



Violetta L. Waibel / Salomé Kammer (Hg.)

Stimme Ausdruck Philosophie

Philosophische Erkundungen von Neuer Musik

et+k

edition text+kritik

Stimme Ausdruck Philosophie

Philosophische Erkundungen von Neuer Musik

Herausgegeben von Violetta L. Waibel und Salome Kammer
Unter Mitwirkung von David Hellbrück

et+k

edition text+ kritik

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung der Universität Wien



universität
wien



Kunst & Philosophie
im Dialog

Der gedruckten Version dieses Titels liegt eine Audio-CD bei.
Die Inhalte dieser CD-Beilage werden Leserinnen und Lesern
des E-Books über folgenden Link zugänglich gemacht:

<http://www.boorberg-plus.de/alias/stimme>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-96707-464-2 E-ISBN 978-3-96707-465-9

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlagentwurf: Johannes Ayen

Umschlagabbildung: Joan Mitchell, Untitled, 1975, Oil on canvas, 100,33 x 73,025 cm,

© Estate of Joan Mitchell, New York 2022

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhalt

Violetta L. Waibel

Vorwort 7

Bernhard Günther

Geleitwort 9

Violetta L. Waibel

Einleitung 11

Violetta L. Waibel

Stimme – Synästhetischer Ausdruck der Konsonanz
und der Dissonanz von Körper und Geist
Philosophische Betrachtungen zum Lesen, zur Neuen Musik
und zur ästhetischen Lust am Sinn der Sinne 27

Ulrike Kadi

Worte – Stimme – Klang
Einige psychoanalytische Anmerkungen
zu Luciano Berios *Sequenza III* 69

Susanne Valerie [Granzer]

Fantasiesprache – Dada – Spiel – Klang – Laut
Hugo Balls *Sechs Laut- und Klanggedichte* – und ein Extra
von Tristan Tzara 85

Anne-May Krüger

»Muse de Darmstadt«?
Cathy Berberian und die Darmstädter Ferienkurse
für Neue Musik 103

Grégoire Tossier

Der Humor und das Fragment
Der musikalische Witz in György Kurtágs *Einige Sätze aus den
Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 und 37a 131

Gabriele Geml

»Größte Kleinigkeiten«
Sprachästhetische Reflexionen in Lichtenbergs *Sudelbüchern* 161

Marion Saxer

Soma und Semantik

Die gespaltene Stimme in den Vokalkompositionen

Carola Bauckholts 173

Dörte Schmidt

»Ans Werk!«

Zu Mauricio Kagels *Turm zu Babel* 191

Jakob Helmut Deibl

Die vielen Stimmen von Babel

Anmerkungen zu Genesis 11 und Mauricio Kagels Komposition

Der Turm zu Babel 217

Iris ter Schiphorst

Changeant (2004): Performanz und Performativität ...

Versuch einer Rekonstruktion des Kompositionsprozesses ... 233

Reinhart Meyer-Kalkus

Eine andere Ästhetik der Stimme

Giacinto Scelsis *Canti del Capricorno* 257

Salome Kammer

Nachwort 267

Textgrundlagen, Aufführungsanweisungen und Incipits 271

Autorinnen und Autoren 333

Abbildungsverzeichnis 341

Stücke auf der beigelegten CD mit Audioaufnahmen
von Salome Kammer 343

Violetta L. Waibel

Vorwort

Der vorliegende Band geht auf ein gleichnamiges KonzertSymposion der von mir veranstalteten Reihe *Wort – Ton – Gestalt* zurück.

Das Festival *Wien Modern*, mit dem ich mehrfach KonzertSymposien in gemeinsamer Kooperation durchführen konnte, war auch 2018 offen für das Experiment, zusammen mit der Stimmvirtuosin Salome Kammer am 25. und 26. November Werke der Neuen Musik solistisch zum Klingen zu bringen und durch Beiträge aus verschiedenen Wissenschaften einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Es kamen sehr unterschiedliche Werke, ganz oder in Auszügen, von Komponistinnen und Komponisten aus rund 100 Jahren in einer Matinee durch Salome Kammer zum Erklingen:

- Luciano Berio (1925–2003) – Sequenza III per voce femminile (1966)
- Hugo Ball (1886–1927) – Sechs Laut- und Klanggedichte (1916)
- John Cage (1912–1992) – Aria (1958)
- György Kurtág (*1926) – Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs für Sopran [und Kontrabass] (op. 37 und op. 37a) (1996/1999)
- Carola Bauckholt (*1959) – Die Alte (2001) und Emil (2003)
- Mauricio Kagel (1931–2008) – Turm zu Babel (2002)
- Iris ter Schiphorst (*1956) – Changeant für Stimme solo und CD-Player ad libitum (2004/2005)
- Giacinto Scelsi (1905–1988) – Canti del Capricorno (1962–1972) 20 canti per voce femminile o voce con strumento(i)

Dem Buch ist eine CD zum Nachhören der meisten der Werke, aufgenommen von Salome Kammer, beigefügt.

Jedem der Werke oder Werkkomplexe wurde ein Vortrag aus einer geeigneten interdisziplinären Perspektive gewidmet, um einen spezifischen Aspekt der Komposition, der damit erforderlichen Stimmarbeit, der literarischen oder kulturellen Grundlage zu reflektieren. Die Vorträge sind nun hier in diesem Band versammelt, ergänzt um wenige weitere Beiträge von Grégoire Tossier und Gabriele Geml (zu Kurtág und Lichtenberg) sowie von Jakob Deibl (zu Kagel und der Bibel).

Die Beiträge aus Musik- oder Literaturwissenschaft, aus Philosophie, Religion, Psychoanalyse setzten und setzen Akzente, um die Werke für Stimme solo näherzubringen, um die mit der Neuen Musik einhergehenden neuen Formen der Stimmgebung, aber auch der Notation einem breiteren Publikum verständlich und anschaulich zu machen.

Bernhard Günther, dem Intendanten von *Wien Modern*, gilt ein sehr herzlicher Dank für die wunderbare Zusammenarbeit und Experimentierfreude, mit der er sich auf diese Begegnung von Kunst und Wissenschaft im Rahmen des Festivals eingelassen sowie diese intellektuell und finanziell mitgetragen hat. Gedankt sei auch Gerda Saiko von *Wien Modern* sowie Bernadette Maul (Universität Wien) für die höchst effiziente Organisation und Durchführung einer so komplexen Veranstaltung.

Für großzügige finanzielle Unterstützung sei ferner der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) sowie im Besonderen der Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft der Universität Wien, und namentlich dem Dekan Univ.-Prof. Dr. Wilfried Datler, gedankt, der das Projekt mit großer Offenheit und wissenschaftlicher Neugier begleitet hat.

Der Druck des Buches sowie die Produktion der CD wurde ermöglicht durch finanzielle Mittel der Universität Wien und der Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft der Universität Wien.

Der Verlag edition text + kritik hat erfreulicherweise diesen Band in sein Programm aufgenommen; lektoriert hat ihn Johannes Fenner, der das Projekt mit Rat und Tat höchst zuverlässig und hilfreich begleitet hat.

Der Joan Mitchell Foundation sei herzlich dafür gedankt, dass das Gemälde von Joan Mitchell, *Untitled*, 1975, Oil on canvas, 100,33 x 73,025 cm, © Estate of Joan Mitchell, New York, für den Einband und den Beitrag von Violetta L. Waibel verwendet werden konnte. Nicht nur hat Joan Mitchell einige ihrer Bilder mit Titeln versehen, die Klänge, Töne oder auch Musik ins Spiel bringen. Ihr dynamischer Farb- und Pinselgestus versetzt die Einbildungskraft in Schwingungen, die Klangwelten wecken.

Nicht zuletzt sei David Hellbrück sehr herzlich für die höchst sorgfältige, zuverlässige und umfangreiche redaktionelle Mitarbeit an diesem Band gedankt.

Bernhard Günther

Geleitwort

Auf sich allein gestellt, hat Musik zu oft einen Tunnelblick. Das hat mit Eigenheiten ihrer Hervorbringung zu tun: Komponistinnen und Komponisten arbeiten, von Ausnahmen abgesehen, jahrelang allein am Schreibtisch und selten im Team. Wie auch viele Interpretinnen und Interpreten, die lange Jahre mit Ausbildung, Üben, Proben, Auftritten und Akquise verbringen, begeben sie sich oft in eine Perfektionierung und Spezialisierung, die typischerweise wenig Raum für Fachfremdes, Unerprobtes und Reflexion lässt. Veranstalterinnen und Veranstalter drehen sich immer schneller im Malstrom des Marktes und kommen vor lauter Musikbetrieb immer weniger dazu, zur Seite zu blicken, nachzudenken, Neues zu entdecken oder zu entwickeln. In einem kompetitiven, arbeitsteiligen, an Perfektion orientierten und ökonomisch zunehmend unter Druck stehenden Kunstfeld bewegen sich hoch spezialisierte Fachkräfte in Routinen, die für Reflexion, Innovation, Austausch und den Blick aus dem Tunnel heraus nicht gemacht sind.

