

Sofia Flesch Baldin
Berliner Str. 36
Hinterhaus
04105 Leipzig

Professionelle Empfindungen

Prinzipien des Körper-Stimmtrainings nach Jurij Vasiljev

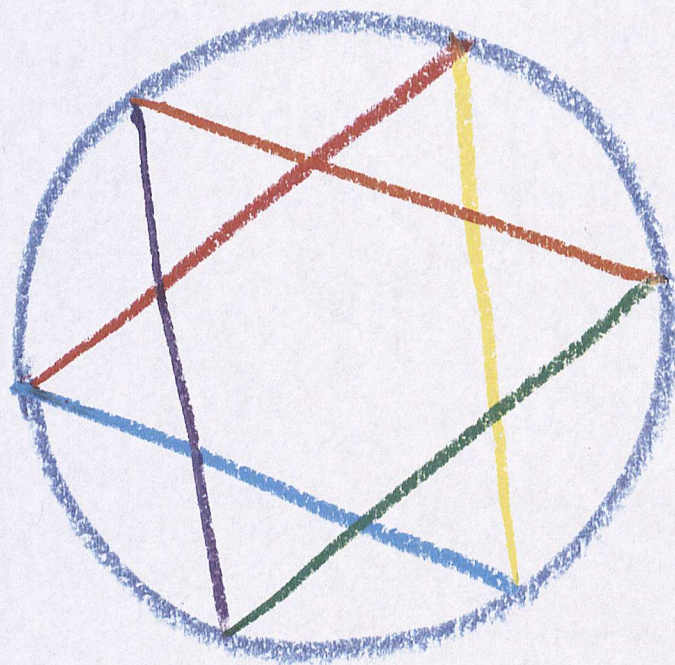
Hausarbeit im Rahmen der Diplomprüfung
am Institut für Sprechkunst und Kommunikationspädagogik
der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart

Korrektoren:

Prof. Annegret Müller

Roland Wagner

Abgabedatum: 28. September 2012



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Ziele und Vorgehensweise der Arbeit.....	5
1.2. Zur Person Jurij Vasiljev.....	6
1.3. Das Fach „Sprechen auf der Bühne“ an der Staatlichen Theaterakademie St. Petersburg.....	7
2. Die Zentralkategorie der Methode: Empfindungen	9
2.1. Primäre und sekundäre Empfindungen.....	10
2.2. Professionelle Empfindungen.....	11
3. Prinzipien	13
3.1. Grundlage: Bewegung.....	13
3.1.1. Hintergrund.....	14
3.2. Voraussetzung: Vorstellungskraft.....	16
3.2.1. Übung: Auffliegen.....	16
3.2.2. Ziele.....	18
3.3. Die Empfindung der Vertikalen.....	19
3.3.1. Übungen.....	19
3.3.1.1. Gleiten an der Vertikalen.....	19
3.3.1.2. Lockere Bereitschaft.....	20
3.3.1.3. Die Vertikale als ein Prinzip des Ausdrucks.....	21
3.3.2. Ziele.....	21
3.4. Die Empfindung des Balancierens.....	22
3.4.1. Übungen.....	24
3.4.1.1. Balancieren.....	24
3.4.1.2. Weiterführung mit Stimme.....	26
3.4.2. Ziele.....	27
3.5. „В ощущениях партнера“ – In den Empfindungen des Partners.....	29
3.5.1. Übungen.....	31
3.5.1.1. Führen und Folgen in der Empfindung des Balancierens.....	31
3.5.1.2. Weiterführung: Führen und Folgen mit Stimme.....	33
3.5.1.3. Wechselrede mit Hilfe des Tennisballs.....	34
3.5.1.4. Dialogisches Auswerten der Übungen.....	36
3.5.2. Ziele.....	37
3.6. Inneres Sprechen.....	39
3.6.1. Übungen.....	39
3.6.1.1. Im Dialog mit sich selbst.....	40
3.6.1.2. Im Dialog mit dem Gegenstand.....	41
3.6.2.1.1. Im Dialog mit dem Ball.....	41
3.6.2.1.2. Im Dialog mit dem imaginierten Gegenstand.....	43
3.6.1.3. Im Dialog mit dem Partner.....	43
3.6.2. Ziele.....	44

3.7. Die Empfindung der Resonanz.....	46
3.7.1. Übungen.....	47
3.7.1.1. Führen und Folgen in der Empfindung der Resonanz.....	47
3.7.1.2. Ballon.....	48
3.7.1.3. Im Kontrast.....	48
3.7.2. Ziele.....	49
3.8. Perspektive: Handlung.....	50
3.8.1. Grundsätzliche Überlegungen.....	50
3.8.2. Grundsätzliche Überlegungen bei Jurij Vasiljev.....	50
3.8.3. Die handelnde Stimme in der Sprechkunst bei Jurij Vasiljev.....	52
3.8.4. Postulat.....	53
4. Didaktische Prinzipien.....	54
4.1. Pädagogische Handlungen.....	54
4.2. der kreative Zustand.....	55
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	57
6. Literaturverzeichnis.....	59
6.1 Literaturliste.....	59
6.2 Russischsprachige Literatur.....	61
6.3 Internetreferenz.....	61
7. Anhang	
I. Jurij. A. Vasiljev: Der Klang der Stimme im Rhythmus des Balancierens.	
II. Jurij A. Vasiljev: Einwirkende Resonanz.	
III. Jurij A. Vasiljev: Die handelnde Stimme	

1 Einleitung

Das gesammelte Material, die Lehrbücher und Aufsätze Jurij Valijevs¹ und eigene Unterrichtsprotokolle, ist schwer zu bändigen. Ich verwende diesen Ausdruck bewusst, denn dieses Gefühl stellte sich ein, als ich mich dem Material in Hinblick auf eine wissenschaftliche Arbeit näherte. Begriffe werden oft nicht objektiv, sondern subjektiv aus der künstlerischen Perspektive und in unterschiedlichem Zusammenhang verschieden definiert. Die Besprechung des sprecherzieherischen Inhalts erfolgt (gewollt) unwissenschaftlich, d.h. nicht argumentativ, sondern bildhaft. Die von Jurij Vasiljev vorgenommene Einteilung des Stoffs in sechs fiktive Unterrichtsstunden variiert von Buch zu Buch. Nichtsdestotrotz wird eine durchgehende Perspektive der Methode deutlich (die ich im Kapitel 3.7 beschreibe). Meinen ersten Gedanken, alle Elemente seiner Methode für die pädagogische Praxis auszuwerten, habe ich aufgrund der Menge und der sprachlichen Hürde aufgegeben (die Komplexität der russischen Schriftsprache übersteigt immer wieder meine gegenwärtigen Russischkenntnisse). Ich konzentriere mich in dieser Arbeit stattdessen auf die wesentlichen Elemente seiner Methode, die ich als professionelle Empfindungen bezeichne (vgl. Kapitel 2.4).

Die Reduktion auf das Wesentliche folgt gleichzeitig meinem glühenden Interesse als Studentin von Jurij Vasiljev: Wo befindet sich der Ursprung für die kreative Atmosphäre – das Wertvollste in Jurij Vasiljevs Unterricht? Zeichnet er sich nebst der pädagogischen Ausführung, auch an den inhaltlichen Prinzipien der Methode ab? Wenn ja – wenn man der Quelle für künstlerisches Schaffen durch einen tieferen Einblick in seine

¹ Die Transliteration des Namens Юрий Васильев ist in den verschiedenen Veröffentlichungen auf unterschiedliche Weise vorgenommen worden [Juri Wassiljew; Jurij Vasiljev]. Ich verwende im Fließtext die gängigere Variante. Seinen Vatersnamen Андреевич [Andrejevitsch], der in den Veröffentlichungen üblicherweise als Abkürzung genannt wird, lasse ich dabei aus Gründen der besseren Lesbarkeit weg.

Methode begegnen kann, dann, glaube ich, hat man den Kern für die eigene künstlerische wie pädagogische Praxis gefunden.

1.1 Ziele und Vorgehensweise der Arbeit

Die vorliegende Arbeit stellt einen ersten Schritt in der systematischen Untersuchung der methodischen Prinzipien des Körper-Stimmtrainings nach Jurij Vasiljev dar.

In den Lehrbüchern, Aufsätzen und Handouts werden eine Vielzahl von ihnen, in teilweise unterschiedlicher Zusammenstellung, genannt. Die wichtigsten, die sein gesamtes Übungsprogramm durchziehen und begleiten, sind Gegenstand dieser Arbeit. Sie bilden ein vereinfachtes, aber, wie ich hoffe, umfassendes Kaleidoskop seiner Methode.

Einer sachlichen Darstellung des jeweiligen Prinzips folgt eine Erörterung aus der Perspektive Jurij Vasiljevs. Beispielhafte Übungen sollen veranschaulichen, auf welche Weise das Prinzip methodisch eingesetzt wird. Schließlich werden zusammenfassend die methodischen Ziele genannt. Ich habe hierfür die aus der methodisch-didaktischen Literatur gewohnten stichpunktartige Form gewählt, um einen praktischen Gebrauch dieser Arbeit zu erleichtern.

Meine Ergebnisse leite ich ab aus einer breiten Lektüre der russischen und deutschen Lehrbücher, die in den Beitragssammlungen der Stuttgarter Stimmtage enthaltenen Aufsätze sowie aus meinen praktischen Erfahrungen und meinen Aufzeichnungen aus dem Unterricht. Quellen, die mir ausschließlich als von Jurij Vasiljev verfassten Handouts zu seinen Workshops vorlagen, habe ich der Hausarbeit als Anhang beigefügt. Zur Quellenlage ist weiter zu sagen, dass die russischen Lehrbücher nur in Originalsprache erhältlich sind (die deutschsprachigen Lehrbücher sind speziell für den deutschsprachigen Raum entstanden, wenngleich sie zum Teil

textgleiche Passagen enthalten). Die Übersetzung der daraus verwendeten Zitate aus dem Russischen gehen alle auf mich zurück, sodass ich auf eine Kennzeichnung aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichte. (Jedoch habe ich, der besseren Lesbarkeit unter Umständen entgegengesetzt, die Quellen, dem wissenschaftlichen Grundsatz folgend, immer in Originalsprache zitiert). Die Titel der russischen Lehrbücher werden in den Fußnoten nur im Original angegeben. Im Literaturverzeichnis habe ich zusätzlich eine Übersetzung angeführt.

Als allgemeine Bezeichnung für die Teilnehmer des Unterrichts habe ich durchgehend „Schüler“ gewählt. Damit komme ich der Tatsache nach, dass Jurij Vasiljevs Kurse nicht ausschließlich an Hochschulen oder Akademien stattfinden und dass auch dort nicht alle Teilnehmer eingeschriebene Studenten sind. (Selbstverständlich ist mit „Schüler“ auch immer gleichwertig die „Schülerin“ gemeint).

Folgende Kurse und Workshops von Jurij Vasiljev habe ich besucht: Workshop an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart im Frühherbst 2006 und 2010, einen Sommerkurs im Haus Urban, Tschechien, im August 2007, ausgedehnter Unterricht während meines Auslandsstudienjahres an der Staatlichen Theaterakademie St. Petersburg, Russland, von September 2008 bis Juli 2009.

1.2 Zur Person Jurij Vasiljev²

Jurij Vasiljev wurde 1947 in Leningrad geboren und absolvierte ein Schauspielstudium am dortigen Institut für Theater-, Musik-, und Filmkunst. Nach Abschluss der Ausbildung war er als Schauspieler in Pskov, Archangelsk und verschiedenen Leningrader Bühnen tätig. Jurij Vasiljev war Leiter eines

² In seinen Veröffentlichungen finden sich kaum Angaben über seine Biographie. Die aufschlussreichste Quelle bietet die deutschsprachige Webseite von Jurij Vasiljev: <http://www.korn.ch/vasiljev/>.

eigenen Theaters in Leningrad und promovierte im Fach Phonetik, Bühnensprechen und Rezitation. Seit 1976 bekleidet er eine Dozentur, später Professur am Institut für Theater-, Musik-, und Filmkunst (heute Staatliche Theaterakademie St. Petersburg), arbeitete aber weiterhin noch viele Jahre als Schauspieler an verschiedenen Theatern. Weitere pädagogische Wirkungsstätten sind das Interstudio und die Schule für russisches Drama in St. Petersburg, sowie seit 1993 regelmäßig Sommerakademien am Haus Urban in Trstěnice, Tschechien. Er gibt international Workshops an Hochschulen in Deutschland, in der Schweiz, in Österreich, Tschechien, Finnland, Norwegen und China. Er inszeniert an Theatern und Theaterschulen in Russland, Deutschland, in der Schweiz, in Tschechien, China und Südkorea.³

Seine russischen Lehrbücher nennen zahlreiche Veröffentlichungen seit 1981.⁴

1.3 Das Fach „Sprechen auf der Bühne“ an der Staatlichen Theaterakademie St. Petersburg

Das Fach „Сценическая речь“ [Sprechen auf der Bühne] ist über drei bis vier Jahre Teil des Curriculums der sogenannten Jahrgangskurse. Die Studenten werden in dieser Zeit durchgehend von einem Dozenten betreut. Zweimal in der Woche finden zweimal 90 Minuten Gruppenunterricht statt (aufgeteilt in Gruppen zu je ca. 15 Studenten). Dazu kommen 30 Minuten Einzelunterricht pro Woche.

Jurij Vasiljev dehnt sein Programm über diese Zeit aus. (Als Einführung kann man es zusammengefasst in seinen Workshops erleben). Eine Hospitantin ist in allen seinen Stunden anwesend und leitet den Unterricht während seiner Abwesenheit. Am Ende jedes Studienjahres gestaltet Jurij Vasiljev eine öffentliche

3 Vgl. <http://www.korn.ch/vasiljev/#Curriculum>.

4 Vgl. Васильев, Ю. А.: Сценическая речь. восприятие — воображение — воздействие. Вариации для творчества. Учебное пособие. СПб.: СПГАТИ, 2007. S. 430.

Prüfung, in der die Studenten als Gruppe und einzeln Übungen aus dem Körper-Stimmtraining zeigen und die über das vergangene Jahr studierten Texte vortragen. Dabei sind obligatorisch alle Dozenten des Jahrgangs anwesend. Für gewöhnlich kommen interessierte Studenten aus anderen Kursen und weitere Gäste. Jurij Vasiljev besucht Vorstellungen seiner Studenten und ist ein von ihnen gefürchteter, aber beliebter Kritiker.

2. Die Zentralkategorie der Methode: Empfindungen

Empfindungen sind zunächst jene körperlichen Ereignisse, die an die sinnliche Wahrnehmung geknüpft sind, Inhalte unseres sinnlichen Erlebens⁵. Wir empfinden ganz allgemein Temperatur, Farben, Geräusche, die eigene körperliche Verfassung, usw. Und wir gewinnen dabei Eindrücke, die uns Informationen über unsere Umwelt und uns selbst vermitteln. Desweiteren bedeuten Empfindungen Regungen psychischer Natur, Gefühle, die weniger informell aufgefasst werden, sondern unser subjektives Verhältnis zur Umwelt ausdrücken und Denken und Verhalten mitbestimmen⁶.

Aufmerksamkeit für sich selbst und seine Empfindungen zu erschließen und jene frei zu entfalten und zu verfeinern ist der Beginn eines Weges, den Jurij Vasiljev vorschlägt, um Grundvoraussetzungen für professionelle schöpferische Präsenz und Tätigkeit und Grundlagen für eine natürliche, emotionsreiche und ausdrucksstarke Stimme zu schaffen.⁷ Die Aufmerksamkeit für Empfindungen aktiviert das „sensorische System“⁸, also die körperliche und seelische Empfänglichkeit für äußere und innere Reize. Wenn der Schauspieler sein Denken, Wollen und Fühlen auf der Bühne an seine akuten Empfindungen anschließt, so wirkt sein Handeln gerechtfertigt, da seine Handlungsimpulse den natürlichen, konkreten und individuellen Reizen folgen.

Für den Sprecherzieher ist besonders relevant, dass sich Empfindungsreize noch im Feinsten auf die gesamte

5 Vgl. Duden. Deutschsprachiges Universalwörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 6. Auflage, 2007, S. 488.

„Empfindung [...] a) Wahrnehmung durch die Sinnesorgane, sinnliche Wahrnehmung; körperliches Gefühl: die E. von Kälte; die E. in den Händen stellte sich wieder ein; b) Gemütsbewegung, seelische Regung; Gefühl [...]“.

6 Vgl. Duden. S. 651. „Gefühl [...] 1. das Fühlen (1); (durch Nerven vermittelte) Empfindung [...] 2. das Fühlen (2); psychische Regung, Empfindung des Menschen, die seine Einstellung u. sein Verhältnis zur Umwelt mitbestimmt“.

7 Vasiljev, Jurij A.: *Imagination – Bewegung – Stimme. Variationen für ein Training*. 2. Aufl. Trstënice: Urban, 2008, S. 25. „Aufmerksamkeit auf sich selbst, für die eigenen Empfindungen – das ist der wertvollste Ausgangspunkt zur Vervollkommnung der eigenen psychologischen Möglichkeiten, der eigenen stimmlichen, sprachlichen, der Atem- und der Bewegungsanlagen, die die Natur jedem von uns individuell gegeben hat.“ [Ebd.]

