnahme und die Übergangsmöglichkeiten zwischen den Registern nennen zu können, wird noch einmal kurz zusammengefaßt, welcher ex- und implizite Aufbau in der Betrachtung der Register der Singstimme vorliegt.

Entscheidend ist die Bewegungsfähigkeit (Fluktuation) der Register im unmittelbaren Zusammenhang mit einem homogenen Stimmklang (Zustand). Hierin sind grundlegend verwirklicht:

die Möglichkeit zu allen Registern, und

die Möglichkeit zu einer einzigen Singstimme.

Die grundlegende Vorgabe für die jeweilige Körpertechnik bildet, nach Mauss, zunächst das Geschlecht, also die Geschlechtsgattung der Stimme, die Frauen- und die Männerstimme, wie auch das Alter der jeweiligen, hier körperlich reifen, also zumindest postpubertären Geschlechtsperson. Im folgenden sind die individuellen körperlichen und psychischen Anlagen, also auch die persönliche geistige und emotionale Disposition entscheidend, deren sichtbare Ausprägung zu einem sehr großen Teil in der Entwicklung erworben werden kann, so daß sie als technischer Kenntnisstand für die Körpertechnik der Kunst eine sehr wichtige Rolle spielt. Zur Vervollständigung des übergreifenden Dreiecks kommen zur Kunsttechnik und zur Künstlerperson noch das zu singende Werk und dessen Interpretation hinzu.

Im Werk selbst kann innerhalb des ganzen Vorgangs des Singens von einer komplexeren Situation aus Singen und Sprechen bzw. Stimmklang und Sprache, oder auch Emotion und Kontext, im Sinne von Knepler¹³⁵, Heister¹³⁶ und Behne¹³⁷ ausgegangen werden. Auf der hauptsächlich stimmlichen Seite, den biogenen, vegetativ-dynamischen und gestischen Emotionen, ist es die gegebene Abfolge der Katalysatoren, die sich aus den innerhalb der zu singenden Melodie und den Wörtern zusammensetzen, die im Zusammenhang mit den logogenen, gestischen und assoziativ-biographischen Einwirkungen des Kontextes der Worte stehen, die ihre Einwirkung zeigen. Im Singvorgang selbst sind es die technischen Fähigkeiten des „Blending“, die zur optimalen organischen Beweglichkeit notwendig sind.

Im Rahmen der Betrachtung der Registertätigkeit innerhalb der Prägenitalen Tabelle von Erikson zeigt sich im Zusammenhang mit dem „Blending“ nun folgende Situation:

Die Hauptregister, Brustregister und Kopfreister werden auf der Stufe IV ineinander verwoben vorgefunden. Im Sinne des „Blending“ wird nicht eines der Register, d.h. auch eines der geschlechtlichen Modi, Einverleiben und Eindringen, aufgegeben, wenn der eine oder der andere Modus in Aktivität hervorgehoben wird, sondern im Gegenteil, es wird das gerade passive Element während der Aktivität des anderen Elements gehal-

¹³⁵ Knepler 1977, 125ff.

¹³⁶ Heister 2002, 212-155.

¹³⁷ Behne 1982, 125-143.

ten, das eine wird dabei als Schall vermehrt abgegeben, das andere vermehrt zurückgehalten, während es doch stützend und ausgleichend beteiligt ist. Auf der Stufe IV liegt hierbei allerdings immer noch ein Primat des Eindringens vor, der dabei noch verbunden ist mit einer relativen körperlichen, also stimmlichen Schwäche. Dieser Zustand ist auf verschiedene Situationen übertragbar. Zum einen auf die generelle Angleichung der Hauptregister innerhalb des Primats von Geschlecht und Stimmgattung und andererseits und auch danach, auf den Ausdruck innerhalb des Singvorgangs einer Stimme, bei der Hervorhebung der „Kopf- oder Bruststimme“. Der erste Punkt, die generelle Angleichung der Hauptregister, innerhalb des Primats von Geschlecht und Stimmgattung, geschieht erst auf der Stufe V, wo allein schon die ablaufende biologische Entwicklung zur Reife der Stimme eine rechtzeitige und möglichst vollendete Form des kompensatorischen Angleichens des Kopfregisters des Mannes an sein Brustregister und des Brustregisters der Frau an ihr Kopfregister verlangt. Hierbei wird die relative körperliche Schwäche ausgeglichen. Im Schweren Register liegt hier eine Situation vor, in der auch innerhalb einer einzigen Stimme, quasi in prägenitaler Weise, die Stufe IV doppelt vorliegt, d.h. sowohl für den Modus IV 1-2 als auch für IV 5. Die Vollendung der Verdopplung, die sich erst auf der Stufe V manifestiert, ist aber bereits überhaupt und innerhalb einer Stimme angelegt. In diesem Sinne Erikson:

„Während aber unsere Methode, die Karte zu entwickeln, *additiv* war, als tauchte auf jeder Stufe etwas vollkommen Neues auf, sollte die Gesamtkarte nun noch einmal neu gesehen werden, nämlich als Darstellung einer *sukzessiven Differenzierung* von Teilen, die alle in irgendeiner Form von Anfang bis Ende da sind, und immer innerhalb eines organischen Ganzen, des reifenden Organismus. In diesem Sinne kann angenommen werden, daß die zuletzt hinzugefügten Modi (männlich und weiblich generativ) während der ganzen früheren Entwicklung ein zentraler, wenn auch rudimentärer Faktor waren.“ (1999, 86).

Dieses ist ein Zustand und Vorgang innerhalb des Schweren Registers. Das gesamte Schwere Register, das sich im Sinne des „Blending“, mit den Modi IV 1-2, als „Bruststimme“ und IV 5, als „Kopfstimme“, als ein Verwobenes zeigen kann, befindet sich hinsichtlich der aerodynamischen-myoelastischen Aktivierungstheorie hauptsächlich auf der Seite der muskulären Aktivierung, als direkte Folge der muskulär-dynamischen Reife sowie des tätigen Trainings mit dem Organismus. Die Muskeltätigkeit ist es, die innerhalb des Systems der Stimmfalten für definierte Haltungen sorgt, die sich in ihrer erhöhten Dichte eine größere Wirklichkeit darstellen. Hierbei werden im Laufe der Jah-

re prinzipiell alle Haltungen eingenommen respektive Bewegungen zwischen ihnen durchlaufen, so daß sich hierbei propriozeptiv gefühlte und parallel dazu gehörte Vorstellungsbilder bezüglich der Einstellungen der Hauptregister einprägen können und somit immer mehr als abrufbare Information bereitstehen.

Parallel dazu liegt das Leichte Register respektive das „Mezza voce“, das sich hinsichtlich der aerodynamisch-myoeelastischen Aktivierungstheorie hauptsächlich auf der Seite der atemluftgeführten Aktivierung befindet. Im Leichten Register befinden sich prinzipiell keine neuen Register, was ebenfalls für die Prägenitale Tabelle gilt. Es werden dieselben Register nur unter einer geringeren muskulären Aktivität (mediale Kompression) und geringerem oder höherem Atemdruck benutzt. Die Aktivierungsmethode wird hierbei im Rahmen des „Blending“ ebenfalls wechselnd vermehrt zurückgehalten und abgegeben, was bedeutet, daß sich beide Hauptregister unter dem Vorzeichen geringerer medialer Kompression im Leichten Register wieder zeigen. Die Anbindung des „Mezza voce“ an das Brustregister ist dann ebenfalls wieder und zusätzlich zur verringerten medialen Kompression die Voraussetzung dafür, daß auch das Kopfregister seine Spannung relativieren kann. Rückwirkend können jetzt die Erfahrungen der Haltungen, Bewegungen und Klänge im Leichten Register erinnert werden. Die deutliche Verringerung der muskulären Aktivität und des Atemdrucks, die bei den gleichen Haltungen und Bewegungen der Hauptregister des Schweren Registers nun im Leichten Register eingenommen werden, können sehr leicht wieder aufgelöst werden, wobei sich diese leicht veränderbaren Einstellungen zugleich mit den Informationen der Erinnerungen der Haltungen und Bewegungen und den vollen Ausmaßen des Schweren Registers verbinden. Diese Kombination aus leichter Veränderbarkeit und Erinnerung an das volle Ausmaß der schweren Registertätigkeit mit dessen genauen Einstellungen führt dazu, daß diese Vorstellungsbilder noch im Leichten Register erahnbar werden, bevor sie voll entfaltet erklingen. Im ersten Moment eines leisen, also im Leichten Register angesetzten Tons steht somit bereits die vorauswissende Information des Ausmaßes des gleichen Registers in schwerer Ausführung, was umgekehrt ebenfalls möglich ist. Es ist hierbei zu jedem Zeitpunkt von einer sich zwischen dem Aerodynamischen und Myoeelastischen bewegenden Anwesenheit beider Aktivierungsmethoden auszugehen, so daß das Schwere und das Leichte Register zwei ineinander liegende Teile einer Stimme bilden, da im grundsätzlichen Wechsel, dem möglichen Übergang zwischen ihnen, einerseits

auf dieselben Register zugegriffen wird und andererseits diese sich dennoch mit einem neuen Charakter, einer neuen Qualität zeigen.

