



DGSS e.V.

@ktuell



IMPRESSUM

Herausgeber: Deutsche Gesellschaft für Sprechwissenschaft
und Sprecherziehung e.V.


 <http://www.dgss.de>


1. Vorsitzende:

Dr. Brigitte Teuchert

Kreuthweg 18

84056 Rottenburg

 +49 (0)8781 3475

 +49 (0)8781 3575

 vorsitz@dgss.de

Wissenschaftliche

Prüfung:

Prof. Dr. habil. Lutz-Christian Anders

Prof. Dr. habil. Ines Bose

Prof. Dr. habil. Norbert Gutenberg

Prof. Christoph Hilger

Prof. Dr. habil. Baldur Neuber

Prof. Dr. Bernd Schwandt


Redaktion:


Martin Walczuch

Geschäftsstelle

Brandlberger Straße 104

93057 Regensburg

 +49 (0)941 465 22 927

 +49 (0)32 229 348 779

 geschaeftsstelle@dgss.de

Druck:

Druckerei der

Heinrich-Heine-Universität

Düsseldorf

ISSN 2191-5032

Briefe, Hinweise und Artikel von DGSS-Mitgliedern werden weitmöglichst ungekürzt und unzensiert abgedruckt. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion bzw. des DGSS-Vorstands wieder.



Die Bankverbindung der DGSS:
Sparkasse Aachen (BLZ 390 500 00)
Konto-Nr. 472 600 88

INHALT

Impressum	2
Inhaltsverzeichnis	3
Exklusive Angebote für Mitglieder	4
Vorwort	5
Neues aus der Geschäftsstelle	6
Der Aufsatz	8
WAHNSINN UND METHODE - DAS SCHAUSPIELERPROBLEM von Michael Thiele	
DGSS Akademie	17
DGSS - Jahrestagung 2012 (20) • Veranstaltungen der Landesverbände (23) • Externe Veranstaltungen (23)	
Neuigkeiten in Kürze	19
Ein Rückblick auf die Landauer Institutsabteilung Sprechwissenschaft (24) • Sprechen - Zuhören - Persönlichkeitsbildung mit Hartwig Eckert (26) • 5. Interdisziplinäre Gespräche zum Thema „Sprache - Sprechen - Musik“ (28) • Einladung zum Rezitationswettbewerb 2012 „Bertolt Brecht“ (29)	
Nachruf auf Peter Martens	31
Nachrufe auf Hellmut K. Geißner	34
Rezensionen	40
Sprechzeiten - Rhythmus und Takt Hölderlins Elegien (Anita-Mathilde Schrupf)	
Die bunte Ecke	45



DGSS e.V.
Deutsche Gesellschaft für
Sprechwissenschaft &
Sprecherziehung

EXKLUSIVE ANGEBOTE FÜR MITGLIEDER

DGSS-Intranet

Im Intranet können DGSS-Mitglieder ihre Adressdaten und, falls dort zugelassen, ihr Profil in der TrainerInnen-Suche pflegen, auf das Mitgliederverzeichnis zugreifen und interne Informationen lesen.

Klicken Sie auf den Button „Log In“ (auf der DGSS-Homepage rechts oben) und geben Sie ihre individuellen Zugangsdaten ein, die Sie mit separater Post erhalten haben. Ihr Passwort können Sie nach Belieben ändern. Sichere Passwörter sind eine willkürlich erscheinende Kombination von mindestens acht Buchstaben (Groß- und Kleinschreibung), Ziffern und Sonderzeichen.

Profil im DGSS-TrainerInnen-Almanach?

Wer als DGSS-Mitglied mit abgeschlossenem sprecherzieherischem/ sprechwissenschaftlichem Studium seine Daten in den TrainerInnen-Almanach auf der DGSS-Homepage eintragen oder bereits bestehende Einträge verändern lassen möchte, wende sich bitte an die Geschäftsstelle (s. S. 2).

Wie nehmen Sie an der DGSS-Mailing-Liste teil?

Anmelden per E-Mail an: dgss-subscribe@yahoogroups.com

Beiträge schreiben per E-Mail an: dgss@yahoogroups.com

Abmelden per E-Mail an: dgss-unsubscribe@yahoogroups.com

Der Service ist kostenlos und exklusiv für Mitglieder der DGSS.

Mailing-Liste der Studierenden

Anmelden per E-Mail an: sprewi-studis-subscribe@yahoogroups.com

Beiträge schreiben per E-Mail an: sprewi-studis@yahoogroups.com

Abmelden per E-Mail an: sprewi-studis-unsubscribe@yahoogroups.com

TRAINERversorgung e.V.

Durch die Kooperation mit der TRAINERversorgung e.V. haben DGSS-Mitglieder die Möglichkeit, die Vorteile verschiedener Verbands-Gruppen-Rahmenverträge zu stark vergünstigten Konditionen zu nutzen. Die TVbasic-Mitgliedschaft ist überdies für DGSS-Mitglieder beitragsfrei. Infos unter TRAINERversorgung e. V., Hauptstr. 39, 50996 Köln, 0221 33179 87, 0221 33179 92.

10% Rabatt bei Neuland für Mitglieder der DGSS und der DGSS-Landesverbände

Einzige Voraussetzung, um in den Genuss der Sonderkonditionen zu kommen, ist es, den Online-Shop von Neuland bei Ihrem nächsten Besuch über einen, exklusiv für die DGSS eingerichteten (und daher keinesfalls an Dritte weiterzugebenden) Link aufzusuchen, den Sie im Intranet finden. Nach einmaliger Registrierung benötigen Sie diesen Link nicht mehr. - Mitglieder ohne Internetzugang wenden sich bei Fragen zur Nutzung der Sonderkonditionen bitte an die DGSS-Geschäftsstelle.

Ermäßigte Mitgliedsbeiträge bei den DGSS-Landesverbänden

Viele Landesverbände der DGSS, die Ihren Mitgliedern regionale Fortbildungsveranstaltungen und weitere Serviceleistungen anbieten, gewähren DGSS-Mitgliedern Beitragsermäßigungen von bis zu 50%.

Sonderkonditionen für DGSS-Veranstaltungen

Als DGSS-Mitglied zahlen Sie ermäßigte Beiträge z. B. für die Teilnahme an den DGSS-Jahrestagungen und anderen Veranstaltungen der DGSS-Akademie.

VORWORT

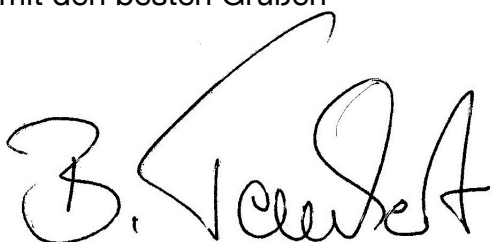
Liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe DGSS-Mitglieder,

am Wochenende vom 17. bis 20. Mai 2012 trafen die Studierenden der unterschiedlichen sprecherzieherischen und sprechwissenschaftlichen Studiengänge zu ihrem jährlichen studentischen Forum in Regensburg. Der Zuspruch war enorm, die Studierenden kamen aus ganz Deutschland nach Bayern. Dies bedeutet für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer einen großen zeitlichen und finanziellen Aufwand. Wir als DGSS können uns glücklich schätzen, dass so viele junge Nachwuchs-Sprechwissenschaftler dieses Engagement für unser Fach besitzen. Ein ganz besonderer Dank an die „Crew“ aus Regensburg, die das Forum inhaltlich und organisatorisch hervorragend geplant und durchgeführt hat.

Die Studierenden konnten sowohl auf fachlicher Ebene durch Workshops (mit begeistertem Feedback) als auch auf menschlicher Ebene durch die Knüpfung vielfältiger Kontakte in sehr hohem Maße profitieren und den Zusammenhalt der Sprechwissenschaftler stärken.

Roland Wagner und Norbert Gutenberg planen weiterhin die Tagung in Otzenhausen vom 4. bis 7. Oktober 2012 zum Thema „Spiel und Kreativität in der Sprecherziehung“. Auch dafür einen ganz herzlichen Dank. Im newsletter finden Sie weitere Informationen zu Anmeldung und Programm. Ich würde mich sehr freuen, möglichst viele Fachkolleginnen und Fachkollegen in Otzenhausen zu treffen.

Ich wünsche Ihnen allen schöne Sommermonate und gute Erholung-
mit den besten Grüßen



Brigitte Teuchert
1. Vorsitzende

Traurige Nachricht:

Am Sonntag, 19. August 2012, verstarb einer der profiliertesten Sprechwissenschaftler und Sprecherzieher der Nachkriegszeit: Prof. Dr. Hellmut Geißner.

Wir trauern um einen Kollegen, der das Fach in vielfältigster Weise geprägt und durch den enormen Umfang seiner Veröffentlichungen sehr zum Ansehen des Faches beigetragen hat. Lange Jahre hat er als 1. Vorsitzender der DGSS wesentliche fachliche Weichen gestellt – dafür ist ihm die DGSS bis heute zu großem Dank verpflichtet.

In diesem Newsletter finden Sie erste Nachrufe von Kollegen und Freunden.

NEUES AUS DER GESCHÄFTSSTELLE

Liebe DGSS-Mitglieder,

Sie halten die neueste Ausgabe des DGSS- Newsletters in den Händen bzw. lesen diese auf den Bildschirmen. Etwas verspätet - ja das stimmt, denn es hat eine Änderung stattgefunden.

Ein Mitarbeiter geht ...

Kai Busch, der uns jahrelang mit Informationen, sowohl im Bereich des Newsletters, als auch bei Fragen rund um die DGSS per Telefon oder Mail versorgt hat, ist seit April nicht mehr für die Geschäftsstelle tätig. Seit der Umstellung 2007 von dem damaligen Format der DGSS Mitteilungen, bis hin zum aktuellen Format des DGSS @ktuell Newsletters war Kai Busch mit dieser Publikation betraut und trug zu dem bei, was Sie hier gerade lesen. Wir danken Kai Busch für die jahrelang engagierte Arbeit in der Geschäftsstelle.

... ein neuer kommt

Seit April hat die Geschäftsstelle der DGSS ein weiteres Mitglied bekommen. Ich möchte mich deshalb gerne kurz vorstellen. Mein Name ist Martin Walczuch, ich komme aus Regensburg und bin Student der Informationswissenschaft (Mag.) sowie der mündlichen Kommunikation und Sprecherziehung (univ.) an der Universität Regensburg. Ich befinde mich

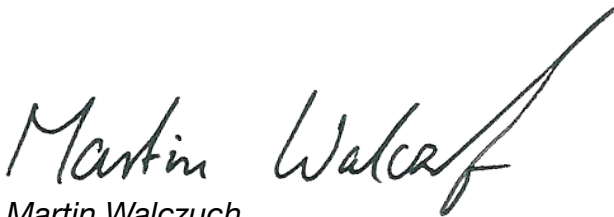


in der Abschlussphase meines Studiums und beschäftige mich im Rahmen meiner Magisterarbeit mit dem Thema „Bewerbungsgespräche in ACs - Multimediale Lernumgebung und Videoszenarien“.

Neben meinem Studium bin ich als Studiengangskoordinator für den Weiterbildungsmaster Speech Communication & Rhetoric tätig und stehe sowohl den Studierenden als auch den Dozenten als Ansprechpartner für organisatorische Belange zur Verfügung. Außerdem engagiere ich mich im Vorstand der BVS, dem bayerischen Landesverband der DGSS.

Als neuer Mitarbeiter der Geschäftsstelle bin ich zum einen für die Publikation des DGSS @ktuell Newsletters verantwortlich und freue mich daher auch künftig zahlreiche Aufsätze und Beiträge von Ihnen zu erhalten. Zum anderen habe ich auch die Sprechstunde (Dienstags 17.00 - 18.00 Uhr) der DGSS übernommen und stehe sowohl Interessenten als auch Mitgliedern per Email (✉ geschaeftsstelle@dgss.de), Telefon (☎ +49 (0)941 465 22 927) und Fax (☎ +49 (0)32 229 348 779) gerne bei Fragen rund um die DGSS und ihr Tätigkeitsfeld zur Verfügung. Außerdem werde ich auf der Homepage (🌐 www.dgss.de) über aktuelle Tätigkeiten und Informationen innerhalb unseres Fachgebietes informieren und bin auch hier über Ihre Hinweise auf Veranstaltungen und Ereignisse immer dankbar.

Ich wünsche Ihnen nun viel Spaß beim Lesen der neuesten Ausgabe von DGSS @ktuell und freue mich wenn ich mit dem Ein oder Anderen von Ihnen demnächst persönlich, per Email oder Telefon in Kontakt kommen werde.



Martin Walczuch
 Mitarbeiter der DGSS Geschäftsstelle

Deutsche Gesellschaft für
 Sprechwissenschaft
 und Sprecherziehung e. V. (DGSS)
 Geschäftsstelle
 Martin Walczuch

Brandlberger Straße 104
 93057 Regensburg

☎ +49 (0)941 465 22 927
 ☎ +49 (0)32 229 348 779
 ✉ geschaeftsstelle@dgss.de

WAHNSINN UND METHODE

Das Schauspielerproblem

von Michael Thiele

Der folgende Beitrag von Michael Thiele beschäftigt sich mit dem Thema der Schauspielkunst und der Rolle des Schauspielers und gibt Gedanken wieder, die in seinem Buch „Vorfühligkeit – Theorie & Praxis der Schauspielkunst“ eingehend behandelt werden.

Thiele, Michael: *Vorfühligkeit. Theorie & Praxis der Schauspielkunst*, (Edition Schneider & Weigel) Inzingen: Akademische Verlagsoffizin Bauer & Raspe 2012, ISBN 978-3-8461-1004-1, € 24,90



1. Leonid Andrejew (1871 – 1919): Der wahnsinnige ‚Schauspieler‘

Und wenn du lange in einen Abgrund blickst,
blickt der Abgrund auch in dich hinein.
Friedrich Nietzsche (George 2006: 7)

In seiner Erzählung ‚Der Gedanke‘ (‚Vernunft‘) erfasst Leonid Andrejew **das** Grundproblem der Schauspielkunst: die nahezu mit der verkörperten Rollenfigur verschmelzende Natürlichkeit des Spiels zu verbinden mit einer unaufhörlichen eiskalten Kontrolle durch die Vernunft. Um ungestraft töten zu können, spielt Dr. Kershenzew ‚im richtigen Leben‘ die Rolle eines Geisteskranken. Er erkennt noch, wie gefährlich es ist, auch nur einen winzigen Gedanken an den Wahnsinn in sein Hirn eindringen zu lassen – dann verfällt er tatsächlich dem Wahn. Die Kontrollinstanz hat ihn verlassen (1986: 302, 304, 332).

Motive dieser Erzählung dienten Pavel Kohout (*1928) als Inspiration für sein Schauspiel ‚Armer Mörder‘ (Ubohý vrah). „Ist es auch Wahnsinn, hat es doch Methode.“ So urteilt Polonius über Hamlet (II,2). Hamlet spielt aber nur den Wahnsinnigen. Und Kershenzew spielt, diesmal als Schauspieler auf der Bühne in einem Spiel im Spiel, unter anderem in der Rolle des Hamlet, die Partie eines vermeintlich mordenden Irren, um die geliebte Frau, Gattin seines Rivalen, von seiner Liebe zu überzeugen und für sich zu gewinnen. Er agiert in dem Vertrauen darauf, dass er sich bei diesem Theater auf dem Theater ständig unter Kontrolle haben werde. Kohout lässt es, im Gegensatz zu Andrejew, in der Schwebe, ob Kershenzew tatsächlich die Grenze zum Wahnsinn überschreitet oder aber, in einer perfiden Inszenierung seines Genies, das Spiel bis zum Ende spielt und gewinnt. Schließlich bleibt die Frau am Schluss bei ihm, dem (vermeintlich) Geisteskranken, um ihn zu ‚pflegen‘.

Die lectio facillior ist die, dass er wie der Protagonist bei Andrejew der geistigen Umnachtung erliegt, die lectio difficilior die, dass er seine Ranküne gekonnt zum Erfolg führt und alle täuscht. Da die lectio facillior das Theaterstück zu einem langweiligen machen würde und in

der Kunst die Raffinesse die größere Attraktivität besitzt, erscheint es mir letztlich unumgänglich, die Ambivalenz, zumindest tentativ, zu Gunsten der *lectio difficilior* aufzulösen: Kershenzew scheint das Spiel bis zum bittersüßen Ende durchgespielt zu haben und der sich selbst gegebenen Aufforderung ‚Faites votre jeu!‘ erfolgreich nachgekommen zu sein.

Insofern markieren der Kershenzew Andrejews und der Kershenzew Kohouts zwei dichotome Positionen: Beim Kershenzew Andrejews geht der Schein in Sein über – der Schauspieler, der den Wahnsinn spielt, ist plötzlich wahnsinnig –, während der Kershenzew Kohouts ständig die Distanz zur Rolle behält und durchgängig Schauspieler bleibt, seine Mitspieler über diese Tatsache allerdings bewusst im Unklaren lassend. –

Wir kommen zu einem Ärgernis. Bertolt Brecht unterstellt seinem Antipoden, dem Schauspieltheoretiker und -praktiker Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, die **restlose Verwandlung** des Schauspielers in seine Rolle zu propagieren: die totale, ohne Rest aufgehende, bis zur Ausmerzung der eigenen Person reichende Metamorphose habe Stanislawski seinen Mimen mit Hilfe strenger Schauspielexerzitien aufgezwungen (15/1967: 382, 386).