8 Ein Terminus, den Vasiljev in seinem Buch *Imagination – Bewegung – Stimme* verwendet.

Muskelaktivität und damit auf die Atemmuskulatur auswirken.⁹ Zusammen mit der Vorstellungskraft können sie die Muskulatur zu extremer Rezeptivität und Aktivität bringen. Die „Dynamik“ der Empfindungen stellt, nach Jurij Vasiljev, das größtmögliche Spektrum von natürlichen Reizen dar und ist deshalb der ideale Bezug für die individuelle Entwicklung, Verfeinerung und Erweiterung der natürlichen stimmlichen Ausdrucksfähigkeit.¹⁰

„Die Empfindungen sind es, über die Sie sich selbst und Ihre Möglichkeiten körperlichen Ausdrucks, der Stimme, des Atems und des Sprechens kennenlernen. Wenn Sie Ihre Vorstellungskraft in Bewegung setzten und Ihre Phantasie, wenn Sie Ihr sensorisches System aktivieren, Ihre Empfindungsorgane, dann wird Ihr gesamtes szenisches und Trainingsverhalten glaubwürdig und authentisch und so natürlich, wie Sie es bisher noch nicht gekannt haben. Motivierung bringt gerechtfertigtes, natürliches Verhalten und führt zu Wellen von Emotionalität, regt Ihre Wünsche an und setzt die in der Tiefe Ihrer Seele verborgenen individuellen schöpferischen Kräfte frei.“¹¹

2.1 Primäre und sekundäre Empfindungen

Jurij Vasiljev unterscheidet zwischen „primären“ und „sekundären“ Empfindungen.¹² Primäre Empfindungen sind diejenigen, die im Kontakt mit dem Partner, dem „Prozess des unmittelbaren Zusammenwirkens“¹³ entstehen. Sekundäre Empfindungen sind assoziative Empfindungen, die von der Vorstellungskraft hervorgerufen werden. Sie stammen aus dem

9 Vasiljev, Jurij A.: Imagination – Bewegung – Stimme. S. 18.

10 Ebd.

11 Ebd. S. 25.

12 Wassiljew, Juri A.: Stimm-Empfindung. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmkulturen. 3. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2002, S. 282. Mitunter werden sie in deutschsprachigen Veröffentlichungen auch als „reale“ und „erdachte“ Empfindungen bezeichnet, was ich allerdings für nicht geglückt halte (möglicherweise ein Problem der Übersetzung), da auch sekundäre Empfindungen real empfunden werden. Deutlich wird dieses Verständnis an einem Kommentar Vasiljevs im Unterricht. Bei der Arbeit mit der gesteigerten Empfindung von Schwere in Stuttgart, 2006, sagte er sinngemäß, die gesteigerte Schwere sei eine Illusion, die Empfindung aber sei real.

13 Ebd.

taktilen Gedächtnis, Erfahrungen und Erinnerungen. Jurij Vasiljev nennt diese Empfindungen auch „Bildempfindungen“¹⁴.

2.2 Professionelle Empfindungen

Jurij Vasiljev spricht von Empfindungen als Grundlage der Ausbildung aller Elemente der Ausdruckskraft, einschließlich der Stimme.¹⁵ Spezifische Empfindungen, die der Schauspieler bewusst aufbaut, wecken spezielle Reaktionen. Diese Reaktionen gehören mehr der Realität der Imagination an, sind aber für den Schauspieler außerordentlich wichtig, denn sie sind konkrete Reaktionen auf konkrete Anreger und je konkreter die Anreger für Empfindungen sind, desto näher kommen diese der „Wahrheit des Lebens“.¹⁶

Jurij Vasiljev nennt spezifische Empfindungen, die er seiner Methode als besonders wertvoll zu Grunde legt.¹⁷ Im Handout mit dem Titel *Der Klang der Sprechstimme im Rhythmus des Balancierens* nennt er beispielsweise „die Empfindung der Vertikalen, die Empfindung des Fließens, die Empfindung des Federns, die Empfindung des Volumens, aus der die Empfindung des Raumes erwächst, sowie die Empfindung der körperlichen Unbeständigkeit, die nach und nach in die Empfindung der Freiheit hinüberfließt und letztlich die Entwicklung der Empfindung der Leichtigkeit und des stimmlichen und sprecherischen ‚Fliegenkönnens‘ ermöglicht.“¹⁸

An anderer Stelle gibt Jurij Vasiljev Empfindungen an, die sich nicht vollständig mit den hier genannten überschneidenden.¹⁹ Diese spezifischen Empfindungen werden in den Lehrbüchern Jurij Vasiljevs als „Prinzipien“ besprochen und im Unterricht

14 Wassiljew, Juri A.: Sinnlichkeit als Anregung des schauspielerischen Tönens. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2000, S. 302.

15 Ebd. 303.

16 Ebd.

17 Vgl. Anhang I. Jurij A. Vasiljev: Der Klang der Sprechstimme im Rhythmus des Balancierens.

18 Ebd.

19 Vgl. Wassiljew, Juri A.: Empfindung – Bewegung – Tönen. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2000, S. 305f.

methodisch eingesetzt. Sie bilden das zentrale Mittel zum Erreichen ästhetischer (schauspielerischer wie stimmlicher und sprecherischer) Qualitäten. Darum nenne ich sie „professionelle Empfindungen“. Diese Bezeichnung lehnt sich darüber hinaus an einen einleitenden Abschnitt über Empfindungen im russischsprachigen Lehrbuch *Сценическая речь — Голос действующий* [Sprechen auf der Bühne – Die handelnde Stimme] (2010) an:

„Ощущения — наши давние знакомые. Мы привыкли к ним. Мы воспринимаем их как данность — не мешают нам, не отвлекают нас, и ладно. Для нас ощущения существуют где-то внутри нас. А это ‚где-то‘ таится в области неизведанного. Между тем именно ощущений зарождается наша творческая энергия. [...] Профессиональные ощущения — еще более завуалированная и непостижимая материя. Слух скрипача, пальцы ваятеля, глаз часовщика, [...] дыхание актера — все это тончайшие, неповторимые проявления динамики ощущений.“²⁰

[Empfindungen – alte Bekannte. Wir haben uns an sie gewöhnt. Wir nehmen sie als gegeben – sie stören uns nicht, lenken uns nicht ab und gut. Für uns existieren Empfindungen einfach irgendwo in unserem Innern. Und dieses ‚irgendwo‘ liegt verborgen in einem nicht erfahrbaren Bereich. Dabei ist gerade die Welt der Empfindungen Träger unserer schöpferischen Energie. [...] Professionelle Empfindungen sind noch stärker verschleierte und nicht fassbare Materie. Das Gehör des Geigers, die Finger des Bildhauers, die Augen des Uhrmachers, [...] die Atmung des Schauspielers – das alles sind scharfe, unnachahmliche Äußerungen der Dynamik von Empfindungen.]

20 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект (Gaudeamus), 2010, S.11f.

3. Prinzipien

3.1 Grundlage: Bewegung

Bewegung ist das zentrale methodische Element Jurij Vasiljevs für die Entwicklung künstlerischer Bühnenhandlung. (Dieser Gedanke geht aus seinen Exkursen über das Balancieren²¹ und aus seinen Beiträgen für die Stuttgarter Stimmtage²² hervor.) Anders als viele seiner Kollegen²³ lehnt er sein Körper-Stimmtraining nicht an eine spezielle Atemschule an. Vielmehr gliedert er die Professionalisierung des Atemrhythmus' und die Entwicklung der stimmlichen und sprecherischen Ausdrucksmittel in szenische und theatrale Handlungsmomente ein. „Stimme gleich Bewegung mal Atem“²⁴ – der Titel seines im Jahr 2002 in Deutschland erschienenen Lehrbuchs setzt diesen methodischen Ausgangspunkt in eine Formel. Im Prolog schreibt er:

„Wir arbeiten an Körperlichkeit und Sprache, an Bewegungen und Stimmklang, an Gesten und Diktion als einheitlichem Komplex von Ausdrucksmitteln des Schauspielers. Die körperlichen Bewegungen, Gesten und Körperplastik als auch Diktion, Stimme, Atem ebenso Tempi und Rhythmen des Sprechens und der Bewegungen – all dies sind Elemente des schauspielerischen Ausdrucks. Sie in hierarchischer Nach- und Unterordnung zu betrachten lohnt nicht. Nur alle zusammen bringen Harmonie des schauspielerischen Ausdrucks, und ohne eines dieser Elemente verlöre das Schaffen seinen Glanz

21 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий, S. 84.

22 Vgl. Vasiljev, Jurij A.: Die handelnde Stimme. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft. 4. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2004, S. 251f. und vgl. Wassiljew, Juri A.: Sinnlichkeit als Anregung des schauspielerischen Tönens. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. S. 303.

23 Zu nennen wäre hier u.a. Kristin Linklater. Hans Martin Ritter nennt als Ausgangspunkte seiner Atemschule, dass „alle Aktionen auf der Bühne zumindest teilweise und immer wieder eine bewußte Atmung“ verlangten. Methodisch interessant sei zudem, dass sich im Atem alle Gemütsbewegungen äußern und umgekehrt Gemütszustände, Gefühle und Erregungen sich durch den Atem beeinflussen lassen. [Vgl. Ritter, Hans Martin: Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. 2. Aufl., Berlin: Henschel, 2009, S. 32]. Atem als gezieltes technisches Mittel ist kein Bestandteil in Jurij Vasiljevs Training.

24 Vasiljev, Jurij A.: Stimme gleich Bewegung mal Atem. Training für Stimmenergie und Kommunikation. Trstěnice: Urban, 2002.

[...] Wir kämpfen gegen eine Kluft zwischen Wort und Aktion, zwischen Aktion und Wort, denn sowohl das eine als auch das andere ist – Bewegung.²⁵

Jurij Vasiljev geht vom Vorrang der Bewegung aus: „Ich bin überzeugt vom Primat der Handlung, der Aktion des Körpers vor der klanglichen, der Stimm-, der Sprech-Aktion. Ich bin überzeugt, dass die Bewegungsreize den Stimm- und Sprechreizen vorausgehen.“²⁶

Diesen Vorrang räumt Jurij Vasiljev seiner Methode ein. Der Schüler soll von Anfang an Sprechen auf der Bühne nicht anders verstehen als eine mit der Beredsamkeit des Körpers verbundene Handlung. Stimme und Sprechen des Schauspielers können nicht handelnd sein, wenn sie losgelöst sind von seinem ganzen „Verkörperungs-Apparat“²⁷. Das Handeln auf der Bühne ist ein Balanceakt zwischen innerer (geistiger und psychischer) und äußerer (physischer) Aktivität.²⁸ Bewegung, schreibt Jurij Vasiljev, ist sozusagen die Vermittlerin zwischen innerem und äußerem Verhalten.²⁹ Sie ist gleichzeitig innen wie außen tätig und darum das Mittel und der Ausdruck ihrer Koordination.

Eine bestimmte psychophysische Abfolge im Körper-Stimmtraining ist für Jurij Vasiljev folgerichtig: „Empfindung – Bewegung – Tönen“³⁰.

3.1.1 Hintergrund

Von den vielen Schichten, die den Hintergrund von Jurij Vasiljevs Auffassung von Ästhetik und Methodik bilden, scheint mir hier das Spätwerk Stanislavkijs erwähnenswert.

25 Ebd. S. 15.

26 Vasiljev, Jurij A.: Die handelnde Stimme. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft. 4. Stuttgarter Stimmtage. S. 251.

27 Ebd.

28 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 98.

29 Vgl. Wassiljew, Juri A.: Sinnlichkeit als Anregung des schauspielerischen Tönens. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. S. 303.

30 Ebd.

Nach 1926 traten die „physischen Handlungen“ als „methodische *Zentralkategorie* seiner Lehre von der schauspielerischen Schaffensästhetik“³¹ als Mittel zur „Kunst des Erlebens“ in den Vordergrund. Das materielle, sinnlich-körperlich objektivierbare Handeln löste nun die praktischen Anwendungen der sogenannten Psychotechniken ab.³² Wieweit auch die Interpretationen des Terminus auseinander gehen (Gedanke als physische Handlungen; das gesprochene Wort – verbales Handeln als höchste Form physischer Handlungen; rein körperliche Handlung/Geste)³³, behauptet Dietmar Sachser, so besteht die besondere Errungenschaft dieser Methode darin, die „folgschwere Zweiteilung von innerer und äußerer Handlung [zu] überwinden. Anstelle der dualistischen Auffassung und des Nacheinanders von Gefühl und Ausdruck [...] tritt nun der psychophysische Parallelismus, die Erkenntnis, das Handeln des Schauspielers als ganzheitlichen sensomotorischen Vorgang zu begreifen.“³⁴

31 Im Begriffsregister zu Hoffmeier, Dieter [Hrsg.]: Stanislawski, Konstantin S. Ausgewählte Schriften. Bd. 2. 1924-1938, S. 407.

32 Vgl. Sachser, Dietmar: Theaterspielflow. Über die Freude als Basis schöpferischen Theaterschaffens. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2009, S. 155f.

33 Ebd. S. 158.

34 Ebd. S. 158f.

3.2. Voraussetzung: Vorstellungskraft

„Zwischen Wahrnehmung und Einwirken arbeitet, alle Nuancen kreativen Daseins erfassend, die Vorstellungskraft.“³⁵

Die Vorstellungskraft ist, nach Jurij Vasiljev, das wichtigste Instrument des Schauspielers für den inneren, schöpferischen Schaffensprozess.³⁶ Sie ist, so kann man behaupten, das schöpferische Denken. Der Künstler benötigt sie, um die sekundären, assoziativen Empfindungen hervorzurufen und diese mit den wirklichkeitsbezogenen Empfindungen in Übereinstimmung zu bringen, und zwar so umfassend und genau, dass die Inhalte der Vorstellung vom Künstler selbst wie auch vom Zuschauer erlebt werden können. Die Vorstellungskraft – das ist der methodische Hintergedanke Jurij Vasiljevs – erzeugt die Konsistenz aus realer Empfindung und bildhaftem Material und hat wesentlichen Einfluss auf das feinstimmige Zusammenspiel von Körper und Denken des Schauspielers.

3.2.1 Übung: Auffliegen

Jurij Vasiljev fordert permanent die Aktivität der Vorstellungskraft. Sie hat an jeder Übung, ausnahmslos, ihren Anteil.

Wenn die Schüler in der Übung „Разбегаясь и взлетая“³⁷

35 Anhang I: Jurij Vasiljev: Der Klang der Sprechstimme im Rhythmus des Balancierens.

36 Vasiljev, Jurij A.: Imagination – Bewegung – Stimme. S. 18. Auffällige Parallelen finden sich bei Konstantin Stanislavskij und Michail Čechov – zwei Praktiker und Theoretiker, deren Lektüre für jeden Studenten der Theaterakademie in St. Petersburg Pflicht ist und die im Unterricht regen Eingang finden. „Ohne eine hochentwickelte, bewegliche Phantasie“, schreibt Stanislavskij, „ist Kunstschaffen unmöglich. Instinkt, Intuition oder technische Versiertheit allein genügen nicht. Wo Phantasie sich regt, rühren sich in der Seele, manchmal im tiefsten Unterbewußten des Künstlers ganze Welten erwachender Emotionen und Imaginationen.“ [Čechov, Michail A.: Die Kunst des Schauspielers. Mit e. Beitr. Von Marija O. Knebel'. Aus d. Russ. von Thomas Kleinbub u. Ruth Kolbusch-Wyneken. Stuttgart: Urachhaus, 1990, S. 238f. Marija O. Knebel' gibt folgende Quelle an, die ich nicht prüfen konnte: Stanislavskij, K.S.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Bd. 6. Moskau, 1959, S. 236]. Čechov fordert „lebendige Bildhaftigkeit im Denken“ [Čechov, Michail A.: Die Kunst des Schauspielers. S. 235]. „Die Einbildungskraft (Imagination) sollte Verstand, Wille und Leib in den schöpferischen Prozeß einschließen“ [Ebd. S. 244].

37 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 36-39.

[Umherlaufen und auffliegen] beim Laufen ihre Arme ausbreiten und mit einem leichten Sprung vom Boden abheben und wieder landen, so soll die sekundäre Empfindung der Leichtigkeit dabei helfen, überflüssige Anstrengungen des Körpers aufzulösen. Alle möglichen primären Empfindungen – beispielsweise die Bewegung der Luft zwischen den Fingern oder das Aufheben des Gewichts im kurzen Moment zwischen Steigen und Fallen – können von der Vorstellungskraft in den Bewegungsvorgang integriert werden, sodass nach und nach die Vorstellung des Fliegens den ganzen Sinn des Schülers ausfüllt, und der Übungs- und Ausführungscharakter der Bewegung in den Hintergrund tritt.

Der Schüler muss seiner Vorstellung selbst glauben und alle äußeren wie inneren Regungen dem Sinn des Bildes zuführen. Gelingt dies, so wird auch die Vorstellungskraft des Zuschauers angesprochen. Jurij Vasiljev beschreibt dies aus der Sicht des Pädagogen und Zuschauers so:

„Ну вот, воспринимающий ваши разбеги — полеты — приземления и сам невольно отдастся им, и в своем теле почувствует стихию полета, захочет оторваться от земли. Воображение воспринимающего дополняет его фантазии, и тело его невольно проигрывает все ваши движения. В этом мне видится точность ваших действий и свобода в движениях.“³⁸

[Nun gibt sich der Wahrnehmende selbst unwillkürlich eurem Umherlaufen – Abfliegen – Landen hin und sein Körper, der die Naturgewalt des Fliegens empfindet, gewinnt die Lust, sich vom Boden loszureißen. Die Vorstellungskraft des Wahrnehmenden vervollständigt seine Fantasie und sein Körper spielt unwillkürlich alle eure Bewegungen durch. Darin erkenne ich die Genauigkeit eurer Handlungen und die Freiheit eurer Bewegungen.]

38 Ebd. S. 38.

3.2.2 Ziele

- Sekundäre, assoziative Empfindungen können hervorgerufen und mit den primären Empfindungen in Übereinstimmung gebracht werden.
- körperliche Handlungen sind motiviert und sinngemäß korrigiert.
- Lebendigkeit und Glaubwürdigkeit der Handlungen sind gefördert.

