

The Listening Body

(Stimm-)Klang in Bewegung und Bewegung als Klang

Karoline Strys

Ich höre, ich höre zu, ich höre an, angehören, gehören, gehört werden, ich höre mit, ich höre mit etwas, ich höre auf etwas, ich höre mit etwas auf, ich höre auf, aufhören zu hören, aufhören, unerhört sein, unaufhörlich, ich horche und höre auf zu reden um zu lauschen, ich verstumme, ohne Stimme, die Stimmen stimmen, ich bin verstummt, verstimmt, es stimmt, es klingt, es singt, es schwingt.



Abb. 1: Karoline Strys, Künstlerische Residenz ZAIK am Atelierhaus Quartier am Hafen Köln, Herbst 2017

Zur Bedeutung von Klang und Hören, Bewegung und Stimme

In einer primär visuellen Kunstform wie dem Tanz werden – zumindest was das Publikum betrifft – andere Aspekte der Wahrnehmung oft ausgeblendet oder nicht direkt angesprochen. Wie kann der tanzende Körper sinnbildlich auch den Zuschauenden bewegen und berühren? Was bedeutet es, wenn mich etwas berührt, mitnimmt oder mitreißt? Dieses Hören, was in der englischen Sprache als *listening* häufig mit Spüren oder Fühlen übersetzt wird, stellt somit eine Spezifität des Hörens dar, die sich ganzkörperlich zu manifestieren vermag. Ich sehe das Hören als ein Körperwissen an, das jedem Körper innewohnt, es ist in einem erweiterten Hörverständnis ein Schwingen mit und durch die Stimme hindurch, ein Hineinspüren in den Raum, um mich herum und in mich hinein, durch mich hindurch. Im Verhältnis von Tanz und Wissenschaft lassen sich hier gezielt Anstöße entwickeln, die eine erweiterte Form der Wahrnehmung von und der Sicht auf Tanz ermöglichen können.

Für die interdisziplinäre Recherchearbeit zu *Gesumms – vom Unerhörten* bin ich mit der Stimmanthropologin Ulrike Sowodniok der Auseinandersetzung von Klang in Bewegung nachgegangen. Ziel ist es, (Klang-)Räume und Bewegung für Performer*innen und Zuschauer*innen hörbar zu machen und damit die dem (Stimm-)Klang innewohnende Schwingung erfahrbar werden zu lassen. Meine künstlerische Forschung zu diesem Thema hat sich in den letzten Jahren stets weiterentwickelt und bezieht Ansätze und Sichtweisen aus der Stimmanthropologie, der funktionalen Stimmarbeit, dem zeitgenössischen Tanz und der Choreografie mit ein. Mit unserem Körper treten wir stets in Resonanz mit dem Außen und mit uns selbst, es ist ein Spüren, Verorten und Aussenden. Dem Kehlkopf und dem Gehörapparat, die ich als eine Einheit verstehe, kommt hierbei eine besondere Aufgabe als Wahrnehmungs- und Orientierungsorgan zu.

Im Folgenden soll nun näher auf die einzelnen Aspekte der Wahrnehmung eingegangen werden, die sowohl für Publikum als auch Performer*innen kinästhetisch erfahren werden können. Dabei soll zunächst auf das Verständnis vom Hören als auditive Wahrnehmung eingegangen werden bis hin zu einem physisch verstandenen Hören. Gleichzeitig wird stellenweise auf das Performanceprojekt *Gesumms* verwiesen, das sich mit dem Stimmklang und seiner unmittelbaren Anbindung an den Körper beschäftigt, dem *Listening Body*, ein Begriff, den ich aus der künstlerischen Zusammenarbeit

mit Ulrike Sowodniok entlehne. Im Abschluss werden die persönlichen Beweggründe für diese Arbeit sowie weitere Forschungsfelder aufgezeigt, an denen ich derzeit beschäftigt bin oder die als Ausblick interessant sein könnten. Hierbei kann nur ein perspektivischer Ansatz geleistet werden, nämlich jener als maßgeblich europäisch geprägte Tänzerin und Choreografin. Dies bedingt, dass die Herangehensweise nur unter diesem Aspekt gelesen werden kann, wenngleich das Interesse darin besteht, dieses Perspektivenspektrum für weitere Zugangsmöglichkeiten und Sichtweisen zu öffnen.

