

# humana



emberi hang



głos ludzki

human voice



Človeški glas

människorösten



den menneskelige stemmen



die menschliche



Stimme

de menselijke stem



voce umana

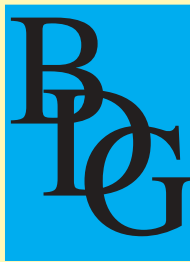
la voix humaine



ihmisääni

den menneskelige stemme





Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen

und Bund

Österreichischer

Gesangspädagogen



Mitgliedsverbände der European Voice Teachers Association

## In diesem Heft

► Grußwort von o. Univ. Prof. Mag. Franz Lukasovsky, Präsident des BÖG	3
► Grußwort von Prof. Berthold Schmid, Präsident des BDG	3
► Grußwort von Dr. Richard Sjoerdsma, editor in chief des NATS-Journal	4
► Editorial Martin Vacha/Sibrand Basa	4
► Personalia	5

## FACHARTIKEL

<b>Bericht vom 17. Jahreskongress des BDG</b> (Sibrand Basa)	6
<b>Rückmeldungen zum BDG-Kongress</b> (Janusz Niziolek/Sibrand Basa)	15
<b>Wie verkaufe ich mich am besten?</b> – Bericht von BÖG-Veranstaltung (Prof. Meyer-Wagner)	16
<b>Selbstcoaching und Be-Werbung von</b> (Mag. Petra Chiba)	18
<b>Mein eigener Gesangskurs – Ideen richtig umsetzen</b> (Martin Vácha und Daniela Schwarz)	19
<b>Gesangspädagoge goes online!</b> (Ing. Michaela Schara)	21
<b>Auch im Weltall wird gesungen!</b> Projekt Kinderoper – ein Interview mit Grazyna Przybylska-Angermann	22
<b>Liste von Musical-Songs für den Unterricht</b> (Prof. Noelle Turner, Prof. Patricia Martin)	27
<b>Dietrich Fischer-Dieskau</b> eine Laudatio zum 80. Geburtstag von Prof. Elmar Budde	32
<b>Naturheilkundliche Behandlung der Sängerstimme</b> (Dr. Elisabeth Gabka-Heß)	34
<b>Singen als Mittel gegen Burnout-Syndrom</b> (Mag. Brigitte Berger-Möhl)	36
<b>Georg Friedrich Händel: der europäische Komponist</b> (Dr. Christine Siegert)	44
<b>35 Jahre Wiener Musikseminar</b> (Prof. Franz Lukasovsky)	48
Theatergewerkschafts-Tagung	51

## EVTA

<b>Gedanken zum europäischen Austausch</b> (Prof. Norma Enns)	38
<b>EUROVOX 2006 – 10. Kongress der EVTA</b>	39
<b>Der schweizerische Verband im Wandel – aus APCS wird EVTA.CH</b>	40

## Rezensionen

<b>Begriffe aus dem Fastfood-Milieu</b> (ein Leserbrief von Michael Flöth)	44
<b>„Balance im Gesang“</b> das neue Buch von Ingeborg Reichelt (Margarete Jungen)	46
<b>„Ratgeber Singen und Stimme“</b> von Evemarie Haupt (Sibrand Basa)	47
<b>„Vertrags-Einmaleins“</b> ein Buch zum Bühnen-Vertragsrecht von Hans Herdlein	48

## Fortbildungsankündigungen

<b>Stimmererkrankungen bei Schauspielern und Sängern</b>	35
BÖG 5. Symposium in Klagenfurt, BDG-Jahreskongress 2006, Hochschule für Musik Dresden,	52
Der erfahrbare Atem sowie Team-Teaching in Hamburg, Lohmann-Stiftung für Liedgesang e.V. Wiesbaden,	
Judith Janzen in Speyer, Physiologie an der Musikakademie In Kassel, Team-Teaching in Korntal	

## Service

Stellenmarkt, Wettbewerbe	49
Impressum, Anzeigenpreisliste	54
Beilagenhinweis: Dieser Ausgabe liegt ein Prospekt des Bärenreiter-Verlags, Kassel, bei.	



**Sehr geehrte Frau Kollegin,  
sehr geehrter Herr Kollege !**

## **Liebe Freunde der Gesangskunst !**

„Mir ist die Ehre widerfahren, dass ich der hoch- und wohlgeborenen Jungfer Braut ...“ – so war ich versucht, dieses Grußwort zu beginnen – und ich bin dieser Versuchung auch erlegen, ich wüsste auch gar keinen besseren Anfang! Diese „Jungfer Braut“, wie es bei Hofmannsthal so schön heißt, kann natürlich nur unsere neue Fachzeitschrift sein, die „VOX HUMANA“! Vox humana, die Stimme des Menschen, Spiegel seiner Seele und all seiner Emotionen! Ein so selbstverständlich anmutender – und doch so wunderbarer Titel für eine Zeitschrift, die sich dem Gesang, der stimmlichen Ausbildung und den damit verbundenen Schwierigkeiten und Problemen widmen wird!

Die Initiative zu diesem Journal ging vom BDG aus, und der BÖG, ein noch sehr junger, im fünften Jahr seines „Lebens“ stehender Verein, macht bei diesem Vorhaben gerne und begeistert mit. In Zeiten wie diesen – nämlich der Globalisierung auf allen Gebieten – ist eine Fachzeitschrift für den deutschen Sprachraum eigentlich längst fällig! Umso glücklicher kann man sein, dass nun der Startschuss zur ersten Ausgabe der VOX HUMANA erfolgt! Ich bin davon überzeugt, dass nach kurzer Zeit diese Publikation großes Echo finden wird, und das nicht nur im engeren Bereich des Verbreitungsgebietes! Meine Vision ist es, diese Zeitschrift zu einer fachlich führenden Publikation weltweit zu machen, was der Vorstand und die Mitglieder des BÖG dazu beitragen können, das wird auch getan werden !

Wir alle wissen, wie tief Musik – und der Gesang ganz besonders – berühren kann und auch berührt! Wie viel geben Sänger ihrem Publikum, wie viel geben Lehrer ihren Studierenden auf ihrem Lebensweg mit! Ich kenne keine schönere Art mit Menschen zu kommunizieren als mit ihnen zu musizieren, mit ihnen zu singen! Seit über 35 Jahren freue ich mich täglich aufs neue auf die Arbeit mit meinen Studenten und Studentinnen, es ist der großartigste Jungbrunnen der Welt!

Als der derzeitige Präsident des BÖG wünsche ich der neuen Zeitschrift VOX HUMANA von ganzem Herzen alles Gute! Möge der Start problemlos und das Wachstum fulminant sein! Vivat, crescat, floreat!

Ad multos annos!

Mit freundlichen Grüßen

Franz Lukasovsky, Präsident des BÖG



**Liebe Kolleginnen und Kollegen,  
liebe Freunde des Gesanges!**

Vor Ihnen liegt das erste Exemplar einer neuen Zeitschrift

über Gesangskunst und Gesangspädagogik.

Der Name „Vox Humana“ ist Programm für dieses neue Journal: Er entstammt einer alten und doch virulent aktuellen Sprache und soll Symbol sein dafür, dass diese Zeitschrift frei jeglicher nationaler Interessen und Grenzen ein Forum sein wird für alle Aspekte der menschlichen Stimme – die althergebrachten, tief in unserem Unterbewusstsein verankerten, die neu entdeckten und die noch zu erforschenden – wie für die großen Traditionen unserer Gesangspädagogik und für alle Erkenntnisse, die in Zukunft noch auf uns zukommen werden

An erster Stelle dient „VOX HUMANA“ natürlich der Kommunikation und Weiterbildung für uns Gesangspädagogen: Das Wissen um die Stimme und der Zugang zu neuen Forschungen und Entwicklungen auf dem Gebiete der Stimmforschung ist unabdingbare Voraussetzung einer erfolgreichen Arbeit als Gesangspädagoge, der Erfahrungsaustausch unter Kollegen eine wichtige Horizonterweiterung und das Bewusstsein für die große Tradition ein sicherer Boden: Auf allen Gebieten kann diese Zeitschrift einen entscheidenden Beitrag leisten, um die Gesangskunst und Gesangspädagogik weiter zu entwickeln und zu verbessern.

Aus den zahlreichen Wissensgebieten rund um die Gesangspädagogik – Stimmwissenschaft, Erziehungswissenschaft, Psychologie u.v.m. – werden wir uns hier in Zukunft informieren können.

Aber VOX HUMANA ist nicht nur Fachzeitschrift für den Pädagogen, sondern auch Informationsbroschüre für alle Sängerinnen und Sänger sowie den gesangsbegeisterten Laien. Neuigkeiten aus der vielfältigen und manchmal schillernden Welt rund um das Singen machen diese Zeitschrift zu einem unterhaltsamen Lesevergnügen.

Eine solche Zeitschrift ist dringende Notwendigkeit in einer Zeit, in der Informationsaustausch weltweit zur Grundvoraussetzung geworden ist, um auf dem internationalen Parkett mitagieren zu können. Hier soll VOX HUMANA eine bislang schmerzliche Lücke füllen.

Der BDG hat die Initiative zu diesem Journal ergriffen und im österreichischen Verband einen begeisterten Partner gefunden. Mein Dank gilt aber an dieser Stelle vor allem Sibrand Basa, der sich mit großem Enthusiasmus und in unermüdlicher Arbeit für dieses Projekt eingesetzt hat

Es ist ein Anfang gemacht: Ich wünsche der Zeitschrift VOX HUMANA, dass sie wächst, gedeiht und viele erfolgreiche Jahre vor sich hat. Zunächst auf eine deutschsprachige Ausgabe beschränkt, hoffe ich doch, dass diese Zeitschrift auch zu einem Bindeglied unter den europäischen Verbänden werden kann.

Auf viele gute Jahre!

Berthold Schmid, Präsident des BDG

# Grußworte

Der weltgrößte Gesangspädagogenverband, der NATS mit rund 6000 Mitgliedern in Nordamerika, ist Herausgeber der weltgrößten Fachzeitschrift zu Stimme und Gesang, dem NATS-JOURNAL. Dieses Fachblatt existiert schon seit vielen Jahrzehnten. **SIBRAND BASA** hatte Gelegenheit, sich mit **DR. RICHARD D. SJOERDSMA**, dem Chefredakteur des nordamerikanischen NATS-Journal, am Rande des XII. Jahreskongress des BDG in Essen zu einem Austausch von Gedanken, Erfahrungen und Ideen zu treffen.



**DR. RICHARD DALE SJOERDSMA** begrüßt und unterstützt unsere neue Fachzeitschrift und schreibt zum Start von **VOX HUMANA** folgende Zeilen:

*Dear Colleagues:*

*When I attended the BDG Kongress in Essen in April 2005, I had the privilege to become acquainted with Sibrand Basa, who informed me of the decision to*

*launch a new publication for the international voice community. I am honored that Herr Basa invited me to offer a greeting in the premiere issue of Vox Humana.*

*This is a significant event in the history of international voice pedagogy, and I enthusiastically applaud your efforts. On behalf of the National Association of Teachers of Singing and the Journal of Singing, I greet you, wish you much success, and pledge our support in this important venture.*

*Sincerely,*

*Richard D. Sjoerdsma, Ph. D.  
Editor-in-Chief  
Journal of Singing*

**KS PROF. DR. HC. MULT. DIETRICH FISCHER-DIESKAU** gehört neben Kammersängerin **HELEN DONATH** und Kammersängerin **PROF. DR. ELISABETH SCHWARZKOPF** dem Ehrenkomitee des B D G an. Aufgrund eines Sturzes konnte er sich bedauerlicherweise nur kurz schriftlich zum Start unserer neuen Fachzeitschrift äußern. Er schreibt zur ersten Ausgaben von **VOX HUMANA**:



*"Nach meiner Einschätzung kommt "Vox Humana" einem wertvollen Bedürfnis nach Aufklärung auf diesem Gebiet nach.  
Herzlich Erfolg wünschend  
Dietrich Fischer-Dieskau"*

# Editorial

Endlich ist das Kind geboren! Das - für einen kurzen Moment - jüngste Kind in der Familie der Fachzeitschriften. Sein Name: **VOX HUMANA**. In der Namensgebung haben der Vorstand des österreichischen und der des deutschen Verbandes gleich von Anfang an geistige Zusammengehörigkeit bewiesen und sich sehr einmütig geeinigt. Gibt es einen besseren Namen? Unsere Fachzeitschrift soll sich mit allen Fragen rund um die menschliche Stimme befassen und Informationen weiter tragen von allen den vielen unterschiedlichen Fachgebieten, die mit der menschlichen Stimme zu tun haben. Das betrifft im Grunde den ganzen Menschen, im Umkehrschluss der Erkenntnis, dass der Mensch erst durch seine Lautsprache sich von seinem Tier-Dasein emanzipierte mittels Stimme, Sprache und Gesang.

Vorrangige Aufgabe ist es, den Mitgliedern der beiden deutschsprachigen Gesangspädagogenverbände Wissen, Neuigkeiten, Informationen und Trends weiterzureichen, die für ihre Tätigkeit wertvoll sein kann. Weiter soll dies Blatt auch Diskussionsforum sein und Nachrichtenbörse. Im Bereich von Stimme, Sprache und Gesang tut sich beinahe stündlich Aufregendes und Wertvolles.

Gerade für den Gesangspädagogen ergeben sich laufend relevante Neuigkeiten. Die Satzungen von BDG und BÖG stellen die Fortbildung und den fachlichen Austausch der Gesangspädagogen als vorrangiges Ziel heraus. Unsere Fachzeitschrift stellt dafür Mittel zum Zweck dar. Es ist unsere Hoffnung, dass wir mit den Fachzeitschriften des französischen, englischen und amerikanischen Verbandes zu einem gewissen Austausch von interessanten Fachartikeln kommen, die wir dann unseren Lesern in Übersetzung zugänglich machen wollen.

Um die Gestaltung der Titelseite haben wir uns lange intensive Gedanken gemacht. Das Profil des singenden Menschen im Hintergrund spricht für sich selbst. Mit der Übersetzung unsere Titels **VOX HUMANA** in die Sprachen der EVTA-Mitgliedsländer wollen die beiden Verbände BDG und BÖG ihre Zugehörigkeit, ihre Einbindung und ihre Kooperativität innerhalb der EVTA demonstrieren. Die Länder Österreich und Deutschland liegen geographisch in der Mitte der EVTA-Länder. Die Musiklandschaft, besonders auch die Gesangslandschaft in beiden Ländern ist so international wie nirgends sonst auf der Welt. **VOX HUMANA**, der Name unserer Zeitschrift, steht in seiner lateinischen Form ebenfalls für Internationalität. **VOX HUMANA** soll auch als Bindeglied zwischen der internationalen Gesangsszene und den deutschsprachigen Ländern und umgekehrt fungieren.



**MARTIN VÁCHA**, Referent für  
Öffentlichkeitsarbeit im BÖG



**SIBRAND BASA**,  
Schriftführer im  
BDG



# Personalia

## GEBURTSTAGE UND JUBILÄEN

Das BDG-Gründungsmitglied, EVTA-Gründungsmitglied, langjährige Professor für Gesang an der HfM Freiburg und erfolgreiche Bariton **PROF. HORST GÜNTHER** feierte am 23.05.2005 seinen 92. Geburtstag. Er war nicht nur bei der Gründung des BDG eine treibende Kraft, er ist auch unser ältestes Mitglied.

**KS PROF. DR. DIETRICH FISCHER DIESKAU**, Mitglied des Ehrenkomitees des BDG und unübersehbarer Meilenstein in der Geschichte der Vokalmusik im 20. Jahrhundert, beging am 28. Mai seinen 80. Geburtstag. (s. S. 30)

Der langjährige Präsident der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, **PROF. EM. DR. HERMANN RAUHE**, feierte im zurückliegenden März seinen 75. Geburtstag. Hermann Rauhe hat wie wenige andere Einfluss gehabt auf die Entwicklungen an der Musikhochschule Hamburg und auf das Musikgeschehen allgemein, besonders die Musikpädagogik in Deutschland.

Ebenfalls 75 Jahre alt wurde der Dirigent und Opernkomponist **LORIN MAAZEL**. Geboren am 6.3.1930 in Neuilly-sur-Seine bei Paris als Sohn amerikanischer Eltern. Nachdem die Familie 1932 in die USA übersiedelte, erlernte er in Los Angeles im Alter von fünf Jahren Klavier und Violine. Bereits im Alter von acht Jahren begann er das Dirigieren, ein Jahr später gab er sein Debut mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra. **MAAZEL** studierte Philosophie, Literatur und Musik, bevor er 1953 in Italien sein Profi-Debüt als Dirigent gab. Zu seinem Repertoire gehören seitdem insbesondere klassisch-romantische Werke. Pittsburgh, Berlin und Cleveland waren weitere Stationen, 1982 bis 1984 wurde **MAAZEL** dann zum Direktor der Wiener Staatsoper gewählt. Von 1992 bis 2002 leitete er mit großem Erfolg das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München. Heute ist er Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra. Anfang Mai erlebte seine Komposition des Orwell-Romans "1984" als Oper ihre Uraufführung in London. **LORIN MAAZEL** stand selbst am Pult des Londoner Covent Garden Opera House.

Bereits am 27. 02.2005 konnte Frau **PROF. BEATA HEUER-CHRISTEN** ihr 70. Lebensjahr vollenden. Die aus einer schweizer Musikerfamilie stammende Sopranistin wirkte mit großem Erfolg über Jahrzehnte an der HfM Freiburg im Breisgau. Sie gehört seit den ersten Jahren dem BDG an. Ihre Schüler findet man an vielen deutschen und ausländischen Bühnen. Unter ihnen sind namhafte Preisträger zu finden.



Ebenfalls ein Maikind ist **PROF. DR. WOLFRAM SEIDNER** aus Berlin. Er feierte am 22.05. seinen 65. Geburtstag.



Am 17. April 2005 wurde **PROF. SIEGFRIED JERUSALEM** 65 Jahre alt. Geboren in Oberhausen; Studium an der Folkwang Hochschule (Fagott, Klavier, Geige). Von 1961 bis 1977 war er Fagottist in verschiedenen Orchestern. Ab 1971 nahm er Gesangsunterricht. 1977 Debüt als Froh (Das Rheingold) bei den Bayreuther Festspielen. Als Wagner-Sänger hat er sich

internationales Ansehen erworben. Heute ist er Rektor von Deutschlands jüngster Musikhochschule in Nürnberg-Augsburg.

Ebenfalls seinen 65. Geburtstag beging in Wien der Tenor **KS HEINZ ZEDNIK**. Er wurde in Wien geboren und studierte am dortigen Konservatorium. Von 1970 bis 1980 war er bei den Bayreuther Festspielen als Loge und Mime im sogenannten "Jahrhundert-Ring" in der Inszenierung von Patrice Chéreau engagiert. An der Wiener Staatsoper debütierte er im November 1964, deren Ehrenmitglied er ist.



## BERUFUNGEN

**KS PROF. OLAF BÄR** wurde zum Leiter der Konzertklasse ab 01.12.2004 an die Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" in Dresden berufen!



**CAROLE FITZPATRICK**, aus den USA stammende Sopranistin, die auf zahllosen deutschen Bühnen erfolgreich Partien des lyrischen bis jugendlich-dramatischen Fachs singt und sang, erhielt zum August 2005 einen Ruf an das Herberger College of Fine Arts, Arizona State University, als Assistant Professor of Voice.

## EHRUNGEN

**KS RUTHILDE BOESCH** wurde beim Oktober-Symposium 2004 des BÖG nach einem Künstlergespräch zum Ehrenmitglied des BÖG ernannt. Die Sopranistin und Gesangspädagogin (\* 9. 1. 1918) hat viele namhafte Sängerpersönlichkeiten ausgebildet u. a. auch **EDITA GRUBEROVA**.

**KS PROF. ADELE HAAS** wurde für ihre Verdienste als Sängerin, vor allem an Volksoper und Staatsoper Wien, sowie als Gesangspädagogin an der Universität für Musik und Darstellende Kunst ausgezeichnet:

Am 13. Mai 2005 erhielt sie im Bundeskanzleramt das österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst.



## WIR MUSSTEN UNS VERABSCHIEDEN

von **JOSEF METTERNICH**, dem Sänger und Gesanglehrer, der am 21.02.2005 in Feldafing verstarb. Geboren 1915 bei Köln erlebte **METTERNICH** eine große Karriere, die ihn über Jahre hinweg an die Met nach New York führte und unter Ferenc Fricsai am Münchener Nationaltheater ihre Vollendung fand. Als gefragter Gesangspädagoge betreute er zahllose erfolgreiche Sänger und führte eine Meisterklasse an der Hochschule für Musik Köln.



# XVII. Jahreskongress des BDG

Vom 8. bis 10. April veranstaltete der BDG seinen regulären Jahreskongress an der Folkwang Hochschule in Essen. In diesem Jahr unter dem Titel und Motto:



Dem Kongress waren, wie seit Jahren schon üblich, einige Workshops vorgeschaltet, die einen praxisbezogenen Einstieg zur Fortbildung bieten sollten.

**Werkstatt 1: Physiologie – Terminologie**  
Zusammenhänge von Atem, Kehlkopf, Vokaltrakt und Ihre Benennung im Gesangunterricht; Referenten: **BARBARA PFEFFER** (Folkwang Hochschule Essen) und **DR. GERRIT WOHLT** (Berlin).

Die Referenten des Workshops hatten sich vorgenommen, Grundbegriffe der sängerischen Klangbildung, die unterschiedlichen Stimmfunktionen und „Register“ aus stimmärztlicher sowie gesangspädagogischer Sicht zu betrachten. Der Berliner Stimmarzt **DR. GERRIT WOHLT** vermittelte mit seiner Präsentation gewandt und anschaulich Kehlkopfaufbau und Phonation. Neben dem Knorpelgerüst des Kehlkopfs zeigten graphische Darstellungen den Gewebeaufbau der Stimmlippen, die sich aus Muskelgewebe, dem eigentlichen Stimmband und Bindegewebe zusammensetzen. Dieses wiederum besteht aus deckendem Epithel, direkt darunter einer dünnen Bindegewebsschicht, die durch Fasern und eine Art Gel mit der nächst unteren etwas festeren, auch leicht verschieblichen Bindegewebsschicht verbunden ist. Durch die Mobilität der verschiedenen deckenden Schichten entsteht auch die Randkantenverschiebung. Insbesondere durch Austrocknen und Verkleben der Schleimhautschichten kann es im Alter zu eingeschränkter sängerischer Leistung kommen.

Die äußere (extrinsische) und innere (intrinsische) Kehlkopfmuskulatur wurde nachvollziehbar erläutert, ebenso wie der Phonationsvorgang, der zu dem direkt über der Glottis entstehenden primären Kehlkopftönen führt. Dieser Primärklang ist eigentlich mehr ein schnarrendes Geräusch und wird erst durch die akustische Dämpfung bzw. Verstärkung im Ansatzrohr zum individuellen und unverkennbaren Ton geformt.

Zu ersten Fragen und Diskussionen kam es, als **DR. GERRIT WOHLT** die Flüsterstellung der Stimmlippen zeigte. Er erläuterte den Unterschied zwischen gespanntem und ungespanntem Flüstern. Letzteres würde für die Stimme keine Belastung darstellen.

Besonders eindrucksvoll waren die videostroboskopischen Aufnahmen, die **DR. WOHLT** von seiner eigenen Stimme angefertigt hatte. Man konnte sowohl die horizontalen wie auch die vertikalen Schwingungen der Stimmlippen gut verfolgen. Beide Referenten hoben die Bedeutung der Randstimme für die Stimmgesundheit hervor. Die

verschiedenen Stimmfunktionen, von der Vollstimme bis zu einem etwas forcierten Falsett, konnte man anhand der Aufnahmen analysieren. Bei **DR. WOHLT's** Falsett war im Gegensatz zu manchen Erklärungen in der einschlägigen Literatur ein deutlicher Stimmbandschluss über die volle Länge der Stimmlippen zu erkennen.

Besonders die Falsettfunktion und die Frage, ob man auch bei der Frauenstimme von Falsett reden könne, waren Anlass für zahlreiche Wortmeldungen und lebhaftes Diskussions. Angeregt durch fachliche Einlassungen von Frau **BARBARA PFEFFER**, die für die Gesangslehrausbildung an der Folkwang Hochschule verantwortlich zeichnet, wurde die physiologische Terminologie diskutiert. Leider war die verbleibende Zeit zu kurz, um zu einem Resümee zu kommen. Trotz der sehr eindrucksvollen Präsentation von **DR. WOHLT** wäre ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen Stimmphysiologie und ihrer Umsetzung in der Gesangspädagogik wünschenswert gewesen. Dass physiologische Fragen und eine Vereinheitlichung der Fachterminologie nach wie vor ein generelles Bedürfnis darstellen, war wieder einmal deutlich geworden.

VON **PROF. MARINA SANDEL**

**Werkstatt 2: Bänder, Bälle und Ballons**  
Referentin: **PROF. NORMA ENNS** (HMT Hannover)

Für diese Werkstatt war die Neue Aula der Folkwang Hochschule reserviert. Dieser Saal mit mehreren hundert Sitzplätzen und einer großen Bühne erwies sich keinesfalls als zu groß, derart rege fiel der Zuspruch durch die Teilnehmer

aus. Frau **PROF. NORMA ENNS** hatte eine Riege von "Assistentinnen" aus ihrer Gesangsklasse in Hannover mitgebracht, die den Teilnehmern die thematisierten Übungen vorführten.

Sie bezeichnete sich selbst als einen sehr dem Spiel zugewandten Menschen, worin sie auch die Quelle sehe, aus der ihr die Ideen zu den



Übungen zugeflossen seien, die sie den Teilnehmern mitteilen wollte.

Sie hatte ihren Workshop sehr genau geplant und gestaltet und so die Teilnehmer auf allen Ebenen mit Erklärungen, Vorführungen, schriftlichen Zusammenfassungen und vor allem mit persönlichem Ausprobieren und Mitmachen angesprochen. Mit mustergültiger Aufbereitung und Darstellung des Stoffes und aktiver Einbindung der Zuhörer hielt **PROF. ENNS** ihr Auditorium in Aufmerksamkeit und Schwung.

In einem ersten Abschnitt wurden die vielfältigen Einsatzmöglichkeiten von Bändern vorgestellt. Bei ihren Vorführungen kamen unterschiedliche Therabänder zum Einsatz, jedoch konnte man sich auch eine analoge Verwendung anderer Bänder selbst zusammenreimen. Eine einfache Übung bestand beispielsweise darin, ein elastisches Band langsam und kontinuierlich zu spannen während eines gesungenen Glissandos aufwärts. Frau **PROF. ENNS** ließ diese Übung mit und ohne Benutzung des Bandes demonstrieren und machte so die Wirkungsweise sinnfällig. In einer anderen Übung war ein elastisches Band um das Bein eines Flügels und andererseits um das Bein einer Probandin gelegt. Die Probandin verband nun Atemtätigkeiten mit dem Spannen und Entspannen des Bandes.

Im anschließenden Abschnitt zeigte **PROF. ENNS** die Einsatzmöglichkeiten verschiedenster Bälle. Zunächst kam der bekannte Gymnastikball dran, auf dem die Teilnehmer teilweise einfach hüpfen, oder aber sich bäuchlings darauf legten. Schoben sie sich auf dem rollenden Ball nach vorn, dann atmeten sie aus, zogen sie sich zurück, sodass die Knie sich anwinkelten, dann verband sich das ganz organisch mit der Einatmung. Oder aber: Einfach sich rücklings gemütlich auf den Ball zu legen führte zu angenehmem weiten Öffnen des Brustraumes. **PROF. ENNS** stieg auch selbst auf einen Gymnastikball, kniete balancierend darauf und sang dabei einige Vokalisieren: „Szenen-Applaus“. Zur Verdeutlichung von Betonungen ließ **PROF. ENNS** Tennisbälle auf den Boden prellen. „Prell, zwei, drei, vier, prell, zwei, drei, vier“ usw. Diese Übung lässt sich in den unterschiedlichsten Variationen verwenden. Ein gleichmäßiges Glissando aufwärts und abwärts wurde mit dem Rollen eines Igelballes verbunden, der mit einem daraufgestellten Fuß bewegt wurde.



Mit Luftballons zeigten die Probandinnen, wie man diese dazu einsetzen kann, mehr Leichtigkeit im Singen zu gewinnen. Koloraturen lassen sich damit ebenfalls bestens trainieren, indem der Luftballon an Betonungspunkten innerhalb der Koloraturen in die Höhe getitscht wird.

Ein Ballon, vorsichtig eingeklemmt zwischen einer Tür und dem Lendenbereich eines Singenden, kann mit sanfter Rollbewegung zu einer leichteren Benutzung der tieferen Körperregionen beim Singen anregen. Oder man kann die Vokale a, o, u, e, i darauf schreiben sich die unterschiedlichen Empfindungen für die Vokale damit verdeutlichen, indem man beim Singen auf die entsprechenden Vokale drückt.

Das Repertoire an gymnastischen Hilfsmitteln beschränkte sich aber nicht nur auf die obigen Gummiprodukte. Auf einem Eutoniehholz ließ Frau **PROF. ENNS** eine ihrer Studentinnen Atemübungen vorführen. Darüber

hinaus führte sie noch Übungen mit Strohhalmen und mit einem Kazoo vor. Sie berichtete von ihrer Erfahrung, dass ihre Studierenden eine deutlich verbesserte Intonationsfähigkeit zeigten, nachdem sie eine Gesangsstück in ein Kazoo hineingesungen hätten.

Sie fasste abschließend an einem Flippchart ihren Workshop inhaltlich zusammen. Das A und O solcher Übungen sei, die richtige Übung zur richtigen Zeit einzusetzen. Dann würde das Unerwünschte unterbunden und das Erwünschte gefördert werden. Dafür seien Experimentierfreude und Erfahrung nötig. Solche Arbeit erhalte ihren Lohn in Fortschritten und positiver Unterrichtsatmosphäre.

Der Workshop verging wie im Flug. Ein begeistertes Publikum dankte Frau **PROF. ENNS** und ihren Assistentinnen mit herzlichem Applaus.

### Werkstatt 3

### Neue Musik macht Spaß

Referentin: **PROF. HANNA AURBACHER** (SHfMut Stuttgart)

Von dem Titel ließen sich nur wenige Kongressteilnehmer überzeugen. Schade, denn sie verpassten eine gute Gelegenheit, von dem Wahrheitsgehalt dieses Satzes überzeugt zu werden. Frau **PROF. AURBACHER** stellte unterschiedliche Vokalkompositionen sowohl als Hörbeispiel als



auch als Partiturausschnitt vor. Unter den Komponisten waren Namen wie Spalinger, Lachenmann, Schnebel, Ulrich Gasser, Giacinto Scelsi, György Ligeti und andere. Sie stellte einerseits die Musizier- und Experimentierfreude und andererseits den didaktischen Wert neuer Musik heraus und gab eindrucksvolle Beispiele von Schnauf- und Hauchtechniken, von

Stimmverfremdungen und Sprachbehandlungen und vielem mehr. Techniken, die den Rahmen der herkömmlichen Notation oft sprengen und die darum vom Sänger verlangen, neue Formen der Verschriftung, der symbolischen Darstellung von Ausführungsanweisungen zu lernen. Häufig entwickelt ein einzelner Komponist eine ganz individuelle, nur für seine Kompositionen anwendbare Schriftsprache, die es zunächst vom Interpretieren zu entschlüsseln gilt. „Neue Musik braucht Hingabe, Fantasie und Offenheit“ stellte Frau **PROF. AURBACHER** fest. Zum Schluss verteilte sie Aufgaben an Freiwillige, die exemplarische Stücke erarbeiten und in der für Sonntag geplanten Demonstration „Ensemble- und Sololiteratur Neue Musik“ vorsingen sollten.

**„Wissen gibt uns Stärke, Erfahrung gibt uns Ruhe und Gelassenheit, Liebe und Hingabe aber gibt uns Größe.“**

Freitag, 8. April, 16 Uhr, die Sitzreihen in der Neuen Aula an der Folkwang Hochschule in Essen sind dicht besetzt. Vier elegant gekleidete junge Sängerinnen und Sänger betreten die Bühne und stimmen als Ouvertüre des Kongresses drei Songs von John Dowland (1552 – 1626) an: „Me, me and none but me“, anschließend „When Phoebus first did Daphne love“ und drittens „Say, Love, if ever thou didst find“. **SARAH**





**DIERKES** sang den Sopranpart mit ihrer ausgesprochen vielseitigen und schönen Stimme, **ANDREA KEDEN** versah die Altpartie, **GEORG POPLUTZ** Tenor und **THILO DAHLMANN** Bass. Frisch und musizierfreudig eröffneten sie gleichermaßen den Kongress als auch Geist und Herzen der Zuhörer.

**PROF. BERTHOLD SCHMID** hieß in seinem Grußwort die Teilnehmer und besonders auch die ausländischen Gäste aus den USA, Japan, der Schweiz, Frankreich und den Niederlanden herzlich willkommen. Er sprach einen herzlichen Dank an die Folkwang Hochschule aus, die sowohl die Räume zur Verfügung stellte, als auch mit organisatorischer und personeller tatkräftiger Hilfe den Kongress nachhaltig unterstützte. Die Folkwang Hochschule stünde mit ihrem Namen als Synonym für ganzheitliche Kreativität, und sei gerade deshalb ein ausgesprochen sinnstiftender Ort für diesen Kongress, so **PROF. SCHMID**. Ebenso könne das Ruhrgebiet, das sich in einer umfassenden Umbruchsituation befände, in welcher aus dem Zusammenbruch des Alten die Kraft und der Raum zum Neuen gewonnen werde, als beispielhaft für die Thematik des Kongresses angesehen werden. Lehrende wie Lernende seien immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt, Altes auf den Prüfstand zu stellen, um Neues zuzulassen und zu erwerben. Der Präsident der Folkwang Hochschule, **PROF. DR. MARTIN PFEFFER** bestätigte in seinem Grußwort diese Sichtweise: „Der Kongress passt bestens an die Folkwang Hochschule.“

Wieder betraten die vier Sängerinnen und Sänger die Bühne. Für dieses Intermezzo brachten sie den Pianisten **DIRK WEDMANN** mit, mit dem sie aus Robert Schumanns Minnespiel op. 101 die Nr. 5 „Schön ist das Fest des Lenzes“ auf ein Gedicht von Friedrich Rückert anstimmten. Dem ließen sie aus Schumanns spanischem Liederspiel op. 74 die Nr. 5 „Es ist verraten“ folgen. Ein vierstimmiger Satz mit Klavierbegleitung auf eine Übertragung eines spanischen Gedichtes von Emanuel Geibel. In diesen zwei Liedern zeigten die vier Sänger, dass sie ihren stimmlichen Zugriff durchaus der aus der Romantik stammenden Musik entsprechend zu wandeln verstehen.

Mit seinem Festvortrag „**Lehren heißt Lernen – Gesangunterricht im Spannungsfeld zwischen Tradition und Zeitgeist**“ steckte **PROF. SCHMID** die Thematik des Kongresses ab. Sinnvolles Lehren bedeute, neue Erkenntnisse der Wissenschaft mit eigener sängerischer und pädagogischer Erfahrung zu verbinden. Dann unternahm er einen kurzen Ausflug in die Geschichte der Gesangspädagogik und traf dabei die Feststellung, dass die Voraussetzung für Gesangspädagogik schlechthin das Vorhandensein einer Gesangkunst mit dezidierten ästhetischen Kriterien sei. Er wies auf die enge Verknüpfung unserer Gesangkunst mit der Neuzeit und ihren diversen Epochen hin und darauf, wie

sehr die Gesangspädagogik auch dem jeweiligen Zeitgeist unterliege. Ein moderner Gesangspädagoge befindet sich in einer neuen Situation. Noch nie stand einem Gesanglehrer mehr an Wissen über das Singen zur Verfügung als in unserer Zeit.

**PROF. SCHMID** machte auf eine scherenartig auseinander laufende Entwicklung aufmerksam: Der Zunahme an Wissen steht in unseren Tagen eine Abnahme an Bildung gegenüber. Abnehmende wirtschaftliche Sicherheit geht mit einem umwälzenden Wertewandel einher, der sich auch darin zeigt, dass die junge Generation ein Defizit an Körperlichkeit aufweist. Junge Leute haben immer weniger die Gelegenheit zu der Urfahrung, dass Bewegung ein Ausdruck, ja geradezu der Ausdruck von Emotion ist. Hier vor allem sieht **PROF. SCHMID** die Aufgabe und Chance von musischer und vor allem stimmlicher Erziehung, die den Zugang zur Emotion öffnen kann. „Die Jugend hat ein Recht auf's Singen. Die Lehrer die Pflicht, dieses Recht einzulösen“ lautet **PROF. SCHMID's** Forderung.

Auch die Lehrenden, so **PROF. SCHMID**, entwickeln und wandeln sich im Lauf ihrer Berufsjahre in Körper, Geist und Erfahrung. Er benennt drei Grundvoraussetzungen für qualitativvolles Lehren: a) Glaubwürdigkeit, b) Ehrlichkeit und c) Vertrauenswürdigkeit. Die Glaubwürdigkeit wird durch das Wissen um Lösungsansätze und durch weite Allgemeinbildung untermauert. Ehrlichkeit erfordert die Fähigkeit, Schwächen zuzugeben und das aufrichtige Bemühen sie auszuräumen. Vertrauenswürdigkeit erwirbt sich der Lehrende dadurch, dass er sich unablässig bemüht, seine Schüler zu verstehen und Verständnis für sie aufzubringen.

Aus der Verbindung von Wissen und Erfahrung resultiert die Vielseitigkeit des Lehrers als Künstler, Sänger, Lehrender und Lernender.

Mit dem Schluss-Satz „Wissen gibt uns Stärke, Erfahrung gibt uns Ruhe und Gelassenheit, Liebe und Hingabe aber gibt uns Größe.“ spricht er dem Auditorium aus dem Herzen. Wann hat je ein sich ganz auf das gesprochene Wort beschränkender Vortrag so langen und so herzlichen Applaus auf einem Jahreskongress des BDG erhalten? **PROF. SCHMID** musste sich mehrfach unter Beifall erheben. Eine Vielzahl von Zuhörern kam zu ihm, um ihm persönlich für seine Worte zu danken.



Die anschließende Coda der vier Sänger und des Pianisten hielt für die Anwesenden einen Moment anschaulicher Vertiefung bereit. Mit zwei Liedern aus Johannes Brahms' Opus 31 schlossen sie den Auftakt des Kongresses ab: „Wechsellied zum Tanz“ auf ein Gedicht von Johann Wolfgang Goethe und „Der Gang zum Liebchen“ in Joseph Wenzigs Übertragung eines böhmischen Textes. Mit mehr als verdientem, herzlichem Applaus dankten die Zuhörer den Musikern und gingen erfüllt in die Pause.

