

Reinhart Meyer-Kalkus

Zwischen Pathos und Pathoschwund

Zur Sprechkunst in Deutschland nach 1945

1. Der Topos vom Pathoschwund nach 1945

In der antiken Rhetorik galt Pathos als die heftige Erschütterung, welche Redner oder Schauspieler bei Zuhörern und Zuschauern hervorrufen können. In dieser Bedeutung ist der Begriff in die neuzeitlichen Rhetoriken und Poetiken bis hin zu Lessing und Goethe eingegangen. Erst in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erfuhr er eine einschneidende Veränderung, indem seine Semantik auf die pejorativen Aspekte, auf falsches Pathos eingengt wurde. Wenn wir heute von „Pathos“ oder „pathetisch“ sprechen, so meinen wir gewöhnlich eine Übertriebenheit des Ausdrucks, gestelzte Erhabenheit, peinliche Emphase, wenn nicht Kitsch.¹

Offenbar entspricht diese begriffsgeschichtliche Veränderung tiefgreifenden sozialen Verhaltens- und Geschmacksveränderungen seit dem Ende des Ersten Weltkriegs. „Nicht nur der stumme Film, sondern auch das Theater und der Stil des kultivierten Lebens von heute vermeiden, wo sie können, das spezifisch Pathetische“, so schrieb der Sprachpsychologe Karl Bühler 1934 in seiner *Ausdruckstheorie*. Man vermeide alles, „was als selbstzwecklich ausdrucks haltig und darum losgelöst vom sachbezogenen Handeln und vom sachlich darstellenden Sprechen hervorgebracht wird. Vermeidet dies und zieht es vor, das Zumutesein zwischen den Zeilen zu offenbaren.“²

So spricht ein Angehöriger der Generation der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre, der die Kunst des Indirekt-zu-verstehen-Gebens, Ironie und

¹ Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, Art. „Pathos“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. VI, Basel 1989, S. 193–199.

² Karl Bühler, *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt* (1933), 2. unveränderte Aufl., Stuttgart 1968, S. 50

verfeinerte Gesten- und Zeichensprache schätzt.³ Bühler glaubte nun freilich nicht, dass Politiker-Reden künftig auf alles Pathos verzichten müssten. Dieses müsse nur mit anderen verbalen, gestischen und argumentativen Ausdrucksmitteln angestrebt werden, um seinen Zweck zu erreichen. In bestimmten Situationen könnten ein Spiel mit Blicken und Gesten, das Zitieren einer Statistik oder das Vorlesen einer Namensliste aufrüttelnder wirken als jeder unmittelbare emotionale Ausdruck oder Appell.

Ähnliche Überlegungen finden sich bei anderen Autoren der 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, etwa bei Robert Musil und Bertolt Brecht. Nachdem Brecht einmal einen „Rezitator alten Stils“ gehört hat, der „alle Wörter mit Stimmung, einer Art Programmatik („gefüllte Wörter in Apfelsauce“)“ beladen hatte, schrieb er: „Ich propagiere Deklamation in offenem, unpfäffischem Ton, mit Vermeidung sonorer Kadenzen, Creszendis und Tremolos“.⁴ Brecht und andere Zeitgenossen⁵ sind allergisch gegenüber dem überlieferten „Schiller-Ton“, der im kaiserzeitlichen Deutschland Theater und schulische Rezitationsübungen beherrscht hatte und der auch ins öffentliche Sprechen auf Kanzel, Festbühne und politischer Versammlung eingedrungen war: jene angespannt-emphatische und überartikulierende Diktion des Bühnenhochdeutschen, die mit dem Anspruch auf Bildung und geistige

³ Bühler stimmt hierin etwa mit T.S. Eliot überein, der eine indirekte Darstellung von Gefühlen durch „gegenständliche Entsprechungen“ empfohlen hatte, vgl. T. S. Eliot, *Selected Prose*, hrsg. v. John Hayward, London 1953, S. 107 f.

⁴ So Brecht in einer Notiz aus dem Jahre 1942, in: Bertolt Brecht, „Deklamation und Kommentar“, in: *Über Lyrik*, hrsg. v. Elisabeth Hauptmann und Rosemarie Hill, Frankfurt am Main 1964, S. 124. Vgl. auch Bertolt Brecht: „Kontrolle des ‚Bühnentemperaments‘ und Reinigung der Bühnensprache“, in: *Gesammelte Werke*, Bd.16, Frankfurt am Main 1967, S. 747.

⁵ In Thomas Manns *Doktor Faustus* ist einmal von „der geschwollenen Pathetik einer zu Ende gehenden Kunstepoche“ die Rede (Thomas Mann, *Dr. Faustus*, Frankfurt am Main S. 425). Thomas Mann verlangt stattdessen „Präzision“ und „Kühnheit“, damit die „Sprache Gefühl und Leben ernstlich“ erreiche. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 1967, S. 443

Autorität einherging.⁶ Für Brecht ist Pathos nahezu synonym mit den „sonoren Kadenz, Crescendis und Tremolos“ der Bühnendeklamation in der Tradition des Schiller-Tons.⁷ Durch diesen Ton wird alles Sprechen einige Intervalle nach oben moduliert, ins scheinbar Edlere, Vornehmere, Bedeutsamere. Es ist diese, in der deutschen Tradition fatale Erbschaft des idealistischen Pathos, das Ausweis höherer Dignität, Wahrheit und Authentizität zu sein beansprucht und doch am leichtesten nachgeahmt und reproduziert werden kann. In der Frontstellung gegenüber solchem Sprechen und der ihm zugrunde liegenden bildungsidealistischen Haltungen gerät der Begriff Pathos bzw. pathetisch in Mitleidenschaft und wird nach und nach auf die negativen Aspekte, auf falsches Pathos reduziert.⁸

Nach 1945 ist aus solcher Pathos-Abkehr der gesamtdeutsche Topos vom Pathoschwund in den Sprechkünsten entstanden:

„Das Pathos der höheren Sprechkunst wie der Wille zur Überwältigung sind durch die Demagogenreden des Dritten Reiches in Verruf, durch den Siegeszug von Rundfunk und Tonfilm ins Abseits geraten. Die Nachkriegszeit spricht nüchterner, auch wenn unklarste Gedanken artikuliert werden, alltäglicher, auf Mittellagen herabgestimmt“

⁶ Zur Polemik gegen den Schiller-Ton vgl. Rudolf Blümner, „Schiller – aber die Schauspielkunst“ (1909/10), in: Rudolf Blümner, *Ango Laina und andere Texte*, hrsg. v. Karl Riha und Marcel Beyer, München 1993, S. 146–150, S. 149 f.

⁷ „Das Pathos in Haltung und Sprache, das Schiller und dem seiner Zeit zu Dank gespielten Shakespeare gemäß war, ist den Stückeschreibern unserer Zeit abträglich. ... Echte menschliche Töne hört man dann selten ... „ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 16, S. 747. Brecht empfiehlt demgegenüber ein realistisches, von Dialekten bestimmtes Sprechen, wie es Schauspielerinnen wie Helene Weigel und Therese Giehse praktizierten.

⁸ Schon im Jahre 1944 konnte Emil Staiger, der Schweizer Literaturwissenschaftler schreiben, dass „das Pathos in vielen Bereichen der Kunst seit längerer Zeit verpönt“ sei (Vgl. Emil Staiger, „Vom Pathos. Ein Beitrag zur Poetik“, in: *Trivium* 2/1944, S. 77–92, hier S. 77). Wenn man Schauspieler frage, weshalb dies der Fall sei, so laute die Antwort: „Pathos ist unwahr; pathetisch zu wirken erlaubt sich ein redlicher Künstler nicht. Dafür möchte man vielleicht die Politik verantwortlich machen. Und freilich haben wir allen Grund, gegen pathetische Reden in der Öffentlichkeit misstrauisch zu sein.“ S. 77.

so schrieb jüngst der Germanist und Publizist Jens Bisky.⁹ Diese These ist Gemeingut geworden, auch in den Kulturwissenschaften. Der Sprachwissenschaftler Johannes Schwitalla hat sie empirisch am Beispiel der Prosodie von Politikerreden aus dem 20. Jahrhundert zu belegen versucht.¹⁰ Nach der Nazizeit habe der Stil öffentlicher Reden in der Bundesrepublik eine grundlegende Veränderung erfahren, „weg von einem pathetischen hin zu einem ruhigen, sachlichen, sogar privaten Sprechstil“. Schwitalla nimmt – methodisch problematisch – Hitlers klimaktischen Sprechstil zum Ausgangspunkt und Maßstab. Dieser habe „Klimaxfiguren“ verwendet, „mit mehrfach wiederholter globaler Steigerung auf jeweils höherem Tonniveau, größerer Lautstärke und zunehmendem Tempo bis zu einem absoluten Gipfel, auf den dann ein plötzlicher starker Ton- und Lautstärkeabfall folgt“¹¹ – Prototyp einer „ekstatischen Sprechweise“.¹² In Reden von Politikern der Nachkriegszeit wie Konrad Adenauer, Theodor Heuss, Ernst Reuter, Erich Ollenhauer, Herbert Wehner und Erich Benda konstatiert Schwitalla dagegen einen grundlegenden Wandel hin zu einem gedämpften und medienbewußteren Sprechstil. Roosevelts *Kamingespräche*, die im 2. Weltkrieg übers Radio ausgestrahlt wurden, seien dafür u. a. stilbildend gewesen.¹³ Schwitallas Resümee:

„Die geschichtliche Tendenz zum ungezwungenen und leisen Sprechen in den Medien hat verschiedene Ursachen. Sie liegen im Demokratieverständnis unserer Gesellschaft; sie liegen in der durch leidvolle Erfahrung erworbenen Skepsis gegenüber großen Worten und heroischen Tönen; sie liegen in der technischen Verstärkung der Stimme durch Lautsprecher, die es unnötig ma-

⁹ Jens Bisky, „Stimmen, wandelbar. Empfinden soll man im Bett, nicht auf der Bühne: Gustav Gründgens spricht“, in *Süddeutsche Zeitung* vom 8. 10. 2004, Literatur-Beilage, S. 49. Bisky vergleicht Tonaufnahmen Gustav Gründgens aus den Vorkriegsjahren und mit solchen nach dem Zweiten Weltkrieg.

