

CORNELIUS REIDS EINFLUSS AUF DIE STIMMBILDUNGSKONZEPTE IN DEUTSCHLAND

Reids Stimmbildungskonzept wurde erstmals durch seine eigenen Studenten, die an deutschen Opernbühnen engagiert waren, nach Deutschland gebracht.

1985 wurde ein Kurs an der Niederrheinischen Musik- und Kunstschule Duisburg angeboten und bei dieser Gelegenheit bat mich Cornelius ein gerade entstandenes kurzes Manuskript mit dem Titel: *Vocal Exercises: their Purpose and Dynamics* zu übersetzen.

Ich tat mich mit meiner Sänger- und Lehrerkollegin Leonore Blume zusammen, was eine glückliche Wahl war. Es ist einfach unvorstellbar, dass es vier Jahre dauerte, dieses kleine Büchlein in unsrer knapp bemessenen Zeit zu übersetzen.

Rita Noel-Martin, eine ehemalige, zu dieser Zeit in München lebende Schülerin Reids und Jolly Stuart, der jetzt in den Staaten lehrt, gaben uns wertvolle Hinweise.

Nach Veröffentlichung des Buches: *Funktionale Stimmentwicklung* im Schott Verlag, Mainz im Jahre 1994 luden wir Cornelius Reid ein, in Frankfurt am Hoch'schen Konservatorium einen Meisterkurs zu halten. Durch ein Wortspiel mit dem Titel des zweiten Bandes von Reids Trilogie *The Free Voice* entschlossen wir uns, diesen Kurs *Free the Voice* zu nennen, um jedes Missverständnis zu vermeiden.

1995 war der erste Kurs in Frankfurt und dauerte eine ganze Woche. Der Schott-Verlag kündigte mit Hinweisen auf das neue Buch die Veranstaltung in zwei seiner Zeitschriften an.

Obwohl Cornelius in USA eine Repertoire-Klasse leitet, baten wir Cornelius sich in den deutschen Kursen allein auf die Vermittlung von Gesangstechnik zu konzentrieren. Dies hat sich vor allem für die vielen Gesangspädagogen unter den Kursteilnehmern als sehr hilfreich und wertvoll erwiesen, da über die Jahre hinweg Reid mehr und mehr Hintergrundwissen vermitteln und vertiefen konnte.

Der Kurs erzeugte große Aufmerksamkeit und Interesse. Ulrich Schoenhotz kam aus Duisburg und lud C. Reid ebenfalls zu einem Kurs in seine Stadt ein. Rudolf Piernay, ein Schüler Reids, lud ihn nach Mannheim ein. 1997 lud Professor Charlotte Lehmann, Präsidentin des Bundesverbandes deutscher Gesangslehrer, C. Reid ein, in München bei einem Kongress des BDG Demonstrationsunterricht zu halten. Andere Kurse folgten in Wiesbaden, Immesheim und London.

Bei der Übersetzung von Reids Buch, in dem er den funktionalen Stimm-Mechanismus erklärt, fanden wir es sehr schwierig, einen geeigneten deutschen Titel zu finden, da in Verbindung mit dem Begriff Funktionalität sofort zwei Namen auftauchen: nämlich Eugene Rabine und Gisela Rohmert.

Eugen Rabine traf 1967 auf C. Reid und studierte bei ihm zwei Jahre. Reids Bücher und seine Lehrtätigkeit beeinflussten Rabines Karriere als Opernsänger in Amerika, der Schweiz und in Deutschland und wurden immer wichtiger für ihn, als er sich entschied, selbst als Gesangslehrer zu arbeiten.

Mein Interesse am Werk über die Doppelventilfunktion des menschlichen Instruments von Sir Victor Negus (1929) führten mich und meinen Mitarbeiter Prof. Peter Jacoby in Detmold zu weiterer Entwicklung und immer präzisere Formulierung meiner Theorie über die Stimmerzeugung. Die Grundtheorie, die ich über die Jahre immer mehr verfolgt habe, beinhaltet nicht nur die Entwicklung der Doppelventilfunktion des Kehlsystems und seine ursprüngliche Beeinflussung auf die Phonation, sondern auch die Entwicklung des Körpers, des Geistes und der Stimme, was eine grundlegende physiologische und neurologische Beziehung zwischen Körperhaltung, Körperbewegung, Atmung, dem Vokaltrakt, der Phonation sowie psychologische (emotionale) Aspekte der Phonation und der Kommunikation einschließt. (cit. E.Rabine)

Während der 80er Jahre unterrichtete Rabine an verschiedenen Musikinstituten Deutschlands Anatomie und Physiologie der Stimme. Er traf auf extrem negative Reaktionen vieler Gesangslehrer mit der Begründung, *dass Wissenschaft nichts mit Gesang zu tun habe und dass Informationen über Anatomie die Fähigkeit des Sängers zu singen und die Fähigkeit des Lehrers zu lehren, verhindere.*

Der Begriff *Funktionale Stimmpädagogik* wurde von vielen fast als Schimpfwort gebraucht.

Als Reaktion auf den Skeptizismus ihrer Gesangslehrerkollegen gründeten Gisela Rohmert und Eugen Rabine 1982 das Lichtenberger Institut. Nach einigen Jahren gingen sie jedoch wieder getrennte Wege. Eugen Rabine etablierte 1988 das Rabine Institut in Büdingen, wo er seine eigene Methode der funktionalen Stimmbildung lehrt.