Die Grenzen des Hörbaren. Was und wie hören wir?

Betrachten wir das Hören als auditiven Sinn, so eröffnen sich gleich zwei Bedeutungen in seiner Funktionsweise: Es gibt zum einen die sinnliche Wahrnehmung und zum anderen die Orientierung im Raum. Akustischen Reizen sind wir stets und unmittelbar ausgesetzt. Mit John Cage gesprochen gibt es keine Stille (Cage 1994), da selbst Klänge im nichthörbaren Bereich physisch wahrgenommen werden können. Die Perkussionistin Evelyn Glennie etwa nimmt Klang körperlich wahr und kann trotz Hörverlust sogar Tonhöhen unterscheiden, je nachdem, wo sie die Schwingung des Klangs im Körper besonders wahrnimmt. Evelyn Glennie erfuhr durch eine Krankheit als Kind eine plötzliche Verschlechterung ihres Hörvermögens um über 80 Prozent, ist aber heute trotzdem eine erfolgreiche Musikerin und Komponistin. In Anbetracht dieses erweiterten Hörverständnisses als ganzkörperlichem Wahrnehmen können wir außerdem den Begriff der Gehörlosigkeit neu betrachten oder sogar überdenken. Wenn jeder Mensch, jeder Körper Klang aufnimmt, so funktioniert das Hören durchaus ganzkörperlich. Es ist uns nicht immer bewusst, aber sämtliche Klänge um uns herum erreichen unseren Körper auf die eine oder andere Weise. Wir können uns ihnen nicht entziehen, wie wir das etwa bei anderen Sinnen durch Ausweichen oder Augen verschließen erreichen. Hier bietet sich die Arbeit mit dem Vorstellungsbild an, dass der Klang unsere Ohren und ferner auch unseren Körper berührt. Im Alltag werden wir leider oft von akustischen Reizen berieselt, manchmal gar überflutet oder überfordert. Details und Feinheiten verlieren in diesem alltäglichen Susurrus an Bedeutung oder gehen gänzlich unter. Da wir natürlicherweise vor allem Informationen heraushören, passiert es nicht selten, dass der Appell im Vordergrund steht und dadurch der Klang an sich über-

hört wird: Wir hören so etwa nicht mehr den Stimmklang, sondern nur noch den sprachlichen Inhalt des Gesagten. Wirklich bewusst wird uns dieser Zustand, sobald Klang plötzlich ausbleibt und so etwas wie Stille einkehrt.

Recherche zu *Gesumms*

Den Umstand der plötzlichen Stille nutzte ich ganz bewusst für ein work-in-progress Showing zu *Gesumms*. Die sehr ruhige Umgebung der Lakestudios in Berlin lud dazu ein, genau diesen Aspekt in der Rezeption der Performance herauszufordern. Hierfür kamen Scheinwerfer zum Einsatz, die ohne das übliche elektronische Surren auskamen und zu Beginn der Performance wurde die leere Bühne mit einem leicht übersteuerten weißen Rauschen aus den Lautsprechern gefüllt. Das Publikum kam direkt aus der Pause in diese Lichtsituation, die eher wie ein Arbeitslicht wirkte, während das Rauschen der Lautsprecher nur sehr unterschwellig zu hören war, als hätte jemand vergessen, den Master herunter zu regeln – ein Umstand, der bei vielen Vorstellungen sonst eher negativ auffällt. Die Performance hatte bereits begonnen, ohne dass das Publikum dies wahrnahm. Es wurde noch geredet, gewartet, die Gespräche nahmen zu. Nun wurde das Rauschen über die Lautsprecher unmerklich lauter und stieg langsam bis zu einem Maximum des Erträglichen an. Die Stimmen im Zuschauerraum verstummten schlagartig. Das unangenehme Tönen hielt noch eine Weile an und wurde dann abrupt unterbrochen. Plötzlich entstand eine Art akustisches Vakuum. Eine Hummel machte sich bemerk- und hörbar, sie prallte surrend wiederholt gegen das Glasdach. Ich saß im Publikum und gemeinsam horchten wir in den Raum und seine Klänge hinein. Ich zog meine Schuhe aus – ein plötzlich sehr laut wirkendes Geräusch – und betrat die Bühne. Dementsprechend gelang es mir sozusagen, das Hören zu einem Hinhören hin zu choreografieren, ein In-den-Raum-schreiben mit dem auditiven Sinn. In der Unterscheidung lässt sich der Begriff des Hörens hier als passiv beschreiben, während das Hinhören oder Zuhören eine Aktivität der Hörenden erfordert und gerichtet ist. Die Kompositionsstruktur der Performance begünstigte diese Verschiebung: Die Ohren der Zuschauer*innen oder Zuhörer*innen wurden durch den Beginn der Performance geöffnet (aktiviert) und für die weitere Performance sensibilisiert.

