

Welche Fragen wirft eine interkulturelle Mikroanalyse von Sprechbildungskonzepten für die Sprechwissenschaft auf?

Eva Maria Gauß, Halle

Sprech- und Stimmbildungskonzepte in der Schauspielerarbeit sind für die Sprechwissenschaft nicht nur hinsichtlich der didaktischen Anwendung grundlegend, sondern bieten auch für die Analyse sowie theoretische Begriffsbildung einen guten Ansatzpunkt. Der folgende Beitrag zeigt dazu anhand der Forschung von Tara McAllister-Viel einige Punkte auf, die im Zuge eines Entwurfs für ein interkulturelles Stimmtraining für Schauspieler/-innen sichtbar werden.

1 In welchem Kontext steht die Frage einer interkulturellen Sprechbildung für Schauspieler/-innen?

Die gesellschaftliche Situation einer zunehmenden Globalisierung und des vermehrten Kontaktes zwischen Kulturen wirft die Frage auf, wie die Prozesse eines solchen Zusammentreffens unterschiedlicher Kulturen aussehen. Als ästhetische Praxis und Körpertechnik bietet die Schauspielkunst (und mit ihr die Sprech-/Stimmbildung als Teil der Schauspieldidaktik) einen passenden Ansatzpunkt um diese interkulturellen Begegnungen unter die Lupe zu nehmen. Erkenntnisse aus diesem Bereich könnten wiederum für das Verstehen anderer interkultureller Prozesse gewinnbringend sein. Im Folgenden soll die Arbeit McAllister-Viels umrissen und kontextualisiert werden, um im Anschluss auf Fragestellungen für die Sprechwissenschaft hinzuweisen.

Über die kulturelle Verschiedenheit von Sprechbildungskonzepten und die Analyse von Ausbildungspraktiken können sowohl der Begriff des „Interkulturellen“ geschärft werden, als auch der theoretische Blick auf die Verfahrensweisen von Sprech-/Stimmbildung gelenkt werden. Letzteres ist der sprechwissenschaftlichen Aufarbeitung eines körperlich-sprecherischen Praxiswissens dienlich und innerhalb der Sprechkunst einer Begriffsbildung zuträglich, welche der Vielfalt

von Theaterästhetiken und Schauspielstilen gerecht werden kann. Die Arbeit von Tara McAllister-Viel gibt hierzu erste Erkenntnisse. Die amerikanische Sprechbildnerin und Schauspielerinnen hatte in den Jahren 2000 bis 2004 den Auftrag an der „Korean National University of Arts“ (abgekürzt: KNUA) eine Methodik zu entwickeln, die zwischen der „westlichen“ Sprechbildung und der traditionell koreanischen Ausbildung des P’ansori (solistische Erzählerinnen) vermitteln sollte. Diese Aufgabe erforderte eine eingehende Analyse der Ausbildungspraktiken, welche jeweils auf die darunter liegenden philosophisch-anthropologischen Körperkonzepte verweisen.

1.1 Anlass der praxisorientierten Fragestellung nach einem interkulturellen Lehrkonzept

Ein kulturelles Zusammentreffen im Bereich des Theaters findet bereits in der praktisch-körperlichen Arbeit des/der Schauspielerinnen statt. Tara McAllister-Viel (2001, 2006a und b, 2007) liefert dazu - m. W. erstmalig für die Sprechbildung - eine detaillierte Beschreibung, die ich als „anthropologische Mikroanalyse der Körpertechnik“ bezeichnen möchte. Unter einer solchen „Mikroanalyse“ verstehe ich die Beschreibung von gedanklichen, emotionalen und körperlichen Verfahrensweisen und ihrer sprachlichen und praktischen Vermittlung, aus deren Analyse und Systematisierung eine Beschreibung der Körperphilosophien und der (kulturell verschiedenen) Auffassungen vom Mensch-Sein abgeleitet wird.

Eine solche „Mikroanalyse“ bietet sich innerhalb der Sprechwissenschaft als Untersuchungsmethode an, um das Sprechen in seiner kulturellen, sozialen und körperlichen Verfasstheit zu verstehen und müsste an anderer Stelle weiter ausgearbeitet werden. McAllister-Viel unternimmt diese Mikroanalyse auf folgende Weise: Sie führt die Sprech- und Stimmbildung zweier Lehrtraditionen, die für unterschiedliche Theaterstile ausbilden, auf ihre historischen bzw. philosophisch-anthropologischen Wurzeln zurück und entwickelt Implikationen für die Sprechbildung in einer globalisierten Theaterwelt. Dabei war der Anlass für diese Analyse eine praktische Notwendigkeit im Zuge ihres Auftrages ein interkulturelles Sprech-/Stimmbildungscurriculum zu entwickeln. Sie machte dies zum Thema ihrer praxisbasierten englischsprachigen Dissertation. Ihre Analysen und Ergebnisse liegen so in Schriftform und auf DVD vor (McAllister-Viel 2006a). Ihre Begriffe und entsprechende Zitate sind in diesem Aufsatz von mir ins Deutsche übersetzt.

Unter dem „westlichen Stimmtraining“ versteht McAllister-Viel kurzerhand die „Mainstream-Methode“ im englischsprachigen Raum, die an bestimmte Namen und Werke geknüpft wird: Cicely Berry (z. B. 1987), Patsy Rodenburg (z. B.

1997), Kristin Linklater (z. B. 2005). McAllister-Viel arbeitet den gemeinsamen Nenner heraus und nennt es das Lehrkonzept der „freien/natürlichen Stimme“. Bemerkenswert ist hier (aus deutscher Sicht) zunächst die Beobachtung, dass sich offenbar die Sprech- und Stimmbildungstraditionen innerhalb der westlichen Welt vor allem in den nationalen Horizonten bewegen. Interferenzen, Parallelentwicklungen und Zusammenhänge mit geistesgeschichtlichen Entwicklungen könnten in weiteren Untersuchungen auch innerhalb der „westlichen“ Sprech-/Stimmbildungstraditionen untersucht werden. McAllister-Viel stellt also das Konzept der „freien/natürlichen Stimme“, der P'ansorikunst gegenüber. Die koreanische Erzähloper P'ansori ist eine im 19. Jahrhundert entstandene Erzähl- und Gesangkunst, die ein Repertoire von fünf traditionellen Stücken umfasst. Ein/e Trommler/in sitzt seitlich von der schauspielenden Person, welche verschiedene Rollen innerhalb der Geschichte darstellt. Sie agiert zudem in weiteren Figuren: als Erzähler/-in und als kommentierender Performer/-in. Gesten werden nur stilisiert angedeutet. Die stimmliche Interpretation ist bis in detaillierte Klangfarben und melodische Ornamentierungen festgelegt und wird allein auditiv-nachahmend gelernt. Aufführungen erstrecken sich über mehrere Stunden und erfordern stimmliche Höchstleistungen, in denen zwischen Ruf-, Erzähl- und Gesangsstimme gewechselt wird.

