

Vokale Performancekunst

Zur Verknüpfung von Stimme, Körper, Emotion –
Meredith Monk und Diamanda Galas

Die emotionale Wirkungsmacht der Körperstimme ist kein Novum, sondern vielmehr ein uraltes, überliefertes Wissen. Vielleicht sollte es dennoch einmal mehr hervorgehoben werden: Der Klang der menschlichen Stimme ist das Ergebnis von Körperbewegungen und zwar in ihrer subtilsten Form. Nicht nur die grob- und feinmotorigen Bewegungen, die Anspannungen, Entspannungen und Verspannungen der verschiedenen Muskelketten wirken sich auf den Klang der Stimme aus, sondern der gesamte psycho-physische Anspannungs- bzw. Erregungszustand des Körpers. Deshalb ist auch die zweite Erkenntnis eigentlich kein Novum, nämlich die, daß der Klang der menschlichen Stimme immer auch das Ergebnis von Emotionen ist, weshalb ihm therapeutische Wirkungen zugesprochen werden können.

Dennoch hatte die Lehre des abendländischen Kunstgesangs für lange Zeit dieses an die emotionalen Ausdrucksfunktionen der Stimme gekoppelte »Körperwissen« verdrängt. Wie es überhaupt bis ins 20. Jahrhundert hinein nur eine schwammige, oft irrtümliche Vorstellung von den verschiedenen Organbewegungen beim Singen gab.¹ Dies liegt unter anderem auch daran, daß unter Gesang bis heute in der Regel der »klassische« Gesang bzw. die Belcanto-Technik verstanden wird. Das Ideal des schönen Gesangs wird damit, überspitzt formuliert, auf den emotionalen Phonationstyp der »Liebe« reduziert (tiefe Kehlkopfstellung, erweiterte Ansatzräume sowie eine optimale Balance von Atemdruck und Kehlkopffunktion). Klangliches Ergebnis ist die sogenannte »schöne« oder »brillante« Stimme, die durch einen weittragenden, vollen, warmen, weichen oder glänzenden Klang mit einem regelmäßigen Vibrato ausgezeichnet ist. Überdies sollte sie den stufenlosen Übergang von Brust- und Kopfreister sowie den regelmäßigen Schwellton beherrschen.² Dieses Ideal ist bis heute von nahezu uneingeschränkter Gültigkeit.

Erst wenn wir eine Stimme hören, die auch die anderen emotionalen Ausdrucks-

qualitäten einfließen läßt, von den zärtlichen, leise gehauchten Klängen bis hin zum schrillen, geprefsten Angstschrei, fällt auf, wie viele Emotionen oder Gefühlszustände der abendländische Kunstgesang schon von vornherein ausschließt.

»Körperstimmenwissen«

»Die menschliche Stimme ist das Ergebnis körperlicher Funktionen, d.h. von Muskelaktivitäten, die teils bewußt, teils unbewußt durch Leitvorstellungen (mentales Konzept) gesteuert werden.«³

Das heißt, die menschliche Stimme ist zu einem Teil das Ergebnis von Emotionen bzw. den psycho-physischen Erregungszuständen, die sich zum Beispiel dem Muskeltonus des Körpers mitteilen und daher auch im Spannungs- bzw. Schwingungszustand feststellbar und meßbar sind. Der emotionale Körperzustand wirkt sich bei der Phonation sowohl auf den Tonhöhenverlauf, den Rhythmus und die Exaktheit der Artikulationsbewegungen aus, als auch auf die gesamte Klangqualität der Stimme.

Diese Tatsache wurde seit den sechziger Jahren durch Untersuchungen von Fonagy u.a. bestätigt. So ergaben Messungen der akustischen und physiologischen Phonationseigenschaften der Stimme, daß jede Emotion ihr typisches Bewegungsbild hat. Die verschiedenen emotionsabhängigen Einstellungen des Stimmlippenprofils werden daher zum Beispiel auch als vorbewußte expressive Gesten (»preconscious expressive gestures«) bezeichnet.⁴ Bei Wut/Aggression der Sprechstimme zum Beispiel ist die Schwingungsfrequenz im Vergleich mit einem neutralen Gefühlszustand um fast eine halbe Oktave höher, die Schwingungsamplitude weist hohe Spitzen auf, der erste Formant ist angehoben und die Obertöne über einem kHz sind besonders ausgeprägt. Der Atemdruck ist groß und die Adduktionsmuskeln sind möglicherweise hoch aktiv. Bei Traurigkeit hingegen ist die Phonnationsfrequenz der Stimmlippen niedrig, sie nimmt langsam ab und weist Spuren von Tremor auf. Die Schwingungsamplitude ist im Vergleich mit »neutral« noch geringer variiert, der Stimmklang instabil und die Obertöne über einem kHz sind am schwächsten ausgeprägt und die Muskelaktivität ist niedrig.⁵

