

# Leere Stimmen

## Vor- und nachsprachliche Transformationsprozesse – die ersten Jahrzehnte experimenteller Stimmen nach 1945

Dorothea Schürch

---

*Nach 1945 wird die Stimme als Material neu entdeckt, vor allem mit der leeren Stimme, also der Stimme jenseits von Sprache, wird kompositorisch und performativ experimentiert. Das Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds Écoute élargie – «leere Stimmen» und «objets sonores» in der Musik nach 1945 an der Hochschule der Künste Bern fokussiert auf die Anfänge dieser Entwicklung, sucht nach den Spuren der Phonation und der Artikulation im Klang dieser Stimmen und analysiert die unterschiedlichen künstlerischen und technischen Produktionsprozesse. In ihre Forschung zu leeren Stimmen bezieht die Autorin auch ihre Erfahrungen als Sängerin, Performerin und Improvisatorin mit ein.*

In den riesigen Hallen des Museums of Modern Art in New York ist eine noch riesigere Stimme zu hören. Die Besucher laufen zusammen, diese Stimme wirkt magnetisch. Der Titel des aufgeführten Stücks: *Voice Piece for Soprano*. Verspricht er nicht klassische Musik? Aber es sind gellende Schreie zu hören. Ein Drama? Nein, es handelt sich um die Stimmperformance von Yoko Ono anlässlich ihrer Retrospektive im Museum of Modern Art in New York im Jahr 2010, ein Enactment ihres Konzeptstücks von 1961. Der Schrei konterkariert die zierliche und modische Erscheinung von Ono und bringt eine rohe, physische Stimme zum Vorschein, eine Stimme mit Anspruch auf Territorium, auf das ganze MoMA. Der Score ist an eine der Wände projiziert: «scream, 1. against the wind, 2. against the wall, 3. against the sky». Es fehlen Angaben bezüglich eines Mikrofons oder eines Verstärkers, das Konzept ist äusserst minimalistisch. Die Aufführung von Ono aber ist maximalistisch. Seit der Score 1961 als Fluxusstück veröffentlicht worden ist, sind mehr als fünfzig Jahre vergangen. Das Fluxusstück ist nicht länger nur ein Score, das *Voice Piece for Soprano* ist auf youtube veröffentlicht. Die leere Stimme von Ono ist zum Event geworden.

Mit dem Beginn der 50er Jahre wurde die Stimme als Material neu entdeckt und es wurde kompositorisch und performativ mit ihr experimentiert. Das Forschungsprojekt *leere Stimmen* fokussiert auf die Anfänge dieser Entwicklung, sucht nach den Spuren der Phonation und der Artikulation im Klang dieser Stimmen und analysiert die unterschiedlichen künstlerischen und technischen Produktionsprozesse. Damit stehen die so-

genannten *extended Voices*, das heisst die stimmphysiologischen und elektronischen Erweiterungen des Stimmmaterials und deren Geschichte in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg im Mittelpunkt der Recherche.

### QUAKEN UND TROMPETEN

Der Begriff der *leeren Stimme* wurde von George Friedrich Wilhelm Hegel in den Schriften zur Realphilosophie in den Jahren 1805/06 in Jena geprägt. «Die leere Stimme des Tiers erhält eine unendlich in sich bestimmte Bedeutung. Das rein Tönende der Stimme, das Vokale, unterscheidet selbst sich, indem das Organ der Stimme seine Gliederung als eine solche in ihren Unterschieden zeigt.»<sup>1</sup> Die Bedeutung der *leeren Stimmen* liegt in ihnen selbst, sie unterscheiden sich, weil sich ihre Organe, die Gliederung der Organe, die Körper unterscheiden. Ein tiefer oder winzig kleiner Rachen, gewölbte Gaumen oder flache Nasen, weiche oder raue Zungen, eine grosse Lunge oder ein bescheidenes Fiepsorgan, Quaken oder Trompeten – die Onomatopoesien beschreiben nicht nur die Lautlichkeit der Stimmen, sondern liefern auch Hinweise auf die Physiologie der Stimmorgane. Ihre Lautlichkeit wird durch die Formen des Rachens, des Gaumens, des Mundraums, durch deren Grösse und Beschaffenheit als elastischer Resonanzkörper geprägt. Diese Tierstimmen als das «rein Tönende der Stimme» werden von Hegel auch als das «Vokale» umschrieben. Damit schafft Hegel einen Bezug zur leeren Stimme des Menschen.

