

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2016)
Heft:	134
Artikel:	Without : nachdenken über ein "Singen ohne ..." am Beispiel von fünf Songs des 20. Jahrhunderts
Autor:	Schuppe, Marianne
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927513

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Without

Nachdenken über ein «Singen ohne ...» am Beispiel von fünf Songs des 20. Jahrhunderts

Marianne Schuppe

Beim Lesen dieses Beitrags als pdf-Dokument auf www.dissonance.ch können die angeführten Tonbeispiele direkt über die Youtube-Links aufgerufen werden. Wer den Artikel in gedruckter Form liest, findet in den Fussnoten zusätzlich zum Link Suchbegriffe, die auf Youtube zu den angeführten Tonbeispielen führen.

«To be sung without vibrato, as in folk-singing»¹ schrieb John Cage zu seinen Melodien für Solostimme. Auf der Suche nach Interpretationen dieser frühen Cage-Songs bin ich auf Youtube fündig geworden. Meine Streifzüge durch dieses faszinierende, wuchernde Archiv führten mich aber auch zu einigen ganz anderen Aufnahmen von Songinterpretationen. Sie haben mich zu diesem Beitrag angeregt.

Mit seiner Anweisung «To be sung without vibrato, as in folk-singing» notiert Cage zuallererst, was *nicht* stattfinden soll. Ein «Singen ohne» soll es sein, ohne Vibrato «as in folk-singing». Dabei bin ich am englischen Wort «without» hängen geblieben. Es ist zusammengesetzt aus «with» (mit) und aus «out» (aus, heraus, aussen, nach draussen). Wörtlich also: mit etwas, das aussen ist, das hinaus geht. Mit etwas, das «out», das nicht innerhalb einer bestimmten Vorstellung, eines Gebrauchs, Stils oder einfach nicht in Mode ist.

Ein «Singen ohne» soll es also sein, ohne Vibrato «as in folk-singing». Welches Vibrato ist hier gemeint? Welche Art von «folk-singing»? In vielen Volksmusiken werden Vibrati verwendet, auf unterschiedlichste Arten, subtil oder demonstrativ. Es gibt Brust-, Kopf- und Kehlkopfvibrati, langsame und schnellere Schwingungsrhythmen, grössere und kleinere Amplituden etc. Und «folk-singing» bedeutet nicht, dass es notwendigerweise auf einer Bühne stattfinden muss und von dort aus in den Raum projiziert wird, «folk-singing» kann auch ein sozialer Akt sein, bei dem jeder auf seine Art singt, so wie es ihm gefällt.

«To be sung without vibrato, as in folk-singing» könnte auch einfach bedeuten «do it differently» oder «do it as you like, as long as you do it without vibrato».² Cage verweist mit seiner Bemerkung nicht nur auf eine Art des Singens, sondern auch auf einen Umgang mit Musik: direkt, unakademisch, einfach.

Diese Möglichkeiten eines «without» im Singen interessieren mich. Was kann ich weglassen und wofür macht es Platz? Was setze ich an die Stelle des «without» und was ist das «Andere», das dann entsteht? In den folgenden Songs aus

«SUCH STRANGNESS AS WAS MINE A LITTLE WHILE»³

it is at moments after i have dreamed
of the rare entertainment of your eyes,
when(being fool to fancy)i have deemed
with your peculiar mouth my heart made wise;
at moments when the glassy darkness holds
the genuine apparition of your smile
(it was through tears always)and silence moulds
such strangeness as was mine a little while;
moments when my once more illustrious arms
are filled with fascination, when my breast
wears the intolerant brightness of your charms:
one pierced moment whiter than the rest
-turning from the tremendous lie of sleep
i watch the roses of the day grow deep.

E. E. Cummings

Experiences no. 2, ein a capella Song von John Cage (1912–1992), komponiert 1948, ist auf Youtube in einer Aufnahme mit Robert Wyatt aus dem Jahr 1976 zu hören.⁴ Wie singt Wyatt, was ist sein «without», was lässt er weg? Robert Wyatt (*1945), der Schlagzeuger und Sänger in der britischen Band Soft Machine war, lässt sich vom Rhythmus leiten. Wie ein langsam Tanzender fügt er Ton an Ton, Silbe an Silbe. Beim ersten Hören finde ich seinen Klang etwas schroff und ungelassen. Beim wiederholten Hören aber fällt mir der Reichtum dieser Stimme auf. Die Bruststimme klingt auch in den oberen Registern hell und intensiv, gleichzeitig aber auch aufgeraut,



