

Werke Goethes im Medientransfer: Was kann das Hörbuch?¹

ROMANA WEIERSHAUSEN

Goethe gilt als zeitloser Klassiker, während sich zugleich die Rezeption seiner Werke ändert: Der Buchmarkt ist einem rasanten Wandel unterworfen. Was bedeutet das neue Medium des Hörbuchs für den Umgang mit literarischen Texten und was veratet ältere Hörbuch-Aufnahmen über Veränderungen des Publikumsgeschmacks? Für eine Untersuchung, die nach diesen Aspekten medialen Wandels fragt, bietet sich das Werk Goethes besonders an, denn aufgrund seines gesellschaftlichen Stellenwerts existieren verhältnismäßig viele Audioproduktionen. Die Materiallage ermöglicht kontrastive Vergleiche – auch mit historischer Dimension. Dies lässt sich mit Fragen zur Ästhetik und speziell zu Vorstellungen von Dichtung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit verbinden. Das Untersuchungsbeispiel ermöglicht eine diachron ausgerichtete Reflexion über das Medium, in die theoretische Überlegungen Goethes zur öffentlichen Lesung einbezogen werden.

1 EINLEITUNG

Das Verständnis davon, was denn eigentlich ein ‚Hörbuch‘ oder auch ‚Audio-book‘ ist, ist nicht eindeutig geklärt.² Antje Fey hat die verschiedenen Definitions-

1 Überarbeitete Fassung des Artikels „Goethe und das Hörbuch. Ein Klassiker im Medienwandel des heutigen Buchmarkts“, in: Leber, Manfred/Singh, Sikander (Hg.), Goethe und..., Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 5, Saarbrücken 2016, S. 209-224.

2 Vgl. grundlegend dazu: Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen, Konstanz 2010.

versuche zusammengestellt, die sich in der Publizistik finden: Von „Kassetten mit gelesener oder hörspielmäßig aufbereiteter Literatur“ ist zum Beispiel die Rede oder ganz allgemein von „gesprochene[r] Literatur“.³ Im *Spiegel Spezial* wird differenziert zwischen „Autorenlesungen“, „von Sprechern Vorgelesene[m]“ und „klassische[n] Hörspiele[n]“.⁴ In ihrer Studie weist Fey auch auf die grundsätzliche Diversität der vorliegenden Audioproduktionen je nach Adressatengruppe und Textsorte (neben Belletristik etwa auch Ratgeberliteratur und Reisebegleiter) hin. Letztlich, so ihr Fazit, bleibe die Beschreibung als „Worttonträger“ der einzige verbindliche gemeinsame Nenner.⁵ Angesichts der Mischformen, zum Beispiel der beliebten Verbindung von Lyrik mit Musik, zitiert Katja Hachenberg das Kriterium des *Hörbuchforums* der Leipziger Buchmesse: Als Hörbücher seien „Tonträger mit mindestens 50% Wortanteil aus gelesener Literatur“ zu klassifizieren.⁶ Die Bestimmungsversuche lassen eine gewisse Willkür erkennen.

In der Begriffsgeschichte immerhin herrscht Klarheit. Der Begriff „Hörbuch“ wurde im Jahr 1954 geprägt, und zwar in bewusster Abgrenzung von den vielfältigen Aufnahmen von Gedichten und kurzen Textauszügen, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts kursierten. In diesem Jahr wurde die *Deutsche Blindenhörbücherei* gegründet sowie eine erste größere Produktion auf Schellackplatte realisiert, die gemeinhin als frühestes deutsches Hörbuch angesehen wird. Das neue Medium begann mit Goethe: Diese erste kommerzielle Aufnahme eines umfangreichen zusammenhängenden Werks nämlich galt Goethes *Faust I*.⁷ Hier muss auch eine Betrachtung von Texten Goethes im Medium des Hörbuchs ihren Startpunkt nehmen.

