

Peter Imort (Hamburg)

Obertonsingen - Ahnung des Unendlichen?

Esoterik ist 'in', das Geschäft boomt. Der Esoterik Almanach 88/89 (1) z.B. weist neben rund 6.000 Titeln aus diesem Bereich auch über 30 Verlage aus, die an die 2.000 Tonträger mit Meditationen, Entspannungsanleitungen, Vorträgen und Musikmeditationen im Programm führen.

An diesem Boom hat auch der Obertongesang seinen Anteil. Die Palette reicht von Cassetten mit entsprechenden Kompositionen, Literatur und Oberton-Schulen bis zum Kursangebot 'Obertonsingen auf Mallorca' ("Wir wohnen und üben in einem alten, abgelegenen Bergkloster in der Nähe des Meeres" (2)). 'Obertonsingen auf Mallorca' steht so neben 'Schweigen in der Toscana' oder 'Rebirthing in der Eifel' und fügt sich nahtlos ins Angebot ein. Ganz fraglos: Obertonsingen ist in der Szene en vogue. Das Angebot deutet es an, es geht nicht nur ums Hören, sondern auch um die eigene sängerische Betätigung: Obertonsänger bieten in Szene-Zeitschriften Unterricht an oder Obertonchöre suchen noch Mitglieder.

Die Bezeichnung Obertonsingen oder Obertongesang erscheint pleonastisch: Natürlich gibt es keinen Gesang ohne Obertöne. Wie auf jedem Instrument ist ein von der Stimme erzeugter Ton im physikalischen Sinn ein Klang mit einem bestimmten Obertonspektrum.

Gemeint ist ein obertonbewußter, den Obertonbereich kultivierender Gesang. Obertonsängern ist es möglich, einzelne Partialtöne aus dem Obertonspektrum hervortreten zu lassen, die sich dann quasi als zweite, selten als dritte oder vierte Stimme über dem lang ausgehaltenen Grundton bewegen. Diese akustische Erscheinung ist ein Resonanz-Phänomen. Gesungen wird vorzugsweise auf lang ausgehaltenen Lauten in mittlerer bis tiefer Lage. Dabei verändert sich die Klangfarbe (= das Obertonspektrum) mit der langsamen Bewegung von Lippen-, Zungen- und Kieferstellung bei geschlossenem oder geöffnetem Mund.

Jedoch geht es dabei nicht nur um eine bestimmte Gesangstechnik: Die Anhänger des Obertonsingens preisen die ganzheitliche, meditative, spirituelle, universelle Kraft, die von diesem Gesang ausgeht.

Meditativer, kontemplativer Aspekt

Michael Vetter, der Star unter den deutschen Obertonsängern, nennt sein Buch "Wenn Himmel und Erde sich wieder vereinen" (3) im Untertitel "Gedanken, Meditationen, Übungen auf dem Weg der Stimme". Dieser Weg wird in Meditation und Kontemplation beschränkt: Das In-sich-Hineinlauschen, die Geduld, Aufmerksamkeit, das Sich-Entfalten-Lassen, Staunen, Loslassen sind zentral für den Obertonsänger. Nicht so sehr aktives Machen, Wollen, sondern Lassen, Zulassen sind erwünscht. Obertongesang ist in erster Linie ein Gesang auf Lauten, denen die kontemplative, spirituelle Bedeutung eines Mantras zukommen soll. Mantras sind Wort- oder Silbenklänge, Formeln, die als mit wirkungsvoller Kraft geladen gelten.

Ganzheitlicher Aspekt

Obertonsingen bedeutet Zulassen des intuitiv Erfahrbaren. Der Wahrnehmung der eigenen leib-seelischen Einheit kommt dabei besondere Bedeutung zu. Körper- bzw. Atemarbeit, die ein anderes, neues Körperbewußtsein schaffen sollen, nehmen breiten Raum ein. Das fällt mir auch bei den Konzerten auf: Ein Publikum, das sich in Kleidung, Haltung und Äußerungen als therapiebewegt und workshopverfahren zu erkennen gibt und in gemeinsamen (Oberton-) Übungen Ganzheitlichkeit quasi zelebriert. Dabei soll der mögliche therapeutische Effekt nicht geleugnet werden: Z.B. kann sich die Konzentration auf die Atmung und das langanhaltende, gleichmäßige Summen oder Singen auf einem Laut beruhigend und harmonisierend auf die leibseelische Befindlichkeit auswirken.