Je nach vorempfundener Einstellung kann nun die Interpretation eines Tones, einer Phrase bzw. eines Liedes innerhalb der Geschlechtsgattung, des Alters, der Stimmgattung und der Erfahrung begonnen, ausgeführt und variiert werden. In der letzten Phrase des ersten Liedes der „Winterreise“, „Gute Nacht“, von Franz Schubert und Wilhelm Müller (1794-1827), wo Schubert in der Wiederholung der Worte „(...) an dich hab ich gedacht, an dich hab ich gedacht“, jeweils auf dem Wort „(...) hab (...)“¹³⁸, für den Bariton im ersten Mal einen Halbton über und in der Wiederholung einen Halbton unter dessen Hauptregisterwechsel gesetzt hat, was sich zugleich mit einem für Schubert typisch unmittelbaren emotionalen Perspektivenwechsel verbindet, indem er innerhalb des einen Taktes einen Tongeschlechtswechsel von Dur nach Moll vornimmt. So führt er den Sänger, die alte Stimmung vorausgesetzt, kompositorisch unweigerlich und genau in die beiden universellen Stimmgebungen und Stimmungen der Naturregister hinein, die in diesen beiden gleichen Phrasenabschnitten sehr eng aneinander gelegt sind, was zu Beginn des Zyklus eine mit Sicherheit sehr wichtige Aussage für den Charakter des lyrischen Ichs des Wandernden und damit für die Gesamtsituation des Zyklus über den Ausdruck der Singstimme darstellt. Die strahlendere Variante in Dur, die sich in männlicher Weise nach außen und in die Höhe wendet, zeigt den zu wandern beginnenden jungen Mann selbst, während die zweite Variante in Moll, die sich nach innen und in die Tiefe wendet, seine Erinnerung an die junge Frau und damit auch sein Inneres aufzeigt. Schon in dieser Situation liegen die Modi IV 5 und 1-2 ineinander. Es liegt hier ebenfalls eine doppelte und sich ständig in sich verkehrende Situation vor, da im ersten Fall die männliche Seite des lyrischen Ichs des jungen Mannes mit dem Kopfreister ausgedrückt wird, das prinzipiell die weibliche Seite des emotionalen Inneren darstellt, während in der Wiederholung die männliche Seite ihren Ausdruck findet, indem sie mit dem Brustregister gesungen wird, was insgesamt eine genaue Umkehrung der zuvor genannten Situation darstellt. Es ist dann nämlich die gelebte Variante des lyrischen Ichs im Dur-Abschnitt genau *nicht* die eigene männliche, sondern lebendig und bewußt

¹³⁸ Lieder für Singstimme und Klavier

behaltene weibliche Seite seiner so sehr geliebten und im Gelebtsein verlorenen potentiellen Frau, während die gelebte Seite die trauernde männliche des Moll-Abschnitts ist. Zum selben Zeitpunkt aber handelt es sich weder wirklich um das Weibliche noch um das Männliche des lyrischen Ichs, sondern um dessen eng verwobenes Tiefenempfinden in Form der Erinnerbarkeit um diese Prinzipien, wie sie auch, wie bereits genannt, als psychoanalytisch betrachteter Orpheuskomplex beschrieben werden können.

Dieser Abschnitt besitzt keine direkte Anweisung hinsichtlich der Lautstärke, aber ein- und ausgangs findet sich eine Anweisung zum Pianissimo (pp), also für eine sehr leise Vortragsweise, die wohl während des Ablaufs nicht wesentlich, höchstens in ein mezzopiano, verändert wird. Dies geschieht auch aufgrund des Kontextes, also des Schlafes seiner Liebsten, die er nicht wecken möchte, respektive ihrer psychischen Unbewußtheit um die prinzipiellen Vorgänge der bewußten Abhebung des Männlichen vom inhärenten Weiblichen in dem jungen männlichen wandernden Helden der „Winterreise“, deren Bezug sein Leiden ausmachen und die er ihr daher nicht nahebringen kann, so daß er sie nicht in eine verwirrende Bewußtheit ins Leben aufschrecken müßte. Die leise bzw. auch sehr leise Stimmgebung bedeutet dann die Anwesenheit des Leichten Registers, also des „Mezza voce“, was wiederum darauf hindeutet, daß dieser Vorgang des bewußten Abschiednehmenmüssens von ihr ein existentieller Vorgang des lyrischen Ichs darstellt, das das Ich in seinem Innersten berührt. Zugleich aber findet sich dieselbe Situation innerhalb des lyrischen Ichs selbst in einer prägenitalen Weise, in der dieses die auf der Stufe IV bestehenbleibende enge Verwobenheit zwischen ihm und ihr fühlend-agierend erinnert. Dementsprechend nimmt das lyrische Ich diese unbewußte prägenitale Konstellation nur wie im Traum wahr, der aus dem Unbewußten triebhaft aufdämmert, d.h. leider noch nicht klar und greifbar definiert und somit im Leben noch nicht ganz verwendbar ist. Diese Sicht einer jugendlichen Psyche entspricht also eher einer unausdifferenzierten prägenitalen Sichtweise, die auf eine Ausdifferenzierung der einzelnen Modi IV 1-2 und IV 5 wartet sowie auf deren Integration unter dem geschlechtlichen Hauptmodus V (vergleiche Erikson 1999, 86ff.). Erst hierdurch kann ein bleibendes und bewußtes Miteinander von Mann und Frau ermöglicht werden, anstelle einer ständigen Flucht des Mannes, in verschiedener Hinsicht die Frau zu meiden, oder einer bleibenden Frigidität der Frau, verbunden damit, in verschiedener Hinsicht, „die Leistung des Mannes nicht anzuerkennen“ (vergleiche Erikson 1999, 88),

was über eine tiefe Akzeptanz per Identifikation mit der gegengeschlechtlichen Rolle gelöst werden kann (vergleiche ebd.). Das mit einer frühen, noch prägenitalen Form verbundene Sichselbstfindenmüssen und die dabei notwendige Selbstwahrnehmung des eigenen Geschlechtlichen und der eigenen Identität führt zum Abschiednehmen und zur Heldenreise des lyrischen Ichs, hier innerhalb des Zyklus der „Winterreise“, deren lyrisches Ich sich auf einer ständigen Suche nach Hoffnung und Autonomie befindet, wobei die Initiative zu dieser Suche durchaus gegeben ist.

Das Leichte Register kann nun als eigenes vitales Teil der Singstimme betrachtet werden, da es jetzt, *nach* dem Vorgang eines voranschreitenden Zurückschreitens, von der reifen Form der muskulären Bereitschaft und ihrer muskelspezifischen Variierbarkeit aus zurück als eine andere, neue Möglichkeit bereitsteht. So bildet das quasi *von sich weg* gerichtete Schwere Register (IV 1-2 und 5) eine Voraussetzung zur Benutzung des Leichten Registers (I 1 und II 2) innerhalb des Singens.

In dieser Weise differenziert bildet umgekehrt das Leichte Register wieder eine Voraussetzung für die Benutzung des Schweren Registers. Obwohl sie sich darin befinden, ist das Leichte Register selbst nicht Modus IV 1-2 oder Modus IV 5 bzw. IV 3, 4, sondern es ist, obgleich zusammengesetzt aus den gleichen Modi, ein eigener, *auf sich selbst* gerichteter Bereich. Die Eigenexistenz des Leichten Registers zeigt sich, über das frei fuhbare Parallelliegen zum Schweren Register, in seinem Charakter des porösen, leichten, luftig-schwebenden Klanges, insofern nur als potentielle Trägerin der Schweren Registerelemente, die aber nicht direkt ausgeführt werden können. Die Unfähigkeit des tatsächlichen Ausführenkönnens manifestiert sich dann aber innerhalb der Aktivität des Schweren Registers als dessen, sozusagen, eigene Möglichkeit der größeren, also noch einmal potenzierten Variierbarkeit in sich selbst, also des Registerwechsels, in dessen verschiedenen gängigen Wegen. Das Schwere Register profitiert auch insgesamt klanglich erheblich von der leichten Porosität, indem es selbst weicher und runder wird. Die vermehrte Luftaktivierung bei verringerter medialer Kompression zur Erleichterung des Registerwechsels wurde im Beispiel des „imaginary h“ (Vennard 1967, 44) beschrieben und wird von Vennard dort auch explizit genannt.

Hiermit sind zugleich die frühen und tieferen Erlebnisformen des Hautsensoriums und der Atmung, wie der emotionalen Tiefenschicht einer bedeutenden frühen Ichbezogen-

heit, die aus der Prägenitalen Tabelle hervorgehen, miteinander verwoben und werden im stimmlichen Ausdruck oder im taktilen Empfinden der Haut prinzipiell wieder aufrufbar. Auch hier werden die frühen und späten Erlebnisformen nicht gegeneinander aufgegeben, sondern sie werden miteinander in Verbindung gebracht und können sich so ergänzen, wie sich beispielsweise auch im Sexualakt die Liebkosung und der Koitus ergänzen, die wohl in sehr vielen Teilen der Welt im Rahmen der reifen Liebe als untrennbar empfunden werden.

Im WT zeigt sich diese Verwebung darin, daß es ebenfalls die Ausführungen der Ersten und Zweiten Qualität, also der Stufe IV, sind, die als Haltungen und Bewegungen erlernt und erinnerbar sein müssen, sobald es zu einer Hautberührung mit dem Gegner kommt. Zu dem Zeitpunkt, wo im ersten oder weiteren Kontakt beispielsweise ein Unterarm den Unterarm des Gegners berührt, wie auch deren Spielbeine, muß genau an diesen Punkten, im Zusammenhang mit der Druckstärke und dem Winkel, innerhalb der technischen Konstellation der Qualitäten die Bewegungsrichtung und -geschwindigkeit entnommen und das potentielle volle Ausmaß vorhergewußt werden können, das heißt hier, daß gewußt werden muß, welcher der Modi der Stufe IV sich über die Stufe III aus den Stufen I und II entwickeln bzw. entfaltet wird.

In der schweren Ausführung gibt es beispielsweise die Möglichkeiten, daß ein gegnerischer, im Angriff recht geradlinig nach vorn gestoßener Arm, der sich also durchstrecken und treffen will, in dieser Aktion schwächer oder stärker als der eigene gegen diesen gegebenen Arm ist, daß der gegnerische Arm stoppt, in verschiedene Richtungen ausweicht, zurückweicht oder weiterdrängt und dergleichen. Zudem kommt zum gleichen Zeitpunkt, daß das Spielbein mit einem Tritt zum Angriff übergehen kann, wobei hier auch das Durchstrecken und Treffen geschehen soll wie auch die genannten anderen Möglichkeiten weiterer Bewegungen für das Bein. Umgekehrt stehen für den WT-Kämpfer aber auch dieselben Möglichkeiten zur Verfügung, so daß, zusammen mit der synthetisch aufrufbaren Information, der Gegner in dieser Situation mit seinen tatsächlichen Bewegungen entscheiden wird. Entscheidet er nicht, so wird die Situation aktiv vom WT-Kämpfer entschieden.