»There is a crack in everything. That's how the light gets in«, sang Leonard Cohen 1992 (*Anthem*). Ergänzend zur Innenperspektive ihrer Entstehung sind die Blicke ›von außen‹ auf musikalische Werke und Aufführungen von größter denkbarer Vielfalt. So lässt sich Morton Feldmans Bonmot, es sei die Tragödie der Musik, dass sie mit Perfektion beginnt, umdrehen – dass zu Musik ganz selbstverständlich jeder Mensch eine andere Wahrnehmung und eine andere Meinung hat, ist ein Segen. Gerade im Blick auf die Stimme, der nichts Menschliches fremd ist und die den roten Faden dieses Bandes bildet, wäre es ein Verlust, die Betrachtung auf musikalische Innenperspektiven zu beschränken. (Mit leichtem Schaudern erinnere ich mich an einschlägige Fachliteratur zum Wort-Ton-Verhältnis, die zur Zeit meiner musikwissenschaftlichen Ausbildung in den 1980er und 1990er Jahren den Tunnelblick exemplifizierte.) Neben der Vielfalt der von Salome Kammer bei *Wien Modern* 2018 hörbar gemachten Werke und ästhetischen Hintergründe ist auch die Vielfalt der Stimmen des von Violetta L. Waibel zusammengestellten KonzertSymposions ein Gewinn für das inspirierende Nachdenken über Musik.

Ich freue mich, dass Violetta L. Waibel auf das Festival *Wien Modern* zugekommen ist, mit dem Vorschlag, Praxis und Reflexion, Spielen, Hören und Schreiben, Musik, Philosophie und weitere Disziplinen zusammen-, aber auch auseinanderzudenken. Ich danke ihr, ihrem Team, der Universität Wien, Salome Kammer

Geleitwort

und allen Beteiligten des KonzertSymposions im Festival 2018 für anregende Momente des Zuhörens und der Reflexion. Und ich wünsche den Leserinnen und Lesern dieses Bandes viel Vergnügen mit zeitgenössischer Musik und mit den ungeahnten Möglichkeiten, aus ihr mehr herauszuhören und zu -lesen, als die Musik allein sich hätte träumen lassen.

Bernhard Günther
Künstlerischer Leiter
Wien Modern

Einleitung

Stimme, was ist das eigentlich? Das weiß man, und man weiß es zugleich auch nicht. Von frühester Kindheit an ist man von Stimmen umgeben: die Stimme der Mutter, des Vaters, anderer Familienangehöriger, der weiteren Umgebung, Funk und Fernsehen und und und ... Stimmen, deren Sprache, deren Botschaft man versteht, Stimmen, die fremde Sprachen sprechen. Stimme, die spricht, die singt, die Stimme der Wut, der Freude, der Ablehnung, der Liebe, dann die Wahlstimme, schweigend abgegeben, lautstark Partei ergreifend.

Stimme, Stimmung, Verstimmung, in guter Stimmung sein, stimmlich schwach, stimmlich stark sein; kleinlaut, lautstark, lauthals, großmülig sein. Stimmig sein, mit sich, mit anderen; unstimmig, mit sich, mit anderen. Es stimmt – stimmt nicht; ist wahr – ist nicht wahr.

Auf Stimmen zu hören, heißt zunächst und zumeist, das Gesagte verstehen zu wollen. Stimme, die Worte, Sätze sagt, verständliche, wohlgeformte, unverständliche Sätze; Stimmengebrabbel, das den Schlaf raubt, Stimmenkulisse, die Geborgenheit schenkt.

Stimmenkulisse! Klangkosmos! Stimmakrobatik, Stimmengeräusche, Stimmengewirr ... Chaos von Stimmen, unentwirrbar; Stimmklang der sich verselbstständigt. Anderes Sagen.

Ist die naturwüchsige Stimme stimmiger als die geformte, geübte, durchgebildete Stimme? Reden, wie einem ›der Schnabel gewachsen‹ ist?

Stimmen transportieren nicht nur Worte zum Zweck der Mitteilung, der Kommunikation, des Gesprächs. Jede Stimme hat eine besondere Farbe, erzählt etwas über die Stimmung und emotionale Verfassung der sprechenden Person im Augenblick, vielleicht auch über den Stimmungshorizont in der gegenwärtigen Lebensphase, über den energetischen Grundtonus. Aus einer Stimme, die sich äußert, sich erhebt, erwächst ein ganzer Kosmos an Ausdrucksformen.

Kein Wunder, dass die Stimme als Urmutter der Musik und Literatur angesehen wird. Das in den indogermanischen Sprachen, mit entsprechenden lautlichen Abweichungen, weitverbreitete Wort ›singen‹ hatte die ursprüngliche Bedeutung eines Vortrags mit feierlicher Stimme und bezeichnete insbesondere das Sprechen von Weissagungen, Prophezeiungen, aber auch das Vortragen aus der Heiligen Schrift und dem Liturgischen Gesang.¹ Es gab also auch in frühen Zeiten flie-

1 Siehe dazu den Artikel ›singen‹ in: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Eine Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim; Wien; Zürich 1963, 644.

ßende Übergänge zwischen dem Vortrag des Sprechens und des Singens. Die Stimme schafft Stimmungen, Atmosphären eines gemeinsamen Erlebens.

Es gilt als anerkannt: Das stille Lesen ist eine derivative Form des gesprochenen Wortes. Experimente zeigen, lähmt man die Zunge eines leise Lesenden, reduziert sich markant das Lese- und Sinnverständnis. Leise Lesen, still Lesen, es bedarf der Form der Negation, der Privation, um das Lesen als stilles Lesen, als stimmloses, vermeintlich stimmloses Lesen zu bezeichnen. Vermeintlich stimmlos, weil zahlreiche stimmgebende Funktionen des Körpers in reduzierter Form abwesend anwesend sind.

Die Stimme ist nicht ohne den Atem und ohne den Körper, die sie formen. Die Sängerin, der Sänger, ja auch die professionelle Rednerin und der Redner formen das eigene Musik- und Sprechinstrument. Und die anderen? Reden sie, wie ihnen der ›Schnabel gewachsen‹ ist? Der Wissenschaftler, auf seine Stimme, seine Position kommt es an, nicht aber auf seine stimmliche Gestaltung? Viele Worte, tonlos, einförmig, emotionslos, objektiv? Ist objektiv zugleich auch tonlos? Wie es oft zu hören ist? Am reduzierten NichtKlang der Worte zu hören wie als These formuliert.

Ist die nicht geformte Stimme die Naturstimme? Sprich ordentlich, sagt man zu Kindern. Menschen sind soziale Wesen, eingebunden in vielfältige kulturelle Prozesse und Prägungen. Unter dieser Bedingung kann es wohl kaum eine Naturstimme geben. Rousseau weist darauf hin, dass die Stimme der Stadtkinder, die in Zimmern und Wohnungen aufwachsen, zumeist schwächer in der Tonstärke und der Deutlichkeit der Artikulationskraft ist als die von Bauernkindern. Das Stadtkind hat die Mutter in nächster Nähe und lernt, in Zimmerlautstärke die Mutter anzusprechen, ihre Hilfe herbeizurufen, das Bauernkind muss im Freien über die Distanz von Feldern hinweg die Mutter rufen.² Das ist eine sehr sprechende Beobachtung. Kulturelle Rahmenbedingungen sorgen bald gezielter, bald weniger gezielt für unterschiedliche Prägungen und Ausformungen der Stimme, die gleichwohl so einzigartig und unverwechselbar ist wie ein Fingerabdruck.

Und die ausgebildete Stimme von Sprecherinnen und Sprechern, Sängerinnen und Sängern? Sind die erworbenen Fähigkeiten stets abrufbar? Oder unterliegt auch oder gerade sie den mannigfaltigen Anfechtungen des Lebens, des Alltags? Können sich Stimminterpretinnen und -interpreten auf die eingeübten Techniken des Stimmgebrauchs verlassen? Oder ist jede stimmliche Performanz ein Wagnis des Augenblicks, die im wohlbestellten Terrain der langjährigen Stimmarbeit sich

2 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris 1966, Livre premier, 83.

stets auch auf das unbestimmte Feld der momentanen Präsentation, des Dialogs mit den Spielpartnerinnen und -partnern, ja auch dem Publikum begibt?

Der Körper mit seinen Muskeln, Nerven und allem, was zur Stimmgebung nötig ist, ist das Stimminstrument. Von ihm, wie von der mentalen Stärke, hängt ab, wie zuverlässig die Stimme den Anforderungen gehorcht, auf den Körper und seine momentanen Möglichkeiten hört. Stimme, Stimmkunst ist immer ein Balanceakt des Augenblicks, ist ein Dialog mit dem Körper, den Texten oder Werken, die zum Klingen gebracht werden, den Zuhörerinnen und Zuhörern, dem Publikum, dem Raum, in dem die Stimme erklingt.