Die Erfahrung des grundlegenden Zusammenhangs von Atem und Stimme ist im Obertongesang ebenso wichtig wie in jedem guten Gesangsunterricht. Frederick Husler (4), Horst Coblener (5) oder Ilse Middendorf (6) haben wesentliche Schriften zum Thema Atem und Stimme veröffentlicht.

Universeller Aspekt

Obertongesang erfährt im Zuge der New-Age-Bewegung einen Aufschwung. Intellektuellen Beistand bekommt der Gesang im deutschsprachigen Raum

vorwiegend durch populäre Arbeiten von Joachim-Ernst Berendt, dessen Taschenbücher "Nada Brahma" (7) und "Das dritte Ohr" (8) bei Auflagen über 100.000 Exemplaren liegen. Hier wird dem zeitlosen, auf der gegebenen Obertonreihe basierendem Gesang als "Weltmusik der Zukunft" besondere Bedeutung beigemessen. Berendt versucht eine Wiederbelebung der Idee von der musica mundana, einer eigentlichen universalen Sprache in modifizierter Form, im Mittelpunkt steht die spirituelle Erfahrung.

Der englische Musiktheoretiker und Religionswissenschaftler Joscelyn Godwin bemerkt zum Thema New-Age und Spiritualität:

"Kaum ein Wort ist mit so vielen Bedeutungsnuancen belastet wie das deutsche 'Geist', beziehungsweise das englische 'spirit', das französische 'esprit' und deren gemeinsame Wurzel, das lateinische 'spiritus'. Damit kann sehr viel gemeint sein, von der dritten Person der Trinität bis zu den flüchtigen Dämpfen, die vom Brandy aufsteigen" (9).

Das Wort Spiritualität ist vieldeutig und in den letzten Jahren auch in Mode gekommen. Schlagworte sind: emanzipatorische, solidarische, politische, kämpferische, mystische, nicht zuletzt evangelische, katholische, und ökumenische Spiritualität. Auch im Obertongesang hat es seinen Platz. So wird Spiritualität von J.E. Berendt als Teilhabe am und Erfahrung des Unendlichen verstanden und u.a. mit der naturgegebenen physikalischen Unendlichkeit der Partialtonreihe und mit Mythen anderer Kulturen in Beziehung gesetzt und begründet.

Berendt mißt einer "harmonikalen Musik" (10), einer Musik, die den Anspruch erhebt, in ihren Strukturen harmonikale naturgesetzliche Zusammenhänge widerzuspiegeln, besondere Bedeutung bei. Daran anknüpfend vertritt er die These, daß in Obertönen Spirituelles und Kosmisches zur Offenbarung kommt. Er schreibt:

"Jeder Weg in den Raum der Obertöne ist auch ein Weg in die Unendlichkeit. Die Obertonreihe hört nie auf - sie geht immer weiter, wird auch durch den Bereich der Hörbarkeit nicht begrenzt, und wenn du dich von ihr tragen läßt, trägt sie dich immer noch höher. ... Dies gilt in einem physikalischen ... wie in einem spirituellen Sinne".(11)

Besonders in den Arbeiten von J.-E. Berendt wird das Obertonsingen sehr mit Spekulation belastet. Indem das Obertonsingen quasi zu einer Heilslehre stilisiert wird, wird ein nüchterner Blick auf das Phänomen verbaut.

Im Folgenden werden Ausschnitte aus zwei Obertongesängen von Michael Vetter betrachtet (12). Notenbeispiel 1 zeigt die Transkription eines ca. zweiminütigen Ausschnittes aus dem gut 26 Minuten dauernden Stück "Entfaltung" für Stimme und Tambura (13). Transkribiert wurde der Vokalpart ab ca. 22. Min. 15 Sek. bis 24. Min. 38 Sek. Michael Vetter singt einen gleichbleibenden Grundton. Die Laute, die er dabei bildet, unterscheiden sich nur in Nuancen. Im Notenbeispiel 1 gibt das "ng" nur einen ungefähren Hinweis auf den im Hörbeispiel vielfältig schattierten Laut, der durch kleine Bewegungen von Lippen-, Zungen- oder Kieferstellung variiert wird und so das Hervortreten unterschiedlicher Partialtöne aus dem Obertonspektrum ermöglicht.