¹⁰ Johannes Schwitalla: „Vom Sektenprediger- zum Plauderton. Beobachtungen zur Prosodie von Politikerreden vor und nach 1945“, in: Heinrich Löffler/Karlheinz Jakob/Bernhard Kelle (Hrsg.), *Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, Berlin, New York 1994, 208–224

¹¹ Ebd., S. 209

¹² Ebd., S. 212

¹³ Ebd., S. 215

chen, laut und hoch zu sprechen, um einen weiten Raum zu erfüllen. Und sie liegen nicht zuletzt an den Medien Rundfunk und Fernsehen selbst, die uns den Politiker und die Politikerin, wenn er/sie spricht, nahe heranholen, so daß alle übertreibenden gestischen und vokalen Expressionen verzerrt werden.“¹⁴

So viele dieser Beobachtungen auch plausibel sind, so wenig stichhaltig erscheinen die Folgerungen für die politische Rhetorik. Bei Wahlkampf- und anderen Massenveranstaltungen und selbst im Bundestag hören wir immer wieder Beispiele nicht nur für emphatisches, sondern pathetisch-ekstatisches Sprechen. Man muss nicht zu den Reden von Franz-Josef Strauß, Herbert Wehner oder Willy Brandt zurückgehen, sondern findet Beispiele auch in der heutigen Politiker-Generation. Gewiss erwartet man von einem Politiker, dass „er auch in schwierigen Situationen einen ‚kühlen Kopf‘ behält, ruhig und ohne erkennbare Anstrengung spricht, das Publikum zum Lachen bringt und mehrere Modalitäten der Rede vom verhaltenen, nachdenklichen Ton bis zum eindringlichen Sprechen beherrscht“.¹⁵ Doch muss er für kämpferische Situationen auch das pathetisch aufrüttelnde Register beherrschen, um die Zuhörer emotional zusammenzuschweißen und eine zu gemeinsamem Handeln entschlossene Gruppe zu schaffen. Diese Aufgabe politischer Redner war eben nicht nur in völkisch bewegten Zeiten gefragt, wo die rationalen und argumentativ abwägenden Diskursformen diskreditiert waren.¹⁶ Auch Politiker in modernen Massendemokratien können sich dieser Aufgabe nicht entziehen, besonders in Situationen der scharfen Polarisierung der politischen Lager. Hier müssen Empörung über ungerechte Zustände, Abscheu vor dem politischen Gegner, Kampfbereitschaft und persönlicher Einsatz auch lautsymbolisch zum Ausdruck gebracht werden. Medienbewusst auftretende Politiker wie Gerhard Schröder oder Joschka Fischer besaßen denn auch die Gabe, im entscheidenden Augenblick ins Register des pathetisch-erregten Sprechstils zu wechseln. Auf solche rhetorischen Rituale eines Empörung und Entschlossenheit demonstrierenden Vorsprechers und einer respondierenden Gruppe von Anhängern kann auch eine medial vermittelte

¹⁴ Ebd., S. 222

¹⁵ Ebd., S. 221

¹⁶ Ebd., S. 213

Demokratie nicht verzichten.

Pathoschwund in der politischen Rede? Diese These müsste modifiziert werden. Die Ausdrucksfunktionen dessen, was die antike Rhetorik als Pathos bezeichnet hatte: das Mitreißende, Erschütternde und Überwältigende, will nach wie vor erfüllt sein, nur eben: mit zeitgenössischen Ausdrucksformen und Argumenten, je nach Situation und Publikum.

Wie verhält es sich in dieser Hinsicht mit den Vortragskünsten, mit denen die politische Rhetorik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Art von osmotischer Beziehung unterhält, also die Lesung von Prosa-Texten, die Rezitation von Lyrik und die Deklamation auf der Theaterbühne? Die Historikerin der literarischen Vortragskunst in Deutschland, Irmgard Weithase, hat einen steten Wechsel zwischen extensivem und intensivem Sprechstil seit der Sturm und Drang-Generation im 18. Jahrhundert beobachten wollen.¹⁷ Weithase übernimmt ein älteres, heute obsolet gewordenes Deutungsmodell für den Stilwandel der Literatur, wonach sich rationalistische und irrationalistische Tendenzen ablösen und alternierend wie im Gänsemarsch durch die Jahrhunderte ziehen. Dementsprechend sei ein Wechsel zwischen intensiven und extensiven Sprechstilen seit der Goethezeit zu beobachten, wobei das extensiv-irrationalistische Sprechen durch „Betonung der Stimmstärke- und Temposteigerungen sowie das starke Auftragen von Klangfarben“ gekennzeichnet sei, der intensive Sprechstil dagegen durch eine Bevorzugung des Sprechmelos. Im Nationalsozialismus habe der extensive Sprechstil seinen letzten Durchbruch erlebt – im Gegensatz zur Neuen Sachlichkeit der Weimarer Republik. Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs sei er durch eine Phase intensiven Sprechstils abgelöst worden, wofür vor allem mediengeschichtliche Veränderungen verantwortlich gewesen seien: „Das Mikrofon gestattet keine große Stimmstärkesteigerung, keine stark aufgetragenen Klangfarben, kein volles Auspielen der Affekte.“¹⁸ Auch die Rezitation literarischer Texte durch Vortragskünstler und Laien (etwa im Deutschunter-

¹⁷ Vgl. Irmgard Weithase, *Goethe als Sprecher*, Weimar 1949.

¹⁸ Irmgard Weithase, *Sprachwerke – Sprechhandlungen. Über den sprecherischen Nachvollzug von Dichtungen*, Köln, Wien 1980, S. 35

richt) unterliege nach 1945 diesem grundlegenden Wechsel vom extensiven zum intensiven Sprechen:

„Denn nicht durch die groben Mittel höchster Stimmstärke- und Temposteigerung sowie dramatischer Gefühlsdarstellung wird sie ihr Ziel erreichen, sondern durch Versenkung in Inhalt und Gehalt der Dichtung, durch ein diesen Inhalt und Gehalt charakterisierendes Ausdrücken mit Hilfe einer reichen Klangfarbenskala sowie durch Gestaltung der rhythmisch-melodischen Eigenart der jeweiligen Dichtung, wobei oft feinste Tempovariationen und geringe Tonhöhenveränderungen kennzeichnender sind als eine Vortragsart, die von einem Extrem ins andere fällt, d.h. flüstert und brüllt, die Worte zerdehnt und plötzlich solch rasendes Tempo anschlägt, daß die einzelnen Worte schwer verständlich sind; die jetzt die direkte Rede eines jungen Mädchens mit zartester Fistelstimme nachahmt, um kurz darauf im tiefsten Baß die Worte eines schweren Helden donnernd darzustellen.“¹⁹

Auch Weithase huldigt dem Topos vom Pathoschwund nach dem Pathosübermaß im Nationalsozialismus.²⁰ Man gewinnt den Eindruck, dass dieses Argument – erstmals begründet in einer DDR-Publikation aus dem Jahre 1949 – eine Geschichtslegende ist, die sich viel weniger auf die tatsächliche Geschichte der Vortragskunst in Deutschland stützt als vielmehr auf die Legitimationsbedürfnisse der meisten Vertreter der deutschen Sprecherziehung und Sprechwissenschaft, die sich unter dem Nationalsozialismus fast ausnahmslos politisch und ideologisch kompromittiert hatten, unter ihnen auch Ingrid Weithase selber.²¹ Hatte man zuvor die Sprecherziehung in den Dienst

¹⁹ Weithase, *Goethe als Sprecher*, S. 13

²⁰ „Zwei Weltkriege haben uns gelehrt, zwischen echtem und gespielterm Gefühl zu unterscheiden, wahre leise und laute gelogene Töne richtig zu werten, die Stärke des verhaltenen Ausdrucks höher einzuschätzen als den hemmungslosen und rücksichtslosen, auf den Effekt berechneten stimmlichen Ausdruck.“ Ebd., S. 12

²¹ Die zunächst in der DDR, dann in der Bundesrepublik akademisch reüssierende Irmgard Weithase hatte sich mit völkischem Jargon an der Gleichschaltung der Sprecherziehung unter dem Nationalsozialismus beteiligt (vgl. Irmgard Weithase, *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*, Weimar 1940, S. 291, 320). Sie ist nur ein Beispiel für die Gruppe der an deutschen Universitäten tätigen Sprecherzieher,

völkischer Nationalerziehung gestellt, so schwenkte man um und postulierte den radikalen Bruch mit der Vergangenheit. Die globalisierenden Konzepte der Stilgeschichte waren für solche Geschichts-Entsorgung gerade recht. Als akademische Disziplinen konnten sich Sprecherziehung und Sprechwissenschaften mit dem Angebot eines neuen Sprechstils, eines neuen Sounds profilieren.

Die Hallenser Vortrags-Theoretikerin Eva Maria Krech hat die These vom Pathoschwund in den letzten Jahrzehnten noch einmal erneuert und zu einem geschichtlichen Großpanorama ausgebaut:

„Insbesondere seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des 2. Weltkrieges war in Deutschland – von geringfügigen Schwankungen abgesehen – ein bombastischer, zu überzogenem, falschem Pathos neigender deklamatorischer Vortragsstil vorherrschend. Zu den wesentlichsten Merkmalen des deklamatorischen Sprechstils im genannten Zeitraum gehörte vor allem ein heute als unecht, als falsch empfundenes Pathos in der Sprechgestaltung ... Die Bewegungen der Sprechmelodie sind meist ausladend sowie rasch und abrupt wechselnd. Lautheit und Sprechgeschwindigkeit werden vielfach in ihren extremen Ausprägungen realisiert und wechseln ebenfalls häufig, auffällig und unvermutet, d.h. text- und situationsinadäquat. Die Pausengestaltung erscheint oft willkürlich. ... Die Sprechspannung ist ... meist stark, was sowohl zu einer auffällig extensiven als auch zu einer auffällig intensivierten Gestaltung führen kann ...“²²

die zu Propagandisten des Nationalsozialismus wurden, darunter auch Richard Wittsack, der Begründer der Sprechwissenschaft in DDR-Zeiten in Halle.

²² Eva-Maria Krech, „Wirkungen und Wirkungsbedingungen sprechkünstlerischer Äußerungen“, in: Eva-Maria Krech u.a. (Hrsg.), *Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung*, Berlin 1991, S. 193–250, S. 217 f., zit. n. Schönherr, „So kann man das heute nicht mehr spielen!“, S. 147. Vgl. Eva-Maria Krech: *Vortragskunst. Grundlagen der sprechkünstlerischen Gestaltung von Dichtung*, Leipzig 1987, S. 104: „Der deklamatorische Sprechstil in dieser Form war (wie jeder künstlerische Stil) zeitgebunden. Er fand seinen Höhepunkt und seine Entsprechung im falschen Pathos, das die offizielle Kunst und den Redestil zwischen 1933 und 1945 ausmachte. Er wurde 1945 abgelöst von einem stark intensivierten Sprechstil, der weitgehend verinnerlicht oder aber auch sachlich-unterkühlt das Bedürfnis nach Rückbesinnung auf Einfachheit, Natürlichkeit, Echtheit ausdrücken sollte. Dabei fiel man vielfach in ein anderes Extrem: Im Bestreben, falsches hohles Pathos zu vermeiden, vermied man jegliches Pathos.“ Krech bezeichnet diese

In dieses Tableau einer Vorherrschaft des falschen Pathos seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis 1945 passen nun freilich alle gegenläufigen Tendenzen nicht, die es sehr wohl gegeben hat, wie die Kritik am sonoren Bombast des Schiller-Tons im Naturalismus (explizit etwa in Gerhard Hauptmanns *Die Ratten*), wie Hugo von Hofmannsthals emphatische, aber durchaus unpathetische Diktion mit klarer metrisch regulierter Vortragsweise (von der wir eine phonographische Aufnahme aus dem Jahre 1906 besitzen), wie der Kampf gegen Schillerton und falsches Pathos im Berliner Sturm-Kreis (etwa durch Rudolf Blümner), wie Stefan Georges Insistenz auf einem stark rhythmisierten sinnhaften Hersagen von Gedichten, das alle aufgesetzte Gefühligkeit vermeidet, wie schließlich Tendenzen der Neuen Sachlichkeit im Theater von Bertolt Brecht und Erich Piscator. Man lese nur einmal die Streitschrift *Der Kampf ums Theater*²³ von dem bedeutenden Theaterkritiker Herbert Jhering, um zu erkennen, wie gerade die Hellhörigen unter den Regisseuren, Schauspielern und Kritikern auf eine veränderte Vortragskunst jenseits des deklamatorischen Bühnenstils und Beteuerungstheaters gedrungen haben.