2 HÖRBUCHPRODUKTIONEN VON TEXTEN GOETHES

Im Begleitheft der frühen *Faust*-Aufnahme wird die Neuartigkeit des Unternehmens betont: „Mit dieser Aufnahme wird zum erstenmal in Deutschland der Ver-

3 Fey, Antje: „Geschichte des Hörbuchs in Deutschland. Definition, Marktentwicklung und Marketingstrategien“, in: *Der Deutschunterricht* 4 (2004), S. 7-16, hier: S. 7.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 8.

6 Hachenberg, Katja: „Hörbuch: Überlegungen zu Ästhetik und Medialität akustischer Bücher“, in: *Der Deutschunterricht* 4 (2004), S. 29-38, hier: S. 29.

7 Goethe, Johann Wolfgang von: „Faust. Der Tragödie erster Teil“, in der Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses, Regie: Gustaf Gründgens/Peter Gorski, Besetzung: Paul Hartmann/Gustaf Gründgens/Käthe Gold/Elisabeth Flickenschildt u.a. Deutsche Grammophon 1954 (3 Schallplatten in Leinenkassette mit Textbuch). Reproduktion als CD: Universal Music, 2004.

such gemacht, ein großes dramatisches Gedicht der Weltliteratur als Ganzes auf der Schallplatte wiederzugeben [...].“⁸ Es soll offenbar nicht mehr nur um die Stimme eines berühmten Schauspielers wie Alexander Moissi oder anderer gehen, die mittels kürzerer Texte in Szene gesetzt wird, sondern um das Werk selbst. Zu diesem Zeitpunkt war man bereits mit Hörspielen vertraut, die aber an den Rundfunk gebunden waren: eine genuine ‚Radiokunst‘. Sofern der Zuhörer nicht über eigene Aufnahmegeräte verfügte, blieb die Rezeption in der Regel ein einmaliges und in seinem Ablauf nicht zu beeinflussendes Erlebnis. Ein ‚Hörbuch‘ dagegen liegt auf einem akustischen Speichermedium dem einzelnen Hörer zum beliebigen Einsatz vor – im praktischen Gebrauch also einem Buch vergleichbar.

Die erste Audio-Aufnahme von *Faust I* ist nicht nur aufgrund des neuen Mediums, sondern auch hinsichtlich von Gattungsfragen interessant. Man wählte einen Text, der eng mit der Aufführungsform verbunden war: Nicht nur ein Drama, sondern eine spezifische Theaterinszenierung lag zugrunde, nämlich die Gründgens-Inszenierung am Düsseldorfer Schauspielhaus, die 1949 Premiere hatte (also noch vor der späteren Hamburger Inszenierung mit Gründgens und Will Quadflieg, die durch die Filmaufnahme berühmt geworden ist). Bei der Herstellung der Tonplatte führte Gustaf Gründgens selbst Regie, sein Adoptivsohn Peter Gorski hatte die Aufnahmeleitung inne. Die Sprechkunst wird dabei, wie das Begleitheft hervorhebt, programmatisch sowohl gegen das Theater als auch gegen das Radio abgegrenzt: Wie auf der Bühne „mit den Mitteln des Theaters“ solle hier das Drama „nur mit Mitteln der Sprache“ „gegenwärtig“ gemacht werden; und

beabsichtigt [werde] [...] dabei keinesfalls, *Faust I* als eine Art konservatives Hörspiel darzubieten; man wird erkennen, dass auf die akustischen Illusionsmittel, die bei einer Funksendung durchaus angebracht wären, weitgehend verzichtet ist, um das Wort allein aus seiner Intensität wirken zu lassen.⁹