Nach Rabine vereint seine Methode Informationen über den Körper, die Stimmfunktion, den sensomotorischen und Wahrnehmungsaspekt des Körpers und das psychologische Lernen. Die Kontrolle des Instruments und der Stimme ist Körperkontrolle, da jede akustische Bewegung im Klang das Ergebnis muskulärer (d.h. körperlicher) Bewegungen ist, die teilweise bewusst und teilweise unbewusst durch eine gedankliche Vorstellung kontrolliert werden.

*Die zentrale Idee meiner Stimmtheorie basiert auf der Entwicklung der Ventilfunktion, die sich in den **wahren** und **falschen** Stimmlippen gründet. Die Haupt- oder ursprüngliche Funktion der Kehle ist Teil des Atmungssystems. Der Atmungstrakt ist offen für das Atmen und geschlossen, um die Lunge vor Fremdkörpern zu schützen.*

Die untergeordnete Funktion der wahren Stimmbänder (Stimmfalten) ist die Tonproduktion.

Die Verbindung zu der Atmungsmuskulatur befähigt die Kehle, Luftdruckunterschiede im Brustraum zu bewerkstelligen.

1. **Überdruck durch Schließen der wahren und der falschen Stimmlippen**, die die Rachenhöhle verengen (zum Beispiel für Kraftanwendung nach außen wie Heben und Schieben, was für die Phonation aber ungeeignet ist)
2. **Unterdruck durch Schließen allein der wahren Stimmlippen**, wobei die Einatemmuskulatur den Vokaltrakt offen hält (zum Beispiel bei einem Klimmzug), was die nötigen inneren Kehlkopfmuskeln für eine effektive Stimmproduktion schwächt. So hat nicht nur die Atmungs- und Bewegungsmuskulatur sondern sogar der ganze Körper einen mechanischen wie auch neurologischen reflektorischen Einfluss auf die Kehlkopffunktion.

Diese Theorie wird in Reids Buch: *A Dictionary of Vocal Terminology*, S. 41, unter dem Begriff *Breath* und *Breath Pressure Theory*, beschrieben:

Traditionell wurden die Stimmorgane als ein <Ein-Ventil-Instrument> angesehen, bei dem die wahren Stimmlippen als Ventil agierten.

Viele bedeutende Wissenschaftler (einschließlich Lunn und Myer) vermuteten jedoch, dass dieser Mechanismus von zwei Ventilen hervorgerufen wird. Dieser Theorie folgend, arbeiten die falschen Stimmlippen, die oberhalb der wahren Stimmlippen liegen, als oberes Ventil, welches sich durch Pumpen von Luft in die Ventrikelsäcke verengt, um Überdruck zu erzeugen. Auf diese Art und Weise entsteht ein Gleichgewicht zwischen Über- und Unterdruck, ein sich wechselseitig beeinflussendes System. Dieses lässt den Stimmlippen die Freiheit, unterschiedlichste Druckverhältnisse für die Tonhöhe zu schaffen, ohne Widerstand leisten zu müssen.

Mit dem Wissen um die richtige Funktion des Stimmmechanismus, scheint es keine Alternative für die Neutralisierung des Unterdrucks zu geben als die Aufblähung der Ventrikelsäcke, die durch die Annäherung der falschen Stimmlippen bewerkstelligt wird.

Wenn die konventionelle Vorstellung von Luftdruck durch die Vorstellung von Atemdruck ersetzt wird, erhält man eine Quelle sich selbst regulierender Energie. Wenn diese korrekt mit anderen Kräfteinwirkungen, die im Gleichgewicht untereinander stehen, angewendet werden, vermeidet der Atemdruck offensichtlich den Zwang, auf das Atmungssystem Einfluss nehmen zu müssen, d.h.: weder Unterleibsdruck, noch andere Techniken, die direkten Druck gegen die Stimmfalten ausüben, sind notwendig. Atemdruck, der während der Einatmung entsteht, wenn sich die Lunge mit Luft füllt, ist selbstkräftigend.

Das Rabine Institut offeriert ein Vier-Jahres-Programm für Gesangslehrer. Während der letzten 10 Jahre wurden über 120 Lehrer ausgebildet, die in Italien, Österreich, der Schweiz, Frankreich, Finnland, der Türkei und in Argentinien ihren Beruf ausüben. Das Institut bietet nicht nur Kurse auf dem Gebiet der Stimmtechnik an, sondern zusätzlich noch in Musiktherapie und Psychotherapie.

Zur Zeit ist Eugen Rabine Professor für Gesangspädagogik an der Musikhochschule in Weimar, wo er den ersten Bachelor- und Master-Degree-Studiengang für Stimpädagogik und den Beruf des Gesangslehrers in Deutschland leitet.

Gisela Rohmert,

Sängerin und Gesangslehrerin stieß auf die Ideen Reids zwanzig Jahre zuvor, als sie bei Rabine Gesang studierte. Zu dieser Zeit hatte sie trotz früherer medizinischen Studien wenig Vorstellung davon, wie der Stimmmechanismus funktioniert. Die Entwicklung ihrer eigenen Stimme überraschte sie sehr. Sie fand hier eine Pädagogik vor, die die Gesetze der Selbstregulierung in der Praxis berücksichtigte, lange bevor Begriffe wie Synergetik und Chaos-Theorie populär wurden.