Vielleicht wird man sich eines Tages aufgrund einer gründlicheren Auswertung der überlieferten Tonaufnahmen in den Schallarchiven bewusst werden, dass die Geschichte der Vortragskunst in Deutschland im 20. Jahrhundert ganz anders geschrieben werden muss. Denn nimmt man einmal

Tendenz der Vortragskunst in unmittelbarer Reaktion auf die Nazizeit als ein „zitierendes“ Sprechen, eine der literarischen Vortragskunst in anderer Weise unangemessene Entdifferenzierung des Ausdrucks, der aber dann – wohl in den sechziger und siebziger Jahren – dem „heute üblichen rezitatorischen Sprechstil“ Platz gemacht habe, „mit echtem, natürlichen und differenziertem Ausdruck“ (S. 104). – Es ist nicht ganz klar, ob Krech mit diesem Nullpunkt der Vortragskunst nach 1945 auf das epische Theater Brechts oder auf Tendenzen im schulischen Vortragsstil abhebt. Hört man die Schallplattenaufnahmen der DDR aus den fünfziger Jahren, etwa die Ansprachen und Rezitationen von Johannes R. Becher oder repräsentative Schauspieler wie Wolfgang Heinz und Eduard von Winterstein, so lässt sich dies keineswegs bestätigen. Es scheint der alte Topos vom Pathoschwund nach der nationalsozialistischen Re-Pathetisierung zu sein, der hier im Hintergrund steht.

²³ Vgl. Herbert Jhering, *Der Kampf ums Theater*, Dresden 1922.

den singulären Schreier Hitler sowie einige Staats-Kraft-Schauspieler wie Heinrich George aus, so wird man in vielen Zeugnissen der Zeit von 1933 bis 1945 Traditionen der Vortragskunst der Weimarer Republik wiedererkennen, darunter solche einer betonten Sachlichkeit und intensiven Sprechweise, etwa bei Erich Drach, dem Begründer der universitären Sprecherziehung in Deutschland, oder in den betont nüchternen Gedichtrezitationen Gottfried Benns im Radio bis 1934, oder im Theater durch Gustav Gründgens' und Marianne Hoppes Klassikerpflege Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre, um nur einige Beispiele zu nennen.

Den Sprechstil der Nazizeit hat es nicht gegeben, und Hitlers idiosynkratisches Sprechbrüllen war keineswegs normgebend für Prosodie und Dynamik öffentlicher Ansprachen im Dritten Reich, auch wenn es viele Parteichargen imitiert haben.²⁴ Ebenso wie man überhört, dass viele Tendenzen der Vortragskunst der zwanziger Jahre in der Zeit des Nationalsozialismus – vor allem auf Theatern, auf Lesebühnen und im Radio – weitergepflegt wurden, so will man die Kontinuitäten über 1945 hinaus nicht wahrhaben. Die Traditionen professioneller Vortragskunst, verankert in Schauspielschulen und oralen Überlieferungen maßstabsetzender Bühnen (wie dem Wiener Burgtheater und den Theatern in München, Düsseldorf, Hamburg und Berlin), waren vermutlich stabiler, als wir dies heute unterstellen. Sieht man von den Emigranten (wie Fritz Kortner, Ernst Deutsch, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Leonard Steckel, Ernst Ginsberg u. a.) ab, so haben die prägenden Figuren des deutschsprachigen Theaters in den fünfziger Jahren ihre Karrieren fast ausnahmslos unter den Nationalsozialisten gemacht oder dort begonnen, Regisseure wie Gustav Gründgens, Heinz Hilpert, Jürgen Fehling, Schauspieler wie Will Quadflieg, Marianne Hoppe, Ewald Balser und Bernhard Minetti.

Gewiss finden sich Beispiele einer klassizistischen Dämpfung unter den Vortragskünstlern der fünfziger Jahre, wenn man will: eine intensive Sprechweise. Man denke nur an jene Künstler, deren Rezitationen im „Lite-

²⁴ Schon Goebbels ironisch argumentierender Stil wich davon merklich ab und übte wohl gerade deshalb eine gewisse Anziehungskraft auf intellektuelle Schichten aus.

rarischen Archiv“ (einer Sprechschallplattenreihe der Deutschen Grammo-phon Gesellschaft) in den fünfziger Jahren festgehalten worden sind, wie Ernst Ginsberg, Maria Becker, Mathias Wieman, Will Quadflieg und Gert Westphal. Doch gibt es zeitgleich Beispiele einer Repathetisierung der Vortragskunst, die nicht in das Idealbild eines gedämpften Rezitierens passen²⁵, sondern wild, laut und sprechsängerisch sind wie in den besten Zeiten der Weimarer Republik, etwa durch Fritz Kortner, Klaus Kinski und Oskar Werner. Man höre nur einmal Aufnahmen der fünfziger Jahre, wie etwa Maria Wimmers Iphigenie in der Recklinghäuser Inszenierung von 1956, Fritz Kortners Lear 1958 oder Will Quadfliegs Tasso 1961, und man wird hochexpressive und das Pathos nicht scheuende Deklamationen auch nach 1945 finden, die uns sogar heute noch erschüttern können.²⁶

Unter die Kategorien einer regelmäßig getakteten oder teleologisch zielgerichteten Stilgeschichte – also eines Wechsel von extensivem und intensivem Sprechen oder gar einer ständigen Abflachung des Pathos – lässt sich diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, diese Simultaneität verschiedener Stile, Schulen und Traditionen nicht bringen. Wir erkennen Kontinuitäten dort, wo wir sie nicht erwarten, und Diskontinuitäten, wo wir ein homogenes Ausdrucksniveau unterstellt haben. Mit den Konzepten einer totalisierenden Stilgeschichte wird man solche Verflechtungen von Kontinuitäten und Diskontinuitäten nicht begreifen können. So wenig man auf die Kategorie des Stils – als strukturierter Einheit des Mannigfaltigen – für die Analyse von Vortragskunst auch verzichten kann, so sind die Muster der Stilgeschichte doch unangemessen für ein differenzierteres historisches Verständnis. Stattdessen wird man Schultraditionen des Sprechens, Gruppenbildungen und große Einzelbegabungen voneinander unterscheiden und das Ereignishafte der einzelnen Performances als Knotenpunkt unterschiedlicher Zeitschichten von oralen Traditionen deuten müssen.

²⁵ Vgl. Krech, *Vortragskunst*, S. 103.

²⁶ Allesamt wiederveröffentlicht durch die verdienstvolle „Edition Mnemosyne“, Neckargemünd (hrsg. v. Wolfgang Matthias Schwiedrzik).

Überraschenderweise hat die Salzburger Linguistin Beatrix Schönherr kürzlich die These vom sukzessiven Pathoschwund auf den Theaterbühnen noch einmal erneuert und mit einem Vergleich des Bühnensprechens in den letzten 50 Jahren zu untermauern versucht.²⁷ Sie strebt den Nachweis ihrer These mit einer Untersuchung von verschiedenen Inszenierungen von Shakespeares *Kaufmann von Venedig* und von Goethes *Faust I* an und konzentriert sich dabei auf die prosodisch-suprasegmentalen Merkmale von Akzent, Tonhöhenverlauf und Lautstärke, die sie mit Hilfe der Notationsweise der modernen Prosodie-Forschung präzise rekonstruiert. Als Resümee glaubt sie, seit den 60er Jahren „einen Rückgang der pathetischen Sprechweise“ beobachten zu können: „Pathetische Ausdrucksmittel werden offenbar aus immer mehr Domänen verdrängt und durch Kommunikationsformen ersetzt, die der Alltagskultur näherstehen.“²⁸

Ich sehe hier einmal davon ab, dass diese These einem aufmerksamen Theatergänger, der die letzten 20 Jahre Berliner Theater erlebt hat, erhebliche Schwierigkeiten bereiten würde: Die Arbeiten von Andrea Breth, Luc Bondy, Christoph Marthaler, Claus Peymann, Frank Castorff, neuerdings von Jürgen Gosch und Michael Thalheimer sind in ihrem Sprechstil in der Regel alles andere als ‚cool‘ gewesen, und seit einigen Jahren lässt sich ein regelrechter Neo-Expressionismus auf unseren Theater-Bühnen beobachten. Was an dieser Stelle interessiert, sind die theoretisch-systematischen Implikationen von Schönherrs Untersuchung. Zu Recht behauptet sie, dass es aus linguistisch-pragmatischer Warte keine „verbindliche linguistische Definition von Pa-

²⁷ Beatrix Schönherr: „‘So kann man das heute nicht mehr spielen!’ Über den Wandel der sprecherischen Stilideale auf der Bühne seit den 60er Jahren“, in: *Sprache – Kultur – Geschichte. Festschrift für Hans Moser*, hrsg. v. Maria Pümpel-Mader und Beatrix Schönherr, Innsbruck 1966, S. 145-170

²⁸ Ebd., S. 148, 167. Beatrix Schönherr behauptet, dass sich – wie man an Theaterinszenierungen im Fernsehen seit den sechziger Jahren beobachten könne – „die stilistischen Vorstellungen bei der sprecherischen Gestaltung der Rollen in den letzten Jahrzehnten deutlich geändert haben. Eine erste, intuitive Beschreibung der Änderungen würde vermutlich dahingehend lauten, daß der damalige Sprechstil in vielen Fällen pathetischer als heute üblich war, irgendwie ‚übertrieben‘. Was heute auf der Bühne gesprochen wird, klingt sehr oft sachlicher, ‚cooler‘.“ Ebd., S. 145

thos“ gebe: „Ob eine Sprechweise als pathetisch empfunden wird, hängt [...] vermutlich damit zusammen, ob sie aus der Sicht der Normalformerwartung des Alltags von dem in einer gegebenen Kommunikationssituation als angemessen erachteten Sprechstil deutlich ‚nach oben‘ abweicht, als ‚gehoben‘ oder ‚hochstilisiert‘ empfunden wird. Ein formales Merkmal von Pathos wäre demzufolge markiert ausgeprägte Emphase.“²⁹

Schönherr spricht damit ein theoretisch-systematisches Problem jeder Untersuchung von Pathos an. Was als pathetisch erlebt und bewertet wird, hängt wesentlich von der gegebenen Sprechsituation und den Erwartungen der Zuhörer ab. Hier nur kann entschieden werden, ob etwas ‚nach oben hin‘ abweicht, ob etwas erschüttert oder gar überwältigt. Wer nicht Teil dieser Situation ist, kann über das Pathos einer Rede eigentlich gar nicht befinden. Zweitens kann man nie nur eine einzige linguistische Dimension für emphatisches Sprechen verantwortlich machen, wie etwa starke Akzentuierung, Lautstärkewechsel oder Dehnung der Vokale, sondern vielmehr muss man eine „Kookkurrenz“ (ein gleichzeitiges Vorkommen) von ganz unterschiedlichen prosodisch-syntaktischen und lexiko-semantischen Merkmalen unterstellen.³⁰ Drittens ist Pathos abhängig vom intermedialen Zusammenspiel von verbalen und nonverbalen Signalen und Gesten, Mienen und Haltungen. Der Sprechstil alleine ist nur eine Komponente dessen, was pathetische Wirkung ausüben kann. So kann die Stimme vollständig emotionslos erscheinen, in Verbindung mit körperlichen Aktionen aber ein Höchstmaß an Pathos vermitteln, wie etwa in der Dramaturgie von Heiner Müller und Heiner Goebbels.