Das KonzertSymposion *Stimme–Ausdruck–Philosophie*, das am 25. und 26. November 2018 in Räumen der Universität Wien und in Zusammenarbeit mit *Wien Modern* veranstaltet werden konnte, machte es sich zur Aufgabe, der Stimme nachspüren, ihre Möglichkeiten ausloten, ihre Ausdrucksformen zu erkunden. Das Lied (frz.: le lied, engl.: the lied), die deutschsprachige Kultur hat das Kunstlied in besonderer Weise geformt, was sich schon daran zeigt, dass das Wort ›Lied‹ in anderen Sprachen übernommen wurde. Arnold Schönberg hat mit *Pierrot lunaire* die Bühne des Sprechgesangs eröffnet, eine neue Art geschaffen, Stimme in der Musik einzusetzen. Die Neue Musik forschte und forscht nach Klanggebungen der menschlichen Stimme, die das Terrain des gewöhnlichen Singens und Sprechens entgrenzt haben. Die Neue Musik stellt die Interpretin, den Interpreten vor ganz neue Aufgaben. Die Klangvorstellung einer Komponistin, eines Komponisten konnten ohnehin stets nur annäherungsweise in einer Notation festgehalten werden. Die erweiterten Ausdrucksformen der Neuen Musik haben die Notation vor ganz neue Herausforderungen gestellt. In eins damit gestellt ist auch der reale oder virtuelle Dialog der Darstellerinnen und Darsteller sowie der Komponistinnen und Komponisten vor neue Aufgaben und Probleme. Manche Kompositionen versuchen, möglichst viele Parameter zu notieren und unter Kontrolle zu halten, andere notieren nur mehr Grundzüge einer Komposition, das Übrige ist der jeweiligen Darstellung, Spontaneität und Intuition überlassen.

Eine Reihe von Komponistinnen und Komponisten findet das Phänomen Stimme so spannend, dass sie für sie Solostücke schreibt. Und manche von ihnen widmeten und widmen ihre Kompositionen einer besonderen Stimme, der Stimme von Salome Kammer.

Das KonzertSymposion, das die beiden Herausgeberinnen dieses Bandes, die Sängerin, Stimmvirtuosin, Schauspielerin und Cellistin Salome Kammer (München) und die Philosophin Violetta L. Waibel (Universität Wien), zusammen organisierten, planten und gestalteten, setzte sich zum Ziel, in der Praxis und in

der Theorie dem Phänomen der menschlichen Stimme und ihren vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten in der Neuen Musik nachzuspüren. Mit dieser Veranstaltung wurde ein gänzlich neues Format erprobt. Die gewählten Stücke wurden in einer Matinee als Eröffnung der Veranstaltung solistisch von Salome Kammer aufgeführt, versehen mit kurzen Kommentaren der Künstlerin. Diese Veranstaltung soll, auch dank wiederholter Nachfragen, nun in schriftlicher und vertonter Form festgehalten und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

In dem Band erscheinen die Beiträge zu den ausgewählten Kompositionen für Solostimme von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus verschiedensten Fachrichtungen, wie der Literaturwissenschaft (Reinhart Meyer-Kalkus), Musikwissenschaft (Marion Saxer, Dörte Schmidt, Grégoire Tossier), Rollengestaltung (Susanne Valérie Granzer), Psychologie (Ulrike Kadi), Philosophie (Violetta L. Waibel, Gabriele Geml), Theologie (Jakob Helmut Deibl), aber auch einer Komponistin (Iris ter Schiphorst), um die Stücke in ihren textlichen, musikalischen und insbesondere stimmlichen Qualitäten zu erschließen und einige der aufgeworfenen Fragen zu klären. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der verschiedenen Disziplinen wurden dazu eingeladen, sich auf ein Stück zu konzentrieren, das aus dem Programm der Matinee von Salome Kammer für die je spezifischen Zugänge ausgewählt wurde, um aus der jeweiligen theoretisch-wissenschaftlichen Perspektive auf das Stück zu reagieren. Das gelungene Experiment des Konzert-Symposiums soll nun als Lese- und Hörfrucht, mit einer CD der Aufnahmen von Salome Kammer versehen, einer möglichst großen Zahl von Leserinnen und Lesern sowie Hörerinnen und Hörern zugänglich gemacht werden.

Die Beiträge folgen der Anordnung, die für das Konzert und nun auch für die CD gewählt wurde.

Der Beitrag von **Violetta L. Waibel** widmet sich dem Thema **Stimme – Synästhetischer Ausdruck der Konsonanz und der Dissonanz von Körper und Geist. Philosophische Betrachtungen zum Lesen, zur Neuen Musik und zur ästhetischen Lust am Sinn der Sinne**. Die menschliche Stimme ist seit alters von magischer Anziehungskraft, ob als Ausdrucksinstanz des Sprechens im Alltag, in rituellen Kontexten, in öffentlichen Belangen oder als Ausdruck des Singens, ob als Echo oder Orakel, ob als politische Stimme der Herrscher und Rhetoren oder der Stimme des Volks. Selbst von der Wahlstimme spricht man, die Sediment der gesprochenen Stimme ist. *Kassandra* ist Inbegriff der ungehörten Stimme, deren Warnungen verklingen, zum Schaden derer, die nicht hören wollten. Moderne Subjektkonzeptionen sprechen vom vielstimmigen Chor der Stimmen, statt dem einen und einigen Subjekt. Man weiß heute: Das Stimmprofil von einem Individuum ist so einmalig wie der Fingerabdruck.

Die Stimme ist Zentrum der Hochkultur des Sprechtheaters, der Oper, des Kunstliedes. Damit sind bestimmte Fähigkeiten der Stimmgebung und Gestaltung kultiviert worden, andere galten als unschicklich, privat. Körperäußerungen wie Husten, Räuspern, Schnalzen und vieles mehr sind Lautbildungen, die man in der Öffentlichkeit möglichst nicht zeigt. Stimme *ist* Ausdruck von Körper und Geist, und sie ist immer auch der Ort von deren Dissoziierung. Die Stimmgebung vermag mit Worten das eine zu sagen, das andere, ja sogar das Gegenteilige mit Hilfe der Intonation, mit der Körpersprache. Die gleiche Wortfolge kann höchst Unterschiedliches bedeuten, achtet man auf Ton und Gestus. Sie kann Aussage sein, Befehl, Aggression, Angriff, Achtlosigkeit, Freundlichkeit, Zuneigung, Empathie, Achtsamkeit. Sprechenden ist oft nicht klar, was sie außer den intendierten Worten alles (unbemerkt) kommunizieren, wenn sie sprechen. Und die Hörenden wissen oft nicht genau, worauf sie eigentlich reagieren. Neuere Untersuchungen behaupten überdies, dass die Körpersprache, ob stumm oder von Stimmartikulation begleitend, einen oft viel zu wenig beachteten und ungeahnten Anteil an der Kommunikation in zwischenmenschlichen Beziehungen einnehme. Die menschliche Stimme, ob sprechend, singend oder sonst wie sich artikulierend *ist* die (normative) Einheit von Körper und Geist. Einheit bedeutet hier sowohl stimmiges Zusammenspiel als auch Präponderanz einiger Kräfte der Stimmgebung und Ausdrucksgestaltung bis hin zur Dissoziation der Verbindung von Körper und Geist. Diese Verbindung oder Nicht-Verbindung, dieser Ausdruck kann bewusster oder unbewusster erlebt werden, sowohl auf der Seite der Sprecherinnen und Sprecher als auch der Hörerinnen und Hörer, je nach Fähigkeit und Sensibilität, das komplexe Geschehen der Stimme und ihrer Interaktion mit dem Körper wahrzunehmen.

Zuerst war die Stimme, dann der Buchstabe. Die fortschreitende Schreibkultur hat die Stimmkultur stark verändert. Für Schreibende und in der stillen Kammer Lesende rückt die Stimme fern, das Denken marginalisiert den Klang der Stimme sowie die Körperarbeit der Stimmgebung. Dieser Beitrag erkundet die Stimme im Ausgang vom Lesen, einer Kulturfertigkeit, die mit dem Vorlesen einen aktiven und facettenreichen Stimmgebrauch fordert, während beim leisen Lesen die Stimme in den Hintergrund tritt, vermutlich aber nie ganz abwesend ist. Der konstruierte Weg vom stillen Lesen zum tonreichen Vortrag erlaubt, den facettenreichen Klang der Stimme Schritt für Schritt kognitiv nachzuvollziehen.

Abschließende Betrachtungen wenden sich dem verselbständigten Klang der Stimme zu, die sich in Formen des Nonsense, des Nicht*Sinnes* artikuliert, um so ein lustvolles und zuweilen provozierendes Spiel jenseits und mit der Vernunft zu kreieren. Die Moderne gewinnt der menschlichen Stimme Klangmöglichkeiten ab, die der Körpersprache innewohnen, wie Hauchen, Flüstern, Husten, Hecheln,

und vieles mehr, die im klassischen Repertoire gezielt ausgespart wurden, weil sie dem Empfinden gepflegter Kultur nicht entsprachen.

Der Beitrag von **Ulrike Kadi** trägt den Titel **Worte – Stimme – Klang. Einige psychoanalytische Anmerkungen zu Luciano Berios *Sequenza III***. Dies ist das Werk, mit dem Salome Kammer die Konzert-Matinee am 25. November 2018 eröffnete. Luciano Berio (1925–2003) hat in den Jahren 1958 bis 2002, also bis kurz vor seinem Tod, eine Serie von 14 Werken unter dem Titel *Sequenza* für verschiedene Instrumente solo geschaffen. Einige dieser Werke entwickelte er weiter. *Sequenza III* für Frauenstimme solo entstand 1965–66 und bezieht einen Text des Schweizer Schriftstellers Markus Kutter in die Komposition ein, mit der er die Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme in ungewohnten neuen Dimensionen erkundet. Das Werk lädt zu einer psychologischen Untersuchung der Herausforderungen ein, die es sowohl für die Interpretin wie die Zuhörerinnen und Zuhörer darstellt.