Untersuchungen von nicht-verbalen, emotionalen Lautäußerungen bei Affen und Menschen, die im Hinblick auf die acht Grundemotionen verglichen wurden, ließen auf Grund ihrer großen Übereinstim-

Positionen vierzig

3 Eugen Rabine und Peter Jacoby, *Die drei Teilfunktionen der Stimmfunktion*, in: W. Rohmert (Hg.), *Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings*, 6. unveränd. Aufl., Köln: O. Schmidt 1991, S. 2.

4 Vgl. hierzu Johan Sundberg, *Speech, Song, and Emotions*, in: ders., *The science of the singing voice*, Northern Illinois University Press, 1987, S.146-156.

1 Vgl. Wolfram Seidner, Jürgen Wendler, *Die Sängerstimme*, S.11 ff.

5 Vgl. ebd.

2 Vgl. ebd., S.193-206.

mungen den Rückschluß zu, daß es sich bei den nicht-verbalen, emotionalen Phonationstypen um genetisch festgelegte Bedeutungsstrukturen handelt, was durch Untersuchungen am Stammhirn von Totenkopffaffen belegt werden konnte.⁶ Das bedeutet, daß nicht nur die emotionalen Phonationstypen transkulturell die gleichen sind, sondern daß sie auch transkulturell mit den gleichen Bedeutungen besetzt sind. Im einzelnen ergaben im Jahre 1975 von Trojahn durchgeführte Analysen⁷, daß die Erkennbarkeit und Wirksamkeit der »nonverbalen Signalkommunikationen« auf die Merkmalspaare Brust- und Kopfstimme, gepreßt/nicht gepreßt, geringe bzw. große Lautstärke zurückgeführt werden können.

So sind zum Beispiel die Phonationen »jammernd« und »panisch« durch den Gebrauch der gepreßten, hohen Kopfstimme gekennzeichnet, wobei »jammernd« von geringer, »panisch« von großer Lautstärke ist. Die Phonationen »verachtend« und »wütend« sind ebenfalls gepreßt, werden aber mit der tiefen Stimme des Brustregisters hervorgebracht. »Verachtend« ist von geringer, »wütend« von großer Lautstärke. Die übrigen emotionalen Phonationen »genießend«, »imponierend«, »zärtlich«, »jubelnd« sind dagegen durch den Gebrauch der nicht-gepreßten Stimme gekennzeichnet. Dabei sind die »genießende« und die »imponierende« Stimme mit der tiefen Lage bzw. mit dem Brustregister verknüpft, während die »zärtliche« und die »jubelnde« Stimme die hohe Lage des Kopfreisters in Anspruch nehmen. »Genießend« und »zärtlich« sind von geringer, »imponierend« und »jubelnd« hingegen von großer Lautstärke.⁸

»Im antiken griechischen Theater finden wir Schreie, die keine Bedeutung haben, aber uns ein ›Körperstimmenwissen‹ geben.«⁹ Den Nachforschungen von Mirka Yemendzakakis zufolge, gab es in der antiken griechischen Tragödie und Komödie offensichtlich eine ästhetisch überformte bzw. ritualisierte Anwendungsform der nicht-verbalen, emotionalen Lautäußerungen. Das heißt, wo im Text am Beginn der Rede lediglich ein scheinbar bedeutungsloses Kürzel steht (zum Beispiel IO, AIAI, LOLOLO), hatte in den Aufführungen der Antike einer von über hundert verschiedenen Schreien seinen Platz. Mit ihm wurde, so Yemendzakakis, auf ein uraltes Körperwissen zurückgegriffen. Mit dessen Hilfe konnten die Darsteller ihren Körper beeinflussen, ihn reinigen/»leer machen«, stimulieren oder »stimmen« und in einen anderen, der Rolle entsprechenden Gemüts- und Körperzu-