Neben der Wirkungsfunktion des Pathos, der Kookkurrenz unterschiedlicher sprachlicher Mittel und der Intermedialität von Stimme und Körper müsste man noch andere Faktoren für die Beschreibung von Pathos auf dem Theater und auf Lesebühnen in Rechnung stellen. Anders als in klassizistischen Theaterformen, die die Einheit des Stils in allen dramatischen Situationen anstreben, ist der Regelfall des Theaters seit dem 18. Jahrhundert – und

²⁹ Ebd., S. 150

³⁰ Ebd., S. 149

zumal des komischen Theaters – seine Vielstimmigkeit, also die Verflechtung von Stilebenen, Sprachformen und Idiomen. Unter dieser Voraussetzung ist Pathos nicht länger an ein durchgängiges hohes Stilniveau gebunden (wie in der antiken und renaissancehaften so genannten *Rotae-Virgilio-Regel*, also der *Drei-Stil-Lehre*, die eine strikte Entsprechung von Wirkungsintention, Adressatenbezug, Gegenstand und Stil unterstellte), sondern wirkt als das momentan Überwältigende gerade durch den Wechsel von hohen und niedrigen, ernsten und komischen Passagen, ebenso wie durch die Polyphonie verschiedener Stimmen und Sprechweisen. Unerhörte und mitreißende Ausdrucksformen entstehen gerade im unvermuteten Wechsel der Töne.

Eine weitere Veränderung kommt hinzu: Anders als unter Bedingungen des rhetorischen Zeitalters, also des poetologisch-rhetorischen Denkens von der italienischen Renaissance und ihrer Wiederentdeckung der antiken Rhetorik bis hin zu Gottsched, wird seit Mitte des 18. Jahrhunderts nicht von Pathos als einem spezifischen Affekt oder einer Leidenschaft (wie etwa heftige Liebe, Zorn, Entrüstung und Leiden) gesprochen, die mithilfe gestischer und sprachlicher Mittel ausgedrückt und beim Zuhörer erregt werden. Vielmehr steht – unter Bedingungen der in Deutschland mit Herder und Goethe einsetzenden Ausdrucksästhetik – immer der Ausdruck der ganzen Person auf dem Spiel. Diese drückt nicht einen spezifischen Affekt, sondern sich selbst aus. Auch wenn man dieser Subjektivität – gegenüber der idealistischen Subjektivitätsphilosophie des Deutschen Idealismus – eine Unter-Etage des Unbewussten einbaut, also ein Subjekt des Unbewussten, so erwartet man von pathetischen Formen der Selbstdarstellung immer ein ‚Sich-Ausdrücken‘, kein ‚Etwas-Ausdrücken‘. Pathos zielt auf die symbolische Darstellung dessen, was eigentlich undarstellbar ist, weil es die ganze Person betrifft. Man sagt denn auch nicht, dass jemand sein Leiden oder seine Entrüstung ganz authentisch zum Ausdruck gebracht hat, sondern vielmehr dass er als Leidender oder Entrüsteter erschütternd oder aufrüttelnd gewirkt habe, oder, wenn es sich um einen Schauspieler handelt, dass er als Leidender überzeugend gewesen sei. Wir wollen die ganze Person, nicht nur ihre Affekte.

Meine These ist deshalb, dass man mit sprach- oder sprechwissenschaftlichen Analysen alleine nur Teilaspekte des Phänomens Pathos fassen kann.

Pathos auf die prosodischen und dynamischen Aspekte emphatischen Sprechens reduzieren, hieße, lediglich formale Momente hervorheben, die doch nur in der Verflechtung mit anderen Faktoren bedeutsam werden. Im Hintergrund stehen letztlich grundlegende geistige Veränderungen des Erlebnisses und der Selbstdeutung von Subjektivität und der entsprechenden Diskurse in Philosophie, Theaterkritik und Literaturwissenschaft. Nur in diesem Horizont einer Geschichte der Subjektivität und ihrer Diskurse³¹ werden die Veränderungen pathetischen Sprechens verständlich.

2. Differenzierung des Begriffs und Phänomens Pathos

1. Die rhetorischen Traditionen seit der Antike bieten immer noch die brauchbarsten Konzepte an, um unsere Begriffe dessen, was Pathos ist, auf seine historischen und systematisch-theoretischen Voraussetzungen hin zu befragen und die formanalytischen Entsprechungen dazu herauszuarbeiten. Wirkungsaspekte und Formstrukturen, Bedeutung und Stil, verbales und nonverbales Verhalten wurden hier stets systematisch aufeinander bezogen.³² Demnach kann Pathos mit Hilfe ganz unterschiedlicher Ausdrucksmittel je nach Situation, Erwartung der Zuhörer, Gegenstand und Sprecher realisiert werden. Gerade weil es etwas Unvorhersehbares ist, lässt es sich nicht durch einen Kanon von stimmlichen und extraverbalen Ausdrucksmitteln fest-schreiben. Wie in der Lehre von der *actio* und *pronuntiatio* bei Quintilian erstmals systematisch dargelegt worden ist, können sogar idiosynkratische

³¹ Ich knüpfe hier an die in der Religionssoziologie begründeten Thesen des Religionsphilosophen Ulrich Barth, *Religion in der Moderne*, Tübingen 2002, an.

³² Tatsächlich hat die Theaterwissenschaft diese Aspekte bislang weitgehend ignoriert. Hier steht anderes im Vordergrund: Theatertheorien und Regiekonzepte, visuelle Vordergrunds-, Raum- und Klang-Effekte im Horizont einer Ästhetik des Performativen. Die Theaterwissenschaftler hören zwar Stimmen, aber kein Sprechen mehr. Es geht ihnen gerade um das A-Semantische der vokalen Performanz. Damit huldigen sie einem sonderbaren Reduktionismus – als ob es keine geformte Sprache auf der Bühne gäbe – und verfehlen im Kampf gegen das literarische Drama und die Literaturwissenschaft häufig die Ebene der Sprechkunst.

Ausspracheeigentümlichkeiten oder ein schweres Atmen erschütternd wirken. Nicht zuletzt: Was bei dem einen Redner wirkungsvoll ist, kann bei einem anderen schon als maniert erscheinen.³³ Auch wenn der Begriff „Pathos“ heute weithin pejorativ verwendet wird, sollte man an ihm festhalten, weil wir keinen besseren haben, um die spezifischen wirkungsästhetischen Qualitäten heftiger Erschütterung und emotionaler Bewegung zu bezeichnen.³⁴ Pathos als das momentan Überwältigende und Erschütternde bleibt eine grundlegende Wirkungsfunktion jeder Vortragskunst und des Theaters – ebenso wie der Sprechkunst in Politik und Öffentlichkeit.³⁵

2. Pathos kennt allerdings ganz unterschiedliche wirkungsästhetische Erscheinungs- oder Spielformen, die vom Pathetisch-Schrecklichen bis zum Emphatisch-Erhabenen reichen. Einige dieser Varianten wurden im Traktat *Vom Erhabenen (Peri Hypsous)* des Pseudo-Longinos aufgeführt. Hier wird etwa unterschieden zwischen einem Pathos, das sich mit dem Erhabenen

³³ Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: „Rhetorik der Stimme (Actio II: Pronuntiatio)“, in: *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, hrsg. v. Ulla Fix, Andreas Gardt und Jürgen Knappe, Bd.1, Berlin/New York 2008, S. 679–688.

³⁴ Wie es im Traktat *Vom Erhabenen* von Pseudo-Longinos heißt: „Kein Ausdruck“ ist so groß „wie der des echten Pathos, wenn es im rechten Moment zur Geltung kommt: das Pathos strömt gleichsam unter dem Hauch der Verzückung Begeisterung aus und erfüllt die Worte mit der Gewalt Apollons.“ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*. Griechisch und Deutsch, hrsg. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, S. 41. Allerdings ist diese Begeisterung im Sinne der platonischen *mania* nur eine der möglichen Wirkungen des Pathos.

³⁵ So schrieb der Theaterkritiker Julius Bab schon 1919: „Das Wort Pathos ist in neuerer Zeit in Verruf gekommen, weil man pathetische Äußerungen bei Schauspielern wahrnahm, denen sie Ersatz für jedes echte Lebensgefühl wurden, eine leere und nichts bedeutende Form. Pathos ist aber im eigentlichen echten Sinn beim Schauspieler die direkte Gefühlsäußerung, die hervorbricht, um der Wucht einer unmittelbaren lyrischen Entladung beim Dichter zu entsprechen. Pathos ist die leidende unmittelbare Hingabe an den Geist, das Wesen der Sache, ist jenes religiöse Moment, das zu jeder Nachbildung der Naturformen hinzukommen muß, um eine Arbeit zur wahren Kunst zu machen. Pathos als Steigerung des Tons und der Gebärde zu einer mehr als natürlich starken Gefühlswirkung fehlt keinem Schauspieler großen Stils, auch dem naturalistischen nicht.“ Julius Bab: *Der Mensch auf der Bühne*, Berlin 1919, zit. n. Erich Drach, *Die redenden Künste*, Berlin 1926, S. 88.

verbindet, und einem Pathos, das „durchaus nicht erhaben, sondern niedrig [ist], z.B. Jammergeschrei, Schmerzen und Ängste“.³⁶ Hier ein erhabenes Pathos, dort ein Pathos des Schmerzlichen, Schrecklichen, Schockierenden und Grausamen.³⁷ Andererseits finden sich nach Pseudo-Longinos Erscheinungsformen des Erhabenen bzw. des Emphatischen, die ganz unpathetisch sind, wie etwa in Festansprachen und Lobeshymnen; schließlich sonderbare Mischformen von Pathos und unfreiwilliger Komik, schmerzhafter Sentimentalität und Ironie.³⁸

Beatrix Schönherr zählt zum „emphatischem bzw. pathetischem Sprechstil“³⁹ einen ganzen Kanon von prosodischen Parametern in expressiver Funktion, wie die Pausensetzung, die Sprechspannung (die mit einer generellen Angespanntheit des Körpers einhergeht) und den emphatischen Akzent.⁴⁰ Das Emphatische der gespannten Diktion liegt dem Bildungston des Bühnenhochdeutschen zugrunde, der heute weitgehend Abwehr hervorruft, doch vermischt mit anderen Tönen kann es durchaus wirkungsvoll sein. Die Ansprachen des früheren Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker – man erinnert sich: Sie klangen immer wie Evangelischer Kirchentag – gehörten diesem Typus emphatischen Sprechens an, und auch seine Nachfolger haben sich in diesem Genre geübt. Emphatisches Sprechen ist virtuell emotional bewegend, wenn auch nicht *eo ipso* pathetisch.

Zum Pathetisch-Erhabenen muss – gegenüber dem Emphatischen – tatsächlich noch etwas hinzukommen wie die Symbolisierung von Erregungen oder Leiden, die als überwindbar erscheinen müssen. Den körperlichen und seelischen Leiden muss – wie auch immer – ein Dennoch entgegengesetzt

³⁶ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, S. 33

³⁷ Dieses grausame Pathos ist mit dem verwandt, was Lessing unter dem Titel des *míaron* (also des unverdient Fürchterlichen des Leidens) von der tragischen Schaubühne verbannten wollte.

³⁸ Wie wir sie im 19. und 20. Jahrhundert in der Wiener Kultur antreffen.

³⁹ Schönherr, „So kann man das heute nicht mehr spielen!“, S. 148 ff.