Dieser Vorwurf Brechts an Stanislawski ist deswegen besonders infam, weil Brecht genau weiß, dass, sollte es zu dieser totalen Umwandlung kommen, der Schauspielprozess an sein Ende gekommen wäre. Denn falls es zu diesem vollkommenen Morphing käme, würde Tschechows Iwanow sich auf oder hinter der Bühne tatsächlich selber erschießen und Shakespeares Tybalt den Mercutio umbringen, Othello sowohl Desdemona als auch sich selbst. Diese Fälle wären pathologischer Natur. Sie entsprächen Andrejews Kershenzew.

Obwohl dem so ist, geistert die Mär von der restlosen Transformation des Schauspielers in seine Rolle seit meiner Schulzeit durch die Klassenräume und durch die Literatur. So schreibt U. Roth noch neuerdings: „Stanislawski zufolge haben der Schauspieler und die Schauspielerin die Aufgabe, sich restlos in seine/ihre Rolle hineinzudenken und sich mit der Rolle ganz zu identifizieren“ (2008: 43). In ihrer Habilitationsschrift beruft sie abermals Stanislawskis Schauspieltheorie, welche „das authentische und echte Bühnenspiel dann verwirklicht [sieht], wenn die Schauspielerin mit ihrer Rolle direkt verschmilzt, wenn sie sich in die Rollenfigur verwandelt und auf der Bühne demnach keine Figur ‚spielt‘, sondern diese tatsächlich selber ‚ist‘“ (2006: 290). Diese Doktrin totalen Sich-Hineinfindens, so M. A. Friedrich, „begreift wie Stanislawski Einfühlung als Versuch einer restlosen, individuellen Identifikation“ (2001: 134). Manche falschen Gedanken sind eben, trotz aller Aufklärung, nicht auszurotten.

Dennoch lassen sich anhand der zwei Extreme die beiden Hauptrichtungen der Schauspieltheorie glänzend verdeutlichen: auf der einen Seite der in seinem Gefühl ertrinkende Darsteller, der genau in dem Augenblick, in dem er sich in seiner Emotion gänzlich auflöst, Darsteller nicht mehr ist, und der gedankenkalte Verstandesschauspieler, der ohne jede Anwandlung von Gefühl seine Rolle reproduziert. Beide Schauspielpositionen sind reine Ideenkonstrukte, die jeweils, falls sie den Schauspielvorgang beschreiben sollen, gar nicht denkbar sind. Die Schauspielkunst ist immer ein *mixtum compositum*, immer eine Mischung aus Gefühl und Gedanke. Der Parallelismus von Schöpfung und Korrektur ist im Schauspieler eine Einheit; es ist eine Mischung bannender wie ablenkender Kräfte (Gregori 1919: 34f.). Ist sie eine Mischung nicht mehr, ist die Kunst am Ende. Dann nämlich schlägt sie um in Wahnsinn oder in Gefühllosigkeit. Diese Thesen seien nun von den verschiedenen Platzhaltern innerhalb des Laufs der Geschichte her historisch aufgearbeitet!

2. Rémond de Sainte Albine (1699–1778): Der fühlende Schauspieler

Pierre Rémond de Sainte Albine verherrlicht den Gefühlsdarsteller, den Bauchschauspieler. Der Mime muss sich „in Affect setzen“ können (1754: 213). Der Mime muss Feuer haben; eben dies verleiht seinem Handeln das Ansehen von Wahrheit (216), den „air de verité à son action“ (2010: 44). Der Mime muss Empfindungen haben und zeigen. Unter der Empfindung wird nicht nur „die Gabe zu weinen“ verstanden, sondern allgemein die Gabe, in seiner Seele die unterschiedlichen Leidenschaften, zu denen ein Mensch fähig ist, wie Liebe, Hass und Ehrgeiz, aufeinander folgen zu lassen (1754: 215). Die Schauspiellehrerin lehrt ihre Schülerin, sie müsse, wenn sie eine verratene Geliebte zu spielen habe, die von ihrem Liebhaber verlassen würde, selbst von einem lebhaften Schmerz erfüllt sein (229). Hat die Mimin die darzustellenden Empfindungen selbst, so entstehen nach St. Albine die passenden Gebärden automatisch (Unger 1997: 382).

Ja, Sainte Albine sagt: Wenn die Bühnenkünstler uns Zuschauer täuschen wollen, so müssen sie sich zuerst einmal selber täuschen. Sie müssen sich einbilden, dass sie tatsächlich die Personen sind, die sie darstellen möchten; eine glückliche Raserei müsse sie überreden, die Charaktere zu sein, die sie vorstellen sollen; dieser Irrtum müsse in ihr Herz übergehen, und das eingebildete Unglück müsse ihnen wahre Tränen entlocken. Allein das verhindere, dass sie nur frostige Schauspieler wären, welche ausschließlich angelernte Töne und Bewegungen hervorbrächten; denn diese vermöchten uns Zuschauer nicht zu erregen (1754: 224f.). Fundament des Gefühlsschauspielens ist die **sensibilité**, die Selbstidentifikation.

Das sieht stark nach Wahnwitz aus. Aber es ist keiner. Unter dem eingebildeten Unglück dürfte ein Unglück zu verstehen sein, das die Schauspielenden in sich so nachfühlen können, dass sie es auf der Bühne auf eine Art und Weise vorzustellen in der Lage sind, bei der die Zuschauenden mitempfinden. Die existenzielle Raserei wird verhindert durch die rationalen Anteile des Schauspielens, die nach St. Albine ebenso im Schauspielvorgang vorhanden sind. „Der Witz ist ihnen also eben so unumgänglich nöthig als der Steuermann dem Schiffe“ (214). Bei der Gubernatorik des Schauspielens muss der Spieler sein Herz und ebenso muss er seinen Witz gebrauchen. Just der verhindert den Aberwitz.

Man benötigt halt alles: Feuer, Empfindung, aber eben auch Geist (1970: 227). Ohne Reflexion ist kein Bleiben; bei der Schauspielerei ist es wichtig nachzudenken (*réfléchir*); um die Schönheit und Wahrheit einer Rolle herauszuarbeiten, muss der Schauspieler in der Lage sein, die Mittel distinktiv zu handhaben: „Il faut qu’il distingue la vraie maniere, dont chaque beauté doit être rendue“ (1749: 21).

Ja, der Schauspieler muss sich in Affekt setzen können, aber er darf dies nur „zur rechten Zeit“ tun und nur in dem Grade, „welchen die Umstände erfordern“ (1754: 213). Die Umstände erfordern es dabei allemal zu überhöhen. Der Schauspieler muss „übertreiben“, muss „weiter gehen, als die Natur geht“ (1970: 243). Zum natürlichen Spiel des Schauspielers gehört die nötige Pflicht zur Überhöhung; diese muss **geregelt** sein (1754: 252). Ohne die Regelmäßigkeit des Spiels – und das ist eine rationale Komponente –, ohne die ‚*règle du jeu*‘ (Jean Renoir) geht gar nichts. „Wie schnell auch auf der Bühne die Empfindungen einander ablösen“, wie schnell auch immer die Leidenschaften aufeinander folgen – die Emotionen finden ihren Korrektor in einem unsichtbaren Wächter; die Transfiguration verlässt die zu respektierenden Grenzen der Bühne nicht (Gregori 1919: 34).

Die Übertreibung ist schon deswegen unvermeidlich, weil die Erfordernisse des Bühnenraumes es verlangen, dass man die Vorgänge vergrößert, damit sie im Zuschauerraum als natürliche ankommen. Trivial gesagt: Wenn ich als Bühnenakteur noch in der letzten Reihe

eines großen Theatersaales gehört werden will, muss ich wesentlich lauter sprechen, als ich es in dem auf der Szene vorgeführten intimen Interieur tun würde, fänden die Geschehnisse wirklich im privaten Rahmen des Lebens statt. Schließlich ist bestimmend für die Bühnenrepräsentation, dass sie sowohl in ästhetischer als auch in sozialer Hinsicht das **vrai du théâtre** wiederzugeben hat, das die **vérité de nature** übersteigt (Hafner 1994: 60).

3. Francesco Riccoboni (1707–1772): Der denkende Schauspieler

Francesco Riccoboni ist der Gegenpol zu St. Albine. Er hält es mit dem Kontrollschauspieler, dem Kopfdarsteller. Dessen Weg ist der des ‚gedanklichen‘ Trainings. Seine Grazie kann sich der Mime, so Riccoboni, nur durch ausgiebiges Studium aneignen; Vollkommenheit erreicht er durch Kunst, die seine natürlichen Anlagen ausformt. Man muss „Acht haben“ (Riccoboni/Schröder 1821: 7), um die „Wahrheit in Rollen“ (9) verkörpern zu können. Acht haben heißt Kontrolle ausüben.

Acht haben heißt aber auch **beobachten**. Die Beobachtungskunst ist der Beachtungskunst vorgelagert. Der Schauspieler wird beobachten, sehen, sollte ein gutes Auge haben. Er sollte das Beobachtete leicht nachahmen können (30).

Denn die Gefühle bringen das Problem mit sich, dass man von ihnen überwältigt werden kann. Die Gefühle tatsächlich zu fühlen, die man als Schauspieler ausdrücken soll, ist ein Unglück. Der Schauspieler wird nicht richtig spielen können, wenn er sich von der Empfindung hinreißen lässt. Sein Herz wird dann wirklich beklemmt sein, die Stimme wird ihm ersticken; unwillkürliches tränenreiches Schluchzen wird ihm die Kehle zuschnüren, sodass er nicht weitersprechen kann (21f.).

Wenn das Gefühl mit uns Katz und Maus spielt, wenn es uns übermannt, so sind wir gebannt in unserem momentanen Zustand, wir spielen nicht mehr, wir **sind**. Das ist die Wirkung der **sensibilité**. Wir fühlen, wir denken nicht. „Nous sentons, nous ne pensons pas.“ So kritisiert Diderot diesen Zustand (1875: 356). Bei einem Schauspieler Saint-Albinescher oder Stanislawskischer Prägung lauern an diesem Punkt wirklich Gefahren.

Allein die **Ausdrucksfähigkeit** hilft dem Darsteller, so wieder Riccoboni, bei seiner Kunst. Darunter zu verstehen ist die ‚facultas‘, die Zuschauer alle Gefühlsregungen fühlen zu lassen, von denen man erfüllt zu sein scheint. Scheint! Darunter zu verstehen ist die Fähigkeit, den Zuschauern die „Suggestion vollkommener Übereinstimmung von Darsteller und Held“ vorzugaukeln (Wengierek 2007: 29). Aber eben: die Suggestion! Indem der Schauspieler die Gefühle seiner Rolle ausdrückt, erkennt das Publikum darin den vollendeten Abdruck von Wahrheit und wähnt den Akteur selber von der Gefühlsregung betroffen, die er darstellt (Riccoboni/Schröder 1821: 21). Letzteres ist, um auf Diderot vorzugreifen, das Paradox des Schauspielers.

Ein antiker Fall scheint den Schauspieltheoretiker Riccoboni zu widerlegen, nämlich der Fall des großen und berühmten römischen Schauspielers Aesop. Er hatte eines Tages die Raserei des Orest darzustellen. Just in dem Moment nun, als er ein Schwert in die Hand nimmt, geht ein Bühnenarbeiter, ein Sklave, über die Szene und vertritt ihm den Weg. Ohne sich zu besinnen, streckt Aesop ihn nieder, scheinbar von der Raserei so erfüllt, dass sie von ihm Besitz ergriff.

Wie verträgt sich diese Begebenheit mit seinem überlieferten Ruhm? Ein Schauspieler, der sich vergisst, der jegliche Kontrolle über sich und sein Spiel verliert? Genau das ist nicht der

Fall. Denn niemals hätte er einen Mitschauspieler getötet, einen römischen Bürger, wie er selbst einer war. Einen Sklaven zu töten war damals ein nichts. Aesops Raserei, seine Wut, war also nicht in dem Sinne wahr, dass sie ihm die Freiheit zu entscheiden, die Wahlmöglichkeit, genommen hätte; darauf weist Riccoboni hin. Aesop hatte immer noch die Verstandeskontrolle über sich und alle situativen Umstände (22f.).

Allein Verstand und Bildung reichen allerdings ganz offensichtlich nicht aus, um den Schauspieler zum Schauspieler zu machen. Dieser muss – vor allem – über **Kunstsinn** verfügen, d. i. das Vermögen, alles auf der Bühne zueinander in Beziehung zu setzen: Worte, Rollencharakter, Lage und Situation, die gesamte Handlung. Nur mit Hilfe des Kunstsinnes ist es möglich, die innere Verfasstheit der Rolle zu erfassen, statt nur die äußere Schale zu sehen (18). Allein der Kunstsinn wird es dem Darsteller gestatten, den Charakter der Rolle der Wahrheit nahe zu bringen (20).

Der Kunstsinn ist nun alles andere als eine rein rationale Kategorie. Denn zu ihm gehört auch das *sentir*: „**sentir** toutes celles [variétés des rôles différens] qui se rencontrent dans une même Piece“ (Riccoboni 2010: 30). Demnach wäre es vollkommen verfehlt, Riccoboni als den Vertreter purer Kopfschauspielerei zu verketzern, genauso wenig, wie es angebracht ist, St. Albine als Nurbauchspieler zu diskreditieren. Riccoboni will durchaus das Feuer: „Ce que les Comédiens appellent feu [...] est quelquefois nécessaire.“ Er verlangt durchaus die „passion vive“ (1750: 91f.). Der Schauspieler, so kommentiert Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), muss alles aus seiner Seele nehmen (Riccoboni/Schröder 1821: 32). Riccoboni will also die „violente passion“ nicht aus dem Theater ausgewiesen wissen, will demnach durchaus die aufbrausende Wut (L’emportement) zulassen, nur gezügelt muss sie sein: „Il est des ménagemens à garder suivant l’occasion.“ Riccoboni fordert Mäßigung ein, „modération“ (Riccoboni 2010: 50), eben die Tugend, die auch Hamlet seinen Schauspielern abverlangt; sie möchten doch bitte ihre **tempestatas**, den Wirbelsturm der Leidenschaften, temperieren: „in the very [...] tempest [...] of your passion, you must acquire [...] a temperance“ (Shakespeare 1976: III, 2, 6–7). Hamlet nötigt der Theatertruppe also nichts anderes ab als die Koinzidenz der Gegensätze, folglich abermals das Paradox des Schauspielens.

4. Denis Diderot (1713–1784): Der sehende Schauspieler

Sowohl St. Albine als auch Riccoboni verlangen sowohl Verstand als auch Gefühl vom Darsteller. Sie sind nicht einseitig, obgleich sie immer **eine** Seite des darstellerischen Prozesses hervorheben, ja hervorheben müssen, da dieser als Zusammensetzendes, als synthetisches Handeln letztlich nicht unmittelbar aussagbar ist. Der Darstellungsvorgang vollzieht sich gar unter dem Postulat synthetischen Agierens, was besagen soll, dass der Agierende stets zwingend die beiden Parteien der Handlung – Identifikation und Distanz, Emotion und Vernunft, Bauch und Kopf, Herz und Verstand, Gefühl und Kontrolle – in eines amalgamiert.

Das Schauspielens liegt, so es geortet werden soll, irgendwo zwischen den beiden in reiner Form schauspielerisch nicht zu verwirklichenden Extremen, die, in purem Aggregatzustand realisiert, pathologisch und abnorm wären. Der Schauspielprozess ist nicht vollendet zu bestimmen, weil die Totalität des Schauspielers undifferenzierbar in seinem Leistungsinhalt aufgeht (Simmel 1968: 94). Seine Substanz ist nicht direkt definierbar, da die Vorstellung des Menschen auf ein dualistisches oder dialektisches Verhältnis von Gefühl und Verstand eingeschränkt und eine Synthese beider Teile als Gesamtaussage nicht möglich ist.

Die „Auflösung dieses Dualismus“ (Hagemann 1918: 103) ist zwar dem genialen Darsteller, aber nicht dem schreibenden Theoretiker vergönnt; der kann immer nur von zwei Seiten sprechen – oder es wird vage. Den **einen** treffenden Ausdruck besitzt er nicht.

Diderot versucht wohl in seinem Essay ‚Sur le génie‘ die eine treffliche Aussage, aber er kommt über das zu unbestimmte ‚voir‘ nicht hinaus: „L’esprit observateur [...] ne regarde point, il voit“ (1968: 20). Die Vergeblichkeit des Unterfangens, die angemessene sprachliche Form zu finden, liegt darin begründet, dass man „eine Vernunftssprache finden muss [...] für etwas, das selber keine Vernunftssprache hat“ (Walser 2010: 46). Das heißt, weiter im O-Ton Alissa Walser: „Es geht um das Scheitern des Gefühls am Verstand“. Um die Schwierigkeit, jenes in „eine Sprache der Vernunft“ zu übersetzen (Hage 2010: 101).