McAllister-Viel sollte diese beiden Traditionen in einem Lehrkonzept integrieren und stand damit vor einer schier unlösbaren Aufgabe, denn was im einen System als richtig bzw. erstrebenswert gilt, ist in der anderen Tradition falsch oder irrelevant. Dennoch sollten die zukünftigen Absolventen der KNUA sowohl in ihrer traditionellen koreanischen Bühnenkunst bewandert sein, als auch im Stil des westlichen (Sprech-)Theaters spielen können. McAllister-Viel hat durch dieses Dilemma eine fundierte Analyse der Stimmbildungskonzepte vorgelegt. Es zeigt sich, dass hinter den einzelnen Lehrkonzepten jeweils eine Philosophie des Körpers und eine Anthropologie steckt, d. h. eine Vorstellung davon, wie der Mensch, sein Körper und damit seine Stimme funktioniert und was Wege sind, diese zu "formen". Diese Vorstellungen, die in einer Pädagogik münden, können ggf. mit einer Bühnenästhetik oder einer Präferenz für einen Theaterstil korrespondieren.

Als Ergebnis für die praktische Arbeit schlägt sie einzelne Körperübungen vor, die diese verschiedenen kulturellen Ansätze der Sprech- bzw. Stimmbildung integrieren. Ebenso erprobt sie verschiedene Zugänge zur Gestaltung von Theaterfiguren und von Stimm-/Sprechausdruck. Ihre Konsequenzen, die sie für die Ausbildung der Schauspieler/-innen zieht, sind durchaus weitreichend. McAllister-Viel fordert von den Schauspielschüler/-innen (und übt mit ihnen) einen kultur-bewussten Umgang mit dem stimmlichen/sprecherischen Zeichenmaterial auf Grundlage der jeweiligen Hörkultur. Nicht nur die Sprechbildung und

Stimmpädagogik wird sich mit der globalisierten Theaterwelt ändern, so ihre Prognose, sondern auch die Auffassung der schauspielerischen Arbeit. Sie interessiert sich als Ergebnis der Beschäftigung mit P'ansori in der praktischen Arbeit für die Konstruktion von Figuren und für das Geflecht von Sprech-/Stimm-ausdruck im Erzählvorgang. Ein Wechselspiel zwischen gesprochenem Text (eher natürlich, realistisch) und gesungenem Text (ausgestellt künstlich) kann erst auf Grund der situationsspezifischen Konventionen des Alltags und in der künstlerischen Aufführung verstanden werden. McAllister-Viel (2007, 154) macht auch darauf aufmerksam, dass im gesprochenen Text zwei Figuren gleichzeitig auf der Bühne sein können: die eine Figur auf der Ebene des Textes, die andere auf der Ebene der Stimme. Hieran wird deutlich, dass ein Verständnis von „Rolle“ oder „Charakter“ des westlichen Sprechtheaters, bei dem eine eindeutig repräsentierte Identität gefordert ist, in der Theaterform des P'ansori nicht greift, weshalb für eine kulturübergreifende Analyse der Begriff „Figur“ zu bevorzugen ist.

1.2 Interkulturelles Theater als Gegenstand der Theaterwissenschaft

Fragt man nach Sprechbildungskonzepten für Schauspieler/-innen, geht es um eine Pädagogik für die Kunstform „Theater“. Hier ist im Sinne der Theateranthropologie (Balme 1998, 2005; Baumbach 2002; zur Auffassung von Baumbach vgl. auch Gauß 2003) durchaus die ästhetische Bandbreite zu denken, in der das westliche traditionelle Sprechtheater eine historische und regionale Besonderheit darstellt, nicht aber den „eigentlichen“ Theaterbegriff begründet. Was ist unter „interkulturellem“ Theater zu verstehen? Kulturaustausch und Interferenzen bei der Begegnung verschiedener Theaterformen sind vielfach dargelegt und theoretisch beschrieben worden. Sie sind wesentlicher Teil der westlichen Theaterkultur des 20. Jahrhunderts - erinnert sei hier an die Beschreibung des balinesischen Theaters Artauds in "Das Theater und sein Double" oder den Einfluss, den der Darsteller der Pekingoper Mei Lanfang auf Brecht ausübte. Theoretischer Gegenstand sind aber bisher in erster Linie die Theaterproduktionen selbst, anhand derer dann ästhetische Kategorien oder die Auswirkung auf das Selbstverständnis der Künstler/-innen oder die dramaturgischen und thematischen Effekte eines solchen Zusammentreffens u. ä. untersucht werden (z. B. Balme 2001; Fischer-Lichte 1990 und 1999). Wie aber findet ein solches kulturelles Zusammentreffen seine unmittelbare Verkörperung in der Arbeit des/der Schauspieler/-in?

Diese Fragestellung ist im Diskurs zu „interkulturellem“ oder „kulturübergreifenden Theater“ bislang wenig beachtet und bietet auch für die Sprechwissenschaft einen interessanten Ansatz. Die Frage nimmt die Schauspielkunst in den

Fokus und bringt damit auch eine begriffliche Konkretisierung von „Kultur“ mit sich: Der Begriff des „Interkulturellen“ gewinnt in McAllister-Viels Arbeit einen konkreten Bedeutungshorizont indem er in der Dimension von individuellen körperlichen Aneignungsprozessen gedeutet wird.

Allgemein gibt es verschiedene Interpretationen von Interkulturalität, Interkulturalismus und interkulturellem Theater, die danach divergieren, was unter „Kultur“ verstanden wird und wie das „Inter“ gedacht wird – etwa als Begegnung, Austausch, Übernahme, Ausbeutung oder Neuschöpfung. Die Positionen zu „interkulturellem Theater“ (vor allem in der Theaterwissenschaft und angrenzenden Fachgebieten wie z.B. Performance Studies untersucht oder in der Theaterpraxis verwendet) kann man in vier Richtungen unterscheiden. Wird von „interkulturellem Theater“ gesprochen, so wird der Akzent auf

- a) das künstlerische Werk und dessen Rezeption oder
- b) den Prozess der künstlerischen Erarbeitung oder
- c) das Interesse am „Anderen“ als Ausdruck gesellschaftlich-politischer Unterdrückung oder
- d) die pädagogische oder gesellschaftliche Intention zur besseren Verständigung der Kulturen untereinander gelegt.

In der deutschsprachigen Theaterpraxis wird der Begriff vor allem in letzter Hinsicht verwendet. Im englischsprachigen Diskurs werden vor allem politisch-ethische Fragen aufgeworfen. Die englischsprachige Diskussion ist zudem von kritischen ethischen Fragen geprägt (vgl. z. B. Singleton 2003). Dem Interkulturalismus im Theater wird eine Fortführung kolonialistischer Ausbeutung vorgeworfen. Er sei eine moderne Form des Orientalismus und eine nostalgische Suche nach Theaterformen, sowie eine Form der westlich-kapitalistischen Dominanz in der es keinen gleichberechtigten kulturellen Austausch gäbe. In der deutschen Theaterwissenschaft wird das Thema eher als Rezeption oder Präsentation des „Fremden“ auf der Bühne gesehen (vgl. Balme 2001, Fischer-Lichte 1999). In der Sprechwissenschaft wird „Interkulturalität“ im Fremdsprachenunterricht oder in der Rhetorik thematisiert (vgl. Kammhuber 2004). Ein interkulturelles Verständnis der Sprechkunst oder ästhetischen Kommunikation steht für die Sprechwissenschaft noch aus.