Ein Beispiel dafür liefert der Moment in der Studierzimmerszene, als Faust mit Beschwörungsformeln den Pudel dazu zwingt, seine wahre Gestalt zu offenbaren. Das Rollensprechen ist durchaus vorhanden, aber das magische Geschehen wird nicht durch weitere akustische Effekte untermalt, die an die Stelle der üblichen Theatereffekte treten könnten. Die Filmaufnahmen der Hamburger Aufführung verdeutlichen, dass Gründgens solche auf dem Theater durchaus nutzte: Die Verwandlung Mephistos wird von Dampfchwaden und Lichtblitzen begleitet. Die erklärte Absicht, sich in der Hörbuchproduktion zusätzlicher Effekte – neben den

8 Ruppel, K[arl] H[einrich]: o.T. Begleitheft zur Schallplattenaufnahme Gründgens/Hartmann, 1954 (Anm. 7).

9 Ebd.

in diesem Medium ohnehin ausgeschlossenen optischen (wie im Theater) auch der akustischen (wie im Hörspiel) – zu enthalten, wird als Weg ausgewiesen, zum Wesen des Sprachkunstwerks vorzudringen. Diesem Ziel seien auch die vorgenommenen Kürzungen verpflichtet, die die Ganzheit des Werks zu verdichten hülfen:

In ihrem ständigen Bezug auf das Wesenhafte der Dichtung rechtfertigt diese Aufnahme auch ihre Striche [...]. Es ist keine Konzentration, um „Zeit zu gewinnen“, sondern um den inneren Atem der Dichtung hörbar zu machen.¹⁰

Dabei wird eine Aura evoziert, die auf der Vorstellung von Reinheit beruht.

Die Konstellation ist durchaus symptomatisch für die Nachkriegszeit in Deutschland. Man findet eine vergleichbare Haltung in der germanistischen Literaturwissenschaft der Zeit: eine Sehnsucht nach einer Rückkehr zur Literatur ‚an sich‘, jenseits der politischen Vereinnahmungen, derer sich das Fach im Dritten Reich schuldig gemacht hatte. Christa Bürger hat dies in ihrem Buch *Mein Weg durch die Literaturwissenschaft* eindrucksvoll nachgezeichnet. Für die Ideologisierung des Fachs im Nationalsozialismus führt sie stellvertretend Hermann August Korff an,¹¹ der sich in seiner Schrift *Forderung des Tages* (1933) zu einer „Deutschkunde“ bekennt als

nicht *wertfreie[r]* Wissenschaft, sondern Wissenschaft, die all ihr *objektives Wissen* in den Dienst einer *subjektiven Wertung* stellt, aber einer Wertung, deren Wertmaßstäbe aus dem völkisch organisierten Leben stammen.¹²

Vor diesem Hintergrund lässt sich ein Stück weit nachvollziehen, warum man sich nach dem Krieg so vehement auf eine reine Textimmanenz zurückzog, was die Studentenbewegung später natürlich mit guten Gründen kritisierte: Man zelebrierte einen unpolitischen Raum des Sich-Versenkens in einen dichterischen Text, als habe Literatur nichts mit lebensweltlichen Wirklichkeiten und konkreten sozialen Kontexten zu tun. Die Germanistin Bürger schreibt rückblickend über ihre Studienzeit: „Wer in einem germanistischen Seminar der 50er Jahre ein Gedicht zu interpretieren hatte, [...] kam [...] aus ohne ‚literarhistorische oder biographische Vorkenntnisse [...]‘.“¹³ Sie zitiert einen damaligen Professor, den berühmten Richard Alewyn:

10 Ebd.

11 Bürger, Christa: *Mein Weg durch die Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2003, S. 19.

12 Zit. n. ebd.

13 Ebd., S. 18.

[E]in Dichter behelligt uns nicht mit [...] seinen Gedanken [...] oder Erlebnissen.
[Sein] [...] Lied singt von selber, es singt sich selber, es singt von sich selber. Und
damit ist nichts gesagt, als daß es reine lyrische Substanz ist ohne fremde Trübung.¹⁴

Die Textimmanenz in der Literaturwissenschaft ging mit einer Abkehr von Realitätsbezügen und mit einer Entpersönlichung einher – ein Gedichtetes „singt von selber“.

