

Mathias Deinert

LESEPROBE

6/2009

Pathos in der literarischen Vortragskunst

Magisterarbeit im Fach Germanistische Literaturwissenschaft
der Universität Potsdam

I. 1 Thematische Einführung

„Der Mensch spricht, um zu wirken,“ meint der Psychologe S. L. Rubinstein, „wenn auch nicht unmittelbar auf das Verhalten, so doch auf das Denken und die Gefühle, auf das Bewußtsein anderer Menschen.“¹ All unsere sprachlichen Verlautbarungen sind demnach hörerbezogen.² Bei Selbstgesprächen oder lautem Lesen ist das man durchs Ohr sein eigenes Gegenüber. Sogar bei Affektäußerungen wie Schreien, Lachen, Stöhnen, Gähnen und gewissen Ausrufen der Freude, der Überraschung, des Schmerzes oder des Ekels, die sich der Verstandeskontrolle zu entziehen scheinen, ist anzunehmen, dass sie einem Mitteilungsbedürfnis an die Außenwelt entsprungen sind.³

Auf dem Gebiet künstlerischen Sprechens – sei es in Vortragskunst selber oder auch in Bühnenspiel, Rhetorik und öffentlicher Rede – zielt der Stimmeinsatz stets ganz bewusst auf Wirkung, also Genuss, Begeisterung, Ablehnung, Schock, zumindest Aufmerksamkeit beim Zuhörer. „Darauf aber muß der Redner hinarbeiten“, fasste schon vor knapp zweitausend Jahren Quintilian das Ziel jedes Kunstvortrags in seiner *Institutio oratoria*⁴ zusammen, „so sehr liegt gleichsam Geist und Lebensatem seiner Aufgabe in den Gefühlswirkungen.“ Das stimmliche Wirkenwollen eines Vortragenden ist sein Überzeugungsmittel; daran hat sich seit den Zeiten Quintilians und der Blüte antiker Rhetorik nichts geändert.

Jedoch sind gerade das stimmliche Wirkenwollen eines Künstlers und seine tatsächliche Wirkung im Zuhörer wissenschaftlich heute eher unbeachtete Größen. Zwar stehen wir einer Fülle an Literatur zu den linguistischen Teilbereichen multilinearer Phonologie, Stilistik,

¹ RUBINSTEIN (1977) S. 514.

² vgl. hierzu auch die Ausführungen von KAULHAUSEN (1949).

³ Über diese und weitere stimmliche Verhaltensweisen des Menschen (wie z.B. auch das Lachen) ist reichhaltige Literatur verfügbar. Bekannt und überaus polarisierend waren die Schriften des Verhaltensforschers Irenäus Eibl-Eibesfeldt. Über die Bedeutung seiner Forschungen auch für die Medienwissenschaft ziehe man SCHWENDER (2006) zu Rate, der vielfach auf ihn Bezug nimmt. Eibl-Eibesfeldts Erkenntnisse wurden in der jüngsten Vergangenheit teilweise bestätigt und ausgebaut: vgl. dazu ANDERSON u.a. (2004) S. 468–470. Der Schauspieler, Stimmforscher und Sprecherzieher Paul Paschen sah bereits vor Eibl-Eibesfeldt ganz in Darwinistischer Tradition unser gesamtes stimmliches Äußerungssystem „aus den Warn-, Lock- und Liebeslauten“ jener „sonderbaren und glücklichen Tiergattung“ abgeleitet, aus welcher sich der Mensch entwickelte, siehe PASCHEN (1930) S. 116.

⁴ Buch VI 2, Abschnitt 7.

Pragmatik und Gesprächsanalyse gegenüber – letztgenannte teilweise der Überzeugung, die gesamte klassische Rhetorik könne darin aufgehen.⁵ Doch bereits „Bau und Wirkung demagogischer Rede“⁶ werden mit dem gängigen Begriffsinventar der linguistischen Disziplinen nicht mehr ausreichend untersucht: Mindestens müssten noch Tonstärke und Rhythmus hinzutreten, also „Schwereabstufung von Silben und Wortgruppen, Auf- und Absteigen der Satzmelodie, Wechsel von Spannung und Entspannung, Wechsel von längeren und kürzeren Sätzen, die Agogik des Sprechens“, fordert ZEHETMEIER (1973) S. 56 ff. Dem fügt z. B. SCHWITTALLA (1994) S. 208 noch weitere Kriterien an, die genauere Untersuchungen erschweren:

- Es liegt kein umfangreiches Tonkorpus vor, das sich zur Bestimmung „überindividueller Tendenzen der Prosodie“ heranziehen ließe. Folglich können wir keine generell zeittypischen Satzmelodieverläufe benennen, weil uns eine solide Beweisgrundlage fehlt, die sich auf alle Situationen menschlicher Rede erstreckt.
- Anlass, Redesituation und Medium einer Rede müssen berücksichtigt werden, denn diese drei Zwänge erfordern „jeweils einen angemessenen Stil, der sich gerade auch auf die Prosodie erstreckt“.
- „Prosodische Eigenschaften einer Rede sind sehr stark von individuellen Stimmfärbungen und Sprechgewohnheiten geprägt.“ Diese können wir, ebenfalls mangels Tonkorpus, nur schwer von „überindividuellen, geschichtlichen Sprechgewohnheiten unterscheiden“.
- Prosodische Merkmale werden hörspezifisch ganz unterschiedlich wahrgenommen. Wie also „können ihre kommunikativen und emotionalen ‚Bedeutungen‘ beschrieben und verallgemeinerbar gemacht werden?“

Hinzu kommt die Schwierigkeit, den Rhythmus gesprochener Sprache mit klarer wissenschaftlicher Terminologie angemessen zu beschreiben: Kein linguistischer Teilbereich widmet sich dem Sprechrhythmus umfassend; man weiß nur über die metrischen Grundformen (Jambus, Trochäus, Daktylus usw.), nicht aber über den davon zu unterschei-

⁵ s. dazu LINKE u.a. (1996) S. 258 – überhaupt hält dies gesamte Kollegbuch zu den genannten sprachwissenschaftlichen Disziplinen Erklärungen und Literaturangaben bereit.

⁶ ZEHETMEIER (1973) S. 56 ff.

denden Rhythmus viel zu sagen.⁷ Lediglich die Altphilologie weiß noch ein Weniges von den Erkenntnissen eines Eduard Sievers,⁸ ohne dass seine Kategorien auf heutige Sprachen anwendbar gemacht würden; sie werden sogar teilweise als zu „kompliziert“ abgelehnt.⁹

Zudem sollte eine Analyse gerade *literarischer* Vortragskunst nach KRECH (1987) S. 13 f. auch noch folgende Abhängigkeiten beachten:

Der Sprecher von Dichtungen fungiert nicht als bloßer Mittler zwischen Dichtung und Hörer, sondern die literarische Vorlage wird von ihm interpretiert und mit Hilfe sprecherischer Mittel auf neue Weise künstlerisch gestaltet. [...] Unabhängig von ihrer eigenständigen Existenz zeigt die Vortragskunst zugleich fließende Übergänge zu anderen Künsten; darüber hinaus findet sich das gesprochene Wort auch als Bestandteil synthetischer Künste – wie im Sprechtheater, Film, Fernsehspiel, Hörspiel. [...] Die Sprechkunst des Schauspielers wird durch seinen schauspielerisch-gestischen Umgang mit dramatischen Texten geprägt [...]. Daneben gibt es Mischformen, die die fließenden Übergänge zwischen Vortrags- und Schauspielkunst demonstrieren. Hierhin gehören z.B. die szenische Lesung, an der mehrere Sprecher beteiligt sind, das Dramenvorlesen von einem Einzelsprecher [...] oder das gesprochene künstlerische Wort im Kabarett wie auch ggf. im Varieté. Weiterhin bestehen Beziehungen zwischen Vortragskunst und Musik.

Aufgrund all dieser Hürden kommt es selten zu einer wissenschaftlich kritischen Betrachtung von Vortragskunst. Dass kaum Versuche dazu unternommen werden überrascht, da der Markt mit mündlich Vorgetragenem außerordentlich wächst. „Vertraut man den Jahresberichten des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, so sind Hörbücher ein kräftig expandierendes Segment im Warenkorb“, bestätigt MEYER-KALKUS.¹⁰ „Viele Bücher kommen inzwischen gleichzeitig mit ihrer Hörfassung auf den Markt, und alle Textsorten sind im Audiobook-Sortiment vertreten.“ Blieben noch bis etwa 1960 Aufnahmen literarischer Vortragskunst Schauspielern, Rezitatoren und Autoren selber vorbehalten, wird seitdem mit wohl jeder prominenten Figur vom Politiker bis zur zweiten und dritten Prominentenriege ihrem ‚Marktwert‘ gemäß versucht, auch deren Lesungen fremder literarischer Texte zu

⁷ Ernüchternd und überblickgebend dazu der Aufsatz von GEIßNER (1973), dort besonders S. 28 f. und 37.