1.3 Neue Perspektiven für den Diskurs zu interkulturellem Theater und daraus folgende Anregungen für die Sprechwissenschaft

McAllister-Viel bereichert den Theaterdiskurs zu Interkulturalität vor allem in zwei Hinsichten, deren Relevanz und Übertragbarkeit für die Sprechwissenschaft zu überprüfen sind. Der erste Punkt betrifft die Beschreibung von „Interkulturalität“ und ihrer Zielsetzung schlechthin. Das Metzler Lexikon "Kultur der Gegenwart" definiert den Begriff „Interkulturalismus“ als ein

"Konzept, das von einem dynamischen Interaktionsverhältnis der Kulturen ausgeht und Zielvorgaben hinsichtlich der Qualität dieses Kontaktes macht. [...] I.[Interkulturalität] ist ein theoretisches Modell für menschliches Verhalten in kulturellen Begegnungssituationen. Dabei wird von einem Konzept ausgegangen, das Kulturen nicht als geschlossene, in sich homogene Entitäten begreift, sondern als offene Regelsysteme, die sich wechselseitig konstituieren, auf Austausch angelegt sind und sich ständig wandeln. Auch die Deckungsgleichheit von Kultur mit Nationalstaat wird durch diesen Prozess in Frage gestellt" (Schnell 2000, 231).

Da in der Menschheitsgeschichte die Begegnungen zwischen verschiedenen Kulturen oft kriegerisch verliefen (und noch verlaufen), sowie durch Dominanz einer Kultur über eine andere geprägt sind, wird Interkulturalität und interkulturelle Kommunikation oft als eigene ethische Haltung begriffen. Interkulturalität zeige einen dritten Weg zwischen Universalismus und Kulturrelativismus auf (vgl. ebd., 232), wobei nicht eine eigene „neue“ Kultur etabliert werde, sondern sich in der interkulturellen Begegnung eine temporäre Erfahrung und ein Kommunikationsraum öffne, der Bewusstsein über die eigene Kultur, sowie Offenheit und Toleranz für das andere beinhalte.

Dieses utopische oder pädagogische Verständnis von Interkulturalismus als Kommunikations- und Erfahrungsraum zeigt sich auch in der Auswertung von Theaterbegegnungen. Das derzeitige Berliner Forschungskolleg „Verflechtungen der Theaterkulturen im Zeichen der Globalisierung“ unter Leitung von Gabriele Brandstetter und Erika Fischer-Lichte tritt mit der Hypothese an, dass die internationalen Kontakte nicht zu einer Homogenisierung, sondern zu einer vielfältigen Diversifizierung führen. Interkulturalität im Theaterbereich wird auch als Phänomen einer Subkultur und weltweit vernetzten Szene (Balme 2000) oder als Innovation einiger großer Regisseur/-innen (Fischer-Lichte 1999) gesehen. Auch hier bringt McAllister-Viel eine neue Perspektive ein: Interkulturalität ist in ihrem Fall ein staatlich verordnetes Ziel, welches die Nationalidentität stärken soll. Das Aufgreifen der „westlichen“ Kultur und die Zielvorgabe des „interkulturellen“ Ausbildungskonzeptes sollen einem modernen koreanischen Selbstver-

verständnis dienen. Die ausgebildeten Schauspieler/-innen der KNUA sollen wörtlich eine „Stimme“ Koreas repräsentieren, verbunden mit der eigenen Tradition aber auch anschlussfähig an die weltweit akzeptierten Standards. Im Sinne der Herstellung einer nationalen Identität soll das „Fremde“ integriert werden, es soll nicht bloß bei einer Begegnung bleiben.

Der zweite Punkt um den McAllister-Viel den Diskurs bereichert, betrifft das Verständnis von Interkulturalität im Hinblick auf die körperliche Gebundenheit und das Praxiswissen als Bezugsgröße der Begriffsbildung. McAllister-Viel nimmt in ihrer Analyse konsequent die Perspektive der künstlerischen Praxis und körperlichen Schauspielkunst ein. Es wird weder die gesellschaftliche Auswirkung der kulturellen Begegnung thematisiert, noch wird die Perspektive des/der Zuschauer/-in favorisiert. Nicht die Entwicklung eines/r Regisseurs/-in steht im Fokus des Interesses, sondern der/die Schauspieler/-in im Inszenierungsprozess bzw. in der Ausbildung. Die interkulturelle Begegnung im Theater wird somit nicht in „Rückschau“, von der Inszenierung her gedeutet, sondern in der aktuellen körperlich-künstlerischen Problematik. McAllister-Viels Leitfragen möchte ich so formulieren: „Wie kann die Begegnung mit dem „Fremden“ (als Stimmästhetik und als Ausbildungskonzept) für den Lernprozess kohärent gemacht werden?“ und „Wie können Impulse für eine ästhetische Arbeit gegeben werden?“

Mit dieser Fragestellung führt sie die von Richard Schechner (2006, 236 ff.) vorgeschlagene kulturvergleichende horizontale Untersuchung von Theater durch. In ihren Vorschlägen zur kreativen Arbeit sind die Einflüsse der „fremden Kultur“ nicht als solche ausgestellt, sondern finden sich eher in strukturellen Momenten. Als westliche/-r Zuschauer/-in kann man beispielsweise dann einen bestimmten Umgang mit stimmlichen Geräuschen oder mit dem Wechsel von Gesangs- und Sprechstimme erkennen – nicht jedoch als solche herausgestellte Elemente des P'ansori. McAllister-Viels Vorschläge wären in diesem Sinne als „hybride“ Formen (vgl. Schechner 2006, 304) zu bezeichnen. Balme (2000, 77) vertritt die Ansicht, dass der/die interkulturelle Schauspieler/-in mit seiner/ihrer in der Alltagskultur erworbenen Körperlichkeit bricht. Hierzu ist zunächst die Frage anzumerken, ob nicht generell eine Kunstpraxis einen Bruch darstellt, in der neue körperliche und mentale Fähigkeiten gewonnen werden müssen. Balme sieht weiterhin die schauspieltechnische Ebene der rhythmischen Gliederung als das Feld, in dem Schauspieler/-innen Prinzipien fremder Kulturen – vom Publikum als solche unerkannt – aufnehmen können. McAllister-Viel macht deutlich, dass die Möglichkeiten für eine interkulturelle schauspielerische Arbeit nicht allein in der Übernahme gestischer Zeichen oder in der Inkorporierung anderer zeitlicher Gliederung liegen müssen, sondern dass das Verständnis von „Schau-

spielerei“ eine stilübergreifende Erweiterung erfahren kann und inszenatorische Mittel äquivalent in der eigenen Kultur eingesetzt werden können.

Der Zugriff für die Begriffsbildung ist hier interessant: Es ist das Praxiswissen der schauspielerischen und inszenatorischen Arbeit, an dem sich die Prozesse und Formen der „Interkulturalität“ im Blick McAllister-Viels messen lassen müssen bzw. an denen der Begriff der Interkulturalität generiert werden kann. Diese Sichtweise hat ein grundlegend körpergebundenes Verständnis von Kultur zur Konsequenz.