Ulrike Kadi zeigt in ihrem Beitrag eindrucksvoll einige strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Elementen der Musik von Luciano Berios *Sequenza III* und Aspekten psychoanalytischer Behandlung auf. Sie reichen von bedeutungsvollen Anspielungen auf die Urszene über spiegelnde Echoerfahrungen mit der Stimme bis hin zu klanglichen Formationen, die von Jacques Lacan mit dem Konzept der ›Lalangue‹ in ihrer psychischen Bedeutung gefasst wurden. Insofern diese Aspekte körperlich konnotiert sind, wird Berios Komposition zu einem Labor für psychoanalytische Forschungen, die den Körper in der Sprechbehandlung fokussieren, wie Kadi herausarbeitet. Kadi betont, während Pandemiezeiten, in denen viele Behandlungen nicht kopräsent durchgeführt werden können, verdienen solche Aspekte besondere Beachtung, stehen telepräsenste Behandlungen doch in Verdacht, den Körper auszuschließen.

Etwas in der Entstehung von Berios Komposition lässt an den Kontext der Urszene, an für ein kleines Kind unverständliche (im weitesten Sinn) sexuelle Handlungen elterlicher Figuren denken. Das Stück ist der Mezzosopranistin und Pionierin avantgardistischer Musik, Cathy Berberian (1925–1983), mit der Berio zeitweilig verheiratet war, gewidmet und auf ihr vielseitiges Stimmprofil hin gestaltet. In einzelnen Passagen des Stücks mutiert der Gesang zu einem Dialog, der von einer einzigen Stimme getragen wird. Die Lautäußerungen erinnern an frühkindliche Situationen der Herauslösung einer fremd-eigenen Stimme aus einem mütterlich-kindlichen Gebrabbel. Affekte sind in Berios Partitur eingetragen, während sie in einer Psychoanalyse ohne Skript auftauchen. Die *Lalangue* als ein *savoir faire* mit dem Unbewussten bringt sie zur Geltung. Das Körper-Genie-

ßen, das sich mit der *Lalangue* verknüpft, ruft in ähnlicher Weise nach bedeutungstragenden Worten wie die Stimme in Berios *Sequenza III*.

Ein im wahrsten Sinne des Wortes freies Spiel stimmlicher Gestaltung ermöglichen die *Sechs Laut- und Klanggedichte* Hugo Balls (1886–1927), dessen *Karawane* in einer bemerkenswerten grafischen Gestaltung zum Abdruck kam. **Susanne Valerie [Granzer]** wendet sich dieser kleinen Sammlung zu, unter dem Titel **Fantasiesprache – Dada – Spiel – Klang – Laut. Hugo Balls *Sechs Laut- und Klanggedichte* – und ein Extra von Tristan Tzara**. Die Bühne ist für eine Schauspielerin, einen Schauspieler kein Ort der Sicherheit, sondern einer der radikalen Exposition, wie in diesem Beitrag herausgearbeitet wird. Im Akt des Spielens gibt es keine Gewissheit für das Gelingen. Er muss jedes Mal neu riskiert werden. Das bedeutet, die Zone der Sicherheit zu verlassen – und in dieser verletzlichen Sphäre bricht die Instabilität menschlicher Existenz auf. Das geschieht nicht theoretisch-abstrakt, sondern sinnlich-körperlich. »Das fort-von-sich als Aufbruch ist das, was exponiert wird. [...] Der Körper ist dieser Aufbruch von sich, zu sich«, ist bei Jean-Luc Nancy in *Corpus* zu lesen.³ Das konfrontiert die Spielerin und den Spieler mit der zwiespältigen Struktur menschlicher Existenz als (*aktives*) *Subjekt* und (*passives*) *subiectum*, also mit der Unentscheidbarkeit zwischen Handeln und Nicht-Handeln, Macht und Ohnmacht, die in allem künstlerischen Handeln explizit wird.

Das Abgründige der menschlichen Existenz, das sich im Ereignis von Kreativität zeigt, ist eine Ebene dieses Beitrags. Eine andere ist der häufige Widerstand von Schauspielerinnen und Schauspielern gegen gesellschaftliche Normen und Regeln. Der Ausbruch aus den Zwängen von Anpassung und Konformität geschieht dabei nicht unbedingt aus politischem Protest. Weit öfter ist es das Surplus an Freiheit und die Lust an Provokation, die im bürgerlichen Habitus so nicht vorgesehen ist. Man könnte es auch einen unschuldig-schuldigen Seitensprung nennen, zu dem Fantasie und Gestaltungsfreude antreiben. Kommt das nicht dem übermütigen Hüpfen gleich, der bei Kindern zu beobachten ist, die noch unbefangen verspielt ihrer Lebenslust Ausdruck verleihen?

In Nietzsches *Unschuld des Werdens* bei der Verwandlung in das »spielende Kind« findet sich dafür ein Ausdruck, und den kindlichen Hüpfen erwähnt bereits Platon. Vernünftige Erwachsene tun das landläufig nicht. Das gebietet der Anstand. Wäre ja peinlich. Sie benehmen sich gesittet, nicht närrisch. Aus solchem Erfah-

3 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, übers. von Nils Hodyas und Timo Obergöcker, Berlin 2003, 33.

runghorizont einer Schauspielerin soll versucht werden, einen gegenwärtigen Blick auf den Dadaismus zu riskieren.

Nicht nur Berios *Sequenza III*, sondern auch die *Aria* von John Cage (1912–1992) ist eng verbunden mit dem Namen der Stimmvirtuosin Cathy Berberian, wie **Anne-May Krüger** in ihrem Beitrag »**Muse de Darmstadt?**« **Cathy Berberian und die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik** deutlich macht. Die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik werden gemeinhin als einer der wichtigsten Schauplätze – wenn nicht als *der* wichtigste Schauplatz – musikästhetischer und instrumentalttechnischer Innovation der Nachkriegszeit wahrgenommen. Tatsächlich sind wegweisende Entwicklungen von der Marienhöhe ausgegangen, manche erfuhren von dort aus internationale Rezeption – nicht zuletzt durch das Wirken so herausragender Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono und Pierre Boulez, aber auch durch Interpreten wie David Tudor, Christoph Caskel, Alfons und Aloys Kontarsky, Siegfried Palm und Severino Gazzelloni und anderen. Dass die solistische Vokalmusik hier eine gesonderte Untersuchung verdient, erweist sich bei genauerer Betrachtung der Interpretationskurse, des aufgeführten Repertoires sowie der in Darmstadt präsenten Vokalinterpretinnen und Vokalinterpreten von Anfang der 1950er bis Mitte der 1960er Jahre.

Der Beitrag skizziert das vokalästhetische und -technische Milieu der Ferienkurse im genannten Zeitraum und nähert sich Fragen zur Rolle und Position von Vokalmusik im »frühen« Darmstadt an. Diese bilden den Hintergrund, vor dem sich der enorme und nachhaltige Eindruck der dort 1959 erstmals in Deutschland aufgeführten *Aria* von John Cage in der Interpretation von Cathy Berberian entfalten konnte – ohne in Darmstadt selbst zunächst Spuren zu hinterlassen.

Die Besucher des KonzertSymposion durften die Interpretation der *Aria* nicht nur in der Konzert-Matinee erleben, sondern hatten das besondere und eindrucksvolle Vergnügen, diese noch einmal mit je eigenen Zugängen durch die Autorin und Performerin, Anne-May Krüger, und die Solistin der Veranstaltung, Salome Kammer, zu Gehör zu bekommen.

Der Komponist György Kurtág (*1926) hat seine Lektüre der *Sudelbücher* des Mathematikers und Physikers Georg Friedrich Lichtenberg in musikalische Klänge für Stimme sowie für Stimme und Kontrabass umgesetzt. Wird mit dem Beitrag von Gabriele Geml der sprachlichen Ästhetik der Lichtenberg'schen *Sudelbücher* Rechnung getragen, so liegt mit dem Beitrag **Der Humor und das Fragment. Der musikalische Witz in György Kurtágs Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs op. 37 und 37a** von Grégoire Tossier eine Untersuchung der musikalischen Deutung durch Kurtág vor.

György Kurtág hat aus den *Sudelbüchern* Lichtenbergs einige Sätze ausgewählt, um daraus ein kompositorisches Werk zu schaffen, das 1996 zunächst für Stimme (op. 37) und nach Belieben für ein ergänzendes Instrument geschrieben wurde. 1999 wurde das Werk erweitert für Stimme solo und Kontrabass (op. 37a). Kurtág wählte kurze Sätze und Aphorismen aus, viele davon sind tiefschürfende Wortspiele, die bald satirische Züge tragen, bald vergnüglichen Ausdruck darstellen. Einige dieser Wortspiele hat Sigmund Freud in seinem Essay *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* von 1905 untersucht. Der Beitrag von Grégoire Tossier beabsichtigt zu zeigen, wie die Musik Kurtágs diese besondere Art von Humor durch seine Musik zum Ausdruck bringt.

Wie gewohnt ist Kurtágs kompositorisches Schreiben von höchster Präzision und daher fordernd an die Darstellenden, betrachtet man die Kontraste in der Dynamik, die Wechsel in der Stimmung, die unablässigen Variationen der Eröffnungen und Einsätze der Stücke. Überdies liegt der Musik stets eine performative Anleitung zugrunde, wie dies auch bei anderen Werken Kurtágs für Stimme der Fall ist.