Klang als physische Empfindung

Eine weitere Eigenschaft von Klängen, die aus der Performance hervorging, war die Bewusstwerdung von Klang als unangenehmes Geräusch. Das elektronische Rauschen wurde so laut aufgedreht, dass es schon fast penetrant wirken mochte. Weitere Beispiele für diese Art von unangenehmer Bewusstwerdung von Klang sind etwa das quietschende Kratzen der Kreide an einer Tafel, als ein sehr hoher und disharmonischer Ton, oder auch tiefe Töne, die zum Beispiel als Bass im Club zu spüren sind. Diese können ein dumpfes Gefühl im Magen oder im Brustkorbbereich auslösen. Hier zeigen sich bereits unterschiedlichste Sensationen wie Klang ganzkörperlich wahrgenommen werden kann. Um zu verstehen, wie sich diese Empfindung einstellt, können die physikalischen Grundlagen von Klangproduktion und -rezeption betrachtet werden. Der Klang berührt meine Ohren, klopft quasi an mein Trommelfell, das wiederum diese Reize weiterleitet. Der Klang erreicht dabei als Luftschwingung das Trommelfell, letzteres wird dadurch in Schwingung versetzt und gibt die Schwingung an die Gehörknöchelchen weiter. Von dort wird die Schwingung anschließend über den Hörnerv als elektrischer Reiz ans Gehirn weitergeleitet. Es können sich auch Emotionen einstellen oder physiologische Reaktionen wie etwa eine Gänsehaut. Auch kann ein Mitwippen beim Hören eines Grooves provoziert werden. Klang macht sich kinästhetisch bemerkbar. Aber was heißt das eigentlich?

Versteht man das akustische Hören als nur eine Form der Wahrnehmung von Klang, dann sollte Klang von anderen Begriffen wie z.B. Ton abgegrenzt werden. Klang wird hier immer als Klanggemisch und später Stimmklanggemisch mit all seinen Obertönen verstanden. Es ist das, was bei Rezipient*innen insgesamt an Information ankommt.

Dies bedeutet im Besonderen, dass die visuell geprägte Gewohnheit der exakten Distanzwissenschaften aufgegeben wird zu Gunsten einer auditiven Wahrnehmungsweise und einer daraus abgeleiteten Methodik, die den Eigenschaften des Stimmklangs angemessen ist. »Stimmklang« als solcher ist als Begriff noch nicht vollständig wissenschaftlich etabliert, weil er sich der dominierenden Methodik entzieht. (Sowodniok 2013: 60)

Klang kann als Schallereignis und Schwingung und somit in sich bereits als Bewegung aufgefasst werden. Ein Körper, zum Beispiel die Saite einer

Gitarre, wird in Schwingung versetzt, eine Frequenz tritt auf, die dann wiederum durch Resonanz hörbar bzw. wahrnehmbar wird. Das Hören ist an einen Körper gebunden und ebenso ist es der Klang, der in Schwingung entsteht und wiederum durch Schwingung empfangen – gehört – wird. In diesem Sinn lässt sich das Hören auch als physische Empfindung, die in sich bereits Bewegung ist, verstehen. Bei Materialien, die weniger schwingungsfähig sind, wie etwa einer Wand oder Berggestein, prallt diese ausgesandte Schwingung ab, was als Phänomen des Echos verstanden wird. Maßgeblicher Teil meiner künstlerischen Arbeit bei der Recherche zu *The Listening Body* besteht darin, den eigenen Körper und die Ohren für diese Resonanzräume in und um mich herum zu sensibilisieren. Gleiches soll auch für das Publikum erfahrbar gemacht werden. Wie wird diese Bewegung im Klang wahrgenommen? Im Stimmklang kommen diese beiden Aspekte der Bewegung zusammen, ein untrennbarer Dialog beginnt.