⁸ s. SIEVERS (1912). Weil die Glaubwürdigkeit seiner Schallanalysen erschüttert wurde (s. SIEVERS [1921]), vergaß die akademische Wissenschaft seine Methoden, Modelle und Ziele, anstatt sie zu modifizieren. – Was demgegenüber heute z. B. das linguistische Grundlagen(!)buch von LINKE u.a. (1996) S. 424 über Sprachrhythmus zu sagen weiß, macht gerade einmal knappe sieben Zeilen des ganzen Buches aus.

⁹ so WEITHASE (1980) S. 42.

¹⁰ MEYER-KALKUS (2008/1) S. 18 (Manuskript).

verkaufen.¹¹ Eine diskursive Abstufung sprecherischer und ästhetischer Angemessenheiten wird weder von der Wissenschaft noch vom Feuilleton vorgenommen.

Für den Literaturwissenschaftler, der sich mit den Praktiken des Vorlesens, Deklamierens und Rezitierens von Texten seit der Goethezeit beschäftigt, ist ein anderer Gesichtspunkt von Interesse: die auffällige Diskrepanz zwischen diesem Boom akustischer Literaturrezeption und unserer Unfähigkeit, angemessene analytische Begriffe zu finden, um das, was wir hören, auch zu beschreiben, historisch einzuordnen und ästhetisch zu bewerten. So sind wir etwa unfähig, die verschiedenen Gattungen der Sprechkünste – Vorlesen, Rezitieren und Deklamieren – zu unterscheiden, oder etwas zur Angemessenheit bestimmter Vortragsstile gegenüber einem Text zu sagen, oder auch nur die sprech- und stimmtechnischen Voraussetzungen einer Lesung zu benennen. Uns fehlt alle Handhabe, um den Vortragsstil eines Gert Westphal treffend zu charakterisieren oder den neuen Ton von Peter Steins legendärem Schaubühnen-Ensemble der 70[er] und 80er Jahre zu bestimmen. Bei vielen Zuhörern von Sprechkunst reduziert sich die Reaktion auf das Geschmacksurteil: „Das macht mich an!“ oder „Das lässt mich kalt!“ – Reaktionen, die mehr über die Sprachlosigkeit der Zuhörer aussagen als über die Sache selber. Wir müssen uns eingestehen, dass wir analphabetische Hörer geworden sind, weil uns Begriffe fehlen, um das Gehörte in seiner Vielschichtigkeit zu beschreiben. Solange wir aber keine Begriffe haben, hören wir nicht – oder hören nicht, was wir hören könnten, wenn wir entsprechende Kategorien und historische Kenntnisse besäßen.¹²

Ist der heutige Hörer gegenüber zeitnahen Darbietungen schon derart ‚sprachlos‘, verstummt er völlig vor künstlerischen Sprechleistungen vergangener Jahrzehnte – vielmehr bleibt der ablehnende Geschmack gleich, doch die Fähigkeit zur genauen Beurteilung sinkt weiter. Eine fanfarentönende deutsche *Wochenschau* der Kriegs- oder unmittelbaren Nachkriegszeit anzusehen, weckt im heutigen Zuhörer v. a. wegen der Tongebung des Sprechers allgemein Unbehagen,¹³ ebenso Hörspiele oder Lesungen aus den 1950er Jahren.¹⁴ Nun gar Vortragsstile der 1930er Jahre¹⁵ oder Sprachaufnahmen noch vom Beginn der Tonaufzeichnung! „Heute wirkt es verstaubt,“ konstatiert Armin AYREN (1999) S. 49 und scheint damit auszusprechen, was viele Zeitgenossen beim Anhören alter künstlerischer Sprachaufnahmen empfinden, „den pathetischen Ton erträgt man kaum noch, der moralische Gestus wirkt aufgesetzt.“

¹¹ In den literarischen Reihen der großen Schallplattenfirmen – „Wort und Stimme“ (Telefunken/Decca), „Das Literarische Archiv“ (Deutsche Grammophon) und „Unvergängliche Dichtung“ (Ariola/Bertelsmann) – war neben Schauspielern und Schriftstellern keine weitere Prominenz vertreten. Hörbuchveröffentlichungen literarischer Art mit Sportler-, Politiker- und sonstigen Prominentenstimmen (z. B. Michael Ballack, Steffen Reiche, Jörg Pilawa, Frank Elstner, Sibel Kekilli) ist eine Erscheinung erst des unmittelbar heutigen Marktes.