Die Eigenbeschreibung der Schallplattenaufnahme von Goethes *Faust I* hat einen ganz ähnlichen Tenor. Sie nimmt dafür das Hören in Anspruch, das losgelöst von sichtbaren Körpern auf der Bühne das „Wort allein“ wirken lasse, wesenhaft als „innere[r] Atem der Dichtung“.¹⁵ Das Begleitheft verrät den zeitgeschichtlichen Beweggrund: Es sei wichtig, erfährt man, eine Schallplatte gerade von diesem Werk herzustellen als „höchste[m] Zeugnis der deutschen Dichtung in der ganzen Welt“, „wenn man in einer Zeit, in der das Vertrauen zum Wort aus vielen Gründen weitgehend verlorengegangen ist, wieder neues Vertrauen dafür schaffen will [...]“.¹⁶ „Insbesondere“, so wird betont,

ist dabei an junge Menschen gedacht, die, wie aus vielen Äußerungen von Schülern und Studenten hervorgeht, geradezu leidenschaftlich um ein neues, von Verdächtigungen freies und im Ursprünglichen gründendes Verhältnis zum Wort bemüht sind.¹⁷

Das ist eine bemerkenswerte Erwartung, die sich hier mit dem Hören verbindet: ein „im Ursprünglichen gründendes Verhältnis zum Wort“. Man mag an Jacques Derridas Befund denken, unsere Gesellschaft sei von Phonozentrismus geprägt: dem Glauben daran, dass das gesprochene Wort ursprünglich sei, unvermittelte Anwesenheit der Bedeutung verbürge, während die Schrift etwas Sekundäres sei – Nachlass von etwas Abwesendem. Auf Derridas dekonstruktive Sprachkritik soll nicht näher eingegangen werden, aber für die Frühphase des Hörbuchs ist sein Befund einer phonozentrischen Idealisierung deutlich zu bestätigen. In der Anwendung auf das Hörbuch ist dies nun doppelt paradox, denn schließlich erfordert der Produktionsweg, dass die Stimme, die angeblich die Ursprünglichkeit der Bedeutung in den Worten freisetzt, erst auf die Schrift folgt: als Lesung des Textes.

Jede Lesung ist zugleich eine Interpretation. Das ist der Grund, warum heute von Kritikern dem Hörbuch gerade umgekehrt unterstellt wird, man verliere

14 Zit. n. ebd.

15 K. H. Ruppel: Begleitheft zur Schallplattenaufnahme Gründgens/Hartmann.

16 Ebd.

17 Ebd.

etwas im Vergleich zum gedruckten Buch. Die gängigen Vorwürfe lauten: Trivialisierung durch die Sinnhaftigkeit und Einschränkung der Bedeutungsvarianz. „Wird der Hörer nicht vieler Interpretationsmöglichkeiten beraubt?“, fragt Tilla Schnickmann, diese Position resümierend, und spitzt zu: „Bedeutet der Übergang von der Schrift in die stimmliche Interpretation den Literaturverlust?“¹⁸ Wie sehr die Wirkung einer Stimme die Rezeption beeinflusst, ist in jedem Fall nicht zu unterschätzen. Der Einsatz der Stimme kann im schlimmsten Fall sogar den Zugang zum Werk verstellen. So hat beispielsweise Richard Wagner (1872) berichtet:

Wir vernehmen, daß *Goethe* durch Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien peinlich wurde; von *Schiller* weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte.¹⁹

Hier sind natürlich Autorenlesung und Vortrag eines ausgebildeten Sprechers zu unterscheiden.