(Stimm-)Klang in Bewegung

»Die Stimme bindet die Sprache an den Körper, der Charakter dieser Bindung indes ist paradox: Die Stimme gehört zu keinem von beiden.« (Dolar 2007: 99)

Wir nutzen die Stimme, um uns mitzuteilen, mittels Sprache und Klang drücken wir unsere Gedanken, aber auch Empfindungen aus. Dies geschieht oft eher unbewusst, wir nutzen und hören Stimme(n) jeden Tag und meist hören wir dabei nicht auf deren Klang. Die Stimme ist sehr individuell, und doch wissen viele erstaunlich wenig über die eigene Stimme und die Funktionsweise des Kehlkopfs im Allgemeinen. Die Stimme an sich scheint zunächst losgelöst vom Körper, sie verlässt ihn und wird in den Raum hinausgetragen. Sie hinterlässt ähnlich einer Bewegung eine Spur im Raum und verflüchtigt sich wieder. Gleichzeitig wird Klang auch innerlich wahrgenommen, sowohl der eigene als auch der des umgebenden Raums. Der Kehlkopf kann hier als Rückmeldung körperlicher Bewegungsprozesse dienen. Dieses Mitschwingen lässt sich auch stimmlich wahrnehmen, denn der Klang hat einen Einfluss auf unser System. Das Wort *listening* wird in der Tanzsprache oft mit *Spüren*, also einem *Fühlen* der Musik und der Mittänzer*innen im Raum verstanden. Als ausgebildete Tänzerin bin ich mit unterschiedlichsten Körpertechniken und somatischen Praxen in Berührung be-

kommen. Auch die Arbeit mit neuestem Wissen über die Funktionsweise von Faszien stellte einen sehr wertvollen Teil meiner Ausbildung dar. Dass aber besonders der Kehlkopf ein über Faszien so hochsensibles Wahrnehmungsorgan ist, das maßgeblich an der Bewegungsqualität beteiligt ist, erfuhr ich erst Jahre nach meiner Ausbildung in einem Seminar von Ulrike Sowodniok. Diese intensive Auseinandersetzung prägte nicht nur meine Stimme, sondern erweiterte auch meine Körperwahrnehmung und Bewegungsqualität. Im Stimmklang lässt sich eine Art Stofflichkeit erkennen, oder sogar, nach Roland Barthes (1972: 57) ein »grain de la voix«, eine Körnung in der Stimme. Über eine funktionale Stimmarbeit lassen sich verschiedene Bereiche der Wahrnehmung von Klang erkunden. Das Zusammenspiel von Kehlkopf und Stimm lippen, welche ganz fein anzusteuern sind, bringt insbesondere über eine Schleimhautverbindung die Stimme zum Klingen. So lässt sich sagen: Das Gewebe an sich klingt. Wie bewegt sich dann die Stimme durch den Körper, durch den Kehlkopf, das Gewebe und wo ist der Klang zu verorten bzw. wahrnehmbar? Dies kann wie eine Art Feedback funktionieren, das von und über den eigenen Körper eingeholt werden kann: Wie fühlt sich der Stimmklang an? Was macht er mit mir und wie verändert er sich durch das Wahrnehmen äußerer Klänge?