Selten geschieht es wie hier, dass Kurtág als Komponist dem Werk op. 37 (nicht aber op. 37a) ein Vorwort vorausschickt, in dem er besondere Anweisungen gibt, wie das Werk auszuführen sei, das Fragen der Zyklizität und der Zusammenhänge aufwirft. Die Analyse der Aphorismen legt prinzipielle Züge der Ästhetik Kurtágs frei, zu dem ein Netz der Zitationen ebenso zählt wie ein figürliches Universum, die Wichtigkeit der *ossia* (also der Spielvarianten) und der Übersetzung, wenn nicht Übersetzbarkeit, sowie ferner die Fragen eines komponierten Programmes und der allgemeinen Form des Werks als Fragment.

Der Beitrag Grégoire Tossers erschien zunächst auf Französisch unter dem Titel Grégoire Tossier, *Humour et fragmentation: le Witz musical des Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg op. 37 et 37a*. Valérie Lawwitschka hat diesen Beitrag mit großer Kompetenz und Akribie für diesen Band aus dem Französischen ins Deutsche erstmals übertragen – stets im Dialog mit dem Autor wie mit dem Komponisten György Kurtág. Dadurch konnten einige Details zu neuer Klarheit gebracht werden, die erstmals in diesem Band zugänglich gemacht werden.

Lichtenberg, der genau beobachtende Naturwissenschaftler, zeigt sich als ebenso scharfer Beobachter menschlicher Schwächen und Tugenden, zudem mit der Gabe versehen, ein Meister des Sprachwitzes und der sprachlichen Verdichtung zu sein. **Gabriele Geml** geht mit ihrem Beitrag »**Größte Kleinigkeiten**«. **Sprachästhetische Reflexionen in Lichtenbergs *Sudelbüchern*** dieser Facette Lichtenbergs nach. Der Beitrag begibt sich in das literarische Laboratorium von

Georg Christoph Lichtenbergs in den Jahren zwischen 1765 bis 1799 entstandenen *Sudelbüchern*, die zu den Gründungsdokumenten des literarischen Aphorismus im Horizont der Romantik zählen. Im Sammelsurium jener mal mehr, mal weniger kunstfertigen Notate, in die sich mitunter auch gemalte Skizzen mischen, drängen sich Lichtenberg immer wieder sprachästhetische Überlegungen auf. Gemils Beitrag wendet sich den verstreuten, zwischen theoretischer Reflexion und experimenteller Erprobung flottierenden Bemerkungen zu Fragen des sprachlichen Ausdrucks von einer Seite zu, die Lichtenberg als Schriftsteller, Mathematiker und Physiker besonders nahegestanden haben muss, nämlich der der Größen- und Gewichtsverhältnisse sprachlicher Ausführungen. Im weiteren Sinn geht es um Extreme wie groß und klein, viel und wenig, grob und luftig-fein, tief und seicht, leicht und schwer, gedrängt und weitläufig. Während Lichtenbergs – keineswegs ganz verlässliches – Credo ›mit wenigen Worten viel sagen‹ das Ideal mathematischer Eleganz literarisch anverwandelt, finden sich in seiner Ausdruckstheorie vielfach auch musikalische Assoziationen und physikalische Referenzen, insbesondere dort, wo es um die Erzeugung von Spannung in sprachlichen Gefügen geht.

Die Komponistin Carola Bauckholt (*1959) schreibt unter anderem Werke für Stimme, die dieser ganz neue Gestaltungsräume abverlangt. **Marion Saxer** geht diesen Möglichkeiten in ihrem Beitrag **Soma und Semantik. Die gespaltene Stimme in den Vokalkompositionen Carola Bauckholts** nach. Die Musikwissenschaftlerin untersucht in ihrem Beitrag die experimentelle Erschließung neuer klanglicher Möglichkeiten der Stimme, wohlwissend, dass Praktiken des Erzeugens von Geräuschen durch die Stimme, wie Flüstern, Lachen, Schnalzen, Husten und Zähneklappern, bereits seit den 1960er Jahren musikalisch bearbeitet wurden, etwa durch die Komponisten Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, György Ligeti und Luciano Berio. In ihrem Beitrag fokussiert sich Marion Saxer auf die experimentelle Fort- und Weiterentwicklung dieser Tradition in den Arbeiten der Kölner Komponistin Carola Bauckholt. Während es in der ersten Phase neuer Vokalität um die Eroberung neuer klanglicher Qualitäten und ihrer stimmlichen Hervorbringungsprozesse ging, und so neue Möglichkeitsfelder überhaupt erst betreten werden mussten, ist Carola Bauckholt vor allem mit der kompositorischen Entfaltung dieser Möglichkeiten beschäftigt. Das Besondere an Bauckholts Arbeiten ist, so Saxer, dass sie nicht nur bislang unbekannte Klangwelten hervorruft, sondern neue kompositorische Gesamtkonzepte entwickelt, in denen den Sprech- und Gesangsstimmen jeweils eigens disponierte Rollen zufallen. Hinzu kommt, dass Bauckholt auch ein spezifisches Bühnensetting schafft, wodurch sie unterstreicht, Medienkünstlerin zu sein, und so gewissermaßen das *Instrumentelle*

Theater berücksichtigen kann. Trotz der Vielfalt der Spielräume, die Bauckholt hierbei je aufs Neue schafft und die so von der Stimme erschlossen werden können, lässt sich in ihren Arbeiten eine zentrale ästhetische Intention erkennen, die Marion Saxer entlang der Betrachtung der Stücke *Wortanfall*, *Schraubdichtung*, *Pumpe*, *Stachel der Empfindlichkeit*, *Doina*, *Stroh*, *Hubschrauber* herausarbeitet. Saxer stellt pointiert heraus, dass es Bauckholt um die ›wirkliche Erfahrung‹ gehe, die den Ziel- und Fluchtpunkt ihres künstlerischen Schaffens ausmache, der auch für ihr späteres Komponieren stets Verbindlichkeit behält. Es geht der Komponistin – wie auch schon Gertrude Stein – um die Rückgewinnung einer Erfahrungsqualität, die von einem Lebensganzen ausgeht: von der Einheit von Sinnlichkeit und Verstand.

Marion Saxer, geboren am 30. Juli 1960 ist am 18. Mai 2020 nach kurzer schwerer Krankheit plötzlich verstorben. Diese Nachricht war nicht nur für die Fachwelt, sondern auch für unsere Redaktion an diesem Band sehr traurig und schmerzlich. Wir danken sehr herzlich Frank Pfeifer für die ausdauernde und höchst freundliche Hilfe bei der Rekonstruktion des Beitrags, den Marion Saxer für den Druck vorzubereiten begonnen, aber nicht abgeschlossen hatte. Anhand einer Tonaufzeichnung des Beitrags beim Symposium und der hinterlassenen Versionen des Beitrags sowie dank der umsichtigen Redaktion von David Hellbrück ist es gelungen, den Beitrag von Marion Saxer für diesen Band einzurichten, ein wunderbares Fragment, ein Denkmal für eine höchst kompetente, liebenswerte Kollegin, das wir in diesem Band nicht vermissen möchten.

Die Stimme rührt unversehens an die Vielfalt der Stimmen als einer Vielfalt im Klang der Sprachen. Mauricio Kagel (1931–2008) hat mit dem *Turmbau zu Babel* ein Klangwerk geschaffen, das paradigmatisch einen Sprachraum schafft, der zwar nicht allen Sprachen dieser Erde Rechnung zu tragen vermag, aber doch einen kleinen Klangkosmos eröffnet, der von *der* Schrift den Ausgang nimmt, um davon eine klangliche Vielfalt sprachlicher Gestaltung hörbar zu machen. Die Musikwissenschaftlerin **Dörte Schmidt** taucht in diesen Kosmos mit ihrem Beitrag »**Ans Werk!**«. **Zu Mauricio Kagels Turm zu Babel** ein. »Ans Werk! Wir steigen hinab und verwirren ihre Sprache, damit niemand mehr den anderen versteht!« Dieser berühmte siebte Vers aus dem Buch Genesis, Kapitel 11 liefert Mauricio Kagel die Textgrundlage für seinen Zyklus *Turm zu Babel*, den er 2002 als Pflichtstück für den ARD-Wettbewerb Gesang komponierte: 18 Solostücke für Stimme in 18 Sprachen, für jede Sprache ein eigenes kleines Charakterstück. Ein augenzwinkerndes Angebot an die internationale Klientel des Wettbewerbs, die – wie üblich – die Aufgabe erhielt, ein für diesen Anlass komponiertes Pflichtstück selbstständig, ohne Kontakt zum Komponisten, nur aus der Notation heraus zu erar-

beiten. Auf den ersten Blick ein pragmatisches, vielleicht sogar wenig experimentell erscheinendes Werk – aber Kagel wäre nicht Kagel, wenn es nicht doppelte Böden gäbe. Schon in Argentinien hatte sich der Komponist mit diesem Text in einem Klavierlied befasst. Kagels *Turm zu Babel* wirft einen erneuten Blick auf diesen Text und das Singen »nach den Experimenten« und zieht auf spezifische Weise Resümee aus einer historischen wie ästhetischen Entwicklung.