Ein Ansatz zum Treten zeigt sich mit einem leichten Anheben des vorderen gegnerischen Beines, dem sogleich, mit dem dieses bereits berührenden eigenen Beines, gefolgt

werden kann, so daß die Information für den folgen sollenden Tritt sich bereits in der leichten Ausführung des Ansatzes zum Tritt zeigte. Die Aktivität des unteren Extremitätengürtels bedingt eine relative Passivität des oberen Extremitätengürtels, die aber mit einem Halten der Berührung des Gegners einhergeht (Klebende Arme). Diese Berührung ist selbst eine leichte Ausführung der Modi der Stufe IV und damit der Ersten und Zweiten Qualität der WT-Technik, die wiederum die gegnerische Bewegungsinformation enthält. Wird der Kampf nach dem erfolglosen Trittversuch, mit einem sofortigen Wechsel des Extremitätengürtels, mit einem Schlagangriff (Kuen) fortgeführt, entscheidet die synthetisch aufrufbare Erinnerung der Konstellation von nur angesetztem Druck und Winkel dieses Kuen, die auf der verschiebbaren Haut stattfinden, über den weiteren Verlauf. Der eigene, zum selben Zeitpunkt stattfindende Angriff gegen den angreifenden Arm des Gegners, der im Ansatz zum Modus II 5 gehört, da er noch keine Druckdynamik zum Durchbrechen des gegnerischen Angriffs besitzt, würde seinen leicht kurvigen Verlauf des gegnerischen Schlages bereits auf der Hautoberfläche erkennen und reflexiv freiwillig folgen, während zugleich zwei Aktionen einsetzen können: Zum einen verringert sich der zentrierende, angreifende eigene Angriffsdruck des Armes leicht und es verstärkt sich der dezentrierende Charakter desselben Armes, was eine sehr schnelle Pendelbewegung vom Modus II 5 zum Modus IV 1-2 ist, während dabei die haltende Kraft des Standes zu einem dem gegnerischen Schlag entgegengesetzten Winkel hin ausweichend eine Wendung vorbereitet. Der Vorwärtsdruck des gesamten Körpers wechselt aus dem Modus IV 5 in den Modus IV 1-2, ohne über die leichte und gleiche Form des Modus II 5 auszuweichen, da es ihm nicht erlaubt wird, zumal der Gegnerdruck nicht weniger, sondern in seinem Angriff noch mehr geworden ist. Hierbei sind auf der Stufe I – II fast imaginär-real, und dabei auf der Haut wahrgenommen, noch bevor die muskuläre und schwere, aber auch reale Ausführung stattgefunden hat, die grundsätzlichen Entscheidungen bereits getroffen worden. Hierbei sind ebenfalls Qualitäts- und Extremitätengürtelwechsel vorbereitet worden. Die taktile Wahrnehmung der eigenen Haut hat, im Vorgang der Ersten Qualität, des eindringenden Angreifens, einen gegnerischen Angriff mit dem Bein erkannt, also auch eine Erste Qualität des Gegners. Diese war jedoch nicht stark genug, so daß die Erste Qualität in der eigenen angreifenden Beinabwehr (IV 5) ausgereicht hat, diesen Angriff zu stoppen. Hier findet implizit bereits ein Aufnehmen im eindringenden Vorgang des eigenen tretend-

angreifenden Stoppens des gegnerischen Beines statt (IV 5 (1-2)). Der folgende Armangriff geht mit dem Wechsel des Extremitätengürtels von kaudal nach cranial einher, wobei dieser Angriff aber sehr stark und zugleich auch leicht kurvig ist (IV 5 (mit geringer Tendenz von 1-2)). Die Information hierüber führt zu einer Änderung der Qualität bzw. des Modus, wobei aus dem eigenen eindringenden Angreifen, also aus dem Modus IV 5, gegen den gegnerischen Armangriff ein tendenziell aufnehmendes mitgehen wird, also Modus IV 1-2, jedoch unter Beibehaltung von 5, da eine Beteiligung des Vorwärtsdrucks erhalten bleibt. Da der Angriff des Gegners sehr stark ist, findet wieder ein Wechsel der Extremitätengürtel statt respektive ein verstärktes Hinzukommen des unteren Extremitätengürtels, das ebenfalls seine Erste Qualität in die Zweite Qualität und damit die entsprechenden Modi wandelt, indem es von einem eben noch erfolgten Gegenangriff und verbleibenden Vorwärtsdruckes in eine Wendung übergeht, die den ganzen Körper stark kurvig um den vorwärtsdrängenden Gegner herumführt (IV 1-2).

Die Singstimme wie die Körperbewegungen innerhalb der WT-Technik lassen sich innerhalb der Prägenitalen Tabelle über die Horizontale wie über die Vertikale beschreiben, womit eine mehrdimensionale Pendelbewegung des jeweiligen Gesamtsystems vorstellbar wird.

Die Körpertechnik der Singstimme vollzieht dabei in sich qualitative Schritte zwischen zwei tendenziell myoelastischen Hauptmodi, dem schweren Brustregister und dem schweren Kopfreister, und zwei tendenziell aerodynamischen Hauptmodi, dem leichten Brustregister und dem leichten Kopfreister bzw. Einverleiben passiv und aktiv in Anwendung auf die zwei Modi Einverleiben und Eindringen. Insofern liegt mit der Singstimme ein zwei- und viergeteilter Raum vor, dessen Teile im Besitz aller Elemente aller Teile und damit zugleich der Elemente der einen Singstimme sind.

Die Körpertechnik des Achsenkörpers in der Anwendung der WT-Technik vollzieht analoge qualitative Schritte zwischen einer leichten Ausführung, die mit der Hautwahrnehmung verbunden ist, und einer schweren Ausführung, die mit einer muskulären Ausführung der Ersten und der Zweiten Qualität verbunden ist, so daß beide Qualitäten in der schweren und leichten Form und in den Räumen des so aufgeteilten Körpers vorhanden sind. Auch in der WT-Technik und der entsprechenden Aufteilung des Körpers liegt ein zwei- und viergeteilter Raum vor, der sich in der lateralen Teilung des oberen

und unteren Extremitätengürtels und der schweren und leichten Ausführung der Ersten und Zweiten Qualität in allen diesen Räumen zeigt, die, als Teile, im Besitz aller Elemente aller Teile und damit zugleich der Elemente des einen Körpers im Rahmen der WT-Technik sind.

Ein jedes dieser beiden Kunstsysteme besitzt Teile, also Teilräume, die das jeweilige Gesamtsystem errichten, innerhalb derer sich eine Anzahl von Elementen, die ebenfalls in allen anderen Teilen wiederzufinden ist befindet, so daß die Anzahl der Elemente innerhalb der Teile des Gesamtsystems zugleich auch die Struktur dieser Ebene des Gesamtsystems wie auch beider Systeme sind.¹³⁹

Die Teile des jeweiligen Systems stehen in einer metaphysischen, also alogischen und aperspektivischen Verbindung miteinander. Die einzelnen Elemente der Teile entfalten ihre eigene Qualität, indem sie sich gegenseitig fördern, also entwickeln. Hierbei tritt zur jeweils möglichen Hauptausprägung einer Anordnung der Elemente eines Teils innerhalb desselben die jeweils mögliche Hauptausprägung einer Anordnung der Elemente eines anderen Teils hinzu, das das jeweils andere ausgleicht und die Fähigkeit seiner spezifischen Tätigkeit vermehrt.

Mit dem gemeinsamen Besitz der inneren Elemente liegt die Situation der Gleichzeitigkeit der Existenz eines einzigen Systems, hier Instruments, vor wie auch der Existenz ganzer Teile. Die Hauptausrichtung der jeweiligen Teile richtet sich in den organischen Instrumenten nach der anatomisch-physiologischen vorgegebenen Struktur des Larynx und seiner Stimmfalten und nach der errichteten Haltung und darin möglichen Bewegung der Körpertechnik des WT und der anatomischen-physiologischen Grundstruktur des Bewegungsapparates.

Die anatomischen und körpertechnischen Vorgaben liegen als physikalisch feste Körper in einem elliptischen bzw. kugelförmigen Achsenkreuzraum bzw. sind darin ausgerichtet, der die sechs Bewegungsmöglichkeiten anhand der dreidimensionalen Achsen in der vierten Dimension besitzt. Jedes Teil teilt dieselbe innere Anordnung, wobei es dennoch an spezifischem Ort und in spezifischer Aufgabe innerhalb desselben Instruments seine

¹³⁹ Vergleiche Esfeld 2002.

Tätigkeit ausführt. Hiermit liegen zwei Aspekte für jedes einzelne Teil vor: Zum einen ist es vollkommen identisch mit den anderen Teilen desselben Systems und zum anderen ist es ein ganz bestimmtes anderes Teil desselben Systems.

Der überaus enge Zusammenhang kaum oder gar nicht beobachtbarer und daher kaum oder gar nicht analysierbarer Bewegungsfunktionen innerhalb der Stimmfalten beim Singen kann durch die Annahme einer gleichen inneren Beschaffenheit von verschiedenen bestimmten möglichen und/oder gedachten Teilen des Gesamtinstruments analysiert und erklärt werden.

Diese Konstellation ist eine Voraussetzung für eine generische Fähigkeit innerhalb der Ausführung der Körpertechniken, deren praktische Anwendbarkeit insofern als Kunst bezeichnet werden kann. In dieser Anordnung vermag die Gesangsstimme unendlich viele neue Formen des Ausdrucks universeller Art im Singen zu erzeugen, wie auch der Achsenkörper im Rahmen der WT-Technik unendliche viele universelle Formen der im Kampf notwendigen Bewegungen auszuführen vermag, die hierbei, wie auch die Sexualität der Geschlechter, eine generative bzw. schöpferische Qualität erlangt haben, während durch denselben Vorgang für das Instrument der Kunst eine fortwährende Integration durch einen fortwährend möglichen Schaffensprozeß erreicht wird.

15 Analogie-Tabelle

Singen	Wing Tsun Kuen	Film- Clip
Respirationsstellung	Grundstand	1: IRAS, Grundstand
Lateralstellung der Stimmfalten	Lateral-dorsale Stellung der Arme	2: IRAS, Man-Sao – Wu-Sao
Abduktionstätigkeit der Aryknorpel	Abduktions- und Retraktionsstätigkeit der Arme über die Schultermuskulatur	
Moment des Einatmungsvorgangs	Absenkungsvorgang in die „Hohe Hocke“	4: Einnehmen der Kampfstellung
Leichte Senkung des Kehlkopfs mit leichter Kippung des Ring- und Schildknorpels (z.B. beim Gähnen)	Kippung des Beckens in die mittlere aktive Haltung und leichte Senkung der Schultern	
Spannungsverschiebung in den kostoabdominalen Raum (Torso und Atemapparat), weg vom Hals	Spannungsverschiebung in die Standbeine, in die Bauch- und Beckenregion, weg von den Armen	
Atemapparat erzeugt Sog (kann dies potentiell halten)	Knie und Füße mit aktivem Inverszug (und halten den Körper auf der Höhe)	
Allgemeiner Lockerheitszustand fast aller Elemente	Allgemeiner Lockerheitszustand fast aller Elemente	
Bewegungslos, aktive Haltemuskulatur	Bewegungslos, aktive Haltemuskulatur	
Präphonatorische Haltung	Vorkampfstellung	
In lockerer Phonationsvorspannung entlang Paramedianen liegende Stimmfalten	Locker in Vorkampfstellung liegende Arme (Man-Sao – Wu-Sao)	4: IRAS, Man-Sao – Wu-Sao
Möglichkeit zum Einsatz der Bruststimme	Möglichkeit zum Wenden bzw. Gewendetwerden	
Möglichkeit zum Ein-	Möglichkeit Angriffsschritt	