Gerade zur Gründungszeit des Lichtenberg Institutes 1982 wurde eine wissenschaftliche Untersuchung der Technischen Universität Darmstadt unter der Leitung des Professors für Ergonomie Dr. Walter Rohmert initiiert. Der Forschungsschwerpunkt der Untersuchung war die *Bestimmung der Beziehung zwischen Stimme und Körper* durch erprobte und ausgereifte Meßmethoden. Gleichzeitig wurden physische Trainingsmethoden wie die Feldenkreismethode, Rolfing, Alexandertechnik, Craniosacraltherapie, Yoga, Shuiatsu u.a. auf ihren Einfluss auf die Stimmgebung getestet.

Als Ergebnis dieser Untersuchung entstand 1984 das Buch Walter Rohmerts: *Grundzüge des Funktionalen Stimmtrainings*.

Auf Grund von Gisela Rohmerts Erfahrungen mit dem immerwährenden Konflikt zwischen objektivem Wissen um die Stimmfunktionen und den subjektiven Empfindungen des Sängers, entwickelte sie eine Pädagogik, die die funktionalen Mechanismen mit einbezog, welche zu einem stimulierenden Umgang mit der Stimme führte, der das Bewusstsein des Sängers während des Singens begünstigt.

G. Rohmert spricht *von Empfindungen auf der Ebene der sensorischen Nerven, die das Handeln reduzieren und innere Lebendigkeit fördern*. Ihr Verständnis von Stimmentwicklung führte sie zu der Überzeugung, dass die oben erwähnten *physischen Trainingstechniken weder für die Funktion der Kehle in Betracht zu ziehen sind, noch dass sie den Körper als Kontaktfläche für den Klang verstehen*.

Als *Repräsentanten einer solchen Kontaktfläche sieht sie den Schleimhautsack an, der reich mit sensiblen Nerven ausgestattet ist und unser ganzes Ansatzrohr als Deckschicht überzieht*. Die Schleimhaut verbindet Luftröhre, Kehldraum, Mundraum und integriert den Nasenraum und vor allem das Mittelohr in das Ansatzrohrsystem.

Der Schleimhautsack sieht sie als *Quelle des Sängersformanten, der sogenannten Brillanz*. Der Kontakt zwischen Schleimhaut und freier Brillanz provoziert einen sensorischen Erregungszustand, der die Funktionen vernetzt und einem höheren Ordnungszustand zuführt. Die freie Brillanz übernimmt bei ihr für den Klang die gleiche Verantwortung, wie die Schleimhaut für die Stimmfunktion. Sie vernetzt und durchdringt die übrigen Klangparameter (Grundton, Vokal, Vibrato). Bei entsprechender Stimulierung reift sie zur *geistigen Essenz des Klangs*.

Aus dieser Erkenntnis heraus nennt G. Rohmert ihre Pädagogik *eine klangorientierte Pädagogik*.

Nach Dana Buchenau, einer Stimmpädagogin mit Ausbildung am Lichtenberg Institut, beschäftigt sich G. Rohmert mit der Basis des Klangs. Rohmert nennt vier für den Klang wesentliche Parameter, die in einer hierarchischen Ordnung stehen: zwei mehr sprachlich geprägte und der willentlichen Kontrolle direkt zugänglichen Parameter sind der Grundton und der Vokal, die der Motorik zugeordnet bleiben und zwei dem bewussten Willen weniger unterworfenen, eher vegetativ gesteuerten Parameter Vibrato und Brillanz, die der Sensorik zugeordnet sind. Auf der Klangebene ist man damit am Herzstück ihrer Pädagogik angelangt: die Bedeutung der Sängerformanten bei 3000, 5000, 8000 Herz für den Stimmklang. Der Klang ist für Rohmert nicht Endprodukt, sondern sie stellt ihn als schöpferisches, funktionsregelndes Phänomen in den Vordergrund ihrer Pädagogik. Das Ideal ist ein Klang, der um die Frequenzen der Sängerformanten angereichert ist. Erst dann ist er frei, aus sich selbst heraus organisiert und vital. Der Parameter Brillanz ist für Rohmert der höchste Ordner, der Klang bestimmt.

Wer am Lichtenberger Institut seine Ausbildung macht, wird von verschiedenen Lehrern im Fach Gesang unterrichtet und kommt über den Tonbereich der mittleren Lage nicht hinaus. Über weiteste Strecken singt man auf einem Ton in mittlerer Lage auf den Vokalen u-o-u (meist bei Frauenstimmen) und a-o-a (meist bei Männerstimmen). Da die Klangerweiterung über die größere Bewusstseinsweiterung angestrebt wird, wird selten während einer Stunde der Ambitus einer Quart überschritten. Während des Singens werden die Sänger ermuntert, olfaktorische oder gustatorische Reize einzusetzen. Begriffe aus dem präverbalen Bereich wie <ächzen, wimmern, seufzen> werden verwendet, um bestimmte Muskeln wie den Posticus und den Transversus anzuregen. Die gustatorischen Reize stimulieren die Schleimhaut. Diese Vorstellungen sollen mehr die mentale Ebene der Studenten anregen und nicht von ihnen stimmlich imitiert werden. Das Bild der Vorstellung alleine soll die Aktivität der Muskeln anregen, da der Körper die Begriffe decodiert, lange bevor der Verstand sie erfasst hat.