Interkulturalität bezieht McAllister-Viel konkret auf einen einzelnen Körper. Ort einer interkulturellen Begegnung ist der Körper, womit McAllister-Viel das Verständnis von „Körpertechniken“ (Mauss 1978, 198 ff.) als Inkorporierung von (Alltags-)Kultur weiter ausdifferenziert und nicht nur um die künstlerische Körpertechnik erweitert, sondern auch um die individuell gesteuerten, vielfältig beeinflussten Prozesse der Aneignung des eigenen sozio-kulturellen Körpers. Damit gelingt es ihr aus einer theoretischen Sackgasse herauszukommen. Während nämlich aktuell in Frage gestellt wird, ob sich das „Fremde“ in der heutigen globalisierten Welt überhaupt noch vom Eigenen unterscheiden lässt (Weiler 2005, 159), führt McAllister-Viel anhand der Detailanalyse deutlich das „fremde“ Körperkonzept vor Augen, macht aber gleichzeitig mit dem Begriff der „Lernumgebung der Übertragung“ darauf aufmerksam, dass bereits vielfach Lehrkonzepte aus unterschiedlichen Kulturen sich in der Schauspielausbildung wiederfinden. Interkulturalität in der Situation der „Lernumgebung der Übertragung“ ist in diesem Verständnis ein individueller und letztlich selbstgesteuerter Prozess der Inkorporierung verschiedener kultureller Einflüsse. Dass es aber zwei klar unterscheidbare Traditionen gibt, die Unterschiedliches von dem/der Schauspieler/-in verlangen, macht die Autorin sehr deutlich. Zusammenfassend lassen sich die Traditionen nach der Analyse McAllister-Viels in ihrem Ansatz wie folgt beschreiben: Das Ziel im Lehrkonzept des P'ansori ist es eine Tradition über Generationen hinweg zu verkörpern. Das Lehrkonzept der „freien/natürlichen Stimme“ arbeitet mit dem Konzept eines „Individuums“, dessen „Selbstaussdruck“ gesucht werden soll. Hierfür geht man von der Prämisse aus, es gäbe eine wieder zu entdeckende „Natürlichkeit“.

Auf die pragmatische Frage, wie denn eine interkulturelle Schauspielerarbeit trotz dieser unterschiedlichen Ausrichtungen der Lehrtraditionen aussehen kann, antwortet McAllister-Viel mit der gedanklichen Figur eines Kontinuums. Die kulturell unterschiedlichen Trainingstraditionen nimmt sie nicht als strikte Gegensätze, sondern als Vertreter von ästhetischen Normen und Körperphilosophien, die wie zwei Pole auf einem Kontinuum zueinander stehen. Welche Aspekte der fremden Kultur aufgegriffen werden, kann man im Dienst einer

Inszenierung entscheiden. Eine Ausdifferenzierung dieser Vorstellung der verschiedenen Pole, d. h. das „westliche“ und „östliche“ System in den verschiedenen Ebenen der körperlichen und dramaturgisch-inszenatorischen Arbeit, wäre in einer weiteren Arbeit zu untersuchen.

2 Anregungen für eine sprechwissenschaftliche Theoretisierung von Körperwissen

Mündliche Kommunikation auf oder jenseits der Theaterbühne, rückt mehr und mehr in das Interesse anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen. Die Nähe zur praktischen künstlerischen und pädagogischen Arbeit zeichnet die Sprechwissenschaft gegenüber vielen anderen Disziplinen aus. Mit ihren eigenen Sichtweisen und Erfahrungen ist sie dazu prädestiniert, sich in diese Diskurse einzubringen. Gefordert ist hier eine Positionierung zu grundlegenden Begriffen, wie z. B. „Stimme“. Herausgearbeitet werden könnte eine sprechwissenschaftliche Position im Dialog mit und in Abgrenzung zu anderen Disziplinen. Neben der grundlegenden Begriffsbildung wären mit erweiterten Fragestellungen auch die Methoden und Erkenntnismöglichkeiten (nicht nur) im Bereich der Sprechkunst neu zu überdenken.

2.1 Methodenvielfalt in McAllister-Viels Untersuchung

Interessant ist die Arbeit McAllister-Viels auch deshalb, weil sie sich zwischen künstlerische Praxis und theoretische Analyse stellt. Seit kurzem wird in Großbritannien ein Forschungsformat in den Geisteswissenschaften erprobt, welches Praxiswissen einschließen soll. Die Dissertation ist dazu als „research through practice“ ein expliziter Beitrag und für eine sprechwissenschaftliche (auch methodische) Aufarbeitung von erheblichem Wert. Die Dissertation McAllister-Viels ist durch eine Vielzahl von methodischen Zugriffen geprägt, die jedoch nicht vorab zusammenhängend dargestellt sind. Es könnten daraus Anregungen für die Sprechwissenschaft hervorgehen, sofern sie sich als Disziplin mit besonderer Nähe zum künstlerischen und didaktischen Prozessen der Theoretisierung von sprecherisch-körperlichem Praxiswissen verpflichtet sieht. Das Material zur Analyse entnimmt McAllister-Viel vorwiegend der pädagogisch-künstlerischen Praxis, seien es Trainingsanweisungen, mündliche Erklärungen von Expert/-innen oder auch eigene Körpererfahrungen. Diese Methodenbreite könnte auch für sprechwissenschaftliche Untersuchungen Anregung bieten, weshalb sie im folgenden kurz dargelegt werden soll.

Zur Entwicklung ihres didaktischen Konzepts eines interkulturellen / interdisziplinären Stimmtrainings nutzt McAllister-Viel die **ethnographische Methode** der Feldforschung. Sie begab sich in die Kultur Koreas und dort in die Kontexte der künstlerischen Ausbildung. Zum einen nahm sie an Einzel- und Gruppenunterricht in P'ansori teil, begab sich also in die Rolle der Schülerin. Zum anderen war sie als Lehrende an der Schauspielschule mit den Erwartungen und Wünschen ihrer Schüler/-innen konfrontiert und im Kontext einer staatlichen Institution und künstlerischen internationalisierten Kultur innerhalb Koreas verortet. Auch die enge Zusammenarbeit mit ihren Übersetzer/-innen ermöglichte die Erfahrung nicht nur der unterschiedlichen Sprachen, sondern auch der Übersetzung von einem Körperkonzept in einen anderen kulturellen Kontext. Dieser ethnographische Ansatz, der den/die Forscher/-in als Subjekt mit umschließt, wird von McAllister-Viel nicht als Methode herausgestellt. Die am eigenen Körper gemachten Erfahrungen gehen aber maßgeblich in die Konzeption der interkulturellen Sprechbildung ein. Hinzukommen **Experteninterviews**, die sie in Korea mit P'ansori-Darsteller/-innen führte. Die Methoden der qualitativen Sozialforschung müssten für die Theoretisierung körpergebundenen Praxiswissens in der Sprechwissenschaft aufbereitet werden.

Um der Körperphilosophie des „westlichen“ Stimmtrainings auf die Spur zu kommen, arbeitet sie u. a. **kulturhistorisch** durch das Skizzieren einer Genealogie der Sprechbildungstradition. Das „westliche“ Stimmtraining, identifiziert die Autorin als das Lehrkonzept der „freien/natürlichen Stimme“. Um dieses zu fassen arbeitet sie **synoptisch**: vergleichend werden drei Praktikerinnen anhand von Schrift- und Videodokumenten in ihrer Unterrichtsmethodik ausgewertet. Nicht zu vergessen ist aber auch das Praxis- und Erfahrungswissen, das zu dieser Synopsis führte, sowie das kulturelle Hintergrundwissen McAllister-Viels, dass diese Praktikerinnen als „Mainstream“ anzusehen sind. Eine interessante Methode ist dabei die **Analyse des Praxisgebrauchs von Wörtern** innerhalb der Sprechbildung, die Auskunft über das Körperkonzept geben. Dieser Zugriff könnte auch für andere Untersuchungen von körperlichem (Sprech-)Wissen dienen. Um P'ansori als Aufführungskunst zu erschließen bedient sich McAllister-Viel methodisch der **theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse** und schließt an die Theatersemiotik an.