## SEIDIG SCHIMMERNDEN EPITHEL

Das «Vokale» der menschlichen Stimme steht für einen ganz bestimmten lautlichen Transformationsprozess des Atems. Zwar können alle Strukturen des Atemwegs Atemgeräusche oder -laute verursachen, und als solche fasst sie Hegel auch zusammen, aber das Vokale der menschlichen Stimme hat eine besondere Voraussetzung, und die physiologischen Strukturen, die an dieser Transformation des Atemstroms beteiligt sind, haben in jeder Hinsicht einen aussergewöhnlichen Status. Erstens durch ihre Verborgenheit: klein wie sie sind, unter dem Kehldeckel und unter dem seidig schimmernden Epithel des Kehlkopfes versteckt, umgibt sie das Geheimnis des Unsichtbaren. Und zweitens durch ihre Wirkung, sie erzeugen kein rasselndes, knurrendes Atemgeräusch oder heiseres Röhren, sondern periodische Schwingungen – die Rede ist von den Stimmbändern. Die Stimmbänder verwandeln den Atem- in einen Phonationsstrom. Dieser Phonationsstrom als das «rein Tönende» ist den «leeren Stimmen der Tiere» vergleichbar und steht gleichzeitig für die physiologisch-klangliche Grundlage der sprachlichen Artikulation.

Die Phonation bildet die Voraussetzung der sprachlichen Artikulation, die durch Gaumen, Zunge, Rachen und Lippenbe-

wegung den Phonationsstrom behindert und mit Geräuschen anreichert. Das «reine Tönen» wird also unterbrochen, es wird durch das artikulierende Ein- und Ausschwingen oder Mitschwingen geformt, dieser Prozess steht für die Bildung der Konsonanten. Die Arbeit der Artikulationswerkzeuge gliedert den Phonationsstrom in Phoneme, in eine für jede Sprache unterschiedliche Anzahl Laute. Oder wie der Philosoph Giorgio Agamben formuliert, erscheint die Artikulation «als ein Prozess der Unterscheidung, der Unterbrechung und der Aufbewahrung der animalischen Stimme». <sup>2</sup> Die feinsäuberlich voneinander getrennten Partikel «reinen Tönens» liegen in den Phonemen wie in kleinen Lautschatullen weggeschlossen, das heisst, mit der Transformation der unendlich sich selbst bestimmenden Lautlichkeit zur sprachlichen Lautlichkeit geht auch der Prozess der Aufbewahrung der *leeren Stimmen* einher.

Da alle an der Artikulation beteiligten Strukturen, die Zunge, der Gaumen, die Lippen und Zähne auch im Zusammenhang mit der Nahrungsaufnahme eine Funktion haben, kommt der Verdacht auf, dass die Esswerkzeuge als Artikulationswerkzeuge die Sprache, das Sprechen kontaminieren. Schmutzige Worte sind die Folge, Worte die besser heruntergeschluckt oder ausgespuckt würden, bevor man lange auf ihnen herumkaut. Der Mund werde durch die Sprache deterritorialisert, so



Dorothea Schürch, Nancy's Capacity, Festival Jetter son Corps dans la Bataille, Genf 2014. Foto © Cornelia Cottiat

Deleuze und Guattari<sup>3</sup>. Mit dem Sinnlichen der Artikulation, die sich der Materialität der Sprache, des Sprechens und nicht der Kommunikation zuwendet, wird das «grain de la voix», so Roland Barthes, hörbar und damit «nicht was diese [die Sprache] sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert.»<sup>4</sup> Gilt die Entdeckung des Phonationsstroms der Entdeckung dieser Bedeutungen und den Versuchen, diese freizusetzen?