Den Gefühlsschauspieler hält Diderot für mittelmäßig (l’homme sensible et médiocre). Der geniale Schauspieler ist für ihn dann – er kann nicht umhin, eine Seite des Schaffensprozesses zu betonen – der unbewegte und kalte (immobile et froid), der Schauspieler als Beobachter seiner selbst und seiner Mitwelt (l’observateur et l’homme de génie) (1830: 37). Dennoch sei ausdrücklich festgehalten: die Genialität steckt nicht in der Kälte, sondern in dem synthetisierenden, begrifflich notwendig diffusen **voir**.

Diderot kritisiert die Unbeständigkeit (inégalité) der Mimen, die ‚mit Seele‘ spielen (acteurs qui jouent d’ame), da sie an einem Abend gut sind, am nächsten schlecht (8). Ausweg aus diesem Dilemma der Schwankungen ist der Darsteller, der in der Lage ist, sich ‚aus der Entfernung‘ zu beobachten. Prototyp dieses Schauspielers ist der ‚verdeckt kommentierende Schauspieler‘, den ein Beispiel Diderots vorführt: Im bürgerlichen Leben ein Ehepaar, haben zwei Schauspieler, die sich privat nicht mehr ausstehen können (un comédien et sa femme qui se détestaient) auf der Bühne ein feurig entflammtes Liebesduett zu spielen. Das Publikum sieht nur das liebende Paar und ist hingerissen, während doch die beiden Schauspieler es fertig bringen, da sie mit Distanz agieren, die Bühnensätze des Partners, vom Publikum unbemerkt, mit zynischen Kommentaren zu versehen (29, 30ff.).

5. Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781): Der gemischte Schauspieler

Diderot liegen mit St. Albine und Riccoboni zwei gegenläufige Schauspieltheorien vor. Er zieht nicht die Konsequenz, einen Kompromiss anzustreben, sondern schlägt sich auf die Seite des Italieners. Lessing liegen drei Schauspieltheorien vor. Er endlich tut den revolutionären Schritt und bietet eine Schnittmenge an: den gemischten Schauspieler. Er entwirft konzis und präzise ein Bild dieses Darstellers im dritten bis fünften Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie (1769).

Der Schauspieler spielt in einer Mischung von Feuer und Verstand, Leidenschaft und Mäßigung (37), einer Mischung von Heftigkeit und Überlegung, Affekt und Reflexion, Ausbruch und Vernunft (23f.), einer Mischung von Gelassenheit und Begeisterung, Kälte und Hitze, bei der – je nach Situation – das eine oder das andere stärker zum Tragen kommt (21f.). Das Raisonement kühlt die Affektation, die Affektation lässt das Raisonement entbrennen (22).

Der Schauspieler spielt aus der Fülle seines Herzens (17). Das Feuer der Darstellung nimmt in der Seele seinen Anfang (20). Die Seele muss ganz bei der Sache sein (18). Auf der einen Seite bewirken die Modifikationen der Seele Veränderungen im Körper, auf der anderen bewirken Veränderungen im Körper Modifikationen der Seele (19). Das ist eine Theorie der psychischen und physischen Handlungen.

Der Schauspieler spricht die Worte seiner Rolle mit einer solchen Leichtigkeit, dass sie nicht wie mühselige Auskramungen seines Gedächtnisses, sondern als **spontane Eingebungen** aus der vorliegenden Situation erscheinen (17); aber er spricht sie zugleich mit Präzision (30), begleitet von individuellen Gesten (28). Er muss seine Rolle zugleich empfinden und verstehen (18). Ziel des gesamten Schauspielens ist es, den Schein von Wahrheit zu erzeugen (37).

6. Georg Simmel (1858–1918): Der persönliche Schauspieler

Georg Simmel entwirft exemplarisch eine Philosophie des Schauspielens. Das Wesen des Schauspielertums bestand zu allen Zeiten darin, ein Bild einer Persönlichkeit und eines Schicksals zu erzeugen, die nicht Schicksal und Persönlichkeit der darstellenden Person sind. So basiert selbstverständlich die gesamte Diderotsche Paradoxtheorie auf dieser Grundannahme. Nicht Verstellung oder Lüge ist das, da Wirklichkeit gar nicht vorgetäuscht werden soll, sondern es entsteht ein spezifisches künstlerisches Phänomen, das in der **Paradoxie** besteht, so Simmel, dass der individuelle Schauspieler ohne Heuchelei, ohne Falschheit die eigene persönliche Existenz in eine vorgegebene Gestalt metamorphisiert, die sich zwar aus den vitalen Kräften des eigenen Lebens nährt, aber eben doch nicht die Erscheinung dieses eigenen Lebens ist – und auch nicht dafür gehalten wird. Sondern für die Theaterfigur (Simmel 1968: 81, 83). Der Darsteller verschwindet völlig hinter seiner Rolle. Simmel beschreibt den schauspielerischen Ausdruck dem Diderotschen Paradox gemäß: „Die Worte und Taten des Schauspielers auf der Bühne bieten sich so dar, als seien sie völlig spontan aus seinen Impulsen und der Situation heraus entsprungen“ (92). Dennoch weiß der Betrachter selbstverständlich, dass es sich um eine Rolle handelt.

Und nur unter dieser Voraussetzung kann der Zuschauer die Aufführung überhaupt goutieren. Denn das Drama wird **nicht verwirklicht**, es wird **versinnlicht**. Das Sinnliche liegt innerhalb der Kunst, die Wirklichkeit liegt jenseits der Kunst. Und das weiß der Zuschauer ganz genau: Das Sein hat auf dem Theater keinen Platz (76f.). Die Rolle kann nicht in den Schauspieler überwandern, sondern dieser kann jeweils nur eine Beziehung zu ihr haben. Die Darstellung ist das zur Gestalt gewordene Verhältnis des Künstlerindividuums zu seiner Figur (86, 88).

Die Dichotomie von Gefühl und Verstand verdichtet sich auch bei Simmel zu einer synthetischen Aussage: Das schauspielerische Talent besteht darin, nicht nur mit Verstand und Gefühl auf eine Dramenfigur zu reagieren, sondern mit der ganzen Persönlichkeit. Genau dies ist das Amalgam des schauspielerischen Prozesses: Persönlichkeit (94f.).

Die Versprachlichung leidet wieder unter der Vagheit des ‚totalitären‘ Begreifens; dennoch: das Synthetisierende ist die Persönlichkeit des Schauspielers. Der Simmelsche Schauspieler ist demnach der persönliche Schauspieler.

7. Helmuth Plessner (1892–1985): Der abständige Schauspieler

Helmuth Plessner steuert nichts Geringeres als eine Anthropologie des Schauspielers bei. Ihre Bedingungen sind wie folgt: Die Person der Rolle ist zwischen den Schauspieler und den Zuschauer geschoben; sie überdeckt den hinter ihr stehenden Schauspieler, also einen Menschen, der einen anderen Menschen verkörpert, einen Menschen, der zu sich und zu anderen ein bestimmtes künstlerisches Verhältnis findet. Die Individualität eines Menschen entfaltet sich in einem Bild von einem Menschen und verschwindet zugleich dahinter. Dem

Zuschauer tritt keine ihm unmittelbar angehende Person gegenüber, sondern eine entrückte. Die Entrücktheit des Zuschauers selbst ist Vorbedingung seines Genusses. Die Entrücktheit des Schauspielers hingegen ist bedingt durch die Darstellung, die im Material seiner eigenen Existenz daherkommt und die **Abständigkeit** eines und des Menschen zu sich selbst verrät. In der Abständigkeit spaltet der Darsteller sich von sich selber ab, diesmal in einem künstlerischen Prozess; er darf nur der Aufspaltung nicht verfallen wie der Schizophrene oder der Hysteriker, sondern muss über die Kontrolle der bildlichen Verkörperung die Distanz, den Abstand zu ihr stets einhalten. Er muss in seiner **exzentrischen Position** bewusst verbleiben.

Der Zuschauende führt die Ausdrucksmacht des Protagonisten auf ein intensives Gefühl zurück; er vergisst dabei jedoch, dass nicht das Gefühl, sondern die bildnerische Kraft des Bühnenschaffenden dafür verantwortlich zu machen ist. Die Maske des figurierenden Schauspielers besteht nicht mehr aus Holz, sondern aus seinem Körper. Ein echtes Gefühl kann dem Interpreten helfen, ist aber nur dann echte Hilfe, wenn es ihm zu Gebote steht. Der Akteur muss sich selber zuhören und er muss sich selber zusehen können. Ein hochkünstlerischer Vorgang stellt uns die Illusion eines echten Menschen vor Augen – das ist das Paradox (1953: 180–186, 191).

8. Konstantin Stanislawski (1863–1938): Der physische Schauspieler

Der Schauspieler, so Stanislawski, soll sich in die Rolle einfühlen. Dafür gibt es zwei Wege: einmal den, über Vorstellungsbilder im Kopf eine der Befindlichkeit der Rollenfigur entsprechende Stimmung zu erzeugen, die wiederum eine der Rolle in der jeweiligen Situation adäquate Empfindung evoziert. Auf diese Art und Weise schafft der Schauspieler nicht nur einen planen Untertext für die *dramatis persona*, sondern einen **illustrierten Subtext** (1963: 66f.). Dem Darsteller helfen also Vorstellungen, die er aus seiner Biografie herleiten kann, um in sich Gefühle hervorzubringen und für die Rollengestaltung zu nutzen.

Der zweite Weg, auf dem Theater Gefühle zu erzeugen und sich zu Nutze zu machen, ist der Weg über die körperlichen Aktionen: auf der Bühne wirklich ringen, boxen, mit der Hand auf den Tisch schlagen, jemandem drohen, jemanden ermuntern, den Partner verbal und nonverbal motivieren, tanzen, laufen, rennen, einen Koffer über die Bühne tragen, dabei die Materialität erspüren, also nicht einen leeren Koffer so über die Bühne tragen, als ob er schwer wäre, sondern sich tatsächlich an einem mit Gegenständen beschwerten Koffer schweißtreibend abarbeiten – all diese Tätigkeiten sind exemplarisch Basis für Stanislawskis Theorie der physischen Handlungen. Das richtige Gefühl wird sich dann einstellen. „The only thing an actor can fulfill truthfully on stage as a character is a simple physical action“ (Moore 1967: 40). Das Entscheidende auf der Bühne ist „zielbewußtes Handeln“ (Stanislawski 1963: 70). Alles auf dem Theater hat dem Drama zu dienen, der durchgehenden Handlung (62).

Wenn der Schauspieler die Panoramen seiner innerlichen Imaginationen betrachtet und so den illustrierten Untertext seiner Figuren ausbildet, arbeitet er simultan „mit Verstand und Gefühl“ (72). Nur die verstandesmäßige Stückanalyse bewegt uns zum inneren Erleben des Rollentextes und hilft uns, in sein Wesen einzudringen (74). Ohne Ratio geht es eben auch beim fühlenden Spielen nicht. Einmal da, einmal aus dem Un- und Unterbewusstsein hervorgerufen, müssen die Gefühle, so Stanislawski, vom Bewusstsein gewogen, gelenkt und eingegrenzt werden (Meyer-Dinkgräfe 2005: 42). Ja, Stanislawski hält fest, es sei vollkommen gerechtfertigt, dass der Darsteller Geschehnisse des Lebens im affektiven Gedächtnis so abspeichere, dass sie ‚besser‘ seien, als sie sich tatsächlich abgespielt hätten, besser in dem Sinne, dass sie für das Theater geeigneter werden (Boenisch 2002: 144).

9. Bertolt Brecht (1898–1956): Der zeigende Schauspieler

Der Schauspieler stellt dem Publikum eine Rolle vor. Er zeigt eine bestimmte Figur. Gemäß dem Diderotschen Paradox spielt der Schauspieler mit Distanz zur Rolle; der Zuschauer nimmt diese Distanz allerdings nicht wahr. Dennoch weiß er natürlich davon; er weiß, dass der Mensch, der da auf der Bühne steht, die Rolle ‚nur‘ spielt. Dieses Wissen ist, wie gesagt, sogar die Prämisse für seinen Genuss. Er weiß, dass er einer Illusion ‚beiwohnt‘. Es ist eine Illusion, die der Schauspieler bietet, es ist beileibe keine Täuschung. Denn der Spectateur kennt das theatralische Prinzip. Er kennt den Vorgang, der sich da im Theater abspielt. Er fühlt sich auch nicht getäuscht. Aber dieser Vorgang erzeugt – trotz aller Kenntnis des Publikums beziehungsweise gerade deswegen – eben das Paradox: die Gefühle des Schauspielers sind nicht mit den Gefühlen der Figur identisch, dennoch erscheint es dem Publikum so, als ob auf der Bühne wirklich Hamlet agierte und seine Intrigen spinnt. Voraussetzung für diese paradoxe Reaktion des Publikums ist seine, wie Klaus Lazarowicz es nennt, **Illudierung** (1997: 13, 17).

Das Besondere an der Spielweise des Brechtschen Schauspielers nun ist es, dass er diesen ‚natürlichen‘ Schauspielvorgang enthüllt. Brecht baut nicht mehr auf der Illusion auf, sondern er deckt sie auf. Der Brechtschauspieler zeigt die Figur nicht mehr nur, sondern zeigt auch noch, dass er sie zeigt. Der Darsteller kommentiert nicht mehr verdeckt wie das Ehepaar bei Diderot, sondern offen. Der Bühnenakteur tritt neben die Figur, erzählt von ihr, distanziert sich von ihr, verringert wiederum die Distanz, tritt wieder in die Figur ein, tritt wieder aus ihr aus, kommentiert sie, historisiert sie, episiert sie, übt Kritik und bricht den traditionellen Schauspielprozess kaleidoskopisch. Er spielt den Vermittler zwischen der Rollenfigur und dem Zuschauerraum. Er spielt die Rolle, gibt aber dann auch noch den Mediator (Thiele 1987; 2011; 2012).

Genau wie Diderot stellt Brecht in seinen theaterpraktischen Schriften die rationale Seite des Schauspielprozesses aus, doch weiß er genau, dass dieses Verfahren kein pur rationales ist. Also postuliert selbst er, zwangsläufig und *expressis verbis*, ein synthetisches Agieren: Ungeschulte Köpfe interpretierten den Widerspruch zwischen Spielen und Erleben so, als ob in der schauspielerischen Arbeit nur das eine oder das andere vorkäme beziehungsweise als ob nach dem ‚Kleinen Organon‘ nur gespielt, nach der ‚méthode traditionnelle‘ nur erlebt werde; de facto seien es allerdings zwei einander kontrovers entgegenstehende Abläufe, die sich im Schaffen des Schauspielenden vereinigten; Schauspielen enthalte nicht nur ein bisschen von diesem und ein bisschen von jenem; vielmehr ziehe der Acteur aus der Spannung zwischen den beiden Positionen seine besondere Wirkung; nur streiche das ‚Kleine Organon‘ – mit Mao Tse Tung – ungeduldig allein den einen Aspekt, die **hauptsächliche Seite des Widerspruchs** heraus (Brecht 16/1967: 703). In den Schauspiellehren bedingt die eine Einseitigkeit ganz schnell eine andere, diametral entgegengesetzte (Dresen 2002: 390). Beide, Brecht wie der ‚Traditionalist‘ Stanislawski, müssen notwendigerweise beides gestatten, Mache wie Einfühlung, „wenn auch in verschiedener Mischung“ (Brecht 16/1967: 846).

10. Lee Strasberg (1901–1982): Der erinnernde Schauspieler

Lee Strasberg ist in der Moderne der Promoter des Gefühlsschauspielers. Er adaptierte Stanislawski für die amerikanische Szene, für das Theater, vor allem aber für den Film. Er ist der Vater des ‚Method Acting‘. Der Witz ist eben: es ist Methode. Es ist Gefühlsschauspielen, aber hochkontrolliert. Auch in seinem Falle gilt: Alle Einseitigkeit ist zu vermeiden. Denn auch

Strasberg hat alle Einseitigkeit vermieden. Er gibt mit seinen Übungsmethoden nämlich „der scheinbar irrationalen Erscheinung des Ausdrucks ein rationales Fundament“ (1979: 7). Spontane Emotionen, so bemerkt Strasberg, sind auf dem Theater nicht kontrollierbar, **erinnerte Emotionen** indessen sind es. Sie halten sich eben im emotionalen Gedächtnis (emotional memory) bereit (1996: 98). Um die Gefühle des Darstellers im kontrollierten Sektor zu halten und damit für die Rollengestaltung verfügbar und für die allabendliche Wiederholung ‚hochladbar‘ zu machen, ist es geradezu Voraussetzung, dass die Gefühle nicht echt, reell und unmittelbar, sondern dass sie erinnert sind, vom emotionalen Gedächtnis bereitgestellt (Kehl 2002: 244). Es dürfen, ja müssen manchmal, so Strasberg, **stellvertretende Gefühle** sein (Kaiser 2008: 127). Wenn der Schauspieler auf der Bühne Tränen braucht, ist es unerheblich, welches Gefühl sie in ihm erzeugt. Wenn die Bühnenfigur aus Schmerz über den Tod der Geliebten weint, so mag der Schauspieler aus dem erinnerten Schmerz über den Verlust seiner geliebten Briefmarkensammlung heulen. Mag Prometheus wütend sein, weil er angekettet ist, so kann der Schauspieler die nötigen Anzeichen der Befindlichkeit aus der Wut über den verlorenen Groschen heraus zeigen.