schwingvorgang allgemein (in Kopf- oder in Bruststimme)	auf den Gegner zu machen (mit oder ohne Bein)	
Präphonatorische Einstellbewegung	Einnehmen des Kampfstandes	5: Einnehmen der Kampfstellung
Einschwenken der Stimmfalten von lateraler in paramedianer Position	Führen entlang der Paramedianen in „Man-Sao – Wu-Sao – Stellung“	
Berührung entlang der ganzen Länge	Keine Berührung entlang der ganzen Länge, aber das liegen der Hände auf einer gedachten Paramedianen, der Mittellinie	
Absenken der Stimmfalten auf der Paramedianen Meistens auch mit Inspirationsvorgang	Absenken der Arme auf der Paramedianen Mit Absenken in die „Hohe Hocke“	
Einschwingvorgang („Attack“)	Angriff	14: Universallösung
Glottisschlußphase	Gestreckter Kuen	
Grundbewegung: Bewegung der Stimmfalten entlang der Vertikalen und Horizontalen	Grundbewegung: Bewegung der Arme entlang der Vertikalen und Horizontalen	
Beim Überschreiten des Glottiswiderstandes Stimmfaltenöffnung und Beginn der Schwingungen	Bei maximalem Druck des Faustschlages Lösung und Retraktion mit Öffnung	
Weicher Einsatz	Weicher Kampfeintritt	16: Weicher Angriff
Annäherung nicht immer bis zum gänzlichen Schluß	Unter verminderter Ausführung des Kuen	
Dreieckige Glottisöffnung auf ganzer Länge	Mit vermehrter Öffnung der, vermehrt fühlenden, Arme	
Schwingungsbeginn ohne vollständigen Glottisschluß	Beginn der Kampfaktivität, mit leichter Öffnung und ohne direktes Vorstoßen mit Kuen auf der Mittellinie	

Harter Einsatz	Harter Kampfeintritt	17: Harter Angriff
Vollkommener Glottisschluß auf ganzer Länge	Maximales dynamisches Strecken des Kuen	
Beginn der Schwingung erst nach Glottisschluß und nach längerer geschlossener Phase Normaler/idealer Einsatz	Fortführung der Aktivität nach Durchsetzenwollen des Angriffs mit dem Kuen	
Raschere Zunahme der Amplitude, als beim weichen Einsatz	Normaler/idealer Kampfeintritt Früherer Beginn der Aktivität des Kuen, als beim weichen, passiveren Kampfeintritt	15: Normaler bzw. Idealer Angriff
Amplitude am weitesten im hinteren Drittel, am engsten im vorderen, Maximum der Amplitude zunächst im mittleren Bereich	Sofortiges Miteinbeziehen von Anteilen des Chi-Sao (Reflexbewegungen) Im hinteren Drittel, geschlossen bleiben im vorderen, daher große Schwingungsbewegung im mittleren Bereich	
Einsatz und subglottischer Druck	Angriff und Angriffsdruck	
Weich	Weich	16: Weicher Angriff
Langsamer Zuwachs an subglottischem Druck	Weniger schnelles Zugehen auf den Gegner (sehr kurzer Weg)	
Langsamer und geringere Amplitude	Unabhängig vom Standbeindruck, aber in der Regel in ähnlicher Geschwindigkeit	
Hart Schneller Anstieg mit größerem Luftvolumen	Hart Sehr dynamisches Vorgehen auf den Gegner zu (etwas größerer Weg)	17: Harter Angriff
Schnellerer Anstieg der Amplitude	Unabhängig vom Standbeindruck, aber in der Regel in ähnlicher Geschwindigkeit	
Normal/Ideal	Normal/Ideal	15: Normaler bzw. Idealer Angriff

Gleichzeitigkeit von Atemdruckbeginn und Stimmfaltenschluß	Gleichzeitigkeit von Vorwärts-Aufwärtsschritt und Armaktivitäten	
Gleiche Intensität von Atemdruckbeginn und Stimmfaltenschlu	Gleiche Intensität von Vorwärts-Aufwärtsschritt und Armaktivitäten	
Ohne bewertende Bewußtseinsstrukturen zur automatischen Einstellung auf das Imaginierte und Empfundene	Ohne bewertende Bewußtseinsstrukturen zur automatischen Einstellung auf die wahren Bewegungen des Gegners	
Phonationsstellung	Kampfstellung	5: Einnehmen der Kampfstellung
Ähnlich der Haltung bei Inspiration jedoch stärker ausgeführt, Stimmfaltenschluß	Grundhaltung mit Wendung mit Man-Sao – Wu-Sao und Spielbein	4: Kampfstand aus normaler Haltung
Fixierter Zug über die Macula flava in der Innenseite des Schildknorpels	Ausrichtung auf einen distalzentralen Punkt (potentieller Gegner)	
Zusammenführen der Stimmfalten in einem Bewegungsmoment	Nach vorn geben beider Arme in „Man-Sao – Wu-Sao – Stellung“, in einem Bewegungsmoment	
Ventral-kaudal-medial – Bewegung der Stimmfalten per Aryknorpel	Leichte Invers- und Abwärtskurve, entlang der Paramedianen (gleichgültig, welcher Arm vorn)	
Entlang der Paramedianen liegend	Entlang der Paramedianen liegend	
Über Aryknorpel abgesenkt und dort gehalten Nicht voll gespannt	Über die Schultern leicht abgesenkt und dort gehalten Nach vorn, aber nicht durchgestreckt	
Bei weiblichen Stimmen: verbleibendes posterior liegendes Glottisdreieck	Leicht geöffnetes Dreieck vor dem Torso	

Potentielle Mitbeteiligung des unteren Segments	Spielbein nach vorn mittig gegeben	3: Kampfstellung, Beine gegeben	
Berührung der Epidermis entlang der Medianen Halten in der eingenommenen Stellung (siehe oben)	Hände liegen auf der Medianen (Mittellinie) Muskelaktivität über kaudal-ventral-distal, über Unterarme nach medial		
Potentielle Einspannung (Bereitstellung) auch des unteren Segments durch Verdickung des M.vocali	Inverskurve vorwärts auch des Spielbeins		
Knorpeliges Rahmengerüst verbleibt generell formgebend	Extremitätengürtel bleiben in paralleler Stellung zueinander		
Bereitstellung der Stimmfalten zur Phonation	Einrichtung des Werkzeugsystems (Gliedermaßen als Waffen)		
Bereitschaft zur Phonation	Möglichkeit zum sofortigen Angriff auf den Gegner zu		
Voreingespanntheit der Stimmfalten über Ring- und Schildknorpel und Senkungsfixierung durch die Aryknorpel an die Luftsäule	Potentielles Nachvornefließen der Energie und zugleich Angebundenheit kaudal-dorsal an den Torso und damit an das Standbein		
Energieweg des subglottischen Drucks und des M. vocalis – Haltung (erst in Phonation aktiviert)	Kraftvektorkurve (erst im Angriff ausgeführt)		
Haupttendenzen entlang der Hauptbewegungsachsen:	Haupttendenzen entlang der Hauptbewegungsachsen:		24: Kraftkurve
1Q: über die Sagittale und Longitudinale (mit Transversalen)	1Q: über die Sagittale und Longitudinale (mit Transversalen)		25: Kraftvektor Man-Sao – Wu-Sao
2Q: über die Transversale und Longitudinale (mit Sagittalen)	2Q: über die Transversale und Longitudinale (mit Sagittalen)		
Kraftvektorenverlauf von	Kraftvektorenverlauf von		

diagonal-hinten-unten nach diagonal-vorne-oben (Atemstrom, Cover, Body (lateral), Schildknorpel (sagittal))	diagonal-hinten-unten nach diagonal-vorne-oben (Fuß, Bein, Torso, Arme, Hände)	
Sagittaler Kraftvektorenverlauf über die Macula flava in den Schildknorpel hinein	Sagittaler Kraftvektorenverlauf über die distalen Gliedmaßenabschnitte in den Gegner hinein	
Transversaler Kraftvektorenverlauf in das hinzukommende zweite Segment (und subglottale Vibration)	Transversaler Kraftvektorenverlauf (Dezentralisierung) in die Reflexbewegung der Arme bzw. Wendung der Beine	20: Reflexverformung und Wendung
Hauptbewegungsrichtung des Atems entlang der Longitudinalen (und auch Sagittalen)	Hauptbewegungsrichtung des Standes entlang der Longitudinalen und Sagittalen	
Grundbewegung: Zusammensetzung aus horizontaler und vertikaler Bewegung	Grundbewegung: Zusammensetzung aus horizontaler und vertikaler Bewegung	
Phonationsbeginn/„Colpo di petto“	Angriff/„Universallösung“	14: „Universallösung“
Ein einziges Bewegungsmoment des ganzen Gesangapparates	Ein einziges Bewegungsmoment des ganzen Körpers im Angriff	
Aufbau des subglottischen Drucks	Sehr dynamische Vor- und Aufwärtsbewegung vom Standbein aus	
Einspannungs- und Einschwingvorgang	Gleichzeitiges Vorwärtsstoßen beider Arme und eines Beines	
Schwingung der Stimmfalten unter Mitschwingung des Schildknorpels	Allererste Gegnerberührung mit sehr großen Schwankungen in der Kontaktdynamik	
Hörbarwerden der Larynxschwingung (Stimmfalten und Schildknorpel)	Eigene sowie gegnerische Sinneswahrnehmung der großen Angriffsdynamik	
Phonation	Kampf	

Vollständiger Ablauf der Grundbewegung (siehe unten)	Vollständiger Ablauf der Grundbewegung (siehe unten)	18: Lat-Sao 1 (11: Tritte)
Phasenverschobener Ablauf des oberen und unteren Segments	Phasenverschobener Ablauf der oberen und unteren Extremitäten	
Vorangehen des unteren vor dem oberen Segment	Vorangehen des unteren vor dem oberen Segments (bzw. die umgekehrte Anweisung Kernspechts)	
Mehr subglottischer Druck beim Konvergieren, weniger beim Divergieren der Stimmfalten (Schwankungen)	Mehr Druck vom Standbein beim Strecken des Kuen, als bei dessen Heranziehen	
Im Falsett ist nur das obere Segment beteiligt und ganz durchgestreckt	Arme nur ganz gestreckt	9: Lin-Wan-Kuen
Kopfstimme mit prinzipieller, anteiliger Zweisegmentigkeit	Kettenfauststöße und/oder Chi-Sao (prinzipieller Beinbeteiligung in Schrittarbeit)	
In der Bruststimme sind das obere und das untere Segment beteiligt (Idealbild)	Kuen, Chi-Sao, Chi-Gerk und Schrittarbeit (Idealbild)	32: Chi-Sao (wie in 33: Wechsel)
Grundbewegung	Grundbewegung	7: Langsamer Kuen 6: Kuen
„Reihe 1: Ausgangsstellung in der Schlußphase.“	Bild 1: Aufgetroffene und potentiell durchgestreckte Extremität (hier der Arm)	
„Reihe 2: Beginn der Bewegung nach oben und Aufwulstung der Stimmbänder.“	Bild 2: Mit der potentiellen Durchstreckung eine leichte Aufwärtsbewegung vom Bein zum Arm und fortgesetzt im Arm selbst (Kuen).	
„Reihe 3: Ende der Berührung und Beginn der explosionsartigen Öffnung.“	Bild 3: Ende der Berührung jeweils eines Armes (oder Beines) und Beginn der sehr	

„Reihe 4: Auseinanderweichen der Stimmbandränder nach oben seitwärts.“

„Reihe 5: Größte Öffnungsweite und Bildung einer subglottischen Randpartie.“

„Reihe 6: Beginn der Schließungsphase. Sichtbarwerden der subglottischen unteren Randkanten (schräg schraffiert), wobei die oberen Randkanten weiter nach lateral abweichen. Der Raum zwischen beiden Randkanten ist konkav ausgehöhlt.“

„Reihe 7: Berührung und Schließung der unteren Randkanten (schräg schraffiert) bei weitester Amplitude der oberen Randkanten.“

„Reihe 8: Während die Masse der Stimmlippen nach unten sinkt, vollzieht sich, scheinbar nach oben abrol-

raschen nach seitwärts-rückwärts tendierenden Chi-Sao-gemäßen Reflexbewegung.