¹² MEYER-KALKUS (2008/1) S. 18 f. (Manuskript).

¹³ vgl. BARTELS (2004) S. 103.

¹⁴ s. RAMM (2004) S. 82.

¹⁵ vgl. WESSELS (2001) [Tonquelle].

Woher rührt dieses Befremden? Für das Thema meiner Arbeit genügt es nicht festzustellen, dass jede Epoche „ihre eigenen Pathos-Mittel, in der Sprechkunst ebenso wie in der politischen Rhetorik“ entwickle,¹⁶ weil damit über die pathetischen Wirkmittel von Sprechern, ihren Ursprung, ihre Häufigkeit und ihre Rezeption bei Hörern wenig an Erkenntnis gewonnen wäre.

I. 2 Zum Aufbau dieser Magisterarbeit

In meiner Magisterarbeit will ich stimmliches Pathos in der Fachliteratur und an ausgewählten Sprechbeispielen näher untersuchen. Ob und inwiefern das Sprechpathos dabei zeitgebunden ist, wird sich herausstellen. Dabei dienen mir ausgewählte historische Tondokumente zum Vergleich, in denen dasselbe Goethesche Gedicht, der *Prometheus*, vorgetragen wird (zur gewählten Textvorlage äußere ich mich kurz in Kapitel III.1). Gestische Pathosmittel – die zwar sichtbar, aber nicht hörbar sind – erwähne ich nur am Rande (so etwa im Kapitel II.3a und III.8).

Der Aufbau meiner Arbeit ist chronologisch angelegt. Durch diesen Aufbau soll der Leser den Gang der Diskursgeschichte und dabei u. a. den Bruch und die Befangenheiten deutlich spüren, mit denen nach 1945 auch sprechkünstlerische Literatur umzugehen hatte: Viele Sprechwissenschaftler und -erzieher waren zuerst eilig im Übernehmen rassistischer und faschistischer Denkweisen¹⁷ und sahen sich schließlich nach dem Zusammenbruch der NS-Blutherrschaft aufgerufen, wenigstens die Grundlagen ihrer Forschung zu sichern.¹⁸ Es ist ihnen nicht gelungen: Auf bundesdeutschem Gebiet kam kurz nach Kriegsende die theoretische Auseinandersetzung mit Sprechkunst zum Erliegen. In der DDR wurden Sprechwissenschaft, Sprecherziehung und sogar Sprechwirkungsforschung weiter ausgebaut; diese waren jedoch ausschließlich von marxistisch-leninistischen Sichtweisen geleitet,¹⁹ was

¹⁶ SCHWITALLA (1994) S. 208 ff. und MEYER-KALKUS (2008/1) S. 10 (Manuskript).

¹⁷ so z. B. GEIßLER (1934, S. 184–189), PASCHEN (1934, S. 24–28 und S. 38), WITTSACK (1935), WELLER (1939), WEITHASE (1940, S. 291 und S. 320) oder der nach PABST-WEINSCHENK (1993, S. 341 f. und S. 359–61) NS-kritische, jedoch nach GEIßNER (2005, S. 18 f.) NS-treue, bereits 1935 gestorbene Erich Drach.

¹⁸ vgl. dazu PASCHEN (1952) oder WELLER (1960), aber auch die Rede Walter Kuhlmanns in TACK & GENTGES (1951) S. 65 ff., die ich in Kap. III.4 bespreche.

¹⁹ Zu den Grundlagen und Zielen der Sprechkunde und Sprechwirkungsforschung s. die Schriftbeiträge in STOCK (1982), besonders S. 3 ff. und 249 f.

sich nicht als unvoreingenommene Fortführung sprechkundlicher Diskussionen ansehen lässt und sich auch nicht als Anknüpfungspunkt für neue, heutige Diskurse eignet.²⁰