3.3 Die Empfindung der Vertikalen

Die Vertikale ist die erste professionelle Empfindung, die Jurij Vasiljev in seinem Training methodisch einführt. Sie ist die idealisierte Empfindung der Aufrichtung. In Jurij Vasiljevs Übungen hat sie die Funktion der ersten Koordinate im Raum und wird qualitativ mit Neutralität verbunden.

„Вертикаль – есть нейтральность тела, его готовность к выразительности. Из вертикали исходит пластика образа. От линии вертикали отправляются жесты, движения сценического человека.“³⁹ - „Принцип вертикали связан с ощущением золотой середины в выразительности тела.“⁴⁰ - „Вертикаль подобно тишине – в ее глубинах зарождающийся разговоры тела.“⁴¹

[Die Vertikale – das ist die Neutralität des Körpers, seine Bereitschaft zum Ausdruck. Aus der Vertikalen geht die Form der Figur hervor. Von der Linie der Vertikalen nehmen die Gesten und die Bewegungen des Bühnenmenschen ihren Ausgang. - Das Prinzip der Vertikalen hängt mit der Empfindung einer goldenen Mitte innerhalb des Ausdrucks zusammen. - Die Vertikale gleicht der Stille – in ihrem Innern entsteht das Sprechen des Körpers.]

3.3.1 Übungen

3.3.1.1 Gleiten an der Vertikalen

„Strecken Sie sich nach oben, spüren Sie Ihre Muskelspannung, die allmählich von den Zehen bis zu den Fingerspitzen der nach oben gestreckten Arme steigt. Dann, zum weichen, gleitenden gemächlichen Absenken in die Hocke, sagen Sie ‚oj-joj-joj-joj-joj ...‘. Die Finger leiten Ihren ganzen Körper nach unten: sie sind es, die dem Körper Richtung, Tempo und Umfang der Bewegung geben. [...] Die Bewegung nach unten machen nicht

39 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 63f.

40 Ebd.

41 Ebd.

einzelne Körperteile allein – der ganze Körper senkt sich gleichzeitig. [...] Dasselbe in der Stimme: nicht einzelne Resonanzerscheinungen in unterschiedlichen Körperteilen, sondern so, dass der ganze Körper an der Entstehung des Klangs teilnimmt.⁴²

Die Bewegungen entlang der Vertikalen gehen noch nicht „aus sich heraus“, es werden zunächst „Richtung, Tempo und Umfang der Bewegung“, wird der Rhythmus von Spannung und Lösung, von Schwere und Leichtigkeit erforscht. Angeschlossen an diesen Rhythmus soll eine Atmung und ein Erzeugen der Stimme trainiert werden, die keine spezielle Kontrolle bemerken lassen, sondern vollständig von der Energie (und dem Sinn) der Bewegung gespeist werden.⁴³ Geleitet von der Dynamik der Hände soll der ganze Körper an der Abwärtsbewegung entlang der Vertikalen mitwirken. Im Wechsel von Steigern und Lösen der Spannung wird die Lockerheit der Muskulatur gefördert. Atmung und Stimmgebung werden umfassend körperlich unterstützt und von der Dynamik der Bewegung getragen. Die Beweglichkeit der Artikulationsorgane wird trainiert.⁴⁴

3.3.1.2 Lockere Bereitschaft

Durch Lockerungsübungen entlang der Vertikalen wird eine Grundhaltung gewonnen, die „lockere Bereitschaft“⁴⁵, die Jurij Vasiljev als prinzipielle Arbeitshaltung während des Trainings konsequent einfordert. Permanent wird der Schüler dazu angehalten, sich „unproduktiver“⁴⁶ Bewegungen zu entöhnen und sich stattdessen als Handelnder im Raum zu erleben (vgl. mit dem sich anschließenden Kapitel 3.3.1.3 und Kapitel 3.5.1.4).

42 Vasiljev, Jurij: Stimme gleich Bewegung mal Atem. S. 24f.

43 Ebd. S. 24.

44 Ebd. S. 25.

45 Vasiljev, Jurij: Imagination – Bewegung – Stimme. S. 40.

46 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 64.

3.3.1.3 Die Vertikale als ein Prinzip des Ausdrucks

Über die Empfindung der Vertikalen sollen die Schüler ein Kernprinzip von Ausdruck kennenlernen: Jede Abweichung der Neutralität ist bereits Ausdruck. Und wer die Neutralität empfinden lernt, der kann, aus ihr heraus, jede Bewegung als Ausdruck erfahren. Jede Geste ist schon ein Zeichen, schreibt Jurij Vasiljev – allerdings nur auf dem Hintergrund des Neutralen. Der Körper muss lernen, zwischen der Fülle auffälliger, unnötiger und gedankenloser Begleitbewegungen und sinnhaften, produktiven und handelnden Bewegungen zu unterscheiden. Für diesen Prozess ist die Empfindung der Neutralität des Körpers, der Vertikalen, von großem Wert. Außerdem gewährleistet sie als Bezugslinie die Koordination und so den Einklang der Handlung.⁴⁷ Um Einklang der Bewegungen zu erreichen, ist das Bewusstsein von Koordination nötig. Dieses Bewusstsein wird durch das Empfinden der Vertikalen angelegt.

3.3.2 Ziele

- Die Vertikale ist als grundlegende Bezugslinie der Koordination etabliert.
- Der Sinn für das Verhältnis von Neutralität und Ausdruck ist geschärft.
- Sinn für produktive, handelnde Bewegungen (im Gegensatz zu überflüssigen Bewegungen) ist sensibilisiert.

47 Ebd.

3.4 Die Empfindung des Balancierens

Balancieren mit geschlossenen Augen. Für die allermeisten Schüler ist das zuerst eine sehr schwierige Übung. In der Masse innerer Empfindungen, die man entdecken kann, wenn man die Augen schließt, soll man einen führenden Punkt finden, dem man sich ganz anvertraut und der den Körper über die Grenze des Gleichgewichts zieht. Man soll, diesem Punkt folgend, das Kippen des Gleichgewichts erleben sowie das Wiederfinden des Gleichgewichts an einer neuen Position. Man bewegt sich nur seiner eigenen Empfindung und dem Gleichgewichtssinn lauschend, ohne die gewohnte Hilfe der Augen.

Den meisten Schülern kann man beim ersten Probieren zusätzliche Anspannung oder im Gegenteil zusätzliche Lockerheit ansehen⁴⁸: Das Gesicht ist verkniffen und das Fallen wird mit harten Schritten gebremst. Oder das Fallen ist stattdessen unbeherrscht. – Es sind viele Wiederholungen und einiges an Einfühlung nötig, damit die Bewegungen fließen und der Wert dieser Übung voll aufgehen kann.

Die Ziele, zu denen Jurij Vasiljev im Wiederholen und Entwickeln der Übung hinführt, sind komplex. Sie sollen jedoch letztlich den Schüler befähigen, sein Handeln und Sprechen auf der Bühne zu intensivieren und auf das Wesentliche zu reduzieren.

Seine künstlerischen Betrachtungen dazu deuten eine Perspektive des Trainings an, die nichts Geringeres als die „Mechanismen“ kreativen Wirkens und Lebens von Körper, Stimme und Diktion⁴⁹ im Blick hat. Eine dieser Mechanismen deutet sich im Ereignis des Balancierens an und diese macht sich der Stimm- und Sprechpädagoge zu nutze: Die Gefahr, das Unvorhersehbare und Ungewisse im Verlust des Gleichgewichts,

48 Beobachtungen von Jurij Vasiljev [vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. восприятие — воображение — воздействие. S. 18f.].

49 Anhang I. Jurij. A. Vasiljev: Der Klang der Stimme im Rhythmus des Balancierens.

reizt – wenn man es zulässt – den Körper zur Einatmung und gleichzeitig zur Inspiration. Jurij Vasiljev geht davon aus, dass beim Vorgang des Einatmens der Gedanke entsteht und weist auf den semantischen Zusammenhang zwischen „Atemzug“ und „Inspiration“ hin⁵⁰. Der Atemzug ist für den Schauspieler keine physiologische Kategorie, sondern eine geistige. Im Einatmen entsteht die Empfindung für Leben und Handlung. Im Atemzug beginnt schon die Einwirkung auf den Partner. Er ist die Fortführung von Handlung und Einwirkung.⁵¹

Die Schüler sollen ihre Vorstellungskraft für die fein nuancierten Reize der Einatmung öffnen, sodass diese Reize in Assoziationen „fortleben“ und sekundäre Empfindungen nach sich ziehen, die die Ausführung der Übung zu einer kleinen Improvisation machen.

Konsequent verfolgt befähigt die professionelle Empfindung des Balancierens zu spontaner Kreativität.

„Балансирование – Это не покачивание, не шутливая игра, это всегда жизнь на грани опасности, на пределе неизменной готовности, жизнь в ритме устойчивости/опасности, жизнь в ощущении предположений, вариаций.“⁵²

[Balancieren – das ist kein Taumeln, kein scherzhaftes Spiel. Es ist immer Leben am Rande der Gefahr, an der Grenze beständiger Bereitschaft. Leben im Rhythmus von Stabilität und Gefahr. Leben in der Empfindung von Wahrscheinlichkeiten, Variationen.]

50 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 19.

51 Ebd. S. 20.

52 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 84.

3.4.1 Übungen

3.4.1.1 Balancieren

„Сейчас закройте глаза и исследуйте, каким образом ощущение тяжести тянет ваше тело то в одну сторону, то в другую. Ваша голова отклоняется к правому плечу. И вы чувствуете, как она потяжелела. Тяжелая голова тянет все тело за собой вправо, и вы вот-вот потеряете равновесие. Чуть-чуть то в одну сторону, то в другую, как будто тяжесть влечет вас немножко... незначительные движения, даже маленькие-маленькие...“⁵³

[Schließt jetzt die Augen und untersucht, auf welche Weise die Empfindung der Schwere euren Körper mal auf die eine Seite zieht, mal auf die andere. Euer Kopf lenkt in Richtung der rechten Schulter aus. Und ihr spürt, wie er schwerer geworden ist. Der schwere Kopf zieht den ganzen Körper mit sich nach rechts und jeden Augenblick verliert ihr das Gleichgewicht... Ein klein wenig mal auf die eine Seite, mal auf die andere, als ob die Schwere euch etwas anzieht... unbedeutende Bewegungen, sogar winzige...]

Die in Aufwärmübungen⁵⁴ mit Hilfe der Vorstellungskraft gesteigerte Empfindung der Schwere wird genutzt, um sich in den inneren Empfindungen zu orientieren.

„И вот мы уже вслед за воображаемой тяжестью перемещаем точку опоры: голова нас тянет вперед... плечо утягивает вправо [...] колени повели нас книзу... вправо... влево [...] Разнообразные конкретные точки тела на мгновение становятся тяжелее других.“⁵⁵

[Der vorgestellten Schwere folgend wechseln wir die Hilfspunkte: der Kopf zieht uns nach vorn... eine Schulter zieht uns nach rechts fort [...] die Knie haben uns nach unten geführt... nach rechts... nach links [...] Unterschiedliche konkrete Punkte des Körpers werden in einem Moment schwerer als andere.]

53 Ebd. S. 17.

54 Als Vorbereitung dient die gesteigerte Empfindung der Schwere. Die konkrete Wahrnehmung eines Körperteils wird mit Hilfe der Vorstellungskraft vertieft, indem sie die Empfindung der Schwere an dieser Stelle imaginativ vergrößert. Diese einfache Aufwärmübung dient dazu, in die eigene Wahrnehmung und Empfindung tiefer einzudringen [vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 13-17].

55 Ebd. S. 18.

Damit der Wechsel der Aufmerksamkeit von einem Punkt zum nächsten gelingen kann, ist eine Pause der Umstellung nötig. Dabei soll man nicht „allgemein“ vorgehen, sondern eindringlich. Die Bewegung jedes Körperteils soll durchlebt werden.

„Вам хочется, чтобы увесистее прочих частей тела было правое плечо, и сначала ваше внимание переходит на правое плечо (входит в правое плечо), потом вы начинаете плечо чувствовать, ощущать повышенную тяжесть правого плеча, и потом оно вас увлекает...“⁵⁶

[Ihr wollt, dass der schwerere Körperteil die rechte Schulter sei. Und so wechselt zuerst eure Aufmerksamkeit zur rechten Schulter (dringt in die rechte Schulter ein), und danach beginnt ihr die Schulter zu spüren, die übermäßige Schwere der rechten Schulter, und danach zieht sie euch mit fort...]

Die Bewegungen sollen sauber ausgeführt und ihre sinnbildende Struktur erfüllt werden. Dazu ist es nötig, jeden „Akt“ zu Ende zu führen. „Каждое движение тела доводите до конца, живите текучестью движения, до того мгновения, пока не остановится само тело.“⁵⁷ [Führt jede Bewegung des Körpers bis zu Ende aus. Lebt den Fluss der Bewegung bis zu dem Moment, in der der Körper von alleine stehen bleibt.] Kein schlagartiges Abbrechen der Bewegung „vor der Zeit“, sonst entsteht eine ungerechtfertigte Pause, in der man fieberhaft danach sucht, was weiter zu tun sei.⁵⁸ – Die Bewegung des Körpers hinter dem „führenden Punkt“ her erfüllt sich erst, wenn sie in das Wiederherstellen des Gleichgewichts (und in der Empfindung der Vertikalen) aufgeht.

Nachdem die Struktur etabliert ist, soll mit inhaltlichen Themen variiert werden, die ihren Ausgang aus sekundären Empfindungen nehmen. Jurij Vasiljev gibt im Lehrbuch Beispiele an:

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd.

„– желанно ‚чуть-чуть‘. Как много значит это самое чуть-чуть. Чуть-чуть — и все меняется! Будто вдохнули вы запах цветка... Будто упала на лицо ваше теплая капля грибного дождя [...] Будто улыбка задрожала на лице больного человека... Будто внезапно раздался долгожданный звонок телефона...“⁵⁹

[– erwünscht ist das ‚ein klein wenig‘. Wie viel bedeutet dieses äußerste Klein-wenig. Ein klein wenig – und alles ändert sich! Als ob ihr den Duft einer Blume eingeatmet hättet... Als ob auf euer Gesicht ein Tropfen warmen Regens gefallen wäre [...] Als ob im Gesicht eines kranken Menschen ein Lächeln begonnen hätte zu zittern... Als ob plötzlich ein lang erwartetes Klingeln des Telefons ertönt wäre...]

Bei den kurzen Improvisationen im „Takt“ des Balancierens steht die innere Handlung im Vordergrund. Die innere Handlung soll in der äußeren fortgesetzt und vordergründig anwesend sein.

3.4.1.2 Weiterführung mit Stimme

Die Aktivierung des Atems erfolgt in der Bewegung: Das Lauschen während des Folgens löst den Einatem aus. Das Kippen und Fallen wiederum den Ausatem. In diesem Atem soll nun die Stimme ‚auftauchen‘.

„При ‚падении‘ рождается звук голоса – неоформленный, похожий на легкий стон. Стонет тело, заваливаясь, постанывает голос, вслед за телом проваливаясь, ‚сбрасывается‘ дыхание, подкрепляя энергией стон голоса. Отпускайте дыхание, не определяйте заранее, когда вдыхать, когда выдыхать, с удовольствием проваливайтесь-заваливайтесь – ощущение потери равновесия всегда вызывает дыхательно-голосовую реакцию.“⁶⁰

[Beim „Fallen“ kommt ein Ton auf – ein ungeformter Ton, ähnlich einem leichten Stöhnen. Stöhnt der Körper beim Einsturz, so stöhnt die Stimme, die dem zusammenfallenden Körper folgt. Der Atem „stürzt sich hinab“ und verstärkt die Energie der Stimme. Gebt den

59 Ebd. S.19.

60 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. восприятие — воображение — воздействие. S. 18.

Atem frei, bestimmt nicht im Vorhinein, wann ihr ein- und ausatmet. Geratet mit Vergnügen ins Fallen – die Empfindung des Verlustes von Gleichgewicht ruft immer eine Reaktion des Atems und der Stimme hervor.]

Die Schwierigkeit der Übung besteht darin, unkontrolliert die Stimme auftauchen zu lassen. Ein sich wiederholender stimmlicher Ausdruck bei wechselndem Bewegungsumfang zeugt von vorsätzlicher Tongebung.⁶¹ Der Ton der Stimme soll zugelassen, jedoch nicht beabsichtigt werden. (Das Inspirationsmoment kann bei zweckmäßiger Einatmung nicht erfolgen).

Das Stöhnen ist ein einfacher, natürlicher Ausdruck von Stimme. Entsteht es unkontrolliert und „mit Vergnügen“⁶², so schwingt die Emotionalität des Moments mit.⁶³

Die Komplexität der Übung wird noch weiter verdichtet, wenn sie im Folgendem als Partnerübung ausgeführt wird (vgl. Kapitel 3.5.2.1 und Kapitel 3.7.2.1).

3.4.2 Ziele

- Die Schüler entdecken, dass sie unnötige zusätzliche Anspannung auflösen können, indem sie die Ungewissheit der Dynamik von Fallen und Aufrichten zulassen.
- Die Schüler entdecken das Vergnügen als ein Grundelement von Training.

61 Ebd. S.19.

62 Der Genuss stellt für Jurij Vasiljev eine Grundlage des Trainings dar: „Er ist unerlässlich, um das Material aktiv, ‚natürlich‘, zwanglos zu erleben und zu erobern.“ [Vgl. Juri A. Wassiljew: Empfindung – Bewegung – Tönen. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. S. 305].