Der Theologe und Philosoph **Jakob Helmut Deibl** betrachtet aus seiner Perspektive **Die vielen Stimmen von Babel. Anmerkungen zu Genesis 11 und Mauricio Kagels Komposition *Der Turm zu Babel***. Im Zentrum dieses Beitrags steht die biblische Erzählung Genesis 11,1–9, die den textlichen Ausgangspunkt von Mauricio Kagels Komposition *Der Turm zu Babel* (2002) darstellt. Diese biblische Erzählung wird meist mit dem Titel »Turmbau zu Babel« bezeichnet. Deibl stellt die Standarddeutung der Erzählung, wonach die Zerstreung der einen gemeinsamen Sprache in die vielen Sprachen ein Akt der Strafe Gottes angesichts des Hochmuts der Menschen darstelle, infrage. Aus dem Kontext der biblischen Urgeschichte (Genesis 1–11) lässt sich der Topos einer ursprünglichen Einheit, angesichts derer die Vielfalt eine Degeneration darstelle, die wieder auf ihre ursprüngliche Einheit zurückgeführt werden müsse, nicht halten. Mit Blick auf Genesis 11 und die Frage der Sprache gilt, dass der Logik des biblischen Textes entsprechend die Vielfalt der Sprachen ursprünglicher ist als deren Einheit. Am Beginn der Erzählung vom Turmbau steht ein Projekt der Vereinheitlichung der zuvor geschilderten Sprachenvielfalt; die Zerstreung am Ende der Erzählung hingegen stellt einen Akt der Rettung ihrer Vielfalt dar. Während dieser Aspekt in der Auslegung der Textpassage lange Zeit nicht gesehen wurde, gab es unter Komponistinnen und Komponisten wenigstens seit Beginn des 20. Jahrhunderts ein Bewusstsein dafür. Strawinsky interpretiert die Vielfalt der Sprachen am Ende der Erzählung als deren Öffnung hin auf die Möglichkeit des Gesangs; die Freude darüber bringt er auch in seiner Komposition *Babel* (1944/45) zum Ausdruck. Auch Kagels *Der Turm zu Babel* lebt als Komposition für Solostimme von der Vielfalt. Der eine Abschnitt aus Genesis 11 steht in 18 unterschiedlichen Sprachen den Interpretinnen und Interpreten für ihre Aufführung zur freien Wahl. Der Beitrag findet seinen Abschluss mit einem kleinen Ausblick auf ausgewählte Beispiele der musikalischen Rezeption der Erzählung vom Turmbau.

Die Autorin und Komponistin **Iris ter Schiphorst** (*1956) nähert sich sprachlich ihrer eigenen Komposition ***Changeant* (2004): Performanz und Performativität ... Versuch einer Rekonstruktion des Kompositionsprozesses ...** Im Zentrum des Beitrags steht *Changeant* (2004), eine Auftragskomposition für das schwe-

dische Festival New Music 2005, das die Komponistin selbst bespricht und womit der Kompositionsprozess von ihr eigens offengelegt wird. – *Changeant*, das Stück, spielt mit Rollen, Sprachen, Stilen, mit Stereotypen und Zitaten, spielt mit Performance, Konzert und Musiktheater, arbeitet mit den Mitteln der Parodie und stellt dabei augenzwinkernd den ›Werkbegriff‹ infrage. Dabei rückt nicht so sehr die Komponistin, sondern vielmehr die Sängerin und Performerin ins Zentrum. Obgleich das Stück auf den Leib von Anna Clementi ›zugeschnitten‹ ist, sich vieles, was dort thematisch wird, durch ihre Person noch einmal im neuen Licht erhellt, kam es jedoch aus dramatischen Umständen nie zur Aufführung durch sie, sondern die Performerin wird seit einigen Jahren von Salome Kammer verkörpert.

Die Autorin untersucht die eigene Komposition entlang von zwei Hauptgesichtspunkten (Rekonstruktion der Komposition, Versuch einer Rekonstruktion des Kompositionsprozesses und ihrer ›Ausdrucksabsicht‹) und 18 Unterpunkten (Rahmen, Stimme, Textverortung, Form, Gesten/Posen, Rhythmus, Tonmaterial, Zuspiel, Auswendig; Vorschrift einer Performance?, Repräsentation und Performance, Die symbolische Ordnung, Performativität, Zutaten einer Performance, Posen, Performance oder Konzertaufführung?, Auswendig – ein besonderer [perfid] Repräsentationsmodus?, *Changeant* – eine Parodie, oder: der symbolischen Ordnung ein Schnippchen schlagen?). Während im ersten Teil des Textes der Entstehungsrahmen des Stücks, das Stimmregister Anna Clementis, aber auch die Textgrundlage von Karin Spielhofer im Mittelpunkt stehen, wird im zweiten Teil die Ausdrucksabsicht rekonstruiert und analysiert. Es wird also gefragt, was damit gemeint ist, wenn geschrieben steht, *Changeant* sei für eine Performance komponiert worden. Ist das die *Vorschrift* einer Performance? Was soll mit den ›Posen‹ ausgedrückt werden? Und warum ist es so wichtig, dass das Stück auswendig aufgeführt wird?

Der Clou der Darstellung ist, dass die Komponistin, wie sie selbst schreibt, mit *Changeant* in gewisser Weise ein feministisches Programm akzentuieren wollte, und zwar im ›Gewand eines Kunstwerks‹ (einer Partitur), um der ›symbolischen Ordnung‹ ein Schnippchen zu schlagen und Fragen nach Performance und Repräsentation neu zu stellen. So gesehen, ist das Stück auch ein Triumph der Sängerin (und Komponistin) über die Schrift, über die symbolische Ordnung. Oder anders ausgedrückt: ter Schiphorst wollte als Komponist verschwinden, um als *Komponistin* wieder aufzutauchen.

Reinhart Meyer-Kalkus machte sich Gedanken zum Thema **Eine andere Ästhetik der Stimme**. *Giacinto Scelsi Canti del Capricorno*. Zwischen 1959 und 1975 hat Giacinto Scelsi (1905–1988) mehrere große Gesangszyklen für Solostimme komponiert, darunter den wohl bedeutendsten *Canti del Capricorno*. *Venti*

canti per voce femminile o voce con strumento(i) (entstanden 1962–72). Wie für viele Komponisten war die Begegnung mit einer Sängerin Auslöser dieser Komposition, hier mit der japanischen Sopranistin Michiko Hirayama (1923–2018). Die japanische Gesangs- und Stimmästhetik, die Scelsi durch Michiko Hirayama kennenlernte, erlaubte ihm, eben jene Parameter zu erschließen, die er als das Wichtigste von Musik betrachtete: das Leben des einzelnen Tons, der als sphärischer eine ganze Welt umschließe und den es hörbar zu machen gelte. Der vorliegende Beitrag versucht, einige Züge der japanischen Vokalmusik in Scelsis *Canti* zu beschreiben, und geht dann näher auf die vier von Salome Kammer in Wien am 25. November 2018 gesungenen Stücke ein, auf das 1., 16., 20. und 8. des Zyklus (nach der Zählung der 2007 bei Wergo erschienenen CD, gesungen von Michiko Hirayama), die auch auf der beigegefügt CD (Stücke 33–36) durch Salome Kammer erklingen. Scelsis Musik ist – in einem religiös hybriden Sinne – geistlich-liturgische Musik, sie ist Anrufung der Götter, Gebet, Liturgie, Beschwörung und Tanz, jenseits einer bestimmten Religion und Glaubensrichtung. Scelsi verstand sich denn auch selbst als Medium seiner Musik, nicht als selbstherrlich komponierendes Subjekt. Vielleicht sah er sich auch als letzten Nachfahren der vorhomerischen Dichtersängerinnen und Dichtersänger, insbesondere der Sappho und des Alkaios, die vermeintlich noch unmittelbar mit den Göttern kommunizierten.

Das persönliche **Nachwort** von **Salome Kammer** schließt den Reigen der Beiträge zu den Werken, die beim KonzertSymposion im November 2018 (teils in einer Auswahl) erklingen sind. Die Offenheit und große Neugier der Künstlerin für die wissenschaftlichen Betrachtungen und Erwägungen sind ein wesentliches Moment, das diese Begegnungen von Kunst und Wissenschaft so lebendig werden ließen und zu fruchtbaren Erfahrungen auf beiden Seiten verhalfen.