stand überführen. Dabei erwiesen die empirischen Untersuchungen von Yemendzakakis, daß die körpereigenen Schwingungen, die durch den (nicht gepreßten) Schrei ausgelöst werden, maßgeblich für die Veränderung des psycho-physischen Körperzustandes verantwortlich sind. »Emotionen sind Vibrationen in den verschiedenen Resonatoren des Körpers. Instruktionen können gefunden werden in Europas ältestem Theater: der griechischen Tragödie und Komödie. In diesen Texten finden Sie Schreie, nach den Schreien einen Doppelpunkt und die psychologisch/mentale Situation des Schauspielers in seiner Rolle.«¹⁰ Je nach Rolle wurde also ein gezielter Verwandlungsprozeß bzw. eine »Metamorphose« herbeigeführt, die den Sprecher/Sänger in die »Lage« versetzte, seine Rede nicht nur mit einer resonanzreichen, klangvollen Stimme vorzutragen, sondern auch mit der ihr entsprechenden Intonation. So gab es zum Beispiel den jubelnden Freudenschrei der glücklichen Frau: ein schrilles, mit hoher Kopfstimme und Zungentriller ausgeführtes »LOLOLO«, oder das »IO« (ich Arme): der gedehnte, von der Kopfstimme zur tiefen Bruststimme hinabgleitende Klageschrei der Unglücklichen.¹¹

Ilse Middendorf¹² hat mit ihrer empirischen Erforschung der »Vokalatemräume«¹³ ähnliche Wirkungen auf den Körperzustand herausgefunden. Sie entdeckte, daß jeder Vokal einen bestimmten Atembewegungsraum im Körper hat, dem eine konkrete, stimulierende oder gar heilende Wirkung beigemessen werden kann. Die verschiedenen Vokalatemräume werden bereits während des stimmlosen, nicht forcierten Einatmens allein durch das mentale Konzept eines Vokals oder Konsonanten angesprochen. Dabei scheint es, als würde die Luft des einströmenden Atems selbst die verschiedenen »Vokalatemräume« im Becken-, Brust- und Kopfbereich weiten und füllen. Beim stimmhaften Ausatmen dann schwingt die Resonanz weit über den beim Einatmen wahrgenommenen Vokalraum und dessen Konturen hinaus. »Die Klarheit und Eindeutigkeit des Vokalraumes ist (...) mitbestimmend für Größe, Fülle und Kraft des Tons sowie dessen Resonanz.«¹⁴

Die bei der Vokalraumatemung entstehenden, stimulierenden psycho-physischen Wirkungen werden dabei mehrheitlich wie folgt erfahren: Der »U«-Raum, der sich im Becken bildet und als kompakt und dunkel wahrgenommen wird, löst die Empfindungen von »Sockelgefühl, Ruhe, Verlässlich-

6 Vgl. Uwe Jürgens, *Affenlaute als Modell für nicht-verbale emotionale Lautäußerungen des Menschen – Untersuchungen zu deren zentralnervöser Steuerung*, in: Horst Gundermann (Hg.), *Die Ausdruckswelt der Stimme*, Heidelberg: Hüthig, 1998, S.31-39.

7 Vgl. F. Trojahn, *Biophonetik*, Bibliograph. Inst. Wissenschaftsverlag, Mannheim 1975, hier zit. n. Uwe Jürgens, a.a.O..

10 Mirka Yemendzakakis über ihre Workshoparbeit, Handzettel mit Adresse und Anmeldeformular

11 Mirka Yemendzakakis im Interview mit der Autorin, ebd.

12 Ilse Middendorf ist eine der führenden Experten auf dem Gebiet der Arbeit am Atem. Sie ist Gründerin und Leiterin des Institutes für Atemtherapie und Atemunterricht in Berlin, einer Ausbildungsstätte für Atempädagogen, und Vorsitzende des Verbandes der Pneupäden AFA - Arbeitsgemeinschaft für Atempflege e.V.