63 Kristin Linklater, die parallel zu Jurij Vasiljev in ihrem Programm mit Seufzern arbeitet, schreibt dazu: „Der Ton ist ein primitiver, ungeformter, neutraler Laut, der einfach geschieht, wenn keine Spannung in Kehle und Mund ihn verzerrt und er nicht durch eine Vokal-Forderung geformt wird.“ [Vgl. Linklater, Kristin.: Die persönliche Stimme entwickeln. Ein ganzheitliches Übungsprogramm zur Befreiung der Stimme. 4. Aufl., München: Reinhardt, 2012, S. 58]. Das methodische Seufzen ist in ihrem Trainingsprogramm die grundlegende Arbeit, „um den Geist auszurichten und allmählich eine körperliche Verbindung zwischen Ton-Vibration und Gefühl zu erfahren.“ [Ebd. S. 59].

- Die Wahrnehmung ist für das eigene Empfinden und für spontane Ereignisse geöffnet.
- Die Bewegungen der Schüler sind fließend.
- Der Atem ist in der Dynamik von Körperbewegung und Empfindung aktiv.
- Die Stimme entsteht natürlich und erhält ihre Energie durch Bewegungsumfang und Empfindung, sowie aus der Empfindung des Raumes.
- Der Schüler gewöhnt sich an das Ausbreiten des Resonanzumfangs.
- Die Diktion erweitert sich.
- Die Empfindung der Unbeständigkeit des Gleichgewichts erlaubt das Entdecken von Improvisation.⁶⁴
- Die Schüler werden mit dem Unvorhersagbaren ihres natürlichen Stimmklangs vertraut.

64 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. восприятие — воображение — воздействие. S. 19.

3.5 „В ощущениях партнера“⁶⁵ – In den Empfindungen des Partners

Die Methode der Paar- und Partnerübungen berücksichtigt, dass das szenische Verhalten an den Partner gebunden ist. Daher bekommt der Prozess der Wahrnehmung des Partners eine besondere Bedeutung.

Die „Nuancen-Vielfalt im Verhalten des Partners auf der Bühne – [seine] (physischen und psychophysischen) Handlungen, Gefühle, Emotionen, Improvisationen, [seine] klanglichen und tempo-rhythmischen Ausdrucksmittel“⁶⁶ kann, Jurij Vasiljevs Aussagen folgend, als das „Material“ verstanden werden, das die sinnlichen Reize für produktives und glaubwürdiges szenisches (inklusive stimmliches) Verhalten liefert. An anderer Stelle formuliert Jurij Vasiljev vereinfacht und bildhaft: „Lebendige Rede pulsiert nur aufrichtig unter der Bedingung, dass sie sich in jedem Moment wieder mit neuen Informationen über den Partner, mit dem Ihr den Dialog führt, füllt.“⁶⁷

Jurij Vasiljevs These könnte lauten, dass der Bühnendarsteller eine bestimmte Qualität – nämlich die lebendige Plastizität – seiner Ausdrucksmöglichkeiten erst erreicht, wenn er diese im Prozess von Wahrnehmen und Einwirken studiert. Zudem beinhaltet und erfüllt das Partnertraining ein künstlerisches Gesetz: „Unser Leben ist durch und durch dialogisch! Alles Schaffen ist dialogisch! In jeder Kunst gestaltet sich dieser Dialog auf seine Weise.“⁶⁸ Die Kommunikationssituation auf der Bühne ist demnach in jedem Fall dialogisch. Der Dialog findet entweder zwischen den handelnden Personen statt (sog. „szenischer Dialog“) oder zwischen Bühnendarstellern und dem

65 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 42. *В ощущениях партнера* [In den Empfindungen des Partners] ist der Titel der ersten Partnerübung mit Einleitung in das Thema.

66 Jurij A. Vasiljev: Der handelnde Atem. In: Kopfermann, Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität. 5. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2006, S. 252.

67 Anhang III. Jurij A. Vasiljev: Die handelnde Stimme. S. 1.

68 Wassiljew, Juri A.: Stimm-Empfindung. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmkulturen. 3. Stuttgarter Stimmtage. S. 282.

Publikum (sog. „theatraler Dialog“).⁶⁹ Provokant formuliert Jurij Vasiljev: Eine nur auf sich selbst konzentrierte Aufmerksamkeit sei unter Dialog-Bedingungen absurd.⁷⁰

In seinem schriftlichen Beitrag zu den 3. Stuttgarter Stimmtagen im Jahr 2000⁷¹ hat Jurij Vasiljev seine didaktischen und künstlerischen Positionen zur Partnerarbeit zusammengefasst: Beim Erwerb von professioneller Stimmtechnik braucht es ein Bindeglied, ein Medium zwischen unseren Absichten und unserem Können. Gleichzeitig haben die Eigenständigkeit des Bewusstwerdens und der Entdeckung der eigenen stimmlichen und sprachlichen Möglichkeiten eine erhebliche Bedeutung: „was man selbständig entdeckt, prägt sich tiefer ein“⁷². Das unmittelbare Arbeiten mit einem Partner stellt ein ideales pädagogisches Mittel dar, um Schüler maximal an selbständiges und kreatives Entdecken heranzuführen.⁷³

Seine pädagogischen Positionen in der Partnerarbeit zielen auf ein Umdenken in der Sprecherziehung des Schauspielers: „Es geht nicht um Freimachen der Stimme, sondern um Umorientierung der Aufmerksamkeit des Schauspielers von seiner eigenen Stimme auf die Handlung des Partners“⁷⁴. Es handelt nur derjenige, wer nicht sich selbst hört, sondern den anderen wahrnimmt, wer sich im ununterbrochenen Dialog mit dem Partner befindet. Nur die handelnde Stimme sichert die Natürlichkeit des Schauspielers und das Identische des Stattfindens.⁷⁵

69 Vgl. Anhang II. Jurij A. Vasiljev: Einwirkende Resonanz.

70 Jurij A. Vasiljev: Eigene und nicht-eigene Stimme. In: Kopfermann, Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität. 5. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2006. S. 255.

71 Juri A. Wassiljew: Stimm-Empfindung. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmkulturen. 3. Stuttgarter Stimmtage. S. 281-284.

72 Ebd. S. 281.

73 Ebd.

74 Vasiljev Jurij A.: Eigene und nicht-eigene Stimme. In: Kopfermann, Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität. 5. Stuttgarter Stimmtage. S. 255.

75 Ebd.

3.5.1 Übungen

Die Partnerübungen beinhalten im Kern immer einen Handlungsmoment, der in weiterführenden Variationen stimmliche und sprecherische Handlung einbezieht. Diese Übungen umfassen (in vielen Variationen für Paare und Gruppen):

- Führen und Folgen in der Empfindung des Balancierens
- spielerische Duelle
- Gruppenübungen im Kreis, bei denen ein Rhythmus oder Wortfolgen weitergegeben werden; bei denen, sich einzeln ablösend, ein Text gesprochen wird; bei denen ein einzelner die Gruppe „lenkt“ oder „dirigiert“
- Wechselrede mit Hilfe eines Tennisballs
- paarweises Auswerten der Übungen

3.5.1.1 Führen und Folgen in der Empfindung des Balancierens

„Partner, nennem ihn ‚ведомым‘, стоит, закрыв глаза и вверившись вам, ‚ведущему‘. Вы поначалу слегка дотрагиваетесь одной рукой до плеча партнера – чуть-чуть покачиваете его тело. Наблюдайте за ощущениями тяжести в теле партнера. И сами действуйте кистью, пропитанной воображаемой тяжестью.

Прочувствуйте тяжесть в левом плече партнера, затем в правом плече. Потяните его за левой локоть и прочувствуйте, что рука партнера тяжелая и мгновенно отзывается на ваши действия, исследуйте реакции правой руки ‚ведомого‘...“⁷⁶

[Der Partner, wir nennen ihn „Geführter“, steht mit geschlossenen Augen, euch, dem „Führenden“, anvertraut. Ihr berührt zu Anfang mit einer Hand leicht die Schulter des Partners – ganz leicht schaukelt ihr seinen Körper. Beobachtet die Empfindungen der Schwere im Körper des

76 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 43.

Partners. Und selbst handelt ihr mit einer Hand, die durchdrungen ist von vorgestellter Schwere. Empfindet eindringlich das Gewicht in der linken Schulter des Partners, darauf in der rechten Schulter. Zieht ihn am linken Ellenbogen los und empfindet, dass die schwere Hand des Partners augenblicklich auf eure Handlungen reagiert. Erforscht die Reaktionen der rechten Hand des „Geführten“...]

In der Wortwahl der Anleitung vermittelt Jurij Vasiljev eine Bedingung und ein Ziel dieser Übung: die Partner sollen einander *vertraut* werden. Indem der „Führende“ die Empfindungen des Partners studiert, er selbst die Empfindungen teilt und in Aktion und Reaktion gegenseitiges Einvernehmen erforscht, wird seine Wahrnehmungsfähigkeit (und die seines Partners) für feine Nuancen im Verhalten des anderen geschärft. Auch die Widerstände, die sich in dieser emotional sehr anspruchsvollen Übung aufzeigen können, sind für das Studium wertvoll: sie gilt es gleichfalls kennen- und überwinden zu lernen⁷⁷.

Kern der Aufgabe ist die gemeinsame Balance – gemeinsam das Gleichgewicht verlieren und sich wieder aufrichten. In der Synchronität können Empfindungen zusammenfallen. Um dies zu erreichen, müssen alle Nerven für den Partner reizbar sein. Diese Übung erfordert maximal das Öffnen von Aufmerksamkeit und die Bereitschaft, mit dem Partner gemeinsam zu handeln.

„Балансирование вдвоем: [...] ‚Ведущий‘ прикасается к партнеру, задает ему кистью движение в пространстве и сам вместе с ‚ведомым‘ уходит в единое для обоих проваливание в пространстве. [...] В этом же упражнении и ‚ведомый‘ и ‚ведущий‘ являют собой пару, стремящуюся действовать предельно синхронно. Единение — вот сущность совместного балансирования.“⁷⁸

77 Vgl. Jurij A. Vasiljev: Eigene und nicht-eigene Stimme. In: Kopfermann, Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität. 5. Stuttgarter Stimmtage. S. 256.

78 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. восприятие — воображение — воздействие. S. 31.

[Balancieren zu zweit: [...] Der „Führende“ berührt leicht den Partner und gibt ihm mit der Hand eine Bewegung im Raum an, und zusammen mit dem „Geführten“ gerät er in ein für beide gemeinsames Stürzen im Raum. [...] In dieser Übung werden „Geführter“ und „Führender“ zu einem Paar, das danach strebt, äußerst synchron zu handeln. Verschmelzung – das ist das Wesen gemeinsamen Balancierens.]

3.5.1.2 Weiterführung: Führen und Folgen mit Stimme

Zunächst sollen auch hier wieder die „ungeformten“, primitiven Töne, entstehen:

„Возникает непринужденное звучание ‚ведущего‘: ‚Э-э-э...‘, например. ‚Ведомый‘ без особых усилий, словно эхо, продлевает звучание ‚ведущего‘.“⁷⁹

[Es entsteht ein ungezwungenes Tönen des „Führenden“: „[ε-ε-ε-ε...]“, zum Beispiel. Der „Geführte“ verlängert ohne besondere Anstrengung, wie ein Echo, das Tönen des „Führenden“.]

Durch das Echo soll der Geführte die Stimme des Partners wahrnehmen und beurteilen. Das Nachahmen, d.h. das eigene körperliche Empfinden, erfasst dabei die augenblickliche Qualität der Stimme des Führenden.

Bei Kristin Linklater kann man zu ihrem Ansatz als Hintergrund lesen: „Solange Arbeit an der Stimme das Lauschen auf Töne beinhaltet, um ihre Qualität zu überprüfen, wird eine konditionierte Spaltung zwischen Kopf und Herz bestehen, und Gefühle werden durch den Verstand eher kontrolliert als geformt.“⁸⁰ Linklater schlägt darum in ihrer Arbeit vor, „die Beurteilung des Tons vom auditiven auf den Tastsinn zu verlagern“⁸¹. Jurij Vasiljev bietet aus demselben Grund in seinem Training an, die Beurteilung der Stimme auf die Aktivität des wechselwirkenden inneren „Echos“ der eigenen

79 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 43f.

80 Linklater, Kristin.: Die persönliche Stimme entwickeln. S. 57.

81 Ebd.

Empfindung zu verlagern. Anders als in der Methode von Kristin Linklater wird dieser Prozess jedoch nicht individuell – im Befreiungsprozess der natürlichen Stimme⁸² – angeregt, sondern im Handlungszusammenhang des szenischen Spiels. Anders als in der Linklater-Methode soll die eigene körperliche Empfindung von Anfang an daran gewöhnt werden, Wahrnehmungsinhalte und Ausdrucksmöglichkeiten in handelnder Wechselbeziehung mit dem Partner zu erfassen.⁸³ So kommt im nächsten Schritt der Übung der „Sendungsauftrag“ hinzu: Der Führende lenkt den Geführten mithilfe von Berührung, Bewegung und Stimme, schließlich nur noch mit Bewegung und Stimme.⁸⁴ Emotionalität der Handlung soll dabei gleichbleibend aus Wahrnehmungsinhalten herrühren, die Energie der Stimme aus dem Motiv und dem Ziel der Handlung.

3.5.1.3 Wechselrede mit Hilfe des Tennisballs

Die Paare haben zu zweit einen Ball. Der Ball wird viermal in die Luft geprellt (von der rechten und linken Hand abwechselnd), bevor der Partner übernimmt. Wichtige Regel: Der Ball bewegt sich auf einer Vertikalen in der Mitte zwischen den Partnern.⁸⁵

Bevor gesprochenes Wort in die Handlung integriert wird, wird an folgenden Zielen gearbeitet:

- Innere wie äußere Regungen beteiligen sich umfassend und spielerisch.

82 *Freeing the Natural Voice* lautet der Originaltitel des 1997 zum ersten Mal in deutscher Übersetzung erschienenen Werks.

83 Ich möchte hier keine Bewertung der einen Methode zugunsten der anderen anstellen, da ich das Trainingsprogramm und die Ergebnisse der Methode Linklater bisher weder an mir selbst noch an anderen beurteilen konnte. Darüber hinaus gibt es keine, die Methoden vergleichende Literatur.

84 Vgl. Васильев, Ю.А.: *Сценическая речь. восприятие — воображение — воздействие*. S. 31-62.

85 Vgl. Васильев, Ю.А.: *Сценическая речь. Ритмы и вариации. Учебное пособие*. СПб.: СПГАТИ, 2009. S. 129ff. Die beschriebene Übung ist eine fortgeschrittene. Sie setzt individuelle Übungen mit dem Tennisball voraus. Vgl. Vasiljev, Jurij A.: *Stimme gleich Bewegung mal Atem*. S. 31-52 (Übungen 6-21) und Васильев, Ю.А.: *Сценическая речь. Ритмы и вариации*. S. 41-116 (Varianten 2-24).

- Bewegungen sind fließend.
- Der Atem geht frei in der Dynamik der Bewegungen.
- Eine gemeinsame Vertikale konzentriert die Handlung des Paares.
- Ein gemeinsamer Rhythmus verbindet die Handlung des Paares.

Ein artikulatorisch anspruchsvoller (durch vorangegangene Übungen vertrauter) Text wird nun, auf die Schläge und Partner verteilt, gemeinsam gesprochen. Im Workshop an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart im September 2010 war es z.B. folgender: Die dicke dumme Dunkeldrulle || trägt die dünne dumme || Dunkeldrulle durch den dicken || Dorfdreck. Da dankt die || dünne dumme Dunkeldrulle der || dicken dummen Dunkeldrulle, dass || die dicke dumme Dunkeldrulle || die dünne dumme Dunkeldrulle || durch den dicken Dorfdreck || getragen hat. Die dicke || dumme Dunkeldrulle trägt die || usw.

Thema dieser Übung ist die Artikulation (im Rhythmus des szenischen Dialogs). Plastizität und Geläufigkeit der Artikulation wird im Zusammenhang mit partnerschaftlicher Aktion trainiert. Das besondere Ziel hierbei ist, dass die sich entwickelnde sprechtechnische Fähigkeit ihre Gestaltungskraft aus der Prosodik des szenischen und theatralen Dialogs selbst gewinnt, d.h. aus der Dynamik der Handlung und der „Dramatik der Laute“⁸⁶.

Das Element, das in dieser Übung das „Material“ für den szenischen Dialog liefert, ist der zwischen den Partnern sich spinnende Rhythmus der Sprechhandlung. Im Rhythmus „fließt“ der Text und entwickelt einen plastischen, d.h. der reinen Information Schichten hinzufügenden Sinngehalt. Im gemeinsamen Rhythmus vereint sich die psychophysische

86 Jurij Vasiljev sprach während einer seiner Stunden an der Theaterakademie in St. Petersburg davon, dass jeder Laut einen dramatischen Wert habe.

Aktivität der Partner. Die Wechselwirkung der Spannungsverhältnisse körperlicher wie geistiger Aktivität stimmt die Prosodik der beiden handelnden aufeinander ein und formt feine Nuancen des Stimmklangs.

Das Ergebnis ist idealerweise ein ausdrucksstarkes Zusammenspiel. Während des Unterrichts in St. Petersburg formulierte Jurij Vasiljev die Kommunikationssituation des szenischen Dialogs einmal zugespitzt: auf der Bühne seien zwei Partner, aber es gebe nur *einen* Dialog.