## 15'000 ATEMZÜGE IM TAG

Das Forschungsprojekt versammelt exemplarische Ansätze *leerer Stimmen* aus den Anfängen der *extended Voices*. Die Auswahl hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern auf Vielfalt. Es handelt sich um die zwischen 1950–1969 realisierten *mégapneumes* des Lettristen Gil J Wolman, Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* aus den Jahren 1952–60, das Fluxuskonzept *Voice Piece for Soprano* aus dem Jahr 1961 und die Aufführung im MoMA von 2010 von Yoko Ono, die aus den Jahren 1968–74 stammende Kunst der *Atemzüge* von Dieter Schnebel und Alvin Luciers *I'm Sitting in a Room* von 1969. Damit finden performative Ansätze, Anfänge der elektronischen Musik, Fluxusstücke, Neue Musik und audioinstallative Arbeiten zusammen. Das Forschungsprojekt untersucht dabei die *leeren Stimmen* einerseits als vorsprachliches, physiologisch-akustisches Rohmaterial und andererseits als nachsprachlichen Entleerungsprozess und Überschreibung des Körpers der *leeren Stimmen*.

Voraussetzung der vorsprachlichen Stimmen ist die Atmung. 15'000 Atemzüge im Tag und über sieben Millionen Atemzüge im Jahr werden für die Ruheatmung des Menschen gezählt. Sie werden durch feinstoffliche Neuronenpulse des den Hirnstrukturen vorgelagerten Atemzentrums gesteuert. Durch den Atemimpuls mündet der Atem für das Auge kaum einsehbar beim Austritt aus den Lungen in eine kavernenartige Struktur, welche die Luftröhre gegen aussen mit dem Schildknorpel und gegen den Rachen mit dem Kehldeckel schützt. Ein- und Austritt des Luftstroms in die Lunge sind für den Organismus lebensentscheidend und äusserst heikel. Die mit der Kehle verbundene Lautlichkeit steht einerseits für diesen zentralen Lebensprozess, aber nicht nur. Sie unterscheidet sich auch darum von allen anderen Atemgeräuschen, weil sie unbearbeitet von den kontaminierenden Esswerkzeugen, unberührt vom Fauligen und Unreinen der Mundhöhle ist. Sie scheint ihren Ursprung in der Nähe des Herzens zu haben. Lange galt das Herz als das Organ der Stimme.

Um Stimme zu sein, muss sich die Stimme vom Körper lösen, laut werden, gehört werden. Sie entfernt sich vom Körper und ist gleichzeitig ein Indiz und spezifisches Potential des Körpers. Es scheint, als würden die Stimmen im Körper immer nur vorläufig hausen. Sie sind kein Teil des Körpers und der Körper ist eigentlich stumm. «It's coming from somewhere in between your body», sagt der erprobte Kinogänger Slavoj Žižek. Welches «in between» erschliesst sich durch die vorsprach-

lich *leeren Stimmen*? Žižek behauptet, Stimme und Körper würden nicht wirklich zusammenpassen. In den Märchen wird mit Kreide nachgeholfen. Was für Körper evozieren diese Phonationen? Inwiefern sind solche Körperphänomene noch «leer»? Gibt es klangliche Verwandtschaften der Phonationen der Körper? Erschliesst sich ein umfassendes «Phonationsfarbenspektrum» und damit eine Art Wissenschaft der Vokale?