Der Stimmklang bespielt dieses Eigenaktivitätsfeld der Sinne. Mit seiner Qualität vermag er die Sinne zu stimmen. Dabei bildet sich eine Rückkopplungsschleife zwischen den angeregten Sinnen und dem klanglichen Ereignis. Diese Sinnesorgane und ihre Höhlen werden so zu Resonanzräumen und ihre sensiblen Benervungen werden zu Schleusen, die den Klang, die Gewebe bis ins Innerste des Körpers bis zur völligen Transparenz bespielen lassen. (Sowodniok 2013: 97)

(Stimm-)Klang dient auch zur Orientierung im Raum. Wir können durch den Wiederhall den Raum wahrnehmen und auch in Erfahrung bringen, um welche Art von Raum es sich handelt: groß, klein, Beton oder metallisch. Darüber hinaus werden wir unserer selbst gewahr. Sich dem Phänomen Stimme wissenschaftlich und praktisch zu widmen will auch die Stimm anthropologie. Ulrike Sowodniok, die den Begriff maßgeblich entwickelt und geprägt hat, schreibt dazu auf ihrer Website:

Stimmanthropologie als angewandte Wissenschaft ist mein Weg auf praktische und theoretische Art und Weise die übergeordnete Orientierungsfunktion der Stimme für menschliches Leben zu beforschen und interdisziplinäre praktische und theoretische Begriffe zur Stimme zu entwickeln. Indem wir durch den Stimmklang forschen, erhalten wir Wissen und Verständnis von Stimme und Mensch. (Sowodniok 2018: o.S.)

In der Stimmanthropologie wird der Kehlkopf als wichtigstes Wahrnehmungsorgan für Bewegung erachtet. Hier kommen Ansätze und Erfahrungen Ulrike Sowodnioks aus ihrem Studium der Medizin, Philosophie, dem Gesang und der Lichtenberger Physiologie zusammen. Sänger*innen, aber gerade auch Tänzer*innen, können von dieser ganzheitlichen Betrachtung profitieren. Über das neue Eigenverständnis des Körpers kann die Koordination der Bewegungen des Kehlkopfes beim Singen, Atmen und auch Tanzen neu erfahren und gelernt werden.

Ausgangspunkt und Ausblick

Als Tänzerin und Choreografin fand ich zunächst aus einem Protest heraus zu meiner Stimme. Als zeitgenössische und klassische Tänzerin wurde ich dazu ausgebildet, mich nicht nur besonders leise, sondern lautlos zu bewegen. Auch die Stimme und sogar der Atem sollten nicht hörbar sein. Der stumme Tänzer, wie ich ihn nenne, zeigt sich dann wiederum auch in Prozessen, in denen Umstände stillschweigend hingenommen werden. Neben dieser politischen Dimension, die mich künstlerisch blockierte – da ich das Gefühl hatte, mich nicht aussprechen und so nicht ausdrücken zu können – verspürte ich auch eine körperliche Grenze, die ich nicht überwinden konnte. Was sich bei mir bemerkbar machte, war, dass ich über Jahre hinweg einen kompletten Teil meines Körpers ausgeblendet hatte. Dort durfte keinerlei Bewegung mitschwingen, weil ich dies nicht zuließ. Nicht nur meine Stimme durfte nicht hörbar sein, auch der Körper vermochte es nicht als Ganzheit zu schwingen: den Bereich des Kehlkopfes hielt ich merklich unter Verschluss. Druck baute sich auf. Musste ich doch einmal sprechen, stellte sich schnell Heiserkeit ein, in der Bewegung wirkte ich in diesem Hals-Nacken-Bereich steif. Meine eigene Beobachtung übertrug sich auf meine Arbeit mit Performance und Publikum, bei der ich genau diese Übertra-

gungen von physischen Zuständen untersuchen wollte. Ist Tanz nicht auch kinästhetisch erfahrbar, auch wenn ich nicht selbst auf der Bühne agiere? Ein unwillkürliches Zucken bei einer schnellen Bewegung, Gänsehaut, eine innere Spannung, die sich von den Tänzer*innen auf die Körperlichkeit der Zuschauenden überträgt. Wissenschaftlich wird diese Verbindung besonders in Theorien des Lernens und in der Sportwissenschaft, aber auch der Neurowissenschaft und Psychologie, untersucht, dass sich durch Zuschauen ein Mitschwingen einstellt, so werden gesehene Prozesse inkorporiert. (Ehrsson/Geyer/Naito 2003: 3304-3316)

Erweitern wir unser Verständnis von Stimme und Klang in Bezug auf den (tanzenden) Körper, so ergeben sich weitere Themenfelder, die an die Arbeit von Klang in Bewegung anknüpfen. Schauen wir uns synästhetische Phänomene genauer an, kommen wir nicht um Bedeutung und Emotion herum. Sprachlich gesehen gibt es hierzu einiges an Forschung, wie sich z.B. der Klang einer Sprache oder eines Wortes auch bildlich manifestiert. Im sogenannten Bouba-Kiki-Effekt wird im Kopf der Klang des Wortes bereits mit einer bestimmten Form in Verbindung gebracht. (Etchells 2016: o.S.)