Rohmerts Pädagogik ist reich, faszinierend und erweiternd im Sinne der Bewusstseinsweiterung des Körpers und ungewöhnlicher Klangeffekte. Der angehende Sänger aber vermisst stimmliche Grundlagen. Sie arbeiten die meiste Zeit hinweg in einem limitierten Tonumfang durch die Überbetonung des Parameters Brillanz (des Sängerformanten von 3000, 5000 und 8000 Herz). Tendenziell kommt es zu einer Unflexibilität der Stimme beim Durchschreiten weiterer Intervalle. Schnellere Tempi sind mit Beibehaltung des von Rohmert geforderten Klangs schwer zu erzielen. Die Töne wirken in der mittleren Tonlage zu brustig, was verständlicherweise zu weiteren Problemen in den höheren Stimmlagen führt. Vokale bleiben vergleichsweise undifferenziert und die Fähigkeit ein <messa di voce> zu singen, ist begrenzt.

Der Weg zum Klang ist zwar bewusstseinsweiternd aber mehr noch spirituell und will es auch sein!

Welch großer Unterschied liegt zwischen diesen Theorien über die Funktion der Stimme und der Theorie von Cornelius Reid.

Vor allem die Forderung Reids nach Vereinfachung und der Vermeidung unnötiger Körperbewegungen und nach Konzentration auf die wesentliche Arbeit an der Stimme.

Reid arbeitet mit vier einfachen Prinzipien:

die Zwei-Register-Theorie,

die Notwendigkeit eines reinen Vokals,

der Gebrauch des Rhythmus, um die Muskulatur zur Spontaneität anzuregen und die Wahl der Dynamik (laut oder leise).

So wird es auch ganz hervorragend in einem Artikel für die *Australian Voice* (Volume 4, 1998 pp.1-4; *Confession of a Golf-Playing Voice Scientist*) von **Stephan F. Austin** beschrieben:

Es gibt zwei gegenspielerische Muskelsysteme in der Kehle und jedes von ihnen bestimmt das elementare Wesen eines Registers. (Heutige Wissenschaftler bestätigen diese alte Theorie). Kräftige ein Muskelsystem und du bildest ein Register. Fast alle Stimmen sind in einem der zwei Register unzulänglich, und wenn dies so ist, kann Stimme nicht richtig funktionieren. Nimm das schwache Register und kräftige es. Wenn es gekräftigt ist, gleiche es an das dominante Register an und die Stimme wird ihr volles Potential erhalten. Der Erfolg wird sein, dass alle Registerunterschiede verschwinden! Lautstärke weckt die Bruststimme beim Sprechen. Brustregister ist die Quelle der Kraft und Fülle eines Tones. Sanfte Tongebung bringt das Falsett hervor, die Quelle der Leichtigkeit und Flexibilität. Das (a) ist der Vokal des Brustregisters, der Vokal (u) der des Falsetts. Durch entsprechende Übungen erreichen wir eine Umgebung, die Schwäche stark macht und Stärke ausbalanciert. Die Natur wird siegen und das Ergebnis wird voraussagbar. Der Segen dieses Prinzips liegt in seiner Einfachheit, wenn man die verschiedensten Pädagogikkonzepte in der Welt betrachtet. Sie steht wie ein Haiku (eine japanische Gedichtform aus 3 Zeilen mit 17 Silben) neben einem romantischen Sonnet.

Das Ergebnis ist die freie Stimme! Eine Stimme, die hoch und tief, schnell und langsam, legato und staccato singen kann. Sie kann gleichmäßig an- und abschwellen (messa di voce) und einen excellenten Triller ausführen. Es wird eine Stimme sein, die bis ins vierte und fünfte Jahrzehnt ihre Kraft behält, wenn andere Stimmen bereits auf dem Abstieg sind.

Dieses sind die fundamentalen Richtlinien, die so viele Sänger in Deutschland veranlasst haben, Reids Kursen zu folgen und sogar Unterricht in USA zu nehmen. Die Begeisterung und stimmlich bessere Aufführungen der Kursteilnehmer während dieser Zeit, haben unsere Überzeugung noch weiter gestärkt, welchen Wert Reids Forschungen haben.

Nach sechs Jahren Reid-Kursen in Deutschland baten wir die Kursteilnehmer, einen Fragebogen auszufüllen. Das Folgende ist die Zusammenfassung ihrer Antworten und Kommentare.

Zu Frage 1)

Der Begriff der *funktionalen Stimmbildung* beschwor für die Sänger und Lehrkräfte, die an den Kursen teilgenommen haben unterschiedliche Reaktionen herauf. Für einige bedeutete es absolut nichts. Andere dagegen assoziierten mit diesem Begriff das Lichtenberg Institut. Einer berichtet, dass, wenn er auf einen Schüler des Lichtenberg Institutes trafe, er eher den Eindruck eines therapeutischen Instituts hätte, was nicht unbedingt den Anforderungen des professionellen Gesangstudiums gerecht würde. Ein gesunder Klang müsse nicht notwendigerweise im Einklang mit der Musik stehen. Obwohl einige Teilnehmer eine weiche Vorstellung von Koordination, Bewegung und physiologisch funktioneller Arbeit der Stimme mitbrachte, hatte dennoch keiner ein klares Konzept der Reidschen Annäherung an diese Prinzipien, bevor sie die Kurse in Frankfurt besuchten.