Ein Großteil der Dissertation widmet sich der Dokumentation des erarbeiteten Curriculums. Man kann nicht sagen, dass McAllister-Viel in einer Unterrichtssituation des Experiments gearbeitet hat, in dem sich an der Gruppe der Schauspielstudent/-innen bestimmte Sachverhalte bestätigen oder nicht bestätigen sollten. Vielmehr sind die erarbeiteten Curriculumsentwürfe einer interkulturellen Sprechbildung Dokumentation und Ergebnis eines **hermeneutisch-praktischen Verstehensprozesses**, der im Wechselspiel zwischen Unterrichtserfahrung (als

Lehrende und Lernende) über einen Zeitraum von vier Jahren stattgefunden hat, geprägt von dem Diktum der Praxisrelevanz und -tauglichkeit.

2.1 Durch die Gegenüberstellung der kulturell unterschiedlichen Lehrtraditionen erscheinende Topoi

Durch ihre praxisnahe Analyse macht McAllister-Viel eine Reihe von Einzelbeobachtungen, die ich in vier Themenfelder untergliedere:

a) Prinzipien der Körperarbeit: McAllister-Viel fördert zu Tage, wie die Prinzipien der Körperarbeit unterschiedliche Vorstellungen der Funktionsweise des Körpers und damit seiner Ausbildungsmöglichkeiten darstellen. So wird das Verhältnis von Spannung und Lösung im P'ansori als *zyklischer* Prozess gesehen, das Lehrkonzept der „freien/natürlichen Stimme“ arbeitet dagegen *linear*. Hier wird – basierend auf der Alexandertechnik – von der Vorstellung eines verspannten Körpers ausgegangen, der zu seiner „natürlichen“ Ausgangskonstitution wieder zurückkommen soll, in dem man ihn (und damit das „wahre Selbst“) von den falschen und unnötigen Spannungen befreit. Dieser Ausbildungsprozess (der sich allerdings nicht „Kultivierung“ sondern als „Befreiung“ versteht) wird linear verstanden: von einem verspannten Zustand hin zu einem optimierten (natürlichen) Zustand der „Entspannung“. Weitere Beispiele für einzelne Prinzipien in der Körperarbeit, anhand derer die unterschiedlichen Körperphilosophien sichtbar werden sind Klang, Gerichtetheit, Resonanz und Einteilung des Körpers (in Systeme oder Energiezentren).

Ein wesentliches Ergebnis McAllister-Viels ist, dass sie den Universalitätsanspruch des Lehrkonzepts der „freien/natürlichen Stimme“ in Frage stellt (McAllister-Viel 2006b, button 1, time: 30:45 und 32:05, sowie 2007, 100 ff.). Indem man sich auf die menschliche Anatomie bezog, ging man davon aus, dass die eigene Herangehensweise überall auf der Welt lehr- und anwendbar sein. Missachtet wird dabei jedoch, dass es kulturell verschiedene Wege gibt, wie man mit dem eigenen Körper umgehen will. Der Gedanke dass „Anatomie“ als Bezugsgröße in der Sprech-/Stimmbildung keine universelle Gültigkeit hat, ist ein Gedanke, der in einer interkulturellen Betrachtung der Sprechwissenschaft bedacht werden müsste, wenn das Verständnis von „Körper“ in seinem historisch-kulturellen Kontext beachtet wird. McAllister-Viels Fazit ist, dass Menschen weltweit tatsächlich ähnlich anatomische Voraussetzungen haben, es aber kulturell unterschiedlich ist, *wie* sie mit ihrem Körper umgehen *wollen*. Die Rede von anatomisch begründeten Systemen, deren Zusammenspiel man perfektionieren könne (Artikulationssystem, Atemsystem, Resonanzsystem) zielt auf eine andere Handhabung des eigenen Körpers als die Rede von Energien und körperlichen

Energiezentren mit denen im P'ansoriunterricht gearbeitet wird. Das Konzept des „Psychophysischen“ im westlichen Training vertritt eine andere Vorstellung der Verknüpfung von Körper und Geist als die Ausbildung des „Selbst“ durch die Körpergeisteinheit („bodymind“) in östlichen Trainingsdisziplinen.

b) Didaktischer Zugriff: Die Lehre davon, wie eine Körpertechnik gelehrt werden soll, verortet den Menschen in seiner Eigenmächtigkeit. Die Arbeit mit den Körperprinzipien wird durch ein „Selbst“ geführt, wobei das mimetische (nachahmende) Training im P'ansori der Verkörperung einer Tradition dient, das westliche Konzept der „freien/natürlichen Stimme“ die Herausbildung des Selbstausdrucks verfolgt. McAllister-Viel arbeitet heraus, dass die aktuellen Traditionen des Lehrkonzepts der "freien/natürlichen Stimme" – wie oben beschrieben – mit einer Vorstellung des individuellen "Selbst" arbeiten, das unverstärkt durch den Arbeitsprozess an der Stimme herausgearbeitet werden könne. Aus diesem Grunde wäre eine mimetische Didaktik, d.h. eine nachahmende Methode, die den Stimmklang von der Person des/der Lehrers/-in übernimmt, nicht zielführend.

Nach Jacqueline Martin (1991, 29) wurde mit dem Aufkommen des Naturalismus im Theater jegliche mimetische, also imitierende und nachahmende Didaktik aus der westlichen Schauspielpädagogik verbannt. Der Theaterstil und die Auffassung der schauspielerischen Verkörperungsarbeit erfordert eine bestimmte Didaktik in der Stimpfpädagogik (McAllister-Viel 2006a, 162). Das Lehrkonzept der „freien/natürlichen Stimme“ kommt der Vorstellung des westlichen Sprechtheaters entgegen, in der die Kunst des Schauspielens darauf zielt, eine Rolle „auszufüllen“ und in der die Schauspieler/-innen versuchen die Rolle zu *sein*. Denn das „Ausfüllen“ der Rolle soll durch das Selbst des/der Schauspieler/-in vollzogen werden. Im P'ansori werden Figuren jedoch anderes generiert, u. a. durch den Wechsel der gesungenen und gesprochenen Passagen. Das mimetische Training ist hier zuträglich. Was das klangliche und gestalterische Ziel für den/die Schauspielstudent/-in ist, ist beim mimetischen Training klar vorgegeben, nämlich am Beispiel des/der Lehrers/-in. Aus den eigenen Unterrichtserfahrungen beschreibt McAllister-Viel, dass die Studierenden des P'ansori während des Unterrichts wenig nach der Art und Weise der Phonation fragen, obwohl dem P'ansori dazu eine reichhaltige Terminologie zur Verfügung steht. Vielmehr trainieren die Studierenden Augen und Ohren um Nuancen wahrzunehmen, die sie bei ihrem/-r Lehrer/-in beobachten können. Für eine Klangnachahmung werden Notizen gemacht und Tonaufnahmen angefertigt (vgl. ebd., 160 und DVD 3 „Ear-Training“). Allerdings ist der Begriff des „mimetischen Trainings“ bei McAllister-Viel nicht eindeutig herausgearbeitet. Inwieweit „mimetisches“ Training begrifflich für Imitation, Körperbewegungen, Orientierung am Vorbild des/der Lehrer/-in stehen könnte, und in welchen Traditionen es domi-

niert, sowie in welchen Situation „mimetisches Training“ im konkreten Unterricht sinnvoll ist, sind Forschungsfragen, die sprechwissenschaftlich weiter verfolgt werden könnten. McAllister-Viel schließt an die Beobachtung des mimetischen Trainings sowie an die Überlegung zu den Schauspielstilen (und ihrem Verhältnis zur Figur) und Schauspielverfahren (d. h. die Wege u. a. die Rolle darzustellen) die grundsätzliche Überlegung für die eigene interkulturelle Praxis an:

„Westliche Stimm-Performer/-innen und P'ansori-Performer/-innen sprechen mit unterschiedlichem Vokabular über Stimme, stellen unterschiedliche Fragen an ihre Trainingstechniken und sind stark beeinflusst von ihrer eigenen kulturellen und disziplingeprägten Auffassung von der Stimme. Eine interkulturelle/interdisziplinäre Arbeit muss Wege untersuchen, diese Differenzen zu verhandeln, wenn/falls mit möglichen Integrationen experimentiert wird“ (McAllister-Viel 2006a, 164 f.).

c) Ästhetische Erwartungen und Zielvorstellungen: Die ästhetischen Erwartungen an die Kunstform bestimmen das Training für die künstlerische Disziplin. Während die stimmlichen Fähigkeiten im Lehrkonzept der „freien/natürlichen Stimme“ vor allem im Tonumfang erweitert werden sollen („vertikal“), geht es im P'ansori um die Ausbildung der Klangqualitäten („horizontal“). Diese Ziele im Training werden auf Grund der ästhetischen Klangideale der Kunstform angestrebt. Während körperliche Spannung im Lehrkonzept der „freien/natürlichen Stimme“ ausdrücklich vermieden werden soll (McAllister-Viel 2006a, DVD 2, button 3, sample 3) zitiert einen Satz Linklaters aus einer Trainingsdokumentation: „*tension murders vibration*“), speist sich das Klangideal im P'ansori aus der körperlichen Spannung. Im P'ansori sollen extreme Emotionen, das Leid des Volkes und seine Anstrengungen zum Ausdruck kommen. Eng mit dieser Haltung und Kultivierung körperlicher Spannung ist der letzte Topos verknüpft.

d) stimmliche Gesundheit: Die Effekte des übermäßigen Gebrauchs von körperlicher Spannung in der Stimmarbeit können unterschiedliche gewertet werden, nämlich als bleibende Stimmschädigung (im westlichen Verständnis) oder als Kultivierung einer Künstler/-innenstimme (im koreanischen Verständnis), in der die Stimm Lippen als gestärkt und ausdrucksstark gesehen werden (vgl. McAllister-Viel 2006a, DVD 2, button 3, sample 3). Dieser Topos wird wesentlich darüber entscheiden, ob und wie die Rezeption des Ansatzes von McAllister-Viel im westlichen Diskurs sein wird (vgl. McAllister-Viel 2007). Wie werden die extremsten Konsequenzen eines P'ansoritrainings gewertet? Negativ, nämlich als bleibende Stimmschädigung oder positiv als Kultivierung einer Künstler/-innenstimme?

Mit der kulturell gleichwertigen Darstellung der Trainingstradition des P'ansori rüttelt McAllister-Viel an einem Dogma der westlichen Sprechbildung und ihren medizinischen Kategorien. Zwar hat das intensive Training auf den Stimmbändern der P'ansorisängerin physiologische Spuren hinterlassen und die Alltagsstimme einen heiseren Klang, dennoch kann nicht von „Stimmschädigung“ gesprochen werden, wenn es sich im Sinne der Kultur um eine „ausgebildete“ Stimme handelt, der Klang der Stimme geschätzt wird und die Alltagskommunikation nicht eingeschränkt ist. Diese Ausbildung der Stimme müsste physiologisch und akustisch untersucht werden. Ein Feld für weitere kulturübergreifende sprechwissenschaftliche Untersuchungen wird an diesem Punkt offenbar, nämlich die Verknüpfung von Medizin(historie) und Stimmarbeit. So wie die westliche Auffassung von Stimmhygiene der Schulmedizin verpflichtet ist, arbeitet das P'ansoritraining mit einer Körperauffassung, die durch die chinesische Medizin gestützt ist.

Der Topos der stimmlichen Gesundheit und Stimmschädigung ist übrigens nicht einer, der "westliche" Stimmtechnik von "östlicher" Stimmtechnik unterscheiden würde. Auch in westlichen Traditionen lassen sich Stimmkultivierungsmethoden finden, die mit übermäßiger Spannung und mit extremen Stimmklängen arbeiten. So wurde z. B. auf den Stuttgarter Stimmtagen 2002 die "Extended Voice Movement" kontrovers diskutiert, angeregt durch die Darstellung von Peters (2004). Als Traditionen lassen sich z. B. das Stimmtraining des Roy Heart Theatres und des Pan-Theaters nennen (dazu Pikes 2000). Auch Artauds Stimmexperimente oder einige zeitgenössische Performances könnten als Beispiele für eine unphysiologische Aufführungsstimme angeführt werden. Aus Sicht der Ästhetik geht es hier um eine „Ästhetik des Hässlichen“. Auch die Diskussion zum Jazz- und Rockgesang kennt diesen Topos. Eine Untersuchung dieser Traditionen, der historischen Vorläufer und ihre Verbindung zu therapeutischen Ansätzen, im Kontext der Diskurse zur (stimmlichen) Gesundheit wäre ein weiterführendes Forschungsthema.

2.2 Ausblick: Wie kann sich Sprechwissenschaft in den aktuellen Diskurs zu „Stimme“ einbringen?

„Stimme“ rückt in ihren verschiedenen Dimensionen in den letzten Jahren in die Aufmerksamkeit der Kultur- und Geisteswissenschaften (z. B. Kolesch / Krämer 2006), wobei die sprachliche, körperliche oder soziale Gebundenheit untersucht werden. Interpretationen von Theateraufführungen und Performances sind beliebter Gegenstand um einzelne Aspekte des Phänomens Stimme, wie z. B. ihre Flüchtigkeit oder Materialität hervorzuheben. Die Sprechwissenschaft ist in besonderer Weise herausgefordert, sich in diesen Diskurs einzubringen, der übli-

gens äußerst selten von der Existenz des Faches Sprechwissenschaft überhaupt Notiz nimmt. Im Folgenden sollen einige theaterwissenschaftliche Positionen skizziert werden, die in jüngerer Zeit zu „Stimme“ und „Stimmlichkeit“ geäußert wurden. Eine Aufarbeitung der philosophischen Positionen ist an anderer Stelle zu ergänzen. Die schauspielerische Arbeit und damit der Prozess der stimmlich-/sprecherischen Ausbildung, Kreation, Interpretation und Aufführung ist in diesen Arbeiten weitgehend nicht im Blick.