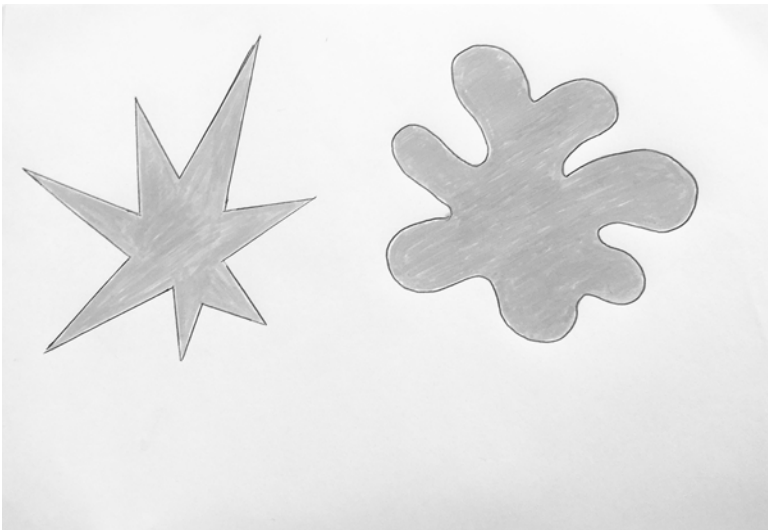


Abb. 2: Bouba-Kiki-Effekt, Stryx

Die zackige Form links wird eher mit der Lautfolge *Kiki* und die runde Form rechts mit der Lautfolge *Bouba* assoziiert.

Wie zeigen sich darüber hinaus die Wirkung von Emotionen in der Stimme und welchen Einfluss haben körperliche Zustände auf die Stimme? Ferner ist interessant, diese Wechselwirkung zwischen Klang, Raum und tanzendem Körper und deren Rezeption genauer zu betrachten. Choreografie kann als Klangraum verstanden werden, der all diese Aspekte vereint und in dem alles als Schwingung und Bewegung begriffen wird. Die Einbeziehung der Ohren und des bewussten (Hin-)Hörens stellt einen spezifischen, auditiven Zugang zu meiner künstlerischen Praxis dar, sowohl auf der Ebene der Praxis wie auch der Rezeptionsbetrachtung. Das Ohr zu choreografieren, dem auditiven Sinn seiner Perspektivenvielfalt den Raum zu geben, bilden den Kern meiner Arbeit: ein Klangereignis als Klangerlebnis zu erfahren und zwar auf all seinen wahrnehmbaren Ebenen.

Literatur

- Barthes, Roland (1972): *Le grain de la voix*, in: *Musique en jeu*, Nr. 9, S. 57-63.
- Cage, John (1994): *Silence. Lectures and Writings*, London: Marion Boyars.
- Dolar, Mladen (2007): *His Master's Voice – eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ehrsson, H. Henrik/Geyer, Stefan/Naito Eiichi (2003): Imagery of Voluntary Movement of Fingers, Toes, and Tongue Activates Corresponding Body-Part-Specific Motor Representations, in: *Journal of Neurophysiology*, Vol. 90, Nr. 5, S. 3304-3316.
- Etchells, Pete (2016): <https://www.theguardian.com/science/head-quarters/2016/oct/17/the-boubakiki-effect-how-do-we-link-shapes-to-sounds> [online] [14.04.2020]
- Sowodniok, Ulrike (2013): *Stimmklang und Freiheit – zur auditiven Wissenschaft des Körpers*, Bielefeld: transcript.
- Sowodniok, Ulrike (2018): www.ulrikesowodniok.de/stimmanthropologin_de.html [online] [07.04.2020]