## «WORT- UND KLANGZERTRÜMMERUNG»

Als Beispiele solcher vorsprachlichen Transformationsprozesse gelten die lettristischen Gedichte von Gil J Wolman, die sogenannten *mégapneumes*. Es sind Gedichte einer auf «Wort- und Klangzertrümmerung»<sup>5</sup> gegründeten Poesie. Die *mégapneumes* waren anfänglich ausschliesslich performative Lesungen von Wolman im Rahmen der *Récitals Lettristes* in den Jahre 1949–52 in Paris. Im Zentrum standen, wie der Titel sagt, nicht Worte, sondern Atemgeräusche, beziehungsweise ein zum Soundalphabet erweitertes Lautrepertoire. Wolman nahm für sich in Anspruch, die letzten konzeptuellen Energien der Buchstaben freizusetzen. Indem er die konsonantischen von den vokalischen Bestandteilen der Buchstaben trennte, separierte er die Farben der Atmung von den Geräuschen der Artikulationswerkzeuge und setzte damit den *Grand Souffle* frei, wie die *mégapneumes* auch genannt werden. Der *Mégapneumie* von Wolman kommt eine Scharnierfunktion zwischen phonetischer Poesie und der Poesie Sonore zu. Sie gilt als Vorläufer des technologisch raffinierten Ultra-Lettrismus des Künstlers, Filmemachers und experimentellen Dichters François Dufrêne, der in den späteren 50er Jahren mit dem Tonband bereits mehrschichtige Kompositionen realisierte. Michael Lentz spricht von «mégapneumatischen Live-Realisationen»<sup>6</sup>. Obwohl nur wenige *mégapneumes* aufgezeichnet wurden, sind Fragen bezüglich der Aufnahmetechnik und insbesondere der Umgang mit dem Mikrofon auch für Wolmans Arbeiten zentral. Auf der einen Seite werden die neuesten Audio-Technologien seiner Zeit eingesetzt, auf der anderen Seite wird durch die eigenwillige Handhabung der Technik über deren fetischartigen Status gespottet. Die der Sache gemässe, aber technisch unsachgemässe Mikrofontechnik streicht die anderenorts geflissentlich herausgefilterten Geräusche der Artikulationswerkzeuge heraus. Was hörbar gemacht wird, ist dabei ganz und gar untechnologisch, roh und «animalisch». Es ist also ein audiotecnologisches Verfahren, das das untechnologisch Rohe der Stimme aufdeckt und den Aufbewahrungsort der «animalischen Stimme» des Menschen zugänglich macht. Wolman rücke, so die Kunsthistorikerin Kaira Cabañas, die Technologie der Reproduktion in den Vordergrund, er setzt alles daran, die Materialität der Stimm-Aufnahme hervorzuheben. Das gilt insbesondere für den Soundtrack seines Films *L'Anticoncept*, bei dem die Aufnahmen mal zu schnell, mal zu langsam abgespielt werden, als ob Wolman betonen wollte, dass es keine «originale» akustische Vorlage gäbe. Nicht nur die Bandgeschwindigkeit spielt eine Rolle, sondern auch die verschiedenen Distanzen zwischen Mikrofon und Quelle und ihr

räumlicher Effekt. Die *Mégapneumie* erfasst die Körper- und Stimmklänge, verstärkt und überhöht sie. Die Handhabung der Aufnahmetechnik ist ein Aspekt der *Mégapneumie*. Wolman arbeitet darüber hinaus mit den Phänomenen der Übertragung der Stimme auf andere Körper. Mit einer Stimme, die, indem sie gehört wird, berührt, mit einer Stimme, die sich zwischen den Körpern aufspannt. Die Stimme führt diese Körper in grösstmögliche Nähe zueinander. Die *mégapneumatischen* Geräusche aus dem Körperinnern, übertragen auf die Membran des Mikrofons, übertragen auf die Membran des Lautsprechers, übertragen auf die Membran in den Engen des Gehörkanals und als ein «mouvement [qui] faisait corps à la salle» synchronisiert, bilden sie einen eigenen Körper aus: «la salle». Drastischer ausgedrückt: «Wolman vomits into the microphone as he vomits into our ear»<sup>7</sup>, so Cabañas – vom «reinen Tönen» zur *poesie physique*.

Aus den zahlreichen künstlerischen Arbeiten, die vom Phona-tionsstrom ausgehen, werden, neben den *mégapneumes* von Wolman, Dieter Schnebels *Atemzüge* und Yoko Onos *Voice Piece for Soprano* als Transformationsprozesse der vorsprachlichen *leeren Stimmen* herangezogen. Dabei stehen die Kehle, die Atemwege, die territorialen und deterritorialen Kräfte der Stimme im Zentrum. Auf die Wurzeln des *Grand Souffle* gehen nach Lentz Trevor Wisharts *Vocalise* (1994), Brenda Hutchinsons *eeyah* (1992), Amanda Stewarts *π<sup>2</sup> - 4 poems* (1997) oder Miroslaw Rajkowskis *to harp on* (1995) zurück.<sup>8</sup> Nicht zu vergessen György Ligetis *Aventures* von 1962/1965.