Bild 4: Ausführung von Chi-Sao – Bewegungen zu den Seiten hin.

Bild 5: Weitestes Zurückbewegen der jeweiligen Extremität Arm und erneutes Vorbewegen und Ansetzen eines Spielbeins nach vorn-mitte und zugleich das minimal „haltende“ Abstützen des Ellenbogens (z.B. Bong-Sao) in der abwehrenden Reflexbewegung mit folgender Schrittkoordination.

Bild 6: Beginn des erneuten Angriffs. Nach vorn-mitte drängendes und suchendes bzw. tretendes Spielbein (Schrittkoordination). Sich (mit einer Wendung) weiter lateral bewegende Arme, während der Schrittkoordination nach innen-mitte über das Spielbein. Innerer, d.h. vor dem Torso befindlicher offener (aber geschützter) Raum.

Bild 7: Aufsetzen und Sichern des Spielbeins auf dem Boden mit gleichzeitiger Berührung des gegnerischen Beines über die Mitte (möglichst mit Tritt). Arme sind in der voll entfalteten Reflexbewegung.

Bild 8: Absinken des ganzen Körpers nach der Schrittkoordination. Absinken und das Führen nach mitte-vorne des

lend, der Glottisschluß (gerade schraffiert) und der Wulst der oberen Randkanten verstreicht nach lateral und medial.“	jeweiligen Armes aus der Reflexbewegung zurück zum erneuten Angriff eines Kuens zur Mitte und nach vorn auf den Gegner zu, unter gleichzeitiger fester Stabilisierung der Beine. Die Gegnerbewegungen sind nach lateral über die Reflexbewegungen abgewandert (siehe Chi-Sao).	
„Reihe 9: Völliger Verschuß und damit Rückkehr in die Ausgangsstellung.“ (Reihe 1–9 Zitate von Schönhärl 1960, 28-29)	Bild 9: Ausgeführte Durchstreckung Kuen, d.h. (potentielle) völlige Durchstreckung des jeweiligen Arms (bzw. der Arme) auf der zentralen Mittellinie am Gegner und Ausgangsstellung der Betrachtung.	
Laryngeale Hauptregister	Hauptbewegungsabschnitte	
Naturregister: Brustregister	Arme und Beine und Atemdruck	
Falsett	Durchgestreckte Arme mit vollkommen passiven Beinen und Atemdruck	
„Bruststimme“	Tendenziell mehr Beinbeteiligung bei oder mit prinzipieller Armbeteiligung	
„Kopfstimme“	Tendenziell mehr Armbeteiligung bei Beinbeteiligung	
„Mezza voce“	Arm- und zugleich Beinbeteiligung mit Haupttendenz der Beteiligung der Haut unter Minimierung von Druck	
Transition	Wechsel	33: Wechsel
Gesuchtes nahtloses Ineinanderübergehen Primary Register Transition (PRT)	Gesuchtes nahtloses Ineinanderübergehen Übergang von 1Q zu 2Q und von Armen zu Beinen	

Hauptregister sind etwas sehr Unterschiedliches	1Q und 2Q und Arme und Beine sind etwas sehr Unterschiedliches	
Kein Aus- nur Angleich der Hauptregister, Unterscheidbarkeit der Register auch bei bestem Angleich	Bleibende Unterscheidbarkeit zwischen 1Q und 2Q und Armen und Beinen	
Schwingungsinterne Struktur zeigt Register an:	Technik der Gliedmaßenbewegung:	
F0-Anstieg: Tendenz zur Kopfstimme	Tendenz zur schnelleren Bewegung: Tendenz zu den Armen	
F0-Abstieg: Tendenz zur Bruststimme	Tendenz zur langsameren Bewegung: Tendenz zu den Beinen	
Bewegungsarten der „Brust- und Kopfstimme“ haben ihre Anfang/Ende („Bewegungsregion“)	Bewegungsarten der Extremitäten und Qualitäten haben ihr Anfang/Ende („Bewegungsregion“)	
Angleichvorgang	Angleichvorgang	31: Lin-Wan-Kuen Übergang in Chi-Sao
Bruststimmverschlangung	Beinarbeitangleichung (bestimmte Art von Dynamikverringern)	
Kopfstimmverstärkung	Armarbeitangleichung (bestimmte Art von Dynamiksteigerung)	
Normalerweise Neigung zum Halten eines Registers über das natürliche Ende und Registermißbrauch	Normalerweise Neigung zum Aufrechterhalten der Arbeit mit einem Extremitätengürtel (Arm gegen Bein, Bein gegen Arm) und Überschreitung der Hauptarbeitsregion eines Extremitätengürtels	
„Blending“:	Wechsel:	33: Wechsel
Die Hauptregister müssen in ihrer katalysatorischen Benutzung so belassen werden	Die Gliedmaßen müssen in ihrer Bewegungsregion belassen werden	

wie sie sind		
Es muß ihr genauer physiologischer Platz gefunden werden	Es muß ihr genauer physiologischer Platz gefunden werden	
Keines der Hauptregister kann das andere ersetzend benutzt werden	Die Extremitätengürtel wie auch die Technikqualitäten (1Q und 2Q) können nicht durch ihr jeweiliges Pendant ersetzt werden.	
Ihr Hauptbewegungsfeld kann ein wenig in das andere hineingezogen werden	Ihr Hauptbewegungsfeld kann ein wenig in das andere hineingezogen werden	
Die Erhöhung ihrer Leistungsfähigkeit geschieht durch die Beigabe ihres Pendant	Die Erhöhung ihrer Leistungsfähigkeit geschieht durch die Beigabe ihres Pendant	
Die Erhöhung der Aktivität eines Pendants stärkt die Passivität desselben innerhalb des anderen Pendants	Die Erhöhung der Aktivität eines Pendants stärkt die Passivität desselben innerhalb des anderen Pendants	
Keines der Register kann auf Kosten des anderen ausschließlich benutzt werden	Keines der Extremitätengürtel oder Qualitäten kann auf Kosten des anderen ausschließlich benutzt werden	
Die Hauptregisterarbeit wird aufeinander abgestimmt:	Die Arm- und Beinarbeit werden aufeinander abgestimmt:	
Die „Kopfstimme“ wird verbreitert, die „Bruststimme“ wird verschlankt	1Q wird verbreitert, 2Q wird verschlankt	
Die Länge (Tonhöhe) und der Ausschlag (Lautstärke) werden einander angeglichen	Applikation- und Auslenkung werden einander angeglichen	
Massenänderungen zum Angleich	Kraftapplikations-änderungen zum Angleich	31: Lin-Wan-Kuen Übergang in Chi-Sao
M. vocalis schafft die Fülle	Bei nahem Gegner Chi-Sao und Chi-Gerk (und auch	

	Fauststöße und Tritte)	
Rahmengerüst schafft die Streckung	Bei entferntem Gegner Kettenfauststöße und Tritte	
Strecken, Verschlanen und myo-aerodynamisch aktivieren und Stauchen und Verdicken und myoelastisch aktivieren sind jeweils ein Mal 100%	Arme und Beine und 1Q und 2Q sind jeweils ein Mal 100%	
Hauptregister sind laryngeale Qualitäten	Arme und Beine und 1Q und 2Q sind Qualitäten	
Innerhalb des Modalregisters liegen immer beide Qualitäten von	Es liegen immer beide Qualitäten vor	
„Mezza voce“ führt zum Registerwechsel	Die Hauptführung über die Haut führt zu einer neuen Qualität	
Reflektorische Aktivierung der Stimmfaltenmuskulatur:	Intentionale und gegnerisch-reflektorische Aktivierung der Gliedmaßen und Qualitäten:	
Abstand Schild- und Ringknorpel	Mensur	
Dreidimensionale Veränderung der Register	Dreidimensionale Veränderung der Haupttechniken	
Übungen	Übungen	
Übung der einzelnen Register	Übung der einzelnen Extremitätengürtel und Qualitäten	
Höhe und Tiefe	Schnell-Langsam	
Piano bis Forte	Wenig und viel Kraft	
Beides auf den Hauptvokaleinstellungen	Beides in den generellen Systemeinstellungen	9: Lin-Wan-Kuen
Getrennte Registerübung	Nur Arme, nur Beine, nur 1Q, nur 2Q, jeweils für Arme	26: Dan-Chi 28: Poon-Sao

	und Beine	
Streckung für schweres und für leichtes Register	Nur LWK, nur Tritte	31: Lin-Wan-Kuen Übergang Chi-Sao
Verkürzung für schweres und für leichtes Register	Nur Dan-Chi, nur Poon-Sao, Chi-Gerk-Vorübungen	32: Chi-Sao
Verbundene Registerübung:	Übergänge von Armen zu Beinen, von 1Q zu 2Q:	13: Tritte und Verformungen
Große Intervallsprünge und Messa voce – Bewegungen, ohne Aufgabe der jeweils anderen Position	Chi-Sao-Sektionen (1. und 2. Angriff) und Chi-Gerk, ohne Aufgabe der jeweils anderen Position	
Automatische Stellungsanpassung des Kehlkopfs zur Ausführung dieser Aufgaben	Finden der optimalen Gesamtkörperstellung zur Ausführung dieser Aufgaben (nicht zu hoch, nicht zu tief, nicht zu nah, nicht zu weit)	
In allen Anteilen speziell die Atemdruckregulierung	In allen Anteilen speziell die Mensurregulierung	
Übungslied	Kuo-Sao	
Vaccaj: Einführung des Kontextes und der Emotionen	Kontrollierter Gegner: Einführung der Handlungsabsichten und deren Bedeutungsgehalt	
Gegebene aber dynamisch relativ freie Abläufe der physischen Beeinflussungskette	Vorgeplante, aber dynamisch relativ freie Abläufe der Techniken	
Beginn der Nutzung der emotionalen Universalien und ihrer Derivate:	Beginn der Nutzung der Bewegungsmöglichkeiten in Abhängigkeit zum Gegner:	
Beginn der Fremdmitbestimmung durch vorgegebene psychisch-emotionale Beeinflussungskette und ihre Zustandsveränderung und ihr Ausgleich	Beginn der Fremdmitbestimmung durch vorgegebene intentionale Veränderungen durch den Gegner und ihr Ausgleich	