## Der zweite Kongresstag

**DR. MICHAEL BÜTTNER** eröffnete den Tagungs-marathon am Samstagmorgen um 9 Uhr mit einem Warming Up, das er kurzfristig für den schwer erkrankten **RÜDIGER BECKER**



# XVII. Jahreskongress des BDG

übernommen hat. Ein Warming Up für Körper und Stimme und damit natürlich auch für den Geist. In 15 Minuten kann da Einiges geleistet werden. **DR. BÜTTNER** bat das Auditorium, aufzustehen und mit ihm das Spiel „Erdbeben“ zu machen. Ein Erdbeben beginnt zart. Da klirren nur leicht die Gläser im Schrank. Das Ende aber wird heftig, sodass die Bilder von der Wand fallen. So begann das Spiel mit ganz leichtem Fersentrampeln und endete nach einem langgezogenen Crescendo in heftigem Poltern. Dazu sangen alle eine Skala abwärts, die ebenfalls *piano* begann und im *forte* endete. Ein anderer „Muntermacher“ war eine diatonisch erst abwärts dann wieder aufwärts durchsungene Quinte auf die Vokale „o\_a\_o\_a\_o\_a\_o\_a\_o“, wobei jeweils das unbelastete Bein ausgeschüttelt wurde. Oder gesungene Oktavfälle mit großen kreisenden Bewegungen der Arme.

Zum Abschluss des Warming Up galt es, die eigene Lernfähigkeit unter Beweis zu stellen. Herr **DR. BÜTTNER** sang einen kleinen Kanon „Heute und Morgen“ vor, und ließ ihn dann mehrstimmig von den Teilnehmern nachsingen.

Sichtlich frischer und wacher konnten sich nun alle Teilnehmer dem folgenden Vortrag von **DR. THOMAS KAMMER** zuwenden.

## Wie lernt ein Muskel eine neue Bewegung?

**DR. KAMMER** eröffnete seinen Vortrag mit der scheinbar so selbstverständlichen Klarstellung, dass nicht der Muskel lerne, sondern das Gehirn. Dort seien mehrere Bereiche mit Bewegungen befasst. Ebenso sei auch das Rückenmark an der Regelung von Bewegungen beteiligt. **DR. KAMMER** zeigte ein Bild eines Homunculus, an dem man in Etwa die Gewichtungen ablesen konnte, mit denen die einzelnen Körperbereiche innerhalb der Hirnrinde repräsentiert sind. Dem Gesicht und darin besonders dem Sprechapparat und auch den Händen sind besonders große Bereiche zugeordnet.

Lernprozesse laufen nach Darstellung von **DR. KAMMER** sehr spezifisch ab. Wenn ein bestimmter Trainingsablauf gelernt wird, werden ähnliche, vielleicht sogar verwandte aber eben andere Abläufe nicht mittrainiert. Das bedeutet, dass Übungen sehr speziell ausgerichtet werden müssen.

Die Lern-Dynamik, also die Relation von Intensität, Zeit und Effekt des Lernens stellt sich recht komplex dar. Zu Beginn einer Trainingsphase werden gewöhnlich große Fortschritte erreicht. Trainingspausen können in einem bestimmten Lernabschnitt zur Vertiefung führen, Wiederholung bringt in jedem Fall eine Absicherung des Lerneffekts.

Musiker weisen aufgrund ihrer langjährigen Ausbildung verbunden mit andauerndem Training über Jahre deutliche anatomische und funktionelle Unterschiede zu anderen Menschen auf. Berufsmusiker intensivieren und konzentrieren ihre Hirnaktivitäten auf spezielle Gehirnbereiche. Musiker können aber auch typische Krankheitsbilder entwickeln wie

z. B. fokale Dystonien, bei denen Bewegungsmuster und zugeordnete Hirnbereiche in Unstimmigkeiten geraten. Grund für solche fokalen Dystonien ist offenbar überzogenes Training.

Wie aber können fehlgelaufene Übungsmuster wieder korrigiert werden? Derzeit, so **DR. KAMMER**, gebe es noch keine wissenschaftlichen Untersuchungen und Empfehlungen zum „Entüben“. Welche Rolle spielt die Lateralität der Hirnhälften beim Lernprozess? Der Wissenschaft erscheint das Thema der Lateralität nicht so eindeutig wie häufig populärwissenschaftlich dargestellt. Klar hingegen ist, dass im Kindesalter wesentlich leichter motorische Dinge gelernt werden als im Erwachsenenalter.

### Literaturhinweise:

Manfred Spitzer: LERNEN, Spektrum-Verlag

Manfred Spitzer: MUSIK IM KOPF, Verlag Schattauer

## Mit allen Sinnen singen!

Der Vortrag „Wie lernt ein Muskel eine neue Bewegung“ fand seine sinnvolle Fortführung in dem Beitrag von Frau **CAROLA CHRISTOPH** mit dem suggestiven, euphorischen Titel „Mit allen Sinnen singen!“ Der Untertitel stellte klar, worum es gehen sollte: „Durch Gehirnintegration zu größerer Leichtigkeit beim Singen. Mit „Leichtigkeit“ war hier gemeint: freier von mentalen und körperlichen Belastungen.

Frau **CHRISTOPH** berichtete, dass einst ein Schlüsselerlebnis dieses Thema in ihr Leben gebracht habe. Als sie an einem Kurs für Laute/Generalbaßspiel teilnahm, erlebte sie, wie ein sängerisches Warm up ihr deutliche Effizienzsteigerungen beim Erlernen des Lautenspiels verschaffte.

In Stresssituationen wird an jedem Menschen schnell erkennbar, welche Hirnhälfte er bevorzugt benutzt. Dabei wird der linken Hirnhälfte mehr die logische Strukturierung und Zukunftsorientiertheit zugeordnet, der rechten eher Spontaneität und Gegenwartsorientiertheit. Ob die Sinnesmodalitäten wie Auge, Ohr, Hand und Fuß zur dominanten Hirnhälfte in kontra- oder homolateraler Verbindung stehen, ist entscheidend dafür, welcher Sinneseindruck im Belastungsfall aufgenommen und verarbeitet wird. Gehirnintegration hat nun zum Ziel, gegebene Lateralitätsdispositionen zu erweitern und Blockaden zu überwinden. Mit Hilfe von so genannten „Augenzugangshinweisen“ lässt sich erkennen, wie z. B. ein Schüler oder auch man selbst mit visuellen, auditiven oder kinästhetischen Informationen umgeht und diese verarbeitet. Das kann beim Unterrichten erleichternd eingesetzt werden. Auch ob ein Mensch beim Überlegen eher nach unten, in seine Gefühlswelt hineinschaut, oder eher nach oben, in seinen logischen Verstand, gibt Aufschlüsse über seine individuelle Disposition. Wohlmerkt: Dies sind Tendenzen, die in vielfältigsten



# XVII. Jahreskongress des BDG

Schattierungen zu beobachten sind und lediglich im groben Modell wiedergeben, was wesentlich differenzierter und individueller in jedem Menschen vor sich geht.

Frau **CHRISTOPH** stellte einige Integrationsübungen aus dem Buch „Brain Gym“ vor, die dazu geeignet sind, das Gehirndominanzprofil eines Menschen so zu trainieren, dass es im Belastungsfall stressfreier funktionieren kann. Auf diese Weise können bei jeglicher Tätigkeit mit mehr Gelassenheit bessere Ergebnisse erzielt werden.

Eine der harmonisierenden Energieübungen (dem über 4000 Jahre alten Gebiet der chinesischen Akupunktur entnommen), die Frau **CHRISTOPH** mit den Zuhörern praktisch ausführte, war das Ausmassieren der Ohrmuscheln. Bei einem Auditorium von über 200 Personen, die sich die Ohren zwischen Daumen und Fingern rieben, bot sich ein wahrlich hübsches Bild.

Literaturhinweise: im VAK Verlag erschienen  
„Brain Gym“ von Paul E. Dennison und Gail E. Dennison;  
„Mit Auge und Ohr, Hand und Fuß“ von Carla Hannaford;  
„Bewegung – das Tor zum Lernen“ von Carla Hannaford;

## Physiologie und Klangsinn

Was wäre ein Kongress ohne Änderungen im Programm. Besonders für die verantwortlichen Planer liegt darin stets eine besondere Herausforderung. Für das Thema „Physiologie und Klangsinn“ stand **PROF. HORST GÜNTER** auf dem Plan, der aus gesundheitlichen Gründen absagen musste. Nun galt es, einen „Einspringer“ zu finden. Frau **PROF. INGEBORG REICHEL**T und **DR. GERRIT WOHLT** fanden sich bereit, in einem kurzen Gespräch auf der Bühne die Thematik aufzureißen. Frau **PROF. REICHEL**T gestand zunächst, sie fühle sich, als sollte sie die Isolde singen, kenne aber lediglich den „Liebestod“, so sehr sei sie von der Anfrage überrascht worden, hier einzuspringen.

**DR. WOHLT** klärte einführend über seinen beruflichen Hintergrund auf: Stimmärztliche Praxis in Berlin, gut jeder zweite seiner Patienten sei ein Sänger. Neben den medizinischen Untersuchungen mache er auch Stimmprüfungen am Klavier mit den Sängern. Häufig habe er mit Fällen zu tun, bei denen medizinische Befunde fehlten, aber stattdessen sich gesangstechnische Befunde ergäben. Solche würden von **DR. WOHLT** ausschließlich diagnostiziert, nicht jedoch therapiert werden.

Klangbildung sei ein ganzheitliches Phänomen, bei welchem gut 100 Muskeln zusammen zu spielen hätten. Die meisten Störungen in diesem Problemfeld seien „im Bereich des Verhältnisses von Masse und Spannung angesiedelt“. Frau **PROF. REICHEL**T hebt nachdrücklich darauf ab, dass es gelte, die sängerischen Empfindungen zu lernen und zur Steuerung einzusetzen.

Zur anschließenden Podiumsdiskussion

### „Die Umsetzung in der Praxis – Gängige Übungsmuster optimieren“

fanden sich Frau **ANNETRAUD FLITZ** als Moderatorin, Frau **CAROLA CHRISTOPH**, Frau **PROF. INGEBORG REICHEL**T, Herr **DR. THOMAS KAMMER**, **THOMAS KÖRNER** und Herr **DR. GERRIT WOHLT** auf der Bühne ein. Frau **PROF. REICHEL**T berichtete von ihren Wegen

des Lernens: Zunächst sei sie stark physiologisch ausgerichtet unterrichtet worden, womit sie nicht gut zurechtgekommen sei. Später habe sie dann wesentlich effizienter durch das Beispiel ihres Lehrers und durch Nachahmen lernen können. An **DR. KAMMER** ging die Frage, welche Muskeln denn beim Singen überhaupt spürbar seien. Er stellte klar, dass die meisten Muskeln wohl spürbar seien, jedoch nicht alle bewusst und nicht isoliert und detailliert. **DR. WOHLT** führte dazu aus, dass es nicht möglich sei, einzelne Muskeln des Stimmapparates anzusprechen, sondern nur die Gesamtheit.

Über die gesangspädagogische Vermittlung sagte **DR. WOHLT**, dass im Gesangunterricht eine Bildersprache Verwendung finde. **DR. KAMMER** ergänzte, es sei keine wissenschaftlich geprüfte Lernmethode vorhanden und auch nicht herstellbar. In diesem Zusammenhang müsse jedoch das „mirror-neuron-system“\* erwähnt werden. Mit diesem Namen wird die funktionelle Wahrnehmung bezeichnet, mit deren Hilfe ein Mensch nachvollziehen könne, welche inneren Empfindungen einer bestimmten Tätigkeit eines Mitmenschen zuzuordnen sind. Hier machte Frau **CHRISTOPH** deutlich, dass es die Aufgabe eines guten Lehrers sei, sich auf jeden seiner Schüler einzustellen und die jeweils passende Vermittlung zu entwickeln.

Aus dem Auditorium meldete sich Frau **LEAH FREY-RABINE** und empfahl das Buch „Der Mozart in uns“\*\* von Barry Green und W. Timothy Gallwey und plädierte für einen BDG-Kongress, der die Verbindungen zwischen Gesangspädagogik und Sportpädagogik thematisiere.

Literaturhinweise:

\*[www.psychologie.unizh.ch/neuropsych/home\\_mmeyer/LMI-workshop/buccino04.pdf](http://www.psychologie.unizh.ch/neuropsych/home_mmeyer/LMI-workshop/buccino04.pdf)

\*\* Der Mozart in uns (The inner Game of Music oder eine Anleitung zum Musizieren; Green, Barry und Gallwey, W. Timothy; Verlag im Waldgut; ISBN 3-7295-0084-3

## Lehrer-Schüler-Beziehung

Den Vortragsreigen des Samstagnachmittages eröffnete **PROF. GERHARD FAULTSCH** mit Ausführungen über die Beziehung von Schüler zu Lehrer und umgekehrt. Dazu stellte er zunächst einmal des Wesen von Gesangunterricht überhaupt klar. Es gehe darum, die Stimme des Schülers zu wecken und aufzubauen und nach und nach eine Identifikation von Singendem und Gesang entstehen zu lassen: „Ich bin mein Ton“. Das Verhältnis von Lehrer zu Schüler sei stark von der Unterrichtssituation bestimmt. Einzelunterricht oder



Gruppenunterricht, kurz- oder langfristige Zusammenarbeit, Workshop, Meisterklasse etc. Und selbstverständlich gäben die großen, typ-

mäßigen Charakterunterschiede bei Lehrern und Schülern dem Gesangunterricht immer wieder neue Prägungen. Ebenso die sich stark unterscheidenden Erwartungen aneinander.

Als Kommunikationsmittel stehen einerseits die verbale Sprache, andererseits die Körpersprache zur Verfügung. **PROF.**

# Lehren heißt Lernen

**FAULSTICHS** Maxime sei: Erklären so wenig wie möglich, nur so viel wie nötig. Die Körpersprache kann verbale Äußerungen ergänzen, aber auch überlagern oder gar konterkarieren. Oberstes Ziel eines Lehrers muss sein, den Lernenden auf allen Ebenen zu erreichen. Dafür ist lebenslanges Lernen seitens des Lehrers eine Grundvoraussetzung.

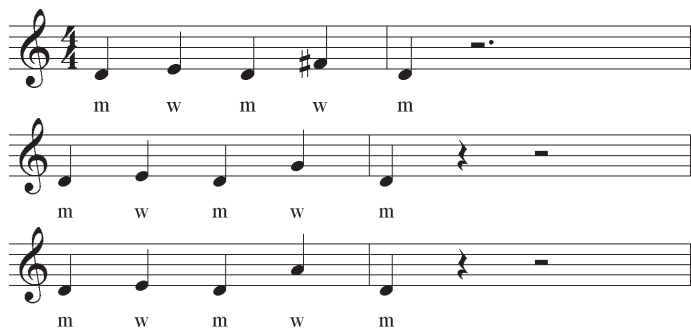
An **PROF. FAULSTICHS** Ausführungen schloss sich ein vertiefendes Gespräch zwischen ihm und Frau **PROF. NORMA ENNS** an. Was soll ein Schüler tun, wenn er mit dem Lehrer nicht zurecht kommt? "Verschweigen hilft nichts und führt nicht weiter", war die Antwort. Es gilt den Mut zu finden, die Problematik zur Sprache zu bringen.

Hier kam auch die Problematik einer Missbrauchssituation zur Sprache. Herr **THOMAS KÖRNER** sprach aus dem Auditorium heraus das in Vorbereitung befindliche Anti-Diskriminierungsgesetz an, bei dem eine Beweisumkehr geplant sei, sodass nicht mehr die Schuld der Lehrkraft bewiesen werden müsse, sondern die Unschuld an einem vorgeworfenen Missbrauch.

## Teamteaching

**DR. BÜTTNER**, der diese Veranstaltung abhielt, zeigte sich zunächst verwundert über den Titel. Er verstehe unter dem Begriff „Teamteaching“, dass ein Team von Lehrkräften gemeinsam unterrichte. Seine Demonstration beziehe sich jedoch auf Gruppenunterricht: Eine Lehrkraft unterrichtet mehrere Lernende. Dies sei eine Situation, die in letzter Zeit häufiger im Gesangunterricht auftauche, weil die finanziellen Mittel für Einzelunterricht nicht aufgebracht würden. Gruppenunterricht solle nicht darauf zielen, in der Gruppe den Unterricht für Einzelleistungen zu erteilen, sondern stets die Gruppenleistung im Auge haben. Ein Grundsatz müsse sein, möglichst niemals irgendjemanden in der Gruppe unbeschäftigt zu lassen. Was in der Praxis allerdings nicht immer zu erfüllen sei.

Dann zeigte **DR. BÜTTNER** mit sechs Sängerinnen und drei Sängern einige Übungen. Er bat alle, den Kopf zu heben und an die Decke zu schauen, dann wieder den Kopf in die Normalstellung zu bringen und nun gleichsam mit der Schädeldecke den Blick zu wiederholen. Diese kleine Vorbereitung ließ er anschließend wiederholen, jedoch indem die Schüler im zweiten Teil kleine Tonfolgen singen sollten:



Wieder kam auch die vom Warming Up her bekannte Übung „Erdbeben“ zum Einsatz. Schließlich lautete eine weitere:



## Naturwissenschaftliche Erkenntnisse als Hilfe in der Gesangsausbildung?

Der Titel dieser Veranstaltung hätte als Überschrift für den ganzen Tag stehen können. Die Troika **PROF. HARTMUT ZABEL**, **PROF. DR. MED. FRIEDEMANN PABST** und **DR. DIRK MÜRBE** waren schon in ihren Personen eine Antwort auf das Fragezeichen am Ende des Titels, und zwar eine positive. Alle drei sind sowohl künstlerisch-sängerisch als auch naturwissenschaftlich-phoniatisch ambitioniert und tätig. Und so besteht ihr berufliches Tun an der Musikhochschule Dresden im Studio für Stimmforschung darin, naturwissenschaftliche Erkenntnisse der Gesangspädagogik dienlich zu machen.

Das Studio für Stimmforschung wurde 1959 durch Prof. Harry Schwickardi und Prof. em. Dr. med. Michael Flach gegründet und soll die Verbindung von gesangspädagogischer Lehre und wissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiet der Sängerstimme sicherstellen. Dabei sind den Mitarbeitern vor allem drei Aufgabengebiete gestellt: Forschung, Lehre und Dispensairebetreuung mit Beratung und Therapie. Es wirken Ärzte, Gesangspädagogen, Logopäden und Akustiker in einem Team zusammen.

Als Schwerpunkte der Forschung benannte **PROF. ZABEL** einerseits die qualitative und quantitative Analyse der Singstimmen (Stimmfeldmessung, computergestützte Klanganalysen) und auf der anderen Seite Probleme der Lautbildung, der Musikalität, Untersuchungen zur Phonationsatmung und zur beruflichen Entwicklung von Gesangsstudenten mit dem Ziel, daraus prognoserelevante Kriterien für die sängerische Ausbildung abzuleiten.

So werden an jedem Studierenden zu Beginn seines Studiums umfangreiche Reihenuntersuchungen durchgeführt, anhand derer Fragestellungen wie die der sängerischen Eignung, der Musikalität, phoniatischer und psychologischer Befunde abgeklärt und erste relevante Weichenstellungen zur individuellen Ausbildungsstrategie vorgenommen werden können.

Die Vorlesungsreihe "Stimmphysiologie" bildet einen Schwerpunkt in der Ausbildung. Darin werden angehenden Sängern Kenntnisse über die Funktion des Stimmorgans, der Atmung, des Resonanzapparates, des Gehörs und zu Fragen der Stimmhygiene und -prophylaxe in Verbindung mit den praxisrelevanten gesangspädagogischen Aspekten vermittelt. Es sollen Kriterien zur Klärung von Fragen des individuellen Stimmtrainings bei Problemen während des Studiums aufgestellt werden.

In der Dispensairebetreuung, Beratung und Therapie erfolgt eine spezialisierte ärztliche Betreuung bei Stimmerkrankungen. Durch direktes Zusammenwirken von Phoniater, Student und Gesangspädagoge können mögliche Fehleentwicklungen frühzeitig erkannt und beseitigt werden.

**PROF. ZABEL** stellte in seinem ersten Teil den Vorlesungsplan in der Sängerausbildung an der Musikhochschule Dresden vor, der in klarem didaktischem Aufbau die Felder Akustik, Anatomie des Vokaltraktes, Stimmhygiene, die





# XVII. Jahreskongress des BDG

gesangspädagogischen Aspekte im Zusammenhang mit dem Vokaltrakt, allgemeine Methodik, Stimmgattungen und Stimmtypen, Kinderstimme, Mutation, Jugendstimme, Geschichte der Gesangsschulen, Sprecherziehung usw. abarbeitet.

**PROF. ZABEL** stellte klar, dass die wissenschaftlichen Ergebnisse zur Verdeutlichung und Klärung dienen sollen, was beim Singen und im Gesangunterricht erlebt werde. Methodik betrachtet er als eine anpassungsfähige Strategie zum Erreichen eines Zieles. Im Gegensatz zur starren Methode, die ihren Lösungsansatz verallgemeinernd auf alle möglichen Fälle projiziert.

**PROF. DR. MED. FRIEDEMANN PABST** berichtete, dass in den vielen Jahren seit Gründung des Studios für Stimmforschung annähernd eintausend Studierende komplett sowohl audiometrisch als auch im HNO-Bereich untersucht worden sind. Ein phoniatischer Status wurde erhoben, dazu detaillierte Untersuchungen von Sprech- und Singstimme sowie eine morphometrische Untersuchung des Ansatzrohres der Studierenden etc..

Die Länge des Ansatzrohres und die der Stimmlippen korrespondieren ziemlich gut mit der Stimmgattung. Mittels Stimmfeldmessungen können sowohl Qualitäts- als auch Leistungssteigerungen im Gesang der Studierenden objektiv darstellbar gemacht werden.

**DR. DIRK MÜRBE** stellte für seine Tätigkeit drei Arbeitsfelder heraus: Entwicklung von Stimmstärke und Sängerformant, Wertigkeit des Hörens und die Vibratostabilität. Dabei sind Berufssänger nicht unbedingt lauter als Laiensänger, jedoch wegen des gut entwickelten Sängerformanten besser zu hören. Der Sängerformant ist als Korrelat zu Tragfähigkeit und Maskenklang zu verstehen. Am Ende der Sängerausbildung sei vor allem der Sängerformant bei den Sängern stärker und lauter.



In der Ausbildung gilt es auch, das Hörvermögen zu entwickeln und zu schulen. Etwa 50 % des Höreindrucks erfolgt über die Luftleitung, die andere Hälfte über die Knochenleitung. Beim Weg von der Mundöffnung hin zum Ohr verliert der Schall ein erhebliches Maß an Energie. Ein Sänger regelt seinen Gesang nicht ausschließlich über Höreindrücke sondern auch über kinästhetische Rezeptoren

unterhalb der Stimmlippen. Auch diese Kinästhetik verbessert sich nachhaltig im Laufe der Ausbildung.

Vor und nach der Ausbildung wird die Vibratoqualität umfangreich untersucht. Dabei lassen sich deutliche Verbesserungen feststellen.

Anhaltender Applaus zum Dank für diesen sehr informativen und lebendigen Vortrag.

## Podiumsgespräch: Lebensphasen des Lehrers

Zum Abschluss des zweiten Kongresstages stand ein bislang wenig bearbeitetes Thema auf der Agenda: Der Wandel und die Entwicklung, die ein Gesanglehrer im Laufe der Jahre durchlebt. Dazu hatte Frau **PROF. NORMA ENNS** die Musikschullehrerin **ANTJE FOLLMER-RECHTMANN** und den Hochschulprofessor **HELMUT KRETSCHMAR** eingeladen, beides Persönlichkeiten mit jahrzehntelanger Erfahrung als Gesanglehrer. **PROF. CHRISTIAN POLSTER** aus Leipzig hatte leider absagen müssen.

Zunächst rollten beide ihren Werdegang in aller Kürze auf: Frau **FOLLMER-RECHTMANN** gestand, dass sie das Ausbleiben eigener Stimmprobleme als Mangel an Wissensvoraussetzungen für ihr eigenes Gesang Unterrichten empfand. Sie hat bei Frau Prof. Franziska Martienssen-Lohmann und bei Prof. Paul Lohmann studiert. Als sie dann als Lehrkraft an eine Musikschule ging, nahm sie ihre Schüler regelmäßig mit nach Frankfurt zur Kontrolle und Beratung durch Prof. Paul Lohmann.

**PROF. HELMUT KRETSCHMAR** berichtete, er sei schon als Kind entschlossen gewesen, sich in Musik ausbilden zu lassen. Den ersten Klavierunterricht hat er sich bereits mit vier Jahren ertrötzt. Als er später dann auf ein musikalisches Internat kam, war seine Stimme jedoch zu rau, um im Chor mitzusingen. Als elfjähriger Bub galt ihm ein rauher Stimmklang als „groß“ und „männlich“. Jedoch war der Wunsch, im Chor mitzusingen, so stark, dass er sich in kurzer Zeit selbst wieder eine klare Knabenstimme antrainierte. Mit Erfolg. Sein Studium absolvierte er dann bei Prof. Frederick Husler in Detmold.

Während Frau **FOLLMER-RECHTMANN** Prof. Paul Lohmann als ihren sängerischen Vater bezeichnet, der sie tief geprägt habe und dessen Lehren sie an ihre eigenen Schüler weiterzugeben sich bemühe, ging **PROF. KRETSCHMAR** einen anderen Weg. Zwar hatte er bei Prof. Husler Hauptfachunterricht, aber er hospitierte auch ausgiebig bei anderen Gesanglehrern. Ein schwerer Autounfall gab seiner beginnenden Sängerkarriere eine jähe Wendung, in dessen Folge er einen Lehrauftrag für Gesangunterricht an der Hochschule für Musik in Detmold annahm und später die Klasse von Prof. Husler nach dessen Emeritierung weiterführte.

Frau **FOLLMER-RECHTMANN** entschied sich bewusst für die Arbeit an einer Musikschule, wo sie für sich die besten Möglichkeiten für kreative Gestaltung sah. Sie wollte kein „steifer Gesanglehrer“ werden sondern sich ihre Freiheit erhalten. Prägend für sie war der Satz von Prof. Lohmann „Stimmbildung ist Menschenbildung“. Zielsicher platzierte Frau **FOLLMER-RECHTMANN** hier ein köstliches Bonmot: Eine Hochschultätigkeit sei für sie nicht in Betracht gekommen, weil sie ihrem „Mann ersparen wollte, mit 'nem Professor ins Bett zu gehen“.

Auf die Frage nach Krisen in seiner Laufbahn

antwortete **PROF. KRETSCHMAR**, Krisensituationen würden eine gründliche Ursachenforschung erfordern. Gesangsentwicklungen verliefen meist in Wellenform und nicht geradlinig. Und das größte Ärgernis in seinem Berufsleben? Die Sturheit des zuständigen Ministeriums, antwortete er, das der Arbeit der Gesangslehrer die sachentsprechende Anerkennung versagt habe.

Bei Frau **FOLLMER-RECHTMANN** führte der Ärger über ihren Musikschuldirektor, der sie einmal bei der Durchführung eines Projektes im Stich gelassen habe, von ihrer Seite her zur Kündigung.

**PROF. KRETSCHMAR** bekennt, dass er sich seit seiner Emeritierung hauptsächlich auf die schönen Seiten des Berufes konzentrieren könne, da er viel weniger Druck ausgesetzt sei. Als wichtigste Qualitäten eines Lehrers benennt er die Fähigkeit, Entwicklungsmöglichkeiten und das Potenzial von Schülern zu erkennen und zu fördern. Frau **FOLLMER-RECHTMANN** liegt besonders auch die Menschlichkeit am Herzen.

## Bel Canto am Broadway

Das Programm des dritten Kongresstages wandte sich energisch dem Singen selbst zu. Den Auftakt zu diesem spannenden und auch erlebnisreichen Tag gab Frau **PROF. NOELLE TURNER** zusammen mit Frau **PROF. PATRICIA MARTIN** und einer Riege von Musicalstudierenden von der Folkwang Hochschule in Essen. Schon um 9 Uhr am Sonntagmorgen waren die Studierenden stimmlich so fit, ein fesselndes kleines Musical-Konzert von Solo- und Duett-Szenen zu geben. **PATRIZIA MARGAGLIOTTA** machte den Anfang mit „The Girls of Summer“ aus dem Musical „Marry Me a Little“ von Stephen Sondheim, gefolgt von



**MARC LIEBISCH** mit „Proud of Your Boy“ aus „Aladin“ von Alan Menken. **MARIE RUBACK** stellte danach eine beeindruckende Szene mit Song und Monolog auf die Bühne: „If They Could See Me Now“ aus „Sweet Charity“ von Cy Coleman. Nicht nur, dass ihre sängerische Leistung beeindruckte. Besonders nahmen auch ihr darstellerisches Talent und ihre ausgefeilte

Sprechtechnik gefangen. **LARS KEMTER** fuhr mit „Along Came Bialy“ aus „The Producers“ von Mel Brooks im Programm fort. Ihm folgte wieder eine junge Frau, **SCHIRIN KAZEMI**, und sang „Let's Play a Love Scene“ aus „Fame“ von David Da Silva. **ARTUR MOLIN** schloss an mit „Winter's on the Wing“ aus „The Secret Garden“ von Lucy Simon und spielte zum

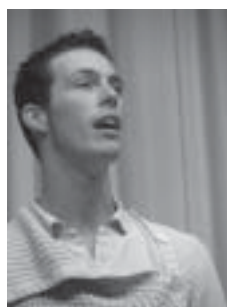
Schluss zuammen mit **LARS KEMTER** die Duett-Szene „Brother Can You Spare a Dime“ von Jay Gorney und E. Y. Harurg. Am Klavier begleitete Frau **PROF. MARTIN**, unprätenziös und dezent führend. Für die allesamt erfrischenden und beachtlichen Leistungen gab es herzlichen bis emphatischen Beifall.

Frau **PROF. NOELLE TURNER** legte nun einige grundsätzliche Gedanken zur Musical-Arbeit dar. Als Konsequenz aus der Feststellung, dass klassischer Gesang

auf der einen Seite und Musical-Gesang auf der anderen Seite derzeit eher auseinander-

driften, stellte sie die Forderung auf, die Polarisierung zwischen den beiden Stilen zu überwinden, weil die klassische Ausbildung sehr nützlich für den Musical-Gesang sein könne. Musical-Gesang ist vom Sprechklang her abgeleitet und stellt nicht wie der klassische Gesang die Schönheit der Stimme in den Vordergrund.

Sie malte ein Bild von den beruflichen Belastungen und dem hohen Druck, dem ein Musical-Sänger ausgesetzt ist: Häufig sechs Vorstellungen pro Woche; Konzerte dürfen aus wirtschaftlichem Druck nahezu unter keinen Umständen abgesagt werden; dazu viele Reisen. Ein Musicalsänger benötigt beinahe mehr sängerische Stabilität und Gesundheit als ein klassischer Sänger.



Die Basis für die Musical-Stimmbildung sei die gleiche wie für den klassischen Gesang, ebenso die sängerisch-technischen Grundbegriffe. Es gelten die gleichen Gesetze.

Für die praktische Arbeit mit Musical-Songs im Unterricht hat Frau **PROF. TURNER** eine Liste erarbeitet mit Zuordnungen zur Stimmgattung und Schwierigkeitsgrad. Unter der Überschrift „Vorsicht!!“ sind einige Songs aufgeführt, die im Unterricht besondere Beobachtung erfordern. Abschließend hat sie einige Songs unter dem Warnhinweis „No-Nos“ zusammengefasst, die sie als nicht empfehlenswert einstuft. (zum Heraustrennen abgedruckt in der Mitte des Hefts)

Mit einer Reihe von Unterrichtsdemonstrationen setzte sich dieser Kongressbeitrag fort. Die erste Probandin wurde von Frau **PROF. NOELLE TURNER** als 19-jährige junge Frau vorgestellt, die mit einem typischen Problem junger Frauenstimmen zu ihr gekommen sei: Verbrüstung. Kraft wurde mit Druck verwechselt. Diese Diagnose hat dann den weiteren Unterricht bestimmt. Mit Dreiklangsübungen auf „U“ sollte Druck abgebaut werden. Ebenso mit Terzübungen auf „ng“, die Stimme und Körper verbinden und nicht laut sind.



Frau **PROF. TURNER** bemerkte zu dieser Arbeit: „Jeder falsche Ton zählt“. Bei jedem falschen Ton wird ein falscher Reflex eingeübt. Sie empfahl: Lieber weniger üben als falsch üben. Das Musical Repertoire aus der Zeit vor 1965 sei meist recht günstig. Z. B. der Song „Da war einst ein Traum“ aus „Jekyll & Hyde“ sei sehr lyrisch angelegt und gut geeignet.

Als Zweiter betrat ein junger Mann von 18 Jahren das Podium. Frau **PROF. TURNER** berichtete, er habe mit 17 Jahren begonnen zu singen, besäße einen



# XVII. Jahreskongress des BDG

lyrischen Bariton, sehe aber aus wie ein Tenor. Solche optischen Eindrücke könnten ihm die Karriere etwas erschweren, jedoch seien Stimmfächer im Musicalbereich etwas verwaschener als im klassischen Gesang. Er sang „Oh, what a beautiful morning“ aus „Oklahoma“ aus dem Jahr 1943. **PROF. TURNER** benannte als Unterrichtsziel, etwas mehr „Twang“ in die Stimme bringen zu wollen. Mit „Twang“ wird ein leicht nasaler, vordersitziger Klang bezeichnet, der vor allem in der Country-Music der Südstaatler verbreitet ist. Dabei stehen Zunge und Kehlkopf etwas höher und der Vokal „E“ steht deutlich für den Klang Pate.

Mit „It Took Me Awhile“ aus „John & Jen“ von Andrew Lipa stellte sich ein 21-jähriger Tenor vor. **PROF. TURNER** diagnostizierte anfangs eine schlechte Körperhaltung sowie eine schwache Mittellage und Tiefe. Gesangspädagogische Antwort: Viel Arbeit auf Vokal „A“.

Mit leichter, hoher Sopranstimme sang die folgende Probandin nun den Song „Between the very dead of night and day“ mit dem Titel „Moonfall“ aus „The Mystery of Edwin Drood“ von Frank Wildhorn. **PROF. TURNER** schätzte die Studentin als eine kommende gute „Allrounderin“ ein, die einmal sowohl Musical als auch klassischen Gesang mit Erfolg wird singen können.

Mit dem Song „How Did We Come to This“ aus dem Musical „The Wild Party“ von Andrew Lipa, gesungen von einer Mezzosopranistin, gab **PROF. TURNER** ein Beispiel für einen „strong mix“, d. h. dieser Song wird nicht in reinem Belting vorgetragen, sondern in einer Mischform. Das erfordert ein etwas stärkeres Engagement der Muskulatur und Kehlkopf und Zunge befinden sich in etwas höherer Position.

Als letzte kommt noch einmal **MARIE RUBACK** auf das Podium, die in dem kleinen Eröffnungskonzert so fabelhaft die Szene aus „Sweet Charity“ dargestellt und gesungen hatte. Sie singt mit schlankem Sopran den Song „On My Own“ in einer Mischtechnik. Zur Abgrenzung wiederholt sie danach noch einmal ein Stück aus „If They Could See Me Now“ als Beispiel für „Full Belt“. „Full Belt“ sei nicht einfach mit Bruststimme gleichzusetzen, erklärt Frau **PROF. TURNER**. Der Schildknorpel befinde sich dabei in anderer Position als im Brustklang. Belting erfordere sehr viel Kraft und Kontrolle.

Nun präsentierte Frau **PROF. TURNER** zur Überraschung des Auditoriums eine seit langen Jahren erfolgreiche Musical-Sängerin, die seit vergangenem Jahr auch Mitglied des BDG ist: **CORNELIA DRESE**. Frau **DRESE** wuchs in der DDR auf und genoss auch dort ihre Ausbildung. Da aber die DDR das Musical aus ideologischen Gründen stiefmütterlich behandelte, hatte sie lange Jahre Schwierigkeiten, ihren sängerischen Weg zu finden. Doch schon kurz vor und erst recht dann nach der Wende 1989 gelang ihr der Durchbruch. Seit nunmehr zwanzig Jahren singt sie erfolgreich Musical. Mit dem Song „These Are My Children“ aus dem Musical „Fame“ von David Da Silva sang sie ein Beispiel für „Full Belt“. Das Publikum dankte tief beeindruckt mit herzlichem Applaus.

## Ensemble- und Sololiteratur Neue Musik

**PROF. BERTHOLD SCHMID** stellte den Kongressteilnehmern eine Kapazität in Sachen Neue Musik vor, nämlich Frau **PROF. HANNA AURBACHER** aus Stuttgart. Über 50 Jahre aktive Erfahrung und hunderte von Aufführungen und Uraufführungen mit Neuer Musik, das ist der Schatz, aus dem Frau **PROF. HANNA AURBACHER** schöpfen kann. Eine gute, ausgefeilte Gesangstechnik, so sagt sie, sei sehr wohl eine prima Basis für die Gestaltung Neuer Musik, jedoch können sich auch Laiensänger gut daran wagen. Neue Musik ist auch sehr gut dazu geeignet, die eigenen gesanglichen Fähigkeiten zu erweitern. Experimentier-freudigkeit ist gefragt. Beispielsweise kann schon der eigene geräuschhafte Atem zu einem musikalischen Element gestaltet werden.

Die Arbeit an Neuer Musik birgt die Chance, einen wertfreien spielerischen Umgang mit der Stimme zu gewinnen, worin ein besonderer pädagogischer Wert zu sehen ist. Es lassen sich der Nuancenreichtum ausbauen und die Ausdrucksmöglichkeiten entwickeln.

An dieser Stelle gibt Frau **RUNGE** ein Hörbeispiel mit einem Werk von Giacinto Scelsi, welches sie für diese

Veranstaltung innerhalb eines Tages einstudiert hat. Ein zweites Beispiel trug dann Frau **BETTINA LECKING** vor, und zwar aus „Canto di Capricorno“ die Nr. VII. Frau **LECKING** hatte dieses Werk als Studentin von **PROF. BERTHOLD SCHMID** in Leipzig für ihre Prüfung vorbereitet und berichtet nun von ihrer Erfahrung, dass dieses Werk eine extrem hohe Spannung erfordert. Sie fühlt sich durch die Arbeit daran um Vieles weitergebracht. Z. B. habe sich ihr Ambitus erweitert.

Prof. Schmid streicht heraus, dass Neue Musik vielfach sehr anpassungsfähig an die jeweiligen Gegebenheiten und Fähigkeiten ist. So fehlt häufig eine exakte Notation und Festlegung auf eine konkrete Tonhöhe, sodass die Musik dem Tonumfang



Schlussapplaus für Bel Canto am Broadway



eines jeden Sängers angepasst wiedergegeben werden kann. Andererseits ist neue Musik sehr gut zur Hör- und Intonationsschulung geeignet, z. B. mit Vierteltonintonation.

Den Zuhörern wurde am Eingang eine Liste mitgegeben, auf der eine Auswahl zeitgenössischer Kompositionen aufgeführt wurde, die für den Gesangunterricht zu empfehlen sind.