3.5.1.4 Dialogisches Auswerten der Übungen

Zum Ende jeder Übung gibt Jurij Vasiljev Gelegenheit zum Austausch von Meinungen und Eindrücken. Das Gespräch, das die Übenden untereinander führen, unterliegt als eigenständige Übung wiederum Regeln:

Die Partner stehen sich gegenüber. Vorerst sollen sie die eigene Empfindung gesteigerter Schwere nacheinander in Händen, Schultern, Knien und Kinn wahrnehmen. Dann erzählen sie sich gegenseitig, was sie während der vorangegangenen Übung gefühlt haben. Parallel dazu haben sie die Aufgabe, aufrecht zu stehen, die Vertikale zu spüren und keinerlei Bewegungen mit Armen, Händen, Schultern oder Kopf zu machen.⁸⁷

Jurij Vasiljev regt dazu an, sich über technische und künstlerische Fragen auszutauschen.⁸⁸ Dazu können folgende gehören: „Wie habt ihr euch bei dieser Übung gefühlt? [...] Welche Zonen am Körper des Partners waren während der Übungen am reaktionsstärksten? [...] Ist die Stimmenergie des Partners in euch eingedrungen oder habt ihr die materielle Präsenz der Stimme des Partners in euch gespürt? [...] Welche unerwarteten Dinge habt ihr im Stimm-Timbre des Partners entdeckt und empfunden? Welche körperlichen (Bewegungs-)

87 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 45.

88 Ebd. S. 44.

Probleme habt ihr an euch selbst und am Partner bemerkt?⁸⁹ Wichtig ist die Analyse der situativen Kontaktaufnahme unter den Übungsbedingungen und das Benennen von Neuem, bisher noch nicht Erlebtem und Gesehenem beim Partner. Die Antworten auf die entstandenen Fragen führen zu vertiefter Selbst-Bewußtheit und Selbst-Erkenntnis der eigenen Stimme und Sprache und zu selbständiger Beherrschung und Verwendung des Trainingssystems.⁹⁰

Ziel der Übung ist gleichzeitig, sich der überflüssigen Begleitbewegungen zu entledigen, die überflüssige körperliche Anspannung, gestische Gewohnheiten und Mangel an Gedanken in den sich vollziehenden Gesten widerspiegeln.⁹¹ Leichtes Pendeln und die Empfindung der Schwere sollen dabei helfen, sich von den konditionierten Begleitgesten zu lösen und stattdessen eine ständige Bereitschaft zu Handlung und zur Darlegung der Gedanken zu empfinden.⁹² Diese „Entschlackungskur“ soll die Empfindung von Aufrichtigkeit herausbilden und die Fähigkeit anlegen, Gesten als Ausübung von Gedanken in Erscheinung treten zu lassen und nicht zu ihrer Illustration (vgl. Kapitel 3.3.1.2).

3.5.2 Ziele

- Die Wahrnehmung ist für die Empfindungen des Partners geöffnet.
- Die Wahrnehmungsfähigkeit ist verfeinert und daran gewöhnt, Informationen über den Partner permanent aufzufrischen.
- Die Bereitschaft zum ununterbrochenen szenischen und theatralen Dialog ist geweckt.

89 Wassiljew, Juri A.: Stimm-Empfindung. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmkulturen. 3. Stuttgarter Stimmtage. S. 283.

90 Ebd.

91 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 46.

92 Ebd. S. 28.

- Der Atemrhythmus ist entsprechend der Dynamik von Handlungsbereitschaft und dialogischer Handlung aktiv. Er ist handlungsorientiert und partnergerichtet.⁹³
- Der Stimmklang ist zielgerichtet, energetisch, stark und ausdrucksvoll.⁹⁴
- Nuancen-Vielfalt des Stimmklangs entfaltet sich entsprechend der dialogischen Aktivität.
- Der Prozess der inneren und äußeren Lautung ist mit eindringlicher Wahrnehmung und Einwirkung verbunden.⁹⁵
- Der Prozess der selbständigen analytischen und kreativen Auseinandersetzung ist angeregt.

93 Vgl. Vasiljev, Jurij A.: Die handelnde Stimme. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft. 4. Stuttgarter Stimmtage. S. 253.

94 Vgl. Wassiljew, Juri A.: Stimm-Empfindung. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmkulturen. 3. Stuttgarter Stimmtage. S. 283.

95 Vgl. Vasiljev, Jurij A.: Eigene und nicht-eigene Stimme. In: Kopfermann, Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität. 5. Stuttgarter Stimmtage. S. 256.

3.6 Inneres Sprechen

Inneres Sprechen ist ein Terminus von Stanislavskij, den Jurij Vasiljev übernommen hat, er ist vergleichbar mit dem verbreiteten Terminus *Subtext*.

So wie der Schüler beim Balancieren an das Prinzip herangeführt wird, innere Handlung in der äußeren deutlich zu machen (vgl. Kapitel 3.4.2.1), so fordert Jurij Vasiljev mit dem Prinzip des inneren Sprechens, dass in der hörbaren sich die innere Rede ausdrückt. Das „theatrale Quasseln“⁹⁶, das Jurij Vasiljev als Methode einführt, dient durch seinen dialogischen Charakter als Mittler zwischen „innerer und äußerer Welt“. Auf der einen Seite weckt und fördert es das Interesse, Emotionalität und Gedankeninhalte im Verhältnis zu einem Gegenstand bzw. im Verhalten zum Partner. Auf der anderen Seite hilft es, konkrete Empfindungen ins Bewusstsein zu holen, zu verdeutlichen und in der Handlung Ausdruck zu verleihen.⁹⁷

Die künstlerische Perspektive, die Jurij Vasiljev mit diesem Prinzip entwirft, ist der schöpferische Kontakt zum Partner und, durch die sich steigernden Anforderungen an Aussprache und Diktion, die Beherrschung der Bühnensprache.

3.6.1 Übungen

Vom Bewusstmachen der eigenen Empfindungen bis zur Beherrschung des lebendigen szenischen Worts geht Jurij Vasiljev methodisch in drei Etappen vor:

1. Im Dialog mit sich selbst
2. Im Dialog mit dem Gegenstand
3. Im Dialog mit dem Partner

96 Vasiljev, Jurij A.: Stimme gleich Bewegung mal Atem. S. 37.

97 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 98.

3.6.1.1 Im Dialog mit sich selbst

Eine der ersten Übungen in Jurij Vasiljevs Lehrbüchern heißt „В диалоге с ощущениями“⁹⁸ [Im Dialog mit den Empfindungen]: Die Schüler gehen durch den Raum. Wege sind nicht vorgegeben. Es soll stattdessen darauf geachtet werden, den ganzen Raum zu füllen. Nun sollen die Schüler mit sich selbst sprechen, sich selbst Fragen stellen über ihre momentanen Empfindungen, zum Beispiel auf der Haut und in den Muskeln. – Befindlichkeiten und Ängste sollen nicht berücksichtigt werden. Die Aufmerksamkeit soll von alltäglichen Sorgen zu konkreten Empfindungen übergehen. Ziel ist, die Wahrnehmung für die eigenen Empfindungen zu wecken und zu schärfen.⁹⁹

Im Folgenden wird dieser innere Dialog „materialisiert“¹⁰⁰. In verschiedenen individuellen Übungen begleitet ein Murmeln den Vorgang. So zum Beispiel in der Übung „Im Kontrast“¹⁰¹: Langes, ausführliches Strecken. Der Schüler gibt sich selbst, halblaut, kaum hörbar, Anweisungen. Sorgfältig soll jedes Körperteil in das Bestreben integriert werden: „ich ziehe die Waden nach oben – die Knie – die Hüften – [...] die Handwurzeln – die Handflächen – die Finger – sogar die Ohren“¹⁰².

Beim Murmeln soll darüber hinaus auf Freiheit der Atmung und der Stimme geachtet werden: „Gibt es auch keine Spannung in der Stimme, in den Kehlkopf- und Rachenmuskeln, in der Atemmuskulatur und in der Mund-Kehlkopf-Muskulatur?“¹⁰³

Bei zielgerichteter Arbeit des Körpers und wirklich gespürten Empfindungen entspannen sich Stimm- und Sprechmuskulatur und das phonatorische Atmen wird gestärkt.¹⁰⁴ Natürlicher

98 Ebd. S. 21.

99 Ebd.

100 Vasiljev, Jurij A.: Imagination – Bewegung – Stimme. S. 88.

101 Vasiljev, Jurij A.: Stimme gleich Bewegung mal Atem. S. 23.

102 Ebd.

103 Ebd.

104 Vgl. Vasiljev, Jurij A.: Imagination – Bewegung – Stimme. S. 75.

Stimmklang und natürliches Sprechverhalten werden gefördert.¹⁰⁵ Die Empfindungen für die Vertikale und für die Koordination der Körperbewegungen werden vertieft.

3.6.1.2 Im Dialog mit dem Gegenstand

„Die Beziehung zum Gegenstand ist [...] sowohl materiell-praktischer beziehungsweise sinnlich-gestischer als auch geistiger Art“¹⁰⁶, schreibt Gerhard Ebert in seinem Beitrag zum Handbuch Schauspielen. In der Art, wie er den Gegenstand behandelt, „wie er sinnlich-praktisch mit ihm umgeht“¹⁰⁷, drückt sich sein geistiges Verhältnis zum Gegenstand aus. Wo die geistige Beziehung ausgelöst wird, kann sie nur durch „sinnlich-gestische Beziehung“¹⁰⁸ sichtbar gemacht werden.

Der Gegenstand in Jurij Vasiljevs Training ist der Tennisball. Er ist in den verschiedenen Übungen – Kreisdrehungen, leichtes Prellen, von Hand zu Hand werfen, Achterbahnen etc.¹⁰⁹ – Stellvertreter und Träger des Worts. Die konkrete Beschaffenheit des Balls hilft dem Schüler, das szenische Wort als einen konkreten Gegenstand (geistiger und sinnlicher Natur) aufzufassen. An ihm wird die „geistige Beziehung“ zum Wort (das Denken) und die „sinnlich-gestische“ Beziehung mit dem Wort (das Sprechen) trainiert.

3.6.1.2.1 Im Dialog mit dem Ball

In der Übung „Im Dialog mit dem Ball“¹¹⁰ üben sich die Schüler zunächst am leichten Prellen des Balls. Der Ball wird vor dem

105 Ebd. S. 88.

106 Ebert, Gerhard: Ausbildung heute. In: Ebert, Gerhard und Penka, Rudolf [Hrsg.]: Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung. 4. überarb. und erg. Aufl., Berlin: Henschel, 1998, S. 66.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Vasiljev, Jurij A.: Stimme gleich Bewegung mal Atem. S. 31-112.

110 Ebd. S. 36-38.

Körper auf der Handfläche¹¹¹ einer Hand in die Luft geprellt, sodass er auf einer gleichbleibenden Vertikalen gehalten wird. Dazu erfinden sie murmelnd einen Sprechdialog mit dem hüpfenden Ball. Jurij Vasiljev gibt dazu ein anschauliches Beispiel:

„Also jetzt habe ich dich in der Hand – prima. Du bist leicht und warm, weil ich mit dir schon einige Übungen gemacht habe. [...] Ich prelle dich mit dem Handrücken hoch – so, so, so, na also, es wird doch. Ach nein – du springst aus dem Rhythmus heraus, ich habe dich wohl zu ungeschickt hochgestoßen und du bist scharf zur Seite gekippt und rollst weg [...] Versuchen wir es nochmal. Ja, ja, jetzt wird es allmählich. Wahrscheinlich hat mir geholfen, dass ich aus meiner Hand die Spannung herausgeschüttelt habe [...].“¹¹²

Hier ist das Ziel, wie im „Dialog mit sich selbst“, einen natürlichen Stimmklang und natürliches Sprechverhalten anzulegen. Darüber hinaus wird Aufgewecktheit des Denkens angeregt: So wie der Schüler im Partnerbezug lernen soll, seine Wahrnehmung fortlaufend mit neuen Informationen über den Partner aufzufrischen (vgl. Kapitel 3.5.1), so wird in dieser Übung vom Schüler gefordert, sein Denken kontinuierlich mit konkreten Bewusstseinsinhalten zu beleben.

Im nächsten Schritt wird der eigene, improvisierte Sprechdialog mit dem Tennisball durch einen fremden Text ersetzt. Zum Prellen des Balls kommen (artikulatorisch anspruchsvolle) Lautverbindungen und absurde Texte hinzu. Jurij Vasiljev nutzt den offenen Sinn dieser ausgesuchten Sprache, um die Aktivität des Denkens, den Sinn für Dramatik und den Sendungswillen seiner Schüler für die unendlich vielen Sinnvariationen zu öffnen und zu verpflichten: In den spontanen dramatischen Versionen, die die Schüler während der Stunde entwickeln müssen, sollen

111 Im zitierten Lehrbuch wird die Übung mit dem „Handrücken“ ausgeführt. Das ist bereits eine schwierigere Variante der ursprünglichen Übung. Zuerst das Prellen mit der Handfläche trainiert.

112 Ebd. S. 37.

sich Sinn und Vorgang deutbar vermitteln. Dabei wird Sinnfälligkeit von Geläufigkeit und Ausdruckskraft der Diktion verinnerlicht.

3.6.1.2.2 Im Dialog mit dem imaginierten Gegenstand

„Bumerang“¹¹³: In der rechten Hand führt der Schüler einen imaginierten Bumerang. Er wirft diesen nach links und der Bumerang vollzieht einen weiten Kreis über rechts zurück. Mit Hilfe der Hände und Kommandos lenkt der Schüler seinen Bumerang. Innerlich spricht er: „Лети, лети, не падай! / лети, не замедляй движение! / лети по кругу ко мне... ко мне... ко мне!“¹¹⁴ [Flieg, flieg, fall nicht! / Flieg, werde nicht langsamer! / Flieg im Kreis zu mir... zu mir... zu mir!]. Hörbar aber spricht er zum Beispiel den fließend klingenden Namen „Маланья-Маланья-Маланья...“¹¹⁵ [Malanje-Malanje-Malanje...].

Die gesamte innere Aktivität muss in dieser Übung gesteigert und präzisiert werden, da zusätzlich die Anwesenheit des imaginierten Gegenstands vermitteln werden soll. Die Sprechhandlung (Stimme, Diktion, Intention und Geste) wird hier zusätzlich raumgreifend.

3.6.1.3 Im Dialog mit dem Partner

Das Prinzip wird in den Partnerübung fortgeführt und weiterentwickelt. So in der Übung „Führen und Folgen – der Bumerang“¹¹⁶: Die beiden Teilnehmer stellen sich zwei bis drei Meter entfernt gegenüber. Der Führende lenkt den Geführten, wie zuvor seinen fiktiven Bumerang, durch den Raum. Dabei

113 Vgl. Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 351f. Die Übung gehört hier zum Kapitel „Голос резонирующий“ [Die resonierende Stimme] und heißt „Резонанс влияющий“ [die Einfluss nehmende Resonanz].

114 Ebd. S. 352.

115 Ebd.

116 Ebd. S. 399-407. Hier heißt die Übung „Поторопи-ка, капрал...“. Das ist der Anfang des Zungenbrechers, der hier verwendet wird.

spricht er hörbar einen (anspruchsvollen) Zungenbrecher. Der Geführte hat zunächst seine Augen geöffnet. In der anschließenden, erschwerten Variante hat er sie geschlossen.

Im produktiven Partnerbezug werden Genauigkeit und Plastizität der inneren wie äußeren Sprechhandlung studiert. Der Führende bemerkt, dass sowohl konkrete körperliche wie konkrete geistige Handlungen und genaue Wahrnehmung des Partners seine Sprechhandlungen wirksamer machen. Dabei lernt er auch, mit seiner Vorstellungskraft und Phantasie konkret zu arbeiten. Nur durch den Einklang des inneren und äußeren Verhaltens kann man diese Aufgabe zum Erfolg führen, kommentiert Jurij Vasiljev.¹¹⁷

In allen Partnerübungen, mit oder ohne Fremdtext, fordert Vasiljev die Aktivität des inneren Sprechens. Der Schüler erfährt dabei, dass die innere, schöpferische Arbeit die wesentliche künstlerische Aktivität des Darstellers ist.

3.6.2 Ziele

- Aufmerksamkeit für sich selbst und für den Partner ist sensibilisiert.
- Stimmklang und Sprechverhalten auf der Bühne sind mit ihrer natürlichen Entstehung verbunden.
- Psychophysische Aktivität ist in der Sprechhandlung gebündelt.
- Qualitative Charakteristika von Stimme, Diktion und phonatorischem Atem sind durch das „pausenlose Gerede“¹¹⁸ korrigiert.
- Atemmuskulatur ist gestärkt.
- Elastizität der Muskeln des Stimmapparats wie auch der Artikulationsorgane ist gefördert.

117 Ebd. S. 421.

118 Vgl. Vasiljev, Jurij A.: Imagination – Bewegung – Stimme. S. 88.

- der Diktion ist gefördert.
- Geläufigkeit, Plastizität, Genauigkeit und Deutlichkeit der Diktion sind gefördert.
- Handlungs- und Ausdrucksfähigkeit in komplexen Situationen ist gefördert.
- Die Fähigkeit, Bewusstseinsinhalte permanent zu erneuern, ist gefördert.
- Sinn für Dramatik und Sendungswille sind geweckt und gefördert.
- Einklang von innerer und äußerer Aktivität ist angelegt.