Die Emotionen erinnert man gut über die sensorische Empfindung: Wie roch es in der Situation an dem Ort, an dem ich war? Wie duftete das Parfüm? Wie fühlte sich der Stuhl an, auf dem ich mich räkelte? Wie schmeckte das Essen, das ich aß? Wie hörte sich der Gesang der Vögel an in dem kleinen Wäldchen, in dem wir spazieren gingen? Wie fühlte sich der warme Wind auf meinen Wangen an? Welches Tier habe ich da vorbeihuschen sehen? Der Schauspieler erinnert nicht das Gefühl, sondern erinnert eine Situation, in der die eben geschilderten sensorischen Einzelheiten reichhaltig Bilder erzeugen, die dann wieder eine Gefühlsreaktion hervorrufen (Blair 2008: 44). Diese so erinnernd aufgerufenen Gefühle kann der Darsteller zum Spielen nutzen.

Analog zum emotionalen resp. affektiven Gedächtnis (affective memory) können wir ein sinnliches Gedächtnis, **sense memory** (Eric Morris), annehmen, mit dessen Hilfe es dem Darsteller gelingt, einen nicht tatsächlich vorhandenen Gegenstand oder allgemein ein Objekt und sämtliche damit zusammenhängenden Emotionen und Handlungen über die sensorische Empfindung herzustellen, auf diese vorgestellten Sachen und spürbaren Sachverhalte zu reagieren, mittels aller Sinne im Übrigen, olfaktorisch, haptisch, gustatorisch, akustisch, visuell. Aus dem Erfühlen des sinnlichen Ereignispotenzials ergibt sich eine große Wahrhaftigkeit des Spielens, wobei die sich in diesem Akt niederschlagende Identifizierung des Schauspielers eine dialektische ist, da sie auf der einen Seite **etwas illudieren** will, gleichzeitig aber zu dieser Illusion Distanz hält, einem rhetorischen Verfahren von Figuration und Defiguration (Wolf-Dieter Ernst) vergleichbar (Jochim 2008: 21f.).

Ein Schauspieler, der sich auf der Bühne von seinen Gefühlen überfluten lässt, ist ein herzlich schlechter Schauspieler. Er darf nicht zu hundert Prozent in der Rolle aufgehen. Denn dann weiß er nicht mehr, was er gerade macht. So Lee Strasberg (1996: 108, 113). Der seine Empfindungen erinnernde Schauspieler ist **außerhalb** des Stückes, für das Publikum jedoch vollständig **bei** der Sache – diese Dualität ist im Darsteller allzeit gegenwärtig (102). Genau das ist aber das Diderotsche Paradox. Die Tatsache, dass auf dem Theater stets einer steht, der die vorgestellte Person nicht ist, sondern spielt, ist einfach ein Faktum, das verborgen zu halten unmöglich ist. Lee Strasberg beschreibt das Distanzprinzip zutreffend, wenn er feststellt, dass das Darstellen des Darstellers „so aussehen muß, als befände er sich in einer realen Situation, während er doch ganz genau weiß, daß er sich auf der Bühne befindet“ (88). Der Emotionsschauspieler Strasbergscher Provenienz ist, wie jeder echte Darsteller, ein kontrollierter Schauspieler. Es ist nicht Wahnsinn, sondern Methode.

Literatur

- Andrejew, Leonid: Der Gedanke. Übers. Margit Bräuer. In: Andrejew, Leonid: Das rote Lachen. Erzählungen 1898–1906. Berlin (DDR)/Weimar 1986. 289–347.
- Blair, Rhonda: The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience. Milton Park (UK)/New York 2008.
- Boenisch, Peter M.: Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkörper. Zur Problematik der Korporealität (nicht nur) im Musiktheater. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel. Tübingen 2002. 139–152.
- Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 1, 2. In: Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke, Bd. 15, 16. werkausgabe edition suhrkamp. Frankfurt a. M. 1967.
- Diderot, Denis: Éléments de physiologie. In: Diderot, Denis: Oeuvres complètes. 20 Bde, hg. v. J. Assézat, M. Tourneux. Paris 1875–1877. Bd. 9. Paris 1875. 253–429.
- Diderot, Denis: Sur le génie. In: Diderot: Œuvres Esthétiques, hg. v. Paul Vernière. Paris 1968. 19f.
- Diderot, [Denis]: Paradoxe sur le comédien. Paris 1830.
- Dresen, Adolf: Das rhetorische Defizit – über das schwierige Verhältnis von affectus et intellectus. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel. Tübingen 2002. 375–392.
- Friedrich, Marcus A.: Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik. Stuttgart/Berlin/Köln 2001.
- George, Elizabeth: Wo kein Zeuge ist. Roman. Übers. Ingrid Krane-Müschen, Michael J. Müschen. München 2006.
- Gregori, Ferdinand: Der Schauspieler. Leipzig/Berlin 1919.
- Hafner, Iris: Ästhetische und soziale Rolle. Studien zur Identitätsproblematik im Theater Carlo Goldonis. Würzburg 1994.
- Hage, Volker: Der Magier und das Mädchen. In: Der Spiegel, Nr. 1, 4. Januar 2010, 100ff.
- Hagemann, Karl: Moderne Bühnenkunst. Bd. 2. Berlin/Leipzig 1918.
- Jochim, Annamira: Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie. Bielefeld 2008.
- Kaiser, Reinhard: Was tut der Übersetzer, wenn er sich auf seinen Text einläßt? In: Leupold, Gabriele/Raabe, Katharina (Hrsg.): In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst. Göttingen 2008. 121–133.
- Kehl, Anne: Die Bildung der Vorstellung. Grundlagen für Theater und Pädagogik. Bad Heilbrunn/Obb. 2002.
- Kohout, Pavel: Armer Mörder (Ubohý vrah). Nach Motiven der Erzählung „Vernunft“ von Leonid N. Andrejew (1902). Übers. Gerhard u. Alexandra Baumrucker. Luzern/Frankfurt a. M. 1972.
- Lazarowicz, Klaus: Identifikation und Distanz. Über zwei Grundbegriffe der Theorie der Schauspielkunst. In: Lazarowicz, Klaus: Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997. 9–28.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Erster Theil. o. O. 1769.
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel: Approaches to Acting: Past and Present. London/New York 2005.
- Moore, Sonia: The Stanislavski System. The Professional Training of an Actor. Digested from the teachings of Konstantin S. Stanislavski. New York 1967.
- Plessner, Helmuth: Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Plessner, Helmuth: Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge. Bern 1953. 180–192.
- Riccoboni, Anton Franz/Schröder, Friedrich Ludwig: Vorschriften über die Schauspielkunst. Eine praktische Anleitung für Schauspieler und Declamatoren. Leipzig 1821. [Riccobonis ‚Schauspielkunst‘ mit Notaten Schröders.]
- Riccoboni, François: L'art du théâtre. A Madame ***. Paris 1750.
- Riccoboni, François: L'art du théâtre. A Madame ***. Paris 1750. Reprint. Whitefish (MT) 2010.
- Roth, Ursula: Die Theatralität des Gottesdienstes. Gütersloh 2006.
- Roth, Ursula: Von der Inszenierung bis zur Performativität. Der Religionsunterricht im Lichte kulturwissenschaftlicher Grundkategorien. In: Klie, Thomas/Leonhard, Silke (Hrsg.): Performative Religionsdidaktik. Religionsästhetik – Lernorte – Unterrichtspraxis. Stuttgart 2008. 38–50.
- Sainte Albine, Pierre Remond de: Der Schauspieler. Zit. nach Gotth. Ephr. Lessing: Auszug aus dem Schauspieler des Herrn Remond von Sainte Albine. In: Theatralische Bibliothek, Erstes Stück. Berlin 1754. 209–266.
- Sainte Albine, Pierre Remond de: Der Schauspieler. Zit. nach Gotthold Ephraim Lessing: Auszug aus dem „Schauspieler“ des Herrn Remond von Sainte Albine. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Bänden.

- Bd. 10, hg. v. Julius Petersen. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart [1925]. Hildesheim/New York 1970. 221–250.
- Sainte Albine, Pierre Rémond de: Le Comédien: Ouvrage Divisé en Deux Parties. Paris 1749. Reprint. Charleston (SC) 2010.
- Sainte Albine, Remond de: Le comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Nouvelle édition, Augmentée & corrigée. Paris 1749.
- Shakespeare, William: Hamlet, hg. v. Bernard Lott. London 8. Aufl. 1976.
- Simmel, Georg: Zur Philosophie des Schauspielers. In: Simmel, Georg: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse, hg. v. Michael Landmann. Frankfurt a. M. 1968. 75–95.
- Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil II. Übers. Ruth Elisabeth Riedt. Berlin (DDR) 1963.
- Strasberg, Lee: Das Schauspielerseminar. Schauspielhaus Bochum 9. – 22. Januar 1978. Bochum 1979.
- Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur ‚Method‘. Übers. Frank Heibert, Angelika Wermelskirch, Wolfgang Wermelskirch. Berlin 3. Aufl. 1996.
- Thiele, Michael: The Role of the Narrating Actor. In: Geißner, Hellmut (Hrsg.): On Narratives. Frankfurt a. M. 1987. 233–238.
- Thiele, Michael: Gegen den Wahnwitz des Gedankens. Der Schauspieler bei Diderot, Brecht und anderen. In: Germanica Wratislaviensia 133 (2011). Acta Universitatis Wratislaviensis No 3308. 21–35.
- Thiele, Michael: Vorfähligkeit. Theorie & Praxis der Schauspielkunst. Insingon 2012.
- Unger, Thorsten: Das Gothaer Hoftheater als Ort des Kulturkontakts. Institutionelle Rahmenbedingungen für Übersetzung und Spielplangestaltung. In: Fritz, Bärbel/Schultze, Brigitte/Turk, Horst (Hrsg.): Theaterinstitution und Kulturtransfer I: Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Tübingen 1997. 373–400.
- Walser, Alissa: Es geht um das Scheitern des Gefühls am Verstand. In: Welt am Sonntag, Nr. 2, 10. Januar 2010, 46.
- Wengierek, Reinhard: Niemals vorbildlich. Vom Liebling der DDR zum Liebling der Nation: Dem Schauspieler Manfred Krug zum 70. Geburtstag. In: Die Welt, 8. Februar 2007, 29.

***Michael Thiele**, geboren 1947, studierte Theater- und Literaturwissenschaften u. a. an der Universität München und schloss das Studium mit dem Magister Artium Kommunikation/Ästhetik im Schwerpunkt Theaterwissenschaft an der Universität Osnabrück ab. 1974/75 war er Dramaturg und Regieassistent an den Städtischen Bühnen Osnabrück. Mit Studierenden der Uni Osnabrück schrieb, inszenierte und veröffentlichte er Theaterstücke, Musicals und Hörspiele. Für das Schauspiel ‚Beaumarchais oder Die Geburt des Figaro‘ von Friedrich Wolf schrieb er eine Bühnenmusik (UA 1979, EP 1979, MC 1980). Seine Bühnenreifepfung für Schauspiel und Musical legte er 1976 ab, sein Sprecherzieherexamen 1979. Als Schauspieler arbeitete er mit dem Regisseur und Faust-Preisträger Dietrich Hilsdorf 1978 an den Städtischen Bühnen Dortmund zusammen. 1987–1989 unterrichtete er das Hauptfach Sprechen an der Schauspielabteilung der Folkwang-Hochschule Essen. Zur Zeit lehrt er als Professor für Rhetorik an der Hochschule Karlsruhe – Technik und Wirtschaft sowie als apl. Professor für Religiöse Rhetorik an der Goethe-Universität Frankfurt.*

Kontakt: Prof. Dr. phil. habil. Michael Thiele, M. A., Bismarckstr. 14, D-76133 Karlsruhe,
✉ tm.thiele@gmx.de,  www.tm-thiele.de

DGSS - AKADEMIE



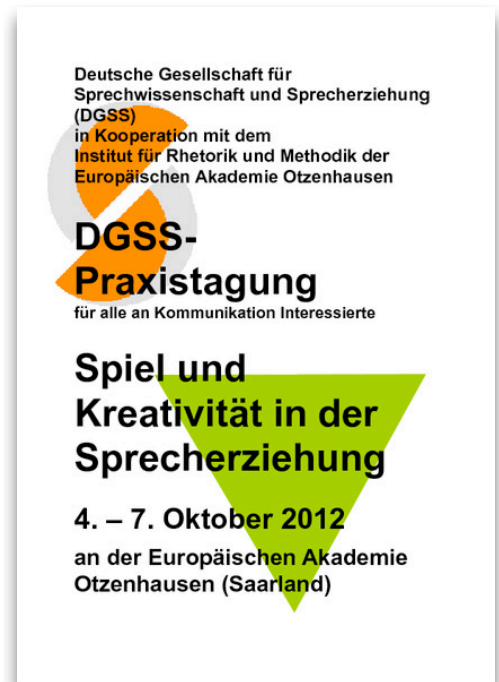
DGSS - Jahrestagung 2012
„Spiel und Kreativität in der Sprecherziehung“

Termin: 04. - 07. Oktober 2012
Ort: Europäische Akademie Otzenhausen

Kontakt:

Prof. Dr. Norbert Gutenberg, Universität des Saarlandes,
 Postfach 151150, 66041 Saarbrücken
 ✉ n.gutenberg@mx.uni-saarland.de

Roland W. Wagner, Pädagogische Hochschule
 Heidelberg, Keplerstr. 87, 69120 Heidelberg;
 ✉ wagner@ph-heidelberg.de



Tagungsprogramm:

Donnerstag, 4. Oktober 2012

	Raum A	Raum B
14.00	DGSS - Vorstand	
15.30 - 16.00	Pause	
16.00	DGSS - Beirat	
16.30 - 18.00	DGSS - Wissenschaftskommission	DGSS - Berufskommission
18.00	Abendessen	
19.00	Kollegiales Treffen in der hauseigenen Kneipe	

Freitag, 5. Oktober 2012

	Raum A	Raum B
9.00	DGSS - Wissenschaftskommission	DGSS - Berufskommission
10.30 - 11.00	Pause	
11.00	DGSS - Beirat	
12.30	Mittagessen	
14.00 - 15.30	Heiner Apel, Katrin von Laguna, Josefine Méndez: Warm Up – Cool down. Möglichkeiten und Perspektiven des Einsatzes von Aufwärmübungen in sprecherzieherischen und rhetorischen Übungsseminaren	Katrin Felder: Zurück zum Anfang unseres Kommunikationsfilms. Grundlagentraining Kommunikation mit Musik und Bewegung
15.30 - 16.00	Pause	
16.00 - 17.30	Josefine Méndez, Cornelius Filipski: KomFu – Praxiserfahrungen mit dem Kommunikationskampfsport	Augustin Ulrich Nebert: Vom Sprechstil zum Hörspiel
18.00	Abendessen	
19.30	Rezitations- und Spielabend, u. a. mit Kia Böck (Weingedichte), Thomas von Fragstein (aus Jandl „Die Humanisten“), Hans Martin Ritter („seitenblicke“)	
21.00	Kollegiale Gespräche in der hauseigenen Kneipe	

Samstag, 6. Oktober 2012

	Raum A	Raum B
9.00	Julia Breulman: „Tierisch gut“ – Spielerische Übungen zur Aktivierung der Sprechorgane	Kerstin Hillegeist: „Meine Stimme ist lila“: Kreative Methoden der Stimmanalyse
10.30 - 11.00	Pause	
11.00	Kerstin Köhler / Cäcilie Skorupinski: „Was wir noch zu denken hätten... oder: Der Igel und die Klobürste“. Kreative Methoden für die Seminararbeit.	Nadine Leyer, Alexander Roggenkamp und Torsten Rother: Improvisationstheater im Rhetoriktraining
12.30	Mittagessen	

14.00 - 15.30	Hans Martin Ritter: Spielzüge - Praktische Beispiele zu einer Kunst des Umwegs	Marita Pabst-Weinschenk: Die Erarbeitung von Rollenspielkarten und ihr Einsatz in verschiedenen Gesprächssettings
15.30 - 16.00	Pause	
16.00 - 17.30	Marcel Dräger: Visualisierung in der Rhetorik zwischen Kreativität und Routine	Bernd Schwandt: Spielen wir Arbeiten oder arbeiten wir spielend? Sprecherziehung trifft Erlebnispädagogik
18.00	Abendessen	
19.00	Podiumsdiskussion der Wissenschaftskommission	
20.30	Weinprobe (auf Wunsch) und kollegiale Gespräche in der hauseigenen Kneipe	

Sonntag, 7. Oktober 2012

	Raum A	Raum B
9.00	Roland W. Wagner: Kommunikative Kreativität spielerisch erfahren und steigern (Aktuelle Kreativitätstechniken – vorgestellt und ausprobiert)	(ab 9.30) Norbert Gutenberg: Das Spielstadt-Projekt „minisaarland“
10.30 - 11.00	Pause	
11.00	Rainer M. Stoffel: Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Also: Erzähle ich. Das Finden und Erfinden von Geschichten beim Erzählen.	Regina Toth: Seil oder Sandsäckchen – gezielter Einsatz von Hilfsmitteln im Sprechunterricht
12.30	Mittagessen und Verabschiedung	

Die Tagung ist ausgebucht. Zusätzliche Interessierte können sich auf die Warteliste setzen lassen.