13 Vgl. Ilse Middendorf, *Der erfahrbare Atem. Eine Atemlehre*, Paderborn: Junfermann, 1995, S.60-74.

8 F. Trojahn nach Uwe Jürgens, ebd.

9 Mirka Yemendzakakis, zit. nach einem Interview mit der Autorin in Aberystwyth, Wales, April 1999. M. Y. bezeichnet sich als Forscherin von Atem, Stimme, Sprache, Körper und der menschlichen Seele. Sie arbeitet als Musikerin (Chorleiterin), Theaterregisseurin und klassische Philologin, hatte verschiedene Gastprofessuren an Hochschulen für darstellende Kunst inne und arbeitete zusammen mit Bob Wilson, Peter Stein und Peter Oskarson. Eigene Regiearbeiten sind z.B. Aischylos, *Die Persier* in altgr. und Alexandro Papadiamandis, *Die Mörderin* (Phonissa).

14 Ebd., S. 61.

17 Der Originaltitel lautet: *! nur für Herren Opus extra "Sonata erotica" für Solo-Muttertrompete*. CD-Einspielung: Ebony Band: Erwin Schulhoff. solo- & ensemble works, vol. 2, Channel Classics CCS 9997.

15 Vgl. ebd., S. 74-77.

16 *Anschläge, Zentrierungen, Antriebe, Verbindungen, Lösungen in der Gesamtheit der Körperwände*, vgl. ebd., S. 68.

18 Eine von der Autorin eingeführte Bezeichnung.

keit oder Tragkraft« aus. Im Übermaß geübt, kann er aber zu »Schläfrigkeit« führen. Der »I«-Raum dagegen, der sich in den Bereichen oberer Schultergürtel/Hals/Kopf bildet und als »sehr hell« empfunden wird, macht »hellwach« und »aufnahmefähig« und kann sogar zu »Überwachheit und Benommenheit« führen. Der »O«-Raum wiederum, der »senkrecht in der Mitte des Rumpfes« als »Spindelform« wahrgenommen wird, fördert den Gemütszustand der »Introversion«, wobei auch Empfindungen der Isolation entstehen können. Der »A«-Raum, der sich als »körperumfassender Ganzraum« mit einem Zentrum in der Körpermitte (Sternum) darstellt, gibt eine »erfrischende«, »stärkende« und »sammelnde« Wirkung. Zu lange geübt stellen sich »Überfülle, Distonie, Benommenheit, Schwindel und Übelkeit« ein. Der »E«-Raum schließlich, der als eine horizontal liegende Ellipse im Brustbereich erscheint, wird als »leicht erweiternd« und »hell« empfunden, wobei er die »Neigung zum Außen«, »Bewegungsfreude«, »Wohlgefühl« und »Heiterkeit« befördert. Es stellen sich aber auch Empfindungen der »Unzentriertheit« ein.

Darüberhinaus hat Middendorf die Wirkungsweise von Umlauten, Diphtongen, Konsonanten sowie die Kombinationen verschiedener Vokalatemräume untereinander sowie mit den »Tonräumen«¹⁵ bzw. Resonanzräumen des Brust- und Kopffregisters erforscht. Sie stellte fest, daß die Wirkungs- und Erscheinungsformen der Konsonanten¹⁶ den Vokalatemraum strukturieren, während sie die Töne als ein Mittel erkannte, die Vokalräume auszubauen und deutlicher werden zu lassen. Dabei wirkten sich die zwischen Ton- und Vokalraum entstehenden Spannungen besonders positiv auf den Körper aus und brachten ihn dem »Eutonos«, der Idealspannung, näher. Die aus dieser Körperspannung hervorgehenden Töne sind in der Regel wohltönend und klangreich.

Composer-Performerinnen

Die Vokalklänge der sogenannten erweiterten Stimmtechniken (extended vocal techniques) sind erst im beginnenden 20. Jahrhundert über die Komponisten der frühen Avantgardebewegungen und der musikalischen Moderne wieder in den Gesang eingeflossen, – zu einem Zeitpunkt, wo auch die konventionellen Techniken der tonalen Dur-Moll-Komposition mit aller Radikalität des revolutionären Erneuerungsanspruchs