Zu den Textgrundlagen, Aufführungsanweisungen und Incipits

Dieser Band wendet sich sowohl an ein breites interdisziplinäres Fachpublikum, wie es bereits durch die Beitragenden repräsentiert ist, als auch an Interessierte, die sich erst mit dieser Art einer grenzüberschreitenden Musik für Stimme bekannt machen möchten. Partituren klassischer Werke sind auch denen als Bildeindruck bekannt, die diese nicht eigentlich zu lesen gelernt haben. Die neuen Ausdrucksformen für Stimme und andere Instrumente, die mit der Neuen Musik gesucht wurden, gerieten auch bei der Notation der Werke an die Grenzen der Möglichkeiten, die der traditionellen Notation der europäischen Kulturtradition geläufig ist. Neue Notationsmöglichkeiten wurden gesucht, sei es, indem der

Notation umfangreiche Anweisungen an die aufführenden Künstlerinnen und Künstler vorausgeschickt wurden, wie dies etwa bei der *Sequenza III* von Luciano Berio oder auch den Kompositionen von Carola Bauckholt (*Emil, Die Alte*) und Iris ter Schiphorst (*Changeant*) der Fall ist. Ganz neue Wege beschritt John Cage, wie dies an der Partitur seiner *Aria* zu sehen ist. Aufgrund ihrer überraschenden und besonderen Bildqualität ist dem Band die ganze Partitur im Abdruck beigegeben. Hugo Ball hat eines der *Sechs Laut- und Klanggedichte*, die *Karawane*, durch grafische Gestaltung mittels verschiedener Schriften strukturiert und somit indirekt eine Anweisung gegeben, wie die Gedichte lautlich realisiert werden könnten. Um von diesen Herausforderungen an die Notation einen Eindruck zu vermitteln, sind im Anhang zu den Beiträgen sowohl die Textgrundlagen der für diesen Band relevanten Kompositionen als auch die den Partituren vorausgeschickten besonderen Anweisungen durch die Komponistinnen und Komponisten und ferner die Incipits der Kompositionen zu finden.

Die Komponistinnen und Komponisten sehen für ihre teils umfangreichen Werke vor, dass diese zumeist nur in Auswahl aufgeführt werden. Ganz besonders gilt dies für György Kurtágs *Einige Sätze aus den Sudelbüchern von Georg Christoph Lichtenberg*, für Mauricio Kagels *Turm zu Babel* und Giacinto Scelsis *Canti del Capricorno*. Auch auf den Audioaufnahmen der CD finden sich diese Werke nur in Auszügen. Um den Leserinnen und Lesern einen Gesamteindruck von diesen Werken zu vermitteln, wurden diese mit ihren Texten und Incipits im Kontext zur Darstellung gebracht.

Stimme – Synästhetischer Ausdruck der Konsonanz und der Dissonanz von Körper und Geist

Philosophische Betrachtungen zum Lesen, zur Neuen Musik und zur ästhetischen Lust am Sinn der Sinne¹

Die menschliche Stimme ist seit alters her von hoher Bedeutung und magischer Anziehungskraft. Sie ist Ausdrucksinstanz des Sprechens, der Kommunikation unter Menschen, im Alltag, in rituellen Kontexten und in öffentlichen Belangen. Sie ist aber auch Ausdruck des Singens, solistisch oder im Chor, sie ist ebenso Echo, doch auch Orakel wären ohne sie nicht. Die politische Stimme hat viele Facetten, die der Herrscher, der Diktatoren, der Rhetoren, schließlich die Stimme des Volkes, die sich in der stimmlosen Stimme, der Wahlstimme, artikuliert.²

Einstimmig, mehrstimmig, nicht nur gibt es ein politisches Zählen der Stimmen, auch die Theorie der Subjektivität durchläuft Wandlungen, in denen bald die Einheit des Bewusstseins zählt (Descartes, Kant, Fichte, Hegel, um nur diese zu nennen), bald die innere Vielstimmigkeit, wie dies Christa Wolf mit ihrer Erzählung *Medea: Stimmen*³ auf beeindruckende Weise zur Darstellung brachte. *Kassandra* ist die ungehörte Stimme, deren Warnungen den antiken Erzählungen nach verklingen und daher großes Leid, die Vernichtung der Stadt, der Menschen, der gesamten Kultur über die Trojaner kommen, auch dies ein Stoff, den sich Christa Wolf zu eigen machte.⁴ Sowohl die innere Diversität der Stimmen des einen Individuums als auch das Nichthören-Können, das Nichthören-Wollen,

1 Ich danke Carola Bauckholt für die Gelegenheit, dass ich meine Überlegungen auch im Rahmen des Festivals *Leicht über Linz* am 4. Dezember 2019 (mit den *Neuen Vocalsolisten Stuttgart*) an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz vortragen konnte. – Ein besonderer Dank gilt David Hellbrück für die tatkräftige redaktionelle, höchst sorgfältige Unterstützung und die bedenkenswerten Impulse während der Vorbereitung dieses Beitrags für den Druck.

2 Mladen Dolar hebt die Errungenschaften der Französischen Revolution hervor: Die Wege zur Republik und Demokratie sind wesentlich von der Stimme mitgetragen. In Politik, Rechtsprechung und Gesetzgebung hat die konkrete Stimme von Individuen, ihren Zeitzeugnissen, ihren politischen Ambitionen und Bekundungen eine herausragende Rolle eingenommen. Vgl. Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a. M. 2014, 142–169.

3 Christa Wolf, *Medea: Stimmen*, München 1996.

4 Christa Wolf, *Kassandra*, Hamburg 1983.

sind Gedankenfiguren, die im Ausgang von der Stimme den modernen Menschen fassbar machen wollen.

Der Gedanke der Vielstimmigkeit verschiedener Sprecheridentitäten im Ich, der hier nicht näher untersucht werden kann, lenkt den Blick auf den Facettenreichtum, den die Stimme in sich birgt, und der von vielen oftmals nicht bewusst wahrgenommen wird.

Das Stimmprofil von Menschen ist so einmalig wie der Fingerabdruck, wie man heute weiß.⁵ Die Stimmen von Sprecherinnen und Sprechern lassen sich oft auch identifizieren, ohne die Person zu sehen. Das gilt auch für viele Singstimmen. Nicht ganz so leicht ist es, die Stimmen von Sängerinnen und Sängern der Opernkultur treffsicher zu identifizieren, sofern man keine visuellen Informationen erhält und nichts hört als den Gesang.

Die Stimme hat von je die Kunst zu Höchstleistungen gereizt. Sie hat die Hochkultur des Sprechtheaters, der Oper, des Kunstliedes hervorgebracht. Damit sind bestimmte Fähigkeiten der Stimmegebung kultiviert worden, andere galten als unschicklich, privat, galten als Körperäußerungen und unstatthafte Geräusche, wie Husten, Räuspern und vieles mehr, die man in der Öffentlichkeit nicht zeigt. Stimme ist Ausdruck von Körper und Geist, und sie ist immer auch der Ort von deren Dissoziierung.

Zuerst war die Stimme, das Sprechen, das Singen, dann, sehr viel später, entwickelte sich das Schreiben und Lesen.⁶ War das Schreiben und Lesen zunächst nur Auserlesenen zugänglich, zumeist Männern, Königen, Ministern, Theologen, wurde es menscheitsgeschichtlich sehr spät, mit der allgemeinen Schulpflicht, zunächst für Knaben, sehr viel später auch für Mädchen, zu einer weitverbreiteten Kulturtechnik. Das NachDenken über Alphabetismus, die Omnipräsenz des geschriebenen Wortes und das Lesen in seinen vielerlei Dimensionen bilden den Ausgangspunkt, um einige sehr wichtige Schichten der Stimme ›sichtbar‹ und

5 Die Kriminalistik etwa macht sich diese Tatsache zu Nutze. Vgl. Hermann J. Künzel, *Sprechererkennung. Grundzüge forensischer Sprachverarbeitung*. Heidelberg 1987; ferner Christa Dern, *Sprachwissenschaft und Kriminalistik: Zur Praxis der Autorenerkennung*, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, Nr. 31/1, Berlin 2003, 44–77; sowie Herbert Biehle, *Stimmkunde für Beruf, Kunst und Heilzwecke*, Berlin 1955.

6 Károly Földes-Papp legt in seinem Buch eine Rekonstruktion der sprachgebundenen Schrift aus den Vorstufen bildnerischer Dokumente der Vorzeit vor. Kommunikation durch Bilder wie durch lautliche Sprache waren Voraussetzung für die »Erfindung der sprachlich gebundenen Schriften durch die Verwendung von Lautzeichen«, so der Titel eines Kapitels, in dem diese Entwicklung nachgezeichnet wird. Károly Földes Papp, *Vom Felsbild zum Alphabet. Die Geschichte der Schrift von ihren frühesten Vorstufen bis zur modernen lateinischen Schreibschrift*, Bayreuth 1975, 59–99. Földes-Papp geht mit der Forschung davon aus, dass es ein Individuum gewesen sein dürfte, nicht ein Kollektiv, dem die Sichtbarmachung der lautlichen, hörbaren Sprache durch Schriftzeichen zuerst gelang, eine Erfindung, die den Menschen damals unheimlich gewesen sein müsse. Vgl. Földes-Papp, *Vom Felsbild zum Alphabet*, 60.

›begreiflich‹ zu machen. Der Weg vom Lesen zur Stimme ist gewiss kein alltäglicher Zugang, um die Stimme, die wir alle kennen, die uns stets begleitet, in ihren Tiefendimensionen fassbarer zu machen.