Robert Wyatt, Videostill. Foto: Youtube

Geräuschanteile und kurze Multiphonics schwingen mit. In die ausgehaltenen Töne mischen sich kleine Vibratobewegungen, Unschärfen in der Intonation und Glissandi. In den gesummierten Passagen wird der Klang etwas schärfer und obertonreicher, und gegen Ende des Stücks fällt mir ein Verfremdungseffekt in der Stimme auf, der an eine Posaune erinnert – möglicherweise erzeugt durch eine mitschwingende Raumfrequenz oder durch eine nachträgliche Zumischung von Hall. All diese klanglichen Ereignisse scheinen eher zu passieren, als dass sie intendiert wären, Wyatt lässt sie zu, gestattet sich diesen direkten, unverstellten Klang. «As in folk-singing»? Vielleicht. Dieser Sänger weiß sehr genau, wie er sich von der Textstruktur, vom Rhythmus und von seiner Stimme führen lässt. Denn bei Wyatt sind es die Wörter, welche die Stimme formen, nicht umgekehrt. Er lädt die Wörter nicht auf, somit kann der Text von E. E. Cummings unverstellt durch seinen Gesang hindurchscheinen.

«IN THAT FADING DISTANCE»⁵

Only when flight shall soar
not for its own sake only
up into heaven's lonely
silence, and be no more
merely the lightly profiling,
proudly successful tool,
playmate of winds, beguiling
time there, careless and cool:
only when some pure wither
outweighs boyish insistence
on the achieved machine
with who has journeyed thither
be, in that fading distance,
all that his flight has been.

Rainer Maria Rilke

Anders ist es bei der US-amerikanischen Sängerin Joan La Barbara (*1947) in *Only* von Morton Feldman, komponiert 1947, in einer Aufnahme von 1996.⁶ Feldman macht keine Angaben, wie das Stück zu singen sei. Er führt die Stimme lediglich durch seine Notation im Bratschenschlüssel in die tiefere Lage – dorthin, wo sie ohnehin anders als in der Kopflage klingt, brusiger, rauer, leiser. «As in folk-singing»? Joan La Barbara singt

hier tatsächlich fast vibratolos. Sie setzt ihre Technik nicht ein, um möglichst viel aus der Stimme herauszuholen, sondern um mit möglichst wenig auszukommen. Sie produziert weder ein großes Stimm-Volumen noch einen warmen Klang. So wird ihre Stimme im besten Sinne zu einer Oberfläche mit feinen Schattierungen. Mit einem Minimum an körperlichem Einsatz bringt sie die Wörter zum Schwingen. Sie übertreibt die Artikulation nicht, dosiert sie sehr genau. Und sie hält Abstand, auch zum Text, der eine Übersetzung ins Englische eines der *Sonette an Orpheus* von Rainer Maria Rilke ist, inhaltlich nicht einfach zu fassen. Joan La Barbara lässt den kryptischen Text in Ruhe, lässt ihm sein Geheimnis, bleibt kühl, scheinbar unengagiert, viel distanzierter, als es in der klassischen Liedinterpretation oder im Folksong üblich ist. Sie geht singend gleichsam durch die Wörter hindurch, lässt sie stehen, lässt sie draußen. Diese Mischung aus Zurückhaltung und Kontrolle führt dazu, dass die Sängerin unnahbar bleibt. Das ist selten, denn gerade das Singen ist doch mit einer starken und präsenten Körperlichkeit verbunden. So bleibt dieses *Only* rätselhaft, gehört nirgends wirklich hin, ist «without», ist «only», ein Einzelgänger.

«JARRING, JARRING SOUNDS»⁷

In darkness let me dwell; the ground shall sorrow be,
The roof despair, to bar all cheerful light from me;
The walls of marble black, that moist'ned still shall weep;
My music, hellish jarring sounds, to banish friendly sleep.
Thus, wedded to my woes, and bedded in my tomb,
O let me living die, till death doth come, till death doth
come.

anonymous

Ein anderes Beispiel einer «without»-Interpretation: John Dowlands Hit *In darkness let me dwell* aus dem Jahr 1606. Neben vielen weich und elegant gesungenen Versionen, die alle sehr schön und sehr ähnlich sind, findet sich eine des englischen Popsängers Sting (*1951), und an ihr bleibe ich hängen, eine Aufnahme aus dem Jahr 2006.⁸ Zunächst ist erstaunlich, dass Sting auf eine Band und auf elektronische Effekte verzichtet und nur von einer Laute begleitet wird (Edin Karamazov). Er schickt den Klang nicht weit in den Raum, singt vielmehr als



Sting, Videostill. Foto: Youtube

Sprechender und fast zu sich selbst. Seine Töne sind von einer Geräusch- und Luftschicht umgeben. Manchmal dunkelt er die Vokale stark ab, manchmal sind die Worte nicht verständlich. Die Stimme klingt etwas heiser, auch stumpf. Gleichwohl nuanciert er den Klang, spielt mit matten, trüben Farbtönen. Diese grau-braun schimmernden Klänge werden plötzlich in den «hellish, jarring sounds» von einigen intensiv «gebellten» Tönen durchschnitten, aufgewirbelt. Weil dem Popsänger Sting die seidig-kopfigen Farben einer ausgebildeten Stimme fehlen, wird eine harsche Körperlichkeit hörbar. Diese Stimme schwingt kaum, steht mehr, als dass sie fliesst, und hat deswegen auch kein Vibrato. Aber Sting forciert nicht, setzt nur jene Mittel ein, die er hat. Und indem er auf Geschmeidigkeit und Eleganz verzichtet, bringt er ein eigenartiges und intensives Glimmen in den Song. «As in folk-singing»?