ad acta gelegt wurden. So führte Arnold Schönberg mit seinem Melodramenzyklus *Pierrot Lunaire* (1911) den Sprechgesang ein, Dadakomponisten wie Erwin Schulhoff suchten neue Provokationen in der Komposition mit Stöhn- und Keuchlauten (*Sonata erotica*, 1919)¹⁷ und der Merz-Künstler Kurt Schwitters komponierte, angeregt durch die Lautgedichte des Dadasophen Raoul Hausmann, seine *Ursonate* (1932). Jedoch erst nach dem zweiten Weltkrieg wurde über das Material der menschlichen Stimme grundlegend neu nachgedacht. Nicht nur, daß man es bis in den kleinsten Parameter zerlegte, um es, wie Karlheinz Stockhausen im *Gesang der Jünglinge* (1956), mit elektronischen Mitteln neu zu synthetisieren. Sondern auch die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen des Artikulierens wurden schließlich analysiert und kompositorischen »Produktionsprozessen« unterzogen, wie es Dieter Schnebel in seiner Organkomposition *MAULWERKE* (1968-74) tat. Erstmals wurden hier tatsächlich die »Prozesse der Produktion«, nämlich die Artikulationsbewegungen der menschlichen Stimmorgane komponiert und, ausgehend von den mitkomponierten Freudschen Ausdruckskategorien (Ich, Es, Über-Ich), von den Interpreten hervorgebracht. Daher rührte wohl auch die Schockwirkung, die von dieser Musik ausging. Waren hier doch nicht nur die sogenannten häßlichen, tabuisierten Klänge in der Musik wieder präsent, sondern lagen auch die Emotionen ihrer Erzeugung pur an der Klangoberfläche.

Fast zeitgleich mit der Entstehung der *MAULWERKE* tat sich in den USA eine erste Generation von »Composer-PerformerInnen« hervor: Unter ihnen Joan La Barbara, Jana Haimsohn, Diamanda Galas, Meredith Monk und Laurie Anderson. Beeinflußt durch die Entwicklungen der neuen, anti-professionellen Aktionskunst Fluxus, Event und Happening war eine neues musikalische Genre im Entstehen: die Vokalexperimentelle Performancekunst¹⁸ – eine Kunstform, die nicht mehr auf Schockwirkung, Tabuverletzung oder Provokation zielte, sondern erneut Fragen zu stellen begann. Erstmals in dieser Phase wurde von professionellen SängerInnen die »Körperstimme« wiederentdeckt: nämlich als Forschungsinstrument und künstlerisches Medium zugleich, das jenseits festgelegter Vokaltechniken und Klangvorstellungen zur Entdeckung noch unbekannter Ausdrucksmöglichkeiten führen konnte. »Nachdem ich einige Gymnastikübungen gemacht hatte, setzte ich mich ans Klavier und machte

schreckliche Stimmübungen: Triller, Glissandi, Kehlkopfgeräusche, um Klänge zu erhalten, die mir gefielen. Da ich zuerst die Gymnastik gemacht hatte, war mein Körper richtig aufgewärmt, und ich empfand eine gute Beziehung zu meinem Inneren. Ich hatte diesen Geistesblitz, eine regelrechte Offenbarung, daß die Stimme genauso flexibel sein könnte wie der Körper. Sie konnte wie eine Wirbelsäule oder wie ein Fuß sein, mit der gleichen Art der Bewegung und des Impulses. Das war für mich der Durchbruch, und von diesem Punkt an begann ich, an meiner Stimme zu arbeiten.«¹⁹ Besonders Meredith Monk und Diamanda Galas konzentrierten sich auf die künstlerische Arbeit mit den nicht-verbalen, emotionalen Lautäußerungen der Körperstimme. Heute scheinen beide Sängerinnen diese gezielt einzusetzen. Oft bestimmen ein oder mehrere emotionale Phonationstypen subtil oder eindringlich ein ganzes Stück. Ihr musikalischer Umgang mit den emotionalen Phonationstypen ist hingegen diametral entgegengesetzt. Während Galas noch 1986 mit ihren vokalen Performances die »Bühne niederbrennen möchte«²⁰, geht es Meredith Monk um deren heilende, kosmische Kraft.²¹