Die sehr klar hervortretende Obertonmelodie weist folgende Merkmale auf:

Sie bewegt sich zwischen dem 4. und 13. Partialton, wobei tiefster (cis) und höchster Ton (ais''') nur einmal erklingen. Innerhalb dieser Grenzen steigt bzw. fällt die melodische Linie vorwiegend schrittweise, d.h. von einem Oberton zum benachbarten. Einige Male wird ein Partialton übersprungen, größere Entfernungen kommen nicht vor. Atempausen (Phase des Einatmens) gliedern die Melodie in einzelne Abschnitte, der sehr ökonomische Atemfluß bestimmt die teilweise beträchtliche Länge der Melodiebögen.

Zwischen den melodischen Linien lassen sich folgende Beziehungen feststellen:

Segmente a und a'

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'a'', representing segments of an overtone song. Both staves are in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a treble clef. Staff 'a' has a starting note marked 'x' and a circled '5'. Below the staff is a horizontal line with tick marks and numbers: 11, 9, 10, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 7, 8, 7, 10. Staff 'a'' has a starting note marked 'x' and a circled '5'. Below it is a horizontal line with tick marks and numbers: cis, 12, 10, 11, 10, 9, 10, 8, 7, 6, 7, 8, 7, 10, 12. The numbers likely represent fingerings for the notes.

Notiert ist der Verlauf der Obertöne über gleichbleibendem Grundton cis. Segment a' stellt die variierte Wiederholung des vorangegangenen Abschnitts dar. Der melodische Verlauf beider Segmente ist durch weitgehende Übereinstimmung gekennzeichnet. Beide Segmente beginnen mit einem signalartigen Terzintervall (große bzw. kleine Terz), das dem weiteren Verlauf durch deutliche Zäsur bzw. Pause vorangestellt ist. Dabei ist der Rhythmus $\downarrow \hat{G}$ in a' quasi umgekehrt ($\hat{G} \downarrow Y$). Die Unterschiede im weiteren rhythmischen Verlauf ergeben sich z.T. daraus, daß unterschiedliche Zieltöne angesteuert werden (eis''' bzw. gis''').

In den Segmenten b und b' ist ähnliches zu beobachten:

Segment b: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts on a whole note 'cis'. Below the staff is a pitch contour line with vertical tick marks and numbers: 10, 11, 12, 10, 7, 7, 6, 5. Brackets connect the notes 10-11-12 and 10-7-7-6-5. A small 'x' is above the note 11.

Segment b': Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts on a whole note 'cis'. Below the staff is a pitch contour line with vertical tick marks and numbers: 8, 9, 10, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 4. Brackets connect the notes 8-9-10-11 and 10-9-8-7-6-4. A small 'x' is above the note 10.

Auch hier ist eine große Übereinstimmung in der melodischen Fortschrittung beider Bögen feststellbar. Der gleichmäßige Viertel-Rhythmus ist in b' durch punktierte $\downarrow \cdot \downarrow \cdot$ Verbindungen aufgelockert. Anfangs-, Hoch- und Zielton der Linie liegen hier jedoch tiefer, so daß man von einer variierten Sequenz sprechen kann.

Die variierten Wiederholungen einzelner Abschnitte sowie das klare Ansteuern eines Dreiklangstones (cis, eis, gis) am Ende eines Segments deuten darauf hin, daß der melodische Verlauf der Obertonlinie nicht dem Zufall überlassen ist, sondern wie die rhythmische Struktur prinzipiell vom Sänger festlegbar ist. Ich vermute jedoch, daß es nur bedingt möglich ist, festgelegte, z.B. notierte Obertöne auf Anhieb willentlich in einer bestimmten Reihenfolge zu erzeugen. Obertonkompositionen sind eher meditative

Improvisationen mit Obertönen, in denen der Grad an Virtuosität von der Übung und Erfahrung des Sängers abhängig ist.

Ein anderes Beispiel eines Obertongesanges von M. Vetter stammt aus seiner "Missa Universalis" (14). Die Bezeichnung "Universalis" deutet auf das überkonfessionelle Verständnis dieser Messe hin. Ihre Satzbezeichnung entspricht der des traditionellen Ordinariums mit Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Jeder Satz baut auf einem dieser Worte auf, indem er dessen phonetische Struktur verändert, dehnt, verlangsamt oder beschleunigt.