**BERG, Alban;** aus „2 Lieder“ (Theodor Storm); UE; Gesang und Klavier  
**BLACHER, Boris;** aus „Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers“; Bote&Bock; Gesang und Klavier  
**CAGE, John;** „Litany for the whale“; Peters, New York 1981  
 Recitation and thirty-two responses for two voices (1980)  
**CAGE, John;** „Sixty-two mesostics re merce Cunningham“; Peters, New York, 1971;  
 for voice unaccompanied using microphone  
**CAGE, John;** „A Flower“; Peters, New York, 1960  
 for voice and closed piano (1950)  
**DESSAU, Paul;** aus „Begrüßung“; Bote&Bock; für Stimme, Flöte, Streichquartett (oder Stimme und Klavier)  
**HOCH, Peter;** workshop, Phasen und andere; Schott, wks 14  
**HÖLSZKY, Adriana;** „... es kamen schwarze Vögel“; für fünf Sängerinnen, Klavier und Percussion  
**JACOLB, Werner;** „Lamento del Tempo“; 1989, Manuskript für Mezzosopran und Bariton  
**KAGEL, Mauricio;** „Hallelujah“; UE für Stimmen  
**KARKOSCHKA, Erhard;** „Drei Abzählreime“ (Paul Celan); Carus Verlag für 6 bis 8 Stimmen  
**KOPELINT, Marek;** „Black and White Tears“; Breitkopf&Härtel für Singstimme  
**MELNÄS, Arne;** „Omnia tempus habent“; Manuskript Sopran  
**SALBERT, Dieter;** „Drei Sprechgesänge“; Musikverlag Zahoransky; für vier gemischte Stimmen  
**SOLARE, Juan María;** „POPE“; (Alfred Edward Housman); Manuskript; Rezitation für Stimme allein

Den Beschluss des Kongress machten nun zwei ausgezeichnete Sänger: Die Sopranistin **TINA SCHERER** aus Düsseldorf und der Bariton **PETER SCHÖNE**. **PROF. ECKEHARD SCHOEPS** begleitete die beiden am Flügel. **PETER SCHÖNE** begann mit einer Schubert-Gruppe und überzeugte mit seinem schön timbrierten, sehr jungen, fast tenoral klingenden Bariton. Er wartete mit glasklarer Artikulation, einer reichen Palette an Farben und plastischer Ausdruckskraft auf. Imposant, wie in sich ruhend und selbstsicher er auf der Bühne agierte. Mit vier Mignon-Liedern von Robert Schumann offenbarte **TINA SCHERER** das ausgesprochen dunkle und warme Timbre ihrer Stimme. Mit den Arien „Largo al factotum“, „Avant de quitter ces lieux“ und Szene und Ballatella der Nedda aus „I Pagliacci“ bewiesen beide ihre Opern-Qualitäten. Sie setzten einen fulminanten Schlusspunkt mit dem Duett Nedda – Silvio „Silvio! A quest'ora“, das sie auch noch dezent szenisch darboten. Nach reichlich Applaus schenkten sie den Zuhörern das berühmte Walzerduett „Lippen schweigen, 's flüstern Geigen“ aus Lehar's „Lustige Witwe“.

Viel Applaus für ein prima gesungenes Konzert, Zufriedenheit über einen prima gelungenen Kongress. von **SIBRAND BASA**

*Noch während des Kongresses erreichte uns folgendes Email:*

**Von:** pabst.friedemann@t-online.de

**Gesendet:** Sonntag, 10. April 2005 15:54

**An:** 'Berthold Schmid'

**Betreff:** BDG-Kongress Essen

Sehr geehrter Herr Schmid, während Sie vermutlich im Ablauf des Kongresses eben in den „letzten Zügen liegen“, habe ich Essen bereits wieder verlassen müssen. Das letzte Wort des vorherigen Satzes schreibe ich nicht als Höflichkeitsfloskel, sondern weil mir Ihr Kongress (in dem kurzen Teil, den ich miterleben durfte) in einer wesentlichen Hinsicht ausgesprochen gut gefallen hat: Im Unterschied zu den Kongressen meiner Fachgruppe fand ich am Samstagnachmittag eine wohlthuend ausgewogene Mischung aus Anspannung und Entspannung, aus Betrachtung und Aktiv-Begreifen, ja mehr noch: eine gelungene Balance für die Ansprüche der Seele, des Körpers und des Geistes. Ihnen und dem ganzen Präsidium Dank dafür, dass wir dabei sein konnten.

Beste Grüße aus Dresden Ihr Friedemann Pabst

Das BDG-Vorstandsmitglied **JANUSZ NIZIOLEK** hat sich mit der Auswertung der vielen, vielen Rückmeldungen zum Kongress in Essen ungeheuer viel Arbeit gemacht und eine detaillierte Auswertung erarbeitet. Mit Befriedigung kann der BDG-Vorstand feststellen, weit mehr positive Bewertungen erhalten zu haben als negative. Die Beiträge von **CAROLA CHRISITOPH**, **PROF. BERTHOLD SCHMID**, dem Trio **PROF. ZABEL/PROF. PABST/DR. MÜRBE** und **PROF. NOELLE TURNER** heimsten großes Sonderlob ein. Den Negativrekord hielt wohl die Inszenierung von „Manon Lescaut“ im Aalto-Theater in Essen. Interessant für den BDG-Vorstand sind natürlich die kritischen Äußerungen und Verbesserungsvorschläge:

**Workshops:** „Leider konnte ich am Freitag-Mittag wegen der Arbeit noch nicht anwesend sein. Aber am Sonntag-Nachmittag wäre es mir möglich gewesen. Leider gab es aber keine Workshops mehr.“

- „Workshops möglichst so organisieren, dass man an allen teilnehmen kann, wenn man es möchte (wie in Halle). 1,5 Stunden pro Einheit dürften eigentlich genug sein.“

- „Ich bin zum ersten Mal dabei. Mir ist nicht klar, wieso die drei Bereiche Freitag mittag extra mit Kosten verbunden waren und wieso drei Bereiche angeboten wurden, wenn man nur zwei besuchen kann. Ich hätte gerne alle drei besucht.“

**Pausen:** „Die viel zu wenigen Pausen zwischen den Beiträgen sind entschieden zu kurz. Man hat zu wenig Zeit um sich mit Kollegen zu unterhalten.“

- „Die Vorträge sind zu dicht gesetzt. Man jagt von einem Vortrag zum anderen, die alle ziemlich gut sind, man bekommt aber keine Zeit zum „Sammeln“ der Gedanken. Als Vorschlag: Alles Gute nicht zu dicht drängen.“

**Allgemeines:** „Ort und Name des Veranstaltungsraumes war selbst in der Pförtnerloge am Haupteingang nicht bekannt.“

- „Entbehrlich sind die sogenannten Podiumsgespräche, weil sie nicht zur Weiterbildung der zum Teil weit gereisten Besucher beitragen.“

Erfreulicherweise wurden auch etliche Themenvorschläge gemacht, die zusammen mit den Kritiken in die Planungen für die kommenden Kongresse einfließen werden.

# „Wie verkaufe ich mich am besten?“

## Selbstmanagement und –präsentation für Gesangspädagogen und Sänger

Diese Informationsveranstaltung des BÖG fand in Zusammenarbeit mit dem Institut „Salieri“ (Gesang in der Musikpädagogik) und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 1030, Rennweg 8, im neuen Konzertsaal am 9. April 2005 von 9:30 bis 19:00 Uhr statt. Ein Bericht von **HELGA MEYER-WAGNER**

### Ein Operndirektor berät



Dir. Rudolf Berger, Copyright: Volksoper Wien/Dimo Dimov

**RUDOLF BERGER**, Direktor der Wiener Volksoper und langjähriger Intendant (Kammeroper Wien, Opéra du Rhin Strasbourg) informierte in seinem Vortrag über seine Eindrücke, die er bei unzähligen Vorsingen gesammelt hatte. Für ihn als „Einkäufer“ ist die Individualität des Sängers, seine persönliche Ausdruckskraft, sehr wichtig. Er warnt zwar vor zu viel zur Schau gestellter Individualität, räumt aber ein, dass manchmal ein gut vorbereiteter Gag die Kommission beeindrucken kann. Beispiel: Eine junge Dame tritt sehr leger auf, plötzlich läutet ihr Handy; sie schaltet es vor der schockierten Kommission ein,

der Pianist beginnt zu spielen und sie singt „The Telephone“ von Menotti. Die Sängerin wurde engagiert.

Das Bewerbungsschreiben sollte nicht per E-mail kommen, sondern als Brief in sprachlich korrekter Form, Lebenslauf nur mit wichtigen Angaben (Grundschulbesuch ist z.B. uninteressant), Repertoireliste nach gesungenen und studierten Partien geordnet; Engagements mit dem neuesten Engagement beginnen, das Foto mit Namen und Datum der Entstehung versehen. Zum Vorsingen immer ein Duplikat der Bewerbungsunterlagen mitnehmen und im Betriebsbüro fragen, ob die Unterlagen aufliegen, sie gehen nämlich manchmal verloren.

Das Vorsingen ist eine Extremsituation und muss bereits während der Ausbildung trainiert werden. Beim Agieren während des Vorsingens sollte man nicht übertreiben, man muss aber über den Inhalt der Oper, die Anforderungen an die Partie und die Situation, in der die jeweilige Arie steht, genau Bescheid wissen. Üblicherweise kann man die erste Arie selber wählen, es wirkt aber höflicher, wenn man der Kommission die Auswahl überlässt. Anbieten sollte man nur bekannte Arien, außer es wird jemand für ein spezielles Stück gesucht. Die Kleidung soll vorteilhaft und nicht extrem sein: Miniröcke, lange Schlitz, Schuhe, in denen man nicht gut gehen kann, wirken oft unvorteilhaft, sind daher mit Bedacht zu wählen. (Als langjährige Opernsängerin möchte ich noch zwei wichtige Punkte erwähnen: Bieten Sie mindestens fünf Arien unterschiedlichen Charakters an; wenn Sie Arien mit schwieriger Begleitung singen wollen – Strauss, Schostakowitsch etc. – geben Sie das vorher im Theater bekannt, damit man einen geeigneten Begleiter zum Vorsingen einteilt!).

Die Noten für das Vorsingen sind gut vorzubereiten – keine fliegenden Blätter! Die Titel der Arien langsam und deutlich ansagen; Kontakt mit dem Begleiter vor dem Vorsingen ist vorteilhaft – überlange Vor- und Zwischenspiele sind zu kürzen, Wiederholungen und Strophenarien sind meist nicht günstig. Wenn man bei großen Vorsingen lange

warten muss, sollte man Wasser mitnehmen, damit man nicht austrocknet. Wichtig: Misserfolge soll man nicht tragisch nehmen, sondern an sich glauben und weitermachen!

Drei Studierende präsentierten sich zum Probe-Vorsingen:

**ARMIN GRAMER**, Countertenor, sang Barockarien

Kommentar: Je enger man in ein Fach eingeschnürt ist, umso wichtiger sind Arien unterschiedlichen Charakters; während des Singens sollte man nicht zu statisch bleiben, Pannen nicht verraten!

**JOANNA LUTO**, Koloratursopran: Arie der Blonde (Entführung aus dem Serail), wurde vor dem Ende abgebrochen, dann wurde die 2. Strophe der Olympia-Arie (Hoffmanns Erzählungen) verlangt, um die extreme Höhe zu testen.



**DOMINIK RIEGER**, Bass, bot Rocco (Fidelio) und Osmín (Solche hergelaufenen Laffen) an. Er begann mit der Arie des Rocco, wurde bei der 2. Strophe abgebrochen und weggeschickt. Kommentar von Direktor Berger „Auch das kann passieren“.

### „Dress for success“ –Tipps und Anregungen für Vorsingen und öffentliche Auftritte

**MARINA KLOBUCAR**, tätig im Kulturmanagement und als Farb- und Stilberaterin, informierte uns über die Bedeutung der äußeren Erscheinung.

Eine Untersuchung prüfte Faktoren für den Eindruck, den ein Mensch in den ersten zehn Sekunden auf den Betrachter macht: 55% das Äußere, 38% das Auftreten, 7% die verbale Aussage.

Farben unterstützen den Typ, wenn sie richtig gewählt sind. Frau **KLOBUCAR** sprach von Farbvitaminen, ihrem Einfluss auf die Persönlichkeit und auf den Betrachter. Sie können positiv oder negativ wirken: Rot wirkt optimistisch, selbstbewusst, aufregend, aber auch aggressiv, bedrohlich, beherrschend; Braun wirkt erdig, freundlich, gesellig, aber auch langweilig, übervorsichtig, harmlos. Alle Farben haben positive und negative Komponenten. Es kommt auf den Menschentyp an, welche Farben mit ihm harmonieren. Aus den USA kommt eine Einteilung in warme und kalte Farben. Die Farbberatung sucht die Harmonie der Farbfamilie mit den Farben der Augen, der Haare, der Haut.

# Informationsveranstaltung BÖG

Die Referentin zeigte ihre Anregungen in einer charmananten Demonstration mit Stoffen an Personen unterschiedlichen Typs: das blonde Mädchen – die Japanerin – die Rothaarige – der Herr mit Graustich. Wir erfuhren: Das Wichtigste ist ein harmonisches Verhältnis bei der Kleidung, in der man gut aussieht und in der man sich am wohlsten fühlt. Dabei sollte man seinem Typ treu bleiben (natürlich, klassisch, romantisch, dramatisch, jugendlich, eurochic etc.) Für Auftritte vor Publikum, wie z.B. beim Vorsingen, soll man seinen Körpertyp beachten und ungünstige Proportionen kaschieren: Kleine Damen bleiben in einer Farblinie, große Damen teilen den Körper optisch mit verschiedenen Farben, Gürtel; hohe Absätze lassen große Füße kleiner erscheinen. Bei Herren ist besonders für kräftigere Typen ein dreiteiliger Anzug vorteilhaft, Hosenstulpen verkürzen optisch die Beine. Wichtig für alle: Nicht mit Brille vorsingen, die Haare sollen das Gesicht frei lassen; ungeputzte Schuhe sind vom Zuschauerraum aus deutlich zu sehen und wirken ungünstig!

Um weder under- noch overdressed zu sein, gibt es das System der „Akzentpunkte“. Danach kann man kontrollieren, ob man zu viel oder zu wenig des Guten tut – man sollte, um optimal zu wirken, zwischen 8 und 14 Punkte der folgenden Skala erreichen, bei der jedes Accessoire als ein Punkt gewertet wird:

- jede Kleidungsfarbe
- gemusterte Stoffe je nach Größe und Auffälligkeit
- Gürtel
- auffallende Gürtelschließe
- auffallende Knöpfe
- Schleifen, Schärpen, auffallende Kragenformen
- Handtasche
- offene Schuhe
- auffallende Strumpffarben
- Applikationen oder auffallende Verzierungen an Schuhen
- auffallende Haarfarbe
- Brille
- Brillenkette
- Halskette
- Ohrschmuck
- Punkte
- Brosche
- für jeden Ring
- farbiger Nagellack / Nagelschmuck
- farbiger Nagellack auf den Zehennägeln
- Armbanduhr
- Armband
- Tuch / Schal
- Haarschmuck
- Hut



Im Anschluss an den Vortrag probierten wir mit Entzücken die verschiedensten Farb-Kombinationen an uns aus und rissen dabei die Kollektion von wunderschönen Stoffen total auseinander – ein Zeichen unseres großen Interesses!

## Selbstcoaching und Be-Werbung in eigener Sache

**PETRA CHIBA**, aktive Sängerin und Gesangspädagogin, Ausbildung in Kinesiologie, Trainerin in TaiChi/Qi Gong, in NLP (Neuro-linguistische Programmierung) u.a.

Die sympatische Referentin informierte uns über die Vielfalt ihrer Tätigkeitsbereiche. Es geht ihr hauptsächlich um die Verbesserung der Befindlichkeiten ihrer „Kunden oder Patienten“, wobei sie neue Wege beschreitet. Wir lernten Ausdrücke besser verstehen, wie „pacing“ – spiegeln, z. B. mit Worten; „outen“ – erklären, damit der andere versteht; „lead“ – lehren, meine Sprache zu verstehen, übersetzen, „Synesthesie“ – gleichzeitiger Aufbau von Eindrücken auf die unterschiedlichen Sinnesorgane. Eine gute Hilfe bei ihrer Arbeit ist das Deuten der Körpersprache, die sich, je nach Menschentyp, in sehr unterschiedlichen Formen äußert.



Der Sinn des NLP-Trainings ist stark lösungsorientiert: Es zeigt Möglichkeiten auf, von innen heraus zu einer wertvolleren Einstellung zu kommen – durch die Änderung der Einstellung erhöht sich das Wohlbefinden.

Ich selber habe den Eindruck, dass das NLP-Training oder ähnliche Methoden manchmal auch dazu benützt werden, Menschen für gewisse Tätigkeiten, z.B. in der Wirtschaft, willfährig zu machen. Ein Theaterstück gab mir sehr zu denken, das nach einer wahren Begebenheit in Deutschland geschrieben wurde und das ich in Wien in einer beeindruckenden Inszenierung von Erhard Pauer sah: „Sofortige Erleuchtung inklusive Mehrwertsteuer“ von Andrew Carr.

Das Ziel des NLP-Trainings ist jedoch prinzipiell positiv einzuschätzen: Durch Beurteilen der Ausgangssituation und Aufzeigen verschiedener Wege wird versucht, zu einer wertvolleren Einstellung zu gelangen. Für den Sänger ist das besonders wichtig; er muss von einem ängstlichen Sich-Belauern weggeführt werden zu einer lustvollen Motivation, anderen Freude zu bereiten. Ihm dabei mit allen Kräften und den sinnvollsten Methoden zu helfen, ist die Aufgabe des Gesangslehrers. Im Fachbuch „Die Stimme des Sängers“ von Peter-Michael Fischer steht: Ziel der Ausbildung ist „der freudig sich äußernde Sänger“. (s. a. S. 18)

## Mein eigener Gesangskurs

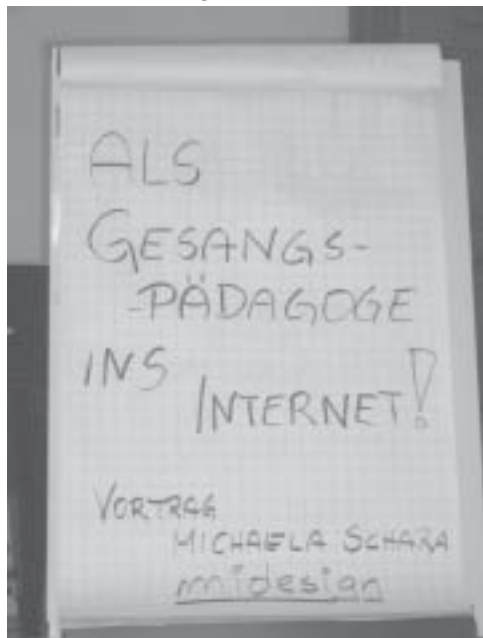
**MARTIN VACHA**, aktiver Sänger, Gesangspädagoge an der Musikuniversität Wien und im freien Beruf, Inhaber einer Künstleragentur, und Daniela Schwarz, selbständig im Bereich Eventmanagement, veranstalteten gemeinsam einige Gesangskurse. Sie informierten uns über diverse Kriterien, die bei der Organisation dieser Kurse zu bedenken sind, von der Idee, dem Profil der Veranstaltung, dem Marketing, bis zur Durchführung und der Evaluierung. In ihrer aufschlussreichen und auch sehr unterhaltsamen Doppel-Conference zeigten sie viele Probleme und ihre Lösungsansätze auf – eine Bereicherung für uns! (s. a. S. 19)



# Informationsveranstaltung BÖG

## Als Gesangspädagoge ins Internet

Ing. Michaela Schara, selbständig tätig im Bereich Webdesign und Webcoaching, informierte uns zunächst über die Entstehung des Internet. Heute arbeiten allein in Österreich



bereits etwa 60% der Bevölkerung mit diesem neuen Medium, das erst einige Jahre alt ist: Das www (world-wide-web) existiert seit 1991. Die Referentin erklärte sehr anschaulich diverse Begriffe, Arbeitsgänge und ihre Nutzenanwendungen. Sie bot auch ihre Dienste zur Einrichtung und Wartung einer Website an, die ja immer in Veränderung sein muss. Sie zeigte viele Möglichkeiten auf, wie das Internet zu nutzen ist. Durch ihren

interessanten und durchaus verständlichen Vortrag lichteten sich für viele von uns die Nebel über diesem schwer durchschaubaren Medium. **PROF. HELGA MEYER-WAGNER** (s. a. S. 21)

## Selbstcoaching und Be-Werbung von

*Frau MAG. PETRA CHIBA gibt im Folgenden eine Zusammenfassung ihres Vortrages auf der Informationsveranstaltung des BÖG am 9. April 2005 in Wien.*

Mein Anliegen ist es hier, mein Wissen und Methoden der Arbeit als systemisch ausgebildeter Coach und Persönlichkeitstrainerin dem künstlerischen Kommunikationsbereich anzubieten. Damit kann die Qualität der sozialen Kompetenz in unseren hochsensiblen Arbeitsfeldern nachhaltig erweitert werden. Mit von mir auf die Bedürfnisse der künstlerischen Lehrtätigkeit und ausübenden Bühnenberufen zugeschnittenen Übungen wird der Gebrauch der Sprache und die Reflexion des eigenen täglichen Handelns gestärkt.

Ich wende mich an künstlerisches Lehrpersonal, Führungskräfte der Bühnenbranche, ausübende Musiker und Juroren. Und nicht zuletzt liegt mir der Nachwuchs am Herzen, der mit dem kulturellen Betrieb und den Spannungen, die durch hohen Druck, durch Konkurrenz und Ansprüchen nach Perfektion zurecht kommen soll. Der Bühnenberuf ist mit einer (an)leitenden Position vergleichbar, das Publikum wird mit musikalischen und textlichen Inhalten angesprochen und soll innerlich „mitgehen“. Wir können Menschen berühren.

Spitzensportler bringen zum Zeitpunkt x ihre beste Leistung, der Künstler auf dem Podium ist mit der gleichen

Anforderung konfrontiert – und noch viel mehr: Neben Fluss der Energie, des Atems und der Hingabe zur Musik, bleibt der Musiker im steten schöpferischen Tun aus dem Moment heraus.

Im Laufe meiner künstlerischen und pädagogischen Tätigkeit hat sich für mich oft gezeigt, dass Musiker trotz ihres geschulten Gehörs aneinander „vorbeireden“. So ging ich einigen Fragen auf den Grund:

- Wie ist es effizienter möglich, tatsächlich vom Gegenüber verstanden zu werden?
- Welche mentalen Voraussetzungen für ein gut absolviertes Vorsingen/Sprechen werden benötigt?
- Wann „kann“ man mit einem Menschen, wann „kann“, man nicht?

Als freischaffende Sängerin weiß ich um die menschlichen Herausforderungen, die der Bühnenberuf mit sich bringt. Für mich ist Stimmbildung unmittelbar mit Persönlichkeitsbildung gekoppelt.

Durch meine kinesiologische Ausbildung Touch for Health – Gesundheit durch Berühren (also körperliche Energiearbeit wie z.B. Stressabbau durch gezieltes Berühren am Körper) und Schulung zum systemischen Coach und MentalTrainerin fand ich hilfreiche Strategien.

Die Worte, die wir laufend in der Stimmbildung verwenden wie „Fokus“, „Konzentration“, „Vorstellung“, „Klang“, „Aussprache“, „sich anlehnen“, „weiten“, „Balance finden“ etc. sind ebenso im Persönlichkeitstraining wie in der Kinesiologie Schlüsselwörter für Prozesse, die das Unterbewusstsein beeinflussen. Ich habe durch praktisches Anwenden dieses Wissens im Gesangsunterricht wie aus eigener sängerischer Erfahrung gezielte Methoden entwickelt, die sich auf die Stimm- und gleichzeitig Persönlichkeitsbildung auswirken. Durch mentale Prozesse werden stimmliche und körperliche Blockaden gelöst, das Unterbewusstsein lernt.

Im Vortrag Selbstcoaching habe ich als Beispiel für Veränderungsarbeit sprachliche und nonverbale Selbstwahrnehmung ausgewählt.

- Was verstehen wir unter Selbstcoaching?  
Sich selbst hilfreich unterstützen, beistehen, und weitere Ressourcen finden, wenn man subjektiv in einer Sackgasse ist = „da geht's nicht weiter, da sehe ich mich nicht raus, da höre ich auf, zu verstehen, etc.“
- Wie funktioniert Selbstcoaching?  
Selbstwahrnehmung steigern – Unterschied erkennen zwischen Wahrnehmen – Interpretieren. Sich in seinem Problemfeld klar machen können: Wie ist die Situation für mich – was sehe, höre, fühle, rieche, schmecke ich im Moment? Wie sieht die gewünschte Situation aus, wann kann ich Harmonie erzeugen, wodurch geht es mir besser?

Ich beziehe mich in dieser kurzen Einführung auf die Aussagemuster, die wir alle durch unsere 5 Sinne (sehen, hören, fühlen, riechen, schmecken) nach außen und zu uns selbst repräsentieren. Dieses Wissen kommt aus dem Neuro-Linguistischen Programmieren, NLP genannt. Wir Menschen verarbeiten, lernen, speichern und produzieren immer über unsere Sinne.

# Informationsveranstaltung BÖG

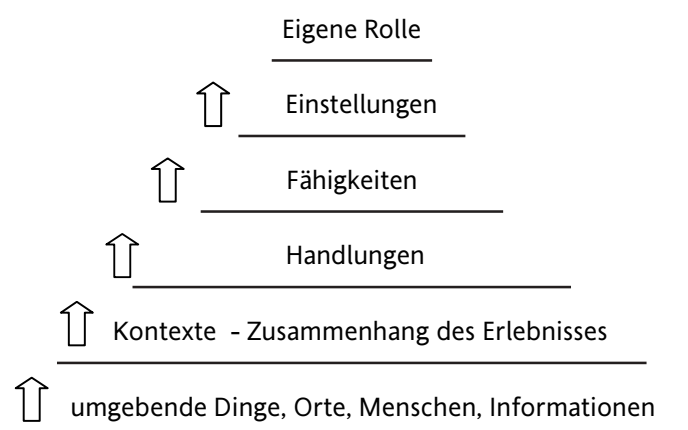
*Sprachliche Zugangshinweise, die unser Sein in der Welt hörbar macht:*

VISUELL -	schau mal, Durchblick haben, sich ein Bild machen ....
AUDITIV -	das klingt nach, ist harmonisch, Tonfall, Schwingung, gleiche Wellenlänge....
KINÄSTETISCH -	bewegen, gehen zu, gutes Gefühl, wohlig, samtig weich,....
OLFAKTORISCH -	riecht nach Fakten, duftet, Nase haben für...
GUSTATORISCH-	schmeckt nach mehr, ganz nach Geschmack...

Wir haben bevorzugte Sinnessysteme, in denen wir agieren und sprechen. Selbstwahrnehmung in verwendeten sprachlichen Mustern bedeutet nun: Mir ist bewusster, welche Worte ich - welche der andere verwendet. Mit Worten spiegle ich meine Wahrnehmung der Umwelt und drücke sie aus. Mit echtem Hinhören finde ich Zugang zum anderen, kann seine Worte aufnehmen und ihm meine Worte als Übersetzung anbieten, damit ich auch verstanden werde. Hin-hören beinhaltet ein „Hin“ zum anderen, Zu-hören beinhaltet unbewusst mehr Geschlossenheit in sich selbst. Und Öffnen ist das Ziel jedes künstlerischen Unterrichts wie auch in der Bühnendarbietung.

Körperliche Haltungen, die beim Hören, Sehen, Fühlen eingenommen werden und Gesten, Augenbewegungen sowie Stimmhöhe und Sprechtempo sind ebenfalls Zugangshinweise, wie sich der Mensch in der Welt erfährt. Jedem Verhalten liegt an sich eine subjektive positive Absicht zugrunde. Im Unterricht und im Führen von Menschen ist das Würdigen dieser Tatsache die Grundlage für mögliche Veränderungsarbeit.

Des weiteren habe ich unter dem Begriff „Be-Werbung in eigener Sache“ das Selbstverständnis „Ich als Ware“ erörtert. In der angeführten Graphik ist ersichtlich, ausgehend von der untersten Ebene, wie sich der Künstler selbst - definieren kann:



Je höher die Ebene für sich selbst als Ausgangspunkt für das Sein und Tun gewählt wird, desto gelassener und frei von zwischenmenschlichen Dramen wird der kommunikative Austausch im Beruf und Privatleben. Immer mehr zur Ursache anstatt der Wirkung auf die Umwelt zu werden, ist Selbst-Wert-Steigerung.

Ziel ist, die eigene Ebene und die des anderen zu erkennen, sich einzustellen. Mehr Wahlmöglichkeiten im Handeln und Reagieren erzeugen ein gutes menschliches Klima. Das eigene Wohlbefinden wird gesteigert bei der Arbeit.

Als Supervisorin und Coach im künstlerischen Sektor arbeite ich neben NLP mit Methoden der Aufstellungsarbeit nach Hellinger und Braun, Time Line Therapy (Auflösung von Traumata), Logotherapie nach Frankl, Konflikt - Lösungs- und Motivationsstrategien, Meditationen und Kurzzeit - Interventionen bei persönlichen Krisen. **MAG. PETRA CHIBA**

Anfragen zu Trainings, Workshops, Seminaren und Einzelberatungen zum Thema Stimme - Kommunikation -Coaching über meine Homepage [www.petra-chiba.com](http://www.petra-chiba.com); [vocalcoach@petra-chiba.com](mailto:vocalcoach@petra-chiba.com)

## Mein eigener Gesangskurs – Ideen richtig umsetzen

*Kurzfassung eines Vortrags von Martin Vácha und Daniela Schwarz bei einer Veranstaltung des Bundes Österreichischer Gesangspädagogen (BÖG) am 9. April 2005.*

Zweck des Vortrags war es, Lust auf eigene Gesangskurse zu machen. Die beiden Vortragenden haben ihre Erfahrungen als künstlerisch-pädagogischer Leiter (Martin Vácha) und als organisatorische Leiterin (Daniela Schwarz) zahlreicher Projekte eingebracht.

### 1. Idee:

Wer einen Kurs initiieren möchte, sollte sich zunächst ganz genau im klaren sein, welche Inhalte für welche Zielgruppe vermittelt werden sollen. Erst nach der genauen Ausformulierung der Inhalte und der Zielgruppe (Profis? Amateure? Altersgruppe?) ergibt sich die Frage nach dem Personal. Welche Personen, welche Referenten können die Lerninhalte ideal vermitteln? Trotz des Primats der sachlichen Inhalte ist Mut zur Individualität zu empfehlen. Wenn mir französische Barockmusik ein besonderes Anliegen ist, warum soll nicht auch mein Kurs in diesem Bereich einen Schwerpunkt setzen?

Beim Engagieren von Dozenten ist unbedingt darauf zu achten, dass bei Nicht-Zustandekommen des Projekts (evtl. Deadline fixieren?) für mich bzw. für den Veranstalter keine Kosten entstehen. Achtung: Auch ein mündlicher Vertrag gilt nicht nur moralisch sondern auch juristisch!

### 2. Organisation:

Wer tritt als Veranstalter auf?

Grundsätzlich gibt es hier folgende Möglichkeiten:

- ich als Privatperson,
- ein gemeinnütziger Verein,
- eine Gebietskörperschaft (das kann auch die Musikschule der Gemeinde XY sein) und schließlich
- eine Firma.

# Informationsveranstaltung BÖG

Welche Vor- und Nachteile haben nun diese vier Optionen?

Als Privatperson – und diese Einsicht ist von großer Bedeutung – bin ich im Geschäftsleben prinzipiell eine Firma. Auch ein freiberuflich tätiger Gesangslehrer ist ein Unternehmer. Öffentliche Zuwendungen sind hier wohl sehr viel schwerer zu erwarten. Schließlich agiere ich als Firma ja gewinnorientiert und nicht gemeinnützig! Diese Variante eignet sich daher hauptsächlich für kleinere Projekte ohne allzu großen Finanzbedarf. Außerdem ist hier die Frage eventueller Haftung jedenfalls zu klären.

Wenn ein gemeinnütziger Verein als Veranstalter auftritt, fällt mir das Ansuchen auf öffentliche Subventionen wesentlich leichter. Andererseits fällt aber natürlich meine alleinige Entscheidungsgewalt zugunsten vereinsinterner Entscheidungsstrukturen weg. Gebietskörperschaften als Veranstalter bieten oft eine bequeme Ausfallhaftung. Hier ist aber die größte Einschränkung meines Handlungsradius zu erwarten.

Ein weiterer Bereich ist hier von wesentlicher Bedeutung: Wenn ich als Firma agiere, kann ich – zumindest in Österreich – nur bis zu einer bestimmten Umsatzgrenze mehrwertsteuerfrei agieren. Ab einer solchen Grenze muss ich bei den Kursteilnehmern Mehrwertsteuer einfordern. Da Kursteilnehmer üblicherweise keine vorsteuerabzugsfähigen Unternehmer sondern „Endverbraucher“ sind, bleiben sie in diesem Fall natürlich auf diesen Kosten sitzen.

## Wo findet mein Kurs statt?

Man sollte sofort Fragen nach notwendigen Unterrichtsräumen mit Klavier abklären. Außerdem ist auch in der Anfangsphase der Organisation unbedingt das Fassungsvermögen eventueller Zimmeranbieter sowie die Möglichkeit zur Verpflegung abzuklären. In einem Ort, der nur 12 Fremdenzimmer hat ist es wohl schwierig, einen Kurs für Chöre zu veranstalten...

## Brauche ich weiteres Personal?

Über das Fachpersonal – also die Dozenten – hinaus wird es in vielen Fällen notwendig sein, auch Mitarbeiter für Organisation und/oder Betreuung der Teilnehmer anzuwerben. Zu bedenken ist v.a., dass man als künstlerisch-pädagogischer Leiter eines Kurses während der eigenen Unterrichtszeit keine Möglichkeit hat, sich um organisatorische Dinge – und seien es Kleinigkeiten – zu kümmern. Desto jünger die Teilnehmer sind, desto eher ist natürlich Betreuung notwendig.

## Gibt es ein Konzert oder andere Veranstaltungen im Rahmen des Kurses?

Auch dafür muss man natürlich die notwendigen Vorkehrungen (insbes. Raum) treffen.

## 3. Marketing:

Die sich nun stellende Frage lautet: Wie erfahren die potentiellen Teilnehmer von meinem Kurs?

Um diese Frage beantworten zu können, muss ich mir meiner Zielgruppe sowie meines Potentials bewusst sein.

Ad Zielgruppe: Wen möchte ich denn gerne

ansprechen als Teilnehmer? Soll es ein Anfänger- oder ein Meisterkurs sein? Soll eine bestimmte Altersgruppe eingeladen werden? Solche und noch etliche Fragen mehr werde ich mir stellen, um zu meiner persönlichen Zielgruppe zu gelangen.

Ad Potential: Im nächsten Schritt werde ich meine Stärken und Schwächen für mich selbst beschreiben und sie in die Kursgestaltung einfließen lassen. Mein Spezialwissen – die Dinge, von denen ich über ein bisschen oder vielleicht sogar beträchtlich mehr Wissen verfüge als Kollegen – formuliere ich und entscheide, ob ich es in den Kurs integrieren möchte. Dabei ist anzumerken, dass nicht nur Fakten, die das Singen betreffen, Spezialwissen sind. Auch Kontakte, die meinen Kurs einer speziellen Zielgruppe zugänglich machen, sind Spezialwissen.

Ist mein Produkt, wie ich den Gesangkurs nun nenne, fertig, beginnt die Umsetzung. Sie unterteilt sich in vier Kategorien.

## Produkt

Dies ist unser Gesangsseminar mit allen Zusatzleistungen, wie z. B. Unterkunft, etc.

## Preis

Darunter versteht man die Seminarkosten sowie Ermäßigungen, Aktionen, etc.

## Distribution

Hiermit sind die Vertriebskanäle gemeint: wo kann man den Kurs kaufen?

## Kommunikation

Diese teilt sich in Werbung, PR, Events, Direct Marketing, New Media. Die PR wird gerne in 3 Phasen durchgeführt: Ankündigung, Durchführung und Nachbereitung.

Zu guter letzt kommt noch der Punkt der Kontrolle. Hat der Kurs stattgefunden, ist es Usus und sehr lehrreich – vor allem bei Absicht der Wiederholung des Kurses – das Feedback der Teilnehmer sowie der Lehrenden einzuholen.

## 4. Finanzierungsplan:

Ein Finanzierungsplan sollte erstellt werden sobald die Größe und die wichtigsten Eckdaten des geplanten Kurses bekannt sind.

Am Beispiel einer Einnahmen-Ausgaben Rechnung sollte man folgenden Punkten besondere Beachtung schenken:

In der Einnahmen-Seite werden alle Einnahmen, also alles Geld, das zu mir kommt, sei es auch ein Durchlaufposten, aufgezählt und falls für diese noch keine konkreten Summen genannt werden können werden Annahmen eingetragen. Auch Subventionen und Sponsoring werden in der Einnahmen-Seite eingetragen.

In der Ausgaben-Seite werden sämtliche Zahlungen, die ich zu tätigen habe, eingetragen. Auch Kosten, die schon vor dem Kurs entstehen, wie zum Beispiel Druckkosten für Folder, werden hier eingetragen, da auch diese Kosten von der Einnahmen-Seite gedeckt werden müssen.

Ein solcher Finanzierungsplan kann im Bedarfsfall einer Förderstelle vorgelegt werden.



# Informationsveranstaltung BÖG

## 5. Partnerschaften:

Grundsätzlich ist zu unterscheiden zwischen

- Partnern, die als Koveranstalter o.ä. das Projekt ideell unterstützen und
- Partnern, die das Projekt finanziell fördern.

Ein Koveranstalter kann in ein Projekt folgende Leistungen einbringen:

- Er stellt Infrastruktur zur Verfügung. Beispiel: Die kooperierende Musikschule stellt ihre Räumlichkeiten und ihr Büro gratis zur Verfügung.
- Er bietet leichteren Zugang zur Zielgruppe. Beispiel: Ich suche mir für ein Chorseminar den Sängerbund (Dachorganisation der Chöre) als Partner.
- Er schafft Image für das Projekt. Beispiel: Meinem neu gegründeten Verein „Meisterkurse auf Burg Dunkelgrün“ steht die Musikuniversität XY zur Seite.

Idealerweise bietet ein Koveranstalter natürlich mehr als einen Vorteil. Es muss allerdings immer klar sein, dass ein Logo auf meinem Folder oder die Nennung als Partner oder Koveranstalter den eigentlichen Veranstalter nicht von irgendeiner Verantwortung enthebt – außer es gibt diesbezügliche vertragliche Vereinbarungen.

Partnerschaften, die auf eine finanzielle Unterstützung des Projekts hinauslaufen, teilen wir in folgende Gruppen:

- Sponsoring: Der Partner (normalerweise eine Firma) erhält für eine Werbeeinschaltung o.ä. eine Rechnung. Achtung: Sponsoring basiert auf dem Prinzip Leistung gegen Leistung. Die Bezahlung eines Inserats im Programmheft ist keine Spende! In diesem Fall entstünden nämlich Schwierigkeiten bei der steuerlichen Absetzbarkeit auf Seiten des Sponsors.
- Subvention: Sie werden von öffentlichen Stellen auf Basis von gesetzlichen Bestimmungen vergeben. In Frage kommen hier Gemeinden, Länder, der Bund sowie in manchen Fällen die Europäische Union.
- Spenden: Sie werden im Regelfall von Privatpersonen ohne Gegenleistung vergeben. Spenden können einerseits über Erlagscheinaktionen, andererseits als „freie Spenden“ bei Konzerten generiert werden.