Die Beschäftigung mit dem deutschen Buch von Reid: *Funktionale Stimmentwicklung* machte die Menschen neugierig auf die Art seines Unterrichts.

Zu Frage 2)

Nach der Teilnahme eines Reidschen Kurses begann sich der Begriff der funktionalen Stimmbildung oftmals zu wandeln im Vergleich zur Interpretation von Rabine und Rohmert. Man fühlte, dass der Unterricht dieser beiden, die Schüler mit zu viel Theorie über die funktionalen Prinzipien überlud. Eine Schülerin gab an, dass sie bis dahin glaubte, dass der Begriff der Funktionalität einfach *gesund singen* meinen könnte. Doch selbst nach vier Jahren Studium war das Ergebnis weit weg von einer gesunden Stimmgebung. Erst mit Reid lernte sie das erste Mal im Leben was funktionales Hören eigentlich bedeutet. Seinen präzisen und logischen Erklärungen kann man leicht folgen. Hier wird man befreit von zu vielen Entspannungstechniken; man konzentriert sich auf das Wesentliche, den Stimmmechanismus selbst. Die Stimme wird stimuliert und nicht manipuliert. Reid gibt neue Kriterien für das Hören und insbesondere für das funktionale Hören. Seine klare und schlichte Beschreibung funktioneller Abläufe und die nachvollziehbare Erläuterung der Registerabhängigkeiten zeigen klar die Basistheorie, die er verkündet. Der Versuch, diese Theorien in die Praxis umzusetzen, befähigt die Schüler des Kurses freier zu singen. Eine Schülerin beschreibt, dass sie hier das erste Mal in ihrer Studienzeit gelernt habe, wie man Kopfstimme entstehen lässt.

Zu Frage 3 + 4)

Während der Frankfurter Kurse konnte man immer Reids Publikationen erwerben. Die Mehrheit der Kursteilnehmer hatten bereits das deutsche Buch Reids gelesen. Über die Hälfte aller Kursteilnehmer waren aber auch vertraut mit den Publikationen in englischer Sprache. Einige Aspekte Reids schienen den Lesern von ganz besonderer Bedeutung zu sein: Vor allem Reids Forschung über die Technik der Belcanto Zeit, die er uns heute wieder zur Verfügung stellt. Die Bücher helfen dem Leser den wissenschaftlichen Hintergrund zu erkennen und zeigen eine Theorie auf, die aber nur durch die praktische Arbeit mit der eigenen Stimme verstanden werden kann. Besonders

die Beziehung zwischen älterer Gesangspädagogik und den meisten modernen Techniken und Analysen, die wissenschaftliche Genauigkeit, sein Festhalten an der Zwei-Register-Theorie und die sekundäre Rolle, die Reid dem ganzen Umfeld der Atmung und ihrer Kontrolle zuweist, ist für die Sänger wegweisend.

Seine Empfehlung, das Falsett und das Brustregister getrennt und isoliert zu üben, wurde geradezu als revolutionär empfunden. Es war völlig überraschend, dass technische Begriffe wie Stütze o.ä. zurückgewiesen wurden, damit sie nicht den Gesamtkomplex des sich selbständig kontrollierenden Gesangs störten.

Die schlichten und klaren Erklärungen Reids erweitern des Sängers Sichtweise von Stimme. Sie schaffen ein differenzierteres Bewusstsein und verhelfen dem Sänger zur Fähigkeit, stimmliche Fehler wahrzunehmen, diese einzuschätzen und zeigen Wege zu deren Beseitigung auf.

Eine Sängerin schreibt, dass durch die anatomische Betrachtungsweise von Gesang endlich vermieden wurde, beschreiben zu müssen, was sie individuell fühlte. Sie habe niemals das gefühlt, was sie während des Singens angeblich habe fühlen sollen.

Lehrer werden ermuntert, mit dem Sänger zusammen zu experimentieren. Um Stimme zu befreien, müssen stimmliche Probleme aufgespürt und klare, logische und anatomisch richtige Antworten gefunden werden. Peinlich genau muss der Lehrer mit dem Schüler an den Vokalen arbeiten und vor allem der Einfluss der Dynamik auf die Registerarbeit muss erkannt und eingesetzt werden. Damit erreicht der Sänger mehr Volumen, bessere Höhe, bessere und klare Vokalbildung und wunderschöne Klangfarben.