Durch die Beschäftigung mit geschichtsgebundenen theoretischen Ansätzen und Hörbeispielen wird in dieser Arbeit ein knapper historischer Umriss deutscher Sprechkunstrezeption sichtbar. Dabei möchte ich aber nie den Gegenstand dieser Arbeit – stimmliches Pathos – aus dem Blick verlieren. Abschweifungen erlaube ich mir nur dort, wo sie für das Erlangen einer genauen Vorstellung der vom Theoretiker gemeinten Begriffe nötig sind. Mein Ziel ist nicht, möglichst viele Namen und Sprechbeispiele aneinanderzureihen; das lässt, will ich gründlich sein, der Umfang einer Magisterarbeit nicht zu. Ziel ist stattdessen, Klarheit über das Pathos in der Vortragskunst und seine Zeitgebundenheit zu gewinnen: Nach genau dieser Prämisse habe ich die angeführten Beispiele aus Sprechkunsttheorie und -praxis ausgewählt, was nicht immer leicht fiel. So müsste ein Name wie Erich Drach genannt werden, wenn es lediglich um den ‚historischen Umriss deutscher Sprechkunstrezeption‘ ginge. Drach hat für die Sprechkunde als Erster mit seinem Buch *Die redenden Künste* (1926) den Diskurs über Vortragskunst auf ein akademisches Fundament gestellt, hat „die Gesetzmäßigkeit des Wortgestaltens“ zu erforschen versucht und auch eine „mit nüchterner Umsicht eindringende sprachpsychologische Untersuchung“ dieser Gesetzmäßigkeiten geliefert.²¹ Da eine Diskussion über das Pathos der Sprecherstimme aber in keiner seiner Schriften explizit geführt wird, ließ ich ihn beiseite.

Zuletzt noch ein Hinweis zu den Begriffen ‚Sprechkunde‘ und ‚Sprechwissenschaft‘ in meiner Arbeit: Beide sind deckungsgleich;²² doch da letzterer dem weitaus geläufigeren Begriff ‚Sprachwissenschaft‘ im Wortbild zu nahe steht und mit ihm verwechselt werden könnte, bevorzuge ich den älteren Terminus ‚Sprechkunde‘.²³

²⁰ vgl. KRECH (1987), die dies mit ihrem Lehrbuch versucht.

²¹ DRACH (1926) S. 5.

²² STOCK (1982) S. 114.

²³ OTTO (1919) S. 27 ff. und S. 67 ff.

Inhalt [der vollständigen Arbeit]

I. EINLEITUNG	
I.1 Thematische Einführung	S. 5
I.2 Zum Aufbau dieser Magisterarbeit	S. 9
II. DER PATHOSBEGRIFF IN RHETORIK UND SCHAUSPIELTHEORIE	
II.1 Geschichte	S. 11
II.2 Definition im Rahmen dieser Arbeit	S. 15
II.3 Marcus Fabius Quintilianus	S. 16
II.3.a <i>Istitutio oratoria</i> (Buch XI) Die Form des Vortrags	S. 18
II.4 Johann Wolfgang Goethe	S. 24
II.5 Bertolt Brecht	S. 31
III. DER PATHOSWANDEL IN SPRECHERZIEHUNG UND VORTRAGSTHEORIE	
III.1 Goethes <i>Prometheus</i> in Tonaufnahmen als Vergleichsgrundlage verschiedener Ausprägungen von Sprechpathos	S. 37
Beispiel 1: Josef Kainz	S. 39
III.2 Hans Lebede & Heinrich Michaelis	S. 42
Beispiel 2: Ludwig Wüllner	S. 45
III.3 Ernst Bloch	S. 50
Beispiel 3: Alexander Moissi	S. 52
III.4 Walter Kuhlmann	S. 55
III.5 Irmgard Weithase	S. 57
Beispiel 4: Oskar Werner	S. 60
III.6 Eva-Maria Krech	S. 65
III.7 Johannes Schwitalla	S. 68
III.8 Beatrix Schönherr	S. 72
Beispiel 5: Ben Becker	S. 78

IV. ERKENNTNIS	
IV.1 Zusammenfassung	S. 82
IV.2 Fazit und Ausblick	S. 86
V. QUELLEN	
V.1 Schriftquellen	S. 90
V.2 Tonquellen	S. 103
VI. ANHANG	
VI.1 Johann Wolfgang Goethe <i>Prometheus</i>	S. 106
VI.2 Versicherung	S. 107
VI.3 Inhaltsverzeichnis der beigefügten Audio-CD	S. 108
Audio-CD mit den analysierten Sprechbeispielen und besprochenen, schwer zugänglichen Tonquellen	Anlage