<p>Übungslieder Vaccaj sind eher einfach gehalten</p>	<p>Kuo-Sao – Übungen sind überschaubar gehalten</p>
<p>Kunstlied</p>	<p>Kontrollierter Freikampf</p>
<p>Sehr freie Abläufe, anhand hochwertiger, freier Kompositionen</p>	<p>Handlungsfreier Gegner, ohne Vorgaben (aber ohne Verletzungsabsicht)</p>
<p>Evoziert werden die Emotionen und erreicht wird die Erkenntnis der Zustandsveränderung</p>	<p>Evoziert werden die Handlungsbedeutungen und die Erkenntnis des ganzen Handlungsablaufes</p>
<p>Zwischen Kontext und Erkenntnis stehen die Mittglieder und die Emotionen</p>	
<p>Innerer Feind mit positivem und negativem Streß Relative Abläufe in Zeitlupe</p>	<p>Äußerer Feind mit negativem und positivem Streß Relative Abläufe in Zeitraffer</p>
<p>Erkennbarwerden durch das Ineinanderlegen im „Blending“</p>	<p>Erkennbarwerden durch das „Ineinanderlegen der Qualitäten“</p>
<p>Das Ineinanderliegen zweier grundsätzlicher und scheinbar gegensätzlicher Identitätshaltungen (Trauer und Liebe als Abschiednehmen) unter Aufrechterhaltung beider Aspekte mit folgender übergreifender Erkenntnismöglichkeit</p>	<p>Der Kampf zweier grundsätzlicher und scheinbar gegensätzlicher Absichten von zwei Personen in ihrer Autonomiehaltung (Angriff und Verteidigung als Kampf) unter Aufrechterhaltung beider Aspekte mit folgender übergreifender Erkenntnismöglichkeit</p>
<p>Haupttendenz: Identitätsfrage</p>	<p>Haupttendenz: Autonomiefrage</p>
<p>Gelingen des Singens einer solchen Phrase unter Haupttendenz des /a/, mittlerer bis leiser Lautstärke und hoher Lage</p>	<p>Gelingen des Kämpfens einer solchen Abfolge mit der mittleren generellen SystemEinstellung und mittlerer bis geringer Dynamik und im Armbereich mit hoher Geschwindigkeit</p>

Haupttendenz des Erhaltens
der psychischen (und kör-
perlichen) Kohärenz der
Identität

Haupttendenz des Erhaltens
der körperlichen (und psychi-
schen) Kohärenz der Auto-
nomie

16 Film-Clip-Katalog

- 1: IRAS, Grundstand
- 2: IRAS, Man-Sao-Wu-Sao
- 3: Kampfstellung, Beine
- 4: Kampfstand aus normaler Haltung
- 5: Einnehmen der Kampfstellung
- 6: Kuen
- 7: Langsamer Kuen
- 8: Peitschenschlag
- 9: Lin-Wan-Kuen
- 10: Kuen mit Reflexverformungen
- 11: Tritte
- 12: Tritte und Abwehren
- 13: Tritte und Verformungen
- 14: Universallösung
- 15: Normaler bzw. Idealer Angriff
- 16: Weicher Angriff
- 17: Harter Angriff
- 18: Lat-Sao 1
- 19: Lat-Sao mit Druck
- 20: Reflexverformung und Wendung
- 21: Gleichzeitigkeiten

- 22: Wendung
- 23: Gewendetwerden
- 24: Kraftkurve
- 25: Kraftvektor Man-Sao-Wu-Sao
- 26: Dan-Chi
- 27: Poon-Sao mit Ball
- 28: Poon-Sao
- 29: Paralleles Poon-Sao
- 30: Biu-Tze
- 31: Lin-Wan-Kuen Übergang in Chi-Sao
- 32: Chi-Sao
- 33: Wechsel
- 34: Dank

17 Glossar

Begriffe des Wing Tsun Kuen

Bong-Sao: Schwingen Arm

Chi-Sao: Klebende Hände

Dan-Chi/Chi-Dan-Sao: Einarmiges Chi-Sao

Fook-Sao: Brücken Arm

Gum-Sao: Abwehr

Internal Rotated Adduction Stance (IRAS): Inversgezogener Eingedrehter Stand in Hoher Hocke

Jut-Sao: Schockhand

Kao-Sao: Zirkelblock

Kuen: Faust, Faustkampf, Fauststoß

Kuo-Sao: Kampftraining

Lap-Sao: WT-Kombinationstechnik

Lat-Sao 1: Erste Übungsform des Angriffs/Kampfes

Lin-Wan-Kuen: Kettenfauststöße

Man-Sao: Vordere, fühlende, suchende Hand

Pak-Sao: Handflächen-Abwehr

Sifu: (chin.: Vater-Lehrer) Väterlicher Freund und Meister innerhalb der Wing-Tsun - Familie

Wu-Sao: Hinterer, schützender Arm

„Yee“ Gee Kim Yeung Ma-Haltung: WT-Stand

(nach Ting 1997, 390-391)

Orts- und Lagebezeichnungen

anterior: vorderer (*ante*: vor)

caudal: schwanz- bzw. steißwärts (*cauda*: Schwanz)

cranial: kopfwärts (*cranium*: Kopf, Schädel)

dorsal: rückenwärts, hinten (*dorsum*: Rücken)

fibular: zum Wadenbein hin (Kleinzehenseite) (*fibula*: Wadenbein)

Frontal: in der Stirnebene

Frontalebene: eine zur Stirn (:frons) parallelliegende, den Körper in einen vorderen und hinteren Teil trennende Ebene

Hälfte teilende Ebene (man spricht deshalb auch von ‚Symmetrie-Ebene‘)

Horizontal- oder

Horizontal oder transversal: in der Horizontal- bzw. Transversal-Ebene

inferior: unterer (*in*: un...) (bei aufrechter Körperhaltung)

lateral: seitwärts, von der Medianebene entfernt (*latus*: Seite)

median, medial: mittelwärts, zur Medianebene (*medium*: Mitte)

Medianebene: die den Körper in eine annähernd spiegelbildlich gleiche rechte und linke

Peripher: am äußeren Umfang eines Körpers (*periphericus*: außen, am Rande)

posterior: hinterer (*post*: nach, hinter)

profundus: zur Körpertiefe hin (*fundus*: Grund)

proximal: in der Richtung zur Rumpfmittle hin liegende Teile des Körpers (*distare*: abstehen)

radial: speichenwärts (Daumenseite) (*radius*: Stab, Speiche)

Sagittal: senkrecht zur Körperoberfläche

Sagittalebene: eine zur Median- (oder Symmetrie-) Ebene parallel verlaufende Ebene (*sagitta*: Pfeil; die durch den Körper dorsoventral gelegten Schnitte ziehen parallel zur Pfeilnaht des Schädels)

superficial: zur Körperoberfläche hin (*super*: über, *facies*: Fläche)

superior: oberer (*super*: über) (bei aufrechter Körperhaltung)

tibial: zum Schienbein hin (Großzehenseite) (*tibia*: Schienbein)

Transversalachse: ein senkrecht zur Längsachse des Körpers ziehender (Quer-) Schnitt (*transversus*: quer), den Körper in einen oberen und unteren Abschnitt teilend

ulnar: ellenwärts (*ulna*: Elle)

ventral: bauchwärts, vorn (*venter*: Bauch)

zentral: in der Mitte des Körpers

Bewegungsmöglichkeiten der Glieder:

Abduktion: Abspreizen eines Gliedes von der Körpermitte nach außen

abduzieren: von der Körpermitte wegführen

Adduktion: Heranbringen eines Gliedes zur Körpermitte hin

adduzieren: an den Körper heranbringen

Anteversion: Vorschwingen eines Armes bzw. eines Beines

Außenrotation: Auswärts-Drehung

äußeren und Senkung des inneren Handballens bzw. Fußrandes

Circumduktion : bogenförmiges Herumführen eines Gliedes in einem Gelenk

extendieren: strecken

Extension: Streckbewegung in einem Gelenk

flektieren: beugen

Flexion: Beugung in einem Gelenk

Handballens bzw. Fußrandes

Innenrotation: Einwärts-Drehung

Pronation: Drehbewegung der Hand bzw. des Fußes bei gleichzeitiger Hebung des des

pronieren: die Hand bzw. den Fuß einwärtsdrehen oder –kanten

Retraktion: zurückziehen

Retroversion: Rückschwingung eines Armes bzw. eines Beines

Rotation: Drehbewegung um die Längsachse eines Gliedes

rotieren: Drehen um die Längsachse

Supination: Drehbewegung der Hand bzw. des Fußes bei gleichzeitiger Hebung des inneren

supinieren: die Hand bzw. den Fuß einwärtsdrehen oder –kanten

(Quelle der Orts- und Lagebezeichnungen und der Bewegungsmöglichkeiten der Glieder sowie der Abkürzungen: Tittel 1989, 15-17)

18 Anhang

Geräte für die Aufnahmen der Bewegungen des Wing Tsun Kuen:

3 x Basler A602fc Kameras (100Hz)

Die Kameras wurden über Firewire mit dem Rechner verbunden und über die VICON MX Control synchronisiert.

Die Aufnahmen und Auswertungen wurden in dem Programm Peak Motus 9.0 gemacht.

Die Aufnahmen fanden statt an der Universität Hamburg, in der

Fakultät für Erziehungswissenschaft, Psychologie und Bewegungswissenschaft,

im Fachbereich Bewegungswissenschaft,

im Labor der Abteilung Bewegungs- und Trainingswissenschaft,

Mollerstr. 2, Raum 111, 20148 Hamburg

Leitung: Prof. Dr. Klaus Mattes,

Aufnahmeleitung: Diplom - Sportwissenschaftler Matthias Korn

19 Bibliographie

Achbar, Mark; Abott, Jennifer; Bakan, Joel: *The Corporation*, Dokumentarfilm-DVD, 2003.