Die Sprecherausbildung ist in ihren Leitvorgaben ebenso einem historischen Wandel unterworfen, wie es die Vorlieben der Zuhörer sind. Man kann das im Vergleich verschiedener Hörbeispiele derselben Textpassage leicht feststellen, etwa der Szenen vor und bei dem Osterspaziergang in *Faust I*. Einen Ausgangspunkt kann wieder das Hörbuch in der Gründgens-Regie mit Paul Hartmann als Faust bieten. In dieser Passage gibt es übrigens durchaus akustische Zusätze neben dem gesprochenen Wort, nämlich Musik. Sie ist aber vom Text her motiviert: Es sind die Glocken der Ostermesse mit dem Gesang des Chors. Die Stelle ist auch ein Beispiel für die vorgenommenen Streichungen: Neben einzelnen Versen fehlen die munter neckenden Gespräche des Volks, mit denen die Szene „Vor dem Tor“ einsetzt, bevor Faust auf seinem Spaziergang mit Wagner auftritt. Man mag dies der Intention zuschreiben, den Text auf den geistigen Gehalt hin zu verdichten und sich dafür von auflockernden Spielszenen als ‚Beiwerk‘ zu trennen. Der Sprachduktus, den Hartmann wählt, ist der bedeutungsvoll getragene Ton, der aber nicht übertrieben wird.

Seine Gestaltung der Figurenrede Fausts lässt sich kontrastiv vergleichen mit zwei Varianten aus diesem Textumfeld: einem Auszug aus Fausts Monolog aus der Nacht, kurz nachdem er durch das Läuten der Osterglocken davon abgehalten worden ist, aus Überdruß an der Vergeblichkeit menschlichen Strebens Gift zu nehmen, und dann einem Ausschnitt aus Fausts Betrachtungen über die Frühlings-

18 Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007, S. 21-53, hier: S. 52.

19 Wagner, Richard: *Über Schauspieler und Sänger*, Leipzig 1872, S. 27.

natur während des Osterspaziergangs mit seinem Schüler Wagner. Die erste Höraufnahme stammt von 1912 und ist von Alexander Moissi, dem in seiner Zeit gefeierten österreichischen Schauspieler.²⁰ Die zweite Aufnahme ist eine moderne, die 2014 eingelesen wurde: von Johannes Ackner, der als Sprecher langjährige Erfahrung im Hörfunk und Fernsehen sowie für die Blindenbibliothek Leipzig hat.²¹ Man merkt die Unterschiede: Moissi steigert sich in ein Pathos hinein, das schon maßlos zu nennen ist; Ackner dagegen spricht in einem unbeteiligten neutralfreundlichen Ton mit einzelnen forcierten Stimmmodulationen – ein Ton, den man sich auch bei einem werbenden Sachtext vorstellen könnte. Beide Varianten wirken auf jeweils entgegengesetzte Weise befremdlich, was dazu führt, dass man sich nicht voll auf den präsentierten Text einlassen kann. Beide Präsentationsweisen aber unterscheiden sich diametral, worin man zunächst einmal die historische Distanz ausmachen kann.

Ein professioneller Sprecher, Bernt Hahn, geht im Interview auf die prinzipielle Differenz in den Vortragsschulen ein, wobei er mit der ersten, die er darstellt, den Stil Moissis beschreibt:

Es gab zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen sehr expressiven, deklamierenden Vortragsstil. Nach dem Krieg wurde, weil der Hohe Ton durch die Geschichte diskreditiert war, ein pathetisch monotoner Vortragsstil tonangebend.²²

Für die weitere Entwicklung (Hahn bezieht sich auf heutige Lyriklesungen), in die man ebenfalls den Stil Ackners einordnen kann, sei die Tendenz zu einer bewegten, aber die „hymnische[n] oder wenigstens emotionale[n] Gebärde[n]“ herunterspielenden Haltung auszumachen. Auch diese Haltung sieht Hahn kritisch:

Ich finde es unerträglich, wenn Gedichte „interessant“ vorgelesen werden. [...] Sie sind komprimiert, nicht nur im Klang, sondern auch im Sinn. So kann man sie verstehen, so können sie vom Vorleser verstehbar gemacht werden. Aber nicht, indem man eine interessante, ein wenig seltsame Stimme macht.²³

20 Moissi, Alexander: „Faust“ (J. W. v. Goethe), Monolog, Deutsche Grammophon (Schallplatte), https://www.youtube.com/watch?v=_F9jU106pm4 vom 24.9.2015.