Weitere Informationen zur Tagungsstätte und Anreise finden sich auf der Homepage der Europäischen Akademie Otzenhausen  <http://www.eao-otzenhausen.de>.

Veranstaltungen der Landesverbände

Bis Redaktionsschluss erreichten uns folgende Veranstaltungshinweise:

Berufsvereinigung der Dozenten für Rhetorik, der Sprecherzieher und Sprechtherapeuten in Bayern e.V.

Am 20.10.2012 um 10 Uhr, findet in Regensburg die diesjährige Fortbildungsveranstaltung mit anschließender Mitgliederversammlung statt. Mitglieder und Interessierte sind herzlich eingeladen. Der Vormittag steht mit Dr. Hans Högerl unter dem Thema „Teambuilding, Teamkommunikation und Organisationsmanagement“. Am Nachmittag führt Prof. Christian Kraus die Teilnehmer mit klassischen und modernen Kommunikationswegen zur Ausgestaltung der Stakeholder-Kommunikation, Anwendungsmöglichkeiten für Kommunikationstrainer und vermittelt eine Einführung in den Business Smalltalk mit Deutsch-BWL / BWL-Deutsch.

Informationen rund um die Veranstaltung finden Sie im Internet-Veranstaltungskalender der DGSS oder auf der Homepage des Landesverbandes www.bvs.bay.de.

Externe Veranstaltungen

Neben den genannten Veranstaltungen gibt es einige, die nicht von der DGSS und ihren Landesverbänden ausgerichtet werden, die wir aber trotzdem empfehlen möchten:

GAL-Kongress: „Wörter – Wissen – Wörterbücher“ vom 18.-21.09.2012 in Erlangen. Weitere Informationen erhalten Sie im DGSS-Veranstaltungskalender:

 <http://goo.gl/zLZPc>

9. Internationale Stuttgarter Stimmtage: „Die Stimme des Anderen“ vom 01.-04.11.2012. Weitere Informationen erhalten Sie im DGSS-Veranstaltungskalender:

 <http://goo.gl/0uBab>

NEUIGKEITEN IN KÜRZE

Ein Rückblick auf die Landauer Institutsabteilung Sprechwissenschaft

In dem vergangenen Jahr 2011 handelte es sich, das Fach Sprechwissenschaft betreffend, um ein Jubiläumsjahr an der Universität in Landau: 35 Jahre Sprechwissenschaft in Landau; 40 Jahre Lehre des derzeitigen Fachvertreters, Henner Barthel; 85. Geburtstag seines Amtsvorgängers, Hellmut Geißner. Da nach der Pensionierung Barthels und Wiederzuweisung der umgewidmeten Stelle (2012) die Sprechwissenschaft nicht wie bisher fortgeführt werden wird, sei hier ein kleiner Rückblick auf das Wirken der beiden Hochschullehrer erlaubt.

Univ.-Prof. em. Dr. phil. Hellmut Geißner

Geißner, Nestor der Sprechwissenschaft in Deutschland (Heilmann in dgss@ktuell 2/2011), besaß einen biografischen Grund, die miteinander sprechenden Menschen in den Mittelpunkt seiner sprechwissenschaftlichen Lehre zu stellen. Mit 18 Jahren wurde er im Krieg verwundet und geriet in Gefangenschaft. Geißner begriff die Notwendigkeit radikaler Demokratisierung durch politische Bildung. Ab 1946 studierte er Klassische Philologie, Germanistik und Sprechkunde an der Universität Frankfurt am Main. 1949 legte er die Sprecherzieherprüfung ab und nahm eine Assistenz bei W. Wittsack auf. Vom selben Jahr an studierte Geißner besonders Philosophie u. a. bei Adorno, Horkheimer, Gadamer. 1955 schloss Geißner seine auch pädagogischen Studien (bei Weinstock) mit einer sprachphilosophischen Dissertation über Hans Lipps ab. Befehl und Gehorsam, bloße Amtsauctorität, Manipulation und Machtkämpfe galten fortan als rhetorische Formen, die durch den Austausch überzeugender Argumente ersetzt werden sollten. Geißner entwickelte das Konzept 'Rhetorische Kommunikation'. Die dialogische Haltung im Gespräch wurde auf die Formen der Rede übertragen. Kooperative und emanzipatorische Methoden sollten in der sich entwickelnden Demokratie Kritik- und Konfliktfähigkeit fördern. Die Leibhaftigkeit des miteinander Sprechens gab der unüberwindbaren dialogischen Differenz einen personalen Angriffspunkt, der in seinen rhetorischen, ästhetischen, therapeutischen und phatischen Formen mündlicher Kommunikation beschreibbar und erforschbar war.

Von 1956 an baute Geißner das Fachgebiet Sprechkunde und Sprecherziehung an der Universität des Saarlandes auf. Der Sprechkunde gab er neue Begründungswege aus Philosophie (kritische Hermeneutik, dialogisch verantwortete Ethik) und Sozialwissenschaft (empirische Sozialforschung, Ethnomethodologie, Gruppendynamik) und transformierte die Sprechkunde in die Sprechwissenschaft.

1968 gründete Geißner das 'Institut für Rhetorik und Methodik in der politischen Bildung' (IRM) an der Europäischen Akademie in Otzenhausen (EAO) und – mit Fred. L. Casmir – die Tagungsreihe mit der damaligen SCA (Speech Communication Association) als das „Internationale Sprechwissenschaftliche Colloquium“. Ab 1968 gab Geißner die Schriftenreihe „Sprache und Sprechen“ mit heraus, später „Sprechen und Verstehen“.

Nach zwanzig Jahren Arbeit an der Universität des Saarlandes erhielt Geißner eine Professur an der ehemaligen Erziehungswissenschaftlichen Hochschule in Landau, der späteren Universität in Landau. Hier konnten kommunikationspädagogische Grundlagen in der Lehrerbildung umgesetzt werden. Zahlreiche Studierende der Psychologie kamen, um den

Aspekt des wechselseitigen Verstehens, teilnehmenden Beobachtens und sozialpsychologische Fragestellungen kennen zu lernen, weil dies noch kein Bestandteil der Nachbarfächer bildete. Das Fach Sprechwissenschaft war als selbstständige Sektion im Seminar für Germanistik institutionalisiert – später als Abteilung im Institut für Kommunikationspsychologie, Medienpädagogik und Sprechwissenschaft (IKMS) des Fachbereichs Psychologie – und bot und bietet (auslaufend) die folgenden Studiengängen an:

- Sprechwissenschaft als Haupt- und Nebenfach im Magisterstudiengang der Germanistik, später grundständiger Magisterstudiengang;
- Studienrichtung Sprecherziehung im Studiengang Diplom-Erziehungswissenschaft;
- Sprechwissenschaft als Nebenfach im Studiengang Diplom-Psychologie;
- postgraduales Zusatzstudium Sprecherziehung (mit Zertifikatsprüfung);
- Sprechwissenschaft als Nebenfach im Promotionsstudiengang, später Promotionsfach.

Geißner wurde für seine 13-teilige Fernsehserie "Reden und reden lassen" ausgezeichnet. Die „Rhetorische Kommunikation" (SWF Baden-Baden / HR / ORF Wien) wurde 1975 mit dem Adolf-Grimme-Preis in Silber prämiert. Geißner erhielt die "Silberne Erinnerungsmedaille" der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (1990) und das "Verdienstkreuz am Bande" der Bundesrepublik Deutschland (1994).

Geißner arbeitete im Wissenschaftlichen Rat des ‚Instituts für Deutsche Sprache‘ (IdS), Mannheim ab 1985, und als Mitherausgeber der Zeitschrift "Text and Performance Quarterly", USA ab 1989; außerdem wirkte Geißner als Mitglied in der ‚Deutschen Gesellschaft für Sprechwissenschaft und Sprecherziehung e. V.‘ (dort Vorsitzender 1964-1972 und Ehrenmitglied seit 1994), der ‚Gesellschaft für Angewandte Linguistik‘ (GAL), der ‚Speech Communication Association‘ (dort Ehrenmitglied seit 1973), der ‚International Society for the History of Rhetoric‘, der ‚International Society of Phonetics‘ und in der ‚International Society for the Study of Argumentation‘.

Univ.-Prof. Dr. phil. habil. Henner Barthel

1994 gelangte Barthel von der Humboldt-Universität zu Berlin nach Landau. Die Grundlagen der sprechwissenschaftlichen Arbeit Geißners hatte sich Barthel schon Jahrzehnte zuvor angeeignet, was ihn in Opposition zur herrschenden Lehre in der DDR brachte. Barthel referierte z. B. 1976 Geißners "Argumentierendes Sprechdenken im Fünfsatz" von 1968 (wofür sich Geißner bei einem Vortrag der 14. Sprechwissenschaftlichen Fachtagung in Halle/Saale 1985 bedankte). Was für Landau eine Geißner-Nachfolge im wörtlichen Sinne bedeutete, galt für Barthel einen befreienden Neubeginn in einem demokratischen Umfeld, das die im Osten Deutschlands 1989 erkämpfte Mündigkeit zum pädagogischen Ziel ansteuerte. Barthel weist 1987 darauf hin, „... dass die theoretische Unbrauchbarkeit zu eng gefasster Begriffe (z. B. Kommunikation = Informationsübermittlung) überwunden wird...“ (Barthel 1987/1992, 93). Nicht eine Norm, sondern die Rolle der Personen und ihrer Situationen bestimmen die Kommunikation: „Die Wahrung des Realitätsbezuges kommt darin zum Ausdruck, dass die Sprachkommunikation als Tätigkeit aufgefasst wird, die in eine übergeordnete Tätigkeit eingebettet ist, in ein soziales Verhältnis verflochten und an räumlich-zeitliche Bedingungen gebunden ist“ (a. a. O., 96).

Barthel studierte von 1967 bis 1971 Sprechwissenschaft und Germanistik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und legte 1971 die entsprechende Diplomprüfung ab. Danach arbeitete er als wissenschaftlicher Assistent von 1971 bis 1976 an der Universität Leipzig. Von 1976 bis 1991 war Barthel als (Ober-)Assistent an der Humboldt-Universität zu Berlin tätig. 1979 promovierte er im Fach Rhetorik. Von 1980 bis 1981 absolvierte Barthel ein

post-doktorales Zertifikatsstudium der Psycholinguistik am Puschkin-Institut in Moskau bei A. A. Leont'ev als akademischem Betreuer. 1987 habilitierte Barthel sich mit der Schrift "Psycholinguistische Grundlagen zu einer Theorie der sprachlichen Kommunikationstätigkeit physisch-psychisch Geschädigter", die 1992 veröffentlicht wurde. An der Humboldt-Universität erhielt Barthel 1992 eine Professur für Angewandte Linguistik / Rhetorik. Seit 1994 leitet er als Professor die Abteilung Sprechwissenschaft in Landau. Anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Sprechwissenschaft an der Universität in Landau (2001) fand 2002 eine wissenschaftliche Tagung „Zum Wissenschaftsverständnis der Sprechwissenschaft“ statt (vgl. Tagungsband unter diesem Titel, Hg. Barthel, München 2003). An dieser Tagung wurde auch deutlich, dass sich Sprechwissenschaft und -erziehung in Kommunikationswissenschaft und Kommunikationspädagogik umbenennen müssen, um den Anschluss an ihr Umfeld zu erhalten.

Neben der mündlichen Kommunikation und Phonotaktik bilden Barthels Arbeitsschwerpunkte die Argumentationstheorie, Kommunikationsstörungen sowie die (russische) Deklamationskunst. Hervorzuheben ist noch Barthels Bemühen um die Stärkung der Ethnorhetorik und -hermeneutik, das sich in dem von ihm mitbegründeten deutsch-russischen Forschungsprojekt und der gleichnamigen Schriftenreihe (1998 ff.) ausdrückt.

Barthel ist leitendes Mitglied in der ‚Deutschen Gesellschaft für Sprechwissenschaft und Sprecherziehung e. V.‘ (DGSS), der ‚Gesellschaft für Angewandte Linguistik‘, der ‚International Society for the Study of Argumentation‘ und in der ‚European Communication Research and Education Association‘ (ECREA).

Von 2012/13 an sollen die gesellschaftlich unverzichtbaren Lehrinhalte der direkten interpersonalen und medialen Kommunikation – in ihren Sinn konstituierenden, auf gemeinsames Verstehen und Handeln gerichteten Arbeitsweisen – weiterhin in Forschung und Lehre umgesetzt werden (s. a. DGSS@ktuell 1/2012, S. 23).

*gez. Vertretung der Fachschaft Sprechwissenschaft
an der Universität in Landau*

Sprechen - Zuhören - Persönlichkeitsbildung mit Hartwig Eckert

Berufsverband Sprechen und Kommunikation in Niedersachsen, Hessen, Hamburg und Bremen e.V.

„Anregende Dialoge, die uns neu hören und sprechen gelehrt haben!“ Die baden-württembergische Sprecherzieherin Annemarie Thies bringt begeistert die Wirkung unserer Fortbildung in Göttingen auf den Punkt. **„Seit diesem Workshop höre ich anders oder noch mehr. Vor allem mein Mann hört mich öfters solche Sätze sagen wie: Eigentlich wollte ich dich schon anrufen, äh, ich meine, ich wollte dich anrufen, damit...“**

Damit unsere Worte besser in Erinnerung bleiben und, weil Studien belegen, dass Aussagen besser behalten werden, wenn sie logisch verknüpft sind, deshalb rät Hartwig Eckert, Nebensätze mit „weil“ oder „damit“ einzuleiten und den Nutzen für die Gesprächspartner deutlich zu machen.

Über die Sprechmuster die Denkmuster ändern und damit die Persönlichkeit, dazu haben wir den Flensburger Linguisten und Phonetiker Prof. Dr. Hartwig Eckert für zwei Seminartage in Gudrun Stockmanns Jugendstil-Salon eingeladen. Viele von euch kennen Hartwig durch

seine Bücher „Menschen und ihre Stimmen“ und „Sprechen sie noch oder werden Sie schon verstanden“.

Eigentlich, vielleicht, noch eine kleine Anmerkung – „Wenn ich diese Weichmacher höre, denke ich: Nicht wichtig und lese lieber in meinen Unterlagen“, beschreibt Eckert die Wirkung des Weichmacher-Sprechmusters, das viele von uns verinnerlicht haben. Da es aber nicht leicht ist, seinen Sprechrhythmus zu ändern, empfiehlt er uns, stattdessen „Intensivierer“ einzusetzen wie: Das ist extrem schwierig oder absolut wichtig. Mit fester Stimme gesprochen lassen die Intensivierer aufhorchen und hinhören.

Alterozentrisch – beziehungsorientiert sprechen

In unserer Vorstellungsrunde fällt Hartwig der häufige Gebrauch des Personalpronomens „ich“ auf. Egozentrisch, dieses Wort kennen alle. Aber was ist das Gegenteil? – Alterozentrisch, antwortet Anna Jöster, die Hartwigs Bücher gelesen hat. Auf den anderen bezogen, beziehungsorientiert sprechen - wie das geht, vermittelt uns Hartwig Eckert ganz Kommunikations-Fuchs.

Beiläufig bremst er unseren Selbstdarstellungsdrang mit meist geschlossenen, absichtlich ungeschickt formulierten Fragen. Auf diese Weise ringt er einigen von uns knappe bis überhebliche Antworten ab. „Aber: Was kann Euch Besseres passieren als, dass jemand nachfragt?“, mahnt er. „Bitte nicht genervt antworten oder wie ein Musterschüler auswendig gelerntes Lexikonwissen aufsagen!“

„Was ist der Unterschied zwischen Beratung und Coaching?“, will er zum Beispiel von einer Individualpsychologin in unserer Runde wissen. „Ein Berater kennt den richtigen Weg und gibt Ratschläge. Ein Coach vertraut darauf, dass die Lösung ihrer Probleme in der gecoachten Person selbst liegt. Ein Coach stellt die richtigen Fragen“, antwortet Christina Pollmann. „Toll! Eine Definition in 30 Sekunden - wie in einer Nusschale“, freut sich Hartwig Eckert. „Auch andere, blöd gestellte Fragen hast du ernst genommen und auf mein Frageinteresse geantwortet.“

Vergiss das Gejammer! Wähle aus, was für uns spannend ist!

Den Weg zum Beruf des Sprecherziehers beschreiben viele von uns als zufällige Folge von Ereignissen. „Wie ein Stück Treibholz im Strom des Lebens“, charakterisiert Eckert unsere Kurzautobiografien, die damit enden, dass wir irgendwo gelandet sind. „Ihr seid die Gestalter eures Lebens“, ermutigt Hartwig uns. Wenn er nach einer ersten Ablehnung aufgeben hätte, erzählt er, keine neuen Konzepte verfasst hätte, dann wäre er heute nicht Trainer bei TRIPLE A, einer international renommierten Unternehmensberatung.