Zu Frage (5, 6. +7)

Die Teilnahme an den Kursen hat die Teilnehmer in ihrer Sensibilität und Wahrnehmungsfähigkeit als Sänger beeinflusst. Es existiert weniger gewollte Aktivität. Es wird möglich, dass der Sänger das Singen geschehen lässt und weniger erzwingt. Es entsteht Freude, seine eigene Stimme kennen zu lernen anstatt sie zerstören zu müssen. Das üblicherweise tabuisierte Brustregister wird gestärkt und bewusst eingesetzt. Die Fähigkeit des analytischen Hörens im Hinblick auf die Register wird erweitert, so dass der Sänger in der Lage ist, eine schnelle Diagnose vom Zustand seiner Stimme zu erstellen: Diagnose und Therapieansätze. Die rhetorische Frage „Warum diese oder jene Übung und was bewirkt sie“ kann zu weniger Übungen führen aber nur mit dem Wissen welche Übung ich wählen muss und welchen funktionalen Effekt sie hat. Diese Art des bewussten Singens wird zu einer Art des leichten Singens. Sie führt zu einer leichteren und wirkungsvolleren Tonerzeugung, zu mehr Beweglichkeit und Freiheit in der Stimme. Die Wahrnehmungsfähigkeit wird erweckt und gestärkt.

Reids Methode ist kein Allheilmittel; sie bedarf einer ständigen Veränderung und Anpassung. Sie beinhaltet Beobachtung dessen, was aktuell passiert und nicht was passieren soll. Sie erfordert und vergrößert die Wahrnehmungsfähigkeit des Ohres, verschiedene Tonqualitäten zu unterscheiden: das Anerkennen der Wichtigkeit des Prinzips des reinen Vokals und der Bedeutung des Rhythmus für spontane Muskelbewegung. Das totale Umdenken was das Phänomen Stimme betrifft, hilft den Sängern, besser mit

ihrer Stimme umzugehen und hilft ihnen, in Geduld ihre Stimme wachsen zu lassen. Es kann an immer neuen technischen Zielen gearbeitet werden, ohne die Ästhetik in den Vordergrund zu stellen. Viele werden verwundert über die Fähigkeit der eigenen Stimme sein.

Zu Frage 8)

Die Kurse hatten großen Einfluss auf die Gesangslehrer. Eine der Lehrkräfte, die den allerersten Reidkurs besucht hat, beschloss, dass sie ihre Art zu lehren total ändern müsse und lud Reid zu einem Kurs in ihr Studio ein. Eine andere, Professor einer Musikhochschule, gab seine Studenten den Rat, die Kurse zu besuchen und alles zu vergessen, was er sie bisher gelehrt habe; sie sollten Cornelius Reid zuhören und neu lernen, zu singen. Eine große Anzahl von Sängern behaupten von sich, dass sie erst durch Reid zur Lehrtätigkeit gekommen seien. Sie haben mehr Mut zu lehren und keine Angst mehr, neue Studenten anzunehmen, mit ihnen an der Entwicklung ihrer Stimme zu arbeiten und ihr Wahrnehmungsvermögen zu schärfen. Denjenigen, die schon länger den Lehrberuf ausüben, macht das Unterrichten wieder Freude. Sie erleben, wie Probleme aus Studententagen wie Tremolo, wackelige Stimme, Probleme mit hohen Lagen innerhalb weniger Stunden korrigiert sind. Eine graduelle Entwicklung kritischen Hörens und des Wahrnehmungsvermögens wird kultiviert. Mehr Sicherheit in der Beurteilung der stimmlichen Fehler bei Studenten und Zielsicherheit in der Beseitigung dieser Fehler. Die Bedeutung und der Zweck der Stimmübungen wird jetzt im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit verstanden; für die einen in ihrer Lehrtätigkeit und für die anderen für ihre Chorarbeit.

In dem den Studierenden die Anweisung erteilt wird: *höre auf dich selbst und äußere dich, wenn du fühlst, dass etwas nicht stimmt*, gibt der Lehrer den Studierenden die Verantwortung für ihre eigene Stimme zurück und macht sie unabhängiger vom ihm. So sind die Studenten nicht länger die Kinder eines übermächtigen Lehrers.

Der Beobachtung der vokalen Mechanismen wird mehr Beachtung geschenkt. Anstatt zu versuchen, richtig zu singen, werden Fehler beseitigt. Die Orientierung geschieht nicht an künstlichen Zielen wie Ästhetik und Stimmpräsentation, sondern sie geschieht im Hinblick auf natürliche spontane Bewegung. Bewegung anstelle von Unbeweglichkeit und Inflexibilität, die Befreiung körperlich bevorzugter Reflexe. Dies führt zu größerer Freiheit, Flexibilität in der Stimme und Befreiung von unnötiger Spannung.

Die Lehrer fanden, dass das dichte und akkurate Hören auf die Studenten mit dem Hintergrundwissen von funktionellen Stimm-Abläufen ihnen hilft, sich sicherer und kompetenter zu fühlen und effektiver lehren zu können. Fragen müssen nicht sofort beantwortet werden. Wir können Geduld haben! Stimmentwicklung braucht Zeit und kann und darf nicht erzwungen werden.

Zu Frage 9)

Reid selbst sagt, er habe keine Methode!. Seine Übungen und die Technik ist so mit Reids erfahrener Hörfähigkeit gekoppelt, dass es Jahre des Trainings in genauem Hören braucht, um so lehren zu können. Einige sind deshalb der Meinung, dass die Mehrheit der Lehrer weder stimmliche Fehler

diagnostizieren, noch sie beheben könne. Lehrer die von herkömmlichen Lehrmethoden kommen, beschwerten sich, dass bei Reid in den Frankfurter Kursen kaum Arbeit am Körper und der Atmung geschieht. Dass Reid weniger mit Bildern, weniger mit physikalischen Vorstellungen und klaren Vorgaben arbeitet, wo der Ton sitzen oder gefühlt werden sollte. Er lehrt keine Stütz-Techniken. Für die meisten ist das aber eine Erleichterung; Fähigkeiten können entwickelt werden ohne künstliche und gewollte quälende Techniken. Man muss zugeben, dass während der Kurse das Singen mit Konsonanten nur kurz oder kaum erwähnt wurde.