⁴⁰ Der emphatische Akzent ist „gegenüber dem emotionsneutralen Sprechen stärker ausgeprägt, z. B. durch die Melodieführung (auffälligere Tonbrüche, höhere Akzentgipfel), aber auch durch stärkeren Kontrast im Bereich von Lautstärke und Dehnung.“ Ebd., S. 148

werden. Zu Recht darf man sich an Schillers Lehre vom Pathetisch-Erhabenen erinnert fühlen, wo diese Funktion – wenn auch in Termini einer idealistischen Anthropologie – beschrieben wurde.⁴¹

3. In Abgrenzung vom erschütternden Pathos mit seinen verschiedenen Spielformen (dem Pathetischen-Schrecklichen, Pathetisch-Erhabenen und Emphatisch-Erhabenen) wurden bereits in der antiken Rhetorik eine Reihe von Schwund- oder Fehlformen des Pathos beschrieben, welche die angestrebte wirkungsästhetische Funktion nicht erfüllen, wie das leere oder hohle Pathos – „aufgeblasene Ausdrucksformen, die kein ebenso großer Inhalt rechtfertigt“⁴², weiterhin Schwulst („gedunsene und künstliche Schwellungen“ am Sprachkörper – wie ein dürre Mann mit Wassersucht)⁴³, Scheinraserie (*parenthursos*)⁴⁴, das Kindisch-Gezierte und das Frostige.⁴⁵ Die meisten dieser pathetischen Schwund- und Fehlformen haben etwas Theatralisches und wirken maniert: im Ton zu hoch hinaus und zugleich wie verstellt hinter akustischen Masken, die schauspielerhaft und nachgeahmt erscheinen.⁴⁶ Zu dieser Theatralik zählt auch das ganze Repertoire dessen, was Fritz

⁴¹ Noch Fritz Kortner hat in seiner Regie-Arbeit diese Art pathetisch-erhabener Leidens- und Leidenschaftsdarstellung von seinen Schauspielern gefordert. Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, München 1969, S. 39 f.

⁴² Hier werde eine pathetische Stilform „einem nicht hinreichend pathosträchtigen Inhalt übergestülpt“, heißt es in Erich Drach, *Die redenden Künste*, S. 117.

⁴³ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, S. 33

⁴⁴ „Denn gewisse Leute werden oft wie aus Trunkenheit zu Leidenschaften fortgerissen, die nicht mehr der Sache, sondern ihrem eigenen einstudierten Geist entspringen, ... sie sind verückt, nur ihr Publikum nicht.“ Ebd., S. 35

⁴⁵ Ebd., S. 35

⁴⁶ Diese Art des Theatralischen als Fehlform des Pathos hatten wohl Diderot und Lessing im Blick, als sie den klassizistischen Schauspielstil ihrer Zeit kritisierten. Die Schauspieler agierten immer so, als wüssten sie, dass sie vom Zuschauer betrachtet würden und kommunizierten über die dramatische Situation hinweg direkt mit dem Publikum. Indem sie sich dem Blick des Zuschauers verführerisch exponieren, schlüpfen sie aber aus ihrer Rolle. Eine ästhetische Illusion als Voraussetzung der Absorption, also des Mitvollzugs der dramatischen Handlung auf einer inneren Vorstellungsbühne kann auf diese Weise nicht zustande kommen.

Kortner als Beteuerungstheater bekämpft hat⁴⁷: die Abrufung von scheinbar erprobten Ausdrucksgesten und Tönen aus einem Klischeearsenal und die Beteuerung von Leiden und Affekten statt ihrer Verkörperung.⁴⁸

Die Theaterwissenschaft hat im Bestreben einer Generalisierung ihrer Konzepte die Theatralik bzw. Theatralisierung als allgemeines Kennzeichen performativen Handelns, sowohl auf der Bühne wie in anderen sozialen Situationen beschrieben: Man handelt in „leiblicher Ko-Präsenz“ von Zuschauern und sieht sich gesehen. „Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern.“⁴⁹ Darüber ist die kritische Pointe des Begriffs des Theatralischen in den Hintergrund getreten, an der ich festhalten möchte. Ich verstehe unter dem Pathetisch-Theatralischen die eigentümliche Wahrnehmung auf Seiten von Zuhörer und Zuschauer, wonach derselbe Ton einerseits zu hoch ist und über die Köpfe der unmittelbaren Adressaten hinweggeht, dass aber andererseits eben dieser Ton denjenigen, der spricht, verstellt und maskiert, also Anrufung eines Anderen und akustische Maske zugleich ist. Sucht man nach einer theoretischen Fundierung dieser Erfahrung, so könnte man an Jacques Lacans psychoanalytische

⁴⁷ „Gregori [Kortners erster Regisseur und Lehrer in Mannheim] verlangte von mir, das aufgerüttelte Schreiberbewusstsein [des Davison in Schillers *Maria Stuart*] durch den Schnaube-Talmi-Aufruhr, das Preßluft-Aufbauschtrara und -bumbum darzustellen, aus dem für jenen Zweck und Anlaß vorhandenen Klischeearsenal des Hoftheaters. Die Geste der Selbstanfeuerung ständig wiederholend, beteuert der Schauspieler dem Publikum immer wieder, daß es dem Menschen, den er darstellen sollte, ganz schrecklich schlecht gehe. Dieser Aufreger ist gewissermaßen ein Bote der nicht verkörperten Person. Er berichtet, wie bedauernswert die Lage des von ihm nicht dargestellten Menschen sei. ... Der Theaterabonnent akzeptiert den Boten für die Person. So ist das dramatische Boten-Betriebstheater entstanden. Die Menschen aber erscheinen nur, wenn sie verkörpert werden. Das gelingt ausschließlich dem außerordentlichen Theater, auf dem sich nach langen Geburtswehen die Menschwerdung vollzieht.“ Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, S. 84

⁴⁸ Theatralisch ist der Wille zum Gesehen- und Gehörtwerden, verbunden mit der Selbstverstellung hinter Masken. Ich verzichte an dieser Stelle darauf, eine psychoanalytische Deutung dieser Theatralisierung des Pathos zu entwickeln, wie sie aus dem Horizont des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan sich anbieten würde.

⁴⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 31 ff., 47.

Überlegungen zu Stimme und Blick, Anrufungs- und skopischem Trieb denken, was aber an dieser Stelle zu weit führen würde.

4. In den letzten 50 Jahren ist, ohne dass wir uns davon Rechenschaft abgelegt hätten, fast unbemerkt ein neues exaltes Bühnenpathos entstanden, das seine sonderbare Faszination aus der Vermischung von theatralischem Pathos und unfreiwilliger Ironie gewinnt, erstmals vielleicht in Bruno Ganz' Tasso-Darstellung aus dem Jahre 1968, dann aber vom Theater der Sonderlinge von Thomas Bernhard und Botho Strauss bis hin zu aktuellen Inszenierungen von Marthaler und Thalheimer. Der Held wird alles Heroischen entkleidet und erscheint unfreiwillig lächerlich, gerade in seinem übertrieben laut erscheinenden Schmerzensparoxysmus, und eben diese Ausstellung des theatralischen Pathos und Komischen kann auf neue Weise anrührend, ja sogar erschütternd wirken, wenn sich hinter den akustischen Masken und falschen Tönen plötzlich eine existentielle Verlorenheit auftut.

Der Herr von Kleist habe, „gerade wenn er ernst und heftig wird, etwas Komisches an sich, inwiefern, könnte sie nicht sagen“, so heißt es einmal in Christa Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends*.⁵⁰ Es ist wohl eine generationstypische Erfahrung, dass wir viele Formen pathetisch-erhabenen Affektausdrucks nur noch als lächerlich wahrnehmen können. Geradezu obsessiv ist das Zuschauer-Lachen in zeitgenössischen Schiller-Dramen bei Pathoszenen, wie um das Gefühl des Peinlichen oder auch nur der Überstrapazierung der emotionalen Anspannung auszulöschen. Wer mit Worten in die Höhe zielt, heftige Akzente und starke Lautstärke-Kontraste verwendet, gerät leicht in Gefahr, nur noch wunderlich und in seinem verzweiften Ernst komisch zu wirken – was die Theaterbühne gnadenlos entlarvt.⁵¹ Wir können das Heldische offenbar nur noch in Verhalten und Handlung, nicht aber mehr in tönendem Wortprunk akzeptieren. Hier sind Herunterspielen und

⁵⁰ Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, Berlin/Weimar 1979, S. 131. Von Kleist selber heißt es dort: „Nichts ekelt ihn so wie diese literarischen Wendungen, die sich niemals auf dem Höhepunkt unsrer Leiden einstellen – da sind wir stumm wie irgendein Tier –, sondern danach, und die niemals frei sind von Falschheit und Eitelkeit.“ Ebd., S. 78

⁵¹ In den Runzeln des feierlichen Ernstes das Lächerliche wahrzunehmen, hatte schon Lessing als Aufgabe des komischen Theaters bestimmt.

Understatement zur Norm geworden. Diese Reaktion verweist auf die tiefer gelegenen Dispositionen unserer scheinbaren Pathos-Abstinenz, auf die grundlegenden Veränderungen, denen männliche und weibliche heroische Rollenstereotype unterworfen sind, und damit auf Veränderungen des Erlebnisses und der Selbstdeutung von Subjektivität.

Pathetische Selbstdarstellungsformen unterliegen, wie dies Musil auf den Begriff gebracht hat, einem unaufhaltsamen Verschleißprozess. Sind sie momentan überzeugend, so können sie schon im nächsten Augenblick als theatralisch, als nur vorgespült und nachgeahmt erscheinen. Wir sind dann peinlich berührt, statt vom Pathos überrumpelt zu werden. Die Diskrepanz zwischen der Intimität des behaupteten Selbstverhältnisses und der Äußerlichkeit seiner akustischen Masken stößt uns ab, als ob etwas Intimes, das man allenfalls im Schweigen ertragen könnte, mit falscher Lautstärke und zu großer Geste posaunenhaft ausgeschrien würde. Solche Abnutzung ist tatsächlich der Todfeind aller pathetischen Ausdrucksmittel. Falsches Pathos klingt immer wie von Schule und Schauspielschule mitgebracht, eben schülerhaft. Gerade deshalb sind die gemischten Stilformen so willkommen, wie die Verbindung von Pathos und Ironie, das pathetische Understatement und die vielschichtigen Formen des indirekten Zuverstehengebens; oder aber überdrehte Formen der Outrierung, die hinter der Übertreibung und Theatralisierung einen großen Schmerz verspüren lassen.

Als eine der wirksamsten Formen pathetischer Selbstdarstellung hat sich das Schweigen bzw. Verschweigen bewährt, gerade in Kontrast zur exaltierten Theatralik des Neo-Expressionismus. Nichts ist ergreifender als das Verstummen im sachlich vergegenwärtigten Leiden.⁵² Mit diesen Mitteln kann man selbst standardisiert erscheinenden Ausdrucksmitteln eine neue Pointe

⁵² Wie dies Fritz Kortner anschaulich beschrieben hat: „Persönliches Leid, von der Dampfwalze der Umwälzungen verdrängt, steht eingeschüchtert in der Ecke. Seine Stimme geht im öffentlichen Lärm unter. Leise kann es sich eher Gehör verschaffen. Es darf sich nicht aufspielen, wie es das einst tat. Es muß sich kurz und bündig fassen. [...] Der Kriegsschrecken, der in uns allen steckt, verträgt kein animiertes Sprach- und Schlachtengetöse. Geschehenes und drohendes Grauen müssen einem Darsteller die Stimme verschlagen.“ Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, S. 106

abgewinnen: Man fährt dazwischen, hält inne, bricht ab. In diesen gestischen Momenten wird etwas schweigend laut, was ausgesprochen nicht anders als theatralisch wirken würde. Kein Wunder, dass intelligente neuere Inszenierungen der überlieferten Pathos-Sprache, etwa von Kleists Dramen durch die Schaubühne in den siebziger Jahren, sich gerade dieses Mittels des Verstummens und gestischen Abbrechens bedient haben, im Wechselspiel mit Passagen hysterischer Selbstdarstellung, die das theatralische Pathos mit unfreiwilliger Komik vermischen.