Anzieu, D.: *Das Haut-Ich*, Frankfurt am Main: 1991.

Baken, Ronald J.: *An Overview of Laryngeal Function for Voice Production*, in: Sataloff, Robert T. (Hrsg.): *Professional Voice: The Science and Art of Clinical Care*, San Diego 1997, 147-165.

Bandura, A.: Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change, in: *Psychological Review*, 1977, 2, 191-215.

Behne, Klaus-Ernst: *Musik – Kommunikation oder Geste?*, in: *Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn*, Musikpädagogische Forschung, Bd. 3, Laaber 1982, 125-143.

Behnke, Emil: *The Child's Voice: Its Treatment with Regard to After Development*, London 1885.

Behnke, Emil: *The Mechanism of the Human Voice*, London 1881.

Bergen, Heinrich von: *Unsere Stimme: ihre Funktion und Pflege II. Die Ausbildung der Solostimme*, Bern 2000, 2. Aufl.

Brahms, Johannes: *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, Bd. IV, Frankfurt, Peters.

Bramesfeld, E.; Euler, H.; Pentzlin, K. (Hrsg.): *Grundlagen des Arbeits- und Zeitstudiums*, Bd. 5, München 1960.

Bruhn, Herbert; Rösing, Helmut (Hrsg.): *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*, Hamburg 1998.

Bunch, Meribeth: *Dynamics of the Singing Voice*, Wien 1995, 3. Aufl.

Chun, Yip; Ting, Leung (Hrsg.): *116 Wing Tsun Dummy Techniques: As Demonstrated by Grandmaster Yip Man*, Hong Kong 1981.

Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*, Berlin 1999 [1832], 2. Aufl.

Clynes, Manfred: *Sentics – The Touch of Emotions*, New York 1977.

Clynes, Manfred: *The Communication of Emotion – Theory of Sentics*, in: Plutchik, Robert, Kellerman, Henry (Hrsg.): *Emotion: Theory, Research and Experience*, Bd. 1, *Theories of Emotion*, Orlando 1980, 271-301.

Coblentz, Horst: *Coblentz-Muhar: Atem und Stimme*, Wien 1976.

Cook, Vivian J.; Newson, Mark: *Chomsky's Universal Grammar: an introduction*, Oxford 1996, 2. Aufl.

Cooper, David: *Psychiatrie und Anti-Psychiatrie*, Frankfurt am Main 1984.

Csikszentmihalyi, Mihaly: *Flow: Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart 1992, 9. Aufl.

Deinse, J.B. van: *Registers*, in: *Folia phoniatica* 1981, 33, 37-50.

Einstein, Albert; Infeld, Leopold: *Die Evolution der Physik*, Hamburg 1987 [1938].

- Ekman, Paul: *Strong evidence for universals in facial expressions: A reply to Russell's mistaken critique*, in: *Psychological Bulletin* 1994, 17, 124-129.
- Erdheim, Mario: *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit: Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß*, Frankfurt am Main 1990, 3. Aufl.
- Erikson, Erik H.: *Der vollständige Lebenszyklus*, Frankfurt am Main 1992.
- Erikson, Erik H.: *Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel*, Stuttgart 1988, 3. Aufl.
- Erikson, Erik H.: *Kindheit und Gesellschaft*, Stuttgart 1999 [1950], 13. Aufl.
- Esfeld, Michael: *Holismus in der Philosophie des Geistes und in der Philosophie der Physik*, Frankfurt am Main 2002, Univ., Habil.
- Feinstein, David; Krippner, Stanley: *Persönliche Mythologie: Die psychologische Entwicklung des Selbst*, Basel 1987
- Fink, B.R.: *The Human Larynx: A Functional Study*, New York 1975.
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Texte deutscher Lieder: Ein Handbuch*, München 1968.
- Fischer-Meyenberg, Hermann: *Stimme und Gesang: Handbuch der Gesangsdidaktik*, Wilhelmshaven 2002
- Freud, Sigmund: *Psychologie des Unbewußten*, herausgegeben von: Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Studienausgabe Bd. 3, Frankfurt am Main 1975, 7. Aufl.
- Fromm, Erich: *Haben oder Sein: Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*, Stuttgart 1976.
- Gray, S.; Hirano, M.; Sato, K.: *Molecular and cellular structure of vocal fold tissue*, in: Titze, Ingo R. (Hrsg.): *Vocal Fold Physiology*, San Diego 1993, 4.
- Haas, Eberhard: *Rituale des Abschieds: Anthropologische und psychoanalytische Aspekte der Trauerarbeit*, in: *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Stuttgart 1998, 52, (2), 450-472.
- Hammer, Sabine S.: *Stimmtherapie mit Erwachsenen: was Stimmtherapeuten wissen müssen*, Berlin 2003.
- Heister, Hanns-Werner: *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, Univ. Diss., Wilhelmshaven 1983.
- Heister, Hanns-Werner: *Nachwort. Kleine Vorbemerkungen zu einer Metakritik der Moderne*, in: Joachim Noller, „Wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben?“ *Zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1997, *Zwischen/Töne. Musik und andere Künste*, Bd. 4, 193-199.
- Heister, Hanns-Werner: *Singen, Klingen, Sagen. Zur Komplementarität von Vokalem und Instrumentalem*, in: *Kunstwerk und Biographie. Gedenkschrift Harry Goldschmidt*, herausgegeben von Hanns-Werner Heister, Berlin 2002, *Zwischen/Töne. Neue Folge*, Bd. 1, 121-155.

- Heister, Hanns-Werner: *Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze*, in: *Musikalische Virtuosität*, herausgegeben von Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhölter, Klang und Begriff, Bd. 1, Mainz 2004, 17-38.
- Hirano, Minoru: *Surgical Anatomy and Physiology of the Vocal Folds*, in: Gould, W.J.; Spiegel, J.R. (Hrsg.) *Voice Surgery*, St. Louis, 1993, 135-158.
- Hirigoyen, Marie-France: *Die Masken der Niedertracht: Seelische Gewalt im Alltag und wie man sich dagegen wehren kann*, München 2002, 6. Aufl.
- Hollien, H.; Brown, W.S. jr.; Hollien, K.: *Vocal Fold Length Associated with Modal, Falsetto and Varying Intensity Phonations*, in: *Folia phoniatica*. 1971, 23, 66-78.
- Holmes, J.N.: *The Acoustic Consequences of Vocal-Cord Action*, in: *Phonetica* 1977, 34, 316-317.
- Husler, Frederick; Rodd-Marling, Yvonne: *Singen*, Mainz 1978, 2. Aufl.
- Jacoby, Peter: *Die eigene Stimme finden: Stimmbildung durch organisches Lernen*, Detmolder Hochschulschriften, Essen 2000.
- James, W.: *The principle of psychology*, 1950 [1890] New York (Kap. 6).
- Jeans, Sir James: *Science and Music*, New York 1968.
- Jung, Carl Gustav, Alt Franz (Hrsg.): *Das C.G. Jung Lesebuch. Ausgewählt von Franz Alt*, Zürich 1998, 1. Aufl.
- Kaminsky, D.G.; Schmidtke, H.: *Arbeitsablauf und Bewegungsstudien*, in: Bramesfeld, E.; Euler, H.; Pentzlin, K. (Hrsg.): *Grundlagen des Arbeits- und Zeitstudiums*, Bd. 5., 1960 München.
- Kelman, A.W.: *Vibratory Pattern of the Vocal Folds*, in: *Folia phonat*. 1981, 33, 73-99.
- Kepler, Johannes: *Kosmische Harmonie*, Faksimileausgabe herausgegeben von W. Harburger, Leipzig 1980 [1925].
- Kernspecht, Keith R.: *Vom Zweikampf*, Burg/Fehmarn: Wu Shu-Verlag Kernspecht 1989, 7. Aufl.
- Klausmeier, Ruth-Gisela: *Der Mythos von Orpheus: Versuch einer psychoanalytischen Interpretation*, in: *Jahrbuch der Psychoanalyse*, Bd. 18, Stuttgart 1986, 177-194.
- Knab, Arnim: *Wehmut*, Hermann Prey, Universal Music, Hamburg 2001, CD 2, Nr. 26.
- Landauer, Karl: *Theorie der Affekte und andere Schriften zur Ich-Organisation*, herausgegeben von Hans-Joachim Rothe, Frankfurt am Main 1991.
- Letson, James A., Jr; Tatchell, Renny: *Arytenoid Movement*, in: Sataloff, Robert T. (Hrsg.): *Professional Voice: The Science and Art of Clinical Care*, San Diego 1997, 131-145.
- Lorenz, Konrad: *Discussion in Child Development*, Bd. IV, London 1960.
- Loriot: *Die Steinlaus: Untersuchungen zum Paarungsgesang der Steinlaus*, Humburg 1234.
- Mahler, Gustav: *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Klavierauszug, herausgegeben von Colin Matthews, London 1977.

- Manén, Lucie: *Bel Canto: Die Lehre der Klassischen Italienischen Gesangsschulen. Ihr Verfall und ihre Wiederherstellung*, Wilhelmshaven 1991, 2. Aufl.
- Maslow, Abraham H.: *Motivation und Persönlichkeit*, Hamburg 1981 [1954].
- Maue, W. M.: *Cartilages, Ligaments and Articulations of the Adult Human Larynx*, Diss., University of Pittsburgh, Ann Arbor, MI, 1970.
- Mauss, Marcel: *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken*, Begriff der Person, Frankfurt am Main 1997
- McGlone, Robert E.; Brown, William S.: *Identification of the „Shift“ between Vocal Registers*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 1969, 46, Nr. 4(2), 1033-1036.
- Miller, Donald Gray: *Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice*, Diss., Universität Groningen 2000.
- Nakagawa, Hideki; Fukuda, Hiroyuki; Kawaida, Masahiro; Shiotani, Akihiro; Kanzaki, J.: *Lubrication Mechanism of the Larynx during Phonation: An Experiment in Excised Canine Larynges*, in: *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, 1998, 50, 183-194.
- Neumann, Erich: *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*, Zürich 1949.
- Oerter, Rolf: *Structural, ecological, and psychological variables of schooling and their impact on the development of student's self-concept*, in: *International Journal of Educational Research*, 1989, 13, 933-948.
- Oerter, Rolf; Montada, Leo (Hrsg.): *Entwicklungspsychologie. Ein Lehrbuch*, Weinheim 1998, 4. Aufl.
- Pernkopf, Eduard: *Atlas der topographischen und angewandten Anatomie des Menschen*, herausgegeben von Werner Platzer, München 1994, 3. Aufl.
- Pešák, Josef: *Complex Mechanism of Laryngeal Phonation, A. Description of Activity*, in: *Folia Phoniatrica* 1990, 42, 201-207.
- Pešák, Josef: *Complex Mechanism of Laryngeal Phonation, B. Analogue Pattern of the Larynx*, in: *Folia Phoniatrica* 1990, 42, 208-212.
- Pešák, Josef: *Kinematics of the Prominentia laryngea at Phonation Onset*, *Folia Phoniatrica*, 1993, 45, 165-172.
- Piaget, Jean: *Nachahmung, Spiel und Traum: die Entwicklung der Symbolfunktion beim Kinde*, Stuttgart 1975.
- Punt, N.A.: *Lubrication of the vocal mechanism*, in: *Folia Phoniatrica*, 1974, 26, 287-288.
- Reid, Cornelius L.: *Funktionale Stimmentwicklung: Zweck und Bewegungsablauf von Stimmübungen*, Mainz 1994.
- Reid, Cornelius L.: *The Free Voice*, New York 1984, 4. Aufl.
- Reker, U.; Wesselmann, U.: *Ansätze und Probleme der objektiven Stimmdiagnostik*, in: Grohnfeldt (Hrsg.): *Handbuch der Sprachheilpädagogik*, 1994.
- Riemann, Fritz: *Grundformen der Angst: Eine tiefenpsychologische Studie*, München 2003, 36. Aufl.