Partnerschaften bringen beiden Teilen etwas und schaffen dadurch sog. win-win-Situationen. Keinesfalls sollte man aber vergessen, seine Partner auch regelmäßig zu betreuen.

## 6. Evaluierung:

Wie schon zuvor erwähnt ist die Evaluierung ein sehr wichtiger Punkt beim Veranstellen eines Seminars. Vor allem, wenn ich die Absicht habe, den Kurs zu wiederholen. Der Teilnehmer wird als Kunde gesehen und ich möchte die Zufriedenheit des Kunden erfahren.

Hierbei gibt es verschiedene Möglichkeiten:

- Persönliches Feedback
- Organisationspostkasten während des Kurses
- E-mail Feedback nachträglich
- Feedbackfragebogen

Dieselben Möglichkeiten gibt es natürlich für das Lehrpersonal bzw. die Mitarbeiter an dem Kurs. Eine Nachbesprechung wäre eine weitere Feedback-Möglichkeit.

Daniela Schwarz und Martin Vácha

## Gesangspädagoge goes online !

Die Zukunft modernen Geschäftserfolgs liegt im Internet. Für einen Unternehmer ist es heute fast unverzichtbar, sich mit diesem Medium auseinanderzusetzen und es zur Kommunikation und Selbstdarstellung zu nutzen.

Der Schritt zur eigenen Website (Homepage) ist ein logischer und stellt sich jedem Unternehmer über kurz oder lang. Schließlich ist das Internet der ideale Platz, seine Leistungen anzubieten. Hier können Sie Ihre Vorteile gegenüber Ihren Mitbewerbern deutlich machen und Ihr Arbeitsgebiet überregional vergrößern. Information über neue Tonträger, aktuelle Konzertdaten, Pressemappen und -bilder, Seminare und vieles mehr kann online verfügbarm und abrufbar gemacht werden.

Doch der eigene Internet-Auftritt muss gut geplant sein. Was wird benötigt? Nur ein paar schöne Seiten oder ein Shop-System, eine Zahlungsschnittstelle, Datenbank-Anbindungen, etc.? Die Möglichkeiten des Internets sind breit gefächert. Und bereits zu diesem Zeitpunkt soll man sich Klarheit verschaffen wo das persönliche Erfolgsziel der Seite liegen soll: wünscht man sich eine bestimmte Anzahl an

Zugriffen auf die Seite, eine Erhöhung des Bekanntheitsgrades, neue Klienten, Umsatzsteigerung, usw.

Hat man sein persönliches Erfolgsziel klar und eindeutig definiert, und den Zeitrahmen, in dem es erreicht werden soll bestimmt, so hat man einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Entwicklung einer erfolgreichen Website getan.

Bei der folgenden Planung der Seite muss das weitere Hauptaugenmerk beim potentiellen Kunden liegen. Anders als bei den klassischen Werbemedien, wie Druck oder Rundfunk, ist der Kunde im www selbst aktiv auf der Suche nach Informationen, um seine Bedürfnisse und Wünsche zu erfüllen. Man ist also gut beraten sich in der Planungsphase intensiv mit seiner gewünschten Zielgruppe auseinanderzusetzen. Fragen nach Alter, Geschlecht, Bildung sind hier genauso wichtig wie die nach den grundlegenden Bedürfnissen. Je präziser man seine Zielgruppe definiert und das Wissen um sie anschließend in sein Onlineangebot einfließen lässt, um so eher hat man auch den gewünschten



Erfolg, um so intensiver wird das Angebot angenommen und genutzt.

Weitere interessante Erkenntnisse liefert die Mitbewerberanalyse. Betrachten Sie die Seiten Ihrer Konkurrenten aus der Sicht eines Kunden und Users. Was gefällt Ihnen spontan, was nicht? Welche Ideen und Standards können Sie für Ihren eigenen Internetauftritt verwenden? Hier geht es nicht darum das Angebot zu kopieren, sondern sich über den Markt, auf dem man anbietet, zu informieren. Welche Leistungen und Services andere anbieten, wo und zu welchem Preis, ist auch im „offline“ Geschäftsleben wichtig.

Nicht minder wichtig ist die Eigenanalyse. Das heißt, was möchte und kann ich als Unternehmer an Leistungen und Services anbieten? Stelle ich mich und mein Unternehmen kurz, in Form einer Online-Visitenkarte vor, biete ich eine reine Informationsseite an oder vertreibe ich Produkte über einen Shop? Welche Eigenleistung kann ich bringen, was ist jetzt schon vorhanden, was wird vom Kunden bereits jetzt schon nachgefragt? Und: habe ich als Unternehmer eine eindeutige und durchgehend klar erkennbare Corporate Identity?

Jedes Unternehmen, auch die kleinsten, haben eine Unternehmensidentität (Corporate Identity, CI). Der Vorteil einer „selbst-bewussten“ CI: das Unternehmen kennt sich selbst und seine Ziele, ist auf einem geraden Weg unterwegs, entwickelt durch Einheitlichkeit in Erscheinungsbild, Kommunikation und Handeln ein klares Profil bei den Zielgruppen, und schafft somit eine Vertrauensbasis, die Grundvoraussetzung für anhaltenden wirtschaftlichen Erfolg. Natürlich ist auch bei der Gestaltung der Website generell zu beachten, dass das Erscheinungsbild der Seite dem Corporate Design des Unternehmens angepasst ist.

All die hier erwähnten Punkte bilden die Basis bei der Entwicklung einer erfolgreichen Internetpräsenz und sollten Idealerweise schon vor der Klärung weiterer Details mit der Web-Agentur zumindest in groben Zügen vorhanden sein.

Mit der Agentur werden dann weitere Fragen wie zum Beispiel das Design, die Providerwahl, welche Domain, Wartungsmöglichkeiten und die Anmeldung bei den Suchmaschinen geklärt, damit das Projekt auch erfolgreich seinen Platz im „Netz“ behaupten kann.

Das Internet bietet denen, die es zu nutzen bereit sind eine Vielzahl an Möglichkeiten sich und sein Unternehmen darzustellen und neue Kunden zu gewinnen. Es gibt viele Argumente ins Netz zu gehen, einer davon: Ihr Mitbewerber ist schon drin.

I N G .

MICHAELA SCHARA

Weitere Informationen und Angebote zur Entwicklung Ihrer erfolgreichen Website erhalten Sie unter [www.midesign.at](http://www.midesign.at) bzw. per mail an [hello@midesign.at](mailto:hello@midesign.at).

Internetauftritte:

**Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen:** [www.gesangspaedagogik.de](http://www.gesangspaedagogik.de)

**Bund Österreichischer Gesangspädagogen:** [www.boeg.org](http://www.boeg.org)

# Jupiter Landing

„Jupiter Landing“ (Jupiter Landung) von Sir Peter Maxwell Davies; Musiktheater für Kinder zum Spielen und Singen für Soli, Chor und Schlagzeug

Kategorie	musikalisches Bühnenwerk
Jahr der Komposition:	1989
Aufführungsdauer:	25 minutes
Orchester:	Blockflöten/Schlagwerk
Solopartien:	10
Chor	2 Gruppen
Aufführungsmaterial käuflich; Verlag: Chester Music Ltd.	

„Jupiter Landung“ von Sir Peter Maxwell Davies ist ein kurzes Musiktheaterstück von ca. 25 Minuten Aufführungsdauer, konzipiert für acht- bis elfjährige Kinder. Zehn Solorollen, zwei getrennte Chorgruppen und ein flexibles Orchester basierend auf Schulinstrumenten geben reichlich Spielmöglichkeit für eine große Zahl an Kindern aller Leistungsstufen. Bei der Uraufführung wirkten 59 singende und 19 Kinder im Orchester mit im Alter zwischen neun und zehn Jahren.

Die Story dreht sich um ein Weltraum-begeistertes Kind namens Pat, das eine Freundschaft zu raumschiffbrüchigen Jupiter-Menschen aufbaut und ihnen hilft, ihr Raumschiff wieder flott zu machen. Mit Hilfe von Pats Spielzeugen betätigt die Mannschaft die Anti-Schwerkraft-Kanonen und beginnt einen gefährlichen Weg durch Raum und Zeit. Dabei stoßen sie auf eine wilde Armee von Weltraum-Monstern. Die Bühne zeigt Pats Kinderzimmer, verwandelt sich in den Weltraum und wieder zurück in das Zimmer am Ende des Stückes.



Sir Peter Maxwell Davies  
foto: John Batten

## Auch im Weltall wird gesungen!

*In Nürnberg, der Stadt der Meistersinger, tat sich die Musikschule mit dem Kinder- und Jugendtheater „Mumpitz“ und dem Staatstheater zusammen, um Kinder an das Singen und ans Musiktheater heranzuführen, denn hier wie anderswo auch wird der „Meistersinger“-Nachwuchs rar. In einem Projekt, das durch das Kulturreferat und das „Nicolas Copernikus Planetarium“ der Stadt Nürnberg gefördert wurde, brachte Frau GRAZYNA PRZYBYLSKA-ANGERMANN die Kinderoper „Jupiterlandung“ von Sir Peter Maxwell Davies zur deutschen Erstaufführung. SIBRAND BASA erkundigte sich bei dem spiritus rector dieses Unterfangens, Frau GRAZYNA PRZYBYLSKA-ANGERMANN, nach den Umständen, den Zielen und den Ergebnissen.*

**SIBRAND BASA: Wie kam es, Frau PRZYBYLSKA-ANGERMANN, zu diesem Projekt? Wer hat die Idee gehabt, wer den ersten Anstoß dazu gegeben?**

**GRAZYNA PRZYBYLSKA-ANGERMANN:** Mhm ..., eigentlich ich. Also das war so: Vor wenigen Jahren hat das Opernhaus Nürnberg mit der Musikschule Nürnberg die Oper „Pollicino“ von Hans Werner Henze erarbeitet. Dort beobachtete ich, dass die stimmliche und musikalische Entwicklung der Kinder wesentlich weiter war als ihre darstellerischen Fähigkeiten. Es stellte sich mir die Frage, wie man es anstellen kann, dass man diese

beiden Entwicklungen gleich gut und gleichzeitig fördert.

Zur gleichen Zeit übernahm ich einen kleinen Kinderchor an einer Grundschule. Ich sagte dem Musikschulleiter, dass ich keinen Chor leiten wolle, der ausschließlich singe, sondern einen „bewegten Chor“, in dem Singen und Bewegung und die dargestellten Geschichten zu einer Ausdruckseinheit werden sollen. Das ist die Art, wie Rhythmik-Pädagogen mit Kindern arbeiten. Singen, Bewegung und schöpferische Erfindung der Kinder haben den gleichen Wert. Nach einem Jahr führte dieser „bewegte Chor“ die erste eigene Geschichte auf.

Man konnte dabei sehen, dass die Kinder souverän auf der Bühne agierten und eine spielerisch freie Bühnenpräsenz entwickelten. Es waren lebendige Kinder, die nicht vom Lehrer „geschoben“ oder „hingestellt“ werden mussten.

Die Musikschule Nürnberg übernahm dieses Konzept. Der Übergang von Chor zu Rhythmik stellte eine neue Farbe im Angebot der Musikschule Nürnberg dar. Gleichzeitig legte die Verbindung von Chor und Rhythmik den Gedanken nahe, ob man auf diese Weise nicht Musiktheaterstücke auf die Beine stellen könne.

**S. B.: Wie konnte ein Projekt, das weit über den üblichen Aktionsradius einer Musikschule hinausgeht, realisiert werden?**

**GP-A:** Mit dem Projekt begann ich praktisch auf allen Ebenen – räumlich, werbetechnisch, in der Akquirierung der Finanzmittel, im Bereich der Kommunikation mit dem Lehrerkollegium einer auf den Instrumentalunterricht gerichteten Musikschule und in verlagsrechtlichen Angelegenheiten – von „null“ an. Auch die Kapazitäten der Schulverwaltung und die Aufgabenverteilung der Musikschule sind nicht auf die Notwendigkeiten einer Musiktheaterproduktion eingestellt, ganz zu schweigen von der technischen und Managementseite eines solchen Unternehmens. Die meiste Hilfe musste also von anderen Institutionen und fachkompetenten Personen kommen. Allen voran der Kulturausschuss der Stadt Nürnberg und die Werkstätten des Staatstheater Nürnberg. Aber es ist gleichzeitig ein Zeichen unserer Zeit – man agiert in Vernetzungen.

**S. B.: Woher kamen die Kinder, wie wurden sie ausgewählt ?**

**GP-A:** Musikschule ist offen für alle Kinder. Hier wird keine Vorauswahl getroffen. Ich habe alle die Kinder genommen, die mitmachen wollten. Das Auswahlverfahren „höher-weiterschneller“ entsteht selbsttätig: durch länger und intensiver Dranbleiben. Allerdings ist die Unterstützung der Familien für die Interessen der Kinder nicht ohne Bedeutung.

Exemplarisch hat sich auch in dieser Produktion gezeigt, dass der Wille der Eltern keine ausreichende Kraft bedeutet, um ein Kind heute zu Tage zu motivieren (oder zu zwingen). Kinder entscheiden im Nachmittagsbereich selber, ob sie zum Fußball, oder zum Singen gehen. Also musste der Motor für die Ausdauer die eigene Motivation der Kinder sein.

Da es bisher weder Rhythmik- noch Musiktheater im Angebot an der Musikschule Nürnberg gab, musste für unsere „Jupiter Landung“ eine neue Gruppe zusammen finden.

Die an der Musikschule eingeschriebenen Kinder hatten schon ihre „musikalische Aktivität“. Aus meinem an eine

Grundschule gekoppelten „bewegten Chor“ waren im neuen Schuljahr nur fünf Kinder übrig geblieben. Die für diese Produktion notwendige mindestens 30 köpfige Crew musste praktisch neu gefunden werden. Die meisten kamen, gestreut über



mehrere Monate, eigens wegen dieses neuen Angebots an die Musikschule. Sie kamen, weil sie über andere Kinder (oder Eltern) davon gehört hatten. Die Unterrichtsmethode und die Aufgabenverteilung musste also auf die Tatsache zugeschnitten sein, dass stets neue Kinder dazustießen. Die letzte Darstellerin stieß keine zwei Monate vor der Premiere dazu. Die meisten Kinder waren im Alter von 8-9 Jahren. Ein gutes Alter, um die „(Musik-)Theater – Frühförderung“ zu beginnen.

**S. B.: Welches war das pädagogische Ziel dieser Arbeit an der Musikschule?**

**GP-A:** Die Musiktheaterproduktionen an der Musikschule können alle Lernerfahrungen der Kinder zusammenfassen; einerseits werden das Instrumentalspiel, und andererseits das Singen und die darstellerischen Kompetenzen aus dem Rhythmikunterricht zusammengefügt. Es entsteht ein Synergieeffekt im Zusammenwirken der Lernvorgänge. Eine Theater-Premiere am Ende einer Entstehungszeit bedeutet für alle Beteiligten – Darsteller wie Instrumentalisten – mehr als nur die Summe der Unterrichts-Einzelteile. Davon berichtete auch Axel Dinkelmeyer, musikalischer Leiter und gleichzeitig Schlagzeuglehrer der überwiegenden Gruppe der Jugendlichen im Orchester.

Nach meiner Überzeugung gibt es keinen besseren Zusammenschluss der Ausdrucksformen, in denen sich ein Kind erfahren kann. Erlebnisse aus dem Bereich Stimme und Bewegung, später Sprache und selbst erzeugter Klang sind für die Selbsterfahrung des Menschen konstituierender Natur. Dadurch sind sie ein nicht zu unterschätzendes Wirkungsfeld der Musikschule. Überdies sind an der Musikschule „Profis“ am Werk, die die Bereiche, in denen sie unterrichten, auch selber praktizieren. Bei stimmenden Grundbedingungen und einer aufgeschlossenen Einstellung ist es also möglich, die Erfahrungskapazitäten an einer Institution zusammen zu schließen. Simon Rattle, der mittlerweile auch wegen seiner wegweisenden musikpädagogischen Projekte hohe Anerkennung genießt, musste dafür Spezialisten außerhalb der Berliner Philharmonie suchen.

Außerdem, die Situationen an denen ein angehender Musiker andere Ausdrucksweisen – die des Körpers und die



# Auch im Weltraum wird

der Bilder – kennen lernt (sie gehören nun mal zum Theater), sind bis hin zum Studium sehr rar. Einer der begehrten Arbeitsplätze ist auch das Opern- und Musiktheaterorchester. Warum nicht schon in der Grundstufe der künstlerischen Ausbildung mit dem künstlerischen „Rundum-Blick“ beginnen? Die gemeinsamen Proben zeigten den Instrumentalisten im Orchester, was das Ringen um eine gelungene Darstellung bedeutet, und die darstellenden Kinder erlebten aus der Nähe das Formen des Klangs im Orchester.

Schüler, die Instrumente lernen, erleben, wie die Musik eine Aussage bekommt und wie die geschriebenen Wörter zur Musik werden. Sie verfolgen also, wie aus abstrakten schwarzen Punkten, den Noten, eine lebendige Geschichte werden kann. Sie erleben, wie die Bewegungen der Akteure über Befindlichkeiten erzählen können und die lebendigen Gestalten einer Geschichte erwachen. Gibt es eine bessere (künstlerische) Erziehung? Und.... bedeutet diese Art zu lernen etwa einen Zeitverlust im Leben eines auf die Solokarriere gerichteten Instrumentalisten?

Im Nachhinein muss ich auch die nicht planbaren Lern-beiwerke, die die besondere Lernsituation, nämlich das Erarbeiten einer Oper von Kindern für Kinder zu Tage gefördert hatte, zu den positiven Seiten des Projektes mitzählen.

Da wäre z.B. die Musik-Theorie: Keines der singenden und schauspielenden Kinder stand zuvor „in der Nähe“ eines Dirigenten. In den Augen eines Achtjährigen ist er ein Mann, der „Winke-Winke“ macht. Wie kommt es zu einem präzisen Solo-Einsatz drei Monate später?

Oder ein anderes Thema: Die gesungene Ebene wurde zuvor mit mir am Klavier einstudiert. Wie stellt sich ein Kind von der Klangfarbe des Klaviers auf die Klangfarben von Xylophon, Trompeten, Flöten und Fagotten um? Jeder der 10 kleinen Solisten musste den eigenen Ohren trauen – Welches Instrument spielt im Orchesterklang meine Stichnoten? Eine Aufgabe, die vor jedem Opernsänger steht.

## S. B.: Wie verträgt sich die kindliche Spontaneität mit der „fest“ komponierten Oper?

**GP-A:** Während der Unterrichtsstunden beschäftigten mich

parallel zu den „Regie-Fragen“ auch die pädagogischen. Eine davon war, welche Stufe der *Transfer-fähigkeit* befähigt ein 7-8 jähriges Kind, souverän vom Klassenraum zur Bühne, oder vom Klavierklang zum Orchester zu wechseln. Welche *Übungsformen* bereiten die *basale Fähigkeit* vor, nicht nur zu singen, sondern auch zu



„schauspielern“. Eine nicht weniger wichtige Aufgabe stellt *das Agieren im unumkehrbaren Zeitstrom der Musik* dar, jede Sekunde passiert nur einmal auf der Bühne und kann nicht verbessert werden, wie im Sprechtheater, oder auch beim „Verspielen“ eines Instrumentalisten. Kurzum: Es mussten – wegen der Komplexität der Aufgabe – in kürzester Zeit recht „professionelle“ Haltungen und Kompetenzen geschaffen werden. Dem Publikum kommt es, wenn es gelingt, nur als „natürlich“ und „freudevoll“ und „engagiert“ vor, was da auf der Bühne passiert. Dies ist aber kein zufälliges „Naturereignis“.

Ich muss betonen, dass ich ein großes Glück mit unserem Leitungsteam hatte. Es standen mir nicht nur erfahrene Künstler (Musikalische Leitung: **AXEL DINKELMEYER**, Bühne und Kostüme: **BARBARA SEYFRIED**), sondern gleichzeitig besondere „Erwachsene“ zur Seite.

Sie haben sich nicht mit der Frage beschäftigt, wie bekommen wir gute Presse, sondern, wie geht es den Kindern, wenn sie in das Abenteuer Theater einsteigen.

Daher haben wir einen Besuch im Planetarium geplant (und von seinem Leiter **DR. UWE LEMMER** gesponsert bekommen) um die Fragen, die dabei entstanden, kompetent zu klären. Daher haben die Kinder Ideen für Ihre Kostüme selbst entworfen, Teile des Bühnenraumes gemalt. Deswegen waren sie auch am Inhalt des Programmheftes beteiligt.

## S. B.: Und die „Leistung“? Woran soll sie erkennbar sein?

**GP-A:** Die Leistung sollte auf der Bühne selbstverständlich sichtbar und hörbar sein. Nur, genauso wenig ein wie Kind schöner singt, indem es aufgefordert wird, lauter zu singen, wird die Leistung durch die Aufforderung „sich zu konzentrieren“ verbessert. In der schulpolitischen Debatte wechseln miteinander zwei verpönte Begriffe: die „Kuschel-“ und die „leistungsorientierte“ Pädagogik. Ich bin der Meinung, dass im Schaffen anregender Erfahrungsmomente und hoher methodischer Flexibilität der Lehrenden der Schlüssel zur Vereinigung von beiden liegen könnte. Ich mag selber die Bereiche, in denen ich unterrichte, daher wollte ich Situationen schaffen, in denen die Vorfriede, die Sucht nach den Erlebnissen die Bereitschaft sich anzustrengen erhöht.

## S. B.: Sie sprachen von der Notwendigkeit, viele Ebenen auf der Bühne zu koordinieren. Wie kann man das in vier – fünf Monaten lernen?

**GP-A:** Das wäre eine große Übertreibung. Es ist der Beginn einer solchen Fähigkeit, so zu sagen nur die Richtung der Entwicklung wurde vorgegeben. Aber, nichtsdestotrotz, ich bin davon überzeugt, dass die für die Bühnentauglichkeit notwendige Handlungskompetenz durch eine spezielle Form der Koordinationsarbeit geleistet werden müsste. Ich bin Rhythmikpädagogin, und die in der Rhythmik beheimateten Formen der zeitgebundenen Handlungsorganisation kamen mir zur Hilfe. Z. B. lernten die Kinder, das Metrum ihrer Musik mit den Beinen umzusetzen und gleichzeitig zu singen und zu dirigieren. Dies nicht nur als Vorbereitung für die Arbeit mit einem Dirigenten, sondern auch um das metrische Empfinden und innere Spannungs-Zeitgefühl zu stärken.

Die Grundlage stellten jedoch unterschiedliche Improvisationsaufgaben. Sie waren wichtig nicht nur, um die

# gesungen!

körperlich-geistige Erfindungsgabe zu stärken, sondern für das spontane Einfühlungsvermögen im Bühnengeschehen (auch um „Pannen“ schnell zu begegnen) notwendig. Auch der Umgang mit Requisiten musste gelernt werden. In einer Szene wurde im  $\frac{3}{4}$  Takt frei über den eigenen Raum-Weg entscheidend getanzt („Achtung nicht zusammenstoßen!“), gleichzeitig sangen und schwangen „schwebende Universumsobjekte“ über den Köpfen in einer 8- oder Kreisform.

## S. B.: In welchen Räumlichkeiten konnte solch eine Arbeit gelingen?

**GP-A:** Die Musikschulen haben heutzutage leider generell keine Bewegungsräume. Das ist aus der Tradition des klassischen Instrumentalunterrichts leider so geblieben, obwohl auch für den Instrumentalunterricht Körperarbeit von Nutzen wäre... Leichter ist es vielleicht in Musikschulen mit eigenen Gebäuden. In Nürnberg ist es nicht der Fall. Sogar die Kollegen der Musikalischen Früherziehung arbeiten in kleinen Klassen-Räumen mit ein paar verschobenen Tischen und Stühlen, mit einem nach dem Tagesunterricht verschmutzten Boden und Konflikten, die aus einer Doppelnutzung resultieren. Die Raumfrage ist auch seit einem Jahrhundert das Dilemma der Rhythmik. Denn die Arbeit kann nur dann Früchte tragen, wenn die Kinder Bewegungsfreiheit erleben können. Das kann nicht in kleinen, beklemmenden, einengenden Räumen stattfinden.

Wenn alle drei Rhythmikgruppen zusammen kamen, bestand die Darstellergruppe aus 29 Kindern. Die Notwendigkeit, für 29 Kinder genügend Raum für Bewegung zur Verfügung zu haben, hat mich dazu gebracht, in eine Turnhalle der im gleichen Gebäude untergebrachten Grundschule zu gehen. Turnhallen haben jedoch eine Akustik, die die musikalischen Aspekte der Arbeit behindern. Das Zusammenfügen der Sänger mit den Orchesterproben musste nach zwei Versuchen in den Schlagzeugraum der Musikschule verlegt werden, auch wegen der instrumentalen Besetzung, die stark aus Schlagwerk bestand. Hier konnten wegen der räumlichen Enge natürlich keine szenischen Proben stattfinden, sondern hier galt es ausschließlich, den Orchesterklang kennen zu lernen. Wir hatten nach der Zeitplanung aber insgesamt nur vier Proben-Samstage mit dem Orchester vor der entscheidenden „Theaterwoche“. Die „Theaterwoche“ im eigentlichen Theaterraum hatte aber nur drei Probenstage. So hat auch die Probenmethodik mit den Räumlichkeiten zu tun.

In der Turnhalle fand also lediglich die Rhythmikarbeit statt, sowie das Vorbereiten der darstellerischen Grundkompetenzen. Kleine Ausschnitte konnten entstehen. Hier wurde auch das Partienstudium der Kinder absolviert, also die musikalische Beherrschung der Rollen. Um die Inszenierung im originalen Raum – dem Theaterraum – an drei Tagen stellen zu können, war es wichtiger, dass die Kinder improvisieren konnten, um sich so schneller auf die neuen Raumverhältnisse einstellen zu können. Es war eine methodische Entscheidung, damit Raum für Eigeninitiative bleibt, sodass die Aktionen immer frisch und neu und wie gerade erfunden wirkten. Auch das gehört für meine Begriffe zu einer Erziehung durch Musik und Bewegung. Ohne diesen



improvisatorischen Anteil geht dem pädagogischen und künstlerischen Handeln der Zauber verloren.

Ich musste aber starke Nerven behalten und mich darauf verlassen können, dass, wenn der Boden vorbereitet wird, die Inszenierung an drei Tagen in der gewünschten Präzision entstehen kann. Der Trost im Falle kleiner Pannen lag in der Überzeugung der Nachhaltigkeit eines solchen Weges. Wie gesagt – der Anfang...

## S. B.: Welche Gründe haben zur Entscheidung für dieses Stück von Peter Maxwell Davies geführt?

**GP-A:** Ich habe nach einem Stück gesucht, das für meine Vorstellung die wichtigsten Elemente eines Musiktheaterstückes, das von Kindern dargestellt werden soll, besitzt: Es soll das Alter der ausführenden Kinder und deren momentaner geistigen Entwicklungsstufe entsprechen, damit sollte sich der Wissensstand und die Phantasie über die Welt die Waage halten. Auch die Dramaturgie des Stückes – ein Spiel zwischen Realität und Traum – fand ich spannend. Der Umgang mit dem Sujet Weltraum ist einem modernen Kind sehr geläufig. Die Gestalten, die dort vorkommen, konnten und mussten jedoch aus der Vorstellungswelt der Kinder entstehen.

Eine weitere Betrachtung galt dem Stück als musikalischer Aufgabe. Es soll der musikalischen „Noch-nicht-Bildung“ entgegenkommen, aber den Einstieg in die musikalische Tätigkeit ermöglichen (z.B. keine Mehrstimmigkeit). Es sollte eine den Alltag ergänzende Erfahrung im Bereich Klang-Ästhetik möglich sein: innerhalb der Tonalität, der instrumentalen Begleitung (kein Kinder-Kassetten-Klang, keine verstärkten Instrumente, Alles von Kinder-Hand). Gleichzeitig sollte das Stück ein „sattes“ Gefühl beim Singen erlauben.

Das alles habe ich in diesem Stück gefunden. Jedenfalls kam es den Kindern nicht besonders vor, dass sie im „Kosmischen Walzer“ eine Melodie gesungen haben, die von dreizehn Tonarten harmonisch begleitet wurde.

Ohne hier ein generelles Urteil über den „leichteren“ Zugang zum Musiktheater über die Schiene „Musical“ abgeben zu wollen, stellte ich auf der Suche fest, dass es nicht allzu viele Stücke gibt, die all das zusammenfügen. Unsere Premiere war mit der Verspätung von fünfzehn Jahren gleichzeitig die deutsche Erstaufführung. „Jupiter landing“ entstand im Jahr 1989. Uraufgeführt wurde die Kinderoper am 3. April 1990 in der Londoner Queen Elizabeth Hall. Damals sangen und spielten die Schülerinnen und Schüler der Chase Side Primary School.



Das nächste zu erarbeitende Stück könnte da schon wieder anders motiviert werden, z.B. experimenteller, mehrstimmiger, abstrakter, oder... Eigentlich möchte ich immer mehr mit Komponisten und Kindern gleichzeitig arbeiten.

Ein wichtiges Kriterium war auch die Dauer von gut einer halben Stunde.

### **S. B.: Warum ist die Länge eines Stückes so wichtig?**

**GP-A:** Es war „unser“ erstes Stück. Damit die Kinder in einer hohen Intensität das Stück gestalten können, durfte ihre Leistungsfähigkeit nicht überfordert werden. Was ich darunter verstehe: Eine halbe Stunde schaffen Kinder mit aller geistiger Kraft dabei zu bleiben. Die Altersstruktur der Gruppe lag zwischen acht und zehn Jahren, zwei Kinder waren erst sieben, zwei schon elf Jahre alt. Ich wollte keine gelangweilten (abgespannten) Kinder vor mir sehen.

Unkonzentration ist eine Form des Schutzes in der reizüberfluteten Gegenwart.

Wir übten in drei aufgabenbezogenen Gruppen in lediglich je einer Unterrichtsstunde pro Woche. Da war ein längeres Stück nicht drin. Und vor allem nicht nur die Stimmen und die Bewegung brauchten eine gründliche Vorbereitung, auch das Sich erinnern können von musikalischen Vorgängen, auch auf die Klänge als Auslöser der Handlung musste vorbereitet werden: kurz – „das Zuhören-Können“ galt es zu erarbeiten. Es waren doch ganz normale „Zappelkinder“, die ich bei erstem Unterrichtsbeginn begrüßen durfte.

Und auch das Singen kleiner Rezitative, in denen Gedankengänge der Protagonisten ausgesprochen wurden, waren etwas vollkommen anderes als ein Strophenlied mit Refrain, das eventuell im regulären Schulunterricht in diesen Schuljahrgängen vorkommt. Einfach gesagt – die gesamte Erfahrung der Kinder musste doch mitkommen.

### **S. B.: Wie wurden die Rollen verteilt?**

**GP-A:** Die Fähigkeit eine Rolle zu erfüllen in Bezug auf die konkreten Kinder war ein weiterer pädagogischer Aspekt dieser Arbeit.

In dieser Oper gibt es drei unterscheidbare Gruppen: 10 kleine Solorollen, dann die „Jupiteraner“ und dazu die „Weltraummonster“. Zunächst wurde in diesen drei Gruppen für sich gearbeitet und die Interaktionen innerhalb dieser Gruppen hergestellt.

Die Interaktionen zwischen den Gruppen konnten erst an zwölf Samstagen vor der Aufführung in je zweistündigen

Arbeitsphasen erfunden werden, abhängig vom Verlauf des Stückes und dem bereits erzielten Arbeitsstand.

So ziemlich am Anfang, als die ersten 10 Kinder zusammen kamen, wurden die zu besetzenden Rollen tatsächlich „aus dem Hut gezogen“, dann – wie auf dem Schulhof so üblich – untereinander getauscht. Einerseits „war ich aus dem Schneider“, andererseits war ab dem Tag jedem Kind klar – „Ich bin der Kapitän“, „Ich bin der Hase“, usw. Ich hatte Angst vor Neidgefühlen, die die Atmosphäre hätten vergiften können. Einige Rollen sollten aus Absicherungsgründen (viele Kinder waren öfters im Winter krank) doppelt besetzt sein. Ich wollte sowieso, dass jedes Kind die ganze Oper singen kann – so für sich und für uns... für „später“. Einen Monat nach der Premiere kann ich sagen: es ist so, jedes Kind kann die ganze Oper singen. Zwei neue Kinder sind dazu gekommen und die zwei fehlenden Rollen konnten sofort aus den „alten“ mit einigen Proben nachbesetzt werden.

### **S. B.: Wie entstanden die Kostüme?**

**GP-A:** Über die „irdischen“, bzw. „außerirdischen“ Aspekte der Darstellung haben wir eigentlich über die Bewegung „nachgedacht“. Wie bewegen sich Menschen, wie Spielzeuge, das haben wir immer wieder neu ausprobiert. Das Kostüm für die „Weltraummonster“ wurde auch dadurch beeinflusst, dass es den „Energiebedarf“ und damit die Bewegungsqualität zeigen soll. Da sie im Weltraum auf der Suche nach Energie sind (so unsere Übersetzung der von ihnen ausgehenden Gefahr) musste das Kostüm so eine Mischung zwischen einer lebendigen „Zapfsäule“ und einem organisch-elektrosierenden Wesen darstellen. Die Erfahrung der Bewegungen, durch die die Monster zeigten, dass sie ganz „Energiegeladen“, kräftig sind, oder vollkommen „ausgepowert“ und energiesuchend sind, hatte sich beim Entwickeln der Kostüme ausgewirkt. Unsere Bühnen- und Kostümbildnerin, **BARBARA SEYFRIED** hat die Ideen der Kinder auch mit Bildern aus der zwar irdischen, dennoch „unheimlichen“ Unterwasserwelt noch weiter befruchtet. In weiterem Verlauf hat sie die Elemente übernommen, um den Erfindungen eine Kostümform zu geben. Hergestellt wurden sie dann teils von **BARBARA**, teils von den Eltern. Die Bilder wurden jedoch auch in der Form gewürdigt, dass sie dann neben der Fotodokumentation teilweise zur Ausstellung bei der Premiere im „Theater Mumpitz“ gehörten.