Auch unsere Klagen über die harte Arbeit und über Entbehrungen, nachdem die Kinder kamen, findet Hartwig langweilig und typisch deutsch. Als Anglist und Kommunikationstrainer arbeitet er oft in angelsächsisch geprägten Ländern. Dort hört er solche Klagen nicht. „Aber es war doch so“, wendet eine von uns ein. „Wen interessiert das?“, kontert er entschieden. „Du bist die Autorin deiner Lebensgeschichte. Vergiss das Gejammer und die harte Arbeit! Wähle aus, was für uns spannend ist. Nimm uns mit deiner Begeisterung mit!“

Wie im Flug vergehen zwei Seminartage. Am Ende sind wir überrascht, wie vielschichtig und intensiv die Höranalyse einer – zugegeben ausführlichen - Vorstellungsrunde sein kann.

Elke Drewes

5. Interdisziplinäre Mosbacher Gespräche zum Thema

„Sprache – Sprechen – Musik“

Berufsverband Sprechen e. V., Baden Württemberg

„Sprache – Sprechen – Musik“ war das Motto der 5. Interdisziplinären Mosbacher Gespräche. Vom 16. bis 18 März 2012 kamen 27 Interessierte im ver.di-Bildungszentrum „Michael-Rott-Schule“ zusammen, um sich fortzubilden. Auf dem Programm standen Sprechkollagen, typenrichtiges Sprechen und Singen, die Ursonate von Kurt Schwitters sowie Jazz und Sprechkunst.

Zum Einstieg war am Freitagnachmittag ein Sprechkollagen-Workshop mit Dr. Marita Pabst-Weinschenk vorgesehen. Dieser wurde kurzerhand zum „Do-it-yourself“-Workshop erklärt, da die Dozentin erkrankt war. In drei Gruppen wurden drei verschiedene Sprech-collagen erarbeitet und aufgenommen.

Das Abendprogramm gestalteten Luise Wunderlich und Johannes Hustedt. Mit „Schiller: da busch, Kleist!“ stellten sie ein Potpourri aus drei Programmen vor. Luise Wunderlich rezitierte unter anderem aus „Max und Moritz“, „Die Räuber“ und „Der zerbrochene Krug“. Musikalisch begleitete sie dabei Johannes Hustedt auf Quer-, Alt- und Piccolo-Flöte.

Der Workshop des Samstagmorgens beschäftigte die Teilnehmerinnen und Teilnehmer das komplette Wochenende – und wahrscheinlich darüber hinaus. Die Dozentinnen Christina Bartaune und Iris Wagner-Göttelmann gaben Einblicke in das typenrichtige Sprechen und Singen. Zu Beginn des Workshops wurden die Anwesenden mit einem kleinen Test in Ein- und Ausatmer geteilt. In praktischen Übungen – darunter Atemübungen, ein Kanon und ein Rap – wurde den beiden Gruppen dann die Terlusologie näher gebracht. Zwischendurch beantworteten die Dozentinnen zahlreiche Fragen und diskutierten mit den Teilnehmern. Auch nach dem Workshop und am nächsten Tag gab es noch angeregte Gespräche mit Fragen wie „Bist du Einatmer oder Ausatmer?“ oder Aussagen wie „Ich war heute Morgen schon richtig fit!“.

Dadaistisch war der Samstagnachmittag gestaltet. Prof. Stefanie Köhler führte in den Kontext zur Ursonate von Kurt Schwitters ein, erzählte über sein Leben und seine Werke. Nachdem die Partitur der Ursonate erklärt war, erarbeitete die Gruppe sich einzelne Passagen und formte sie sprechkünstlerisch aus.

Im Abendprogramm begeisterte Michael Speer mit „Das fanatische Orchester“. Der freiberufliche Bühnenkünstler trug Literatur über Musiker, Rezensenten, Komponisten, Dirigenten und das Publikum vor. Speer setzte nach 45 Minuten einen frechen Abschluss, als er auf einen Gast zuging und sagte: „Ist deine Blase voll? Dann hör‘ ich jetzt auf.“ Trotzdem rezitierte er als Zugabe noch „Das Wunderkind“.

Die 5. Mosbacher Gespräche schlossen am Sonntag mit dem Vortrag „Jazz meets Sprechkunst“ von Alexis Krüger und Georg Bomhard. Anhand von Hörbeispielen erläuterten die Dozenten, wie Sprache und Musik gleichzeitig erklingen und welche Chancen und Schwierigkeiten es dabei gibt. Nach der Theorie folgte die Praxis. Georg Bomhard zupfte auf seinem Kontrabass die Begleitung zur „Jazz Poetry“ und Alexis Krüger übte mit der Gruppe ein, wie eine Kneipe stimmlich interpretiert werden kann. Das „Danzn, Danzn, Danzn, Danzn“ und ein „Klirrrrrrrrrrr“ sind den Teilnehmern sicher heute noch im Ohr.

Katharina C. Müller

Einladung zum Rezitationswettbewerb 2012: "Bertolt Brecht"

Zeit: Samstag, 24.11.2012

Ort: Rathaus Visbek, Goldenstedter Straße 1

Veranstalter: Universität Vechta, Gemeinde Visbek, Kreisstadt Vechta

Wie im vergangenen Jahr wird diesmal in Vechta ein Rezitationswettbewerb stattfinden, und es wird wieder ein stattliches **Preisgeld** ausgelobt und eine Staffelung der Preise vom ersten bis dritten Rang geben – und dazu einen Saal- oder Publikums-kandidaten. Der Wettbewerb ist einmalig in der Bundesrepublik und im deutschsprachigen Ausland. Die Organisation und Durchführung koordiniert Prof. Dr. Ockel. Die Preise betragen 1000 €, 500 € und 300 €. Der Publikumspreis ist mit 200 € dotiert. Der Ablauf der Veranstaltung ist wie folgt geplant:

15 Uhr, Ratssaal Visbek:

Vorstellung der Bewerber vor der Jury (pünktlicher Beginn!) (Die Kandidaten tragen nach Auslosung der Reihenfolge die von ihnen gewählten Brecht-Texte vor; sinnvolle Kürzung möglich. Die 10-min-Überschreitung bedeutet Disqualifikation)

19:30 Uhr, Ratssaal Visbek:

Öffentliche Veranstaltung mit Vorträgen der Bewerber (Die Jury trifft wegen des Zeitlimits von max. 1 Stunde für die Abendveranstaltung nach Rücksprache mit den Bewerbern die Auswahl der Texte für diese öffentliche Rezitation, an der jede(r) Teilnehmer(in) mindestens einen Text spricht).

Bedingungen:

Die Teilnehmer sollten sich auf eine maximale Sprechzeit von 10 min. einstellen. Texte von Bertolt Brecht stehen zur Auswahl; dabei steht es den Bewerbern frei, auch Auszüge aus Prosatexten oder Dramen zu wählen. Die Texte sollten frei/auswendig vorgetragen werden. Die preisgekrönten Bewerber werden erst im Rahmen der Abendveranstaltung bekannt gegeben. Es dürfen nur bis zu 20 Bewerber bis zum Alter von 35 Jahren teilnehmen. Anmeldungen sind ab sofort möglich (Anmeldeformular s. u.).

Auswahlkriterien sind im Wesentlichen:

- Ausdrucksstärke und sprecherische Modulationsfähigkeit der Bewerber
- Imaginationskraft gemäß dem gewählten Text
- Hörbare Berücksichtigung der Textanordnung (wichtig bei lyrischen Texten)
- Erkennbare Deutung des Textes im Sprechen

Anmeldungen erfolgen unter Angabe der Adresse, der Mailadresse und Handy-Nummer sowie Geburtsdatum und -ort (für die Preisurkunde) nach Möglichkeit verbindlich an Eberhard Ockel (s. u.). Sinnvoll ist auch die Angabe der gewählten Brecht-Texte.

Anmeldung: Zur Anmeldung nutzen Sie bitte dieses Formular (32 kb):

 http://www.dgss.de/fileadmin/Redaktion/Oeffentlich/Download/2012_Anmeldeformular_Rezitationswettbewerb.doc. Füllen Sie es aus und schicken Sie es als E-Mail-Anhang an  eberhard@ockel.info.

Studierenden wird zu den **Reisekosten** ein **Zuschuss** gewährt. Bitte geben Sie hierfür Ihre Kontonummer im Anmeldeformular an. Voraussetzung für die Zuschussgewährung ist die Vorlage der Bahnkarte oder eine Erklärung über (gemeinsame) Autoanfahrt mit Kilometerangabe beim Eintreffen zum Wettbewerb.

Die Anmeldung wird erst gültig, wenn **10 € Startgeld** auf das Konto 106 781 801 (Stichwort Rezitationswettbewerb 2012) bei der Volksbank Vechta (BLZ 280 641 79) eingezahlt worden sind. Für Einzahler aus dem Ausland: BIC: GENODEF1VEC und IBAN: DE17 2806 4179 0106 7818 01. Das Geld wird bei fristgerechter Absage – spätestens zwei Wochen vorher – zurückgezahlt.

Die Jury ist wie folgt zusammengesetzt:

- Dr. Ortwin Lämke, Universität Münster, Leiter des Zentrums für Rhetorik
- Prof. Dr. Baldur Neuber, Universität Halle, Professor für Sprechkunst
- Prof. Dr. Eberhard Ockel, Hochschule Vechta, Professor a. D. für Sprach-/ Sprechwissenschaft
- Sabine Seggelke (Dozentin a. D.), Folkwang-Hochschule Essen für darstellende Kunst

Und denken Sie daran, frei nach Heinrich Heine: Der Zweck des Rezitierens ist das Rezitieren selbst!

Soweit die Erde Himmel sein kann,
soweit ist sie es in einer glücklichen Ehe
(Marie v. Ebner-Eschenbach)

Prof. Dr. Peter Martens

Geboren 10. Mai 1919 gestorben 28. März 2012

Nach einem langen und erfüllten Leben hat mein Mann, unser Vater,
Großvater, Schwager und Freund nun seine Ruhe gefunden.

Die Liebe bleibt.

Marlies

Hiltrud, Loek, Stephan und Axel

Klaus, Birgit, Jens und Nils

Hilde

Marlies Martens, Gottorpstrasse 63, 22605 Hamburg

Der 10. Mai 1919 ist der Geburtstag von Peter Martens.

Ich kenne ihn schon seit ca. 40 Jahren, beginnend mit meiner DGSS - Mitgliedschaft, intensiviert lange lange Jahre im Vorstand und in seiner Funktion als „Kassenprüfer“.

Am 28. März 2012 ist er gestorben – in seinem 92. Lebensjahr. Da sein Lebenslauf symptomatisch ist für die Generation zwischen den Weltkriegen, möchte ich Ihnen hier kurz darstellen. Sein Geburts-, sein Lebensraum war - außer der Kriegszeit - der Norden, seine Heimatstadt Hamburg. Ohne diese Grundlage kann ich ihn mir gar nicht denken und vorstellen.

Die Schulzeit bis zum Abitur 1938 erlebte er an den verschiedenen Institutionen in Hamburg – mit Schüleraustauschzeiten in England und Frankreich.

Und dann folgten 8 (acht!) Jahre Arbeitsdienst, Wehrdienst, Kriegsgefangenschaft. In der Letzteren war er mehrfach als Dolmetscher tätig und gab Deutschunterricht für Angehörige der „Siegermächte“.

Während des Krieges durfte er ein Semester lang studieren: WS 1941/42. Sein Interesse war sehr früh klar und deutlich. Aber erst mit 27 (!) Jahren konnte er es bis zur Promotion 1953 (mit 34 (!) Jahren) pflegen und ausbauen: „Summa cum laude“! Phonetik einschließlich Stimm- und Sprachheilkunde und Sprecherziehung, Germanistik einschließlich Niederdeutsch, Allgemeine und deutsche Literaturwissenschaft, Anglistik, Romanistik. Seine Lehrtätigkeit begann schon als Student mit Deutsch als Fremdsprache, sie setzte sich fort mit Phonetik der deutschen Sprache und Sprecherziehung und wurde am 30.9.1985 beendet.

Seine Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut war ihm besonders wichtig, da er mit Fortbildungslehrgängen ausländischer Lehrer und Dozenten eine neue, enge Verbindung mit „den Deutschen“ schaffen wollte. So wurde auf seine Anregung hin in Hamburg das „Deutsch-Institut für Ausländer e.V.“ gegründet, dessen Vorstand er bis 1987 angehörte.

Seine Lehrtätigkeit in und für andere(n) Institutionen war sehr umfangreich: Sprecherziehung, Rhetorik und Vortragskunst waren Gegenstand von Lehrgängen an der VHS, in Prediger-Seminaren der ev.-luth. Landeskirche Hamburg, beim Hamburger Sportbund, der Deutschen Bundespost usw.

Ohne seine Liebe für die Niederdeutsche Literatur und Mitarbeit in Kuratorien ebensolcher Art kann ich ihn mir überhaupt nicht vorstellen: ich behaupte, dass es seine sprachlich-sprecherische Heimat war....!

Zu all seinem reichen fachliche Schaffen und Wirken besaß er eine Eigenschaft, eine Tugend, die ich mit einem Zitat von Wilhelm Busch so beschreiben möchte: „Was man ernst meint, sagt man am besten im Spaß.“ (Wobei Spaß nichts mit dem heutigen „fun“ zu tun hat: Scherz, bei ihm war es „Witz“, „Belustigung“, „Vergnügen“ an der Sprache, Worten ...) Ich entsinne mich noch vieler langer Vorstandssitzungen in den 70er/80er Jahren: heftig kontroverse Diskussionen, in denen sein großer menschlich-umfassender Humor äußerst wohltuende Prozesse in Gang setzen konnte, fachlich-sachlich stimmig und umgänglich im Ton.

Lieber Peter, Du fehlst mir sehr.

Und ich bin ganz sicher - nicht nur mir!



Sabine Seggelke

(Vielen Dank an Frau Dr. M. Martens für die exakten Angaben zum Lebenslauf)

Sabine Seggelke, Uerdinger Str. 26, 40474 Düsseldorf, 30. April 2012

Hellmut K. Geißner

Geboren 7. März 1926 gestorben 19. August 2012



Nachruf auf Hellmut Geißner

Einen Nach-Ruf zu verfassen bedeutet zunächst zu verstehen, dass ein Mensch nicht mehr gerufen werden kann, kein Zu-Rufen mehr möglich ist, sondern nur noch ein Nach-Rufen, ein Hinterher-Rufen zu einem, der sich auf einen unumkehrbaren Weg begeben hat.

Das anzunehmen fällt mir schwer.

Ich habe nach meiner Übersiedelung 24 Jahre lang Gelegenheit gehabt, einen Wissenschaftler kennen zu lernen, der sprechend und schreibend, argumentierend und diskutierend, streitend und klärend, gründend und aufbauend, verändernd und wiederholend, aber immer unermüdlich eine Entwicklung und Veränderung unseres Faches von der Sprechkunde zur Sprechwissenschaft im Nachkriegsdeutschland, im geteilten Deutschland und im wiedervereinigten Deutschland betrieben und vorangetrieben hat. Er hat „die Zunft“, wie er die Sprechwissenschaftlerinnen/Sprechwissenschaftler und die Sprecherzieherinnen/Sprecherzieher zu nennen pflegte, sich eingeschlossen wissend, ermahnt und ermutigt, „miteinander Sinn zu konstituieren“, um etwas „zur gemeinsamen Sache“ oder „gemeinsam zur Sache“ zu machen. Es wird keine Studierenden geben, denen diese Formulierungen im Studium nicht begegnet wären.

Hellmut Geißner hat das Fach geprägt wie kaum ein anderer, im wahrsten Sinne des Wortes ein Nestor, ein Ratgeber, ein „Altmeister einer Wissenschaft“, ein eine Gemeinschaft lange Begleitender.

Er war in seiner Kritik unnachgiebig, in seinen Anforderungen anstrengend, in seinen Präzisierungen unerbittlich. Aber dabei war er ein großartiger Lehrender, der seine Studierenden und Promovierenden gefordert und gefördert und ermutigt und ermuntert hat zu emanzipatorischer Rhetorik, demokratischer Teilhabe und wissenschaftlichem Denken.

Ein streitbarer Geist mit einer „Gelehrsamkeit“ und einer Bildung, die immer Gesamtprozesse umschloss und auf Interdisziplinarität zielte.

Hellmut Geißner hat mit seiner „Theorie der mündlichen Kommunikation“, der Gestaltung der DGSS und des Wissenschaftlichen Beirats, des Internationalen Colloquiums (ICC), der Heraus- und Mitherausgeberschaft von Schriftenreihen und vielen weiteren Impulsen, seinem wissenschaftlichen Oeuvre, das von seiner immensen Arbeitskraft und Disziplin zeugt, ein Vermächtnis hinterlassen, das lange nachhaltig nachwirken wird.

Aber viele von uns werden auch seine Sorgfalt beim Lesen zugesandter Texte, seine Unterstützung zum konsequenten Zu-Ende-Denken und seine menschliche Zuwendung vermissen, wenn man sich selbst ihm zu öffnen vermochte.