In der Theaterwissenschaft wird „Stimme“ zumeist in Fortführung des Performativitätsdiskurses aber auch reagierend auf experimentelle Theaterpraktiken aufgegriffen, so z. B. Kolesch/ Schrödl (2004). Aber auch die eher historisch ausgerichtet Theaterwissenschaft entdeckt die Stimme als Gegenstand (siehe einzelne Beiträge in Bayerdörfer 2002). Vorreiterin innerhalb des Faches ist Helga Finter, die sich schon seit den 1980er-Jahren zu Stimmlichkeit auf der Bühne äußert (zusammenfassend Finter 2004, 134). Zur Bühnen-, Theater-, oder Schauspielerstimme ist auch die kulturhistorische, umfangreiche und informative Arbeit von Meyer-Kalkus (2001) zu nennen, deren Verdienst vor allem auch die Wiederentdeckung der Ausdruckstheorie ist. Untersuchungen zur Stimme auf der zeitgenössischen Theaterbühne, (wie z. B. Primavesi 2003, Schrödl 2004, Dreyse 2004 und Beiträge in Bayerdörfer 2002) fragen vor allem nach der *Lesart* der Performances. Sie interpretieren, was gezeigt wird und besprechen die Körperlichkeit und personale Herkunft der Stimme bzw. das Loslösen der Sprechweise oder des Stimmklangs vom Subjekt. Es interessiert diese Theorien weniger, wie ein bestimmter Sprechausdruck körperlich hergestellt wird, wie die Sprechweisen schauspieltheoretisch zu verorten sind und welche kulturellen Konzepte von Körper und Medialität direkt in der körperlich-stimmlichen Arbeit zum Vorschein kommen. Die philosophische Richtung, die für ästhetische Interpretationen der Stimm-Inszenierungen gerne als theoretische Folie benutzt wird (z. B. durchgängig in den Beiträgen von Kolesch) ist die Phänomenologie, welche die Körperlichkeit der Stimme hervorhebt. Die Phänomenologie beschäftigt sich damit, wie Dinge in der Wahrnehmung zur Erscheinung kommen – so wird der Körper in dieser philosophischen Richtung zum prominenten Gegenstand. Von der Theaterwissenschaft wird allerdings das in der Phänomenologie minutiös entwickelte Vokabular oft – und m. E. die Sache verfälschend – auf zwischenmenschliche Kommunikationsprozesse übertragen.

Mit dem Artikel „Stimmlichkeit“ des Metzler Lexikons Theatertheorie erlangt der Begriff zur Stimme auf der Bühne kanonischen Status. Sprechbildung und Stimmtraining wird darin von Kolesch (2005, 318) kurz abgehandelt und als „meist normative Anweisungen“ abgetan. Stattdessen versucht die Autorin, allein anhand der Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts und zeitgenössischen

scher Performance-Beispiele, die Räumlichkeit, Eigenmaterialität und Möglichkeit der Entkörperung der Stimme darzulegen. Kolesch versäumt es, die Präsenz von Stimmlichkeit auch im Nicht-Avantgarde-Theater zu untersuchen und die Stimme ins Verhältnis zu sprachlichem Sinn, Textsorten und zu verschiedenen Ausdrucksebenen zu setzen.

Die „zumeist normativen Anweisungen“ sind m. E. nicht ausschließlich im Dienst der Worte, sondern arbeiten je nach Schauspielstil verschieden. Nach Finter (2002, 42) dienen die Sprechweisen der Typisierung; in der Praxis der Sprechbildung geht es wesentlich auch um eine Arbeit an der Authentizität und Glaubwürdigkeit der sprechenden Person. Diese Dimension der sprechbildnerischen Textarbeit lässt sich nicht allein auf das Hervorbringen des Wortsinns reduzieren. Genau das Gegenteil kann man behaupten: Zum großen Teil geht es nicht darum, dass sich die Stimme als Medium (hinter der Sprache) zum Verschwinden bringt, sondern Ziel ist, dass die *Person* sich in der Stimme zeigt und glaubwürdig ist. Wenn Kolesch dann später auf Medieneinsatz zu sprechen kommt, bemerkt sie:

„Technik ist dabei in einem weiten Sinne zu verstehen: nicht nur im Sinne technischer, elektronischer und audio-visueller Apparate und Geräte, sondern auch im Sinne von Körpertechniken (Marcel Maüss), also im Sinne traditioneller und sozial wirksamer körperlicher Disziplinierungen“ (Kolesch 2005, 319).

Die „zumeist normativen Anweisungen“ sind nun ein Feld, in dem sich die Körpertechniken im Sinne Maüss' untersuchen lassen – Koleschs Hinweis bleibt unausgeführt und ohne Rückbezug auf Sprechbildung als Körpertechnik. Aus schauspieltheoretischer und sprechwissenschaftlicher Sicht ist der Artikel „Stimmlichkeit“ im Metzler-Lexikon Theatertheorie aus diesem Grund zu kritisieren.

Anhand konkreter Schauspielpraktiken und Körpertechniken ließen sich neben der phänomenalen Seite der Stimmlichkeit (Flüchtigkeit, Materialität etc.) weitere Dimensionen von Stimme und Präsenz erkunden. Allein aus phänomenologischer Sicht kann die Betrachtung der Stimme erweitert werden. Wird in der gegenwärtigen deutschen Diskussion versucht über die Phänomenologie und anhand der Wirkung der Inszenierung, die Räumlichkeit, Materialität, Flüchtigkeit und Eigensinnlichkeit der Stimme – jenseits der Bedeutung des gesprochenen Wortes – herauszuheben, so zeigt McAllister-Viels Fokus auf den/die Produzent/-in der Aufführungsstimme ebenfalls einen geeigneten Ansatz im Sinne der Phänomenologie. Es ist in ihrem Ansatz zunächst nicht von Interesse, wie die Stimme auf den/die Rezipienten/-in wirkt, wie sie an ihn/sie herantritt und dann gedeutet werden kann. Stattdessen steht im Zentrum die Frage, wie der/die

der/die Schauspieler/in mit seiner/ihrer Körperwahrnehmung umgeht. Diese Beschreibungen können im Sinne der Phänomenologie z. B. über den Begriff der Aufmerksamkeit erschlossen werden.

Bislang fehlt im Diskurs zu „Stimme“ und Stimmlichkeit“ weitgehend die Perspektive der Praxis, die von der Sprechwissenschaft eingebracht werden könnte. McAllister-Viels Forschung basiert auf Praxiswissen und stellt einen wichtigen Brückenschlag zwischen praktischem und theoretischem Wissen dar. Praxiswissen ist aus Sicht der Theorie nicht schlüssig, theoretisches Wissen aus Sicht der Praxis nicht relevant, insofern ist der Beitrag dieser Arbeit, zwischen zwei Diskursformen und „Wahrheiten“ zu vermitteln, nicht zu unterschätzen. Für die in Zukunft weiter zu erwartenden Zugänge zwischen „Praxis“ und „Theorie“ ist McAllister-Viels Vorschlag in zwei Richtungen interessant. Auf der einen Seite theoretisiert sie (z. T. bislang unreflektiertes) *Körperwissen*, auf der anderen Seite bringt theoretisches Wissen – etwa über die jeweilige „Hörkultur“ – die Anregung für eine praktische kreativ-ästhetische Inszenierungsarbeit. Mit diesem Zugang zeigt sie auch der Musik- und Theaterwissenschaft eine Möglichkeit auf, Untersuchungen jenseits von Geschichtsschreibung und Aufführungsinterpretation durchzuführen.