Entsprechend macht Galas in ihren Performances überwiegend von den negativen, die Welt abweisenden Emotionen Gebrauch. Neben verschiedenen Formen der Beschwörung, die Jürgen Arndt als »ein in höchster Erregung, also mit großer Geschwindigkeit, sich quasi überschlagendes Sprechen ohne Worte«²² beschreibt, gehören die langgezogenen, tremolierenden oder röhrenden Schreie der Panik und der Wut sowie die gepreßten, heiseren Laute der Verachtung und des Jammerns zu ihrem emotionalen »Grundvokabular«. So zum Beispiel in *vena cava* (1993)²³ wo sie den großen Reichtum der schrillen oder heiseren Klänge ihrer gepreßten Kopfstimme in unvorhersehbarer Folge mit den fauchenden, »röhrenden« Klängen ihrer gepreßten Bruststimme variiert. All dies sind Klänge, die mit einer hohen Muskelanspannung und einer Kehlkopfüberfunktion hervorgebracht werden, die auch dann nicht aufgehoben wird, wenn der Schrei in ein kehliges, rauhes oder schrilles Vibrato ausbricht. Eine Ausdrucksnuance, die dem vorherrschenden Ausdruck der Todesangst eine ins ästhetisch-artifizielle übersteigerte Ausdrucksdimension verleiht.

Meredith Monk hingegen scheint mit Vorliebe die positiven, der Welt zugewandten Emotionen des Jubelns, Imponierens,

der Zärtlichkeit oder Klage zu bedienen. So zum Beispiel in ihrem *New York Requiem* (1993)²⁴, wo sie die verschiedenen nicht-gepreßten emotionalen Phonationstypen der Brust- und Kopfstimme in reich variiertes, nuancierter Abfolge bringt: Allesamt sind vielschichtige Körperstimmklänge, mal nasal, mal kehlig, mal weich, mal behaucht, mal trillernd, mal scharf..., die mit einer schwingenden Ton- und Vokalraumspannung einherzugehen scheinen. Es sind Klänge, die, wenn man den Ausführungen von Middendorf, Monks eigenem Anspruch und nicht zuletzt der eigenen Hörerfahrung und Körperwahrnehmung Beachtung schenkt, von therapeutischer, ausgleichender Wirkung auf den gesamten Körperzustand sind. Ähnliches ließe sich von Monks zwanzig Jahre früherem Stück *Biography* behaupten, das sie für ihre *Oper Education of the Girchild* (1972)²⁵ komponierte.

In den minimalistischen »Solos« der *Volcano Songs* (1994)²⁶, so scheint es, erhalten die zahlreichen Vokalatem- und Tonraumübungen, deren heilenden Einfluß Middendorf erprobte, geradezu ein ästhetisches Pendant. Besonders hier scheint Monks Stimme im wahrsten Sinne des Wortes die Körperräume zu durchtanzen und deren Resonanzen und Schwingungen auszukosten. Dieser Eindruck findet sich auch durch Monks eigene Aussagen über ihre Kunst bestärkt: »Das Konzept hatte damit zu tun zu realisieren, daß, seit ich tanze, und ich kenne mich aus mit all den verschiedenen Dynamiken und Texturen und Flexibilität und Spannungen und Entspannungen des Körpers, daß ich realisierte, ich könnte das gleiche mit der Stimme machen. Das war wirklich, was ich dachte: Warum hat noch nie jemand Tänze für die Stimme entworfen?«²⁷ Reinhard Oehlschlägel bezeichnete in seinem Essay *Dances of the voice* »die Übertragung von tänzerischen Vorstellungen auf die Stimme und die Anwendung tänzerischen Körpertrainings auf die Stimmführung und Stimmorgane« denn auch als »eines der konzeptionellen und fast definitorischen Geheimnisse ihrer Kunst.«²⁸

Trotz der entgegengesetzten Konzepte der beiden Künstlerinnen gilt sowohl für Galas als auch für Monk, daß sie mit und nicht gegen ihre Emotionen arbeiten. Was ihren Stimmen zum einen die emotionale Wirkungsmacht verleiht und zum anderen zur interkulturellen Verständlichkeit ihrer Gesänge verhilft. Denn beide kommunizieren mit ihren Gesängen vor allem über die

24 Meredith Monk, *New York Requiem* (1993), veröffentlicht auf der CD *Volcano Songs*, LC 2516, ECM Records 1589, 1997.

19 Meredith Monk, Programmheft *Pro Musica Nova*, Radio Bremen, 1978, zitiert nach Gisela Gronemeyer, *Kommunikationskraft der Gefühle*. Zu Meredith Monk und Laurie Anderson, Musik-Texte 44, S.5

25 Meredith Monk, *Biography* (1972), veröffentl. auf der CD *DOLMEN MUSIC*, ECM 1197, 1981.

26 Meredith Monk, *Volcano Songs: Solos* (1994), a.a.O.

20 Jürgen Arndt, *Vom Scheitern herab Zeichen machen... Diamanda Galas' »Theater der Grausamkeit.«*, in: NZfM 2/1993, S. 26.

