

Zurück zu den "Meistersingern"?
Zur Frage der Beurteilung und Bewertung stimmlich-sprecherischer und
künstlerischer Leistungen – Kleiner kritischer Kommentar aus dem "Off"

Von Hans Martin Ritter

Augustin Ulrich Nebert und Baldur Neuber haben in dem „Aufsatz“ von DGSS @ktuell 1/2009, einen Entwurf zur „Beurteilung und Bewertung stimmlich-sprecherischer und künstlerischer Leistungen“ vorgelegt. Das ist verdienstvoll und hat in dem Ansatz zugleich etwas Befremdliches. Befremdlich ist vor allem der Weg zu einer solchen „Beurteilung und Bewertung“, insbesondere die Systematik, mit der, von stimmlich-sprecherischen Leistungen ausgehend, die künstlerische Leistung gleichsam als deren logische Folge erscheint. Zwar trennen die Autoren beide Bereiche durch ein I und II sowie durch das „und“ des Titels, dennoch führen sie die Fragestellungen ineinander und entwickeln die zweite aus der ersten. Dabei geht der Weg zur Bewertung künstlerischer Leistungen von der Detailwahrnehmung stimmlich-sprecherischer Momente, die offenbar eher unproblematisch abzuhaken sind und ggf. mit Punkten bewertet werden können, zu den schwerer fassbaren sprechkünstlerischen. Man merkt: Das sichere Gelände der Sprecherziehung ist das der „costo-abdominalen Atmung“, des Kiefernöffnungswinkels, der Sprechstimmlage, des „Schnarrregisters“ und der „Artikulation“, der „in der sprecherzieherischen Literatur“ – so die doch eher ausschnittshafte Wahrnehmung – „bisher am meisten Aufmerksamkeit gewidmet“ werde, im ganzen also das „Handwerk“ im eingeschränktesten Sinn. Die „Beherrschung der Mittel“ trage „zu einem Gesamteindruck bei“. Dabei „werden zunächst nur die Fertigkeiten im sprech- und stimmbildnerischen Bereich eingeschätzt.“ (S. 7) Das erinnert ein wenig an die „Meistersinger von Nürnberg“, an die Tafeln des „Merkers“ mit ihren Kreidestrichen und an die Regelwut jenes *Beckmesser* („Ein jedes Meistergesanges Bar/ stell ordentlich ein Gemäße dar/ aus unterschiedlichen Gesetzen/ die Keiner soll verletzen.“). Bei Wagner wendet sich diese Regelwut *Beckmessers* letztlich gegen ihn selbst: Die Hammerschläge des *Hans Sachs* markieren die Schwachstellen seiner eigenen regelrechten und zugleich fehlerhaften Singweise und zerschlagen die kunstvollen „Blumen“ seines Ständchens. Ich betone noch einmal: es ist verdienstvoll von den Autoren, sich um diese Fragen zu bemühen und die Diskussion anzustoßen. Nur wird das Pferd hier gleichsam vom Schwanz her aufgezümt. Befremdlich erscheint insbesondere die Auffassung „Fertigkeiten im sprech- und stimmbildnerischen Bereich“ oder auch die „Beherrschung der Gestaltungsmittel“ seien ohne den (in diesem Fall: künstlerischen) *Sinn* einer Tätigkeit einzuschätzen und zu bewerten. (Vgl. dazu die letzten Passagen der Rezension Hellmut Geißners in derselben Ausgabe von DGSS@ktuell.(1)) Die Autoren sind sich der Problematik allerdings zum Teil bewusst, da es sich bei der Bewertung künstlerischer Leistungen um einen Bereich „mit beträchtlichen subjektiven Handlungsspielräumen“ handle. Der Gesamteindruck müsse „nicht der Summe der Teilbereiche entsprechen, er kann im Extremfall sogar den Teilleistungen entgegengesetzt sein.“ Und „selbst die stimm- und sprechbildnerischen Basisleistungen“ seien „subjektiven Überformungen ausgesetzt“. (S. 8f.) Von dieser Grundproblematik einmal abgesehen, lässt sich über viele der angebotenen Kriterien im Künstlerischen im übrigen durchaus produktiv streiten, obschon beispielsweise das Festhalten an den unmittelbaren Bezügen „zwischen den literaturwissenschaftlich klassifizierbaren Genres und prototypischen Merkmalen ihrer sprechkünstlerischen Umsetzung“ (ebd.) überholt erscheint und in das Alte Reich der „Diener am Wort“ gehört. Die aktuelle Entwicklung der Literatur geht jedenfalls in andere Richtungen, vom Theater ganz zu schweigen. Und auch die Sprechkunst sollte sich gegen Entwicklungen einer Überschreitung des Genres nicht sperren, es sei denn, sie verstünde sich als eine Art „Hilfskunst“ der Literaturwissenschaft.