3. Koordinaten einer Geschichte der Vortragskunst

Wenn man nicht länger der These vom sukzessiven Pathoschwund folgen will und ebenso wenig der Idee eines Gänsemarschs der Stile oder eines Auf und Ab von mal heftigerem, mal gedämpfterem Sprechen, dann stellt sich die Frage, wie man die Vortragskunst im zurückliegenden 20. Jahrhundert historisch angemessen beschreiben kann. Ich möchte sechs Koordinaten aufzeigen, die man als Bedingungszusammenhänge für den Wandel der Vortragskunst berücksichtigen müsste, wenn man der Komplexität der Vorgänge einigermaßen gerecht werden will. Diese Veränderungen sind auf unterschiedlichen Niveaus und Zeitschichten angesiedelt, vollziehen sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit und haben unterschiedliche Prägestärke.⁵³

Für eine Geschichte der Sprechkunst ist es eine Selbstverständlichkeit, dass die jeweils überlieferten Vortragsweisen nicht nach normativen Gesichtspunkten (wie Angemessenheit oder Werkgerechtigkeit) beurteilt werden können. Auch die Autoren-Lesung ist nicht das autoritative Modell für

⁵³ Reinhard Kosellecks Überlegungen zu Geschichte und Ereignis, von sich wiederholenden Zeitschichten und einmaliger Handlung bieten sich hier als Verständnismodell an: „In jeder einmaligen Handlung und in jeder einzigartigen Konstellation, die von ebenso einmaligen oder einzigartigen Menschen jeweils vollzogen oder ausgehalten wird, sind immer sich wiederholende Zeitschichten enthalten. Sie ermöglichen, bedingen und begrenzen die menschlichen Handlungschancen und setzen sie zugleich frei.“ Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2003, S. 13, vgl. auch den dort abgedruckten Aufsatz: „Historik und Hermeneutik“ (S. 97–118).

den Vortrag eines Textes, sondern vielmehr nur eine Vergegenwärtigung unter anderen (freilich eine solche, die Hinweise auf die zugrunde liegende Poetik des Vortrags und die Intentionen des Autors gibt). Historisierung der Vortragskunst bedeutet, dass man diese in ihrem jeweiligen historischen, kulturellen, institutionen- und mediengeschichtlichen Kontext sowie im Horizont oraler Traditionen und deren Veränderung zu verstehen versucht. In jedem Akt der Produktion und Rezeption muss dieser Bezug zur Tradition vorausgesetzt werden, um die Besonderheiten der Performance zu verstehen.

Vorab sind die sich wandelnden Formen der Selbstdeutung und des Erlebnisses von Subjektivität in Rechnung zu stellen, die dem Wandel der Vortragskunst zugrunde liegen. Die Überlegungen zu Pathos und Theatralik sollten deutlich gemacht haben, dass es sich hier nicht um einen immanenten sprachlichen Stilwandel handelt, sondern um einen Wandel von fundamentalen Prämissen des Selbstverhältnisses und der Selbstdeutung von Subjektivität, in die die Vortragskunst verflochten ist. Robert Musil hat dazu erhellende Überlegungen hinterlassen. Er spricht einmal von einer neuen Geste bzw. „Lebensgebärde“, in der die Menschen „sich selbst zu erkennen“ vermeinen, worauf „die jungen Seelen“ „wie die Spatzen von den Dächern, wenn man Futter streut“, stürzen. Musil hat den Wandel solcher Lebensgebärden mit einer technisch-mechanistischen Metaphorik zu veranschaulichen versucht:

„Ist irgend etwas natürlicher, als daß jeder leidenschaftliche Mensch sich noch vor den gewöhnlichen Menschen dieser neuen Form bemächtigt?! Sie schenkt ihm den Augenblick des Seins, des Spannungsgleichgewichtes zwischen innen und außen, zwischen Zerpreßtwerden und Zerfliegen. Auf nichts anderem beruht [...] also auch die immerwährende Erscheinung, die man neue Generation, Väter und Söhne, geistige Umwälzung, Stilwechsel, Entwicklung, Mode und Erneuerung nennt. Was diese Renoviersucht des Daseins zu einem Perpetuum mobile macht, ist nichts als das Ungemach, daß zwischen dem nebelhaften eigenen und dem schon zur fremden Schale erstarrten Ich der Vorgänger wieder nur ein Schein-Ich, eine ungefähr passende Gruppenseele eingeschoben wird. Und wenn man bloß ein bißchen achtgibt, kann man wohl

immer in der soeben eingetroffenen letzten Zukunft schon die kommende Alte Zeit sehen.“⁵⁴

Das ist eine der tiefsinnigsten Beschreibungen des Formenwandels menschlichen Ausdrucksverhaltens. Unterschiedliche „Lebensgebärden“ verleihen einem vagen Inneren Ausdruck und erlauben uns, nicht nur das undeutlich Gefühlte auszudrücken, sondern uns selber gegenüber anderen abzugrenzen. Was hierbei stärker ist: der Ausdrucksdrang oder das soziale Abgrenzungsbedürfnis (die Distinktion, mit Pierre Bourdieu zu reden), lässt Musil offen. Stattdessen hebt er hervor, dass die jeweils neue Form den Keim ihrer Ablösung bereits in sich trägt, weil sie sich als ein „Schein-Ich“ zwischen dieses Ich und die anderen schiebt und in Wirklichkeit nur eine „ungefähr passende Gruppenseele“ darstellt. Eben diese Dialektik liegt der Dynamik der Veränderung von Stilen und Moden zugrunde. Nur zu schnell lernt das Ich, dass es sich in diese Ausdrucksformen, die es sich von anderen geborgt hat oder die von anderen imitiert werden (wenn es sie selber kreiert hat), wie in eine „erstarrte Mondlandschaft des Gefühls“ entfremdet.⁵⁵ So entsteht die Suche nach Neuem mit neuen „Fluchtbewegungen“⁵⁶.

„Ausdruck eines Indrucks“, „Spannungsgleichgewicht zwischen innen und außen, zwischen Zerpreßtwerden und Zerfliegen“ – mit diesen technoïden Metaphern einer „Technik des Seins“⁵⁷ versucht Musil das Spannungsgefälle zu fassen, dem sich jede neue Lebensgebärde, ja jedes neue Stilgefühl verdanken, verstanden als die Diskrepanz zwischen dem Selbstverhältnis der Subjektivität (dem Inneren) und den äußeren Darstellungsformen, die nur für einen Augenblick als adäquat erlebt werden, um dann von neuem als unangemessen zu erscheinen. Solche Formen des Ausdrucks eines Indrucks (wie eine neue sprachliche Wendung, eine Geste, eine Schnurrbart-Mode) haben einerseits etwas von einer Maskerade, also etwas Inauthentisches, nur

⁵⁴ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. v. Adolf Frisé, Bd.1, Reinbek 1978, S. 131 f. (Kap. 34)

⁵⁵ Ebd., S. 130

⁵⁶ Ebd., S. 131. „Ein heißer Strahl und erkaltete Wände“ – so lautet die Überschrift des Kapitels, in dem Musil diese Überlegungen in seinem Roman entwickelt.

⁵⁷ Man ist hier an Michel Foucaults „Techniken des Selbst“ erinnert.

Fiktionales (besonders aus der Rückschau, wenn die Geste ihre Substanz verloren hat); andererseits werden sie von anderen nachgeahmt und gehen in die Kommunikation einer ganzen Gruppe von Menschen ein.

Musil geht an dieser Stelle nicht auf Momente wie Stilparodie, Ironie, Uneigentlichkeit und Ambivalenz ein, also auf jene Momente, mit denen das Subjekt die Unangemessenheit seiner jeweiligen Ausdrucksformen selber noch vermitteln kann. Solche Formen gelebter und in die Subjektivität integrierter Uneigentlichkeit sind ja ein Leitmotiv seines großen Romans. Musil hat ein scharfes Bewusstsein von der Vielschichtigkeit jedes Ausdrucks, von der Tatsache, dass es, wie er an anderer Stelle einmal vom Schauspieler im Gegensatz zum Opernsänger fordert, „klar (sei), um wieviel feiner Stimmbänder und Ohr sein müssen, wenn sie die Schwebungen der Sprechenden, oft scheinbar von ganz andrem Sprechenden Seele wiedergeben sollen.“⁵⁸ Beim Sprechen laufen immer verschiedene Gedanken und Reden simultan durcheinander, das ist Musils Prämisse einer impressionistischen Sprechkunst des Uneigentlichen, Sichentziehenden, Mehrdeutigen und Ambivalenten. Aus dem Horizont dieser Überlegungen erscheint der Wandel von Moden und Sprechstilen als Teil der Geschichte der Subjektivität, wenn man mit diesem emphatischen Begriff denn die sich ändernden geistigen Voraussetzungen bezeichnen will, unter denen sich Menschen jeweils erleben und selber deuten.

In anderer Weise muss man die Veränderungen des medientechnologischen Settings der Sprechkunst berücksichtigen. Ernst Jünger meinte schon im Jahre 1933, dass es gewisse Stimmen gebe, „die für das Mikrofon in keiner Weise mehr geeignet sind, etwa die jener Konferenziers alten Stiles, deren falsches Pathos die mechanische Wiedergabe unbarmherzig enthüllt.“⁵⁹ Die überlieferte bürgerliche Lebenswelt mit ihren Stimmen und Gesichtern sei dem „Angriff“ durch die technischen Medien nicht mehr gewachsen.

⁵⁸ „Moskauer Künstlertheater, 22. April 1921“, in: Robert Musil, *Theater. Kritisches und Theoretisches*, hrsg. v. Marie-Louise Roth, Reinbek 1965, S. 23

⁵⁹ Ernst Jünger, „Vorbemerkung“, in: *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, hrsg. v. Edmund Schultz. Mit einer Einleitung von Ernst Jünger, Breslau 1933, S. 7

Welche Wirkungen die sich wandelnden Technologien der Verstärkung durch Mikrophon und Lautsprecher, der Aufnahme, Speicherung und Verbreitung durch Schallplatte, Radio, Tonband und CD auf die Sprechkunst wirklich haben, wäre aber erst noch zu differenzieren. Von vielen Medienwissenschaften sind überzogene Erwartungen in die Erklärungskraft einer Geschichte der Medien geschürt worden, als ob die Dynamik der Veränderungen etwa der Sprechkunst aus den materiellen medientechnischen Bedingungen ihrer Aufnahme und Verstärkung deduziert werden könnte. Gewiss ist unverkennbar, dass es die Entwicklung von technisch leistungsfähigeren Mikrofonen und Aufzeichnungsverfahren seit den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ermöglicht hat, im Dynamischen, also den Laut-Leise-Kontrasten der Vortragskunst stärker zu differenzieren, ebenso im Gebrauch von sonoren Indizien wie Atmen und anderen stimmlichen Eigentümlichkeiten (wie Lächeln, Seufzen, Stöhnen, Weinen), die wie in Großaufnahme festgehalten werden. Doch ist fraglich, welche Rückwirkungen die technischen Verfahren der Verstärkung, Aufnahme und Bearbeitung auf die Vortragskunst wirklich gehabt haben. Mir scheinen die indirekten intermedialen Rückwirkungen von Radio, Fernsehen und Film viel nachhaltiger gewesen zu sein. Rezitatoren und Vorleser, wie auch ihr Publikum haben die durch andere Medien vermittelten Sprechöne und Gesten im Ohr, und daran wird jeder Vortrag bewusst oder unbewusst gemessen, auf der Theaterbühne wie im Vortragssaal. Das bedeutet aber nun keineswegs, dass die Vortragskünstler zur Imitation oder Anpassung gezwungen wären, im Gegenteil scheint es ein Privileg von Bühne und Vortragssaal zu sein, in Auseinandersetzung mit den Medien ganz eigene Kunstformen entwickeln zu können, wie etwa jenes exaltierte Pathos, das in Radio, Film und Fernsehen ganz undenkbar wäre, das aber auf deutschen Bühnen inzwischen floriert.⁶⁰

⁶⁰ Deshalb erscheint die These von Beatrix Schönherr problematisch, wonach „die Stilideale auf dem Gebiet der Schauspielkunst ähnlichen Wandlerscheinungen in ungefähr gleichen Zeiträumen unterworfen sind wie in der Vortragskunst, zumal die beiden Künste sehr oft von denselben Personen ausgeübt werden“ Schönherr, „So kann man das heute nicht mehr spielen!“, S. 146, Anm. 4.