21 So Meredith Monk in einer Sendung.

22 Jürgen Arndt, a.a.O.

23 Diamanda Galas, *vena cava*, CD: LC 5834, int 846.892, Mute Song, 1993.

27 Zit. nach Reinhard Oehlschlägel, *Dances for the Voice*. Meredith Monk - Tänzerin, Performerin, Musikerin, in: *Neuland 4*, 1983/84, S. 234-237.

28 Reinhard Oehlschlägel, ebd., S. 234.

nicht-verbale Ebene der emotionalen Körperzustände und deren entsprechende Phonetik. Die große Anhängerschaft beider Sängerinnen scheint jedoch noch ein Drittes zu verraten: Sie weist auf das profunde Manko einer Gesellschaft hin, die die befreiende, heilende Wirkung des Schreies, sei es der Angst oder der Freude, nicht mehr kennt. Diese, den Körperzustand stimulierende, möglicherweise heilende Funktion der Stimme, die wir bei Säuglingen und Kleinkindern auf Schritt und Tritt wahrnehmen können, hat in der westlichen, zivilisierten Welt keine Ritualisierung erfahren.

Die wenigen zugelassenen, spontanen Gefühlsausbrüche im alltäglichen Leben sind gerade mal ein kläglicher Rest. Während zum Beispiel in den antiken Aufführungen der griechischen Tragödie und Komödie jeder Protagonist durch einen Schrei hindurchzugehen hatte, um die Verwandlung in einen neuen Körperzustand zu erwirken, wird heute von einigen wenigen Vertretern der westlichen Musikkultur Ersatz geleistet – wie zum Beispiel in ästhetisch radikal übersteigter Form durch Diamanda Galas oder in ästhetisch sublimerter Form durch Meredith Monk. ■

Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle

1.-2. Oktober 1999

Freitag, 1. Oktober

I. Wiederkehr des Körpers - Grenzen der Diskurse?

- Elisabeth List (Graz), Selbst-Verortungen. Zur Resituierung des Subjekts in den Diskursen um den Körper
- Gernot Böhme (Darmstadt), Über die menschliche Natur
- Andrea Maihofer (Frankfurt/Main), Kommentar

II. Generativität und Geschlechterkonstruktion: Von der Zeugung zur Er-Zeugung?

- Helga Satzinger (Berlin), Gene, Klone, Embryos. Science is Fiction?
- Annette Barkhaus (Erfurt), Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit
- Julika Funk (Erfurt), Kommentar

III. Räume – Zeiten: Telepräsenz statt Anwesenheit?

- Sybille Krämer (Berlin), Virtualisierung oder: Über die Verwandlung der Körper in Zeichen für Körper
- Käte Meyer-Drawe (Bochum), Der geträumte Leib
- Christoph Wulf (Berlin), Kommentar
- Stefan Mänker (Berlin), Das Ich in der Leitung
- Mike Sandbothe (Jena), Mediale Temporalitäten im Internet. Zeit- und Medienphilosophie nach Derrida und Rorty
- Anne Fleig (Berlin), Kommentar

Samstag, 02.10.1999

IV. Tod und Leben: Kann ein Cyborg sterben?

- Gesa Lindemann (Berlin), Der lebendige Körper – Ein obskures Objekt der wissenschaftlichen Wißbegierde
- Stefanie Wenner (Berlin), Unversehrter Leib im Reich der Zwecke: Bioethik und neue Ontologie
- Annette Barkhaus (Erfurt), Kommentar

V. Konjunktur der Materialität – Krise der Lebendigkeit?

- Hilge Landwehr (Berlin), Die Leibgebundenheit der Welt und die Welt der Körperzuständigkeit
- Dietmar Schmidt (Erfurt), Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaften
- Bettine Menke (Erfurt), Kommentar

Veranstalter: Graduiertenkolleg Körper-Inszenierungen an der Freien Universität Berlin
Weitere Informationen: Tel: 030 82400114
email: bodynet@zedat.fuberlin.de