3.7 Die Empfindung der Resonanz

Bei Habermann lesen wir zum Resonanzbegriff: „Übernimmt ein anderer Körper die Schwingungen einer Schallquelle, so verstärkt sich die Schallstärke der betroffenen Schwingungsfrequenz, und wir sprechen von Resonanz.“¹¹⁹ Die Schwingungen der menschlichen Stimme werden im Ansatzrohr verstärkt (Habermann), durch Kopf- und Brustresonatoren (Hofbauer) und letztlich durch den gesamten Körper (Stengel/Strauch).¹²⁰ Für den Schauspieler ist die Ausbildung einer resonanzreichen Stimme unabdingbar. Die Energieanreicherung eines breiten Frequenzspektrums ist der akustische Ausdruck einer tragfähigen Stimme.¹²¹

Jurij Vasiljev unterscheidet zwischen Körperresonanz und Raumresonanz. Das Empfinden dieser Resonanzarten nennt er als letzte Station der ersten Trainingsphasen bei der Arbeit des Schauspielers an seinem Stimmklang.¹²² Er lehnt es aber in Hinblick auf seine Kollegen ab, die Körperresonanzempfindung im Selbstbezug zu studieren. Seiner Auffassung nach verhindert ein methodisches „Einrichten“ der Hauptresonatoren in gewissem Sinne die Verstärkung der Stimmresonanz. Vielmehr muss das Resonanzempfinden im Partner- und Raumbezug innerhalb „schöpferischer, theatraler und professioneller Aufgaben“¹²³ ausgebildet werden, um einer technisch zwar wertvollen, inhaltlich aber schwachen Klangproduktion entgegenzuwirken.¹²⁴

119 Habermann, Günther: Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene. Für Ärzte, Sänger, Pädagogen und andere Sprechberufe. 4., unveränderte Aufl., Stuttgart: Thieme, 2003, S. 80.

120 Die Auffassungen von der Bedeutung einzelner Resonatoren ist verschieden. Auffällig ist die jeweils fachspezifische Perspektive: Aus medizinischer Sicht liegt das Ansatzrohr im Zentrum der Aufmerksamkeit, aus musikalischer Sicht die Kopf- und Brustresonatoren und aus therapeutischer Sicht der ganze Körper. Die fachspezifische Praxis scheint hier die Perspektive ihrer wissenschaftlichen Vertiefung zu bestimmen.

121 Vgl. Habermann, Günther: Stimme und Sprache. S. 83. Habermann nennt hier den „Singformanten“ im Bereich von 2500 - 3000 Hz. Ich weite hier den Begriff von Tragfähigkeit (im Sinne Jurij Vasiljevs) auf die Energieanreicherung aller Formanten aus in Hinblick auf sinnliche, emotionalen und semantischen Nuancierung.

122 Vgl. Wassiljew, Juri A.: Empfindung – Bewegung – Tönen. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. S. 306.

123 Anhang II. Jurij A. Vasiljev: Einwirkende Resonanz.

124 Ebd.

Mit dem Stimmklang überträgt sich sinnlicher, emotionaler und semantischer Wert der Rede. Die Resonanzen haben also wesentlichen Anteil am „Zusammenschwingen“ der handelnden Partner auf der Bühne (im „szenischen Dialog“) und dem „Mitschwingen“, dem Berühren der Zuschauer im Theaterraum (im „theatralen Dialog“). „Resonanz im Raum –“, schreibt Jurij Vasiljev „bedeutet das Wirken der Resonanz der Bühnenstimme auf Partner und Zuschauer, ist das produktive psychologische Ausrichten der Stimme des dramatischen Schauspielers auf ihren natürlichen Klang“¹²⁵. Die Resonanz ist in diesem Sinne die physische Verbindung der Handelnden und Anwesenden im Raum.¹²⁶

3.7.1 Übungen

3.7.1.1 Führen und Folgen in der Empfindung der Resonanz

Der Geführte hat die Augen geschlossen. Der Führende nähert sich einem konkreten Punkt am Körper des Partners und beginnt leise zu tönen. Er soll eine Resonanzempfindung an dieser Stelle hervorrufen und dann, allmählich „fließend“ den Partner zur Seite führen. Der Geführte soll versuchen, die Resonanzempfindung zu bewahren und den Ton nicht zu verlieren. Der Führende wählt abwechselnd verschiedene Stellen am Körper des Partners. Im Folgenden spricht der Führende seinen Wunsch aus. Zum Beispiel: „Deine linke Schulter bewegt sich nach links und allmählich lehnt sie sich nach hinten und zieht den ganzen Körper hinter sich her...“.

In dieser Übung wird die Wahrnehmung für die Körperresonanz geöffnet. Die Auswirkung des direkten physischen Einflusses des Stimmklangs auf die Empfindungen wird spürbar. Auf der anderen Seite wird der Sendungswille und eine genaue, konkrete Handlung mit Stimme im Partner- und Raumbezug geübt.

125 Ebd.

126 Ebd.

3.7.1.2 Ballon

Vor dem Körper kreisen die Hände um eine imaginative kugelförmige Materie. (Sie vollziehen dabei eine bestimmte Choreographie. Diese kann im Anhang nachgelesen werden). Die Knie sind leicht gebeugt und federn. Der ganze Körper beteiligt sich an den kreisenden Bewegungen der Arme und Hände. Der „Ballon“ kann seinen Umfang verengen oder vergrößern. Das einsetzende Tönen soll imaginativ in diesem Ballon entstehen: „mm – ma – ma – ma“. Der von den Handbewegungen begrenzte Raum bildet den assoziierten Klangraum der Stimme. Dehnt sich dieser Klangraum aus, soll sich auch der Klang der Stimme ausweiten, ohne an Intensität zu verlieren. Im Folgenden wird die Silbe „ma“ durch einen Zungenbrecher oder ein einfaches Gedicht abgelöst.¹²⁷

Diese Übung fördert die Empfindung von Klangdichte und Volumen. Durch das Spiel mit Raumvolumen kann der Schüler ein Gespür für räumliche Dichte und Ausdehnung seines Stimmklangs entwickeln.

3.7.1.3 Im Kontrast

Der Tennisball wird mit einer Hand locker hoch geworfen. Wenn die Bewegung weich und elastisch geworden ist, wird sie mit den Lauten „o-pa!“ verbunden. Das „o“ erklingt, solange der Ball die Finger berührt, das „pa“ beim Hochwerfen des Balls.¹²⁸ Der Schüler soll sich beim Tönen zusätzlich darum bemühen, das „o“ im Kontrast zur Bewegung des Balls oben klingen zu lassen, das „pa“ unten¹²⁹.

127 Vgl. Anhang II. Jurij A. Vasiljev: Einwirkende Resonanz. Die Variation, die ich hier beschreibe, weicht leicht von der im Handout dargestellten ab. Ich entnehme sie meinen persönlichen Aufzeichnungen aus dem Unterricht.

128 Vgl. Vasiljev, Jurij A.: Stimme gleich Bewegung mal Atem. S. 33f.

129 Diese zusätzlichen Anweisungen gab Jurij Vasiljev während seines Unterrichts 2006 in Stuttgart.

Hier wird geübt, Resonanzgeschehen in extremeren Klangereignissen in Körper und Raum auszuweiten¹³⁰. Raumklang wird gezielt angestrebt, was sich wiederum förderlich auf die Körperresonanzen auswirkt: Das „o“, das mit tieferer Stimme erklingt als das „pa“, resoniert dann auch verstärkt im Bereich der mittleren Nasennebenhöhlen bis zur Schädeldecke, das „pa“ im unteren Rachenraum und der Brust¹³¹.

3.7.2 Ziele

- Körperresonanzempfindung und Raumresonanzempfindung sind geweckt und gefördert.
- Resonanz wird als Träger und Auslöser von sinnlichen, emotionalen und semantischen Inhalten erlebt.
- Der Stimmklang ist auch in melodischen und dynamischen Extremen resonanzreich.
- Der Stimmklang kann gezielt im Raum platziert werden.

130 „Bei der Arbeit an der Resonanz ist es wichtig, darauf hinzuwirken, daß nicht eine einzige Resonanzart vorherrscht, sondern daß alle Resonanzräume in das Klanggeschehen einbezogen werden. Im höchsten Ton soll noch Körper mitschwingen, im tiefsten muß Kopfresonanz enthalten sein.“ [Hofbauer, Kurt: Praxis der chorischen Stimmbildung. Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege. Mainz: Schott, 1978, S. 46].

131 Muster der Resonanz-Reaktion vgl. Linklater, Kristin.: Die persönliche Stimme entwickeln. S. 24.

3.8 Perspektive: Handlung

3.8.1 Grundsätzliche Überlegungen

Handeln auf der Bühne ist, ganz allgemein ausgedrückt, eine Aktivität. Charakteristika, die diese Aktivität definieren, sind physischer, emotionaler und geistiger Art. Die Anwendung und Widerspiegelung von Gesten, Emotionen und Gedanken unterscheidet „Schauspielen“ von „Nicht-Schauspielen“¹³². Der Schauspieler täuscht vor, simuliert, stellt etwas dar, verkörpert – schreibt der Theaterwissenschaftler und Regisseur Michael Kirby.¹³³ Wie der Schauspieler arbeitet, wie er psychische und physische Elemente anwendet, ist eine Frage der Methode.

Am Begriff des Handelns zeigen sich, meiner Ansicht nach, die grundsätzlichen ästhetischen und methodischen Einstellungen eines Vertreters der Bühnenkunst.

3.8.2 Grundsätzliche Überlegungen bei Jurij Vasiljev

Wesentliches Handlungsmoment in Jurij Vasiljevs Körper-Stimmtraining ist der Dialog. Wie bereits beschrieben, ist die Bühnensituation in der Auffassung Jurij Vasiljevs in jedem Fall eine dialogische (vgl. Kapitel 3.5.1). Direkt oder indirekt ist der Schauspieler immer im Dialog mit dem Partner oder dem Publikum¹³⁴ und dieser lebt vom Kontakt, davon, dass er sich in jedem Moment wieder mit neuen Informationen über den Partner oder den Zuschauerraum füllt.¹³⁵ Gegenwärtige, „frische“, Wahrnehmungsinhalte (Empfindungen) sind die Grundlage der ganzen schauspielerischen Existenz.¹³⁶ Mit ihnen

132 Roselt, Jens [Hrsg.]: Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. 2. Aufl., Berlin: Alexander Verlag, 2009. S. 370.

133 Ebd. S. 361.

134 Vasiljev, Jurij A.: Die handelnde Stimme. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft. 4. Stuttgarter Stimmtage. S. 251.

135 Anhang III. Jurij A. Vasiljev: Die handelnde Stimme. S. 1.

136 Wassiljew, Juri A.: Sinnlichkeit als Anregung des schauspielerischen Tönens. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]:

steht der Mensch in direktem Kontakt zur Wirklichkeit.¹³⁷ „Je konkreter und tiefer die Anreger wirken, desto besser reagiert der Schauspieler in seinen Empfindungen und desto näher kommen diese konkreten Reaktionen der Wahrheit des Lebens.“¹³⁸ Die szenischen und theatralen Situationen erfordern zudem assoziative „sekundäre“¹³⁹ Empfindungen, die der Schauspieler mit Hilfe der Vorstellungskraft und der Phantasie aus dem Gedächtnis hervorruft¹⁴⁰ (vgl. Kapitel 2.2.). Eine spezifische Erscheinung des sensorischen Systems des Schauspielers ist, dass sich mittels der Vorstellungskraft reale Empfindungen mit den sekundären Empfindungen in der Bühnensituation vereinigen.¹⁴¹ Die Handlungsorientierung (der Sendungswille) ist gebunden an den Partner¹⁴² und speist sich aus der Subjektivität der Figur¹⁴³. Der Schauspieler, der auf der einen Seite in der Gestalt der Figur handelt und auf der anderen Seite er selbst bleibt und sein Verhalten auf der Bühne lenkt, muss fortlaufend zwischen den beiden Aspekten künstlerischen Schaffens verhandeln¹⁴⁴. Inneres Sprechen vermittelt zwischen dem Interesse des eigenen Ichs und dem Subjekt der Figur. In der physischen Handlung (wie auch im Sprechen) schließlich verbinden sich alle Ausdrucksmittel (vgl. Kapitel 3.1.2).

Zusammenfassend formuliert Jurij Vasiljev Bühnenhandlung in der Abschnittsfolge: „Wahrnehmung – Imagination – Einwirkung“.¹⁴⁵

Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. S. 302.

137 Ebd., S. 301.

138 Ebd., S. 302f.

139 Wassiljew, Juri A.: Stimm-Empfindung. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmkulturen. 3. Stuttgarter Stimmtage, 2002. S. 282.

140 Wassiljew, Juri A.: Sinnlichkeit als Anregung des schauspielerischen Tönens. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. S. 302.

141 Ebd.

142 Vasiljev, Jurij A.: Eigene und nicht-eigene Stimme. In: Kopfermann, Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität. S. 256.

143 Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. S. 98.

144 Ebd.

145 Anhang III. Jurij Vasiljev: Die handelnde Stimme. S. 1.

3.8.3 Die handelnde Stimme in der Sprechkunst bei Jurij Vasiljev

In den ästhetischen Anforderungen im Sprechunterricht, in denen Lyrik und Prosa hauptsächlich Bestandteil sind, macht Jurij Vasiljev keinen grundsätzlichen Unterschied mit Blick auf Schauspieler oder Sprecher.

Nehmen wir ein klassisches Sprechprogramm, in dem ein oder mehrere Sprecher literarische Texte auf der Bühne vortragen. Wenn wir die Bühnenhandlung des Sprechers in der Abschnittsfolge *Wahrnehmung – Imagination – Wirkung* betrachten, so ergibt sich:

Der Sprecher befindet sich, anders als der Schauspieler, vorrangig im theatralen Dialog (szenische Momente können im Dialog mit einem angesprochenen, anwesenden oder abwesenden „Du“ entstehen). Primäre Wahrnehmungsinhalte (Empfindungen) bezieht der Sprecher aus dem Zuschauerraum und ggf. aus dem direkten Kontakt mit weiteren auf der Bühne Anwesenden. Sekundäre Empfindungen bezieht er aus der Vorstellungskraft und der Phantasie. Der Sprecher verhandelt auf der Bühne zwischen seiner eigenen Subjektivität und der des fiktionalen/lyrischen Subjekts. Anders als der Schauspieler muss er dieses Subjekt aber nicht physisch oder situativ verkörpern, wohl aber mental und emotional. Seine Sprechhandlung richtet sich (direkt oder indirekt) vor allem an den Zuschauer.

Der Sprecher handelt Jurij Vasiljev zufolge schauspielerisch. Sein Schauspiel unterscheidet sich, mit Michael Kirby¹⁴⁶ gesprochen, in der Komplexität seiner Verkörperung.¹⁴⁷

146 Michael Kirby ist ein New Yorker Theaterwissenschaftler und Regisseur. Er entwarf mit dem *Spektrum der Darstellung* ein analytisches Instrument zur Analyse des darstellerischen Handelns.

147 Roselt, Jens [Hrsg.]: *Seelen mit Methode*. S. 370.

3.8.4 Postulat

Als Pädagoge postuliert Jurij Vasiljev: „Die Bühne duldet keine neutrale oder amorphe Stimme. [...] Die Bühne fordert handelndes Verhalten. Zielgerichtete psychophysische Handlungen machen die Absichten und Bestrebungen der handelnden Personen beurteilbar. Und da die Stimme die Gedanken und Gefühle des Schauspielers und seiner Person [gemeint ist hier wohl die zu verkörpernde Figur. Anm. d. Verf.] widerspiegelt [sic!] und ihnen Ausdruck verleiht, so muss der Schauspieler eine handelnde Stimme haben.“¹⁴⁸ Die Wirkung der Äußerung hängt nicht von den technischen Charakteristika der professionellen Bühnenstimme ab, sondern vom inneren, kreativen Prozess.¹⁴⁹

148 Vasiljev, Jurij A.: Die handelnde Stimme. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft. 4. Stuttgarter Stimmtage. S. 251.

149 Ebd.

4. Didaktische Prinzipien

4.1 Pädagogische Handlungen

Wer seine Kurse besucht hat, wird sich erinnern, wie Jurij Vasiljev seine Stunden beginnt: er wärmt sich auf, ohne ein Wort zu verlieren. Die Schüler steigen in die Übung ein, ohne eine rationale Vorbereitung auf den Gegenstand. Jurij Vasiljev beginnt aus dem Handeln heraus anzuweisen, hält bisweilen inne für eine Erläuterung – immer aus der Übung heraus. In seinen Anweisungen zur Verbesserung liegen immer auch Anreize für eine die Handlung konkretisierende Aktivität der Vorstellungskraft, zum Beispiel liegt der Ball auf der Hand wie ein „Küken“ oder das „Klavierspiel“ soll ein „krankes Kind“ beruhigen. Darauf folgt dann beispielsweise die Anweisung, dass der ganze Körper, „jeder Nerv“¹⁵⁰, an diesem Vorgang beteiligt sein soll. Er weist grundsätzlich auf die handlungsmotivierenden Aspekte sowie auf die dialogische und partnerbezogene Perspektive der Handlung hin. Dazu stellt er dann, in einer eigenen Ausführung, seinen inneren Dialog mit dem Gegenstand und eigene assoziative Empfindungen aus. Stimm- und sprechästhetische Ziele bespricht er ausschließlich im sprechpädagogischen Kontext. An der Schauspielschule stellt er diese immer in den handlungsorientierten Zusammenhang¹⁵¹. Die Übungen werden zunächst individuell trainiert. Aufgaben mit explizitem dialogischen Gehalt werden dann im Kreis von jedem einzeln (oder später dann in der Paarformation) vorgeführt und ggf. von Jurij Vasiljev kommentiert. Fehler und Tücken einer Ausführung gibt er dabei in karikiertem Form wieder.

Seine Unterrichtsstunden enden nicht mit einer klassischen

150 Äußerung Jurij Vasiljevs im Unterricht in Stuttgart, 2006.

151 Im Unterricht an der Theaterakademie kann es vorkommen, dass er das ein oder andere Ziel benennt. Ich erinnere mich an eine Situation, in der er sinngemäß sagte: „Ich als Pädagoge beschäftige ich mich mit der Freiheit Eures Zwerchfells. Ihr aber seid voll und ganz mit dem Ball beschäftigt“.