Die Sprechwissenschaft in Deutschland hat einen zentralen Denker und Anreger verloren und in seinen privaten Lebenskreis ist eine unersetzbare Lücke gerissen.

Ich traure mit allen, die ihm nahe waren.

Christa Heilmann

Hellmut! Es gibt noch viel zu sagen und Du bist weg. Ich bin traurig und wütend. Aber so ist das Leben. Edith, Dank an Dich für Alles!

Ich lese Hellmut, dazu. Die Einbildungskraft kann ihn zum Sprechen bringen:

„Erst im staunenden Erschweigen löst sich der Mensch aus dem zerstreuen Anprall der Welt.(...) Diese auf den Tod bezogene Verschwiegenheit ist eine durch nichts wegzudiskutierende Möglichkeit menschlichen Schweigens und menschlichen Existierens zumal.“

Angekommen in der „ewigen Heimat“ der Liebe, die sowohl die physikalische und selbst die geschichtliche Zeit, als auch den physikalischen Raum „überschwingt“. Also ist das dem „liebenden Wir“ zugehörige sprachliche Verhalten einzig das „liebende Schweigen“.

Vertikal können wir in ausgezeichneter Weise leben im tätigen, verantwortenden Schweigen. Im verschwiegenen uns selbst Verantworten, im liebenden Schweigen und im wechselseitigen Miteinandersprechen.“ (1955. 71,74,77)

Hellmut hat aus den geliehenen Wörtern Welten gebaut, um ins Offene zu gelangen. Alle unterdrückenden Systeme wollen, dass Menschen sprachlos, also hilflos bleiben. Als Gedichte sprechender Jugendlicher (Gausieger Sprechkunst Hessen-Nassau 1944) hat er gewusst, dass es hinter der offiziellen Lesart der Nazis, z.B. bei Hölderlin, eine andere Welt gibt. Zunächst nur die erlaubte des Gesangs (Singeleiter in der Jungschar ab 1940). Bubers Ich und Du (handgeschriebene Frontlektüre). Kriegsende: Gefangen, verwundet (Lazarett 1944), ausgebombt, aber lebendig und frei (in und nach amerikanischer Gefangenschaft 1945).

Die Brüder Wittsack (Richard ost, Walter west) haben auf Augenhöhe gelehrt, die Tradition der Aufklärung als Erziehung zur Mündigkeit gelebt (na ja,- Hellmut musste Walter W. oft zu den Studierenden in den Raum „schieben“, weil Walter ihm aus Angst vor der Gruppe lieber Geschichten erzählte). Nicht mehr „ja“ sagen müssen, sondern auch „nein“ sagen dürfen. So konnte Hellmut in Frankfurt studieren (ab 1949 wiss. Hilfskraft), was er in Saarbrücken (ab 1956 Lektorat) und Landau (ab 1976 Professur) umsetzte: Auf der Grundlage eines herrschaftsfreien Diskurses Analyse und Kritik des Gesprochenen, mit dem Ziel, daraus neue Muster des Miteinandersprechens zu entwickeln. Zuhören, paraphrasieren, klären und erklären, verstehen. Dann erst argumentieren und ergebnisoffen streiten.

Wie bei Adorno hat bei Hellmut das Musisch-Emotionale das Sprachlich-Rationale gesteuert, vorbestimmt. Kein Gehirntier, keine „eiskalten Höhen der Rationalität“, wie ihm Tack bei seinem ersten wiss. Vortrag in den 50er Jahren vorwarf.

Zu Hellmut und Edith in die Sprechwissenschaft (im Keller der Uni Landau) ging ich vom ersten Studententag an (Lehramt, Magister, Promotion, ab 1980). Statt Einpauken Hörverstehen. Sprechspiele, Ernstspiele, Lebensrollen klären. Hellmuts Sprechwissenschaft und Sprecherziehung erschienen, Zusammenfassungen unserer Lehre. „Ich bin nicht die Sprechwissenschaft!“ Ja, Hellmut, nur ihr Herausgeber; Drach und Winkler haben sie gefunden, Du hast sie ausgeführt; auch mit und in Deinen zahlreichen Schülern und Schülerinnen. Dialektisch dann die „Irrwege“, der Blick zurück im Zorn auf verlorene Jahre („brauner Sumpf“) und kluge Geister. Dann der Blick nach vorn, (resigniertes) Transformieren der wissenschaftlichen Sprecherziehung in eine weitere Kommunikationspädagogik. Trotz der Anstrengungen seines (emeritierten) Nachfolgers Henner Barthel passt das Nischenfach nicht in die veränderte Hochschulkonzeption des Senats; zeitgleich mit Hellmuts Tod wurden die Fächer Musik und Sprechwissenschaft in Landau abgeschafft.

Manager beklagen sich im Kurs (Hestia) über repressive Chefs. Hellmut: „Und wie sprechen S i e mit Ihren Mitarbeitenden?“ Führer oder Leiter: Anordnen oder anleiten, überzeugen oder überreden, behaupten oder begründen, entsituierende Norm oder situationsbezogene Rollenmuster? Das ist der kleine Unterschied zwischen Rhetorik und Rhetorischer Kommunikation: Der andere Mensch ist immer mit drin, wird mitgedacht. Die dialogische Differenz bleibt, der Dualis im Dialog kennt keine Verschmelzungserlebnisse (keine „Unio Mystika“ wie in Religion und Orgasmus und kein „ich bin du“ wie im Faschismus), aber das gemeinsame Dritte, den leibhaft im Gespräch erfahrenen Sinn.

Ein junger Autor, der in Regensburg Demokratiewissenschaft und Sprecherziehung studiert, belegt 2012, dass auch medienvermittelte Kommunikation handlungsauslösend sein kann. Er warnt: „Die Sprecherziehung schafft sich selbst ab, übrig bleibt das „Coaching“, und das „Kommunikationstraining“, das Subjekten des Systems die rhetorischen Fähigkeiten verschaffen soll, Produkte zu verkaufen. Es geht nicht länger um Demokratie und Erziehung zur Teilhabe an der Gemeinschaft, das Erbe Geißners wird abgeschafft.“ (Jobst 2012, 32)

Am ersten Mai 2012 hielt Hellmut Vortrag und Lesung in Bad Bergzabern (Praxisjubiläum Harald Kern). Er geht im Foyer auf Besucher zu: „Morituri te salutant!“ Kopfschütteln begegnet er sachlich lächelnd, geahnte Abschiede. Diesen letzten Weg müssen wir gehen, die Wege vorher können wir frei bestimmen. In seiner Abschiedsmail meint Hellmut, er habe meine verschlungenen Wege nicht immer verstanden, sei sie aber mitgegangen. Das Mitgehen ist die Voraussetzung dafür, um ein gemeinsames Ziel zu suchen und zu finden. Am Anfang steht die offene, zugewandte Grundhaltung.

Gabriel Ptok

Jobst, Matthias (2012). Paradigmenwechsel in der Sprecherziehung. In: R.Wagner (Hg.), Sprechen. Heft 54, 30-32.

Geißner, Hellmut (1955). Über Schweigen. In: I. Gentges u. Chr. Winkler. (Hg.), Sprechkunde und Sprecherziehung. Band 2, 67-78.

Gabriel Ptok hat Lehramts-, Magister- und Promotionsstudium in Sprechwissenschaft abgeschlossen, dgss Verbandsprüfung. Lehraufträge / Mitarbeit Universität Koblenz-Landau 1980 - 2012. Broterwerb als Förderschullehrer und in der Lehre (THAM, FH Darmstadt, FH KL).

Nachdenken über Hellmut Geissner

Eine erste Erinnerung: ich las die Ankündigung, dass einer der Germanistikprofessoren eine Lesung zu Wolfgang Borchert machte. Ging hin und war erstaunt, einen weißhaarigen Mann in schwarzer Lederweste zu sehen, der zur Lesung eine Flasche Pils trank. Das war unter C4-Menschen nicht üblich. Ich wäre dann beinahe gegangen: was er las und noch mehr: wie er es las, ging kaum erträglich unter die Haut. Also landete ich, neugierig geworden, in einem Seminar, das sich „dialektisches Denken von Sokrates bis Sartre“ nannte; und das in einem Semester - keine leichte Kost. Und freute mich, endlich einen guten Philosophieprofessor gefunden zu haben, langsam realisierend, dass er sich weder als Germanist noch als Philosoph verstand, aber wohl als etwas Drittes, von dem ich noch nie gehört hatte. Das war vor 29 Jahren.

In den Vorlesungen war es oft schwer, ihm zu folgen, faszinierend, dicht, aber doch oft mehr Erahnen als Verstehen des Gesagten. Viel später, als ich auch für ihn arbeitete, wollte er dann manchmal eine Kopie meiner Mitschriften der Vorlesung, weil er nachlesen wollte, was er in der Konzentration seines Sprechdenkens für ihn selbst Überraschendes formuliert hatte. Später habe ich dann meine Diplomarbeit bei ihm geschrieben, habe mich von ihm überreden lassen, für ein Jahr nach USA zu gehen (in guter Absicht, in der Sache richtig, aber durchaus suggestiv), habe Lehraufträge übernommen, habe mit ihm zusammen Seminare gemacht. Da ist mir der Professor dann als noch als Vater begegnet, als älterer Kollege, als Freund. In so vielen Rollen wie kaum ein anderer.

Andere Szenen: zu seinem Geburtstag lud er „uns“ zu sich nach Hause ein, mit der Begründung, die Linzer Torte, die seine Schwester jedes Jahr schickte, könne er alleine eh nicht essen. Der weißhaarig-weise Mann war sehr freundlich, und wir bestaunten die vielen vielen Bücher, von denen er auch noch immer wusste, wo welches von ihnen stand, wann es erschienen war, und dann auch noch die wichtigsten Inhalte referieren und etwas über den Autor erzählen konnte. Unheimlich. Die ganze Wohnung war voll mit Wänden voll Büchern, so um die 5000. Die sich dann fortsetzende Vorlesung mischte sich mit Erzählungen über Fachkollegen, die zu wenig schrieben, oder auch dumme Sachen schrieben, und eine Fachgemeinschaft, die sich offenbar nach allen Regeln der parlamentarischen Debatte miteinander zu zanken verstand; die aber auch ein hohes Commitment für „das Fach“ erwartete, die nicht nur einen Studienabschluss bot, sondern auch die Haltung erwartete, andere zu kritischer Mündigkeit zu ermuntern, oder doch gleich: die Gesellschaft endlich zu demokratisieren. Ich erfuhr von einer (zerstrittenen) Großfamilie und wurde Teil von ihr. Hellmut Geissner war diesem Fach und dieser lästigen Familie zutiefst und offenbar untrennbar verbunden.

Andere Szenen: Hellmut bei Vorträgen – stringent, streng, sehr artikuliert, unnahbar wirkend. Ich erlebte einen, den Dritte als unnahbar und sehr scharf(züngig) kannten, der Positionen, die ihm wissenschaftlich nicht haltbar erschienen, konsequent attackierte, auch mit dem Risiko (fremder und eigener) persönlicher Verletzungen. Es war wie ein Kippbild: ich sah den perfektionistischen, distanzierten Mann und ich sah auch den Hellmut, der unter dem Stress, all seine komplexen Gedanken bestmöglich sprechdenkend miteinander zu verbinden, unter den eigenen hohen Ansprüchen in der öffentlichen Situation starr wurde. Sonst war er viel freundlicher, unterstützend, ein aufmerksamer Zuhörer, gerne schmunzelnd. Aber das konnten die anderen bei dem großen Auftritt nicht sehen.

In Seminaren: nach Jahre ist es mir überhaupt erst aufgefallen: wenn Hellmut den Fünfsatz herleitete, tat er dies zur Demonstration in Fünfsätzen. Die Teilnehmer merken so etwas nicht,

ihm war es wohl selbst nicht bewusst, er hatte die Routine automatisiert. Aber nicht nur – der Symmetrie willen – in fünf davon, sondern immer weiter, fünf und fünf und fünf, zwanzig Minuten lang. Es war wie ein Gitarrensolo. Er tat das nicht logisch-analytisch, übers Abzählen, es war ein beat. Ein rhythmisches, pulsierendes Sprechdenken.

Mit 68 hat er sich emeritieren lassen. Mit 80 hat er aufgehört, Seminare zu geben, und hat weiter Aufsätze geschrieben. Da konnte er noch gut am heißesten Sommertag drei Stunden Stadtführung mitlaufen. Also habe ich irgendwann gemeint, er wird auch noch 100. Jetzt ist er nicht mehr da, und ich ... stolpere: das kann doch gar nicht sein. Da fehlt doch was. Da fehlt er mir.

Bernd Schwandt

REZENSIONEN

Anita-Mathilde Schrupf

Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien. Göttingen: Wallstein Verlag 2011. 363 S, ISBN 978-3-8353-0968-5, 38,00€

Kurzbeschreibung

Eine innovative Studie zu grundlegenden Fragen der metrischen Form am Beispiel von Hölderlins Elegien. Die um 1800 entstandenen Elegien Friedrich Hölderlins gehören zu den schönsten Gedichten in deutscher Sprache. In der vorliegenden Arbeit werden Fragen zum Verhältnis der metrischen Form und des tatsächlichen Sprachrhythmus in der Rezitation untersucht. Ausgehend von vershistorischen und musiktheoretischen Überlegungen entwickelt die Autorin ein innovatives Notationssystem für sprachrhythmische Abläufe. Für wichtige Fragen, die seit langem innerhalb der wissenschaftlichen

Literatur zur Metrik diskutiert werden, erarbeitet Anita-Mathilde Schrupf

Lösungsvorschläge: Welche Rolle spielen innerlich mitgehörte Takte für die Rezitation? Werden Substantive und Verben im Deutschen tatsächlich stärker betont als schwächere Wortarten? Wie prägen Wortlängen den rhythmischen Charakter des Verses? Zahlreiche Textbeispiele veranschaulichen Hölderlins rhythmische Verfahren in seinen Elegien. Ausgezeichnet mit dem Theodor-Frings-Preis 2011 der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiet der Germanistik.



Rezension I

Mit den Sprechzeiten legt die Autorin ein Buch vor, das für sprechkünstlerisch arbeitende Sprechwissenschaftler/innen von großem Interesse sein dürfte, zumindest für diejenigen, die sich den um 1800 entstandenen Elegien von Friedrich Hölderlin nähern möchten.

Viele Fragen, die auch unabhängig von Hölderlins Texten bei sprechkünstlerischer Beschäftigung mit Lyrik zu klären sind, werden angesprochen: die Bedeutung der Takte, die Frage der Dominanz von bestimmten Wortarten, der Einfluss der Wortlänge auf den Rhythmus und vor allen Dingen das Verhältnis von metrischer Form und Sprechrhythmus.

Kernpunkt der Arbeit, die 2010 als Dissertation in der Germanistik an der Universität Leipzig eingereicht und 2011 mit dem Theodor-Frings-Preis der Sächsischen Akademie der Wissenschaften ausgezeichnet wurde, sind objektivierbare Beschreibungskriterien für sprachrhythmische Phänomene.

Anita-Mathilde Schrupf hat den Forschungsstand und die unterschiedlichen Auffassungen zum Sprachrhythmus aufgearbeitet und nach ausführlichem Diskurs auch zu ästhetischen Konzepten den Versuch unternommen, objektivierbare Beschreibungskriterien zu entwickeln. Diese auf Hölderlins Elegien anwendend, kann die Autorin zeigen, wie rhythmische Motive bei Hölderlin auffindbar sind und bewusst gemacht werden können, unter dem Fokus: mit erhöhter Wahrnehmungsfähigkeit (der Rezipierenden) steigt die Wahrnehmbarkeit der Phänomene (beim Rezipienten). In einem 60-seitigen Anhang belegt die Autorin präzise die taktmetrischen Notationen der Elegien.

Sprecherzieher/Sprechwissenschaftler/innen werden manches Bekannte wiederfinden, vertraute Autoren/innen neu entdecken und über intuitiv Gewusstes reflektiert aufgearbeitet lesen können. Für Hölderlin-Sprecher/innen erweist sich die Arbeit als unendliche Fundgrube für Entdeckungen, ermöglicht sie völlig neue Einsichten in syntaktisch-metrisch-rhythmische Zusammenhänge und Rezipienten können auf vertiefende Hörerlebnisse hoffen.

Christa M. Heilmann, Marburg

Rezension II

Mit „Sprechzeiten“ legt Anita-Mathilde Schrupf eine höchst innovative Studie zu Hölderlins Verssprache der Distichen in seinen Elegien vor. Neue, in der Metrik und Rhythmusanalyse so noch nicht angewandte analytische Verfahren ermöglichen vertiefte Einblicke in die Beziehung zwischen Gehalt und Gestalt, die strukturelle Kohärenz des Textgefüges. Die Vfn. bewältigt dies mit intellektueller Kraft und exzellenter ästhetischer Einfühlung. Es ist ihre Absicht, „Mut zur sprechenden Sinngebung, zu ihrer verbalen wie performativen Erkundung“ zu wecken (S. 272). Das ist ihr – um es vorwegzunehmen – mit kreativer Beherztheit vorzüglich gelungen. Zugleich ist ihr Werk ein hochinteressantes Exempel für eine breit angelegte Versanalyse, die über die metrisch-rhythmische, prosodische Betrachtung hinaus für die komplexe literaturwissenschaftliche Auslotung lyrischer Werke besondere Wege erkundet.