Der ganze eigentliche Messetext fehlt. Vetter versteht den Gesang dennoch als "Messe" und nimmt bewußt diese christliche Tradition auf. Wichtig ist ihm allerdings mehr ihr allgemein-religiöser Gehalt und ihr menschlich existentieller Inhalt als der christliche Hintergrund:

"Sie ist ein leidenschaftliches Zeugnis einer spirituellen Entwicklung, angefangen von der Anrufung der Macht Gottes (Kyrie), über die zunächst ungebrochene, fast kindliche Freude am Ruhm Gottes (Gloria), schließlich über das Ringen um den Glauben (Credo), die Begegnung mit dem Heiligen (Sanctus), die Konfrontation mit der Tragik und Ohnmacht der menschlichen Existenz (Agnus Dei) bis hin zur erlösenden Einsicht der Gegenwart des Göttlichen in der Schwäche des menschlichen Seins" (15).

Auffällig ist der mit Pathos formulierte hohe Anspruch, der an die Missa Universalis gestellt wird.

Betrachtet werden soll nun ein Ausschnitt aus dem Sanctus (siehe Notenbeispiel 2). Die Transkription umfaßt einen Abschnitt von ca. 1 1/2 Minuten (ca. 5. Min. - 6. Min. 33 Sek.). Es handelt sich um einen unbegleiteten Vokalpart. Dieser Abschnitt ist dreiteilig. Zunächst entfaltet sich eine Obertonmelodie auf dem vokalen Orgelpunkt d. Ihr Ambitus umfaßt den 4. - 12. Partialton (d'' - gis''') und liegt damit im Rahmen des vorherigen Beispiels. Die Melodieführung ist auch hier durch schrittweise Fortschrittung gekennzeichnet. Zweimal wird ein Partialton übersprungen. Ein weiteres Merkmal ist die unmittelbare Wiederholung einzelner Ton- und Rhythmuskombinationen, die der Intensivierung der melodischen Linie dient.

Segmente a und b: Intensivierung der melodischen Linie

Segment a: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts on a whole note 'd'. Below the staff is a pitch contour line with vertical tick marks and numbers: 8, 9, 10, 9, 8, 9, 10, 7, 10, 9, 8. Brackets connect the notes 8-9-10 and 9-8-9-10-7-10-9-8. A small 'x' is above the note 10.

Segment b



Segment c: Sequenzierte Figur



Die folgende melodische Linie der Singstimme (Abschnitt B) in normaler tieferer Lage ohne hervortretende Obertöne scheint zunächst hypophrygisch, erweist sich aber bald als Moll und überschreitet den Quintraum nur zu Beginn durch einen Halbtonschritt (d - es). Über der nun in langen Notenwerten fortgeführten Melodie (Abschnitt C) entsteht eine Gegenstimme aus Obertönen, die zunächst durch Dreiklangsmelodik geprägt ist. Das chromatische Ansteigen der Singstimme wird durch ein absteigendes Glissando (14. - 8. Teilton) bzw. durch eine aufwärtsgerichtete Linie vom 3. - 10. Partialton begleitet.

Zusammenfassend läßt sich feststellen:

1. In den Klangbeispielen wurden musikalische Prinzipien wie Wiederholung, Variation oder Kontrast beobachtet. Der melodische Verlauf der Partialtöne ist demnach kein Zufallsprodukt, sondern prinzipiell beeinflussbar und strukturierbar.

2. Obertongesang ist zunächst weniger spirituelle Offenbarung als das Resultat einer mehr oder weniger beherrschten Technik, die, wie alles vokale oder instrumentale Musizieren, auch ohne weltanschauliche Verankerung beschreib- bzw. erfahrbar ist.
3. Dem Obertongesang wohnt keine an sich spirituelle Qualität inne. Er ist ebenso konsumierbar wie eine Flasche Wein. Dennoch soll eine mögliche spirituelle Dimension nicht geleugnet werden. Klärend wirkt allerdings weniger die permanente Beschwörung transzendenter Eigenschaften als ein Blick auf den Kontext, in dem er ausgeübt wird. Fragen wirft das Nebeneinander von idealisierender Mystifizierung des Phänomens und seiner gleichzeitigen Kommerzialisierung auf.
4. Positiv erscheint der kommunikative Aspekt des Obertongesangs. Häufig wird nicht nur allein, sondern in Gruppen gesungen. Die Erfahrung der vielfältigen Möglichkeiten von Atem und Stimme kann unter kompetenter Anleitung eine Bereicherung zum klassischen Gesangsunterricht sein.