Über mediengeschichtliche Veränderungen hinaus muss man sprachgeschichtliche und sprachästhetische Veränderungs- und Differenzierungsprozesse in Rechnung stellen. Ein Beispiel dafür ist der Wandel von Aussprachenormen. Was Aufnahmen von Josef Kainz, Alexander Moissi und selbst noch von Will Quadflieg heute so unzeitgemäß, wenn nicht gar kitschig erscheinen lässt, sind das pathetische Tremolo und das rollende, den Vortrag zersägende ‚r‘. Beide Stilzüge sind keine Idiosynkrasien dieser Vortragskünstler, sondern Kennzeichen einer schulmäßig vermittelten Sprechkultur bis weit in die sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts hinein. Seit der Goethe-Zeit wurde das gerollte ‚r‘ im Gegensatz zum Rachen- ‚r‘ als Mittel verdeutlichenden Sprechens empfohlen und als Aussprachenorm von Schauspielern und Deutschlehrern gepflegt. Allerdings setzte bereits in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein umgangssprachlicher Wandel ein: Das Zäpfchen-oder Rachen-‚r‘ klang viel weniger aggressiv und erschien einem lässig-saloppen Umgangston, wie ihn etwa Heinz Rühmann und andere Filmgrößen der dreißiger Jahre übten, als angemessener. Diesem sprachästhetischen, von Tonfilm und Popularkultur getragenen Wandel stemmten sich Sprachwissenschaftler und Theaterleute allerdings bewusst entgegen. Noch 1957 heißt es im *Siebs* (dem damals gültigen Aussprachelexikon für die deutsche Hochsprache), dass die Zungenspitzenform des ‚r‘ dem Zäpfchen-‚r‘ vorzuziehen sei, aus Gründen der Deutlichkeit und Verständlichkeit der gesprochenen Sprache. Bis in die Mitte der sechziger Jahre ist das gerollte ‚r‘ ein Ausweis professioneller Sprecherziehung, um erst nach 1968 obsolet zu werden. Seitdem lebt es – wenn man einmal von süddeutschen Dialekten absieht – nur noch in der Parodie weiter.

Ähnliches ließe sich vom pathetischen Tremolo sagen, das bis hin zu Fritz Kortner und Will Quadflieg praktiziert wurde, um erst seit den siebziger und achtziger Jahren obsolet zu werden – wie entsprechend das übermäßige Tremolo im Geigenspielen seit Erfahrungen mit der so genannten historischen Aufführungspraxis in der Musik oder wie die zu hellen Vokale (etwa das ‚i‘) im Chor- und Sologesang, etwa in den Bach-Einspielungen von Karl Richter oder in Dietrich Fischer-Dieskaus Liedgesang, die mit einem Male als fremd und überholt erscheinen.

Dieser Wandel von grundlegenden Bedingungen der Vortragskultur verbindet sich mit endogenen Prozessen der performativen Künste, die ich mit einem Begriff der amerikanischen Ethnologie als Interperformativität bezeichnen möchte. Dieser Begriff ist erkennbar in Analogie zu dem aus Michail Bachtins Schriften abgeleiteten Begriff der Intertextualität gebildet, also dem dialogischen Bezug der Literatur auf überlieferte literarische Darstellungsmittel, mit denen sich jeder Text auseinanderzusetzen hat, bevor er einen eigenen Ton findet. Nach den Forschungen von amerikanischen Anthropologen wie Richard Bauman, John Miles Foley und Dell Hymes hat die Virtuosen-Rezitation gegenüber anderen Formen mündlichen Vortrags ihre spezifischen Bedingungen, indem sich der Performer dem Urteil eines Publikums im Hinblick auf seine Kunstfertigkeit, auf seine unterhaltsame oder erbauliche Wirkung, schließlich auf die Angemessenheit und vielleicht sogar Richtigkeit seiner Interpretation bestimmter Texte stellen muss. Er unterliegt damit Erwartungen, die sich aus vergangenen und zeitgenössischen Performances ergeben und die im 20. Jahrhundert dank des Phonographen und des Lautarchivs viel gegenwärtiger sind als zu irgend einem anderen geschichtlichen Zeitpunkt. Der Performer kann seinen Vortrag entsprechend den künstlerischen Normen der Schule gestalten, aus der er stammt, oder der künstlerischen Gruppe, der er angehört; er kann sich aber auch von diesen bekannten und erwarteten Darbietungsformen distanzieren und eine andere Interpretation des Textes anstreben; oder er kann – was der Normalfall ist – beides zugleich tun und eine Mischung von wiedererkennbaren und von innovativen Elementen bieten. Doch wird er der Notwendigkeit, sich irgendwie gegenüber den überlieferten und gleichzeitigen Darstellungsformen zu verhalten, nicht entgehen können. Eben darauf zielt der Begriff der Interperformativität.⁶¹

⁶¹ Vgl. z.B. Richard Bauman, *A World of Others' Words. Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Oxford 2004, S. 9 f. In diesen Forschungen zu einer dialogischen Geschichte der Performanz („dialogic history of performance“) spricht man auch von den Schlüsseln der Performance (ebd., S. 10) und meint damit die unterschiedlichen Interpretationsrahmen, welche die Erwartungen gegenüber einem Vortrag setzen, also das institutionelle Setting, das Publikum, die mediale Situation und die Formate, die die Vortragskunst haben, von

Anspruchsvolle performative Künstler befinden sich in einer ständigen dialogischen Auseinandersetzung mit Vorgängern und Zeitgenossen, zumal seit sie dem Starkult und damit der Notwendigkeit einer unverwechselbaren Physiognomie von wiedererkennbarem Sound und Look unterliegen.⁶² Zum Verständnis der Triebkräfte dieser Prozesse mag der von Pierre Bourdieu eingeführte Begriff der Distinktion nützlich sein. Die Sorge um die soziale Distinktion ist nach Bourdieu ein entscheidender Motor sozialer Differenzierung, also von Abgrenzung und Gruppenbildung.⁶³ Man muss nicht so weit wie Bourdieu gehen und eine feste Korrelation zwischen Geschmacksurteilen und sozialer Klassenposition der Urteilenden unterstellen⁶⁴, doch ist die soziale Logik der Distinktion Teil der performativen Künste und ihrer Interperformativität. Ohne dass die einzelnen Vortragskünstler in einem synchronen Tableau von Orten im sozialen Feld eindeutig festgelegt wären, nehmen sie jeweils Bezug aufeinander, auch wenn sie gar nicht direkt miteinander kommunizieren. Ein Klaus Kinski entwickelt seine extrovertierten Vorträge auf Bühnen und vor Mikrofonen in den Jahren 1958–1960 gerade in Abgrenzung gegenüber der klassizistischen Dämpfung der Ernst Ginsbergs und Will Quadfliegs im Literarischen Archiv der Deutschen Grammophon Gesellschaft und wenn ein Michael Thalheimer seine *Faust*- oder *Lessing*-Inszenierungen am Deutschen Theater in Berlin rhythmisch streng durchstiliert, so geschieht dies in Abgrenzung gegenüber Tendenzen einer Vernach-

der Dichterlesung über den Virtuosenvortrag bis hin zu dem weiten Feld der Laienvorträge.

- ⁶² Für die Geschichte der Vortragskunst lässt sich der Beginn des Starkults mit der Goethezeit ansetzen, etwa mit Carl von Holtei.
- ⁶³ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979. Die Distinktion bezieht sich auf Urteile gegenüber dem, was als schön und unschön, als chic und nicht-chic, als distinguiert und vulgär, als geschmackvoll oder kulturell wertvoll gedeutet wird.
- ⁶⁴ Bourdieu hat anschaulich die sozialen Zeremonien und Rituale der Abgrenzung beschrieben: Ein Theaterbesuch ist für die einen eine Gelegenheit, „ein Stück zu sehen und nicht sich selber zu zeigen“, während es für andere eine Gelegenheit des Sich-Zeigens und des Genusses an einer gut gemachten Sache ist (305 f.), mit jeweils eigenen Diskursen, die die unterschiedlichen Sichtweisen vermitteln.

lässigung des Sprachlichen im zeitgenössischen Regie- und Körpertheater.

Bevor performative Künstler sich noch auf die soziale Wirklichkeit beziehen, beziehen sie sich auf die Wirklichkeit von Theater und Vortragssaal, die sie verändern wollen. Oder anders ausgedrückt: Sie zielen nicht auf die soziale Wirklichkeit, ohne sich zugleich mit den überlieferten Theaterformen auseinanderzusetzen, und dies umso mehr in Zeiten der Theatralisierung der Politik, wo öffentliche Selbstdarstellung und rednerische Performance in Politik und Öffentlichkeit häufig wie ein Theater-Abklatsch erscheinen. Schon Max Reinhardt hatte gemeint, dass man der schlechten Nachahmung des Theaters durch die Wirklichkeit nur durchs Theater selber beikommen könne.

Schließlich muss noch ein weiterer endogener Faktor der performativen Künste für Wandlungsprozesse veranschlagt werden, das, was der Berliner Philosoph und Musikästhetiker Albrecht Wellmer „Negationsimpulse“ nennt. Diese Impulse haben über das Distinktionsdesiderat hinaus eine spezifisch ästhetische Triebkraft in den Künsten des 20. Jahrhunderts, auch im Bereich der Virtuosen-Rezitation. Folgt man Wellmer, so sind solche Negationsimpulse ein „Widerstand gegenüber Tendenzen zur gesellschaftlichen, das heißt heute: der kulturindustriellen Vereinnahmung, Verharmlosung und Nivellierung der Kunst, das heißt gegenüber der Tendenz, die Kunst in eine alles nivellierende Konsumkultur zu integrieren.“⁶⁵ Stattdessen zielen die Künstler auf „das Potential eines Eingriffs in die Wahrnehmung, das Welt- und Selbstverständnis der Rezipienten als ein Merkmal aller bedeutenden Kunst.“⁶⁶ Immer wieder von neuem will die künstlerische Wahrheit den Konventionen der Überlieferung abgerungen werden, soll ein anderes Hören, ein anderes Sehen möglich werden. Ein Teil dessen, was wir als sinnsubversiv in den wortgebundenen Künsten wahrnehmen, richtet sich polemisch gegen die Art und Weise, wie Texte und Partituren unter den Konventionen ihrer Rezeption verschüttet werden. Dagegen entwickeln Künstler

⁶⁵ Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 272

⁶⁶ Ebd., S. 297

spezifische Empfindlichkeiten und Aversionen.⁶⁷ Mit ungewöhnlichen Ausdrucksformen streben sie Eingriffe ins Wahrnehmungsvermögen von Zuschauern und Zuhörern an, um die überlieferten Texte und Partituren auf andere Weise sprechen zu lassen. Ein Beispiel dafür wäre die Rezitation eines der Exerzier- und Paradestücke der Rezitationskunst, Goethes Ballade „Der Erlkönig“, durch den Schauspieler und Sprechkünstler Oskar Werner: Dieser gewinnt dem überlieferten gemüthhaften Balladen-Schauder etwas wahrhaft Schauerliches und menschlich Aufrüttelndes ab, indem er durch rasantes Sprechtempo, exaltierte Lautstärke-Kontraste (bis hin zum Brüllen und Schreien) und eine schier endlose Generalpause vor dem Schlussvers (eine wahrhaft gegenrhythmische Unterbrechung) eine Tragödie in nuce hörbar macht.