Der akribisch gearbeitete, versgeschichtliche Eingangsteil, der mit seinen etwa 100 Seiten etwa ein Viertel des Buches umfasst, bietet einen scharfsinnigen Diskurs des methodisch-theoretischen Entwicklungsganges, der – zusammen mit musiktheoretischen Überlegungen – die methodische Entscheidung für ein taktgliederndes Deskriptionsverfahren begründet. „Takt“ entspricht hier als metrisch-rhythmische Einheit eher dem musikalischen Takt, nicht dem „Sprechtakt“, der es ermöglicht, diejenigen Abweichungen (Deviationen) vom rhythmischen Schema abzubilden, die bei der Sprechgestaltung durch expressive Aufladung eintreten.

Ein Kapitel „Diskursive Bestimmungen zur Elegie um 1800“ leitet zur konkreten Untersuchung im Hauptteil („Rhythmische Verfahren in Hölderlins Elegien“) über. Der literaturgeschichtliche Teil zur Elegie ist in einer knappen Rezension nicht hinreichend zu würdigen. Im Folgenden seien nur die wichtigsten, für die Analyse literarischer Texte besonders wesentlichen Ergebnisse der metrisch-rhythmischen Analyse sowie die Verknüpfung der Befunde in einer komplexen Betrachtung der Elegie „Menons Klagen um Diotima“ besprochen. (Die „rhythmischen Verfahren“ des Dichters betrachtet die Vfn. in Verbindung mit grammatisch-syntaktischen, stilistischen sowie kommunikativ-literarischen Eigenschaften.) Die vorrangig als empirische Untersuchung an einem lyrischen Textkorpus angelegte Studie beschränkt

sich auf das Distichon als variabel angelegten Verstyp sämtlicher Elegien Hölderlins: Im Hexameter kann die Silbenanzahl der ersten vier Takte variieren (sie können zweisilbig oder dreisilbig sein), im Pentameter sind es die Takte eins und zwei. Eine weitere für Variabilität sorgende Erscheinung ist die – meist (aber nicht nur) syntaktisch-prosodisch bedingte – Zäsurbildung innerhalb des Verses, sogar innerhalb der Takte, die geeignet ist, die Geschlossenheit der Verszeilenstruktur – zumal beim Hexameter – zu stören. Die sich hieraus ergebende Formenvielfalt wird gründlich analysiert.

Eine Kernfrage der Studie ist es festzustellen, ob die in der „Versregel“ angelegte Variabilität in Hölderlins Elegien funktionell genutzt wird, sei es für die Expressivität oder zur ästhetischen Wirkung – oder ob die Auswahl der verschiedenen Taktfüllungsmöglichkeiten eher zufällig (arbiträr) erfolgt. Für die knappe Darstellung dieser Sachverhalte hat die Vfn. eine Zahlencodierung eingeführt, die auf der fortlaufenden Nummerierung der sechs Takte beruht. Diese Methode erleichtert die Überschau über mehrere Verszeilen bzw. größere Versgruppen und Strophen im Kontext.

In der zentralen Darlegung „Rhythmische Verfahren in Hölderlins Elegien“ (S. 109 bis 230) wird „Sprachrhythmus als Überlagerung dreier Akzentuierungsprinzipien“ charakterisiert: (1) des „taktmetrischen“ Akzentuierungsprinzips, das mit dem „metrischen Schema“, also der metrischen Grundordnung des „Versmaßes“ gegeben ist und durch Skandieren verdeutlicht werden kann; (2) die Akzentuierung auf der Grundlage der syntaktischen Struktur, der Satzakkzent also, bei dem nicht alle möglichen Wortakzente realisiert werden; und (3) schließlich eine nach Garve und Moritz „Silbenbetonung“ genannte Vergabe von Akzenten nach der grammatischen Funktion, zu der aber – genau genommen – die Satzprosodie gehören sollte, weil sie aus der kontextuellen Struktur, die grammatisch im weitesten Sinne geregelt ist, hervorgeht. Eine Sammlung fragwürdiger Skansionen im Anhang verweist auf interessante Abweichungen von der metrischen Norm.

Die Wahlfreiheit bei den Taktfüllung(en) durch den Autor (Drei- oder Zweisilbigkeit) bringt interessante Einsichten in mögliche Funktionen verschiedener Variationsversionen. Die häufigsten Varianten sind beim Hexameter „1 3 4“ (1., 3. und 4. Takt zweisilbig) und beim Pentameter „1“ (1. Takt zweisilbig). Aufschlussreich ein Vergleich zwischen Hexametern mit der Struktur „1 2“ (zweisilbige Taktfüllung im 1. und 2. Takt) und „3“ (zweisilbige Taktfüllung im 3. Takt): Der „spezifische rhythmische Eigenwert“ jeder der beiden Varianten, ist in der „Rhythmusgemeinschaft“ als „rhythmische Qualität der betreffenden Verse wahrzunehmen“ (S. 119). Besondere Aufmerksamkeit gilt der variablen Taktfüllung des 1. Taktes des Verses – sowohl des Hexameters als auch des Pentameters, und zwar in ihrer Auswirkung auf den „rhythmischen Charakter eines Verses“ (a. a. O.). Eine Stelle aus „Menons Klagen um Diotima“ (Z. 47 bis 56) bietet ein starkes Beispiel: Ein sich über fünfeinhalb Zeilen (Z. 47 bis 52) erstreckender Satz, der Erinnerung an die Liebesseligkeit gewidmet, weist zweisilbig gefüllte erste Takte in den fünf Verszeilen auf. Daran schließt sich mit dem nächsten Satz („ | Aber das | Haus ist | öde mir | ..“) die Rückkehr in Trauer und akuten Schmerz, ja Verzweiflung an: der damit verbundene rhythmische Wechsel, dem die Vfn. aufgrund seiner „Inselstellung“ zurecht „Signalcharakter“ zuschreibt, wird einmal durch den dreisilbigen ersten Takt und einen zweisilbigen zweiten Takt deutlich markiert, zum anderen kommt es durch den rhythmischen Kontrast zu einem Übergang von der gleitenden leichteren Gangart, die der sanfteren Beweglichkeit des weit ausladenden Satzgefüges in den Zeilen 47 bis 52 entspricht, zu einer veränderten, nämlich retardierten, schwereren Gangart, mit der sich übrigens auch eine deutliche Veränderung des Klangcharakters – des Stimmtimbres – der Zeilen 50 bis 52 verbindet. Bei der sprechgestalterischen Verwirklichung dürften Stimmtimbre und dynamische Kontraste der akzentuellen Hervorhebungen, auch die

Tempi(wechsel), die Agogik, eine dominierende Funktion ausüben. Deutlichere metrische Parallelismen – besonders der Hexameterstrukturen – mit Taktverkürzungen in 2 bis 4 Positionen über drei und mehr Distichen hinweg üben zuweilen, wie Vfn. zeigt, eine Funktion aus, die zur engeren kontextuellen Kohärenz, also zur Bündelung und Zusammenhängigkeit der Versgruppen innerhalb einer Strophe beiträgt.

Die dreifache Wiederkehr der Hexameter-Varianten 1 3 in „Der Wanderer“ , Zeile 37-41 (S. 121) sorgt für einen „ruhigen, unaufgeregten Gang“, die Variante 1 4 in den Zeilen 65-69 „gibt dem Satz ‚Und am glänzenden See...‘ rhythmische Geschlossenheit“. Solcherlei Funktion ist nicht zu verwechseln mit „mimetischer Projektion“, vor deren heuristischer Tauglichkeit die Vfn. zurecht warnt. Die Einbettung rhythmischer Erscheinungen in das expressive Geschehen des Textes legt nahe, auch andere prosodische Komponenten zu betrachten, mit denen es als Begleitphänomen auftritt (Sprechtempo, Melodisierung, dynamische Kontraste, Stimmtimbre). Diese Ebene der rhythmischen Realisation wird in der Studie besonders oft berührt: Zum Beispiel dann, wenn von Tempri die Rede ist und der Tempowechsel in Zusammenhang mit dem Wechsel der metrischen Struktur auftritt. – Auf satzprosodische Eigenschaften und damit auch auf Momente der sprechkünstlerisch gestalteten Gesamtform geht Vfn. im Abschnitt „Hölderlins Zäsurgebrauch“ ein. Sie gibt einen aufschlussreichen Überblick über die Zäsurverteilung bzw. die Zäsurpositionen in den Elegien: In den Hexametern liegen einmalige Zäsuren pro Zeile in 56 % aller Verszeilen vor, bei (weiteren) 42 % aller Verszeilen eine mehrfache Zäsurierung. Unterschiede der Zäsurierung bei den einzelnen Elegien sind als Befunde bemerkenswert: In „Menons Klagen um Diotima“ treten einmalige Zäsuren pro Zeile in 38 % der Verszeilen auf, in „Der Wanderer“ 66 % und „Der Gang aufs Land“ 76 %, was auf eine lebhaftere syntaktische Beweglichkeit und deshalb auf mehr syntagmatische Grenzen, umfänglicheren Satzgebilden gemäß, hindeutet. Die meisten in der Analyse der Vfn. ermittelten „Zäsurierungen“ dürften zunächst nur als potenzielle Pausenbildungen zu bewerten sein – wie stets bei syntagmatischen Fugen, ausgenommen die nahezu obligatorische Pause vor neuem Satzbeginn. Konsequenzen der Zäsurbildung sind des weiteren Erscheinungen, die jenseits einer durch Skansion ermittelten Versstruktur beim Sprechen unvermeidlich sind: Nämlich Akzentverschiebungen, die zur völlig anderen Versformationen führen. Vers 1 in „Brod und Wein“, in der Strukturform der Vfn.:

| Rings um | ruhet die | Stadt; still | wird die er | leuchtete Gasse |

setzt voraus, dass bei Annahme einer deutlichen Pausierung nach „Stadt“ „still“ unbetont bleibt und „wird“ Akzent trägt. Aber die Skansion weist auf eine Unangemessenheit hin und macht bewusst, dass in der Sprechversion „still“ obligatorisch einen Akzent trägt, „wird“ sollte dann eher unbetont bleiben (muss es aber nicht). Es liegt also eine klare „metrische Drückung“ vor, die Verschiebung einer Akzentstelle (nach links) und die Entstehung eines „Hebungspralls“ (W. Schröder), der eine deutliche Zäsur fordert. Daraus ergäbe sich ohne weiteres die folgende „Zergliederung“ in zwei selbstständig wirkende Verse, der zweite sogar mit einer viersilbigen Taktfüllung, die freilich nur in der Sprechtakt-Deskription zu erfassen ist:

| Rings um | ruhet die | Stadt | | still wird die er | leuchtete | Gasse, |

Wenn auch „wird“ Akzent trägt, kommt es zum einsilbigen Takt mit „still“:

| still | wird die er | leuchtete | Gasse | .

Wegen des zusätzlich entstehenden Hebungspralls kommt es zu einer punktuellen Retardation bei „still“, die sich bei Pausenlosigkeit in leichter Dehnung des [l] auswirkt. Derartige weitergehende „Wandlungen“ der Versstruktur wären „Freiheiten“ mit denen beim

Sprechen zu rechnen ist. Eine besonders interessante Frage stellt sich mit der Funktion wiederkehrender charakteristischer (gleicher) Versstrukturen als rhythmische Motive, die, wenn sie – in nicht zu großer Entfernung voneinander – tatsächlich als rhythmische Parallelismen bzw. Iterationen wahrgenommen werden können, kontextuelle Kohärenz und Homogenität zumindest steigern.

Der Abschnitt über „Hölderlins Spondeen“ bietet eine Menge Diskussionsstoff, der allein schon aus dem Terminus resultiert, der aus dem fußmessenden Verfahren stammt, jedoch streng genommen in der Terminologie der taktgliedernden bzw. taktmetrischen Deskription keinen Platz hat – ebenso wenig wie Jambus, Trochäus, Daktylus oder Anapäst u. a.


Sichtet man die Elegien hinsichtlich der „Auftrennung“ des Hexameters mittels der Zäsur 3m (im 3. Takt nach der akzentuierten Silbe), so ergibt sich, dass in „Menons Klagen um Diotima“ die Zäsur (3m) bei 74 % und in „Der Wanderer“ sogar bei 81 % der Hexameter vorliegt. Es sind syntagmatische Zäsuren, die in „Menons Klagen“ zu drei Vierteln in der Schriftform durch Interpunktionszeichen gekennzeichnet sind, also durchaus tiefe Einschnitte bilden. Somit entsteht also ein partieller rhythmischer Parallelismus innerhalb der Distichen, der zu einer momentanen Erhöhung rhythmischer Kohärenz beiträgt.

Es ist verdienstvoll, dass Vfn. in einem längeren Exkurs der syntaktischen Makrostruktur des Satzbaus – Satzlängen, Binnengliederung der Sätze u. a. – einen hohen Stellenwert einräumt. Die für die Präsentation der Satzvolamina gewählte originelle Darstellungsform ermöglicht Einblicke und Überblicke von besonderer Deutlichkeit.

Im letzten Teil, „Interpretation und rhythmische Verfahren“, unternimmt die Vfn. mit außergewöhnlichem interpretatorischen Scharfsinn und einfühlsamer Intuition den Versuch, die rhythmisch-metrischen Befunde in einem hermeneutischen Gesamtrahmen mit denjenigen Eigenschaften lyrischer Texte zusammenzuführen, die aus dem gedanklichen Gang, den Haltungsänderungen des artikulierte Subjekts wie des Textsubjektes in der Elegie „Menons Klagen um Diotima“ resultieren. Die vor der Erst-Edition der Gedichttexte eingerichtete Strophenteilung wird im Abschnitt „Kommunikative Struktur und Abschnittsbildung“, kritisch annulliert. Stattdessen folgt die Textgliederung den viermaligen Anrufungssequenzen in der Elegie (Verse 1-24; Verse 25-52; Verse 53-100; Verse 101-130) folgt. Im Durchgang durch den Elegietext wird „für jeden Abschnitt erläutert, wie ein [...] Akzentuierungsprinzip [im Wechsel von „Harmonie“ und „Spannung“, d. Rez.] mit den übrigen harmoniert oder widerstreitet“ (S.231). Hier steht zwar die konkrete Ausprägung verschiedener rhythmischer Formen („Verfahren“) im Vordergrund, jedoch sind die Gesamtzusammenhänge mit kommunikativer Struktur, Textsubjekt und artikulierte Ich, wechselnden Haltungen oder Gefühlslagen stets im Blick. Die Frage, wie die „sprachrhythmische Gestaltung der Elegie zur Glaubwürdigkeit der Äußerungen des Ichs beiträgt, das sich in ihr artikuliert“, ist hochinteressant, aber streng genommen nicht bis ins letzte zu beantworten, ohne die prosodische Gesamtheit zu betrachten, die das akustische Erscheinungsbild angemessener sprechkünstlerischen Gestaltung in toto ausmacht. Rhythmische Phänomene bilden dabei nur eine, wenn auch wesentliche Komponente.

Gottfried Meinhold, Jena

BUNTE ECKE

 **Schweigen bei Apple**
Es fehlen die Worte

KLICK  <http://goo.gl/cNSZ0>
Quelle: sueddeutsche.de

„...Never say crash - sprich nie vom Absturz: Der Computerkonzern Apple gibt angeblich vor, was Verkäufer sagen dürfen und was nicht...“

"Das Schulungsbuch soll sogar die Körpersprache vorschreiben: Wer Nase oder Augen reibt, signalisiere Geheimnistuerei, wer den Kopf in die Hand stützt, zeige Langeweile und wer auf der Stuhlkante sitze, sei aufgeschlossen und kooperativ."


via Matthias Jobst

 **Geschätzter Bass**
Wähler bevorzugen Kandidaten mit tiefer Stimme

KLICK  <http://goo.gl/GOj3Y>
Quelle: spiegel.de

„...Menschen mit tiefer Stimme sind im Vorteil: Sie werden eher gewählt und als Chef bevorzugt, berichten Forscher. Ein Bass wird mit Stärke und Dominanz verbunden - egal ob es sich um männliche oder weibliche Führungspersonen handelt...“

via Mario Frick

 **Was für Ohren und Stimme**
Mongolischer Kehlkopf- bzw. Obertongesang

KLICK  <http://goo.gl/DNcDd>
Quelle: youtube.com

Bayersaikhan Erkhembayar von der Gruppe Khukh Mongol (Folk Art Ensemble, solo).

 **Tag der Stimme 2012**
Vom Piepsen und Knarzen

KLICK  <http://goo.gl/YysAV>
Quelle: www.stimmeundrhetorik.de

Im Rückblick an den World Voice Day gibt es noch einen Zeitungsartikel der Berliner Zeitung über schlechte Stimmen, die es gar nicht gibt.



DGSS e.V.

Deutsche Gesellschaft für
Sprechwissenschaft &
Sprecherziehung

ISSN 2191-5032