### **S. B.: Und das Bühnenbild? Entstand es auch in Gemeinschaftsarbeit?**

**GP-A:** Ja, das Stück entstand in einer Art „Theater total“. Ziel meiner Arbeit war, nicht die Kinder einfach auf der Bühne zu „drapieren“, sondern ihre Selbständigkeit und Ausdrucksfähigkeit weiter zu unterstützen. Sie haben so viel davon. Die muss man nur anzapfen. „Theater total“ heißt für mich, die Welt zu schaffen, in der man agiert. Ich wollte die Kinder individuell behandeln, nicht als Masse. Wir haben das Planetarium besucht. Die Kinder sahen in einer riesigen Kuppel die Sternbilder, die sie später im Bühnenbild gemalt haben. Der Besuch klärte so manche Fragen, die durch den Text des

Lesen Sie weiter auf Seite 31



# Liste für den Unterricht geeigneter Musical Songs

Repertoire-Vorschläge von Musical Songs für den Gesangunterricht  
von Prof. Noelle Turner und Prof. Patricia Martin  
Folkwang Hochschule Essen  
zusammengestellt aus Anlass des XVII. BDG Jahreskongress – 10. April 2005

## Junior-Repertoire:

Any dream will do	Joseph (Andrew Lloyd Webber)
Castle on a Cloud	Les Miserables (C.-M. Schöberg; Alain Boubil)
Do-Re-Mi	Sound of Music (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Feed the Birds	Mary Poppins (Richard M. and Robert B. Sherman)
Gary Indiana	The Music Man (Meredith Willson)
Getting to know you	The King and I (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Happy Talk	South Pacific (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Hilf mir verstehen	Starlight Express (A. L. Webber; Richard Stilgoe)
I sing the body Electric	Fame (David Da Silva; Steve Margoshes; Jacques Levy)
Ich fliege	Peter Pan (Mark Charlap/Jule Styne)
Ich muss krähen	Peter Pan (Mark Charlap/Jule Styne)
In my own little Corner	Cinderella (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Over the Rainbow	Wizard of Oz (Harold Arlen; E.Y. Harburg)
Oh, wh at a beautiful mornin'	Oklahoma (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
My Favorite Things	Sound of Music (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Put on a Happy Face	Bye,bye Birdie (Charles Strouse; Lee Adams)
16 going on 17	Sound of Music (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Schroeder	Charlie Brown (Arthur Whitelaw, Gene Persson, Clark Gesner)
Simple Folk	Camelot (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
Schlag nach bei Shakespeare	Kiss me, Kate (Cole Porter)
Tomorrow	Annie (Charles Strouse; Martin Charnin)
Whistle a Happy Tune	The King and I (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Wouldn't it be lovely	My Fair Lady (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
Young and Healthy	42 <sup>nd</sup> Street (Harry Warren; Al Dubin)

## Oliver! (Lionel Bart; nach Ch. Dickens)

Where is love?  
Who will buy  
I'd do anything  
Consider yourself

## Disney

Colors of the wind	Pocahontas (Alan Menken; Stephen Schwartz)
Reflections	Mulan (Matthew Wilder; David Zippel)
Journey to the Past	Anastasia (Stephen Flaherty; Lynn Ahrens)
Part of your World	Arielle (Alan Menken; Stephen Schwartz)
Home (Hier zu Haus)	Schöne und das Biest (Alan Menken; Howard Ashman)

## Jungle Book (Richard Sherman; Robert Sherman)

Alle Lieder

## Tanz-Stücke:

Anything goes	Anything Goes (Cole Porter)
And all that Jazz	Chicago (John Kander; Fred Ebb)
All I need is the Girl	Gypsy (Jule Styne; Stephen Sondheim)
Cool	West Side Story (Leonard Bernstein; Stephen Sondheim)
Comedy Tonight	A Funny thing happened on the way to the Forum (Stephen Sondheim)
42nd Street	42 <sup>nd</sup> Street (Harry Warren; Al Dubin)
Honey Bun	South Pacific (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Hey, there Good Times	I love my Wife (Cy Coleman; Michael Stewart)
I can do that	A Chorus Line (Marvin Hamlisch; Edward Kleban)

# Liste für den Unterricht geeigneter Musical Songs

## Tanz-Stücke:

I'm young and healthy	42 <sup>nd</sup> Street (Harry Warren; Al Dubin)
It don't mean a thing	Bubblin' Brown Sugar
If my friends could see me now	Sweet Charity (Cy Coleman; Dorothy Fields)
If I were a bell (Ding,dong)	Guys and Dolls (Frank Loesser)
Jet Song	West Side Story (Leonard Bernstein; Stephen Sondheim)
Just in time	Bells are Ringing (Jule Styne; Betty Comden)
Luck be a Lady	Guys and Dolls (Frank Loesser)
Lullabye of Broadway	42nd Street (Harry Warren; Al Dubin)
Mein Freund Bunbury	Mein Freund Bunbury (Gert Natschinski; Helmut Bez; Jürgen Degenhardt)
Music and the Mirror	A Chorus Line (Marvin Hamlisch; Edward Kleban)
On your toes	On your toes (Richard Rodgers; Lorenz Hart)
Puttin' on the Ritz	(Irving Berlin)
Singing in the Rain	Singing in the Rain (Nacio Herb Brown; Arthur Freed)
Steppin' out with my Baby	Easter Parade (Irving Berlin)
S'Wonderful	My One and Only (George and Ira Gershwin)
Supertime	You're a good man, Charlie Brown (Arthur Whitelaw, Gene Persson, Clark Gesner)
Too darn hot	Kiss me, Kate (Cole Porter)
Whatever Lola wants	Damn Yankees (Richard Adler / Jerry Ross)

## Junger Sopran oder Mezzo (Mittlere Stufe)

Another Suitcase	Evita (Andrew L. Webber; Tim Rice)
A quiet thing	Flora, the Red Menace (John Kander; Fred Ebb)
As long as he needs me	Oliver! (Lionel Bart; nach Ch. Dickens)
Bill	Show Boat (Jerome Kern; Oscar Hammerstein)
But not for me	Crazy for you (George and Ira Gershwin)
Frank Mills	Hair (Galt MacDermot; Gerome Ragni/James Rado)
Good morning, Starshine	Hair (Galt MacDermot; Gerome Ragni/James Rado)
Good Night my Someone	he Music Man (Meredith Wilson)
Hello, young lovers	The King and I (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Hodels Lied	Anatevka (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
How could I ever know	
(Wie konnte ich das sehen)	Secret Garden (Lucy Simon; Marsha Norman)
How lovely to be a woman	Bye, bye, Birdie (Charles Strouse, Lee Adams, Michael Stewart)
I feel pretty	West Side Story (Leonard Bernstein)
I can cook too	On the town (Leonard Bernstein; Betty Comden)
I could have danced all night	
(Ich hätt' getanzt heut' Nacht)	My Fair Lady (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
If I were a bell (Ding,dong)	Guys and Dolls (Frank Loesser)
If I loved you	Carousel (Richard Radgers; Oscar Hammerstein)
Ich sag nie nein	Oklahoma (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Moonfall	Mystery of Edwin Drood (Frank Wildhorn; Rupert Holmes)
Much more	The Fantasticks (Tom Jones; Harvey Schmidt)
Nie war das Glück so nah	Freudiana (Alan Parsons; Eric Woolfson)
Once you lose your heart	Me and my Girl (Noel Gay; Arthur Rose/Douglas Furber)
Someone to watch over me	Oh, Kay (George and Ira Gershwin)
Till there was you	The Music Man (Meredith Willson)
What I did for Love (C Dur)	A Chorus Line (Marvin Hamlisch; Edward Kleban)

## Soprano (Fortgeschrittene)

All the things you are	Very Warm for May (Jerome Kern, Oscar Hammerstein)
Bal'i Hai	South Pacific (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Can't help lovin' that man	Show Boat (Jerome Kern; Oscar Hammerstein)
Children of the Wind	Rags (Charles Strouse; Stephen Schwartz)
Call from the Vatican	Nine (Maury Yeston)
Climb every Mountain	Sound of Music (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Mister Snow	Carousel (Richard Radgers; Oscar Hammerstein)

# Liste für den Unterricht geeigneter Musical Songs

## Soprano (Fortgeschrittene)

Much more	The Fantasticks (Tom Jones; Harvey Schmidt)
My Lord and Master	The King and I (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
People will say we're in love	Oklahoma (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Show me	My Fair Lady (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
So in love (Ich bin dein)	Kiss me Kate (Cole Porter)
Stranger in Paradise	Kismet (Robert Wright; George Forrest)
Summertime	Porgy and Bess (George Gershwin)
You'll never walk alone	Carousel (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Unexpected Song	Song and Dance (Andrew Lloyd-Webber; Don Black)
Vanilla Ice Cream	She loves me (Jerry Bock, Sheldon Harnick)

## Tenor:

A Bit of Earth (Ein Stückchen Land)	Secret Garden (Lucy Simon; Marsha Norman)
Being Alive	Company (Stephen Sondheim)
Bigger isn't better	Barnum (Cy Coleman; Michael Stewart)
Corner of the sky	Pippin (Stephen Schwartz)
Close every door (Schließ jede Tür)	Joseph (Andrew Lloyd Webber)
Empty Chairs (Dunkles Schweigen)	Les Misérables (Alain Boublil ; C.-M. Schöberg)
Giants in the Sky	Into the Woods (Stephen Sondheim)
Grow for me (Wachs für mich)	Kleiner Horrorladen (Alan Menken; H. Ashman)
Herod's Song	JC Superstar (Andrew Lloyd Webber)
If you could see her	Cabaret (John Kander; Fred Ebb)
Johanna	Sweeney Todd (Steven Sondheim)
Not a day goes by	Merrily we roll along (Stephen Sondheim)
Not while I'm around	Sweeney Todd (Steven Sondheim)
On the Street (In der Straße wohnst du)	My Fair Lady (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
She's a woman (Frau sein)	Kuss der Spinnenfrau (John Kander; Fred Ebb)
Something's coming	West Side Story (Leonard Bernstein)
Tonight at 8	She loves me (Jerry Bock, Sheldon Harnick)
Where do I go	Hair (Galt MacDermot; Gerome Ragni/James Rado)
Wonder of wonders (Wunder ein Wunder)	Anatevka (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)

## Pop / Rock Tenor:

Corner of the Sky	Pippin (Stephen Schwartz)
Der letzte Tanz	Elisabeth (Sylvester Levay; Michael Kunze)
Donna	Hair (Galt MacDermot; Gerome Ragni/James Rado)
Don't let the sun catch you crying	5 Guys named Moe (Louis Jordan; Clarke Peters)
Hair	Hair (Galt MacDermot; Gerome Ragni/James Rado)
High, flying, adored	Evita (Andrew L. Webber; Tim Rice)
Heaven on their minds	JC Superstar (Andrew Lloyd Webber)
I got life	Hair (Galt MacDermot; Gerome Ragni/James Rado)
Manchester England	Hair (Galt MacDermot; Gerome Ragni/James Rado)
Starlight Express	Starlight Express (A. L. Webber)
Surprise	A Chorus Line (Marvin Hamlisch; Edward Kleban)
Sandy	Grease (Jim Jacobs; Warren Casey)
Wie wird man seinen Schatten los	Mozart (Michael Kunze; Sylvester Levay)
What would I do if I could feel	The Wiz (Charlie Smalls; William F. Brown)

## Bariton:

All I care about	Chicago (John Kander; Fred Ebb)
Camelot	Camelot (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
Come back to me	On a Clear Day (Burton Lane; Alan Jay Lerner)
Comedy Tonight	A Funny Thing Happened on the Way (Stephen Sondheim)
Get me to the church	My Fair Lady (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
I, Don Quixote	Mann von La Mancha (Mitch Leigh; Joe Darion)
I can see it	The Fantasticks (Tom Jones; Harvey Schmidt)



# Liste für den Unterricht geeigneter Musical Songs

## Bariton:

I could write a book	Pal Joey (Richard Rodgers; Lorenz Hart; John O'Hara)
I chose right	Baby (David Shire; Richard Maltby; Sybille Pearson)
I got plenty of nothin'	Porgy and Bess (George Gershwin)
I love my wife	I do! I do! (Harvey Schmidt; Tom Jones)
I'm gonna sit right down and write myself	Ain't Misbehavin' (Fats Waller; Luther Henderson; Jeffrey Gutcheon, William Elliott)
I'm Young and Healthy	42 <sup>nd</sup> Street (Harry Warren; Al Dubin)
It only takes a moment (Es kann oft ein Moment sein)	Hello Dolly (Jerry Herman; Michael Stewart)
If ever I would leave you	Camelot (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
Kite	Charlie Brown (Arthur Whitelaw, Gene Persson, Clark Gesner)
Mama a Rainbow	Minnie's Boys (Larry Grossman; Hal Hackady)
Mr. Cellophan	Chicago (John Kander; Fred Ebb)
Nice Work if you can get it	My One and Only (George and Ira Gershwin)
Nowhere to go but up	Knickerbocker Holiday (Kurt Weill; Maxwell Anderson)
Oh, what a beautiful morning	Oklahoma (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
Pilatus Traum	JC Superstar (Andrew Lloyd Webber)
Razzle, Dazzle (Hokus, Pokus)	Chicago (John Kander; Fred Ebb)
They were you	The Fantasticks (Tom Jones; Harvey Schmidt)
Try to Remember	The Fantasticks (Tom Jones; Harvey Schmidt)
Tonight at Eight (Heut' Nacht um Acht)	She loves me (Jerry Bock, Sheldon Harnick)
This nearly was mine	South Pacific (Richard Rodgers; Oscar Hammerstein)
There's a small hotel	On your toes (Richard Rodgers; Lorenz Hart)
Zahnarzt	Kleiner Horrorladen (Alan Menken; Howard Ashman)

## Vorsicht!!!:

Don't Rain on my Parade	Funny Girl (Jule Styne; Bob Merrill; Isobel Lennart)
Don't tell Mama	Cabaret (John Kander; Fred Ebb)
Easy Money	The Life (Cy Coleman)
Hopelessly devoted to you	Grease (Jim Jacobs; Warren Casey)
I don't know how to love him (Wie soll ich ihn nur lieben)	JC Superstar (A. L. Webber)
Irgendwo wird immer getanzt	Mozart (Michael Kunze; Sylvester Levay)
Maybe this time	Cabaret (John Kander; Fred Ebb)
Mein Herr	Cabaret (John Kander; Fred Ebb)
Out here on my own	Fame (David Da Silva; Steve Margoshes; Jacques Levy)
On my own	Les Miserables (C.-M. Schöberg; Alain Boubil)
Someone like you (Jemand wie du)	Jekyll&Hyde (Frank Wildhorn; Leslie Bricusse)
When will someone hear	Martin Guerre (Claude-Michel Schönberg; Stephen Clark, Herbert Kretzmer, Alain Boublil)

## No-Nos:

Bahnhof Zoo	Linie 1 (Birger Heymann; Volker Ludwig)
Ich gehör nur mir	Elisabeth (Sylvester Levay; Michael Kunze)
Just you wait	My Fair Lady (Frederick Loewe; Alan Jay Lerner)
Kampf dem Mann	Kiss me, Kate (Cole Porter)
Music of the Night	Phantom der Oper (A. L. Webber)
Maybe this time	Cabaret (John Kander; Fred Ebb)
Maria	West Side Story (Leonard Bernstein)
Nothing	A Chorus Line (Marvin Hamlisch; Edward Kleban)
One Sung glory	Rent (Jonathan Larson)
Out tonight	Rent (Jonathan Larson)
Tag, ich hasse dich	Linie 1 (Birger Heymann; Volker Ludwig)
Take me or leave me	Rent (Jonathan Larson)
Dies ist die Stunde	Jekyll&Hyde (Frank Wildhorn; Leslie Bricusse)
Tod zu sein ist komisch	Tanz der Vampire (Jim Steinman)
Tragedy	Saturday Night Fever (Bee Gees)
Unstillbare Gier	Tanz der Vampire (Jim Steinman)

Librettos aufgetaucht waren. Ich wusste nicht, was „rote Riesen“ oder „weiße Zwerge“ im astronomischen Verständnis bedeuten.

### **S. B.: Wie ließ sich die Arbeit an diesem Stück mit der Schule vereinbaren?**

**GP-A:** Der Schulbesuch wurde von unserer Arbeit nicht tangiert, weil wir nachmittags und an Samstagen arbeiteten. Die Endproben und Aufführungen lagen in den Ferien. Aber die Kinder und ihre Familien mussten wegen der hohen Belastung die Wichtigkeit dieses Erlebens für sich klar beantworten und Prioritäten setzen. Von der gesamten Gruppe sind zwei Kinder nach der Aufführung abgesprungen, alle anderen wünschen sich Fortsetzung und Intensivierung der Arbeit.

### **S. B.: Die Entwicklung der Stimmen?**

**GP-A:** Ich habe keine Kinder, die sich zu diesem Projekt gemeldet haben, abgewiesen, d. h. es gab keinerlei Auslese. Es gab Kinder, die eindeutig Intonationsprobleme hatten, auch Kinder, die ihre Stimme absolut nicht unter Kontrolle hatten, auch „Brummer“. Das Wichtigste war zunächst, dass die Kinder einen Melodieverlauf nachzusingen lernten, was auch weitestgehend gelang. Für separaten Stimmbildungsunterricht war wenig Raum. Ich musste Übungsformen finden, in denen die Sensibilität für die Stimmen zusammen mit der Körperwahrnehmung wachsen konnte. Die Unterscheidung zwischen leicht und schwer, hell und dunkel, mehr oder weniger intensiv, das Hören auf den Stimmklang musste wachsen. Gleichzeitig war der Fokus auf das Spüren der funktionellen Bewegung und der Resonanzen, auch auf das Beobachten der Mimik gerichtet. Die „Stimmerfindungen“ – Improvisationen, in denen das Erproben unterschiedlicher Klangergebnisse bei unterschiedlicher Atemführung und Artikulation entstehen, waren die Basis. Die zu lernenden Gesangspassagen des Stückes waren die Vehikel für den Vokalausgleich. Für mehr reichte die Zeit nicht. Erst in der letzten Phase der Proben gab es die Möglichkeit, einen bühnenerfahrenen Gesangspädagogen (**WILHELM TEEPE**) zum Repetieren der Gesangspartien hinzuzuziehen. Er hatte auch sehr sensibel den Probenstress begleitet. Ich hätte sonst keine Chance gehabt, den szenischen Verlauf im Theater fertig zu stellen.

### **S. B.: War dieser Stress den Kindern nicht zu viel? Was haben die Kinder von dieser Arbeit gehabt?**

**GP-A:** Mir war sehr, sehr wichtig, dass die Kinder etwas erleben, was eine positive Spur in ihrem Leben hinterlässt. Ich wollte die schwere Arbeit nicht mit negativen Empfindungen koppeln. Kinder sollten möglichst hohe künstlerische Qualität ohne Dressur und Drill erreichen. Sie sollten die hohe Anstrengung mit dem „Erfüllt-sein“ verbinden. Das ist doch nach meiner Erfahrung das Wesen der künstlerischen Einwirkung im persönlichen Erleben. Aber das bedeutet, dass die ganze Arbeit von Anfang bis Ende diese Erlebnis-Qualität haben musste. Nicht nur das Endergebnis zählte. Jede Stunde sollte so erfüllend wie möglich sein. Ich wüsste nicht, wie ich sonst den Kindern diese Anstrengung

und Konzentration abverlangen könnte. Als Lehrer hat man oft das Gefühl, einen „schweren Wagen“ zu ziehen. Das versuche ich durch eine kooperierende Haltung mit den Kindern gemeinsam zu lösen. Und trotzdem, es gibt Grenzsituationen, in denen nur spontanes Eingehen auf die momentanen Bedürfnisse Hilfe bieten kann.

Der schwierigste Tag in der Arbeit war, als wir das erste Mal mit allen zusammen im originalen Bühnenraum waren und alle Elemente des Stückes zusammengebaut werden sollten. Zweieinhalb Stunden Probe am Vormittag, zweieinhalb Stunden am Nachmittag, das Bühnenbild wurde gleichzeitig gebaut, die Fotos für die Premiere, in Pausen viele Fragen...

Es gab natürlich häufig die Situation, dass einzelne Kinder oder Gruppen warten mussten und nicht beschäftigt waren. Dem anderen Zeit lassen, nicht selbst agieren, das war sehr schwierig und sehr ermüdend. Ich war mir dieser Problematik bewusst und um die Spannungs- und Entspannungsphasen gut zu managen habe ich eine Praktikantin – eine Theaterpädagogin in der letzten Woche zu Hilfe gehabt. Am zweiten Tag hatten wir Gelegenheit für zwei Durchläufe mit Korrekturen, am dritten kamen die Kostüme dazu und am vierten war dann schon öffentliche Generalprobe mit Licht und allem Drum und Dran. Und dann.....

Ich kommentiere Ihre Frage nach dem Gewinn gerne mit der Aussage einer meiner jüngsten Darsteller. Tobias sagte zu seiner Mutter nach der Premiere: „Als ich dabei war und alle hörten und klatschten, da fühlte ich mich so groß!“

### **S. B.: Wie lautet das Fazit?**

**GP-A:** Die Arbeit hat sich gelohnt. Es war eine ungeheure Bereicherung für alle Beteiligten. Auch für die Eltern! Es geht weiter. Wir probieren schon zweistimmig und arbeiten in kleineren Gruppen mehr an den Stimmen. Wir haben einen neuen Ort für Proben gefunden – ein Kulturforum für Kinder hat uns seine Räume angeboten. Ob, oder wann aber größere Projekte stattfinden können, oder der „Jupiter“ wieder gespielt werden kann, hängt nicht nur von meiner Arbeit und dem Engagement der Kinder ab. Da müssen schon viele es wollen.



Zur Person **GRAZYNA PRZYBYLSKA-ANGERMANN:**

Studium in Rhythmik und Schulmusik mit den Fächern Klavier, Gesang und Chorleitung in Poznan/ Polen. Ergänzungsstudium Moderne Tänzerische Bewegungserziehung in Straßburg/Frankreich. Sie unterrichtet Rhythmik u. a. seit 1991 an

der Universität der Künste Berlin. Die eigene Bühnenerfahrung als Sängerin, Choreographin und als Bewegungstrainerin für Sänger führte zur Beschäftigung mit der Thematik „Die körperliche Disposition der Sänger als Bühnendarsteller“. Darüber hinaus arbeitet sie an einer Dissertation am Institut für Begabungsforschung und Begabtenförderung in der Musik an der Universität Paderborn.

# Dietrich Fischer-Dieskau

Anlässlich des 80. Geburtstages von KS Prof. Dr. hc. mult. Dietrich Fischer-Dieskau, der dem Ehrenkomitee des BDG angehört, verfasste der Musikwissenschaftler und Freund Fischer-Dieskaus, Prof. Dr. Elmar Budde, dieses Portrait des Universalkünstlers.

Wenn man den öffentlichen Lebensweg **DIETRICH FISCHER-DIESKAUS**, seine musikalische Karriere also, überschaut, dann fällt es wahrlich nicht schwer, eine nicht enden wollende Kette von Erfolgen und Ehrungen aufzuzählen. Mehrere Universitäten haben ihn mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet; er ist Ehrenmitglied bedeutender Vereinigungen und Institutionen, die Preise, die seinem Oeuvre zugedacht wurden, summieren sich zu einer stattlichen Galerie. Das Schallplattenverzeichnis, das seine Sängerkarriere begleitete, umfasst weit über 500 Einspielungen. Aber es ist nicht nur der Gesang (vom Lied über die Kantate, die Passion, das Oratorium bis zur Oper), dem **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** seine unverwechselbare Physiognomie verliehen hat, auch als Dirigent



und Buchautor hat er Maßstäbe des Musizierens und der musikalischen Reflexion gesetzt. Schließlich ist nicht zu vergessen, dass **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** auch der Malerei seit langem sein Interesse widmet. Die Ausstellungen, in denen man seine Bilder sehen konnte, machen auf paradigmatische Weise deutlich, in welchem hohem Maße die Bilder in ihrer Farbigkeit und ihrer intensiven Strichführung Reaktionen auf musikalische Denkfiguren darstellen. Wer denkt nicht unwillkürlich an Robert Schumann, der ohne philosophische Umschweife gesagt hat, dass die Ästhetik der einen Kunst selbstverständlich auch die der anderen sei, nur in ihrem Material, d. h. in ihren sinnlichen Erscheinungsformen, seien sie verschieden. Aber **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** ist auch – und zwar mit größtem persönlichen Engagement – als Lehrender tätig, der mit unbeirrbarer Unmissverständlichkeit versucht, jungen Menschen die Welt des Gesanges, der Musik und des musikalischen Verstehens aufzuschließen. Ein weit gespanntes künstlerisches und pädagogisches Tätigkeitsfeld also; eingebettet in einen musikalischen Horizont, der Jahrhunderte der Musik, der Kunst und ihrer Geschichte umgreift.

In allen Gattungen der Gesangsmusik hat **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** während seiner nahezu fünfzigjährigen künstlerischen Tätigkeit Interpretationen von exemplarischer Bedeutung geschaffen; Interpretationen, die in einer merkwürdigen Mischung von Vollkommenheit und zugleich Offenheit nie den Eindruck des „so-und-nicht-anders“ hervorgerufen haben und selbst in der Vermittlung durch die Schallplatte bis heute nicht hervorrufen. Vielmehr eröffnen sie in ihrer Einzigartigkeit als Ereignis eine unendliche Vielfalt von Perspektiven, die selbst im Altbekannten den Weg frei machen bzw. freigemacht haben für Neues, für Ungehörtes und Unerhörtes.

Die Kunst des Liedgesanges, genauer gesagt, der Stellenwert dieser Kunstgattung im öffentlichen Musikleben, gilt heute als so selbstverständlich, dass diese Selbstverständlichkeit nicht in Frage zu stehen scheint. Sicherlich werden und wurden auch in unserer Zeit noch Lieder, Gesänge (also

Musiken für die menschliche Stimme) komponiert, dennoch war das 19. Jahrhundert die große Blütezeit des Liedes. Dichtung und Musik fanden sich damals zu jener Synthese, die wir Lied nennen. In den Kompositionen von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf erhielt diese Synthese musikalische Ausdrucksformen, die, so unterschiedlich sie im Einzelnen auch sein mögen, das Lied zu einer der Instrumental- und Opernmusik gleichwertigen Gattung emporhoben. Doch das 19. Jahrhundert ist nicht nur mit seinen Menschen, sondern auch mit seinen Gesellschaftsformen, in denen die Liedkunst als Genre ihren musikalisch-kulturellen Stellenwert hatte, längst vergangen. Gewiss sind viele Lieder des 19. Jahrhunderts nie der Vergessenheit anheimgefallen, aber der Anspruch der Lieder, ihr Selbstverständnis schrumpfte doch zunehmend zur anmutigen

Gesangsidylle. Programme von Liederabenden noch aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erwecken den Eindruck anmutiger musikalischer Blumensträuße; die „alten bösen Lieder“ wird man zumeist vergeblich suchen. Man muss sich an diese Vergangenheit erinnern, um nur einigermaßen ermessen zu können, was **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** durch seine Gesangkunst nicht nur geschaffen, sondern was er auch und vor allem an geistig-musikalischen Bewusstseinsveränderungen bewirkt hat. Diese Bewusstseinsveränderung bezieht sich schließlich nicht allein auf die Auseinandersetzung mit traditioneller Musik; **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** hat darüber hinaus ganz wesentlich das Komponieren von Gesangsmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beeinflusst und sogar initiiert. Mit Sicherheit wäre das 20. Jahrhundert ohne **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** sehr viel ärmer an Gesangskompositionen. Indem durch seine Kunst die Vergangenheit Gegenwart wurde, konnte sich die gelebte Gegenwart gleichsam im Spiegel der Vergangenheit neu entdecken und begreifen.

Sicherlich hat **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** seine Liederabende und Konzerte von Anfang an unter inhaltlichen Gesichtspunkten gestaltet und damit unverrückbare Maßstäbe gesetzt, gewichtiger dürfte jedoch sein, mit welcher unerhörten Konzentration diese Inhalte in der Interpretation zum musikalischen Ereignis wurden. Es ist ja nicht allein die Schönheit der Stimme, die das bewerkstelligt, sondern vor allem ein klares Bewusstsein von der Komposition, ihrem Selbstverständnis und ihrem geistigen Anspruch. Und dann geschah jenes Rätselhafte: Die interpretierte Komposition schien durch die Schönheit der Stimme zu sprechen; ja nicht nur das, die Komposition selbst schien im Klang der Stimme überhaupt erst zu entstehen und zu werden. Philosophen und Ästhetiker haben oft darüber gestritten, ob eine Komposition erst im Erklingen ihre wahre Identität finde. Wenn man ein Konzert mit **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** erlebt hat (sei es ein Lieder- oder Opernabend, sei es ein Oratorium oder ein Konzert mit neuer Musik), dann wird man nicht mehr streiten wollen, dann weiß man um die Identität.



Wir sprechen in der Vergangenheit, denn die Liederabende und Konzerte des Sängers **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** gehören der Vergangenheit an und sie sind unvergesslicher Bestandteil im Gedächtnis und der Erinnerung derer, die diese Abende erlebten. Dennoch gibt es, Gott sei Dank, eine schier unübersehbare Zahl von Tonaufzeichnungen, Schallplatten und CD's. Es ist merkwürdig (und wahrscheinlich gehört es auch zu jenem Rätselhaften), dass auch beim Anhören der Tonaufzeichnungen, Schallplatten und CD's sich diese Identität einstellt. Obwohl wir ohne Zweifel eine Wiederholung im physikalischen Sinne hören, scheinen wir sie dennoch ein jedes Mal als etwas im Augenblick Entstehendes, sogar als etwas Neues zu hören und nicht als Reproduktion eines bereits Bekannten. Mit Sicherheit weisen die Interpretationen **DIETRICH FISCHER-DIESKAUS** aufgrund ihrer Vielschichtigkeit und ihrer musikalisch-geistigen Differenziertheit, d. h. ihrer einzigartigen Vollkommenheit, in einer Weise über sich selbst hinaus, dass das Vollkommene selbst zu einem Abenteuer wird. Die Utopie des Vollkommenen zielt ja nicht aufs Endgültige, aufs eindeutige Ergebnis (ein Ergebnis wäre Stillstand), ihr Wesen besteht vielmehr im Prozesshaften, im Abgeschlossenen, im geistig-künstlerischen Werden. Dank der so genannten und oft gescholtenen Medien können wir viele der Interpretationen **Dietrich FISCHER-DIESKAUS** immer wieder zum klingenden Ereignis werden lassen.

Als theoretisierender und reflektierender Musiker hat **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** selbst unmissverständlich darauf hingewiesen, dass eine Gesangs-Interpretation nie abgeschlossen sein kann und nie abgeschlossen sein darf, denn eine Gesangs-Komposition beruht ihrem Wesen nach auf dem wechselseitigen Spannungsverhältnis von Wort und Ton. „Alles muss immer wieder aus neuem Grund gestaltet werden. Wir sind mit der Zerspalteneit von Wort und Ton, mit mehrfacher Wahrheit konfrontiert, die auch in der Interpretation von Gesangsmusik als Essenz des Widersprüchlichen, des Zwiespalts erkennbar werden darf. Wahrheit steht gegen das Recht aus anderer Wahrheit“. Allein aufgrund dieses Doppelgesichts kann eine Interpretation also nie abgeschlossen sein. „Endgültiges ist“, wie Dietrich Fischer-Dieskau an anderer Stelle schreibt, „mit nichts zu rechtfertigen“. Vielleicht ist die Affinität und Vorliebe **DIETRICH FISCHER-DIESKAUS** zu den Kompositionen und zur Person Robert Schumanns aus dieser Erkenntnis zu erklären; eine Vorliebe, die sich in zahllosen Interpretationen und einem umfangreichen Buch über Schumanns Vokalmusik niedergeschlagen hat; ist doch gerade das Doppelgesichtige, das Janusköpfige, ein ständig wiederkehrender Topos im musikalischen Denken Robert Schumanns. Es gibt wohl kaum eine Komposition Schumanns, die nicht zwischen Traum und Wachen, zwischen Geborgenheit und Bedrohung, zwischen Schönheit und schmerzlicher Erfahrung schwankt. Und so wird auch verständlich, wenn **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** die Kunst der Interpretation als eine endlose Gratwanderung bezeichnet hat; eine Gratwanderung, die, so möchte ich fortsetzen, sowohl den Interpreten als auch den Hörer nicht nur in atemberaubende Höhen führt, sondern die ihm auch die Abgründe, die sich – um im Bilde zu bleiben – links und rechts auftun, schonungslos deutlich macht.

Robert Schumann wusste, wie schwer es die Musik aufgrund ihres flüchtigen Wesens hat, verstanden zu werden;

er wusste, dass sowohl die Leichtigkeit als auch die Verworrenheit der klanglichen Außenseite die Tiefen der musikalischen Aussage nur zu oft verdunkelte. In seinem Leipziger Tagebuch finden sich die folgenden heiter-melancholischen Sätze, die wie ein helllichtiger Kommentar zur Kunst und zum Denken **DIETRICH FISCHER-DIESKAUS** sich lesen lassen: „Gerade von der Musik könnten die Philosophen lernen, dass es möglich ist, auch mit der anscheinenden Miene des tändelnden Jugendleichtsinn die tiefsten Dinge von der Welt zu sagen; denn das hat eben die Tonkunst an der Art, dass sie mit ihren Melodien nur wie ein spieltreibendes Kind erscheinen will, das ein übervolles und überseliges Herz, dessen es sich der klugen und wissenschaftlichen Leute wegen fast schämen möchte, hinter seinen klingenden musikalischen Figuren bald schalkhaft verbirgt, bald mit liebesuchender Wehmut sich hervorwagen lässt in wunderbaren Tonandeutungen, die an jedes Menschenherz mit der leisen Frage: verstehst du mich? herantönen, aber bei weitem nicht von jedem verstanden werden.“

Die Musik vermag also, wie Robert Schumann es formulierte, von den tiefsten Dingen zu sprechen, doch diese Tiefen werden nicht unmittelbar offensichtlich; sie verbergen sich vielmehr hinter den klingenden Figuren, also hinter den Tönen. Demnach gilt es, die klingenden Figuren zu entziffern und aufzuschließen, um jenen Sinn zu entdecken, der sich hinter ihnen, oder besser gesagt, in ihnen verbirgt. **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** hat während seines Sängerebens unablässlich um diese Probleme gerungen und Lösungen zu finden versucht, die in einem prozesshaften und doch kreativen Sinne zugleich über sich hinausweisen, also unabgeschlossen und offen sind.

Auch wenn heute der Sänger **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** schweigt, so sind seine künstlerischen Tätigkeiten nicht abgeschlossen; sie scheinen sich sogar eher noch zu erweitern und zu vervielfältigen. Dirigieren, Schreiben, Rezitieren, Malen und Lehren stehen jetzt im Zentrum seines Tuns; doch alle diese so unterschiedlichen Tätigkeiten sind perspektivisch auf einen Punkt gerichtet, nämlich die Kunst, die es in ihren Erscheinungsformen für ihn immer neu zu entdecken, zu verstehen und zu vermitteln gilt. Als **DIETRICH FISCHER-DIESKAU** einmal gefragt wurde, was für ihn denn das Wichtigste in seiner künstlerisch-pädagogischen Arbeit sei, da gab er spontan die Antwort: „Es gibt nur eines, die nicht enden wollende Neugier, alles immer neu zu beleuchten, alles immer wieder in einem neuen Licht zu sehen, das möchte ich vermitteln.“

**ELMAR BUDDÉ** war von 1972 bis 2001 ord. Professor für Musikwissenschaft an der HdK Berlin. Hauptforschungsgebiete: Geschichte der Komposition vom Mittelalter bis zur Gegenwart; Musik des 19. und 20. Jahrhunderts; Franz Schubert, Fragen und Probleme des Inter-disziplinären (Musik - Malerei - Architektur). Eine Vielzahl von Publikationen zu den verschiedenen Forschungsgebieten; zusammen mit Dietrich Fischer-Dieskau Herausgeber einer textkritischen Neuausgabe der Lieder Franz Schuberts. Seit Jahrzehnten auch als Maler tätig.



# Naturheilkundliche Behandlung der Sängerstimme

*Gerade in den Wintermonaten ist die Stimme sehr anfällig für Infekte. Und wenn der Winter vorbei ist, kommt die Allergiezeit. Aber auch Streß und Emotionen wie Ärger und Trauer belasten die Stimme. Ein Beitrag von Dr. ELISABETH GABKA-HEß*

Stimme und Stimmung haben nicht umsonst denselben Wortstamm. Wir haben alle schon einmal die Erfahrung gemacht, daß unsere Stimme schwach, gebrochen, „wackelig“, ist, wenn wir uns überanstrengt haben. Wenn also unsere Energien am Ende sind. Oder wenn es uns vor Ärger die „Stimme verschlägt“. Alte Menschen machen oft die Erfahrung, daß ihre Stimme schwächer wird, ohne daß eine Erkrankung oder ein Medikament die Ursache ist. Es ist die abnehmende Lebensenergie, die sich darin widerspiegeln kann.

Viele Erkrankungen gehen mit Stimmveränderungen einher, wie z.B. Nerven- oder Schilddrüsenerkrankungen. Die Stimme ist ein komplexes Geschehen, das nicht nur durch das unmittelbare Kehlkopforgan mit den in ihm enthaltenen Stimmlippen und die umliegende Halsmuskulatur generiert wird, sondern ebenso durch die Becken- und Brustorgane wie auch den Resonanzraum der oberen Lufträume. Gerade Sänger wissen, wie wichtig es ist, gut „geerdet“ zu sein, damit die Stimme voll aus dem Becken aufsteigen darf. „Gut geerdet“ sein, bedeutet aber nichts anderes als mit seinen eigenen Kräften gut hauszuhalten.

## Was können wir dafür tun?

Neben den wichtigen täglichen Gesangübungen ist eine Lebensweise zuträglich, die gesunde Ernährung, ausreichenden Schlaf und körperliche Bewegung beinhaltet. Gegen eine allzu heftige emotionale Labilität helfen Meditations- oder Entspannungsübungen, die man regelmäßig anwendet.

Wenn Anfälligkeit gegen Erkältungskrankheiten besteht, dann wird man zuerst das Immunsystem stärken: Warm-kalte Wechselduschen, ansteigende Fußbäder und regelmäßig Saunen helfen im Winter die Infektanfälligkeit zu vermindern.

Auch Nasenspülungen mit lauwarmen Salzwasser, regelmäßig einmal täglich angewendet, sind hervorragende Immunschützer! Bei akuten Infekten - und das sind zumeist Virusinfekte - wird man zuerst mit pflanzlichen und homöopathischen Mitteln behandeln, um die Selbstheilungskräfte zu stärken.

Antibiotika richten sich gegen Bakterien und schützen nur in zweiter Linie beim viralen Infekt. Da sie leider auch die „guten“ Bakterien im Darm töten, ist die Immunlage oft nach Gabe von Antibiotika geschwächt. D.h. gerade nach Antibiotika-Therapie ist man anfällig für Rückfälle.



salvia officinalis purpurea

**Allgemein** ist Wärmezufuhr zuträglich, z.B. als warme Halswickel, warme Inhalationen mit Salz oder

Salbei oder wärmende Tees (Lindenblüten, Salbei oder Fenchel). Kalte Getränke sind zu vermeiden. Und natürlich: Stimmschonung, eine Maßnahme, die ich eigentlich nicht zu erwähnen brauche, weil sie Sänger selbstverständlich kennen! Erwähnen möchte ich aber, daß auch „stumme“ Stimmübungen, also das stumme Agieren auf der Probe, nicht geeignet zur Stimmschonung sind, weil die Stimmbänder auch beim Mithören ohne eigene Aktivität bewegt werden! Wer also sicher die Stimme schonen möchte, sollte auch nicht als stummer Artist mitmachen. Als Heilmittel ist geeignet das Pyrit/Zinnober. Der Schwefelanteil greift in den überschüssigen Stoffwechselprozeß der Entzündung ein und der Eisenanteil reguliert über die Durchblutung die Entzündungszellen. Sind die Stimmbänder geschwollen, ist das Bienengift ein sehr wirksames Heilmittel: Apis.

**Heiserkeit** kann als Folge einer akuten Entzündung auftreten oder als Folge von Stimmknötchen, Stimmbandpapillomen oder einer Lähmung der Stimmbandnerven. Das häufigste Krankheitsbild sind die Stimmbandknötchen, die durch Überanstrengung oder falsche Stimmführung entstehen. Man kann sich das so vorstellen, dass an besonders beanspruchten Stellen Schwielen entstehen. Das Wichtigste der Therapie liegt in der Schulung der richtigen Stimmführung. Arzneilich kann man das unterstützen mit Pyrit Tab. und Stibium metallicum Pulver. Wer seine Stimme überanstrengt hat, sollte ebenso schweigen für ein paar Tage. Hilfreich ist die Einnahme von Causticum oder Arum Triphyllum zur Linderung der Erschöpfung. Manchmal bleibt eine sogenannte Internusschwäche nach einem Virusinfekt. Das bedeutet, dass der innere Schließmuskel der Stimmbänder geschwächt ist und es deshalb keinen vollständigen Stimmbandschluß gibt. Hier ist die Einnahme von Vitamin-B Präparaten für einige Zeit gut.



**Husten** ist eine besonders unangenehme Begleitung der Erkältung, weil die Stimmbänder dabei aneinander geschlagen werden. Einerseits will man den Hustenreiz nicht unterdrücken, da er die natürliche Abwehrhaltung des Körpers

Zu Person **DR. ELISABETH GABKA-HEß:**

In Berlin geboren; Medizinstudium;  
Auslandstätigkeit als Ärztin;  
Urologie-Klinik; Hals-Nasen-  
Ohren-Klinik; Spezialausbildung  
Stimm- und Sprachstörungen;  
Naturheilkundliche Ausbildung; Anthroposophische  
Medizin; Homöopathie; Chinesische Medizin.  
seit 1992 in eigener Praxis tätig; seit 2000 Referentin für  
naturheilkundliche Medizin;  
Spezialgebiet für homöopathische Behandlungen für  
Stimm- und Sprachstörungen, Atem- und Hörstörungen bei  
Kindern, chronische Nebenhöhlenerkrankungen, Tinnitus



gegen eingedrungene Fremdreize ist, andererseits möchte man die Stimmbänder schonen. Der Kompromiß liegt hier einerseits in der Einnahme entzündungslindernder Medikamente wie Thymian, Efeu oder Zinn, z.B. Bronchipret Trp. oder Stannum comp. Glob. und einer hustenstillenden Medikation mit Ipecacuhana. Wichtig sind Inhalationen mit Salzwasser, Thymian oder Salbei. Auch Einreibungen mit ätherischen Salben sind sehr hustenstillend.

Bei **Halschmerzen** ist die Einnahme von Belladonna hochwirksam. Entweder nimmt man das reine Belladonna als D4 oder D30 oder in Kombination mit anderen Pflanzen als Infludo, Tonsiotren, Tonsilgon Erysidoron o.ä. Auch hier sind Halsum-schläge zu empfehlen. Gut ist auch das Ölziehen: hier nimmt man ein Eßlöffel Sonnenblumenöl und kaut es für mehrere Minuten im Mund, spuckt es dann aus und spült mit klarem Wasser nach. Das Öl saugt pathogene Bakterien und Viren auf.