Zwischen Rieds Ansatz und der Alexander Technik gibt es Ähnlichkeiten, (z. B.: bei der Beseitigung von Spannungen). Ein Aspekt beider Ansätze aber ist die eventuell benötigte längere Entwicklungszeit, die dem geforderten Ziel des Sängermarktes entgegensteht, der schnelle Resultate verlangt. Trotz der Ernsthaftigkeit und Authentizität der Reidschen Methode entstehen dadurch Schwierigkeiten bei den Eingangsprüfungen und dem Vorsingen, weil Entwicklung Zeit braucht und nicht erzwungen werden darf.

Cornelius Reid ist einzigartig in seiner Art des Lehrens nach 60 Jahren Erfahrung. Er sagt nicht wie der Ton schön gemacht werden soll, sondern im Gegenteil, er lässt die Studenten durch scheußliche Phrasen gehen, um sein wichtigeres Ziel zu erreichen: den freien Ton. Er macht keine ästhetischen Kompromisse sondern arbeitet immer essentiell an der funktionalen Fähigkeit des Stimmmechanismus. Er arbeitet an der Eliminierung der Fehler anstatt dies oder das zu tun. Er rät in der Tat *“Mache überhaupt nichts, lasse es geschehen!”* Seine Anweisungen sind klar. Man steht auf festem Grund. Es gibt keine künstlichen Effekte: Ästhetik ist nicht länger mehr das Maß aller Dinge. Reids Arbeit geht an die Wurzel der Dinge und er versucht nicht, etwas durch Nachahmung zu erreichen. Er verlangt nichts Spirituelles oder Unvernünftiges, das anderen Methoden ihre Glaubwürdigkeit nehmen würde.

Reids Technik ist keine Technik, die man einfach so benutzt, sie geht tiefer. Diese Art des Singens enthüllt die Person des Sängers, das heißt: die Arbeit an der Stimme ist immer Arbeit mit der Person. Es folgt dadurch eine natürliche Entdeckung und Entwicklung der eigenen Stimme. Die Stimme wird stimuliert und nicht manipuliert. Die Stimmübungen sind fortschreitend und dem technischen Stand des Studenten angepasst. Das Resultat ist Freiheit in der Kehle und im ganzen Körper und sogar mehr stimmliches Volumen. Im Besonderen Soprane sind überrascht, dass die Bruststimme die Kehle für die hohen Lagen öffnet.

Zu Frage 10)

Diejenigen, die bereits Erfahrung mit anderen Gesangslehrmethoden hatten, beschrieben folgenden Unterschied. Traditionelle Lehrer verlassen sich oft nur auf ihre persönliche Intelligenz und Intuition alleine als äußerst beschränktes Werkzeug. Sie missachten und ignorieren die lange Tradition der gesammelten Erfahrungen von Lehrern und Sängerpersönlichkeiten, die über die Jahrhunderte hinweg sich diesen Erkenntnissen anschlossen. Der Lehrer ist der Ansicht, die Stimme entwickle sich aus dem Bedürfnis heraus, Emotionen ausdrücken zu wollen. Bei sängerischer Begabung machen die Schüler es dann auch irgendwann *richtig*; die Stimme *funktioniert*, doch sie

können nicht sagen, was mit der Stimme geschehen ist und wie es dazu kommen konnte. Die Entwicklung der Stimmfunktion wird dem Zufall überlassen. Der Lehrer selbst hat eine schöne Stimme, kann aber nicht vermitteln. Der Schüler versucht nur zu kopieren. Der schöne Ton steht zu sehr im Vordergrund. Der Lehrer selbst ist nach einer bestimmten *Methode* ausgebildet worden und wendet diese an, gleichgültig ob der Schüler damit zurechtkommt oder nicht. Das Befinden des Schülers oder seine hierbei auftretenden Verspannungen interessieren kaum jemanden. Als erstes verlangt der Lehrer meist eine Klangvorstellung, die der Schüler nachzuahmen versucht, ohne seine ureigenen stimmlichen Möglichkeiten zu kennen. Vorgegebene Bilder und Vorstellungen müssen vom Schüler übernommen werden. Die Individualität des Schülers bleibt auf der Strecke. Man soll hier und da und dort tun und machen! Man arbeitet zu sehr mit Vorstellungen, wohin man seine Stimme denken und/oder lenken soll, nicht mit konkreten Vorstellungen vom Vokalmechanismus und der Muskelarbeit. Das Ergebnis ist oft eine künstliche Tongebung, anstatt den klaren Prinzipien zu folgen, die die natürliche Funktionalität der Kehle ausmachen. Bipolare Atemtypen, *Decken*, *Covering* etc. gehen nicht zur Quelle der Tonproduktion. Der Gebrauch der Bruststimme ist verfehmt und gilt als ruinös. Die Einteilung der Stimmfächer erfolgt meist nach vorhandenen klanglichen Kriterien, aber nicht nach strukturellen Fähigkeiten. So wird oftmals in den ersten Studiensemestern eine Zuordnung zu einem Stimmfach vorgenommen und der Rest des Studiums darauf verwendet, die *für dieses spezielle Fach benötigte Technik* zu erwerben, quasi als Kunstfertigkeit, die nicht naturgegeben ist. Ein Säger schreibt sogar: Alle Atemtechniken, Bildvorstellungen, Entspannungsversuche durch Willenseinsatz, um die Persönlichkeitsstruktur zu verbessern, alles dies brachte keinerlei Einfluss auf meine Stimme. Verlorene Zeit und verlorenes Geld - außerdem fast die Aufgabe des Singens und den Verlust des Glaubens an mich selbst.