Nicht im Diskurs zu Stimmlichkeit – da auch ein Praxisthema – ist, neben dem Körperwissen, die *Didaktik* einzelner Trainingstraditionen, die im Rahmen einer sprechwissenschaftlichen Schauspieltheorie aufgearbeitet werden könnten. McAllister-Viel zeigt, dass Didaktiken sowie die Vorstellungen von „richtig“ und „falsch“ von geistigen Strömungen der Zeit geprägt sind. Die Untersuchung von Meyer-Kalkus (2001) wäre hier z. B. um einen kulturübergreifenden Blick zu erweitern. Ein interessanter Aspekt, der eventuell auch für heutige Didaktik fruchtbar gemacht werden könnte, wäre etwa das „mimetische Lernen“, das in der Tradition des P'ansori von grundlegender Bedeutung ist. Dieses könnte – nach einer begrifflichen Eingrenzung – historisch, aber auch im Hinblick auf Kognitionstheorien und die heutige Anwendbarkeit untersucht werden. Auch die Problematik der Notation von Sprechausdruck – von Bayerdörfer (2002, 8 f.) für das historische Melodram erwähnt und in McAllister-Viels Auseinandersetzung mit dem P'ansori ausgeführt – wäre hier zu beachten. Die Tanzwissenschaft hat zur Problematik der Notation von Bewegungen hierzu in den letzten Jahren viele Untersuchungen vorgelegt, die sich eventuell auch für die körpergebundenen Aspekte des Sprechens aufgreifen ließen.

- Artaud, A. (1996): *Das Theater und sein Double*. München.
- Balme, Ch. (1998): "verwandt der Kern aller Menschen" - Zur Annäherung von Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie. In: Schmidt, B. E. / Münzel, M. (Hg.): *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg, 19-44.
- Balme, Ch. (2000): *Playing with Time. The intercultural Performer as a New Species for the Next Millennium*. In: Broszat, T. / Gareis, S. (Hg.): *Global player - local hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*. München, 73-80.
- Balme, Ch. (2001): *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 26).
- Balme, Ch. (2005): *Theateranthropologie*. In: Fischer-Lichte, E. / Kolesch, D. / Warstat, M. (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, 334-337.
- Baumbach, G. / Häde, M. (Hg.) (2002): *Theaterkunst und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Köln.
- Bayerdörfer, H.-P. (Hg.) (2002a): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen.
- Berry, C. (1987): *Voice and the Actor*. Erstausgabe 1973. London.
- Dreyse, M. (2004): "Was erzählt eine alte Stimme, was eine junge Stimme nicht erzählt?". In: Kolesch, D. / Schrödl, J. (Hg.): *Kunst-Stimmen. Internationales Symposium "Kunst-Stimmen. Auditive Inszenierungen zwischen Live-Performance und Aufzeichnung"*, März 2004, Berlin, 68-78. (Theater der ZeitRecherchen 21).
- Finter, H. (2002): *Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper*. In: Bayerdörfer, H.-P. (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen, 39-49.
- Finter, H. (2004): *Stimmkörperbilder. Ursprungsmythen der Stimme und ihre Dramatisierung auf der Bühne*. In: Kolesch, D. / Schrödl, J. (Hg.): *Kunst-Stimmen. Internationales Symposium "Kunst-Stimmen. Auditive Inszenierungen zwischen Live-Performance und Aufzeichnung"*, März 2004, Berlin, 131-142 (Theater der ZeitRecherchen 21).
- Fischer-Lichte, E. (1999): *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen.
- Gauß, E. M. (2003): *More Questions than Answers*. In: *The Open Page*. No. 8. Theatre- Women - Character. Holstebro, 98-101.
- Gauß, E. M. (2008): *Sprechbildung für Schauspieler/innen in interkultureller Perspektive: Das Praxiskonzept von Tara McAllister-Viel im Kontext der Diskurse zu kulturübergreifendem Theater und zu Stimmlichkeit*. Diplomarbeit Halle/Saale (Mskr.).
- Kammhuber, S. (2004): *Interkulturelle Aspekte*. In: Marita Pabst-Weinschenk (Hg.): *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. München, 170-179.
- Kolesch, D. / Schrödl, J. (Hg.): *Kunst-Stimmen. Internationales Symposium "Kunst-Stimmen. Auditive Inszenierungen zwischen Live-Performance und Aufzeichnung"*, März 2004, Berlin. (Theater der ZeitRecherchen 21).
- Kolesch, D. (2005): *Stimmlichkeit*. In: Fischer-Lichte, E. / Kolesch, D. / Warstat, M. (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, 317-320.
- Kolesch, D. / Krämer, S. (Hg.) (2006): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt a. M.
- Linklater, K. (2005): *Die persönliche Stimme entwickeln. Ein ganzheitliches Übungsprogramm zur Befreiung der Stimme*. Erstausgabe: *Freeing the Natural Voice*, New York: Drama Book Publishers 1976. München.
- Martin, J. (1991): *Voice in modern theatre*. London.

- Mauss, M. (1978): *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2. Gabentausch, Todesvorstellung, Körpertechniken. 2 Bände. Lepenies, W. / Ritter, H. (Hg.). Frankfurt a. M., etc.
- McAllister-Viel, T. (2001): A Cross-Cultural Examination of Breath and Sound Production in Pansori. In: dal Vera, R. (Hg.): *The voice in violence. And other contemporary issues in professional voice and speech training*. presented by the Voice and Speech Review. Cincinnati OH, New York, 297-311.
- McAllister-Viel, T. (2006a): *Toward an intercultural / interdisciplinary approach to training actor's voices*. Thesis for the degree of PhD-Performance Practice. Inklusive fünf DVDs, University of Exeter (Mskr.).
- McAllister-Viel, T. (2006b): "Going Global: Toward an intercultural approach to training actors' voices", Vortrag mit Videobeispielen und Dokumentation des Kurz-Workshops. 17.6.2006. DVD. Institut für Sprechwissenschaft und Phonetik, Universität Halle-Wittenberg (Archivmaterial).
- McAllister-Viel, T. (2007): Speaking with an International Voice? In: *Contemporary Theatre Review*, Jg. 17, H. 1, London, 97-106.
- Meyer-Kalkus, R. (2001): *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin.
- Peters, R. (2004): Die schöne und die ganze Stimme – zur ästhetischen Grundlegung der „extended-voice“-Bewegung. In: Geissner, H. K. (Hg.): *Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft*. 4. Stuttgarter Stimmtage der Akademie für gesprochenes Wort. St. Ingert, 45-46.
- Pikes, N. (2000): *Dark voices. The genesis of Roy Hart Theatre*. Woodstock.
- Primavesi, P. (2003): A theatre of multiple Voices. *Performance Research*, 2003, Bd. 8, H.1 Cardiff, 61-73.
- Rodenburg, P. (1997): *The actor speaks. Voice and the performer*. London.
- Schechner, R. (2006): *Performance studies. An introduction*. New York.
- Schnell, R. (Hg.) (2000): *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart.
- Schrödl, J. (2004): Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff. In: Kolesch, D. / Schrödl, J. (Hg.): *Kunst-Stimmen. Internationales Symposium "Kunst-Stimmen. Auditive Inszenierungen zwischen Live-Performance und Aufzeichnung"*, März 2004, Berlin, 143-161 (Theater der ZeitRecherchen, 21).
- Singleton, B. (2003): Interculturalism. In: Kennedy, D. (Hg.): *The Oxford encyclopedia of theatre and performance*. Oxford, 628-630.
- Weiler, Ch. (2005): Interkulturalität. In: Fischer-Lichte, E. / Kolesch, D. / Warstat, M. (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, 156-159.

Eva Maria Gauß
 MA Philosophie / Theaterwissenschaft
 Dipl. Sprechwissenschaft
 Große Gosenstr. 39
 D-06114 Halle
 emgauss@googlemail.com