Doch zunächst noch ein Blick auf die vielfältigen Wortbildungen um das Wort ›Stimme‹, um das sich in der deutschen Sprache ein breiter Bedeutungshof entfaltet hat, wie etwa ›stimmen‹, ›bestimmen‹, ›stimmig‹, ›unstimmig‹ erkennen lassen. In der Stimme selbst drückt sich zuweilen Stimmigkeit aus, eine Einheit von Körper und Geist, die als normativer Ausdruck des Beisichseins eines Individuums gedeutet werden kann. Umgekehrt weiß die Konfliktforschung, wie sehr gesprochene, in verschiedensten Tönungen artikulierte Worte mehrere Bedeutungen zum Ausdruck bringen können. Die Semantik der Worte kann eine gänzlich andere sein als die der Tonlage. Körper, Gebärde und Geist können beträchtlich auseinanderliegen, sei dies bewusst intendiert als Ironie, sei es zum Zweck der Lüge, sei es unbewusst. Das gelungene Schauspiel, dessen stimmliche Botschaften authentisch wirken, vermag die unterschiedlichsten Ausdrucksformen, der Aufrichtigkeit, der Natürlichkeit, der Verstellung, der Lüge, der Ironie, künstlich herzustellen. Emotionsforscher wie Antonio Damasio rätseln, wie der unmittelbare Ausdruck vom gespielten, von täuschend ähnlichen Gefühlen und Affekten gehirnphysiologisch zu unterscheiden sei.⁷ Die Phänomenologie des guten und gelungenen Schauspiels versetzt die Zuhörerinnen und Zuhörer in ein Erleben des Ausdrucks, das unmittelbar wirkt und Echtheit beansprucht.

Daniel Goleman war es, der mit seiner Entdeckung der *Emotionalen Intelligenz*⁸ zahlreiche Phänomene beobachtete und beschrieb, in denen eine Dissoziation von Sprechinhalten und dem Ton des Sprechens, des gesprochenen stimmlich artikulierten Inhalts, oftmals unerkannt vorliegt. Diese Dissoziationen bestimmen vielfach zwischenmenschliche Beziehungen, wohnen dem Sprechen, dem Streiten, dem Durchsetzungsbedürfnis von Subjekten inne, sind zur Gewohnheit geworden, ohne dass sich die Beteiligten der komplexen Situation immer bewusst sind. Konfliktmanagement besteht zu einem nicht unerheblichen Teil darin, sich die Tonlagen von Sprechenden bewusst zu machen, um darin die Verletzungspotenziale freizulegen, sie sichtbar und hörbar werden zu lassen. Körper, Geist und stimmlicher Ausdruck sind bei Weitem nicht immer eins, sei dies gewollt, sei dies kulturellen Gewohnheiten geschuldet. Die Stimme ist zu doppelten Botschaften fähig, indem sie einerseits semantische Aussagen trifft und andererseits

7 Vgl. Antonio Damasio, *Descartes Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 2001, 195–198; ferner Paul Ekman, *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*. München 2007, 282–293.

8 Daniel Goleman, *Emotionale Intelligenz*, [zuerst *Emotional Intelligence. Why it can matter more than IQ*, New York 1995] München 1997.

emotional ganz anders gestimmt ist. Das Faktum, dass bei Streitigkeiten nicht selten die Tonlage als misslich beklagt wird, deutet auf einen normativen Vorrang der Koordination und Einigkeit vor der Dissoziation von Aussagegehalt und Tonlage im Alltagsgebrauch der Stimme.

Die Stimme ist seit alters her ein wichtiges Medium künstlerischen Ausdrucks, sei sie das Medium der Rhapsoden und deren Erzählungen, erinnert sei an die *Ilias* oder die *Odyssee*, die wir als späte Verschriftlichungen und Neudichtungen durch Homer kennen,⁹ oder auch das *Gilgamesch-Epos*, das ebenfalls lange mündlich tradiert und dann verschriftlicht wurde und so für uns heute erhalten geblieben ist. Mit Blick auf die Rekonstruktion der mündlichen Überlieferungstradition, die Homers Epen vorausging, betont John V. Luce:

[I]m kollektiven Bewußtsein der ganzen griechischen Welt und besonders im trainierten Gedächtnis der einzelnen Sänger wurden die Geschichten einer großen Vergangenheit bewahrt. Paradoxerweise war die Schriftlosigkeit eher eine Garantie als eine Bedrohung für die Authentizität der Überlieferung. Das schriftlose Gedächtnis verfügt über faszinierende Möglichkeiten, Fakten zu speichern und wiederzugeben.¹⁰

Noch bevor schriftliche Aufzeichnungen möglich waren, ist die Stimme das Medium der Schauspielkunst und ihrer metrisierten und rhythmisierten Sprache, die wir mit den antiken Tragödien und Komödien verschriftlicht finden, sei sie chorischer oder solistischer Gesang. Was die Aufzeichnungen nicht überliefern, ist die genaue Aussprache, der Klang der Sprachen und Dichtungen von einst.

Die Moderne hat das Interesse von Komponistinnen und Komponisten auf neue, gesellschaftlich vielfach noch gar nicht erprobte Ausdrucksformen der menschlichen Stimme gelenkt, die sich vom Schöngesang und Wohlklang abwenden und sich zu künstlerischen Praktiken bekennen, die das Verdrängte, die als unschicklich empfundenen Geräusche der Körperäußerungen, ja auch neue Möglichkeiten, den Körper zum Instrument von Geräuschen zu machen, in den Rang der Kunst erheben. Das Artifizielle der stimmlichen Hochkultur in Oper und Liedgesang wird gebrochen, denn dort wird der Alltagsmensch, das unmittelbare Dasein, für die

9 »Die Überlieferung der Heldensagen war eingebettet in eine große Masse mündlich tradierter Dichtung, die weit über die *Ilias* und die *Odyssee* hinausging.« John V. Luce, *Die Landschaften Homers*. Aus dem Englischen übers. v. Karin Schuler, Stuttgart 2000, 32. Die Forschung situiert Homers Dichtungen im 8. Jahrhundert v. Chr. (vgl. Luce, *Die Landschaften Homers*, 35), die Überlieferung des Stoffes reiche in den Zeitraum von 1400 bis 1200 zurück (vgl. Luce, *Die Landschaften Homers*, 32). Sehr detaillierte Auskunft gibt Thomas A. Szlezák zur Überlieferungstradition und der mutmaßlichen Datierung in seinem Buch, *Homer oder die Geburt der abendländischen Dichtung*, München 2012, 29–47.

10 Luce, *Die Landschaften Homers*, 32.

Kunstpraxis entdeckt. Die unentdeckten Wahrheiten menschlichen Daseins sollen den Menschen in seiner unmittelbaren Körperlichkeit, seinen unmittelbaren Gebärden erfahrbar machen. Schönheit und (höfische) Etikette verlangten einen öffentlichkeitswirksamen Einsatz der Stimme, der alles Private, Subjektive, Individuelle, das nicht gefällt, beiseitelässt. Gefordert war und ist in diesen Kontexten höchste Kultivierung der Stimme und ihrer Möglichkeiten, um den Anforderungen der Kompositionen gerecht werden zu können. Die Moderne bricht explizit mit dieser Tradition, gewinnt der menschlichen Stimme Klangmöglichkeiten ab, die der Körpersprache innewohnen, wie Hauchen, Flüstern, Husten, Hecheln, Schnalzen, Schreien und weitere unerwartete Geräuscentfaltungen, die im klassischen Repertoire gezielt ausgespart wurden, weil sie dem Empfinden gepflegter Kultur nicht entsprachen. Diese Entwicklung muss man nicht notwendig als neue Natürlichkeit der Stimmkunst bezeichnen, denn viele dieser Geräusch- und Klangproduktionen durch die Stimme und den Körper verlangen ebenso Schulung, wenn auch eine gänzlich andere als die für den Kunstgesang. Warum soll man sich mit Klangartikulationen beschäftigen, die über Jahrhunderte aus der Kunst ausgeschlossen waren? Um die Dinge anders zu machen als bisher? Bloße Neuheit wäre ein schwaches Signum für die Neue Kunst. Kunst will seit jeher und immer auch den Menschen erkunden und begreifen. Oder mit den Worten, die in der Nachschrift der Kunstphilosophie Hegels von 1823 festgehalten sind:

Beim Gebildeten wird dieß geistige Bildung, durch welche *der* Mensch sich selbst hervorbringt. das *allgemeine* Bedürfniß also ist dieß Vernünftige, daß *der Mensch* als Bewußtsein sich äussert, sich verdoppelt, sich zur Anschauung für sich *und* Andere bringt, das Kunstwerk ist demnach vom *Menschen* gemacht, damit *das* Bewußtsein sich selbst *zum* Gegenstande werde. Und dieß ist *die* große Nothwendigkeit *der* Vernünftigkeit *des* Menschen dieß sei über diese *Bestimmung* genug.¹¹

Sich durch die Kunst verdoppeln, sich vor sich selbst zu stellen, sich vorzustellen, um sich selbst zu begreifen, ist wesentliches Merkmal einer langen Kunsttradition, das Hegel wortmächtig zum Ausdruck bringt. Er betont überdies ganz zu Recht:

das Interesse *der Kunst* streift an *die* Seite *des* Interesses der *Intelligenz*, auch sie läßt die *Gegenstände* frei sein, ist eine freie *Betrachtung* in dem Sinne sich gegenüber die dinge existiren zu lassen. das Interesse der *Intelligenz* aber ist das *Wesen*, *das Allgemeine* der dinge zu erfassen, den Begriff *des Gegenstandes*. dieses Interesse aber hat *die Kunst* nicht, *und* unterscheidet sich in so fern von *der Wissenschaft*.¹²

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste, Bd. 28,1, hg. von Niklas Hebing, Düsseldorf 2015, 230.

12 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, GW 28,1, 235.