Zu Frage 11)

Die freien Meinungsäußerungen zusammengefasst, fanden die Kursteilnehmer Reids Ausführungen überzeugend. Für diejenigen, die mehr rational veranlagt sind, ist Reids Unterricht eine Offenbarung. Lehren macht wieder Freude und wird zum Denkspiel. Man steht sich seltener hilflos gegenüber und hat die Möglichkeit zu überprüfen. Mit Hilfe purer Logik kann man einen Ausweg finden. Das Buch *funktionale Stimmentwicklung* wird nicht als Lehrbuch verstanden, sondern als Information, die ohne jeglichen methodischen Dogmatismus rationale und historisch ableitbare Thesen darstellt. Sänger attestieren die Tatsache, dass ihre Stimme sich im Laufe der Jahre auf der Grundlage funktionaler Stimmbildung gut und kontinuierlich entwickelt und verbessert habe. Man ist allgemein der Ansicht, dass Reids Ansatzpunkte an allen Musikhochschulen und Fachausbildungsstätten gelehrt und angeboten werden sollten.

Cornelis Reid selbst ist ein leuchtendes Beispiel für das Unterrichten bis ins hohe Alter, was bewunderungswürdig ist.

Reids geistige Dimension wird expressis verbis nicht erwähnt und ist von ihm wahrscheinlich nicht einmal beabsichtigt. Dennoch ist sie immer gegenwärtig, so wie der Weg zur Freiheit von geistiger Natur ist. Auf jeden Fall führt Reids methodischer Weg zu freierer Stimmgebung und befähigt die Sänger, die gesamte westliche Gesangsliteratur in der Weise zu singen, die ihnen gerecht wird. Als Ergebnis dieser funktionellen Freiheit gelangt die Stimme zu einer eigenen gesunden Ästhetik und dürfte die Anforderungen der Musik-Welt befriedigen. Der Hörer nimmt dies bewusst oder unbewusst wahr. Die physische Empfindung von Wohlbefinden und das korrespondierend psychologische Loslassen von Spannung, die durch diese stimmliche Freiheit hervorgerufen wird, wird nicht nur vom Sänger alleine wahrgenommen. Die Zuhörer sind ebenso in der Lage, dieses zu empfinden. Eine freie Stimme bringt für alle Hörer den emotionalen Inhalt der Musik zum Vorschein und ist Voraussetzung dafür, persönliche Gefühle zum Ausdruck bringen zu können, ohne die der Sänger in einen mechanistischen Aktivismus verfallen könnte, der die natürlichen Funktionsabläufe stört. Echte Gefühle bewegen.

Nach dem ich viele Jahre den Unterricht von Cornelius Reid beobachtet und selbst genossen habe, fallen mir immer wieder zwei Zitate ein:

*Ihr werdet die Wahrheit erkennen
und die Wahrheit wird euch frei machen.*

(Johannes 8, Vers 32)

*Der Weg aufwärts ist der Weg abwärts,
der Weg vorwärts ist der Weg rückwärts.*

(T.S. Elliot, Four Quartets, the dry salvages, III).

Oft müssen wir mit Widersprüchen arbeiten, um Stimme *frei* zu machen.

Margaret Peckham und Leonore Blume

Fragebogen

1.	Welche Bedeutung hatte für Sie bisher der Begriff der <i>funktionalen Stimmbildung</i> ?
2.	Hat nach dem Besuch der Reid-Kurse der Begriff <i>funktionale Stimmbildung</i> für Sie eine andere Bedeutung gewonnen im Vergleich zu Rabine und Rohmert? Wenn ja, welche?
3.	Was schien Ihnen besonders interessant oder neu bei seinen Büchern/Schriften?
4.	Welchen Einfluss hatten die Bücher/Schriften auf den Umgang mit Ihrer Stimme?
5.	Was hat die Teilnahme für Sie persönlich gebracht?
6.	Welchen Einfluss hatten die Kurse auf den Umgang mit Ihrer Stimme?
7.	Haben die Kurse Ihre sängerische Sensibilität und Ihr Wahrnehmungsvermögen beeinflusst?
8.	Welchen Einfluss hatten die Kurse auf Ihre stimmliche Lehrtätigkeit?
9.	Wie beurteilen Sie die Arbeits- und Unterrichtsweise Reids? Negative Kommentare Positive Kommentare
10.	Haben Sie Erfahrung mit anderen Arten von Stimmbildung, dann erläutern Sie bitte, was für Sie den Unterschied ausmacht.
11.	Freie Meinungsäußerungen