## DIE STIMME NACHBAUEN

Ganz anderes gilt für die nachsprachlichen Transformationsprozesse der *leeren Stimme*. Die nachsprachlich leeren Stimmen entstehen als Folge des Versuchs, die Artikulation allmählich und kontrolliert aufzuheben. Was ist zu hören, wenn die Artikulation nachlässt? Sind es kontinuierliche Prozesse, oder handelt es sich um Risse und Sprünge? Zur Auswahl steht neben Stockhausens *Gesang der Jünglinge* Alvin Luciers *I'm Sitting in a Room*. Auch in diese Kompositionen ist die Entwicklung und Geschichte der Audiotechnologie eingeschrieben. Stockhausens *Gesang der Jünglinge* gilt als Wegbereiter der Elektronischen Musik, und Alvin Luciers Werk beinhaltet ein raffiniertes live-elektronisches Setting von Sprecher, Mikrophon und Spulentonband. Mit zum Untersuchungsgegenstand gehört, was und wie die Technologien zur Entdeckung dieser nachsprachlich *leeren Stimmen* beitragen. Kann das nachsprachliche Stimmmaterial alle Spuren der sprachlichen «Fülle» abstreifen? Wie weit können vokalische Einfärbungen aufgehoben werden? Sind Anstrengungen zu beobachten, die Verschlüsselung und das Wegsperrern der Körperlaute von der Phonation unabhängig zu machen und den Luftstrom zu kappen? Ist damit der Zusammenhang mit der «leeren Stimme der Tiere» getilgt? Darin gleichen diese Anstrengungen den Versuchen, die Stimme nachzubauen, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen. Die Klanglichkeit dieser historischen Versuche



Dorothea Schürch, *Sing Think VII*, *Kunstcredit Basel-Stadt*, Basel 2012.  
Foto © Cornelia Cottiatì

sind Teil des Panoramas des Stimmöglichen der *leeren Stimmen*, und es sind interessante Hybride zwischen Stimme und Geräusch, die die Ambivalenz des Phänomens der *leeren Stimmen* zwischen Mensch und Maschine zeigen.

Die Forschungen zur *leeren Stimme* sind Teil des Forschungsprojekts *Ecoute Elargie* der Hochschule der Künste Bern. Der Begriff der *Ecoute Elargie* versteht sich in Opposition zu Pierre Schaeffers *Ecoute Réduite*. Die *Ecoute Réduite* konzeptualisiert das «reine» musikalisch-strukturelle Hören bezüglich eines object sonore, das keine Assoziationen zu den Klangereignissen und ihren Quellen aufkommen lassen soll. Im Gegensatz dazu orientiert sich die *Ecoute Elargie* an Klängen, die ausser-musikalische Konnotationen zulassen oder sogar suchen. Es ist kein Zufall, dass darunter Werke zu finden sind, die den herkömmlichen Werkbegriff in Frage stellen.

## BUCHSTABEN ALS MINI-PARTITUREN

Die Forschungen sind aus meinen künstlerischen Arbeiten an Phänomenen der Stimme jenseits der Sprache hervorgegangen, in denen sie als Stimm-Potentiale ihre Kraft entfalten. So bezieht sich die Performance *Nancy's Capacity* auf eine Stimme, die bis auf ein kleines Räuspern stummgesessen wird, die sich stillsitzend anstaut, eine Stimme zwischen Möbeln. Eine Stimme, wie die einer First Lady (vor fünfzehn Jahren), ein hochgradig verdichtetes Stimmpotential, eine «winkewinke Stimme». Ein Räuspern, eine kleine «Incapacity» und ein gewaltiger Riss geht durch den Klumpen Stummheit – soweit das Ausgangsmaterial für *Nancy's Capacity*. Von einer Stummheit ganz anderer Art handelt die Performance *Code de Souffle*. Im Zentrum steht der Tag und Nacht über seine Bücher