Ergebnissicherung. Stattdessen benennt Jurij Vasiljev in einem abschließenden Kommentar die im Unterricht angedeuteten ästhetischen und künstlerischen Perspektiven.

4.2 der kreative Zustand

Durch den unmittelbaren Einstieg in die Übungen zieht Jurij Vasiljev seine Schüler in einen aufmerksamen Zustand. Als „Lehrmeister“ tritt dann der Gegenstand des Unterrichts auf und Jurij Vasiljev übernimmt sozusagen die Rolle seines Tutors. Den „Gedanken“ bezeichnet er als „Hauptperson auf den Brettern des Trainings“¹⁵². Der Gedanke einer Handlung aber findet sich in seiner authentischen Qualität nirgends, als in der Handlung selbst. Hinter dieser Gegebenheit tritt der Pädagoge Vasiljev zurück. Jurij Vasiljev füllt seine pädagogische Rolle nicht als Autorität seines Fachs aus, sondern stellt sich vielmehr als vorangehender Forscher ins Zentrum des Geschehens. Die kreative Idee des Trainings, schreibt er im Vorwort zu *Сценическая речь — Голос действующий* [Sprechen auf der Bühne – Die handelnde Stimme], sei die Probe, das Suchen und das eigene Entdecken.¹⁵³

Jurij Vasiljev ist streng. Er fordert mit Nachdruck vom ersten Moment des Trainings den Zugang zu den eigenen Empfindungen. Er fordert in jeder Anweisung implizit, dass sich die Studenten inständig und ehrlich mit ihrem Zugang befassen. Die Übungen sind physisch, emotional und mental sehr anspruchsvoll. Keine von ihnen wird im Unterricht so oft wiederholt bis der Schüler ein bestimmtes technisches oder ästhetisches Ziel erreicht hat. Eine einfache Version wird schnell von einer weiterführenden abgelöst und von Jurij Vasiljev in eine über den Trainingsrahmen hinausweisende künstlerische Perspektive gesetzt.

152 Vasiljev, Jurij A.: *Imagination – Bewegung – Stimme*. S. 19.

153 Васильев, Ю.А.: *Сценическая речь. Голос действующий*, S. 3.

Es gibt, wie erwähnt, während und auch nach der Unterrichtsstunde keine klassische Ergebnissicherung, weil das, zu dem er die Schüler hinführt, im Kern kein Ergebnis darstellt, und schon gar nicht gesichert werden kann. Das zu Suchende und die Art und Weise der Suche sind in diesem Körper-Stimmtraining wesensgleich. Das konsequente Training leitet die Schüler zur einer künstlerischen Haltung, deren Prinzipien jeder Handlung einen schöpferischen Vorgang zugrunde legen und die vom Künstler immer wieder neu und gewissenhaft bereitgestellt werden muss.

6. Zusammenfassung und Ausblick

Jurij Vasiljev fordert mit den Prinzipien seiner Methode zu einem künstlerischen Denken auf, das nicht auf Wissen zurückgreift, sondern auf Empfindungen. Denken lernen für die Bühne heißt bei ihm, es an das sensorische System anzuschließen (der Schauspieler „denkt“ über Empfindungen). Und so wird der sinnliche Vorgang des Sprechens ein erfahrbarer Ausdruck des Denkens.

Anstelle von Aufklärung und Hermeneutik steht bei Jurij Vasiljev die Aufrichtigkeit. Aufrichtigkeit ist ebenfalls ein Prinzip, das der Kategorie der Empfindungen angehört und letztlich die professionellen Empfindungen des Künstlers moralisch zusammenfasst. Während des Unterrichts in Petersburg zitierte Jurij Vasiljev einmal Tolstoi mit dem Satz: Der Künstler braucht drei Dinge. Aufrichtigkeit, Aufrichtigkeit und Aufrichtigkeit.

In Jurij Vasiljevs Unterricht kann man gerade dort an seine Grenzen kommen. – Wo höre ich auf, etwas darzustellen und wo fange ich an, aufrichtig zu sein? Wann höre ich auf, der Künstler und Mensch zu sein, den ich kenne und fange an, der Künstler und Mensch zu sein, der ich bin? Vielleicht will uns Jurij Vasiljev gerade dorthin führen, wo wir nichts beschwichtigen können.

Die Übungen sind technisch, künstlerisch und moralisch sehr anspruchsvoll. Sein Unterricht ist (auch in Russland) beliebt und gefürchtet. Jurij Vasiljev scheint ein unkompromitierbares Ohr zu haben. Kein bedeutsamer Text kann ihn über die gegenwärtigen Empfindungen und das innere Anliegen des Schülers hinwegtäuschen. „Bedeutung“, kommentierte er einmal scharf meine sprecherische Leistung während seines Unterrichts in Petersburg, „kannst du nicht sprechen!“. Dann lenkte er meine Aufmerksamkeit ins Publikum. Ich solle meine Zuhörer (Studenten des Kurses) anschauen, sie genau wahrnehmen und

ihnen erzählen, was ich zu sagen habe. An anderer Stelle sagte er: „Der Partner auf der Bühne rettet dich immer.“

Die Entdeckungen, die er seinen Schülern anbietet, scheinen einfach, sind aber sehr komplexe künstlerische Vorgänge und fordern eine lange, ehrliche Auseinandersetzung.

Auf seiner deutschsprachigen Website ist ein Zitat von Jurij Vasiljev zu lesen: „Theater ist für mich eine Denkweise, ein Prinzip des Seins...“¹⁵⁴

154 <http://www.korn.ch/vasiljev/>

6. Literaturverzeichnis

6.1 Literaturliste

- Čechov, Michail A.: Die Kunst des Schauspielers. Mit e. Beitr. Von Marija O. Knebel'. Stuttgart: Urachhaus, 1990. [Aus d. Russ. von Thomas Kleinbub u. Ruth Kolbusch-Wyneken]
- Duden. Deutschsprachiges Universalwörterbuch. 6. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 2007.
- Ebert, Gerhard und Penka, Rudolf [Hrsg.]: Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung. 4. überarb. und erg. Aufl., Berlin: Henschel, 1998.
- Habermann, Günther: Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene. Für Ärzte, Sänger, Pädagogen und andere Sprechberufe. 4., unveränderte Aufl., Stuttgart: Thieme, 2003.
- Hoffmeier, Dieter [Hrsg.]: Stanislawski, Konstantin S. Ausgewählte Schriften. Bd 2. 1924-1938.
- Hofbauer, Kurt: Praxis der chorischen Stimmbildung. Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege. Mainz: Schott, 1978.
- Linklater, Kristin.: Die persönliche Stimme entwickeln. Ein ganzheitliches Übungsprogramm zur Befreiung der Stimme [Freeing the Natural Voice, dt.]. 4. Aufl., München: Reinhardt, 2012. [Übers.: Thea M. Mertz]
- Ritter, Hans Martin: Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. 2. Aufl., Berlin: Henschel, 2009.
- Roselt, Jens [Hrsg.]: Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. 2. Aufl., Berlin: Alexander Verlag, 2009.
- Sachser, Dietmar: Theaterspielflow. Über die Freude als Basis schöpferischen Theaterschaffens. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2009.
- Stanislawski, K. S.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil II. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns. Berlin: Henschel, 1996.

Stengel, Ingeborg und Strauch, Theo: Stimme und Person.
Personale Stimmentwicklung. Personale Stimmtherapie.
5. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.

Vasiljev, Jurij A.: Eigene und nicht-eigene Stimme. In:
Kopfermann, Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme:
Imitation und Identität. 5. Stuttgarter Stimmtage. St.
Ingbert: Röhrig, 2006, S. 255-257. [Übers.: keine
Angaben]

[Vasiljev] Wassiljew, Juri A.: Empfindung – Bewegung – Tönen.
In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2.
Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2000, S. 305f.
[Übers.: k. A.]

Vasiljev, Jurij A.: Der handelnde Atem. In: Kopfermann,
Thomas [Hrsg.]: Das Phänomen Stimme: Imitation und I
dentität. 5. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig,
2006, S. 251-253. [Übers.: Gerhard Neubauer]

Vasiljev, Jurij A.: Die handelnde Stimme. In: Geißner, Hellmut
[Hrsg.]: Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft,
Wirtschaft. 4. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig,
2004, S. 251-255. [Übers.: k. A.]

Vasiljev, Jurij A.: Imagination – Bewegung – Stimme.
Variationen für ein Training. 2. Aufl., Trstěnice: Urban,
2008. [Übers.: Gerhard Neubauer]

[Vasiljev] Wassiljew, Juri A.: Sinnlichkeit als Anregung des
schauspielerischen Tönens. In: Geißner, Hellmut [Hrsg.]:
Stimmen Hören. 2. Stuttgarter Stimmtage. St. Ingbert:
Röhrig, 2000, S. 301-303. [Übers.: k. A.]

[Vasiljev] Wassiljew, Juri A.: Stimm-Empfindung. In: Geißner,
Hellmut [Hrsg.]: Stimmkulturen. 3. Stuttgarter
Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2002, S. 281-284.
[Übers.: k. A.]

Vasiljev, Jurij A.: Stimme gleich Bewegung mal Atem. Training
für Stimmenergie und Kommunikation. [Голос это
движение раз дыхание. Тренинг голосовой энергии в
ритмах общения, dt.] Trstěnice: Urban, 2002. [Übers.:
Gerhard Neubauer]

[Vasiljev] Wassiljew, Juri A.: Stimmimprovisationen. In:
Geißner, Hellmut [Hrsg.]: Stimmen Hören. 2. Stuttgarter
Stimmtage. St. Ingbert: Röhrig, 2000, S. 307f. [Übers.: k.
A.]

6.2 Russischsprachige Literatur

[Vasiljev] Васильев, Ю. А.: Сценическая речь. восприятие — воображение — воздействие. Вариации для творчества. Учебное пособие.

[Sprechen auf der Bühne. Wahrnehmung – Imagination – Einwirkung. Variationen für künstlerisches Schaffen. Ein Lehrbuch.]

СПБ.: СПГАТИ, 2007.

[Vasiljev] Васильев, Ю.А.: Сценическая речь. Голос действующий. Учебное пособие для вузов.

[Sprechen auf der Bühne. Die handelnde Stimme. Ein Lehrbuch für Hochschulen.]

М.: Академический Проект (Gaudeamus), 2010.

[Vasiljev] Васильев, Ю. А.: Сценическая речь. Ритмы и вариации. Учебное пособие.

[Sprechen auf der Bühne. Rhythmen und Variationen. Ein Lehrbuch.]

СПБ.: СПГАТИ, 2009.

6.3 Internetreferenz

<http://www.korn.ch/vasiljev/> (Letzter Zugriff: 23.09.12)

Der Klang der Sprechstimme im Rhythmus des Balancierens

Empfindungen – eine in der pädagogischen Praxis kaum genutzte Kategorie der schöpferischen Natur des Schauspielers. In Bezug auf das Schaffen des Schauspielers unterscheiden wir zwei Kategorien: reale Empfindungen und erdachte (fiktive) Empfindungen. Reale Empfindungen entstehen im System unserer Sinneswahrnehmungen in jedem Augenblick unseres Lebens und Schaffens, es sind die in unserer Wahrnehmung durch Reizimpulse der uns umgebenden Wirklichkeit hervorgerufenen Empfindungen. Erdachte Empfindungen sind direkt mit dem Wirken unserer Vorstellungskraft verbunden. Sie stammen aus dem taktilen Gedächtnis, aus Lebenserfahrungen, aus Erinnerungen.

Erdachte Empfindungen werden größtenteils durch die schöpferische Phantasie des Schauspielers hervorgerufen. Im Training beeinflussen sie indirekt das Finden muskulärer Freiheit, erlauben das allmähliche Training professioneller Atem-, Stimm- und Sprechfertigkeiten. Erdachte Empfindungen helfen, die Bildungsmechanismen szenischen Stimmklanges zu erkennen.

Zu Beginn hilft es uns, eine Empfindung erhöhter Schwere in den Händen zu nutzen und diese real-erdachte Empfindung dann auf andere Teile der Arme, Beine und des ganzen Körpers zu erweitern. Fühlen Sie eine gesteigerte Schwere in den Ellenbogen, - in den Schultern, - in den Füßen. Im Weiteren, ohne die Empfindungen erhöhter Schwere zu verlieren, nehmen Sie in die ausprobierten Übungen Empfindungen hinein, die sich aus der Vorstellungskraft speisen. Als Wertvollste nenne ich: die Empfindung der Vertikalen, die Empfindung des Fließens, die Empfindung des Federns, die Empfindung des Volumens, aus der die Empfindung des Raumes erwächst, sowie die Empfindung der körperlichen Unbeständigkeit, die nach und nach in die Empfindung der Freiheit hinüberfließt und letztlich die Entwicklung der Empfindungen der Leichtigkeit und des stimmlichen und sprecherischen „Fliegenkönnens“ ermöglicht.

Die von mir genannten erdachten Empfindungen erlauben, die Perspektiven des Trainings zu entwerfen. Das Finden der Freiheit mit Hilfe der gesteigerten, eingebildeten Schwere der Arme, Schultern, Ellenbogen, Knie, Hüften und bisweilen des ganzen Körpers ist nur der Anfang des Trainings. Als zweite Etappe können wir das Finden der Schwere in der Artikulationsmuskulatur und die Bildung eines voluminösen Sprachrohres betrachten. Hier fließen die Empfindung der Schwere in der Atemmuskulatur, die Empfindung der eingebildeten erhöhten Schwere im Körper und die Empfindung von Volumen und Schwere in den Muskeln der Artikulationsorgane ineinander.

Beim nächsten Schritt interessiert uns nicht die Schwere als solche, nicht Gewicht als Übungsansatz des Trainings, das uns erlaubt, die Arbeit des sensorischen Systems unseres Organismus tiefgründig zu fühlen und physische Freiheit zu erkennen, sondern unser Interesse gilt nun dem schöpferischen Bereich. Wir beschäftigen uns mit den „Mechanismen“ kreativen Wirkens und des Lebens von Körper, Stimme und Diktion in diesen Prozessen, mit dem aktiven Einbeziehen von Körper, Stimme und Diktion in Kommunikationsprozesse mit dem oder den Partnern. Das künstlerische Leben von Körper, Stimme und Diktion unter den Bedingungen des Bühnenraumes und im Material des Autorentextes (prosaisch, lyrisch, dramatisch) ist das Ziel unseres Strebens. Aber unter Kommunikationsmechanismen (auch die Mechanismen des theatralen Dialoges) verstehen wir nicht nur das Wirken der szenischen Partner aufeinander, sondern auch den der Wechselwirkung vorangehenden psychologischen Aspekt gemeinsamen Schaffens: die Wahrnehmung. Zwischen Wahrnehmung und Einwirken arbeitet, alle Nuancen kreativen Daseins erfassend, die Vorstellungskraft.

Damit alle Sinnesorgane des Schauspielers für die Wahrnehmung offen sind und in seiner Vorstellungskraft konkrete wie abstrakte Bildinhalte variieren können, nutzen wir eine „Materie“. Als solche erweist sich das Balancieren – die Empfindung endloser Bewegung. Balancieren – das ist das Aufrechterhalten des Gleichgewichts, ist die Möglichkeit geschärfter Empfindungen auf der Grenze zum Verlust des Gleichgewichts. Es bewirkt Varianten sinngleicher Absichten, Variationen der Themen in Bewegung und Klang, ein Variieren der Ausdrucksmöglichkeiten.

Im Folgenden sind drei Übungen aufgeführt, die uns ein natürliches Balancieren entwickeln helfen.

Übung 1

Individuelle Übung. Das Balancieren. Es tritt „unvorbedacht“ ein führender Punkt im Körper hervor: der Kopf führt Euren Körper im Raum, - die Schultern führen, - die Knie, - der Ellenbogen der rechten Hand. Mit dem „Fallen“ wird ein Ton geboren - ein einfacher, ungeformter, ähnlich einem leichten Stöhnen. Fällt der Körper stöhnend zusammen, stöhnt die Stimme auf, dem Körper folgend, und der Atem stöhnt auf, die Energie des Stöhnens der Stimme bündelnd. Lasst den Atem los, kontrolliert ihn nicht. Bestimmt nicht vorher, wie Ihr ein- und ausatmet. Fallt mit Vergnügen - die Empfindung des Verlustes des Gleichgewichts ruft stets eine atem-stimmliche Reaktion hervor.

Atem und Stimme gewöhnen sich daran, aus Euch aufzutauchen - daher balancieren auch die Artikulationsorgane - mit dem Fallen des Körpers fallen auf geheimnisvolle Weise auch sie. Wenn auf den Verlust des Gleichgewichts der ganze Körper reagiert, halt in der Artikulation das mit dem ganzen Körper Geschehende wider.

Schützt Euch vor möglichen Fehlern im körperlichen Verhalten:

Streckt nicht den Hintern raus, schiebt nicht absichtlich den führenden Teil des Körpers hervor, vergrößert nicht übermäßig die Lockerheit des Körpers (der Körper fällt nur beinahe nach unten - werdet nicht unlenkbar, das wäre unlogisch; denn der Körper strebt doch im Balancieren nach dem Halten des Gleichgewichts); Missglückte Stopps, Innehalten (d.h. wir „fallen zusammen - richten uns auf“ und beim Bemerkten einer neuen führenden Zone unseres Körpers, beim Wechseln in diese neue Empfindung, halten wir plötzlich heftig inne.) Es ist notwendig, die Empfindung des Fließens zu erfassen. Prüft an Euch, ob Ihr das Hinüberfließen der Energie spürt.