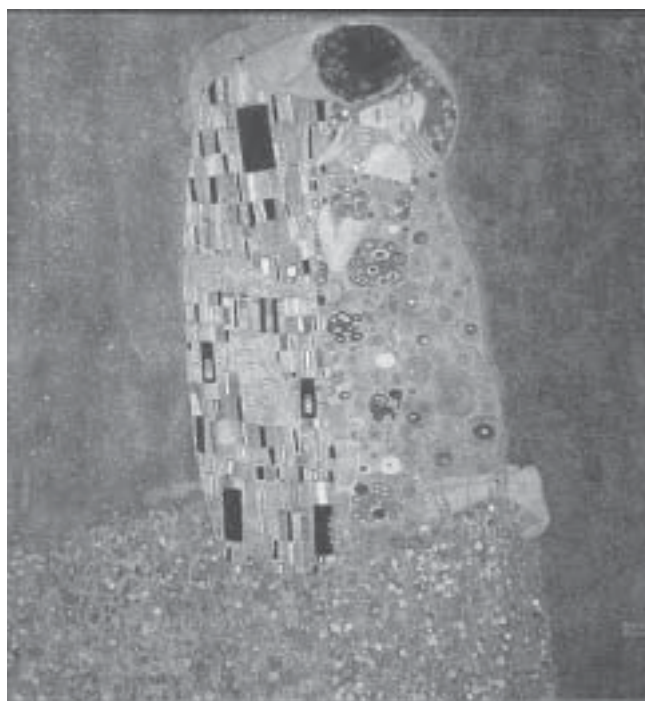
Atropabelladonna

In der **Allergiezeit** hat man die Wahl zwischen chemischen und homöopathischen Mitteln. Sehr wirksam ist eine vorbeugende Eigenblut-Therapie, die mit homöopathischen Mitteln und einer Akupunktur kombiniert wird. Allergien nehmen zu, und durch die Behandlung mit chemischen Antihistaminika deckt man nur die größten Symptome, ohne die allergische Stoffwechselslage zu behandeln. Deshalb nehmen oft die Beschwerden unter dieser Behandlung von Jahr zu Jahr zu. Die Naturheilkundliche Behandlung dagegen führt zu einer Umstimmung der hyperergischen, also überschießenden Stoffwechselsituation und ist deshalb eine ursächliche Behandlung. Man kann durch eine Desensibilisierung auch vorbeugend handeln. Es werden im Herbst die Pollen in ansteigender Dosierung dem Organismus zugeführt, so daß er eine Immunität gegen die Pollen im kommenden Jahr entwickelt. Mitunter kommt es darunter aber zu einer Änderung der Allergenität, d.h. man ist zwar nicht mehr gegen Birkenpollen allergisch, dafür aber gegen Gräser.

Wer durch **Streß, Ärger oder Trauer** seine Stimme

geschwächt hat, kann sich Unterstützung durch homöopathische Mittel holen, die seinem Typ entsprechend ausgesucht werden können. Hier konnte nur ein kleiner Ausschnitt an Stimmproblemen aufgezeigt werden. Abschließend möchte ich noch erwähnen, daß auch bei Stimmproblemen durch hormonelle Umstellung (Wechseljahre), die naturheilkundliche Behandlung gute Therapieansätze bietet.

**DR. ELISABETH GABKA-HEß**



# 10. Vortrags- und Gesprächsrunde **STIMMERKRANKUNGEN BEI SCHAUSPIELERN UND SÄNGERN** Herbert-von-Karajan-Centrum, Wien 4. und 5. November

Die "Berliner Vortrags- und Gesprächsrunde zu Stimmerkrankungen bei Schauspielern und Sängern" wird anlässlich ihres 10. Jahrestages erstmalig in Wien stattfinden. Damit soll die langjährige Tradition und der Erfolg dieser Veranstaltung unter der Führung von Univ. Prof. Dr. Wolfram Seidner in neuem Rahmen fortgesetzt werden.

Wir möchten Sie herzlich dazu einladen und hoffen, Sie im "Herbert-von-Karajan-Centrum" in Wien begrüßen zu können.  
Univ. Prof. Dr. Berit Schneider, Univ. Prof. DDr. W. Bigenzahn



Nähere Informationen bzw. Anmeldungen über:

Univ. Prof. Dr. Berit Schneider

Klinische Abteilung Phoniatrie-Logopädie der  
Univ.-HNO-Klinik Wien

A - 1090 Wien, Währinger Gürtel 18 - 20

Fax: +43-1-40510664; Tel +43-1-404003317

(Sekt. Frau Neumann)

Email: [berit.schneider@meduniwien.ac.at](mailto:berit.schneider@meduniwien.ac.at)



# Singen als Mittel gegen Burnout-Syndrom

aus der Schweizer Musikzeitung 4 April 2005

*Kann Singen bei Symptomen wie Stress, Depression, Lustlosigkeit, Nervosität, Antriebsschwäche und Erschöpfung regulierend und energetisierend auf das Wohlbefinden von Burnout-Betroffenen wirken? Eine interdisziplinäre Studie an der psychiatrischen Abteilung des Kaiser-Franz-Josef-Spitals Wien suchte und fand Antworten. Ein Arbeitsbericht von BRIGITTE BERGER-MÖHL*

Jeder zweite Lehrer ist schon mit dem „Burnout-Syndrom“ in Kontakt gekommen. Tausende leiden unter extremer Erschöpfung verbunden mit Depressionen. 20% der Erwerbstätigen erleben Burnout ähnliche Phasen. 27% der Arbeitnehmer stehen unter ungesundem Stress. 46 % aller Krankheitstage haben psychische Gründe, veröffentlichte *Trend* im August 2004.

Wie ein ausgebranntes Gebäude aussieht wissen wir alle. Wo vor kurzem noch ein prächtiges Gebäude stand, stehen nur noch ausgebrannte Mauern. Der New Yorker Arzt und Psychoanalytiker Herbert J. Freudenberger erkannte bei seinen Patienten, dass Menschen gleich einem Gebäude innerlich ausbrennen können. Äußerlich blieb eine mehr oder weniger intakte Hülle, innen aber herrschte eine gähnende Leere. Er fasste 1974 erstmals diese Erschöpfungssymptome unter dem Begriff „Burnout-Syndrom“ zusammen.

„Ausbrennen“ bedeutet sich also entleeren, die eigenen körperlichen und seelischen Reserven erschöpfen. Sich selbst dabei zerstören, um unter Aufbietung aller Kräfte unrealistische Erwartungen zu erfüllen, die selbst gesetzt oder vom Wertesystem der Gesellschaft aufgezwungen sind. Im Zentrum des Burnout-Syndroms stehen somit Ziele, Wünsche und Bedürfnisse, die entweder gar nicht, nicht mehr oder nur unter Hintanstellung der anderen Ziele zu realisieren sind. (Burisch in *Psychologie Heute* 9/94)

## Der Leidensweg in die völlige Erschöpfung

Burnout tritt nicht plötzlich auf, und man brennt nicht von einem Tag auf den andern aus. Der heimtückische Schmelzbrand kriecht oft jahrelang unter der Oberfläche – und wird vom Betroffenen selbst, wie auch von Angehörigen, erst sehr spät erkannt.

Die Krankheit durchläuft verschiedene Symptome und Stadien: Vom Anfangsstadium, dem überhöhten Zwang sich beweisen zu müssen, dem verstärkten Einsatz im Arbeitsbereich, der Vernachlässigung eigener Bedürfnisse („Ich habe keine Zeit“), bis zum Verdrängen von Konflikten und dem Verleugern aufgetretener Probleme, hin zum Verlust des Gefühls für die eigene Persönlichkeit und einer großen inneren Leere, dem Auftreten von psycho-

somatischen Erkrankungen wie Rückenschmerzen und verschleppten Erkältungen und im Endstadium zur Depression und der totalen psychischen und physischen Erschöpfung und zu Suizid-Gedan-

ken. (Freudenberger/Richelson in: *Ausgebrannt*, 1980)

Diese Symptome sind erste Anzeichen für das „Burnout-Syndrom“. Sie sind nicht die Krankheit selbst. Von Burnout kann dann gesprochen werden, wenn gleichzeitig mehrere Symptome gehäuft auftauchen und die Energie und Lebensfreude des Menschen blockieren.

Der Symptomverlauf ist ein Prozess, der von Person zu Person unterschiedlich verlaufen kann. Welche Reihenfolge sich entwickelt, hängt vom Individuum sowie von seiner Umwelt ab. Burnout ist ein individuelles Problem und kann sich mehrmals im Leben wiederholen. (Maslach/Leiter, *Die Wahrheit über Burn-out*, 2001)

## Spiegelbild unserer selbst

Stimme und Bewegung sind zwei Ausdrucksmittel, die mich seit jeher faszinierten. Musik und Bewegung sind Bereiche, die keiner Sprache bedürfen. Musik, selbst wenn man sie nicht bewusst wahrnimmt, beeinflusst den Menschen im seelischen und auch motorischen Bereich. Die Musik öffnet die Tür zum Innersten des Menschen, und die Bewegung ist wie die Stimme gleichsam eine Tür, durch welche man einen Einblick in die Verfassung des Menschen gewinnen kann.

Die Stimme ist eines der wichtigsten Kommunikationsmittel. Sie gehört untrennbar zum Erscheinungsbild und zum Auftreten des Menschen. Durch die Klangfarbe seiner Stimme vermag der Mensch seinen Gefühlen und Emotionen Ausdruck zu geben. Die Stimme ist also das Spezifische einer Person, das, was von ihr zum Klingen kommt, was von ihr hörbar wird. Sie ist ein Spiegelbild unserer selbst und verrät schonungslos unsere Tagesverfassung, unsere Ängste und unsere Freuden. Wie im Spiegel der Mensch, so ist in der Stimme die jeweilige Verfassung, im weitesten Sinne unsere seelische „Gestimmtheit“ hörbar.

Yehudi Menuhin erklärte Singen als: *“Die eigentliche Muttersprache aller Menschen, denn sie ist die natürlichste und einfachste Weise, in der wir ungeteilt da sind und uns ganz mitteilen können – mit all unseren Erfahrungen, Empfindungen und Hoffnungen“.*

## Arbeit mit Atem, Stimme und Bewegung

Seit 1990 unterrichte ich Gesang- und Atem und Stimmbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Aus den Beobachtungen meiner langjährigen Unterrichtstätigkeit mit Sängern, Pädagogen, sowie Berufsgruppen, die ihre Stimme täglich im Berufsleben brauchen, erkannte ich die Auswirkungen von Stress, Hektik und Arbeitsbelastung auf die Qualität der Stimme, die Körperspannung und den allgemeinen psychischen Zustand. Ebenso fiel mir auf, wie diese Faktoren durch die Arbeit mit Atem, Stimme und Bewegung in eine positive Richtung beeinflusst werden konnten. Der Gedanke, die Stimme als Mittel für eine Veränderung der Stimmung, also zur



Ausbalancierung und Harmonisierung des emotionalen Zustandes für den Menschen zu nützen, erwuchs aus den Beobachtungen und den Feedbacks meines gesangspädagogischen Arbeitsfeldes.

Ich entschloss mich, in Form eines Pilotprojektes an der psychiatrischen Abteilung des Kaiser-Franz-Joseph Spitals in Wien die Wirksamkeit einer gezielten Arbeit mit „Atem, Stimme und Bewegung“ als mögliche Prävention und Intervention bei Burnout-Betroffenen zu untersuchen.

Hier möchte ich nochmals betonen, dass es sich beim Begriff „Singen“ nicht um die herkömmliche Idee von klassischem Singen handelt, sondern um den freien und kreativen Gebrauch der Stimme, Angefangen vom improvisatorischen „vor sich hinrällern“ bis hin zum Singen von Liedern.

In Zusammenarbeit mit Therapeuten und Psychologen arbeitete ich ein Jahr lang mit der oben genannten Zielgruppe. Die Symptome der Patienten waren sehr vielschichtig, so dass ich sowohl in Kleingruppen, als auch in Einzelstunden arbeitete. Da viele keinen spontanen Zugang zu ihrer Singstimme mehr hatten, arbeitete ich viel mit Stimmimprovisation, Klangmalerei und Stimmungsbildern in Verbindung mit Bewegung. Dieser freie Zugang zur Stimme bewirkte bei den Patienten eine große Lockerheit in Bezug zur eigenen Stimme und steigerte ihre Phantasie und Kreativität.

In zahlreichen Situationen bemerkte ich, wie ich noch während der Unterrichtsstunde die Präsenz und die Aufmerksamkeit gesteigert wurde und die Vitalität und die Körperspannung sich veränderten. Psychisch wirkte sich dies innerhalb der Stunde in einer vorübergehenden emotionalen Aufhellung und einer gesteigerten Lebensfreude aus. Die Untersuchung zeigte weiters, dass die Befragten durch das Singen sowohl traurige wie auch negative Gefühle verändern, und dadurch blockierte Energie wieder freisetzen konnten. Singen fungierte so als Entspannungs- und im nächsten Moment als Energetisierungsstrategie sowie als Medium der Selbstbegegnung und Selbstreflexion.

Die Befragten erlebten durch ihre Stimm tätigkeit sowohl frohe als auch traurige Gefühle intensiver. Sie fanden dadurch ihre innere Ruhe wieder und konnten sich von lähmenden Gedanken befreien. So fühlten sie sich nach der Stunde: entspannt, stabil, heiter, glücklich, froh, energiegeladen, mutig. Für viele war die eigene Stimme ein Ausdrucksmittel, mit dem sie ihre unterschiedlichen Gefühlslagen ausbalancieren und ihre Emotionen besser bewältigen konnten, die mehr oder weniger als desorganisierend in ihrem momentanen Leben empfunden wurden.

## Spannungsabbau

Über die Stimmimprovisation konnten die Patienten ihre Emotionen freier und unbelasteter zeigen. Dies wäre verbal in solcher Offenheit bei vielen nicht möglich gewesen. Viele Patienten konnten oder wollten ihre Gefühle nicht in Worten ausdrücken, sie aber in Klängen, Geräuschen und Bewegungen hörbar und sichtbar machen. Das wurde von vielen als sehr lustvoll beschrieben.

„Ich kann verstehen, was Du mir mit Deinem Ton sagen willst“ – „Wenn ich singe, kann ich alles sagen, was ich denke“

– „das Summen belebt meinen Kopf“, – „ich spüre mich nach dem Singen gut“ – „wenn ich singe, vergesse ich meine Sorgen“.

Durch das Singen wurde die Atmung angeregt und sorgte durch die größere Sauerstoffzufuhr für mehr Energie und Vitalität. Im Laufe der Arbeit fühlten viele Patienten ihren Körper flexibler und die Atmung tiefer und präsenter. Emotionale wie auch körperliche Spannungen konnten abgebaut werden. Der eigene Atem wurde als etwas Lebendiges, das sie durchströmt, erlebt. Viele drückten es so aus: „Ich fühle einen Halt in mir – ich bin mehr in mir selbst – ich lebe bis in die Zehenspitzen hinunter“.

Bei vielen Patienten waren die Bewegungen unkontrolliert oder stereotyp. Die Musik half hier, neue Bewegungsmöglichkeiten zu finden und ein bewussteres Körpergefühl zu entwickeln. Der Fortschritt war in ganz kleinen Schritten sichtbar. Ein Patient formulierte es so: „Nach der Stunde habe ich das Gefühl, Wurzeln an den Füßen zu haben. Ich bin jetzt tief mit dem Boden verbunden“.

## Fazit

Meine Untersuchungen zeigten, dass der gezielte Einsatz von Atem, Stimme und Bewegung bei dieser Zielgruppe eine wirkungsvolle Bewältigungsstrategie bei Burnout-Symptomen im Sinne der Regulation von Emotionen bewirken kann. Ebenso war eine effektive Verbesserung ihres psychischen und physischen Zustandes erkennbar in Form einer Aufhellung ihrer momentanen Gemütslage.

Eine Garantie, dass dies auch immer zutrifft, kann jedoch nicht gegeben werden. Ich möchte an dieser Stelle bemerken, dass sich eine nachhaltige Veränderung bei den Patienten nur über einen konstanten und längeren Arbeitszeitraum hinweg einstellen kann. Ebenso ist die Zusammenarbeit mit Psychologen und Therapeuten unbedingt zu empfehlen, da es sich hier um eine zusätzliche flankierende Maßnahme, in Verbindung mit den traditionellen Therapien und einer eventuellen medikamentösen Behandlung handelt.

### Zur Person **MAG. BRIGITTE BERGER-MÖHL**

Die in Luzern geborene Sopranistin studierte Gesang, Gesangspädagogik und Musik und Bewegungspädagogik/Rhythmisch-musikalische Erziehung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Weitere Studien in Liedgesang, Musikdramatischer Darstellung und Barockgesang folgten am Konservatorium von Nizza/Frankreich. Umfassende künstlerische Tätigkeit im Musiktheater- und Konzertbereich. Eine wichtige Aufgabe ist für **MAG. BRIGITTE BERGER-MÖHL** die Pädagogik. Sie unterrichtete am Konservatorium von Nizza Gesang und gründete eine Klasse für sängerische Körperschulung. Seit 1990 unterrichtet sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien am Institut Antonio Salieri Gesang, Atem und Stimm-bildung. In Zusammenarbeit mit Psychologen und Therapeuten an der psychiatrischen Abteilung des Kaiser-Franz-Josef Spital Wien untersuchte sie im Rahmen ihrer Magisterarbeit in einem Pilotprojekt die Wirksamkeit einer gezielten Arbeit mit Stimme und Bewegung bei „Burnout- Symptomen“. Sie leitet zahlreiche Seminare über „Stimm- und Ausdruckstraining“ bei Sprech-berufen in der Wirtschaft in Basel, Bern, Luzern und St. Moritz.



# GEDANKEN ZUM EUROPÄISCHEN AUSTAUSCH

PROF. NORMA ENNS, amtierende Präsidentin der European Voice Teachers  
assosiation stellt im Folgenden einige grundlegende Überlegungen an



Warum ist ein internationaler Austausch so wichtig, dass wir gemeinsam danach streben? Was ist das Wesen der Idee eines europäischen Gesangspädagogen Verbandes? Gibt es überhaupt eine europäische Identität? Und wenn, woraus besteht sie? Es ist nicht einfach diese Fragen zu beantworten. Dennoch versuche ich einige Gedanken dazu zu formulieren in der Hoffnung, dass sie als Anregung zum Gespräch und zum Weiterdenken dienen.

Der Begriff „Internationalität“ schließt in sein Bedeutungsfeld unter anderem ein, dass sich Menschen über ihre eigenen Grenzen hinausbewegen, seien sie persönlich, kulturell oder politisch. Zwangsläufig entsteht dadurch die Herausforderung, einer Identität zu finden und zu definieren. Was bedeutet das? Eine Identität zu haben heißt, erkennbar bestimmten Kriterien zugeordnet werden zu können und Gemeinsamkeiten mit einer bestimmten Menschengruppe auszuweisen. Wie definiert sich eine europäische Identität? Es ist sicherlich mehr als das Bewusstsein, zu einer bestimmten Bevölkerungsgruppe zu gehören, denn diese Gruppen sind heute vielerorts aufgebrochen und selten noch homogen vorzufinden. Europa ist zunächst eine geographische Region. Stellen Sie sich ein Europa vor in dem die Grenzen entlang geographischer Gegebenheiten wie Gebirgszüge und Flüsse gezogen würden. Wie anders verliefen solche Grenzen als die jetzigen Staatsgrenzen! Die Natur kennt unsere politischen Grenzen nicht, sie berücksichtigt andere Zusammenhänge.

Zur europäischen Identität gehören die seit Jahrhunderten andauernden Feindschaften und Kriege zwischen den Völkern, die fast immer die Konsequenz veränderter politischer Grenzen nach sich zogen. Europäer wissen daher auch ganz persönlich um die Folgen, die aus der Unfähigkeit sich zu verständigen erwachsen können. Kein Wunder, dass es solch intensive Anstrengungen gibt, militärische Auseinandersetzungen zu vermeiden. Inzwischen

wird diese Tradition der Kriege durch eine neue Gegenwartsgeschichte ersetzt. Wie dankbar können wir sein, den 60. Jahrestag der Beendigung des zweiten Weltkrieges erreicht zu haben! Sollte dieser jüngst begangene Tag wirklich, wie der französische Staatspräsident Jacques Chirac bei den Feierlichkeiten zum 8. Mai sagte, nicht nur das Ende des Krieges, sondern auch der Beginn Europas gewesen sein?

Von innen betrachtet ist die europäische Tradition in Malerei, bildender Kunst und Musik sehr vielfältig, von außen gesehen jedoch hat die „europäische Kunst“ eine gemeinsame Sprache. Dieses Gut ist ein Teil eines beneidenswerten Welterbes. Ähnlich wie die Grenzen zwischen den Bevölkerungsgruppen verschieben sich aber zunehmend die Grenzen zwischen den nationalen und regionalen Unterschieden zugunsten stilistischer Zusammengehörigkeiten. Haben nicht beispielsweise die Musiker der Jazz-Szene in Paris und London, oder der klassischen Musik in Wien und Berlin oder der Neuen Musik in Köln und Warschau mehr Gemeinsamkeiten als die Volksmusiker und die Opernsänger innerhalb eines Landes?

Der Weg zur Internationalität führt über die Findung sowohl einer eigenen, ganz persönlichen, als auch einer übergreifenden Identität. Eine der wesentlichen Erfahrungen bei Begegnungen im Ausland ist eng mit der Sprache verbunden: Ich kann mich nicht oder nur sehr mangelhaft verständigen. Eine Begegnung ist die Voraussetzung für die Verständigung, die Sprache aber ist das Medium dazu. Die Verständigung – auch die Erkenntnis der Unfähigkeit dazu – ist eine Voraussetzung für Selbsterkenntnis. Selbsterkenntnis ist die Voraussetzung für das Gefühl von Zugehörigkeit, von Identität. An dieser Stelle schließt sich der Kreis, denn ich muss bereits viel voraussetzen um mich mit jemandem in einer Fremdsprache zu verständigen: gegenseitiger gute Wille, Geduld, Vertrauen und Offenheit beispielsweise. Diese Tugenden gehören zum Ideal der europäischen Identität und auch innerhalb der EVTA Sitzungen einer unserer gemeinsamen Grunderfahrungen miteinander.

Ein Ortswechsel garantiert einen Perspektivenwechsel, der auch noch so flüchtig sein mag. Spätestens dann, wenn jemand in die Heimat zurückkehrt, macht sich eines bemerkbar: Jeder der sich auf den Weg über die Grenze begibt, verändert sich selbst und seine Umgebung – erst durch das Fehlen bzw. Hinzukommen, und dann ebenfalls nach der Rückkehr – er ist nicht mehr der Selbe, wenn er zurückkommt. Seine Umgebung ist nicht mehr so wie sie war, und er betrachtet sie auch mit anderen Augen. Das Gleiche gilt umgekehrt für den Gastgeber. Gast- und Gastgebersein sind anstrengende aber wundervolle Bereicherungen!

Es ist die Herausforderung unserer Zeit und unserer Mobilität, in diesem Spannungsfeld zurechtzukommen. Die Veränderungen finden nicht nur auf politischer und wirtschaftlicher Ebene statt, sondern auch in unseren persönlichen Lebensbedingungen. Unser Berufsbild ändert sich rapide, es ist viel flexibler, aber auch instabiler geworden. Die Welt unserer jungen Schüler und Studierenden ist sehr anders als unsere war. Sie sind mit der Mobilität, dem Internet und mit dem Völkergemisch zum großen Teil bereits groß



geworden. Wir suchen mit ausländischen Schülern und Kollegen eine gemeinsame Sprache, wir suchen den jeweils sprachlichen und stilistischen richtigen Ton unter den vielfältigen ästhetischen Idealen der Musikwelt. Wir suchen die Stimmen die das alles künstlerisch zum Ausdruck bringen kann. Wie wichtig ist es bei alledem sowohl die eigenen Wurzeln, als auch das Kulturgut meines Gegenübers kennen zu lernen und vor allem, zu respektieren. Nur so kann aus den unterschiedlichen Bausteinen die Europa ausmachen, ein Mosaik entstehen.

Dieser Prozess fordert einen langen Atem. Er ist ein Prozess, in dem manche lieb gewonnenen Dinge – wie alte Studienformen, oder künstlerische Ausschließlichkeiten z. B., sterben müssen; ein Prozess der, wie die Natur, Abfall, Fehler, und Unordnung, aber auch die herrlichsten Blütegebilde, kräftige Bäume, und wundervolle Vögel und hoffentlich auch schöne Lieder alljährlich hervorbringt. Wenn nichts stirbt, kann nichts Neues nachwachsen. Das Absterben zuzulassen und das Neue zu gestalten sollte unser gemeinsames Streben sein.

## EVTA NACHRICHTEN

Nun sind alle Formalitäten für unsere Eintragung abgeschlossen, und der Vorstand hat sich das erste Mal in Wien vom 11. bis 13. März getroffen. Helga Wagner hat die Sitzung vor Ort vorbereitet. Wir bewegen uns nun nach vorne, aber noch nicht in rasendem Tempo! Nach kurzer Diskussion haben wir den Termin für die erste Mitgliederversammlung für den 10. August 2005 in Vancouver festgelegt.

Mit großem Bedauern haben wir den Rücktritt von Evelyne Koch entgegengenommen, die ihr Amt als Schatzmeisterin aus gesundheitlichen Gründen zurückgeben muss. Dr. Scott S. Swope hat sich bereit erklärt die Kasse als Interims-Schatzmeister zu führen. Auf der Mitgliederversammlung in Vancouver soll dieses Amt neu besetzt werden. Wir bitten um Vorschläge. Wichtig ist, dass die Kandidaten neben einem guten Umgang mit Geld auch die deutsche Sprache einigermaßen beherrschen. Er oder sie muss nicht deutscher Staatsbürger oder in Deutschland wohnhaft sein. Vorschläge oder Kandidaturen bitte an Norma Enns schicken.

Eine gute Nachricht hat uns auch erreicht: Unsere Kolleginnen und Kollegen in Island planen im Herbst die offizielle Gründung ihrer Organisation.

Außerdem ist die Homepage der EVTA unter [www.evtaonline.org](http://www.evtaonline.org) aufgeschaltet. Meldungen dazu bitte an Georges Regner.

## EUROVOX 2006

Unser großes Projekt, Eurovox 2006, ist auf gutem Wege. Der Vorstand hat sich ausführlich mit verschiedenen Aspekten der Planung und Organisation befasst. Der gute Geist vor Ort, **PROF. HELGA WAGNER**, hat schon viele vorbereitende Arbeiten erledigt und Kontakte geknüpft. Wir konnten die Räume in der Universität für Musik und Darstellende Kunst besichtigen und ein Gespräch mit dem Rektor, **PROF. WERNER HASITSCHKA** führen, in dem er uns die volle Kooperation der Universität als Veranstaltungspartner zusicherte.

## 10. Kongress der EVTA



### VIENNA VOICE VIRTUOSITY

### ERSTE UND ZWEITE WIENER SCHULE WECHSELWIRKUNGEN WIEN - EUROPA

10. – 13. AUGUST 2006

### UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST WIEN

Wir planen einen europäischen Kongress, und dieses Vorhaben sollte in möglichst vielfältiger Weise im Programm sichtbar werden. Der Kongress wird zweisprachig in Englisch/Deutsch gehalten werden mit Vorträgen und Demonstrationen in beiden Sprachen und simultanen Übersetzungen in den Plenums-Veranstaltungen. In Verbindung mit unserem Thema „Vienna Voice Virtuosity: I. und II. Wiener Schule und ihre Wechselwirkungen Wien – Europa“ haben wir Referenten aus Wien eingeladen zum Thema „Verzierungsfragen bei Mozart, Haydn und Schubert“ und zum Thema „Lehrer-Schüler Beziehungen innerhalb der II. Wiener Schule“. Forschung und Wissenschaft werden vertreten sein, Kinderstimmbildung, Musical, sowie Dudeln, Jodeln und verschiedene Workshop-Angebote. Das Programm wird durch einen großen Empfang beim Bürgermeister, einen Besuch beim Heurigen und abschließend mit einer Vorstellung von „Don Giovanni“ im Theater an der Wien abgerundet.

Ein zweites Projekt, das Hand in Hand mit dem Kongress geht, betrifft die Nachwuchssänger aus unseren Mitgliederverbänden. Die Einladung, ein thematisch gebundenes Konzert zu gestalten, ist bereits ausgesprochen. Das Programm soll möglichst aus Liedern bestehen, die von Schönberg, seinen Schülern oder Komponisten dieser Zeit aus verschiedenen Ländern stammen. Die Studenten dieses Konzertprojektes haben auch die Möglichkeit, mit Meisterlehrern zu arbeiten. Jeder EVTA-Mitgliedsverband ist eingeladen, nach eigener Entscheidung Studierende für dieses Projekt zu entsenden. Möglicherweise könnte dieses Projekt von der EU gefördert werden, so dass für niemanden die Teilnahme an finanziellen Hürden scheitern sollte.

**Wien erwartet dich!** ist der Slogan für das Mozart-Jahr in dieser Kulturstadt sonder gleichen. Unter diesem Motto möchte auch der BDG eine Gruppenreise dorthin organisieren, um preisgünstige Reisemöglichkeiten anzubieten. Kommen Sie mit?

**PROF. NORMA ENNS**, Präsidentin, EVTA

**U.a. als Folgeerscheinung der EVTA-Neugründung ist der schweizerische Gesangspädagogenverband APCS (Association de Professeurs de Chant de Suisse) einen vielleicht richtungsweisenden Schritt voran gegangen und hat im gleichen Sinn wie andere europäische Berufsmusikerverbände eine vereinfachende Umbenennung vorgenommen. Er heißt jetzt EVTA.CH.**

Der europäische Verband der Streicher heißt z.B. schon lange ESTA (European String Association), die Gitarristen EGTA (European Guitar Association), die Pianisten EPTA (European-Pianist Association) usw. In gleicher Weise – so die Idee von Bernhard Hunziker, dem amtierenden Präsidenten der EVTA.CH – sollte der schweizerische Verband in die EVTA eingebunden werden, „denn der Zusammenschluss der Mitgliedsländer wird immer größer (Osteuropa) und kein Mensch kann deren Länderkürzel alle behalten oder gar aussprechen (Aotos, Finats, Apcs, usw.).“

Der ehemalige APCS trägt also jetzt den Namen EVTA.CH, was auch gleich die Internetadresse ist. „Es schien dem Vorstand angemessen,“ so Geroges Regner, „sich den anderen Schweizer Verbänden von Musikpädagogen anzugleichen. Es gibt schon die EPTA-Schweiz (Piano...), die EGTA-Schweiz (Guitar...) und die ESTA-Schweiz (Strings...). Was liegt näher für die Schweizer "Voice Teachers" als EVTA-Schweiz? Es war erfreulich zu merken, dass bei unserer außerordentlichen Mitgliederversammlung die Namensänderung einstimmig erfolgt ist, was für den Vorstand eine Bestätigung der Richtigkeit dieses Schrittes bedeutet. Die Statuten sind nur in diesem einen Punkt geändert worden: Namensänderung! Also bleibt die (neu) EVTA.CH ein unabhängiger Verband.“

„Obwohl wir ein mehrsprachiges Land sind,“ so Bernhard Hunziker, „haben viele deutschsprachige Mitglieder z.T. unsre französische Abkürzung kaum aussprechen können, geschweige denn schreiben, also haben wir gleich eine Generallösung gesucht und die ist nun Fakt.“

Georges Regner, der Schriftführer der EVTA.CH und der EVTA, führt weiter dazu aus: „Eine der Aktivitäten des Vorstandes der ex-APCS besteht darin, das Erscheinungsbild unseres Verbandes zu aktualisieren, damit wir jüngere Kollegen ansprechen und sie zum Beitritt animieren können. Einige der Probleme liegen in einer veralteten Struktur, wie z.B. die Tatsache, dass man erst 2 Jahre nach dem Diplom und nur mit einem "Pate" als Vollmitglied sich bewerben kann.“

Bei den Überlegungen um die neue Namensführung spielte auch eine Rolle, dass der Name Ass. de Professeurs de Chant de Suisse nicht ganz den Realitäten gerecht wurde insofern, als die APCS nicht „ein Verband von schweizerischen Pädagogen, sondern ein schweizerischer Verband von Pädagogen war (vergleiche AFPC und APCS).“ Auch stellte der Name einen nicht ganz geglückten Kompromiss dar zwischen der Tatsache, dass einerseits die Mehrheit der Mitglieder deutschsprachig ist und andererseits der Wunsch besteht, die Französisch sprechende Minderheit gleichwertig zu berücksichtigen.

**S. B.**

***Bemerkungen zu den so genannten Mini-Konzerten am 30. April sowie 01. und 02. Mai 2004 in Halle auf dem XVI. Jahreskongress des BDG. (Dr. CHRISTINE SIEGERT)***

Wenn am 01. Mai 2004 die Europäische Union um zehn Mitgliedsstaaten reicher wird, sollte dies ein Anlass sein, über Musik verstärkt unter europäischer Perspektive nachzudenken; Es sollte eine Einladung sein, sich dem Fremden neugierig zu nähern und sich für Unbekanntes zu öffnen. Denn Musik war und ist ein internationales Phänomen; Politische Grenzen, die sich ohnehin in den letzten Jahrhunderten vielfach verschoben haben, konnten keine Begrenzungen darstellen für ihre Verbreitung.



Seit sich eine mittelalterliche Kunstmusik herauszubilden begann, wird von wandernden Musikern berichtet, die die neuen Errungenschaften weitertrugen, ja von Karl dem Großen direkt damit beauftragt wurden, den gregorianischen Choral im Frankenreich zu etablieren. Die je nach Wirkungsort als Troubadours, Trouvères, Trobadores oder Minnesänger bezeichneten aristokratischen Sängerkomponisten zogen im Hoch- und Spätmittelalter von Hof zu Hof; Spielleute, die im Mittelalter zum sogenannten "fahrenden Volk" zählten, kamen weit herum.

So entwickelte sich ein räumlicher Horizont, der nicht verlorenging, als sich im Wandel der Zeiten auch das Berufsbild von Musikern und Komponisten veränderte. Nach wie vor erschlossen sie sich neue kulturelle Umfelder, wenn sich ihnen dadurch attraktive Tätigkeitsfelder eröffneten oder wenn es ihrer Ausbildung zugute kam. So liegt das Zentrum der sogenannten "Niederländischen Schule" in der päpstlichen Kapelle in Rom, der Florentiner Giovanni Battista Lulli machte unter dem Namen Jean Baptiste Lully sein Glück als Begründer des französischen Nationalstils in Paris, und Heinrich Schütz erhielt entscheidende Impulse durch sein Studium bei Giovanni Gabrieli in Venedig. Bereits im 16. Jahrhundert fand das italienische Madrigal seinen Weg über die Alpen und erlebte im elisabethanischen England eine zweite Blüte. Ebenso wie die französische Hof- und Tanzkultur die Aristokratie ganz Europas in ihren Bann zog, verbreitete sich die um 1600 in Florenz entstandene Gattung der Oper rasant über den

# der europäische Komponist

gesamten Kontinent. Mit den Opern kamen die Musiker – die Protagonisten des europäischen Opernsystems, vor allem Kastraten und Primadonnen, agierten international. Ein ganz besonders attraktives Ziel war London, die "Hauptstadt des 18. Jahrhunderts", wo die höchsten Gagen bezahlt wurden.

Die Musik veranlasste zu Zeiten, in denen das Reisen noch höchst beschwerlich war, zahlreiche Menschen dazu, ihre vertraute Umgebung (zeitweise) zu verlassen und sich auf die Abenteuer einzulassen, die ihnen die Fremde bot. Sie durften darauf vertrauen, dass die Universalität ihrer Kunst ihnen über manche Hürde hinweghelfen konnte. Denn, so soll Joseph Haydn bei seiner Abreise nach England gesagt haben: "meine Sprache versteht man durch die ganze Welt".

## Minikonzert I: Halle und Hamburg

### Friedrich Wilhelm Zachow:

- ▶ Aus "Ich bin sicher und erfreuet" (Kantate für Sopran, 2 Violinen und B. c.):
- ▶ Rezitativ "Mein Jesus hat nun überwunden" und
- ▶ Arie "Jesus siegreich Überwinden"

### Georg Friedrich Händel:

- ▶ Aus Almira, Königin von Kastilien (HWV 1): Rezitativ "Beglückter Tag" und Arie "Sanerà la piaga un dì" der Almira
- ▶ Aus Neun deutsche Arien: "Singe, Seele, Gott zum Preise" (HWV 206)

Georg Friedrich Händels europäische Karriere nahm in Halle an der Saale ihren Ausgangspunkt, wo der Komponist am 23. Februar 1685 geboren wurde. Hier erhielt er von Friedrich Wilhelm Zachow, dem Organisten der Liebfrauenkirche, Unterricht in Orgel-, Cembalo- und Violinspiel sowie im Kontrapunkt. Zachow hatte sich nicht nur als Organist, sondern auch als Komponist eine Reputation über die Grenzen Halles hinaus erworben, insbesondere aufgrund seiner protestantischen Kirchenkantaten.

Legt man die Solokantate "Ich bin sicher und erfreuet" zugrunde, konnte der junge Händel von seinem Lehrer die sinnfällige Deklamation lernen, mit der Zachow im Rezitativ "Mein Jesus hat nun überwunden" den "Abgrund" der Hölle durch den melodischen Tiefpunkt der Singstimme verdeutlicht oder das "siegreiche" Überwinden des Satans in der anschließenden Arie durch den Spitzenton  $g^2$  hervorhebt. Modellhaft ist auch die Ableitung des Ritornells aus dem Beginn der Singstimme. Die Violine umspielt die Melodie, so dass sich mit dem Einsatz der Solistin der musikalische Kern des zunächst gehörten Gedankens herauskristallisiert und die beiden Stimmen in einen Dialog miteinander treten können, in dem sie stets aufeinander bezogen bleiben, ohne sich direkt zu wiederholen. Außerdem berichtet Händels früher Biograph John Mainwaring, dass Zachow den angehenden Komponisten mit verschiedenen Musikstilen bekannt machte: "He shewed him the different styles of different nations; the excellences and defects of each particular author".

Als Händel 1703 nach Hamburg kam, konnte er unterschiedliche Stilrichtungen erproben. In dem 1678 am Hamburger Gänsemarkt eröffneten Opernhaus brachte er "Almira, Königin von Kastilien" erfolgreich auf die Bühne, nur wenige Wochen später folgte "Nero". Das Repertoire der Hamburger Oper amalgamierte deutsche, italienische und französische Traditionen. Während die Rezitative gewöhnlich

in deutscher Sprache gesungen wurden, begannen Librettisten und Komponisten bald, italienische Arien zu schreiben, namentlich in Bühnensituationen von hoher emotionaler Intensität. In diesem Zusammenhang entstand die heutzutage babylonisch anmutende Kombination aus dem Rezitativ "Beglückter Tag" und der Arie "Sanerà la piaga un dì". Sie verband den Vorteil, dass das Publikum dem Fortgang der Handlung ohne Schwierigkeiten folgen konnte und Witz und mitunter derbe Anspielungen nicht verpufften, mit der Überlegenheit der vokalreichen und zischlautarmen italienischen Sprache sowohl für hochvirtuose Koloraturpassagen als auch für kantable Melodielinien. So kann sich die spanische Herrscherin, die soeben ihren Geliebten Fernando und dessen Widersacher Osman entwaффnet hat, in ihrer liedhaften Arie dem erträumten zukünftigen Glück überlassen. Die ausgedehnten Tanzszenen der Almira, etwa eine aus Courante, Bourrée, Menuett und Rondeau bestehende Suite gegen Ende des ersten Akts, stammen aus der Tradition der französischen Tragédie en musique.

Die Sarabande aus der dritten Szene des dritten Akts inspirierte Händel zu zwei vokalen Bearbeitungen: Er legte sie sowohl der Arie "Lascia la spina" in seinem römischen Oratorium "Il trionfo del Tempo e del Disinganno" zugrunde als auch "Lascia ch'io pianga", der berühmten Arie der Almirena aus der ersten Londoner Oper Rinaldo.