Gerade weil unser Verständnis von Drama und Literatur so sinnüberladen ist durch vorgegebene Interpretationstraditionen, schreiben feinfühligere Künstler diese Traditionen nicht einfach fort, sondern setzen am Vergessenen, Verdrängten, Erratischen der Texte an oder montieren deren Bestand radikal um, indem sie es steinbruchartig als Material verwenden, etwa in dem Sinne, wie Heiner Müller Shakespeare-Stücke als Material ausgeschlachtet hat, um einen neuen Sinn herauspringen zu lassen und damit auch einen neuen Blick auf das zugrunde liegende Stück jenseits der überlieferten Interpretationen.

Zu diesen Negativitätsimpulsen gehört seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Opposition gegen den falschen Bildungston der Künste, gegen das Pathetisch-Erhabene des Schillertons. Wo die Weimarer Klassik nicht nur als künstlerisch vorbildlich, sondern auch als ethisch und stilistisch richtungweisend gelehrt wurde, da konnte der Protest nicht ausbleiben. Dieser anti-idealistische Impuls hat sich in Deutschland vermutlich auf den gymnasialen Schulbänken entwickelt, im Zusammenhang mit der schulischen Vermittlung von Goethe und Schiller und anderen Klassikern. Für diese Art ästhetischer Opposition fand Georg Büchner die klassische Formulierung, als er in einem Brief an die Familie begründete, weshalb er die Welt (in seinem

⁶⁷ „Tradition ist Schlamperei“, soll Gustav Mahler gesagt haben.

Dantons Tod) nicht so zeige, wie sie wünschbar sei: „Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Morionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakspeare (!), aber sehr wenig auf Schiller.“⁶⁸ Was wir als Opposition gegen das Pathos in den Künsten seit Büchner kennen, ist Chiffre solcher ästhetischen Negationsimpulse.

Schließlich darf man über Interperformativität, Distinktion und Negationsimpulsen nicht die Stimme des Sprechers in ihrer radikalen Einzigartigkeit überhören.⁶⁹ Die spezifische Weise dieses Sprechens und die Physiognomie dieser Stimme sind aus keiner Stilgeschichte der Vortragskunst abzuleiten, ebenso wenig aus der Geschichte der Medien und der Performances. Sie sind vielmehr schlechthin ereignishaft und haben etwas Überraschendes und häufig sogar Bestürzendes. Wenn die Beobachtung des französischen Filmkritikers und Theoretikers des Audiovisuellen Michel Chion zutrifft, dass es bei Tonereignissen immer etwas gibt, „was uns überwältigt und überrascht, was immer wir machen, und das, vor allem wenn wir uns weigern, ihm unsere bewußte Aufmerksamkeit zu schenken, sich in unsere Wahrnehmung einmischt und dort seine Wirkung ausübt“⁷⁰, so gilt dies erst recht für menschliche Stimmen. Diese wirken schon rein physiologisch durch ihre Atemrhythmik, durch Lautstärke und Timbre auf uns ein und scheinen mit ihren erotischen Resonanzen an unser Unbewusstes zu appellieren. Und natürlich provozieren sie die wilde Hermeneutik einer Physiognomik, welche in der Stimme die ganze Person mit ihren Veranlagungen und Stimmungen zu vernehmen glaubt.

Stimmen haben aber nicht nur unbewusste Effekte, sie ziehen unsere bewusste Aufmerksamkeit mit derselben Kraft an wie das menschliche Gesicht

⁶⁸ Georg Büchner, „Brief an seine Familie vom 28. Juli 1835“, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Bd.2, Frankfurt am Main 1999, S. 411

⁶⁹ Zum Verhältnis von Persönlichkeits- und Zeitstil vgl. Irmgard Weithase, *Sprachwerke – Sprechhandlungen*, Köln 1980, S. 27 ff.

⁷⁰ Michel Chion, *L'Audio-visuel. Son et image au cinéma*, Paris 1990, S. 32

und dessen Mienenspiel unsere Augen. Sie sind Aufmerksamkeitsfänger und eben nicht ein Körpergeräusch unter anderen. Menschliche Stimmen besitzen eine Spitzenstellung in der auditiven Aufmerksamkeitsökonomie. Wie immer auch das Durcheinander der auditiven Informationen von Stimmen, Geräuschen und Musik beschaffen sein mag, so richtet sich unsere Aufmerksamkeit zunächst immer aufs Verständnis dessen, was die Stimmen sagen.⁷¹ Wie am Gesicht erkennen wir an Stimmen nicht nur das Wer der Rede, sondern auch das Was und Wie des Gemeinten – essentielle Informationen, die zur Orientierung in der sozialen Lebenswelt unerlässlich sind.

In der Vortragskunst und im Theater geht dieses Individuell-Charakteristische der Stimme eine sonderbare Liaison mit dem Vorgetragenen und dessen Sprecherrollen ein. Wir lauschen Lesungen von Walter Schmidinger oder Inge Keller, um die subtilen Ausdrucksregister und Gedankenwendungen zu genießen, mit denen sie literarische Texte vergegenwärtigen. Wir erleben ihre Vortragskunst aus einer doppelten Perspektive: als literarisch-performativen Sinnzusammenhang, der einem Text in der Vergegenwärtigung abgewonnen wird, andererseits aber als Ausdruck einer durch Stimme und Gestus einzigartigen Subjektivität. Diese Unverwechselbarkeit ist ein wesentliches Kennzeichen der Vortragskunst, ein Zeichen, das in Zeiten des Starkults von Rezipienten eine gestiegene Bedeutung gewonnen hat.

Große Vortragskünstler und Schauspieler wie Josef Kainz, Fritz Kortner, Marianne Wimmer, Oskar Werner und Ulrich Mühe wirken gerade durch den Nerventon, den sie treffen. Sie wirken nicht zuletzt auch durch ästhetische Eigenschaften ihrer Stimme und ihres Sprechens, wie Fehlerfreiheit des Sprechens, Klangschönheit der Stimme und Delikatesse der Aussprache.⁷² In vieler Hinsicht bleibt aktuell, was Max Reinhardt im Jahre 1901 in seiner Rede „Über ein Theater, wie es mir vorschwebt“ aussprach: „... ich will vor allem schöne Stimme hören. Eine gepflegte Kunst der Sprache, wie es sie einmal am alten Burgtheater gab, nur nicht mit dem Pathos von damals, son-

⁷¹ Vgl. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, 2003, S. 210.

⁷² Bereits Quintilian bestimmte als die vier wichtigsten Tugenden der Rede die Fehlerfreiheit, die Deutlichkeit, den rednerischen Schmuck und die Angemessenheit.

dern mit dem Pathos von heute. Ich werde mir den besten Vortragsmeister holen, und ich werde selbst nicht müde werden, an dieser Aufgabe zu arbeiten, bis ich es erreicht habe, daß man wieder die Musik des Wortes hört.“⁷³

Literaturverzeichnis

- Barth, Ulrich: *Religion in der Moderne*, Tübingen 2002
- Bauman, Richard: *A World of Others' Words. Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Oxford 2004
- Bisky, Jens: „Stimmen, wandelbar. Empfinden soll man im Bett, nicht auf der Bühne: Gustav Gründgens spricht“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 8. 10.2004, Literatur-Beilage, S. 49
- Blümner, Rudolf: „Schiller – aber die Schauspielkunst“ (1909/10), in: Rudolf Blümner: *Ango Laina und andere Texte*, hrsg. v. Karl Riha und Marcel Beyer, München 1993, S.146 –150
- Bourdieu, Pierre: *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke*, Bd.16, Frankfurt am Main 1966
- Büchner, Georg: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Bd.2, Frankfurt am Main 1999
- Bühler, Karl: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena 1933
- Chion, Michel: *L'Audio-visuel. Son et image au cinéma*, Paris 1990
- Chion, Michel: *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris 2003
- Eliot, T. S.: *Selected Prose*, hrsg. v. John Hayward, London 1953
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004
- Jünger, Ernst: „Vorbemerkung“, in: *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, hrsg. v. Edmund Schultz, mit einer Einleitung von Ernst Jünger, Breslau 1933
- Kortner, Fritz: *Aller Tage Abend*, München 1969

⁷³ Max Reinhardt, „Über ein Theater, wie es mir vorschwebt“ (1901), in: Max Reinhardt, *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus den Regiebüchern*, hrsg. v. Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 73 – 76, hier S. 74.

- Koselleck, Reinhart: „Historik und Hermeneutik“, in: Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2003, S.97 – 118
- Krech, Eva-Maria: *Vortragkunst. Grundlagen der sprechkünstlerischen Gestaltung von Dichtung*, Leipzig 1987
- Krech, Eva-Maria: „Wirkungen und Wirkungsbedingungen sprechkünstlerischer Äußerungen“, in: Eva-Maria Krech u.a. (Hrsg.): *Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung*, Berlin 1991, S. 193–250
- Mann, Thomas, *Dr. Faustus, Roman. Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 1967
- Meyer-Kalkus, Reinhart: „Art. ‚Pathos‘“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. VI, Basel 1989, S. 193–199
- Meyer-Kalkus, Reinhart: „Rhetorik der Stimme (Actio II: Pronuntiatio)“, in: *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, hrsg. v. Ulla Fix, Andreas Gardt und Jürgen Knape, Bd.1, Berlin, New York 2008, S.679–688
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. v. Adolf Frisé, Bd.1, Reinbek 1978
- Pseudo-Longinos: *Vom Erhabenen*. Griechisch und Deutsch, hrsg. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1966
- Reinhardt, Max: *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus den Regiebüchern*, hrsg. v. Hugo Fetting, Berlin 1989
- Saxl, Fritz: „Die Ausdrucksgebärde der bildenden Kunst“, in: *XII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg 1931*, Jena 1932, S.13–25
- Schönherr, Beatrix: „So kann man das heute nicht mehr spielen! Über den Wandel der sprecherischen Stilideale auf der Bühne seit den 60er Jahren“, in: Maria Pümpel-Madder/Beatrix Schönherr (Hrsg.): *Sprache, Kultur, Geschichte. Sprachhistorische Studien zum Deutschen*, Innsbruck 1999, 145–169
- Schwitalla, Johannes: „Vom Sektenprediger- zum Plauderton. Beobachtungen zur Prosodie von Politikerreden vor und nach 1945“, in: Heinrich Löffler/Karlheinz Jakob/Bernhard Kelle (Hrsg.), *Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegen-*

wart, Berlin/New York 1994, 208–224

Staiger, Emil: „Vom Pathos. Ein Beitrag zur Poetik“, in: *Trivium* 2/1944, S.77–92

Weithase, Irmgard: *Anschauungen über das Wesen der Vortragskunst von 1775–1825*, Berlin 1930

Weithase, Irmgard: *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschauungen über das Wesen der Vortragskunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*, Weimar 1940

Weithase, Irmgard: *Goethe als Sprecher*, Weimar 1949

Weithase, Irmgard: *Zur Geschichte der deutschen gesprochenen Sprache*. 2 Bde. Tübingen 1961

Weithase, Irmgard: *Sprachwerke – Sprechhandlungen. Über den sprecherischen Nachvollzug von Dichtungen*, Köln, Wien 1980

Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009