- Rohmert, Walter: *Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings*, in: Zeitschrift für Arbeitswissenschaft, Rohmert, Walter (Hrsg.), Köln 1989, 5. Aufl.
- Rüdiger, Wolfgang (Hrsg.): *Der musikalische Atem: Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik*, in: Wege Musikpädagogische Schriftenreihe, Bd. 7, Aarau 1995.
- Ryan, R.M.: *Agency and organization: Intrinsic motivation, autonomy, and the self in psychological development*, in: R.A. Dienstbier (Hrsg.), Nebraska Symposium on Motivation, 1-56, Lincoln 1993.
- Sataloff, Robert T.: *Clinical Anatomy and Physiology of the Voice*, in: Sataloff, Robert T. (Hrsg.): Professional Voice: The Science and Art of Clinical Care, San Diego 1997, 111-130.
- Scherer, R.; Titze, Ingo R.: *Pressure-flow relationships in a model of the laryngeal airway with a diverging glottis*, in: Bless, D.M. & Abbs, J.H. (Hrsg.), Vocal Fold Physiology: Contemporary research and clinical issues, San Diego 1983, 179-193.
- Schmidt, Robert F.; Thews, Gerhard: *Physiologie des Menschen. Lehrbuch*, Berlin 1997, 27. Aufl.
- Schoeck, Othmar: *Ausgewählte Lieder und Gesänge*, Bd. III, 29-31, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Scholz, Heinz Julius: *Das Registerproblem in der deutschen Gesangspädagogik von Johann Friedrich Agricola bis Friedrich Schmitt*, Diss., Universität Köln 1972.
- Schönhärl, Elimar: *Die Stroboskopie in der praktischen Laryngologie*, Stuttgart 1960.
- Schubert, Franz: *Lieder für Singstimme und Klavier*, Bd. II, herausgegeben von Max Friedländer, Peters Leipzig.
- Schubert, Franz: *Winterreise: „Gute Nacht“*, Friedländer, Lieder für Singstimme und Klavier Bd. 1.
- Schünke, Michael; Schulte, Erik; Schumacher, Udo; Rude, Jürgen: *Prometheus: Allgemeine Anatomie und Bewegungssystem. Lernatlas der Anatomie*, Stuttgart 2005.
- Scotto di Carlo, Nicole: *Internal Voice Sensitivities in Opera Singers*, in: Folia Phoniatrica et Logopaedia 1994, 46, 79-85.
- Scripture, Edward W.: *Researches in Experimental Phonetics: The Study of Speech Curves*, Carnegie Institute, Washington D.C. 1906.
- Seidner, Wolfram; Wendler, Jürgen: *Die Sängerstimme: Phoniatische Grundlagen der Gesangsausbildung*, Berlin 1997, 3. Aufl.
- Shipp, Thomas; Leanderson, R.; Haglund, S.: *Contribution of the cricothyroid muscle to vocal vibrato*, in: Lawrence, L. van (Hrsg.) Transcripts of the 11th Symposium Care of the Professional Voice, New York 1982, 131-133.
- Shipp, Thomas; Morrissey, Philip: *Physiologic adjustments for frequency change in trained and untrained voices*, in: Journal of the Acoustical Society of America, 1977, 62, 2, 476-478.
- Sigerson, John; Wolfe, Kathy (Hrsg.): *Handbuch der Grundlagen von Stimmung und Register: Einführung und Singstimme*, Bd. 1, Wiesbaden 1996.

- Stone, Maureen; Morrish, Kathleen A.; Sonies, Barbara; Shawker, Thomas H.: *Tongue Curvature: A Model of Shape during Vowel Production*, in: *Folia phoniatrica* 1987, 39, 302-315.
- Stumpfe, Klaus-Dietrich: *Psychosomatische Reaktionen bei dem Erlebnis der Todesnähe. Ein Zustand der affektiven Dissoziation*, in: *Zeitschrift für psychosomatische Medizin*, Göttingen 1985, 31, 215-225.
- Sundberg, J.; Gramming, P.; Lovetri, J.: *Comparisons of Pharynx, Source, Formant, and Pressure Characteristics in Operatic and Musical Theatre Singing*, in: *Journal of Voice*, Bd. 7, 4, 1993, 301-316.
- Sundberg, Johan: *Articulatory interpretation of the „singing formant“*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 55, 1974, 838-844.
- Sundberg, Johan: *Die Wissenschaft von der Singstimme*, Bonn 1997.
- Sundberg, Johan: *Formant structure and articulation of spoken and sung vowels*, *Folia phoniatrica* 22, 1970, 28-48.
- Sundberg, Johan: *Vocal Fold Vibration Patterns and Modes of Phonation*, in: *Folia Phoniatrica et Logopaedica* 1995, 47, 218-228.
- Sundberg, Johan: *Vocal Tract Resonance*, in: Sataloff, Robert T. (Hrsg.): *Professional Voice: The Science and Art of Clinical Care*, 1997, 167-183.
- Švec, J; Pešák, Josef: *Vocal Breaks from the Modal to Falsetto Register*, in: *Folia Phoniatrica et Logopaedica* 1994, 46, 97-103.
- Tigges, Monika; Wittenberg, Th.; Pröschel, Ute; Rosanowski, F.; Eysholdt, U.: *Hochgeschwindigkeitsglottographie des Einschwingvorgangs bei verschiedenen Stimm-einsatzmoden*, in: *Sprache, Stimme, Gehör*, Stuttgart 1996, 20, 128-133.
- Ting, Leung: *BIU-TZE: „Thrusting-Fingers“, The Advanced Wing Tsun Kungfu Set*, herausgegeben von Leung Wai Bun, Hongkong 2003.
- Ting, Leung: *Wing Tsun Kuen – Gesamtwerk*, Offizielles Lehrbuch der IWT-MAA/EWTO, Burg/Fehmarn 1997, 9. Aufl.
- Tittel, Kurt: *Beschreibende und funktionelle Anatomie des Menschen*, Stuttgart 1989 [1956], 11. Aufl.
- Titze, Ingo R. (Hrsg.): *Vocal Fold Physiology*, San Diego 1993, 4.
- Titze, Ingo R.: *Principles of Voice Production*, New Jersey 1994.
- Uexküll, Thure von: *Sich gesund fühlen im Jahre 2000: der Arzt, sein Patient und die Krankheit; die Technologie, das Team und das System*, Berlin 1988.
- Uhlmann, K.: *Lehrbuch der Anatomie des Bewegungsapparates*, Wiesbaden 1996, 4. Aufl.
- Vaccaj, Nicola: *Metodo Pratico Di Canto. Canto Italiano per Camera in 15 Lezioni*, 1990 [1833], Ricordi Italien.
- Van den Berg, Janwillem; Zantema, J.T.; Doornenbal, Jr., P.: *On the air resistance and the Bernoulli effect on the human larynx*, *Journal of the Acoustical Society of America*, 29, 626-631.

- Vennard, William: *Singing: The Mechanism and the Technic*, New York 1967 [1949], 4. Aufl.
- Verdolini, K.; Titze, I.R.; Fennell, A.: *Dependence of phonatory effort on hydration level*, in: *Journal of Speech and Hearing Research*, 1994, 37, 1001-1007.
- Verdolini-Marston, K.; Titze, I.R.; Druker, D.G.: *Changes in phonation threshold pressure with induced conditions of hydration*, in: *Journal of Voice*, 1990, 4, 142-151.
- Verdolini-Marston, K.; Sandage, M.; Titze, I.R.: *Effect of hydration treatments on laryngeal nodules and polyps and related voice measures*, in: *Journal of Voice*, 1994, 8, 30-47.
- Wendler, Jürgen; Seidner, Wolfram; Kittel, Gerhard; Eysholdt, Ulrich: *Lehrbuch der Phoniatrie und Pädaudiologie*, Stuttgart 1996.
- Werner-Kukuk, E., Leden, H. von: *Vocal Initiation, High Speed Cinematographic Studies on Normal Subjects*, in: *Folia phoniatica*, 22, 1970, 107-116.
- Wirth, Günther: *Stimmstörungen, Lehrbuch für Ärzte, Logopäden, Sprachheilpädagogen und Sprecherzieher*, Köln 1995, 4. Aufl.
- Wolf, Hugo: *Der Knabe und das Immlin*, Dietrich Fischer-Dieskau, Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon, Berlin 1972, CD 1, Nr. 2.
- Wolf, Hugo: *In der Frühe*, Dietrich Fischer-Dieskau, Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon, Berlin 1972, CD 1, Nr. 20.
- Wollheim, Richard: *Emotionen: Eine Philosophie der Gefühle*, München 2001.
- Zeitschrift für Politische Psychologie: *Jahre der Entantwortung: Fallstudien in gesellschaftlicher Entsolidarisierung und öffentlicher Entwertung. Zur Politischen Psychologie des Egoismus. Arbeitswelt. Bildungsorte. Der erziehende Staat. Wer warum dazugehört: mediale Inszenierungen*, Norderstedt 2004, 12, 1+2, 3-23.
- Zimbardo, Philip G.; Gerrig Richard J.: *Psychologie*, Berlin 1999, 7. Aufl.

Hiermit bestätige ich, daß ich diese Dissertation selbständig verfertigt habe.

York Reynolds.