Obwohl Händel etwa ein Jahr nach der Aufführung des Nero in Richtung Italien aufbrach, riss seine Verbindung zu Hamburg nicht ab. Noch in London komponierte er die nach dem Librettisten Berthold Heinrich Brockes benannte Passion sowie die Neun deutschen Arien auf Texte des Hamburger Ratsherrn, mit dem er gemeinsam in Halle studiert hatte. In die Komposition dieser Arien flossen die Erfahrungen ein, die Händel zwischenzeitlich mit der italienischen Solokantate gemacht hatte, die wiederum durch den Unterricht bei Zachow vorbereitet worden waren. "Singe, Seele, Gott zum Preise" ist eine kammermusikalische Hymne an die Natur, aber auch an die Musik.

## Minikonzert II: Italien

### Georg Friedrich Händel:

- ▶ Aus Salve Regina für Sopran, 2 Violinen und B. c. (HWV 241): "Eja ergo advocata nostra" und "O clemens, o pia"
- ▶ Nel dolce tempo (HWV 135b), Kantate für Alt (2. Fassung)
- ▶ Aus Agrippina (HWV 6): Arie "Ti vo' giusta e non pietosa" des Ottone
- ▶ Aus Agrippina: Arie "Ho un non so che nel cor" der Agrippina

Zwar hatte die Hamburger Oper, die nach dem Vorbild Venedigs als kommerzielles Unternehmen organisiert war, Händel bereits Italien nähergebracht, doch bot die Apenninhalbinsel eine Fülle neuer musikalischer und kultureller Eindrücke. Vermutlich hielt sich Händel zunächst eine Zeitlang in der Opernmetropole auf, um die neusten Entwicklungen im musikalischen Theater kennenzulernen, bevor er über Florenz – eine Einladung Gian Gastones de Medici soll den Italienaufenthalt veranlasst haben – nach



# Georg Friedrich Händel:

Rom weiterreiste. Im Zentrum des Katholizismus sah sich der Einundzwanzigjährige bislang unbekannten Schaffensbedingungen gegenüber. Da der Papst die Oper verboten hatte, fiel eine wesentliche Verdienstquelle aus. Einen Ausgleich boten die Salons der römischen Aristokratie und der große Bedarf an geistlicher Musik.



Golfo di Napoli

Händel begab sich zunächst in die Obhut des Kardinals Benedetto Pamphilj, später wurde Francesco Maria Ruspoli sein Mäzen, in dessen herrschaftlichem Palazzo Bonelli Händel eine Zeitlang wohnte. Auf dem Landsitz Ruspolis in Vignanello bei Rom komponierte er die Marienantiphon "Salve Regina". In dem lebhaften "Eja ergo advocata nostra" nutzt Händel die ihm zu Verfügung stehenden instrumentalen Möglichkeiten bis an die Grenzen aus, indem er die Orgel zum Soloinstrument emanzipiert und andererseits das Violoncello mit der Singstimme kombiniert. Im schmerzhaft dissonanzgeprägten "O clemens, o pia" reduziert Händel das musikalische Geschehen allmählich, bis die Antiphon auf einem Unisonoton im Pianissimo verklingt.

Eine beliebte Gattung der Salonkultur war die weltliche Kantate, die dem intimen Rahmen entsprechend ein bis zwei Vokalsolisten und ein kleines Instrumentarium, oft nur Basso continuo, verlangte und mythologische Szenen und arkadische Landschaften mit Schäfern und Nymphen musikalisierte. Der Musikwissenschaftler Reinhard Strohm entwarf eine Szenerie des sozialen Umfelds:

"Der zirpende Klang des Cembalos, vom maestro gespielt, umrankt den Seidenfaden der Kastratenstimme, während man Schokolade aus handgemalten Tassen schlürft. Manchmal sind hinter dem Cembalo ein Cellist und zwei violinspielende Diener beschäftigt. Der Applaus gilt dem Sopranisten, dem Komponisten oder auch dem Dichter (einer klerikal gekleideten Figur in einem der kleineren Lehnstühle): mit Sicherheit wird man irgendeinem der drei Künstler zu dem Erfindungsreichtum und Geschmack gratulieren, mit dem er die Poeten und Sänger der Antike übertroffen habe, und ihn zum modernen Orpheus erklären. Die Dame des Hauses – oder gegebenenfalls der Neffe des Kardinals – besteht auf einer weiteren Darbietung. Das ganze Ereignis nennt sich eine *accademia* und findet bei den Ottobonis am Mittwoch, den Pamphilis am Donnerstag, den Colonnas am

Dienstag, und Albanis am Samstag (usw.) statt."

Händels Kantate "Nel dolce tempo" entstand in einer ersten Fassung für Sopran wahrscheinlich 1708 in Neapel – ein Indiz hierfür ist der im Text erwähnte Fluss Volturno in der Umgebung –, später arbeitete er sie für eine Altstimme um. Die innige Liebeserklärung "Pastorella, coi bei lumi" im wiegenden Dreierteltakt, der traditionell mit der Hirtensphäre verknüpft ist, und der folgende virtuose Lobpreis des "onesto e fido amor" ermöglichten es dem Sänger, sowohl seine lyrischen Ausdrucksmöglichkeiten als auch seine Fähigkeiten im Koloratursingen eindrucksvoll zu präsentieren.

Bereits Ostern 1708 war Händels Oratorium "La resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo" im Palazzo Bonelli mit der Sopranistin Margherita Durastanti und Sängern der Päpstlichen Kapelle unter der Leitung von Arcangelo Corelli uraufgeführt worden. Dementsprechend ist Händels Umarbeitung von Corellis Sonate op. 5 Nr. 10 zur Arie "Ho un non so che nel cor" wohl als Hommage an den Komponistenkollegen zu verstehen. Die Arie, die Händel in seine erfolgreiche Oper Agrippina für das Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo in Venedig übernahm, verleugnet mit ihren großen Tonsprüngen und der weitgehend syllabischen Vertonung ihre instrumentale Herkunft nicht. Die Arie von Agrippinas Rivalen Ottone "Ti vo' giusta e non pietosa" ist demgegenüber eine typische Da-Capo-Arie, die die Worte "giudicarmi" und "condannarmi" erwartungsgemäß melismatisch hervorhebt.

## Minikonzert III: Hannover und England

### Georg Friedrich Händel:

- Aus Almira, Königin von Kastilien: Sarabande, 3. Akt, 3. Szene
- "Tanti strali al sen mi scocchi" (HWV 197), Duett für Sopran, Mezzosopran und B. c.
- Aus Rinaldo (HWV 7): Arie "Ogn'indugio d'un amante" des Rinaldo
- Aus Rinaldo: Rezitativ "Infra dubbi di Marte" und Arie "Vieni, o cara" des Argante
- Aus Rinaldo: Arie "Lascia ch'io pianga" der Almirena
- Aus Giulio Cesare in Egitto (HWV 17): Arie "Empio, dirò, tu sei" des Cesare
- Aus The Messiah (HWV 56): Arie "I know that my Redeemer liveth" (Sopran)

Obwohl die europäischen Fürstenhöfe inzwischen über eigene Opernhäuser verfügten, zog der venezianische Karneval nach wie vor Reisende aus ganz Europa an; eine der Hauptattraktionen war die Oper. Nirgends war das Angebot so groß wie in der Serenissima: Erbprinz Leopold von Anhalt-Köthen etwa besuchte im Karneval 1712 innerhalb von zwölf Tagen sieben verschiedene Theater. Zwei Jahre zuvor machte Händel während der Feierlichkeiten die Bekanntschaft des Oberstallmeisters am kurfürstlichen Hof von Hannover, Baron Johann Adolf von Kielmannsegg – der Ausgangspunkt für Händels Anstellung als Kapellmeister am Welfenhof. In der neuen Position schrieb Händel in erster Linie Kammermusik, darunter Vokalduette für seine Schülerinnen, die Kurprinzessinnen Sophie Dorothea und Caroline. "Tanti strali al sen mi scocchi" lebt von der Imitation der beiden

# der europäische Komponist

Singstimmen, die Händel zunächst sehr großräumig anlegt, um die Einsatzfolgen beim zweiten Verspaar zu reduzieren. Der Komponist behandelt die beiden Stimmen vollkommen gleichwertig: Während in der ersten Textstrophe die Sopranistin das Thema exponiert, beginnt in der getragenen zweiten Strophe die Mezzosopranistin, bevor die beiden Sängerinnen ab "Dunque annoda" in einen abschließenden musikalischen Wettstreit miteinander treten.

Schon von Hannover aus reiste Händel nach London, wo er sich 1713 endgültig niederließ, und brachte seine Oper "Rinaldo" am Queen's Theatre at the Haymarket heraus, in einer Situation, in der sich die italienische Oper an diesem Theater zu etablieren begann. Das Orchester des Theaters war international besetzt: Engländer, Italiener, Franzosen und Deutsche sorgten gemeinsam für eine perfekte Qualität. Unter ihnen befand sich auch Nicola Francesco Haym, der Librettist des "Rinaldo" und Herausgeber von Torquato Tassos Kreuzfahrerepos "La Gerusalemme liberata", der stofflichen Vorlage für die Oper.

Vorlage und Opernrealisation stimmen unter anderem in der Annahme überein, dass die christliche Religion die überlegene sei. Argante, der König von Jerusalem, besingt vor dem Hintergrund des ungewissen Kriegsglücks seine Liebe zu der Zauberin Armida, auf die er im bevorstehenden Kampf mit dem christlichen Heer große Hoffnungen setzt. Sowohl die Unisono-Abschnitte als auch die unbegleiteten Passagen unterstützen den Charakter der Anrufung, der dieser Arie eignet. Im zweiten Akt hat sich Argante in Almirena, die Braut des Titelhelden Rinaldo, verliebt. Almirena, von Armida gefangen genommen, weist Argante ab. Sie ersehnt in "Lascia ch'io pianga" ihre Freiheit und kann mit ihrer herzzerreißenden Klage den König erweichen. Von der Herkunft aus einem Tanzsatz ist außer dem charakteristischen Sarabanden-Rhythmus (Dreiermetrum mit Punktierung der zweiten Zählzeit) nichts mehr zu spüren, und dass in Almira bereits eine erste Fassung des Stücks vorlag, die als gleichermaßen gültig anzusehen ist, erschließt sich hörend nicht.

Ebenso wie in "Rinaldo" Gut und Böse eindeutig verteilt sind – die Heiden bekennen sich schließlich doch noch zum Christentum – sind auch in "Giulio Cesare" die Werte klar geschieden, doch verläuft die Trennung nicht zwischen Römern und Ägyptern, sondern innerhalb des ägyptischen Herrscherhauses. Cleopatra fällt nicht die überlieferte Rolle der Femme fatale zu, sondern sie fungiert als Beispiel für tugendhaftes Verhalten; der Bösewicht ist ihr Bruder Tolomeo (mit seinem Vertrauten Achilla). Der Titelheld selbst, der in der Uraufführung von dem Starkastraten Senesino verkörpert wurde, stellt das Idealbild eines Helden vor: Er ist ein tapferer Krieger und ein großmütiger Herrscher, der nach der Maxime regiert "L'opre de' regi, / sian di bene o di mal, son sempre esempio" (die Taten eines Königs, seien sie gut oder schlecht, sind immer Beispiele). Cäsars Vorzüge komprimiert Händel in dessen erster Arie, "Empio, dirò, tu sei", in der das Ausfüllen großer Tonhöhendistanzen, deren tiefster Ton zum Zielpunkt wird, und die Koloraturen dem heroischen Ausdruck dienen.

Ab 1732 nahm Händel in die Opernsaisons, die er inzwischen selbst leitete, Oratorienvorstellungen auf, die sich vornehmlich durch die tragende Bedeutung des Chors von den Opern unterschieden. Händels "Messiah", der heute als

sein bekanntestes Werk gelten kann, nimmt innerhalb der Oratorien eine Sonderstellung ein: Er wurde weder in London uraufgeführt, sondern 1742 in Dublin, noch präsentierte er wie der Großteil der oratorischen Werke ein alttestamentarisches Geschehen. Dennoch stammen zahlreiche Texte aus dem Alten Testament, so auch der Lobpreis aus dem Buch Hiob "I know that my Redeemer liveth", dessen doppelter Jubel von Sopran und Solovioline den dritten Teil einleitet.

Der Textkompilator des "Messiah", Charles Jennens, hatte bereits zwei Jahre zuvor zum Text von "L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato" beigetragen, ein weiteres Ausnahmewerk innerhalb von Händels Oratorienwerken. Eine zugrundeliegende Fabel fehlt, stattdessen werden Charaktere präsentiert. Darüber hinaus wird Händels Lebensumgebung unmittelbar erfahrbar, indem er die englische Natur wie die Großstadt zum Klingen bringt. "Populous cities please me then" ruft zunächst die Assoziation an quirlige Menschenmassen hervor, bevor sich herausstellt, dass es sich um einen Vorläufer der inoffiziellen englischen Nationalhymne, dem "Hallelujah" aus dem Messiah handelt.

Georg Friedrich Händel gelang es, die vielfältigen musikalischen Anregungen, die er seit seinem ersten Unterricht in Halle erhielt, äußerst produktiv in sein Schaffen zu integrieren. Bereits von der älteren protestantischen Kirchenmusik lernte er nach Friedhelm Krummacher, den "Reichtum der Mischungen" kennen. Ihn perfektionierte er in seinem Œuvre. Anleihen bei eigenen Kompositionen und ihre produktive Weiterentwicklung sind als "Fortsetzung des Kompositionsprozesses" zu verstehen, wobei jede Station des Kompositions- bzw. Bearbeitungsprozesses als eine gültige Fassung angesehen werden muss, die den äußeren Bedingungen und Umständen möglichst ideal angepasst war. Auf einer anderen Ebene gilt dies auch bei dem Aufgreifen von musikalischem Material anderer Komponisten.

Händels Bearbeitungspraxis überschreitet nicht nur Gattungsgrenzen – etwa vom Oratorium zur Oper und damit von der geistlichen zur weltlichen Sphäre oder von der Instrumental- zur Vokalmusik –, sie überbrückt auch große zeitliche und räumliche Distanzen seines Œuvres. Vor diesem Hintergrund könnte man Hans Maier zustimmen, "daß die Musik des späten Händel die 'internationalste' ist, die er komponiert hat." In einer Zeit mit ganz anderen politischen Voraussetzungen hat Händel, worin er uns heute ein Vorbild sein kann, Europa in seinen biographischen Stationen gelebt und auf seine Weise produktiv umgesetzt.

**DR. CHRISTINE SIEGERT** studierte Schulmusik und Romanistik sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Französischen Literaturwissenschaft, 2003 Promotion in Musikwissenschaft (Hochschule für Musik und Theater Hannover), Dissertation "Cherubini in Florenz. Studien zur Gattungssituation der Oper in Italien zwischen 1770 und 1790"; Stipendiatin des Deutschen Historischen Instituts Rom und der Gerda Henkel Stiftung; Lehrauftrag an der Musikhochschule Hannover, seit Mai 2003 Mitarbeiterin am DFG-Projekt "Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten" (Universität Würzburg, Joseph Haydn-Institut Köln).



# Begriffe aus dem Fastfood-Milieu

*Ebenfalls mit grenzüberschreitenden Aspekten befasst sich Michael Flöth in seinem Leserbrief zu dem in der BDG-Dokumentation 2004 abgedruckten Beitrag von Perrin Manzer Allen, der sich über die angebliche "Mc-Donaldization" im Musical-Betrieb äußerte.*

In der Dokumentation 2004 des BDG wurde ein Beitrag von Herrn Perrin Manzer Allen unter dem Titel 'Globale Stimmästhetik – Ja oder Nein' veröffentlicht, dem ich gerne einige Anmerkungen hinzufügen möchte.

Der Autor verweist hier auf einen starken Trend in Richtung "McDonaldisierung" bei großen Musical – Produktionen und spricht vom "Musical-Hamburger", der jede Produktion weltweit identisch aussehen, anfühlen und klingen lässt. Herr Allen folgert daraus, dass diese Einschränkung ein sehr begrenztes Spektrum zur Entwicklung der persönlichen Künstlerschaft bietet.

Ich selbst bin seit rund 25 Jahren im deutschsprachigen Musicalbereich tätig und habe an vielen Theatern und bei Festspielen in diesem Metier gastiert. In den vergangenen Jahren war ich bei der Deutschland-premiere des Musicals 'TITANIC' in Hamburg der Kapitän und gastiere z.Zt. im Musical 'ELISABETH' in Stuttgart als Herzog Max. Aus dieser Erfahrung ergibt sich für mich ein völlig anderes Bild!



ELISABETH

Zunächst muss festgehalten werden, dass es einen sog. Urheberrechtsschutz gibt, der das Regiekonzept und deren Bühnenadaption vor nicht autorisierten Änderungen schützt. Dies bezieht sich auf Inszenierungen an Stadttheatern und natürlich auch an großen Musicalhäusern. In den vergangenen Jahren gab es hierzu entsprechende Gerichtsurteile. Es ist deshalb nicht nachvollziehbar, warum diese legitime Praxis den Produzenten großer Musicals angelastet wird. Es hat sich wiederholt gezeigt, dass, sobald in Stuttgart, Hamburg, Essen oder Berlin neue Musicals wie 'DAS PHANTOM DER OPER', 'DIE SCHÖNE UND DAS BIEST', 'LES MISERABLES' oder 'AIDA' produziert wurden, diese Werke von Tourneunternehmen angeboten wurden, um sich am Erfolg und deren Werbung anzuhängen. Da jedoch die Originalproduktionen geschützt waren, musste deshalb eine andere Inszenierung und Musik verwendet werden.

Ein weiterer Grund für den Rechtsschutz liegt sicher auch darin, dass nicht wenige Regisseure Bühnenwerke zur Selbstverwirklichung missbrauchen. Ist es da verwunderlich, dass sich Produzenten vor diesen 'Vergewaltigungen' schützen?

Und dennoch – von einer Einschränkung der persönlichen Künstlerschaft oder gar einer Nivellierung kann keine Rede sein! Die zitierte 'West Side Story' wird schon seit über 40 Jahren in sehr unterschiedlichen Inszenierungen angeboten. Auch die Produktionsfirma des Erfolgskomponisten Andrew L. Webber zeigt sich in dieser Hinsicht aufgeschlossen und flexibel. Bei der Hamburger Produktion des Musicals 'DAS PHANTOM DER OPER' wurde bei der damaligen Umbesetzung der Titelrolle mit einem Tänzer die Gestaltung wesentlich stärker auf die Choreographie der Bewegung konzentriert als es noch bei der Originalbesetzung mit einem Opernsänger der Fall war.

Auch bei der Deutschlandpremiere des Webber-Musicals 'ASPEKTE DER LIEBE' kam eine völlig andere Inszenierung und Gestaltung der Rollen auf die Bühne – mit

Einwilligung des Komponisten. Das Bühnenbild der deutschsprachigen Premiere war im Vergleich zur pompösen Ausstattung am Londoner West End auf stilisierende Elemente reduziert. Bei der Gestaltung meiner Rolle, die in London von einem Schauspieler dargestellt wurde, legte ich mehr Wert auf den gesanglichen Ausdruck, um in den lyrischen Passagen die emotionale Wirkung zu vertiefen.

Die Eindrücke, die ich bei der Mitwirkung in großen Produktionen wie 'TITANIC' in Hamburg oder jetzt bei 'ELISABETH' in Stuttgart gewinnen konnte, unterstreichen diese Erfahrungen. Trotz der Erfolge, die 'TITANIC' am Broadway mit 5 Tonys erringen konnte, wurde bei der deutschen Premiere kreativ an der Neugestaltung gearbeitet.



ELISABETH

Um den komplexen Zusammenhang besser zu verstehen, muss bedacht werden, dass bei der Entstehung eines Musicals alle Elemente wie Handlung, Text, Musik, Regie, Choreographie, Bühnenbild, Licht, Kostüme, Maske, Ton usw. zur Bühnenadaption mit einbezogen werden. Jede Position der Darsteller und deren Bewegungen auf der Bühne wird durch Zahlenreihen an der Rampe und Einteilung der Gassen minutiös festgelegt. Eine Abweichung von wenigen Zentimetern kann zu Kollisionen mit Kulissen und Kollegen oder zu Problemen mit der Ausleuchtung führen. Jede Szene und die Kostümwechsel sind so aufeinander abgestimmt, dass es bei nur geringer Abweichung schon zu Verzögerungen im Stückablauf kommen kann! Dies alles begründet die Perfektion und das Tempo einer Show!

Ist das Regiekonzept nach zwei Probemonaten umgesetzt, wird die Wirkung auf das Publikum in mehrwöchigen sog. Voraufführungen getestet. Auch hier kann es noch zu Änderungen kommen.

Wenn nun beim Castwechsel oder bei der Wiederaufnahme neue Darsteller in eine Produktion eintreten, muss man sich der Tatsache bewusst sein, Teil eines minutiös aufeinander abgestimmten Handlungsablaufs zu werden. Beachtet man dies, so bestehen dennoch viele Möglichkeiten zur individuellen Gestaltung.

Im Musical 'TITANIC' bekam meine Rolle des Kapitäns eine wesentlich stärkere Charakterisierung als in der holländischen Fassung. Im Vergleich zum dortigen Kollegen war allein schon meine äußerliche Erscheinung anders. Im musikalischen Bereich betonte er mehr den Sprechgesang, während ich besonders in den lyrischen Passagen großen Wert auf den gesanglichen Ausdruck legte. Hierdurch konnte ich dem Kapitän auch menschlichere Züge geben, die seine Verbundenheit mit dem Schicksal der Passagiere und das Eingeständnis seiner Mitschuld deutlicher aufzeigten. Interessant war, dass dies auch von der Kritik erkannt wurde!

Eine entscheidende Änderung aber konnte ich beim Untergang des Schiffes durchsetzen. In den bisherigen Produktionen wurde der Kapitän in der Szene vor dem Untergang von einem Offizier auf dem Deckboden liegend





## MusicPartner - Orchesterbegleitung zur Solostimme auf CD

### Berühmte Opern-Arien für Sopran

Händel, Xerxes, Largo *Ombra mai fu*; Mozart, Figaros Hochzeit, Arie des Cherubin *Sagt, holde Frauen*; Mozart, Don Giovanni, Arie der Zerline *Wenn du fein artig bist* und *Schmäle, lieber Junge*; Mozart, Figaros Hochzeit, Arie der Susanna *O säume länger nicht* und Arie des Cherubin *Ich weiß nicht wo ich bin, was ich tue*; Gluck, Orpheus und Eurydike, Arie des Orpheus *Ach, ich habe sie verloren*; Weber, Der Freischütz, Arie des Ännchen *Kommt ein schlanker Bursch gegangen*; Verdi, Ein Maskenball, Arie des Oscar *Saper vorreste*

Noten: EP 10846 Euro 9,90; CD (Orchesterbegl.): MP 10846 Euro 13,80  
Noten + CD: Q 10846 Euro 22,—

### Mozart: Berühmte Opern-Arien für Sopran

Die Zauberflöte: Arie der Pamina *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden*; Don Giovanni: Arie der Donna Anna *Du kennst nun den Frevler*; Arie der Donna Elvira *Mich verriet der Undankbare*; Arie der Donna Anna *Sag mir nicht, o mein Geliebter*; Le Nozze di Figaro: Kavatine der Gräfin *Hör mein Flehn*; Arie der Gräfin *Nur zu flüchtig bist du entschwunden*

Noten: EP 8901 Euro 9,—; CD (Orchesterbegl.): MP 8901 Euro 16,80  
Noten + CD: Q 8901 Euro 22,—

### Mozart: Berühmte Opernarien für Tenor

Die Zauberflöte: Arie des Tamino *Dies Bildnis*; Szene des Tamino *Wie stark ist nicht dein Zauberton*; Arie des Monostatos *Alles fühlt der Liebe Freuden*; Così fan tutte: Arie des Ferrando *Der Odem der Liebe erfrischt die Seele*; Don Giovanni: Arie des Don Ottavio *Nur ihrem Frieden weih ich mein Leben*; Arie des Don Ottavio *Folget der Heißgeliebten*; Le Nozze di Figaro: Arie des Basilio *In den Jahren, wo vergebens*

Noten: EP 8902 Euro 9,—; CD (Orchesterbegl.): MP 8902 Euro 16,80  
Noten + CD: MP-SET 8902 Euro 22,—

### Mozart: Berühmte Opernarien für Bass

Don Giovanni: Arie des Leporello *Schöne Donna, dies genaue Register*; Arie des Masetto *Hab's verstanden, gnäd'ger Herr*; Arie des Leporello *Ach, erbarmt euch, liebe Herrn*; Così fan tutte: Arie des Don Alfonso *Sag ich's gleich? Ich wag es nicht*; Die Zauberflöte: Kavatine des Figaro *Will der Herr Graf ein Tänzchen nun wagen*; Arie des Bartolo *Süße Rache*; Arie des Figaro *Nun vergiß leises Flehn*; Arie des Figaro *Ach, öffnet eure Augen*

Noten: EP 8903 Euro 11,—; CD (Orchesterbegl.): MP 8903 Euro 16,80  
Noten + CD: MP-SET 8903 Euro 22,—

### C. F. PETERS · FRANKFURT

Leipzig · London · New York  
www.edition-peters.de

zur Seite weggezogen, womit sein weiteres Schicksal quasi offen blieb. Ich hielt es jedoch für wichtig, die Mitverantwortung deutlicher dadurch zum Ausdruck zu bringen, dass der Kapitän coram publico mit dem Schiff untergeht. Also schlug ich vor, beim Kampf der Passagiere um die Rettungsboote wieder aufzutreten und salutierend mit der Titanic unterzugehen. Dieses Bild wurde gerade von den amerikanischen Kollegen als sehr effektiv geschildert.

Weitere, bemerkenswerte Änderungen waren die neue Choreographie und ein neues Duett, das der Komponist wenige Wochen nach unserer Premiere schrieb. Immerhin wurde unsere Produktion besonders von Liza Minelli gelobt, die unsere Inszenierung und auch die Broadwayfassung erlebt hatte.

Ähnliche Eindrücke habe ich auch bei meiner jetzigen Mitwirkung in Stuttgart bei 'ELISABETH' gewonnen. Obwohl das Musical bereits in Wien große Erfolge erlebte, wurde bei der deutschen Premiere in Essen vor wenigen Jahren kreativ an der Inszenierung gearbeitet und ein neues Duett komponiert. Bei der Probenarbeit in Stuttgart haben wir durch viele Gespräche mit dem Autor und dem Komponisten neue Akzente gefunden und diese mit der Regie umgesetzt. Gerade hier habe ich erfahren, dass viele Vorschläge in die Gestaltung der Rollen eingebracht wurden. Mein Tanz im Ballsaal mit der Kaisermutter wurde in Absprache mit der Regie gestrichen und durch Gänge ersetzt. Hierdurch bekam die Konfrontation zwischen uns einen härteren Ausdruck. In derselben Szene war die Originalchoreographie so gestellt, dass ich mit dem Ensemble tanze. Da ich in meiner Rolle aber als einziger gegen die Hochzeit meiner Tochter Elisabeth mit Franz-Joseph bin und ebenso wie sie höfische Gepflogenheiten ablehne, bat

ich darum, mich aus diesem Tanz zu streichen. Auch gab es diverse, kritische Texte der Hofgesellschaft gegen Elisabeth, die ich als Vater mitsingen sollte. Auch hier wurden meine Änderungswünsche angenommen. Weiter konnte ich Einfluss nehmen auf die Maske. Die Konturen wurden verstärkt, und ich bekam eine Brille und einen Bart. Die Rolle des Professors wandelte sich vom Agitator zum skurrilen Intriganten.

Auch die anderen Rollen bekamen durch den Castwechsel sehr persönliche Charakterformungen. Nach Aussage des Kollegen, der in der Essener Produktion meine Rolle darstellte, entstand eine sehr unterschiedliche Charakterisierung.

Herr Allen räumt am Schluss seines Beitrags zwar ein, dass es einen 'florierenden Trend zur Entwicklung großer Musicals gibt, die mehr Freiheiten einräumen für von Land zu Land eigenständige Inszenierungen', doch ist dies, wie beschrieben, keine neue Erkenntnis. Selbst wenn dies der Fall wäre, bezöge sich seine Kritik dann auf vergangene Zeiten und ist somit nicht mehr aktuell.

Warum der Autor also zum jetzigen Zeitpunkt Musicalproduktionen mit Begriffen aus dem Fastfood – Milieu abqualifiziert, bleibt mir unverständlich! Ganz gewiss aber wird durch solche Vergleiche meine bisherige Arbeit und die verschiedener Kollegen im BDG für die Integration des Musicals in die sängerische Ausbildung untergraben!

Heidelberg, den 17. Mai 2005

MICHAEL FLÖTH



## Die Balance im Gesang

Ingeborg Reichelt; Ricordi & Co.  
München 2004, 109 Seiten,  
ISBN 3-931788-94-6  
Bestellnummer: Sy. 9044



**Wer kennt es nicht, das Bemühen um „Die Balance im Gesang“? Gern lässt man sich auf das Buch mit dem gleichnamigen Titel ein.**

INGEBORG REICHELT ist vielen deutschen Lesern sicher bekannt, sei es als Sopranistin, hauptsächlich im Konzertbereich, sei es als Professorin und Leiterin einer Meisterklasse für Gesang an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Nicht zuletzt gehört sie zu den Gründungsmitgliedern des BDG und hat einige Jahre im Vorstand mitgearbeitet.

Gewissermaßen als Leitwort stellt INGBORG REICHELT einen kurzen poetischen Text an den Anfang, der in schönen und treffenden Worten ihr Anliegen zum Ausdruck bringt. Es geht um den Ausgleich der Gegensätze, um die Balance beim Gesang. Als Sinnbild des vollkommenen Sängers sieht sie den balancierenden Seiltänzer.

So werden die üblichen Begriffe der Gesangspädagogik im Verlauf des Buches besonders unter dem Aspekt der Balance beleuchtet, was sich auch in den Überschriften zu den Kapiteln abzeichnet.

Siebzehn Überschriften finden sich im Inhaltsverzeichnis, wobei die ersten neun einem gesangspädagogischen Aufbau von Körper bis Gestaltung folgen, zwei Kapitel der Stimmkontrolle und zwei allgemeinen pädagogischen Themen gewidmet sind. Die letzten vier Überschriften stehen für ergänzende Auflistungen.

Im ersten Kapitel „Die Körperharmonie“ geht es um die Balance von Körperspannung und Gelöstheit. Die beschriebenen Lockerungsübungen bieten Möglichkeiten zur Lösung falscher Spannungen beim Singen.

Stumme Vorbereitungsübungen zur „Entkoppelung“ der oft unbewußt zusammengeschalteten Körperfunktionen leiten das zweite Kapitel „Die Sensibilisierung des Gesangsinstrumentes“ ein. Ausführlich wird dann noch auf einzelne Teile des Ansatzrohres eingegangen.

Am Anfang des dritten Kapitels „Die Atembalance“ stehen Übungen zum Atemfluss, Atemhalt und zur Zwerchfellelastizität. Nach einer kurzen Exkursion zur Belcanto-Atmung mit einem Zitat von Manuel Garcia und einer etwas unvermittelt auftauchenden Liste der Vertreter der Belcanto-Schule erklärt die Autorin, was sie unter Atembalance versteht. Wichtig ist ihr die Einatmungstendenz bei der Tongebung, der „Einatmungssog des Zwerchfells“, der zum „Stützsog“ wird. Die gut nachvollziehbaren Übungen tragen zum Verständnis bei.

Bei der nächsten Überschrift „Der Tonansatz. Der Ansatz als Balanceakt der Glottis und der Atemmuskeln“ verwundert, dass sie das Wort „Tonansatz“ anstatt das übliche Wort „(Stimm)einsatz“ verwendet. Sie empfiehlt Absetzübungen mit Atemstopp vor dem „Ansatz“. Einem langen Zitat des amerikanischen Gesangspädagogen Richard Miller über „Ansatzübungen“ (onset exercises) folgt ein Zitat von

Manuel Garcia. Beide Zitate wurden von der Autorin übersetzt. (Kann es sein, dass die Übersetzung des englischen Wortes „onset“ sie zur Verwendung des Wortes „Ansatz“ verleitet hat?) Ein Absatz über schlanke Tongebung als „Ziel der Balance von Tonansatz und Atemelastizität“ schließt sich an.

Das Kapitel „Die Registerbalance“ besticht vor allem durch die Übungen für den Register- und Lagenausgleich und die praktischen Tipps zum Umgang mit Problemen. Drei Zitate berühmter SängerInnen runden das Kapitel ab.

In „Die Balance der Dynamik“ wird die Pflege sowohl des Pianissimo als auch des Forte empfohlen. Vor einem Dauerforte wird gewarnt. Ausgangspunkt beim Üben und bei der Ausbildung sollte ein gelöster Pianoansatz sein. Piano- und Schwelltonübungen helfen die Balance zu erlangen.

„Die Balance der Artikulation“ läßt sich laut Autorin finden, wenn der Unterkiefer gelöst hängt und die Zunge artikuliert. Von großer Bedeutung ist ihr der „Schwa-Laut“, den sie auch als „Herz-Laut“ oder „Stimm-Mitte“ für die Vokalbildung bezeichnet. Er entsteht bei gelöster Artikulationsmuskulatur und freier Atmung. Eine Vokaltabelle, die übrigens auch den Bucheinband ziert, stellt diesen Laut in die Mitte als „harmonische Verbindung von Kopf- und Brust-Resonanz“. Die Konsonanten als „Diener der Atemkontrolle und der Interpretation“ benötigen die Offenheit der Vokaleinstellung, um „Fantasie und Empfindung“ zu „transportieren“. Sehr differenziert wird die Beziehung der Konsonanten zum Gesangsatem dargestellt.

Im Kapitel „Die Balance von Kehlvitalität und Atemruhe“ geht es von Stimmessätzen über Silbenstaccati, „kicherndem Kehlgelächter“ zu Koloraturen und Trillern. Die Bedeutung von Ruhe und Offenheit des Brustkorbes und des Ansatzrohres bei schnellen Koloraturen wird betont.

„Die Balance von Gestaltungsabsicht und Stimmkontrolle“ unterteilt die Autorin in Abschnitte zu Text und Atem, Metrum und Rhythmus, Ausdruck, Textgestaltung, Legatogesang. An Beispielen aus der Gesangsliteratur zeigt sie mögliche Probleme auf und bietet Lösungsmöglichkeiten an.

In „Hilfsvorstellungen für die Stimmbalance“ geht es darum, wie man möglichst schnell anhand von Hilfsvorstellungen eine verlorengegangene Balance wieder herstellen kann. Schade, dass INGBORG REICHELT hier vor allem auf Aussagen anderer zurückgreift. So beinhaltet dieses Kapitel zwei lange, von der Autorin übersetzte Zitate aus dem Buch von Jerome Hines „Great singers on great singing“, eines von Louis Quilico und eines von Rosa Ponselle. Nur am Schluß spricht die Autorin über „Chiaroscuro“, das Hell-Dunkel, das sich in ihrem Unterricht bewährt habe.

Im Kapitel „Fehlertendenzen“ hebt sie noch einmal die Wichtigkeit von Balance im Gegensatz zur Überbetonung einer Tendenz hervor. Sie gibt dann konkrete Übungen zur Behebung verschiedener Fehlertendenzen wie „Stimmklang zu dunkel“, „Stimmklang zu hell“, „Verengte Stimmen“, „Die steife Stimme“, „Die forcierte Stimme“.

Im Kapitel „Schüler und Lehrer“ beschreibt sie sowohl die „Merkmale der Gesangsbegabung“, als auch die Fähigkeiten des Lehrers. U.a. findet sie das Vorbild des Lehrers wichtig für den Schüler.

Eine Checkliste für eine Stimmprüfung leitet das Kapitel zur „Methodik“ ein. Weiters enthält es genaue Vorschläge, wieviel Unterricht Gesangstudierende erhalten sollten, welche

# Buchbesprechungen

Hefte sie führen sollten (Übungen, Repertoire...). Es folgen methodische Grundsätze für den Anfangsunterricht.

Unter den Kapitelnummern 14 bis 17 findet man eine Tabelle der verwendeten Lautschrift-Zeichen, Literaturempfehlungen zu Stimmphysiologie, Didaktik und Gesangsliteratur zu Übungszwecken, ein Literaturverzeichnis (ebenso wie die Literaturempfehlungen nicht auf dem allerneuesten Stand) und eine Biografie von **INGEBORG REICHELT**.

Ein übersichtliches Buch aus der Praxis einer Gesangspädagogin. Den Praxisbezug erkennt man u.a. daran, dass sich manches in verschiedenen Kapiteln wiederholt, weil es sich eben nicht ausschließlich einem Thema zuordnen lässt. Das Pendeln der Sprache zwischen sachlicher Beschreibung und fantasievollen Bildern lässt ebenso die Nähe zum Unterrichten vermuten.

Die große Stärke des Buches zeigt sich in den praktischen Übungen und Hinweisen zum Umgang mit Fehlerquellen und Problemen, sowie in Tipps zum Finden oder Wiederherstellen der richtigen Balance. Dies ist nicht das Buch, aus dem man sich die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse aneignet.

Die Zitate berühmter GesangspädagogInnen und SängerInnen, die mir manchmal zu lang erscheinen, dienen der Untermauerung der praktischen Erfahrungen. Ab und zu kommen die Zitate etwas abrupt daher. Da hatte man sich gerade noch in eine Übung vertieft und fragt sich, wieso die Autorin es nicht bei ihrer eigenen Erklärung belässt. Die Übungen sind sehr anschaulich beschrieben, so dass sie sich gut nachvollziehen lassen. Selbst, wenn einem einiges bekannt vorkommt, kann man profitieren durch eine etwas andere Betrachtungsweise, eine andere Formulierung und vor allem durch die Erfahrung der Autorin, die sich im Detail ausdrückt. Man kann sicher sein, dass alles erprobt und bewährt ist.

Im Vorwort schreibt **INGEBORG REICHELT**: „Dieses Buch entstand aus der Praxis des Gesangunterrichts, aus kurzen Aufzeichnungen über jede Unterrichtsstunde.“ und „Ich möchte ambitionierten Gesangsschülern und Lehrern Anregungen geben...“

Ich finde, diesem Anspruch wird das Buch gerecht. Eine sympathische Begegnung mit dem Erfahrungsschatz einer langjährigen Pädagogin.

von Margarete Jungen

## Singen und Stimme

Ein Ratgeber für Singende, Chorleiter(innen), Pädagog(inn)en und Therapeut(inn)en, von Evemarie Haupt, Schulz-Kirchner Verlag, Idstein 2004, 62 Seiten; ISBN 3-8248-0434-4



Dieses schmale Buch von 62 Seiten bezeichnet sich selbst als Ratgeber. Was soll ein Ratgeber in Buchform leisten? Wann braucht ein Mensch Rat, den er aus diesem Band beziehen könnte? Rat bedeutet ja noch nicht Lösung der gestellten Frage, sondern lediglich Hilfestellung auf dem Weg dazu. Das kann dieses Büchlein schon leisten. Es widmet sich in erstaunlicher Umfassenheit den vielfältigsten Fragen, die rund um Stimme, Sprache und vor allem Gesang auftauchen können. Die Fragen werden teilweise konkret gestellt, teilweise abschnittsweise subsumiert. Die graphische Gestaltung ermöglicht eine klare Wahrnehmung der inhaltlichen Gliederung. Stichworte werden im Text hervorgehoben, sodass es einem Leser leicht fällt, die Themengebiete, die ihn interessieren, zu finden. Ein Schlagwortverzeichnis am Ende leistet hier auch noch einmal wertvolle Dienste. Die behandelten Themen reichen von Stimmbildung für alle Altersstufen, über Solo- und Chorgesang, Laien- und Berufssängern, Oper, Operette, Musical, Stimmproblemen bis hin zu Literaturempfehlungen und Kontaktadressen.