«AND THE TWISTED MOUTH»⁹

Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant south,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolias, sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh.

Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.

Abel Meeropol

Ein Sprung in ein benachbartes Genre und eine frühere Zeit: *Strange fruit*, gesungen von der US-amerikanischen Jazz-Legende Billie Holiday (1915–1959) in einer Live-Aufnahme aus den späten 1930er Jahren.¹⁰ Viel ist zu diesem Song, der zur Ikone des Kampfs gegen den Rassismus geworden ist, gesagt und geschrieben worden.¹¹ Mich interessiert hier, wie Holiday den Song durch sich sprechen lässt und worauf sie dabei verzichtet. Es scheint, als gebe es in ihrer Interpretation keinen einzigen gerade gesungenen Ton, keinen Drive, keinen Gute-

Laune-Swing, keine Glätte. Es gibt angesichts der erzählten Story auch keinen Grund für geschliffenen Wohlklang. Und es gibt in Holidays Interpretation auch keinen grossen gesungenen Bogen, keinen langen Atem. Stattdessen: ein gnadenlos langsamer Puls, wenige Worte in kurze Einheiten gefasst, Pausen. Holiday erzählt zögernd, entwickelt die Klangfarben und die Intensität ihres Singens aus der Sprache heraus. Sie gräbt ihre Zähne in die Wörter, in die Konsonanten und Vokale. Sie zerrt an ihnen, verbiegt dabei die Tonhöhen, lässt Mehrklänge und Glissandi entstehen. Ihr Singen ist Widerstand, sie stösst sich mit ihrer Artikulation und mit ihrem Gesang von der Sprache ab. Eine Loslösung des Singens vom Wort, wie es später im Free Jazz und in der Improvisation stattfinden wird. Billie Holiday schert sich in dieser Interpretation nicht mehr um die Konvention und den Unterhaltungseffekt der «schönen» Stimme und des «schönen» Gesangs, sondern gibt ein starkes, emotionales Statement ab.

«IT'S TIME TO CATCH THE TRAIN»¹²

I am sitting
In the morning
At the diner
On the corner

I am waiting
At the counter
For the man
To pour the coffee

...

Dem gegenüber scheint der a capella Song *Tom's diner* der US-amerikanischen Singersongwriterin Suzanne Vega (*1959) zunächst trivial.¹³ Er könnte im Gehen erfunden worden sein, in einem gesungenen Sprechen, das sich in einer einfachen, sich wiederholenden musikalischen Struktur weiterspinnt. Wie ein Journaleintrag oder ein Selbstgespräch wirkt das Lied, getragen von einem leicht federnden Rhythmus. Manchmal gerät die Stimme so tief, dass sie in den untersten Tönen wegbreicht. Der Text, der das Rückgrat des Songs ist, klingt beiläufig, fast improvisiert. Aber eben nur fast, denn Melodie und Rhythmus sind genau aufeinander abgestimmt. Der Eindruck des Beiläufigen wird durch die -ing-Form des Textes noch verstärkt:

There's a woman
On the outside
Looking inside
Does she see me?

No she does not
Really see me
Cause she sees
Her own reflection

And I'm trying
Not to notice

...



Billie Holiday, Videostill. Foto: Youtube



Suzanne Vega, Videostill. Foto: Youtube

Das Partizip Präsens suggeriert, dass der Text gerade eben entsteht, beim schnellen morgendlichen Kaffeetrinken an einer Bar kurz bevor der Zug fährt. Suzanne Vegas Stimme klingt alltäglich und unpoliert. Es ist eine gewöhnliche Stimme. «As in folk-singing»? Sie artikuliert nachlässig, lässt die Tonhöhen manchmal ein bisschen ausfransen, hält dann plötzlich inne, um sich einem Erinnerungsmoment hinzugeben – nichts, was dem Zuhörer mitgeteilt würde – und fährt fort wie zuvor. Das Atemholen zwischen den Phrasierungsbögen wirkt dabei wie das dezent eingesetzte Hi-Hat eines Schlagzeugs. Dieses Singen ist unangestrengt, ohne grosse Geste, ohne grosse Worte. Ein Anti-Pathos-Song, der sich am Ende verliert in einem repetitiven «dodododo» und nichts zu sein vorgibt als ein flüchtiges Erinnern, eine einfache Verzierung des Alltags? «As in folk-singing»?