Übung 2

Balancieren zu zweit: „Geführter“ und „Führender“. Die Augen des „Geführten“ sind geschlossen. Der „Führende“ gibt dem Partner mit der Hand eine Bewegung vor und kommt selbst gemeinsam mit ihm in ein für beide einheitliches „Fallen“ im Raum. Eine für beide einheitliche Balance: gemeinsam verlieren sie das Gleichgewicht und tauchen wieder auf. Die Empfindungen des in der Luft Hängens, der Tiefe des Stürzens, des Auftauchens, des Findens der Vertikale stimmen bei beiden überein.

Rhythmen des Klingens hinzugeben. Der „Führende“, als würde er aufstöhnen, lässt die Lautkombination «oiioioioí» («oiiioiioiioiioi») ertönen. Der „Geführte“ klingt wie das Echo. Der „Führende“, die Bewegung ausführend, lässt eine neue rhythmische Kombination ertönen, zum Beispiel: «óí-oioíóí-óí!óí!» («óii-jojojóii-jó!jó!»), - der „Geführte“ lässt sie widerhallen. Und so weiter!

Übung 3

Erster Versuch.

Einfaches Führen des Partners durch Rhythmen. Der „Geführte“ vertont die vom Partner vorgegebenen Rhythmen als Echo. Der „Führende“ nutzt beim Fantasieren sprecherischer Rhythmen die Lautverbindung «mam». Die rhythmischen Kombinationen können entweder einfache (z.B. «ma-mám», «mám-mammám», «mám, má, ma-má-mam»), oder auch schwierigere sein (z.B. «mám-mamamamamám», «mám-mama, má-mama, mamámama-mamámama-mamámá», «mam-mamá! mamá! mamá!mmmmám»). Alles hängt vom Sinn des Äußerns ab, vom Inhalt der Kommandos, die dem „Geführten“ vorgegeben werden, von den Empfindungen, die dem Partner übermittelt werden.

Zweiter Versuch.

Veränderungen der Aufgaben beim „Führenden“: bewegt Euch gemeinsam, „fällt“ gleichzeitig, und beendet das Fallen und wächst wieder in die Vertikale - gleichzeitig. Die Synchronität im Verhalten zweier Körper hängt nur vom „Führenden“ ab, da die Augen des „Geführten“ geschlossen sind und er sich daher nicht den Bewegungen des „Führenden“ anschließen kann. Er nimmt die Aufgaben einzig mit dem Gehör zu Beginn des „Fallens“ und Tönens wahr. Gestaltet die «mam»-Lautverbindungen noch komplizierter.

Veränderungen der Aufgaben beim „Geführten“: der Moment des Beginns des Tönens verschiebt sich nun auf den Beginn des „Fallens“ - unter Einwirkung des „Führenden“ - auf den Moment des Verlustes des Gleichgewichts.

Übersetzung: Markus Kunze

Resonanz im Raum – bedeutet das Wirken der Resonanz der Bühnenstimme auf Partner und Zuschauer, ist das produktive psychologische Ausrichten der Stimme des dramatischen Schauspielers auf ihren natürlichen Klang.

Resonanz klingt außerhalb des Körpers des Schauspielers. Traditionelle Pädagogen richten die Aufmerksamkeit junger Schauspieler und Studenten darauf, die Klangfülle ihrer Stimme mit Hilfe der Hauptresonatoren zu entwickeln: des oberen (Kopf-) und des unteren (Brust-). Die Ausgebildeten beschäftigen sich dann genau damit. Sie hören in ihre Stimme hinein, richten die Stimmresonatoren aus, und verstärken danach die vibrierende Äußerung im Brustkorb, im Hinterkopf und in Bereichen der sogenannten „Maske“. Aus Sicht einer stimmlichen Grundeinstellung kann das Suchen solcher Resonanzerscheinungen gerechtfertigt sein, aber von schöpferischen, theatralen, professionellen Aufgaben ausgehend hält dieses Einrichten nur die Prozesse der Verstärkung der Stimmresonanz auf.

Es ist wichtig, im Training den Dialogcharakter des schauspielerischen Sprechens zu berücksichtigen. Der dramatische Schauspieler hat auf der Bühne gleichzeitig zwei Dialoge zu führen – einen szenischen Dialog und einen theatralen Dialog. Im Theater unterscheiden wir den *szenischen Dialog*, d.h. den Dialog, den die einzelnen handelnden Personen untereinander führen, und den *theatralen Dialog*, d.h. den Dialog zwischen Schauspieler und Publikum. Die Resonanz gilt der Gewährleistung beider Formen dialogischen Sprechens. D.h. das Publikum soll nicht einfach das Sprechen des Schauspielers hören, sondern soll sich mit ihm in einem ständigen Dialog (meist einem inneren) befinden. Ein solches Phänomen fordert vom Schauspieler willentliches Bemühen und willentliches Senden. Aber das Ziel erreicht man nicht mit Kraftaufwand der Stimme. Das Gewünschte kann zwar durch Dynamisierung der Resonanz erzielt werden, aber forciertes Klang und kräftiges Drücken auf die Stimmbänder lässt kein sinnliches, emotionales und semantisches Nuancieren zu. Im Gegenteil, Resonanz der Stimme ist eine sich bewegende Erscheinung, eine lebendige, dynamische. Die Grundlage theatraler Resonanz kann und muss das räumliche Klingen der Sprechstimme sein. Die Grenzen des Schauspielerkörpers verlassend, – durch Töne sich dem Partner und dem Publikum nähernd, – erklingen im Innern Gedanken und Nerven des Partners und der Zuschauer.

Die Ausbildung der Resonanz der Sprechstimme kann nur durch handelndes Sprechen und unter Bedingungen kommunikativen Sprechens, d.h. kommunikativer Resonanz erfolgen.

Übung 1

Ihr steht, die Beine leicht auseinander und die Knie gebeugt, in denen Ihr imaginierte Federn spürt. Die lockere Hand des rechten Armes fliegt ungezwungen auf und bleibt im Raum vor Eurer Brust hängen. Ihr strebt der ganze Körper nach. Fühlt mit der Handfläche die Kühle der Luft, das Gleiten der Luftströme durch die Finger. Empfindet unter der Handfläche eine kugelförmige Materie. Beginnt die Bewegung der Hand nach links unten – danach näher an den Körper, die Handoberseite dabei zur Brust – ohne die Bewegung abreißen zu lassen nach rechts um den Ball, sanft den Ellbogen herunternehmen und zur linken Seite ausrichten – dreht die Handfläche unter dem Ball, führt den Ellbogen nach rechts heraus und vollführt die Bewegung des Armes um den Ball: die Hand vollzieht weiter von uns weg die Rundung des Balles und kehrt zum Gipfel zurück. Spielt das mehrere Male durch – den Umfang des Balles verengend, dann wieder vergrößernd: sich erweiternd, klingt der Ball voluminöser, die Resonanz verstärkt sich mit der Vergrößerung des inneren Raumes des Balls. Beginnt Euer Tönen mit dem sonoren Ton «m», ununterbrochen klingend. Geht danach auf die Wortverbindung «Vierundvierzig Viermastschiffe lavieren im Labyrinth, im Labyrinth lavieren sie, lavieren im Labyrinth, im Labyrinth lavieren sie, aber vierundvierzig Viermastschiffe lavieren sich aus dem Labyrinth nicht heraus». Artikuliert diese Geschichte über die im Labyrinth verlorenen Schiffe ohne Unterbrechung, fließend-fließend, als ob reale Schiffe im weiten Wasser lavieren.

Übung 2

Hin-und-Herschwingen des Körpers ausgehend vom Arm.

Durch den Arm schwingt der ganze Körper hin und her. Von den Knien aus schwingt der Arm, sich seitlich am Körper bewegend, vor und zurück, vor und zurück. Der Arm schwingt von selbst, es ist nicht nötig, ihn speziell nach unten zu führen oder anzuheben. Der rechte Arm gleicht einem Glockenklöppel. Er ist beweglich. Die Hand schlägt in den Raum vor Euch und hinter Euch – wie der Klöppel gegen die Glockenwand. Hierbei „explodiert“ die Luft – und der Raum um die Glocke schwingt.

Beim Üben dieses Klingens sind keine besonderen physischen Anstrengungen notwendig. Psychologisch seid Ihr auf die Empfindungen der Schwere konzentriert: Zieht die Hand meinen Körper wirklich nach unten? Fühlt Ihr wirklich die Bewegung der um die Hand und durch die Finger strömenden Luft? Wenn ja, dann atmet leicht ein, lasst die Energie der Atemmöglichkeiten Euch erfüllen – und schon ertönt die Hand – der Klöppel. Tönt mit warmem Ausatem: «*bomm – bomm – bomm*». Der Ton «*m*» zieht sich leicht und, sich von Euch entfernend, öffnet er den Raum. Und noch einmal: «*bomm – bo-bomm, bobomm – bommm*». Kleine Verlängerung des «*m*» am Anfang und im Finale: «*bommm*». Kaum merkbares Schnellerwerden (Änderung des gewohnten Rhythmus!) in der Mitte: «*bo-bomm, bobomm*». Versäumt nicht die Nuancen beim Wechsel der Rhythmen. Noch mal, und noch einmal, und noch mal: *bóm – bóm – bobobóm – bobobóm – bombóm*. Die Schläge prasseln einer nach dem anderen, auf einen Ausatem. Wählt nun Töne mit dem Vokal «*a*»: *babababababába babababababám | babababababába babababababám*. Improvisiert so weiter. Auf jeden Schlag der Hand gegen die Glockenwand entsteht ein unwiederholbares Getröpfel sprecherischer Rhythmen.

Übung 3

Führen des Partners im Raum. Berührt ihn nicht mit der Hand – nur der Ton Eurer Stimme „fließt“ im Raum und zieht den Partner in eine neue Sphäre. Der „Geführte“ führt die Aufgabe des „Führenden“ mit geschlossenen Augen aus. Der „Führende“ beginnt jedes Mal mit dem Ertönen der Stimme, indem er sich mit seinen Lippen einem konkreten Punkt auf dem Körper des Partners nähert: zunächst leise zu tönen beginnen und eine Resonanzempfindung in diesem Punkt hervorrufen, dann allmählich fließend den Partner zur Seite führen. z.B., der „Führende“ beginnt, um die linke Schulter des „Geführten“ zu klingen, zieht so den „Geführten“ zu sich, bewegt ihn dann nach links, um danach plötzlich die Schulter des Partners nach rechts zu ziehen. Der „Geführte“ muss für den in seiner Schulter resonierenden Ton offen sein. Er versucht, diese gespürte Empfindung der Resonanz zu bewahren und den Ton nicht zu verlieren, auch, wenn sich die Stimme des Partners von ihm entfernt. In gewisser Weise erinnert dies ans Balancieren, in dem beide Partner sich synchron verhalten. Nach der Schulter wählt der „Führende“ einen neuen Punkt am Körper des Partners und übt weiter dieses Ziehen. Es folgt der nächste Punkt – und so erneuert jedes Mal die Punkte auf dem Körper des „Geführten“! Man kann den „Geführten“ an der Schulter ziehen, am Ellenbogen, ihn am Schulterblatt ziehen, an Bauch, Knie, Hüfte, Scheitel, anderer Schulter und so weiter. Benennt nun hörbar den Teil des Körpers, dem Ihr die Bewegung gebt. Ihr benennt: rechte Schulter, linker Ellenbogen, linkes Knie, rechtes Ohr ... Benennt im Folgenden Euren Wunsch: welche Bewegung und in welche Richtung sie der von Euch „geführte“ Partner vollführen soll. Ihr sprecht z.B.: „Deine linke Schulter bewegt sich nach links und allmählich lehnt sie sich nach hinten und zieht den ganzen Körper hinter sich her ...“. Auf diese Weise balanciert Ihr nun mit dem Partner zu zweit im Raum. Physisch verbindet Euch nur die Resonanz der Sprechstimme.

Übersetzung: Markus Kunze

III.

DIE HANDELNDE STIMME

RHYTHMEN DER WAHRNEHMUNG – RHYTHMEN DER BEWEGUNG – RHYTHMEN DES SPRECHENS

Wahrnehmung – Imagination – Wirkung: diese Reihenfolge ist in allen szenischen Situationen wichtig, in allen Texten, Rollen und Dialogen. Lebendige Rede pulsiert nur aufrichtig unter der Bedingung, dass sie sich in jedem Moment wieder mit neuen Informationen über den Partner, mit dem Ihr den Dialog führt, füllt. Szenisches Sprechen fordert in seinem Streben nach Wirklichkeit und Glaubwürdigkeit einen dynamischen Kontakt der Schauspieler untereinander. Wenn die Gedanken und Gefühle der Partner in Kontakt stehen, dann tritt der Text des Autors an die zweite Stelle und nach vorn gelangen imaginäre Situationen und das Aufeinander-Einwirken der Partner mit allen Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Schauspieler zur Verfügung stehen: verbalen (Wörter, Phrasen, Repliken, Gedanken) und nonverbalen (stimmlichen, klangfarblichen, intonatorischen, tempo-rhythmischen, mimischen, plastischen, gestischen).

Übung 1

Zwei befinden sich einander gegenüber. Beide vollführen synchron die gleiche Bewegung: leichte Sprünge, jeder von Euch landet mit einem Fuß genau auf dem gewählten Punkt auf dem Boden, jeweils das andere Bein wegschlagend. Schultern, Arme, Hände sind frei. Der „Führende“ fantasiert rhythmische Kombinationen aus dem stimmhaften Lippen-Explosivlaut «b» und dem klingenden Nasallaut «m». Etwa so: «bám sám sám sám»; «bóm bómóm bóm bómóm»; «bímóm, bímóm, bímóm»; «bimbím – bómóm, bimbím – bómóm»; «bimbimbím – bóm – bóm, bimbimbím – bóm – bóm»; «bóm – sám – bóm – sám – bimbimbím – bóm – sám, bóm – sám – bóm – sám – bimbimbím – bóm – sám» und weitere Variationen. Wechsel der Beine jeweils auf die betonten Silben. Leerzeichen zwischen den Silben bedeuten *staccato*, Kommata ordnen die Segmente der Komposition, Gedankenstriche bezeichnen die Geschlossenheit im Aussprechen der Segmente der Komposition («m» länger klingen lassen). Der „Geführte“ versucht, jede vorgegebene Improvisation aufs Genaueste zu wiederholen. Er hat nicht nur das äußere Rhythmusmuster der Komposition wiedererklingen zu lassen, sondern - weit wichtiger - die Stimmung einzufangen, mit der der „Führende“ seine Komposition schuf, d.h. den emotionalen Bildgehalt zu fühlen, in dem der Partner in diesem Moment war. Und diese

durch Tempo, Rhythmus, Volumen und Dynamik des Stimmklangs zum Ausdruck gebrachte innere Musik lässt der „Geführte“ auf seine Weise wiederertönen, aber unter Beibehaltung des rhythmischen Musters.

Übung 2

Ändert allmählich Euer Gestikulieren. Die Beine behalten das genaue Landen im Zentrum bei, die Arme akzentuieren das Klingen. Mit jedem Wechsel des Gestikulierens ändern sich Vokale und rhythmische Kombinationen. Die Reihenfolge in der Handlung der Arme ist diese:

a) Aktivieren der Ellenbogen – sie schieben den Umfang des Klangs auseinander, vergrößern die Resonanz; nutzt den Laut «l»: «blám – blám – blamblám – blám – blám – blamblám»; «bljámbalam – bljámbalam – bljámbalam – bljámblijam»; «bljamblám – blambljám – bljamblám – blambljám»; «bljuljúm – bljölj'öm, bljuljúm – bljölj'öm» u.s.w.;

b) Aktivieren der Hände – zur Seite wegfliegend, verspritzen sie die Töne, vergrößern somit die Resonanz, dehnen das Dahinfliegen; in den Raum Hinausgleiten der Konsonanten «b» und «n» in den offenen Silben: «nananá – nána – nána, nananá – nána – nána»; «bá | bá | babá babá, bá | bá | babábabá» (der vertikale Strich bildet eine Sprechpause bei rhythmischer Fortsetzung der Bewegung) und weitere Variationen;

c) Aktivieren des ganzen Armes – aus der Mitte des Rückens in Richtung des bzw. der Partner agierend: die Arme vollführen Ausholbewegungen, danach „Schläge“ in Richtung der Partner, Klangakzente fallen auf die „Schläge“ des Arms bzw. der Hand; die „Armschläge“ werden von „Sprechschlägen“ begleitet: «bá – bá | babá – babá – bá, bá – bá | babá – babá – bá»; «bá – bába | | bába | bá, bá – bába | | bába | bá» u.s.w.;

d) die Arme sind zur Seite ausgestreckt, wackeln nicht, Beine schwingen leicht zur Seite. Der Sinn dieser körperlichen Übung besteht in der Möglichkeit, ohne sich zu hetzen und nicht sinnlos mit den Armen rudern, ein leichtes Erklingen der Sprechrhythmen und ein fließendes Artikulieren zu erreichen.

e) Beine weiter zur Seite wegführen, mit ihnen fliegt der Stimmklang weg – verstärkt sich der „Klangflug“.

Schaut man von außen auf die Ausführung der letzten körperlichen Aufgabe, erhält man den Eindruck, dass Ihr unbeweglich, gleich einem Kreuz, in der Luft hängt, Eure Beine aber eine pendelartige schwingende Bewegung „tanzen“. Bewegt Euch synchron und beständig: auch, wenn Ihr den Rhythmus des Partners hörend aufnehmt, und auch, wenn Ihr ihn wiedererklingen lasst.

Einer von Euch gibt eine Kombination nach der anderen vor, der andere wiederholt das Gehörte. Formiert alle rhythmischen Improvisationen aus dem Explosivlaut «b», dem Nasallaut