Ein weiterer kritischer Punkt ist die angeführte sprecherzieherische Literatur als Basis für die Vorgehensweise. Zum einen täuschen die wenigen Literaturverweise eine Aktualität eher vor: Egon Aderholds (wichtiges) Werk *Sprecherziehung des Schauspielers* (2007) liegt – in nahezu unveränderter Fassung – immerhin seit 1963 vor, und der Aufsatz zum *Gestischen*

Sprechen von Klaus Klawitter und Herbert Minnich in dem Sammelband *Schauspielen* (Ebert 1998) stammt aus dem Jahr 1981. Noch wichtiger: Beide Texte beziehen sich ausdrücklich auf die *Schauspielausbildung* mit ganz eigenen Kriterien und nicht auf „professionelle Sprecher“ oder „Lehrramtsanwärter, Schüler sowie geschulte Laiensprecher“ (ebd.). Unmittelbare Anhaltspunkte für eine solche Ausbildung oder auch für „professionelle sprechkünstlerische Leistungen“ geben sie jedenfalls nicht. Das gilt auch für den Rückgriff auf Brecht und sein *gestisches Prinzip*. Der schlichte Verweis darauf genügt nicht. Die Möglichkeiten einer Übertragung wären ohne Zweifel gegeben und sind auch schon seit längerem vorgedacht – ich versage es mir, hier auf eigene Arbeiten zu verweisen. Allerdings liegen diese Arbeiten womöglich jenseits der wissenschaftlichen „Demarkationslinie“ der Autoren. Aber unabhängig davon: Wenn man Beurteilungskriterien für eine (sprech-)künstlerische Arbeit auf der Basis von Überlegungen zu schauspielerischer Tätigkeit oder Ausbildung entwickelt, so wäre vorab die Frage zu beantworten, wie auf einem eben nicht-schauspielerischen Feld diese Kriterien in den Ausbildungs- und Studieneinheiten sich denn wiederfinden – quantitativ wie qualitativ.

Eine ganz eigene Problematik des Künstlerischen und seiner Kriterien lässt sich wiederum an dem Begriff der „Erlebnistiefe“ aufzeigen, deren „Nachvollziehbarkeit“ die Autoren als „wesentliches Merkmal“ ansehen, „sowohl in Bezug auf die momentane Eindrucksintensität als auch für die nachhaltige Wirkung“ (S. 10). Das scheint zunächst überzeugend, die Argumentation bewegt sich allerdings eher unreflektiert über einigen riskanten Untiefen. Die Frage, ob die eigene „Erlebnistiefe“ des künstlerisch Gestaltenden ein entscheidendes Kriterium für die ästhetische Wirkung ist, wird seit Jahrhunderten (letztlich seit der Antike) in wechselnden Positionen diskutiert. Stanislawski und vor allem Strasberg halten sie für unerlässlich, Brecht und vor ihm Diderot tun dies gerade nicht – allerdings wieder unter schauspielerischen Aspekten. Einig sind sich die Genannten darin, dass es in jedem Fall gewisser Distanzierungen bedarf, um den Prozess der Gestaltung im Griff zu behalten, vor allem aber darin, dass das Hauptgeschäft des künstlerischen Akteurs die Erzeugung einer Tiefenwirkung im Erlebnis des *Publikums* ist: das ist sein eigentliches Ziel, sein „Werk“. Es sei denn, die Fähigkeit zur „Erlebnistiefe“ beim Sprechenden wäre das Ausbildungsziel. Abgesehen von der Frage, ob es dazu in der Sprecherziehung schlüssige methodische Ansätze gibt, stellt sich dann die Frage, worauf sich denn diese „Erlebnistiefe“ beim Akteur beziehen sollte: Auf die fiktive Situation, in die sich der/die Sprechende mit seinen Zuhörern hineinbegibt? Auf das Erleben des Gestaltungsvorgangs? Auf das künstlerische und zugleich kommunikative Ereignis insgesamt, in dem sich beides mit der Erfahrungswelt eines Publikums verbindet? Dabei ist an den Hinweis Brechts zu erinnern, dass die Emotionen des Schauspielers eben nicht notwendig die seiner *Figur* – das hieße für einen Sprecher: die seines Textes und des Geschehens in ihm – sein müssen (für Diderot: sein *dürfen*), und letztlich auch nicht die seines Publikums. Als ein solches „Publikum“ allerdings müsste sich ein beurteilendes Gremium vor allem – und in aller möglichen Unbefangenheit – verstehen. In der Tat: „Der Beurteiler muss sich – ebenso wie der Künstler – durch eine entwickelte Erlebnisfähigkeit auszeichnen“ (S. 10), auch wenn er in der Lage sein müsste, sich phasenweise von ihr auch wieder zu distanzieren – ohne sie je gänzlich auszuschalten. Zu fürchten ist nur, dass diese „Erlebnisfähigkeit“ oder zumindest deren „Tiefe“ sich unter den kritischen Kreidestrichen auf den Täfelchen der „Merker“ oder gar „Hammerschlägen“ von Beurteilungskriterien schließlich verflüchtigen könnte. Jedenfalls wäre der Weg einer Bewertung des Künstlerischen eher umgekehrt vom „ganzen Eindruck“, der mehr ist als „die Summe der Teilbereiche“, zu den Detailkriterien zu gehen. Um diesen „Gesamteindruck“ abzutasten, wären vielleicht vorab folgende Kriterien oder besser: Fragestellungen angebracht:

- Hat mich die Darbietung in Momenten berührt? gerührt? begeistert? erregt? irritiert? Habe ich in bestimmten Augenblicken eine Gänsehaut bekommen?
- Habe ich mich an Dinge erinnert gefühlt, an die ich vorher kaum oder nie gedacht habe? Haben sich mir ungewohnte Bilder oder Fragen aufgetan?

- Habe ich mich für Momente in einer ganz anderen Welt als der gegebenen befunden?
- Hat mich aus diesem sprechenden Gesicht für Momente ein Blick getroffen, der mir vorher ganz unbekannt war? Oder: erschien mir das Gesicht des Sprechenden in Momenten ungewöhnlich schön, aufregend, erschreckend?
- Hat mich umgekehrt das, was er sagte, für Momente sein Gesicht, sein Gebaren, seine Redeweise vergessen lassen? Oder auch mich selbst? Habe ich für Momente sogar meinen Kriterienkatalog vergessen?
- Hätte man eine Stecknadel fallen hören können?
- *ästhetischer Erfahrung?*

So simpel die Fragestellungen sein mögen – dies jedenfalls wären Wirkungen, die unmittelbar auf das Künstlerische eines Vorgangs verweisen, außerhalb des Regelgestrüpps eines *Beckmesser* oder der Hammerschläge eines *Hans Sachs*. Wie alle Wahrnehmungen des Künstlerischen sind die Antworten auf diese Fragen notwendig subjektiv. Sie widerstreben – wie künstlerische Prozesse überhaupt – auch der schematischen Festlegung von Lernstandards oder auch einer Modularisierung. Erst vor dem Hintergrund dieses „Gesamteindrucks“ eines künstlerischen Ereignisses stellen sich schließlich notwendig auch die Detailfragen ein – etwa: Warum dies oder jenes hier oder da nicht gelang, wodurch bestimmte Momente besondere Leuchtkraft gewannen, woran die Übermittlung einer Pointe oder die Gestaltung eines Höhepunktes scheiterte, woran weiter zu arbeiten wäre, oder schließlich auch die Frage, woran es lag, dass das künstlerische Moment gänzlich fehlte. Das z. B. könnte in der Tat weniger an einer fehlenden „Erlebnistiefe“ als an technischen oder handwerklichen Details liegen, also auch den Kriterien der beiden Autoren. Sie kommen, selbst wenn es sich um Sekundärtugenden künstlerischer Gestaltung handeln sollte, also durchaus ins Spiel, ja das künstlerische Ereignis kann sich gelegentlich – zumindest in Ansätzen – durch sie unmittelbar herstellen: durch die Genauigkeit eines Blicks, einer Vorstellung, eines Gedankenganges, durch den Wechsel einer Haltung, einer Klangfarbe, eines Atemansatzes. Eine professionelle Sprechkunst ist notwendig angewiesen auf sie, ebenso die Ausbildung dazu, allerdings nicht funktionslos oder als Selbstzweck, sondern um das künstlerische Moment, wenn es vorhanden ist, zu stabilisieren und weiterzuentwickeln.