Dorothea Schürch, *Sing Think VII*, Preisträgerin Performancepreis Schweiz, Baden 2012. Foto © Eliane Rutishauser / Performancepreis Schweiz 2012



Dorothea Schürch mit Gil J Wolmans *La mémoire – mégapneumes 67 (3'12)*, *Forschungsfenster, Kaskadenkondensator*, Basel 2016. Foto © Cornelia Cottiatì

gebeugte heilige Ambrosius von Mailand (339-397). Vom unablässigen Studium überanstrengt, wird seine Stimme gebrechlich, leiser und leiser, bevor sie selbst von den Lippen verschwindet und vom Körper vollkommen absorbiert wird. Ambrosius ist der erste Mensch, der still liest. Wie lange wird in Zukunft noch still gelesen werden? Wann wird es möglich sein, Informationen direkt ins Gehirn upzuloaden? Mit dem Nicht-mehr-Lesen würden auch die «Augen-Stimmen» überflüssig, und damit ginge auch die Vorstellung der Buchstaben als Mini-Partituren verloren, als Bewegungsmuster für Zunge, Lippen und Zwerchfell. Das alles würde wegfallen. Was in den Büchern steht, würde sozusagen nicht mehr in den Mund genommen.

## INNERE LUFTBÄUME

Mit solchen Stimm-Phänomenen kommt die Abwesenheit der Stimme ins Spiel. Das Körperinnere, nur von einem seidig durchscheinenden Epithel geschützt, wird wichtig. Das kommt auch einer Androhung von Stimme gleich, die irgendwo in diesem Körperinnern geortet wird. Die dort, bevor sie hörbar wird, vielleicht in einer Art Wärmebewegung gespeichert ist. Der Körper wird nicht in Pose geworfen, sondern auskultiert – Körper heisst Körperinneres. Jeden Winter wird auch ohne Schweinegrippe-Epidemie deutlich, dass Luft keine reine Wettersache ist, mal nass, mal feucht, sondern dass wir in die Luft wie in eine gemeinsame Masse eingelassen sind. Die Atmosphäre bildet bonsaiartige Luftbäume in uns aus, die Trachea der Stamm, die Alveolen die Krone, auch das Aspekte des Stimm-Potentials des Körperinneren. Solchen Phänomenen bin ich auf der Spur.

Die Forschungen zu den *leeren Stimmen* sind im Zusammenhang dieser Performances entstanden und bildeten die Materialsammlung zu den installativen Dispositiven der Performances – oder anders gesagt ein Netz an Referenzen. Diese haben sich nun als Forschung im Rahmen der Musikwissenschaften und der Anthropologie verselbständigt. Für die Performance gilt, dass sie das Faktische, das Wolman-so-und-so, Physiologie-so, Roland-Barthes-so mit «gleichschwebender Aufmerksamkeit» zur Arbeit hinzuzieht. Einmal werde von rückwärts, von etwas, das bereits entstanden ist, her gedacht, das andere mal vorwärts in die Richtung auf das, was im Entstehen begriffen ist, so der Anthropologe Tim Ingold. Vorwärts, rückwärts, vorwärts – das interessiert mich und treibt mich um. Im Moment unterscheide ich sehr viele Richtungen, also auch halb zur Seite, quer ...

- 
- 1 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Jenenser Realphilosophie I. Die Vorlesungen von 1803/04*, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Leipzig: Felix Meiner 1932, S. 212.
  - 2 Giorgio Agamben, *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 77.
  - 3 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 29.
  - 4 Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 272.
  - 5 Michael Lentz, *Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandesaufnahme*, Wien: Edition Sylene 2000, S. 513.
  - 6 Ebd., S. 507.
  - 7 Kaira Cabañas, *How to Do Things Without Words*, in: Bartomeu Marí und Joao Fernandes (Hrsg.), *I am immortal and alive, Gil Wolman*, Barcelona: edition Museu d' Art Contemporani de Barcelona, 2010, S. 118-129.
  - 8 Michael Lentz, *Lautpoesie/-musik nach 1945*, S. 211 (vgl. Anm. 5).
-