Anmerkungen

- 1 Jens Dittmar: Esoterik-Almanach. Gesamtverzeichnis der Literatur und Fakten für das Neue Zeitalter. München 2/1988.
- 2 Zitiert aus einer Werbebroschüre, die bei Konzerten mit Michael Vetter verteilt wird.
- 3 Michael Vetter: Wenn Himmel und Erde sich wieder vereinen. Wessobrunn 1987.
- 4 Frederick Husler/ Yvonne Marling: Singen. Anleitung zum Aufschließen der Singstimme. Mainz 1965.
- 5 Horst Coblenzer/ F. Muhar: Atem und Stimme. Wien 1976.
- 6 Ilse Middendorf: Der erfahrbare Atem. Eine Atemlehre. Paderborn 1988.
- 7 Joachim-Ernst Berendt: Nada Brahma. Reinbek 1985.
- 8 Ders.: Das dritte Ohr. Daraus: Obertöne öffnen die Tür. Reinbek 1988, S. 298ff.
- 9 Joscelyn Godwin: Musik und Spiritualität. Bern/München/Wien 1989, S. 30.

10 Berendt bezieht sich auf Hans Kayser, den "Begründer der neuzeitlichen harmonikaln Grundlagenforschung". Zit. nach: Das dritte Ohr. Reinbek 1988, S. 411.

11 Ebd., S. 305.

12 Die Transkriptionen sind Näherungen an das Klangbeispiel. Die Gesänge sind durch extremes tempo rubato gekennzeichnet, das in der Notation unberücksichtigt bleibt. Nicht notiert ist außerdem die Detonation der Singstimme um insgesamt etwa einen Halbton aufwärts (Differenz Anfangs-Schlußton) im unbegleiteten Abschnitt des Sanctus.

13 Michael Vetter: Overtones in Old European Cathedrals - Senanque. MC. Wergo. Mainz 1989.

14 Michael Vetter: Missa Universalis (Obertonmesse). MC. Wergo. Mainz 1986.

15 Zit. aus einer Werbebroschüre mit Schallplatten, Compact-Discs, Cassetten, Büchern von Michael Vetter.

Notenbeispiel 1

The musical score is written on five systems of staves. Each system consists of a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes the following elements:

- System 1:** Treble staff has notes with fingerings (5, 6, 7, 8, 7, 10, 9, 10, 11, 12, 11, 9, 10). Bass staff has notes with fingerings (11, 9, 10). Labels: "Partialtöne" and "Singstimme (ng)".
- System 2:** Treble staff has notes with fingerings (12, 11, 10, 9, 10, 8, 7, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 10, 11, 10, 9, 10, 7, 6, 7, 8). Bass staff has notes with fingerings (11, 9, 10).
- System 3:** Treble staff has notes with fingerings (9, 10, 12, 11, 11, 10, 9, 7, 6, 5, 6, 7, 8, 9, 8, 9, 8). Bass staff has notes with fingerings (11, 9, 10).
- System 4:** Treble staff has notes with fingerings (10, 11, 12, 10, 9, 7, 6, 5, 8, 7, 10, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 6, 7, 9, 7, 8, 9, 10). Bass staff has notes with fingerings (11, 9, 10).
- System 5:** Treble staff has notes with fingerings (11, 12, 10, 8, 9, 8, 7, 6, 10, 9, 8, 7, 6, 5). Bass staff has notes with fingerings (11, 9, 10).

Handwritten annotations include "a" at the top right, "b" and "b'" above the fourth system, and "x" and "p." above the fifth system. Arrows indicate fingerings and breath marks.

M. Vetter: Sanctus (Ausschnitt, ca. 1 1/2 Minuten)

Notenbeispiel 2

A

Partialtöne
5 6 5 4 | 4 5 6 7 6 7 | 8 7 10 7 8 9 | 10 9 10 9 8 7 8 6 | 5 6

Singstimme San -

6

11 10 9 10 9 10 9 10 11 12 10 9 8 7 10 9 | 10 9 8 7 8 9 8 7 8 7 8 7 6 7 6 5 6

u -

3

San-ctus - - - - - Sa- u -

c

Sa u - - - - - San - - - - - ctus

Sa u - - - - - Sa - - - - - u - tus