Problemlösungen bietet dieser Ratgeber nicht an, wohl aber erstaunlich viele Tipps und auch Hinweise, wo man sich weiteren Rat holen könnte. Hier wird auch öfters der BDG genannt, deren Mitglied die Autorin ist. Dabei wird nicht platte Werbung gemacht, sondern die Chancen zu Weiterbildung und Auskunft in den Vordergrund gestellt. Auch werden trotz des knappen Raums etliche Übungen mitgeteilt und teils mit Notenbeispielen konkretisiert.

Das Büchlein verzichtet sympathischerweise völlig auf jede Form von Patentlösungen, was seinen Wert deutlich erhöht. Es werden offen und ohne Präjudiz die verschiedenen Strömungen innerhalb der Gesangspädagogik angesprochen. Vielen Gesangspädagogen wird dieser Band zu wenige tiefschürfende, wissenschaftlich fundierte „neue“ Erkenntnisse präsentieren. Für alle diejenigen jedoch, die sich nicht als über jeden Zweifel erhabene Gesangsexperten empfinden, dürfte hier Etliches zu finden sein, was weiterhilft.

An wen wendet man sich um Rat? Doch an jemanden, der ausgewiesenermaßen Erfahrung und Wissen gesammelt hat. Vorzugsweise auch an jemanden, von dem man annimmt, dass er sich auf die Problemstellung einlassen kann und der sich in einfühlsamer Form verständlich machen kann. Die Autorin **EVEMARIE HAUPT** weist in ihrem knappen, veröffentlichten Lebenslauf fundierte Ausbildung, Wissen und Erfahrung nach, sogar als Logopädin therapeutische Kompetenz. Sie ist nicht die alleinige Autorin, sondern hat sich für einige Spezialgebiete wie Musicalgesang, Kanbenchor-Problematik, Volksmusik und Stimmbildung für Schauspieler kompetente Ko-Autorinnen gesucht. Ich halte dieses Ratgeber-Buch durchaus für empfehlenswert für die vielen Menschen, die im Laiengesang und/oder mit Chören singend oder leitend tätig sind, die gern etwas mehr über Stimme

**MARGARETE JUNGEN:** Schulmusikstudium in Freiburg/Brsg., Staatl. Musiklehrerprüfung in Gesang und Violine. Studium an der Musikhochschule Wien in der Opernklasse und in der Klasse für Lied und Oratorium bei Erik Werba. Fortsetzung der Gesangsstudien, zuletzt bei Kmsg. Hilde Zadek. Zahlreiche Konzerte in ganz Europa, sowie Aserbaidshan und Mexiko.

Schwerpunkt zeitgenössische Musik: u.a. Zusammenarbeit mit Klangforum Wien, Ensemble Modern, Ensemble recherche Freiburg. Solistin bei Opern- und Musiktheaterproduktionen (Wien modern/Wiener Staatsooper, Steirischer Herbst/Vereinigte Bühnen Graz, Stadttheater Klagenfurt u.a.) Seit 1994 als Gesangslehrerin an der Musikuniversität Wien tätig.





und Gesang wissen möchten, aber noch mit einer gewissen Scheu vor allzu tief gehender Behandlung des Themas behaftet sind und die schnell einen ersten Überblick haben wollen. Denn den vermittelt das Buch gewiss.

Jetzt habe ich mich ausschließlich positiv geäußert. Irgendein Haar muss aber in jeder Suppe zu finden sein: Mir persönlich ging die dauernde Berücksichtigung beiden grammatikalischer Geschlechter auf die Nerv(inn)en. Für mich beginnt der eigentliche Sexismus bereits im Suffix „...in“.

VON **SIBRAND BASA**



**SIBRAND BASA**, absolvierte zunächst ein Kirchenmusik- und anschließend ein Gesangstudium in Lübeck und London. Nach ersten Jahren als Kirchenmusiker wechselte er ganz zum Opern-, Konzert- und Liedgesang, dem er seit Jahren in Deutschland, Österreich, im europäischen Ausland und Südamerika nachgeht. Weit über 100 Partien des lyrischen, des Spiel- und Charaktertenor-Faches sowie Oratorien und Liedprogramme. Seit 1994 Lehraufträge für Gesang sowie Sprecherziehung an der Universität Erlangen-Nürnberg und der Musikhochschule Nürnberg. Seit 2002 im Vorstand der Lohmann-Stiftung für Liedgesang e.V. und seit 2003 im Vorstand des BDG.



### Vertrags - Einmaleins

Man kann von Bühnenkünstlern nicht erwarten, dass sie gewissermaßen mit dem "Normalvertrag unter dem Arm" durch das Theater laufen. Ein gut geleiteter Theaterbetrieb zeichnet sich dadurch aus, dass man nicht ständig auf Rechtsgrundlagen zurückgreifen muss. Sollte das aber im Zweifelsfall doch

einmal erforderlich werden, dann ist es gut, seine Rechte und die Wege zu ihrer Durchsetzung zu kennen. Diesem Zweck dient dieses "Vertrags-Einmaleins". Es wendet sich zwar vorrangig an GDBA-Mitglieder, die in Problemsituationen den Beistand ihrer Organisation haben, Rechtsrat und Rechtsschutz erhalten und deshalb den größten Nutzen aus dieser Schrift ziehen können. Jedoch auch für Gesangspädagogen und für junge Menschen, die "unters Theater" wollen – wie es so schön in der FLEDERMAUS heißt – gibt es hier wichtige Informationen zu lesen.

Auch in unserer Zeit, die sich dem "Individualismus", der "Vereinzelung" verschrieben zu haben scheint, setzt sich die Gemeinschaft nicht dafür ein, Rahmenbedingungen zu schaffen, die den Einzelnen vor Nachteilen schützen. In den kniffligen Fragen des Bühnenrechts kennen sich nur wenige Menschen wirklich gut aus. Selbst Rechtsanwälte und Richter sind häufig genug auf die Beratung mit dem juristischen Sachverstand der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger angewiesen, die exemplarisch durch den Verfasser dieser kleinen Broschüre, Hans Herdlein, verkörpert wird. Der aktuelle Rechtsstand vom 01.01.2005 wird in dieser Schrift berücksichtigt

**Vertrags - Einmaleins** – Ratschläge für GDBA - Mitglieder; von Hans Herdlein, 120 Seiten, Hamburg 2005; ISBN 3-923075-22-7

## 35 JAHRE WIENER MUSIKSEMINAR

Im Jahr 1970 ins Leben gerufen, hat sich das Wiener Musikseminar in den über drei Jahrzehnten seines Bestehens zu einer Institution entwickelt, die aus dem Wiener Kulturleben nicht mehr WEGZUDENKEN IST: Das Wiener Musikseminar hat sich nicht nur als Ausbildungsstätte etabliert, wo zahlreiche junge Talente aus dem In- und Ausland ihr musikalisches Können weiter vertiefen können, vielmehr dient es auch als kultureller Botschafter Österreichs. Während die jungen Musikstudenten im Rahmen der zahlreichen Sommerkurse von namhaften Professoren (der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Gastprofessoren aus aller Welt) im Wiener Musikstil unterrichtet werden, erhalten sie gleichzeitig einen tiefen Einblick in die Kultur und Gesellschaft der Musikmetropole Wien. Nach Abschluss ihrer Kurse verlassen sie die österreichische Bundeshauptstadt mit einer unvergesslichen Erinnerung und tragen das Bild, welches sie sich von Wien gemacht haben, hinaus in ihre Heimat.



Wiener Musikvereinssaal

In den vergangenen Jahren haben jährlich jeweils rund 300 junge Künstler unterschiedlichster Nationalitäten an den Internationalen Meisterkursen des Wiener Musikseminars teilgenommen. Neben Dirigieren, Klavier, Violine, Violoncello, Flöte, Klarinette, Oboe, Gesang und Liedinterpretation wird speziell auch die Wiener Musik bedacht. Über 80 Persönlichkeiten der heimischen Musikwelt fungieren dabei als Lehrer und geben ihr Wissen an die jungen Absolventen der Kurse weiter. Während der Kurszeit besteht auch die Möglichkeit, an diversen Wettbewerben im Rahmen des Wiener Musikseminars teilzunehmen, die sehr gut dotiert sind!

Auch als Veranstalter tritt das Wiener Musikseminar öfters in Erscheinung. Anlässlich der Erweiterung der Europäischen Union am 1. Mai 2004 organisierte das Wiener Musikseminar ein Galakonzert im Großen Saal des Wiener Konzerthauses. Vor ausverkaufter Kulisse traten junge Talente – zum Teil ehemalige Absolventen – aus den zehn neuen EU-Mitgliedsländern auf.

Das Wiener Musikseminar freut sich, auch weiterhin junge Talente bei ihrem beruflichen Werdegang unterstützen zu dürfen.

VON PROF. FRANZ LUKASOVSKY

### Kontakt - Adresse:

WIENER MUSIKSEMINAR  
INTERNATIONAL MASTER CLASSES  
Schönburgstraße 32 / 17  
A – 1040 Wien / Österreich  
Tel : +43 1 50 50 688  
Fax : +43 1 50 50 688-9  
Homepage : [www.musikseminar.at](http://www.musikseminar.at)  
Email : [office@musikseminar.at](mailto:office@musikseminar.at)



# Stellen

## HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig



An der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig ist im Fachbereich I in der Fachrichtung Gesang zum Wintersemester 2005/06 eine

### Professur für Gesang (W2)

zu besetzen.

Gesucht wird eine Sängerpersönlichkeit mit abgeschlossener Hochschulausbildung, die eine langjährige Bühnenpraxis auf den Gebieten Oper und Lied aller Stilepochen bis zu Operette und klassischem Musical aufweisen kann. Gesangspädagogische Erfahrung im Hochschulbereich wird vorausgesetzt.

Für die Professur gelten die Berufungsvoraussetzungen gemäß § 40 des Gesetzes über die Hochschulen im Freistaat Sachsen (SächsHG) vom 11.06.1999. Auf die §§ 37 - 39 SächsHG wird verwiesen.

Um den Anteil weiblicher Mitarbeiter zu erhöhen, sind Bewerbungen von Frauen ausdrücklich erwünscht. Schwerbehinderte Menschen werden bei gleicher Eignung bevorzugt eingestellt.

Bewerbungen mit Lichtbild, tabellarischem Lebenslauf, Darstellung der bisherigen künstlerischen und pädagogischen Tätigkeit, beglaubigter Kopie über den höchsten akademischen Grad und bis zu fünf Anschriften möglicher Gutachter sind bis zum 15.06.2005 zu richten an:

Hochschule für Musik und Theater  
„Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig  
Dekanin des Fachbereichs I, Frau Prof. Regina Werner-Dietrich  
Postfach 10 08 09, 04008 Leipzig

Reise-, Übernachtungs- und sonstige Kosten, die im Bewerbungsverfahren entstehen, werden nicht übernommen.

Hier ist der Platz für weitere Stellenanzeigen von Vakanzen in den Bereichen Gesangspädagogik, Sprecherziehung, Korrepetition, Liedbegleitung, dramatischer Unterricht, Atemschulung, Bewegungsschulung etc. Mit dieser Fachzeitschrift erreichen Sie unmittelbar den einschlägigen Personenkreis.

Wegen Anzeigen sprechen Sie bitte in Deutschland mit  
**Herrn Sibbrand Basa, Schleiermacherstr. 5, 90491 Nürnberg, T: +49-911-5988828; F: +49-911-9195834; Email: basa.sibbrand@web.de** und in Österreich mit  
**Herrn Martin Vácha, Breitenseer Straße 39/7, A-1140 Wien, T: +43-664-301 46 62, F: +43-1-982 27 01, Email: office@martinvacha.com**

# Wettbewerbe

## DARCLEE

Ort: Braila, Romania vom 19. bis 31.07.2005  
Anmeldeschluss: 01. Juni 2005  
Kontakt: Tel. +40-239-614710  
Email: <darclee@braila.net>  
<mariana-nicolesco@starnets.ro>  
www.darclee-voice-contest.com

## BELVEDERE

Ort und Zeit: Wien vom 27.06. bis 03.07.2005  
Anmeldeschluss: 13. Juni 2005 bis spätestens 14 Tage vor Qualifikation  
Kontakt: Tel. +43-1-5120100-34  
Fax: +43-1-5120100-30  
Email: <belvedere@wienerkammeroper.at>  
www.wienerkammeroper.at

## China - NINGBO

Ort und Zeit: Ningbo vom 07.10. bis 18.10.2005  
Anmeldeschluss: 30. Juni 2005  
Kontakt: Tel. +86-574-87186106  
Fax +86-574-87349343  
Email: <cive.nb@163.org>  
www.chinaculture.org  
www.culturalink.gov.cn

## Operettenwettbewerb Nico Dostal

Ort und Zeit: Hagenbrunn / Wien vom 18. bis 19. 11. 2005  
Anmeldeschluss: 01. Juli 2005  
Kontakt: Tel. +43-1-2244/3766  
Fax:  
Email:  
www.

## Das Lied, Paula-Salomon-Lindberg

Ort und Zeit: Berlin vom 12. bis 16. 10. 2005  
Anmeldeschluss: 04. Juli 2005  
Kontakt: Wettbewerbsunterlagen bei  
Universität der Künste  
PR-V1, Postfach 120544  
10595 BERLIN  
Tel.  
Fax:  
Email: <inge.scheffler@intra.udk-berlin.de>  
www.

## BRAHMS

Ort und Zeit: Pörschach vom 28.08. bis 04.09.2005  
Anmeldeschluss: 10. Juli 2005  
Kontakt: Waltraud Arnold, Seeuferstraße 129,  
A-9210 Pörschach  
Tel. +43-4272-3148  
oder  
+43-664-286 49 12  
Fax: +43-4272-3148  
Email: <info@brahmscompetition.org>  
www.2005.brahmscompetition.org

# Wettbewerbe

## HILDE ZADEK

Ort und Zeit: Wien, Österreich, Uni f. Musik und darst. Kunst  
vom 18. bis 23. 09.2005

Anmeldeschluss: 20. Juli 2005

Kontakt:

Fax:

Email: dzadek-competition@mdw.ac.at

## SCHUBERT

Ort und Zeit: Graz, Österreich, vom 15. bis 24.02.2006

Anmeldeschluss: 28. Oktober 2005

Kontakt: Tel. +43-316-3891900-1140

Fax: +43-316-389 1901-1141

Email: <franz.schubert@kug.ac.at

www.kug.ac.at/schubert

## HEINRICH STRECKER, Wienerlied und Operette

Ort und Zeit: Baden bei Wien, Österreich, vom 28. bis  
30.09.2005

Anmeldeschluss: 20. Juli 2005

Kontakt: Tel. +43-664-4561725

Fax:

Email: <musikverlag@strecker.at>

www.strecker.at

## „ALEXANDER GIRARDI“ 2006

Ort und Zeit: Coburg, Bundesrepublik Deutschland,  
vom 23. Juni bis Sonntag, 02. Juli 2006

Anmeldeschluss:

Kontakt: Stadt Coburg - Kulturbüro

Pfarrgasse 4, D - 96450 Coburg

Tel. int. + 49(0)9561 89 2030

Fax int. +49(0)9561 89 2039

E-Mail: alexander-girardi@coburg.de

Internet: www.alexander-girardi.coburg.de

## Vorsingwettbewerb Barbiere di Siviglia

### SCHLOSSOPER HALDENSTEIN

Ort und Zeit: CHUR; sCHWEIZ vom 13. bis 15. 08. 2005

Anmeldeschluss: 05. August 2005

Kontakt: Tel. +41-81 250 10 05

Fax: +41-81 250 10 06

Email: <info@kammerphilharmonie.ch>

www.kammerphilharmonie.ch/schlossoper.html

Ergänzungen und Korrekturen zur Liste der  
Gesangswettbewerbe senden Sie bitte entweder an

Herrn **PROF. FRANZ LUKASOVSKY**, Gumpendorfer Str 22, A- 1060  
Wien, Tel / Fax: +43-01-587 28 16,

Email: <franz.lukasovsky@chello.at> oder an

**SIBRAND BASA**, Schleiermacherstr. 5, Schleiermacherstr. 5, D-  
90491 NÜRNBERG, Tel +49-911-5988828, Fax +49-911-  
9195834, Email: <basa.sibrand@web.de>

## Musical Chanson Song



### Termine 2005

Vorauswahlen:

Oktober 2005

Finalrunden:

28. Nov. bis 2. Dez. 2005

Preissträgerkonzert:

5. Dezember 2005

Friedrichstadtpalast Berlin

Preise:

im Gesamtwert von 50.000 €

Anmeldeschluss:

1. September 2005

Teilnehmen können Sängerinnen und Sänger der Jahrgänge 1977  
bis einschließlich 1988 mit deutscher Staatsangehörigkeit.

### Information:

BUNDESWETTBEWERB GESANG BERLIN

Friedrichstraße 107, 10117 Berlin

Telefon (030) 23 26 23 70 - www.bundeswettbewerbgesang.de



# Theatergewerkschaft

## Kulturelle Substanz erhalten – Arbeitslosigkeit im Entstehen bekämpfen

**Unter diesem etwas sperrigen Motto trafen sich am 24. und 25. Mai die Angehörigen der deutschen Theatergewerkschaft GDBA, die zusammen mit dem Deutschen Bühnenverein die Tarifpartner für Sänger, Schauspieler, Korrepetitoren, Dirigenten, Souffleure, Regieassistenten, Maskenbildner, Theaterplastiker, Bühnentechniker, Dramaturgen und die vielen anderen Berufsgruppen an den Theatern in Deutschland sind.**

Der mit großer Mehrheit wiedergewählte Präsident der GDBA, Hans Herdlein, stellte in seiner programmatischen Rede heraus, welche Risiken und Wandlungen auf die Kulturlandschaft in Deutschland und Europa zukommen. Außer Sachsen bekennt sich kein anderes Bundesland verpflichtend zu seinen Finanzierungsaufgaben im Kulturbereich. Besonders in den letzten Jahren wurde dadurch die Kultur zum Steinbruch für Haushaltssanierungen. Eine neue Bedrohung für die Finanzierung und damit für die gewachsene Kulturlandschaft kommt von Seiten der EU. Die Dienstleistungsrichtlinie, die derzeit in aller Munde ist, strebt in Verbindung mit WTO/GATS (World Trade Organization / General Agreement on Trade in Services) eine völlig gleichberechtigte Verkäuflichkeit aller Dienstleistungen an, wozu auch die Bereiche der Daseinsvorsorge, der Bildung und der Kultur fallen sollen. Wenn das eintritt, dann ist der Kommerzialisierung der Kultur jede Schranke genommen. Finanzierung richtet sich dann ausschließlich nach Verkäuflichkeit. Was das für Künste wie Gesang, Lied, Oper und Oratorium bedeuten würde, kann sich jeder leicht ausrechnen. Die Theaterlandschaft, um die die ganze Welt die Deutschen beneidet,

die wie ein Magnet Künstler aus aller Welt nach Deutschland zieht, hätte keine Chance zum Überleben.

Die hohe allgemeine Arbeitslosigkeit bedroht die gesamten Sozialversicherungssysteme, u. a. auch die Rentenzahlungen an die Künstler aus der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen. In summa kann festgestellt werden:

Die Lebensrisiken werden wieder auf die Einzelnen zurückverlagert, die soziale Daseinsicherung abgebaut; ein Rückschritt ins 19. Jahrhundert. Zusammen mit dem schleichenden Rückzug der öffentlichen Hand aus der Kulturförderung ergibt sich kein rosiges Bild für die Zukunft an den deutschen Theatern. Wenn dann die Theater noch dem internationalen Wettbewerb um Geldmittel ausgesetzt werden und auf der anderen Seite durch Inszenierungen, die an der geistigen Welt des Publikums vollkommen vorbei gehen, „leergespielt“ werden, dann ergeben sich drei große lebensbedrohende Krisenbereiche für die Theaterlandschaft: finanzielle Erosion von außen, inhaltliche Erosion von innen und personelle Erosion durch Entzug der Lebensbedingungen für die Künstler. Allen die an Gesang in gleich welcher Form interessiert sind, müsste das sehr zu denken geben.

**SBRAND BASA**



Hans Herdlein nach der Wiederwahl.  
Foto: Michael Herdlein

## DIE SCHWARZEN BRÜDER

4. bis 18. Februar 2006  
Musical Theater Basel

### Casting

Zum Casting zugelassen sind: Knaben vor dem Stimmbruch, männliche Jugendliche, sehr junge Frauenstimmen sowie erwachsene Frauen und Männer jeden Alters.

Das Casting findet an folgenden Tagen in Luzern (Zentralschweiz) statt:

28. und 29. Mai sowie 4., 5., 18., 19., 25., 26., Juni

Anmeldeschluss:

27. Mai 2005 für die ersten 4 Castingtage

Und 11. Juni für die Castings ab 18. Juni

(Datum des Poststempels)

Probezeiten der Produktion

Start musikalische Proben: Anfang September 05

Start szenische Proben: Anfang Oktober 05

Intensiv-Proben ab Mitte Dezember 05

Endproben: Ab Mitte Januar 06

13-15 Aufführungen: vom 4. bis 18. Februar 2006 am Musical Theater Basel

Einsenden an: Kulturija GmbH, Postfach 5262, 6000 Luzern 5, Schweiz

# Fortbildungen

## 5.SYMPOSION DES BÖG

16. – 18. Oktober 2005  
Landeskonservatorium Klagenfurt

Unser nächstes Symposium findet auf Einladung unseres Vorstandsmitgliedes Prof. Hiromi Klebel-Abe in Klagenfurt statt. Es steht unter dem Hauptthema

### „Fragen der Stimmbildung für Sologesang, Vokalensemble und Chorgruppen“.

Fachleute, vorwiegend aus dem Kärntner Raum, werden Vorträge und Workshops halten, in einer Podiumsdiskussion werden wir diverse interessante Kriterien zum Thema diskutieren, künstlerische Beiträge von Studierenden runden das Programm ab.

Wir beginnen am 16. Oktober um 17:00 Uhr; abends besteht die Möglichkeit, eine Opernaufführung im Klagenfurter Stadttheater zu besuchen „Lucia di Lammermoor“ von Donizetti. Wir ersuchen daher um rechtzeitige Anmeldung!

Unsere jährliche Hauptversammlung wird Samstag, 15.10. um 17:00 Uhr stattfinden; anschließend planen wir ein gemeinsames Abendessen.

Sonntag endet das Symposium etwa um 13:00 Uhr.  
Wir hoffen auf Ihr Interesse und auf zahlreiche Anmeldungen!

Helga Meyer-Wagner, Vizepräsidentin des BÖG  
Tel: +43-1- 877 23 82; Email: helga.wagner@a1plus.at



Des XVIII. Jahreskongress des Bundesverbandes Deutscher Gesangspädagogen ist auf den 28.04. bis 30.04. 2006 festgesetzt worden. Der Tagungsort wird noch bekanntgegeben.

## Lehren heißt Lernen Team - Teaching

für Gesangspädagogen  
in der Musikschule Korntal  
Seminarleitung  
Prof. Elisabeth Bengtson - Opitz

Seminarort: Musikschule Korntal  
Johannes-Daur-Str. 6, 70825 Korntal  
Samstag, den 11.6.2005  
Zeit 10 - 17 Uhr

Kursgebühr: 30,-- Euro  
BDG Mitglieder: 20,-- Euro, Studierende: 10,-- Euro  
Bitte am Seminartag bezahlen

Bitte melden Sie sich schriftlich an: Fax 07043/953141  
E-mail: <aflitz@t-online.de>

Musikschule Annetraud Flitz  
Arbeitsgemeinschaft Gesang im  
Landesverband der Musikschulen Baden-Württembergs e.V.

Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen

## Musikakademie in Kassel

Janusz Niziolek hält am 1. Okt. 05 eine BDG-Fortbildungsveranstaltung ab mit **PROF. KRUSE** unter dem Titel „Die aktuellen Errungenschaften der Phoniatrie, die dem Gesangspädagogen behilflich sein können“

Judith Janzen veranstaltet am 16.09.2005 im Friedrich-Spee-Haus in Speyer eine gesangspädagogische Fortbildung für Erzieher und Grundschullehrer.

Email: <judith.janzen@t-online.de>

Tel: 06235 / 32 30 Fax: 06235 / 491 02 46



Die Lohmann-Stiftung für Liedgesang e. V., Wiesbaden lädt ein zum **51. Lohmann-Symposion**

**17. und 18. Sept. 2005**, Pfarrgemeindesaal St. Mauritius, 65193 WIESBADEN  
Recitals, Vorträge, Workshops, Lehrdemonstrationen  
mit Prof. Joachim Herz (Dresden), Prof. Ingeborg Reichelt (Düsseldorf)



Mitglieder der Lohmann-Stiftung e.V. 20 €, Mitglieder des BDG 40 €, Studenten 10 €, Nichtmitglieder 60 €  
<www.lohmann-stiftung.de>, e-mail: <info@lohmann-stiftung.de>



# Fortbildungen

## HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Carl Maria von Weber

DRESDEN

Studio für Stimmforschung am Institut für Musikmedizin

### Hands-on-course

Montag, 26. bis Dienstag 27. September 2005

### Physiologie und Akustik der Singstimme und Meisterklasse Oper

Leitung: Prof. Dr. Friedemann Pabst  
KS Andreas Schmidt

#### KURSTEILNEHMER

Zum Kurs können sich Sänger, Sprecher, Logopäden, Ärzte, Studenten in "Stimmbereufen", Lehrer für "Stimmbereufe", gesangsinteressierte Laien und alle am Thema Interessierten anmelden. Die Veranstaltung wird von der Sächsischen Akademie für ärztliche Fort- und Weiterbildung der Sächsischen Landesärztekammer mit 14 Punkten für die freiwillig zertifizierte Fortbildung bewertet.

**TEILNEHMERGEBÜHR:** 80,00 EUR.

#### ANMELDUNG UND BEDINGUNGEN

Interessenten senden ihre schriftliche Anmeldung bis spätestens Freitag, den 5. August 2005 an:

Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber"

z. Hd. Prof. Hartmut Zabel

PSF 120039

01001 Dresden

Die Teilnahmebestätigung erfolgt bis zum 31. August 2005. Die Kursgebühr von 80,00 EUR ist innerhalb von 10 Tagen nach Erhalt der Teilnahmebestätigung auf das dort angegebene Konto zu überweisen.

#### KURSORT

Wettinum der Hochschule für Musik

"Carl Maria von Weber" Dresden

Wettiner Platz 13, 01067 Dresden

#### VORTRÄGE

**Montag, 26. September 2005, 09.00-10.00 Uhr**

Dirk Mürbe: Grundlagen der Stimmphysiologie

*Basics of Voice Physiology*

**Montag, 26. September 2005, 14.00-15.00 Uhr**

Gert Hofmann: Gehör und Stimme

*Hearing and Singing*

Hartmut Zabel: Physiologie der Singatmung

*Physiology of breathing during singing*

**Dienstag, 27. September 2005, 9.00-10.00 Uhr**

Friedemann Pabst: Medizinische Diagnostik bei

Stimmerkrankungen professioneller Sänger und Sprecher

*Medical examination of voice disorders in professional*

*singers and speakers*

Johan Sundberg: Analyse und Synthese der Profistimme

- ein Blick in die Zukunft

*Third millennium technologies for voice analysis & synthesis*

#### WORKSHOPS

**Montag, 26. September 2005, 10.00-13.00 Uhr**

Friedemann Pabst / Hartmut Zabel

Endoskopische Untersuchung und visuelles Feedback beim Singen

*Endoscopic examination and visual feedback during singing*

Johan Sundberg: Akustische Analyse des Primärschalls

*Voice source analysis*

Thomas Groß: Stimmfeldmessung

*Phonetography*

**Montag, 26. September 2005, 15.00-18.00 Uhr**

Dirk Mürbe: Der Sänger-Formant

*Singer's formant*

Johan Sundberg: Analyse und Synthese von Formanten

*Formant analysis & synthesis*

Gert Hofmann: Bestimmung der Hörschwelle (Audiometrie)

*Determination of hearing threshold (audiometry)*

**Dienstag, 27. September 2005, 10.00-13.00 Uhr**

Friedemann Pabst: Stroboskopische Untersuchung

*Stroboscopic imaging of the larynx*

Dirk Mürbe: Intonationssicherheit ohne Hörkontrolle

*Quality of intonation during masking of hearing*

Gert Hofmann: Tonhöhen-Unterscheidungsvermögen

(Frequenz-Diskriminations-Test)

*Pitch perception (frequency discrimination test)*

#### MEISTERKLASSE

**Dienstag, 27. September 2005, 15.00-17.30 Uhr**

Gesangliche Gestaltungsmöglichkeiten in den Opern

Wolfgang Amadeus Mozarts

*Vocal interpretation in the operas of W A Mozart*

Leitung: KS Andreas Schmidt

4. Juni 2005, 10.00 - 15.00 Uhr

Atemarbeit in der Sängerausbildung

### DER ERFAHRBARE ATEM

Einführung in die Arbeitsweise von Ilse Middendorf  
mit Frau Rosenmayr-Khemiri im Hamburger Konservatorium

29. Oktober 2005

### TEAMTEACHING

in der Musikhochschule Hamburg

verantwortliche Leitung: Prof. Elisabeth Bengtson-Opitz

Pöselddorfer Weg 3, 20148 Hamburg; Tel + Fax: 040 / 2807377

Email: EBOHH@aol.com



Die Lohmann-Stiftung für Liedgesang e. V., Wiesbaden lädt  
ein zum **52. Lohmann-Symposion**

**4. und 5. März 2006**

Recitals, Vorträge, Workshops, Lehrdemonstrationen

mit Prof. Dr. Elmar Budde, Prof. Hartmut Höll,

Dr. Karin Jousen, Franziskus Rohmert, Prof. Mitsuko Shirai

Leitung: Prof. Roland Hermann





## Die gemeinsame Fachzeitschrift von BDG und BÖG zu Pädagogik, Kunst und Physiologie von Stimme und Gesang

- > Fachartikel zu Stimme, Sprache und Gesang, Gesangspädagogik, Kunst und Physiologie
- > Rezensionen über Bücher, Noten, CD's, DVD's zu Gesang und Gesangspädagogik
- > Interviews und Portraits wichtiger Persönlichkeiten der Gesangswelt
- > Polemiken/Diskussionen über Philosophie der Pädagogik, Ethik der Kunst und kulturellen Auftrag
- > Berichte von Fortbildungsveranstaltungen und Kongressen aus dem deutschsprachigen Raum und aller Welt
- > Anzeigen von Stellenausschreibungen, Fortbildungsveranstaltungen, Wettbewerben, Fachliteratur und mehr

Erscheinungsweise: Nr. 1 Anfang Juni 2005; Nr. 2 November 2005; Nr. 3 März 2006, weiter alle vier Monate

Start-Auflage: 1200

Leserschaft: Alle Personen mit besonderem Interesse an Stimme, Sprache und Gesang, Musik-Bibliotheken, sowie rund 1000 feste Bezieher der Zeitschrift als Mitglieder der Gesangspädagogenverbände in Österreich und Deutschland  
Einzelpreis: 5,-- € und Jahresabo: 12,-- € zuzügl. Versandkosten

### Anzeigenpreisliste (Stand 04/2005):

Alle Preise verstehen sich als Bruttopreise. Mehrwertsteuer fällt nicht an, da die beiden Gesangspädagogenverbände keine Gewinnabsichten mit der Zeitschrift verfolgen.

Preise für Anzeigen auf den Inhaltsseiten einfarbig schwarz:

ganze Seite 100,-- €,

1/3 Seite 40,-- €,

1/6 Seite 25,-- €,

Zeilenpreis: 10,-- €.

halbe Seite 60,-- €,

1/4 Seite 30,-- €,

1/8 Seite 20,-- €,

Anzeige auf den hinteren Umschlagseiten innen und außen vierfarbig auf Bilderdruckpapier: ganze Seite 200,--€  
Kosten für kleinere Formate, für die Gestaltung einer Anzeige, für Daueranzeigen und für Beilagen auf Anfrage.

Format: DIN A 4; Satzspiegel: 185 mm x 252 mm

Anzeigenschluss jeweils zwei Wochen vor Erscheinen

Anzeigenredaktion und Layout:

Sibrand Basa, Schleiermacherstr. 5, D-90491 NÜRNBERG; T: 0049-911-5988828, Fax: 0049-911-9195834

Email: <Basa.Sibrand@web.de>

**Bildnachweis:** Titelfoto Sibrand Basa, Foto von Dir. Rudolf Berger. S. 16 Copyright: Volksoper Wien/Dimo Dimov; S. 22 John Batten; S. 23 - 26 Jutta Missbach, Nürnberg; S. 36 Mag. Brigitte Berger-Möhl, Wien; S. 51 Michael Herdlein, Hamburg;

### IMPRESSUM:

gemeinsame Herausgeber: Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen und Bund Österreichischer Gesangspädagogen

Redaktion: Sibrand Basa und Martin Vácha, Prof. Franz Lukasovsky, Prof. Helga Wagner

Grafik-Assistenz: Pauline Bruckner

Homepage: <www.gesangspaedagogik.de>, <www.boeg.org>

Bankverbindung BDG: Deutsche Bank 24 Osnabrück, BLZ 265 700 24, Kto-Nr. 016581100

Bankverbindung BÖG:

Artikel mit namentlicher Kennzeichnung entsprechen nicht unbedingt der Meinung der Redaktion.

V.i.s.d.P.: Sibrand Basa, Schriftführer des BDG; Druckort: Nürnberg/Deutschland

### Redaktionsanschriften:

Sibrand Basa, Schleiermacherstr. 5, D-90491 NÜRNBERG, Email: <Basa.Sibrand@web.de>

T: 0049-911-5988828, Fax: 0049-911-9195834 und

Martin Vácha, Breitenseer Straße 39/7, A-1140 Wien, Email: <office@martinvacha.com>

T: +43-664-301 46 62, F: +43-1-982 27 01,

Artikel werden gern zur Veröffentlichung angenommen. Ein Fachbeirat bewertet die eingesandten Beiträge. Ein Anspruch auf Veröffentlichung besteht nicht. Bitte reichen Sie Beiträge möglichst mit passendem, rechtfreiem Bildmaterial per Email oder per CD an die Redaktion ein. Wenn Sie Wert auf die Rücksendung legen, so fügen Sie Ihrem Beitrag das Rückporto bei.

## Salieri - heute

?ca d b g h c b g  
k Y H V K Y F V  
fAr Gesang und Klavier

ufi 38 天

5I GG7< F9=6I B ;  
Das Institut aAntonio Salieriö (Gesang in der Musik«dagogik) der Universit«t fAr Musik und darstellende Kunst Wien, veranstaltet anl«sslich des Mozart-Jahres 2006 das Projekt

G5@9F=I j a A c n U f h U n f

Im Rahmen dieser Aktivit«ten wird ein Kompositionswettbewerb ausgeschrieben. Ziel ist es, einen Bogen von Salieri zum heutigen Musikverst«ndnis aufzubauen.

J 9FHC B I B ; 9B

Zu vertonen ist mindestens eines der vier ausgew«hlten Gedichte Salieris U i ggW jY£ jW j b j H j Y b j g W Y f G d F U W Y Z f G c c j Y g U b j i b X ? U j j Y f

9=B G9B 8 9G7< @ GG  
' s " G Y d h Y a V Y f & S S ) (Poststempel)

? C B H 5 ? H 5 8 F 9 G G 9

Internet: [www.mdw.ac.at](http://www.mdw.ac.at) > wettbewerbe oder [www.mdw.ac.at/instas/](http://www.mdw.ac.at/instas/)



75 @@: C F 7 C A D C G 9 F G  
The Antonio Salieri Institute of Voice in Vocal Pedagogy of the University of Music and Performing Arts Vienna, is organizing a project entitled

G5@9F=I j b h Y A c n U f h Y U f

commemorating the Mozart-Year 2006.

In conjunction with the other events of this project, the Institute Antonio Salieri is announcing a competition for composers. The goal is to establish a link between Salieri and today's understanding of music.

DC 9A G G9HHC A I G=7

At least one of the four selected Salieri poems should be set to music, gYhYI Wf glj Y m j b h Y H U j U b U b i U j Y z Z f g c c j c j W U b X d j U b c c b m

9B HFM8 95 8 @B 9  
September 30, 2005

8 9 H 5 = @ 9 8 B : C F A 5 H C B  
Internet: [www.mdw.ac.at](http://www.mdw.ac.at) > wettbewerbe oder [www.mdw.ac.at/instas/](http://www.mdw.ac.at/instas/)

## Salieri - today

7ca d b g b l  
W a d M h b b  
for voice and piano

Kinder- und Jugendchor Juventus Vocalis

# Touch the future

## 2. Internationales Kinder- und Jugendchor-Festival 2005

20. – 28. August 2005 · Darmstadt-Schauwehnheim

Schlüßherrs: Kurt Beck,

Ministerpräsident des Landes Rheinland-Pfalz

Kinder- und Jugendchöre aus aller Welt musizieren mit John Jacobson und Judith Janzen

Workshop · Freundschaftskonzerte · Festgottesdienst

Abschlusskonzert „Touch the future“

Freitag, 26.08.2005 · 20 Uhr

Friedrich-Ebert-Halle Ludwigshafen

Musikalische Leitung: Judith Janzen

Choreographie: John Jacobson

Moderation: Viva Voce



Ministerium für Kultur



Vorstellungsort: Darmstadt-Schauwehnheim



Ministerium für Kultur, Staat Rheinland-Pfalz

<Z Ue ^ RIV  
Xc @RoexV > f dZ  
> f dZ ^ RIVe  
Xc @RoexV <Z Ue

F\_ dKv <Z Ue dZ U  
f\_ dKv Kf\_ V

Gegeben Sie Chor-  
^ fisk vom Feinsten!  
> fisk, die sich

úSer alle Grenzen

YZwegsetzt!

# Touch the future

? Wie Wege beschreiben, nicht alleine, sondern mit vielen an-  
Uken gemeinsam Chormusik innovativ gestalten. Kinder- und  
; fJendchöre, unter anderem aus Bulgarien, China, Holland,  
> idawien, Russland und Ukraine, präsentieren Ihnen wäh-  
cVid des Festivals einen Querschnitt ihres Könnens. Seien  
DX dabei und lassen Sie sich von der Vielfalt der Chormusik  
SMyestern.

\* Tage lang erleben Kinder und Jugendliche die alles ver-  
SZdende Sprache der Musik. Sie lernen in einem Workshop  
^ Z John Jacobson und Judith Janzen ein Chorprogramm in  
3Wegung zu setzen.

Gvachf ^ V\_ DV\_ ZYe URd 6eXS\_ Zai Uvd Tadezgrid SVZ  
2Sdtyf dK\_ \_Kke R^ 7eVæRX UV^ # Z) Z̃! i 8L\_ Z Ue  
7æUZYM 6SVæd 9RJIV\_ =f UhZæRW\_ Z̃

AC@8C2>>

#! Z) Z̃! i 8  
Dæ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb

# Z) Z̃! i 8  
D\_ dæX, " \* Zai FYc  
cf aWjKRIJ/5R\_ dæRb