«SPLIT AWAY IN SMALL WAYS»¹⁴

Diesen fünf Interpretationen gemeinsam ist die Entscheidung, sich von einem bekannten und approbierten Gesangsgestus abzusetzen, um etwas anderem Raum zu geben. Robert Wyatt befreit sich von Legatogesang und technischer Perfektion, was seiner Interpretation eine Fragilität verleiht, die den Text von E. E. Cummings unverstellt hindurchscheinen lässt. Joan La Barbara verzichtet auf Wärme und Fülle im Stimmklang zugunsten einer unaufgeregten Distanziertheit. Sting tauscht Textverständlichkeit und Raumwirkung gegen eine gedämpfte, intime Klanglichkeit ein. Billie Holiday verabschiedet sich von einem geschmeidigen und gefälligen Gesang und setzt dafür ein widerständiges Zeichen. Und Suzanne Vega verweigert sich dem Expressiven und Spektakulären und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die kleinen Alltagsmomente.

Zum Schluss noch eine eigene Version eines «without», bei der es sich nicht wie in den angeführten Beispielen um die Verteilung von Texten handelt. In der Arbeit an meinen *Slow Songs* (2014/15) für Stimme, Laute und E-Bows¹⁵ wusste ich, was ich *nicht* tun und *nicht* hören wollte: meine eigenen Improvisationsmuster. Stattdessen versuchte ich, Songs zu entwickeln, die ich mir am Schreibtisch nicht hätte ausdenken können. So entstanden die *Slow Songs* also «im Tun», im gleichzeitigen

Erfinden von Text, Melodie und E-Bow-Begleitung.¹⁶ Es sind gesungene Improvisationen in einer Fremdsprache, die ich anders höre und die mich anders leitet als meine Muttersprache. Die Texte sind dabei nicht der Ausgangspunkt, sondern ein Ergebnis oder auch nur eine Begleiterscheinung der entstandenen Musik. Im Fokussieren auf die Erfindung des Songs im Moment liess ich alles weg, was mich dabei behindert hätte. Dies führte zu einem einfachen Singen, «as in folk-singing» vielleicht. Auch hier schuf die Bewegung des Weglassens einen Raum für etwas, das anders nicht zu haben gewesen wäre: Ein «within» und ein «move on».

split away in small ways
cook the south
split away in small ways
dig the snow
split away in small ways
eat the trace
split away in small ways
see the doubt
split away in small ways
handle the scout
split away in small ways
feed no speed to the bushes
move on

1 U.a. in: John Cage, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, Edition Peters 1961.

2 Manchmal fügte Cage noch hinzu: «Make any transposition necessary in order to employ a low and comfortable range».

3 E. E. Cummings, *Sonnets-Unrealities X*, in: *Tulips & Chimneys* (1923), New York 1996, S. 130.

4 <https://www.youtube.com/watch?v=WcqH-iUpZg> (16.3.2106), Suchbegriffe: cage wyatt experiences no.2.

5 Aus: Rainer Maria Rilke, *Sonette an Orpheus*, übersetzt von J. B. Leishman, New Directions Publishing Corporation 1977.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=gBOL4VBoxc> (16.3.2106), Suchbegriffe: fieldman only und die vier Endzeichen.

7 *In darkness let me dwell* (anonymus), in: *Funeral Tears for the death of the Right Honourable the Earl of Devonshire*, Sammlung von Giovanni Coprario, 1606.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=ZA-24RD8jG0> (16.3.2106), Suchbegriffe: dowland in darkness let me dwell sting.

9 Abel Meeropol, *Strange fruit*, Transkription der Aufnahme von Billie Holiday von 1939.

10 <https://www.youtube.com/watch?v=dnlTHvJBePO> (16.3.2106), Suchbegriffe: holiday strange fruit.

11 Mehr zur Geschichte des Songs findet sich unter <http://www.shmoop.com/strange-fruit/meaning.html> (16.3.2106).

12 Suzanne Vega, *Tom's diner*, 1981.

13 <https://www.youtube.com/watch?v=58Nz7y26Tfs> (16.3.2106), Suchbegriffe: suzanne vega tom's diner a capella version.

14 Marianne Schuppe, *Slow Songs* für Stimme, Laute, E-Bows, Edition Wandelweiser 2015.

15 http://www.wandelweiser.de/_e-w-records/_ewr-catalogue/ewr1509.html (16.3.2106)

16 Es handelt sich um selbst gebaute Prototypen, die die Möglichkeiten des Standard-E-Bows erweitern, zugleich aber eine erhöhte Unkontrollierbarkeit mit sich bringen.