21 Johannes Ackner spricht Johann Wolfgang von Goethes „Osterspaziergang“, Hörbuch auf der Internetplattform www.vorleser.net, veröffentlicht am 07.04.2014, http://www.vorleser.net/goethe_osterspaziergang/hoerbuch.html vom 24.9.2015.

22 Hahn, Bernt: „Zuhören können, wie sich die Sprache selbst liest“, Interview geführt von Thomas Böhm, in: Böhm, Thomas (Hg.), Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen, Arnheim 2003, S. 140-146, hier: S. 144.

23 Ebd., S. 145.

Was aber sind Kriterien für gutes Vorlesen und entsprechend für gute Höraufnahmen? Der angemessene Einsatz von Stimm-Modulation, ein passender Sprechduktus mit Rhythmik und Pausen gehören sicher dazu. Was aber ‚angemessen‘ und ‚passend‘ ist, ist nicht objektiv zu bestimmen. Die Bewertungsfrage ist heikel und würde zu unterschiedlichen Zeiten – soviel ist sicher – auch in grundsätzlichen Aspekten unterschiedlich beantwortet werden. Entsprechend resümiert Tobias Lehmkuhl, es gebe „kein ‚kritisches Besteck‘ speziell für Hörbücher“.²⁴ Er nennt ein relationales Kriterium. Es müsse erkennbar werden, dass der Sprecher den Text, den er liest, ‚versteht‘. „Dies ist [...] einer der wenigen Anhaltspunkte, die der Kritiker hat, um eine Lesung zu beurteilen: Er muß sich mit der Haltung des Sprechers zum Text auseinandersetzen.“²⁵

Als Testfall bietet sich ein besonders ungewöhnliches Sprechbeispiel an: die Hörbuch-Produktion einer Lesung, die Eberhard Esche 1997 am Deutschen Theater in Berlin vor einem Live-Publikum vorgetragen hat.²⁶ Esche war bereits zu DDR-Zeiten ein bekannter Schauspieler und Solo-Rezitator. Das Werk, um das es geht und bei dem Esches Präsentation mit anderen Audioproduktionen kontrastiv verglichen werden kann, ist Goethes *Reineke Fuchs*, ein Epos mit Fabel-Zügen, in dem der Autor einen seit dem Mittelalter bearbeiteten Stoff aufgreift. Goethes Vorlage war die berühmte niederdeutsche Volksdichtung *Reynke de vos* aus dem späten 15. Jahrhundert, und zwar in der von Gottsched herausgegebenen Ausgabe. Diese Prosafassung übertrug Goethe nach dem Vorbild antiker Epen in Hexameter-Verse. Im Handlungsablauf dagegen folgte er weitgehend dem Prätext, der damit einsetzt, dass Reineke am Hof des Königs der Tiere, des Löwen Nobel, angeklagt wird, zahlreiche Missetaten begangen zu haben. Die verschiedenen Versuche, den Fuchs zu bestrafen – der Tod am Galgen droht – weiß dieser durch Schlauheit, Sprachgewandtheit und List abzuwenden. Mehr noch rächt er sich in jeder erdenklichen Weise an seinen Widersachern. Am Ende sieht der König ein, dass er eines solchen Ratgebers an seinem Hof dringend bedarf, und ernennt Reineke in höchsten Ehren zum Reichskanzler. Goethe schrieb das Tier-Epos 1792/93 während der Koalitionskriege als, wie er später bekundete, „Hof- und Regentenspiegel“, in dem „das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt“.²⁷

24 Lehmkuhl, Tobias: „Bloßer Bügelbegleiter? Über das Hörbuch“, in: Merkur 59 669-680 (2005), S. 362-366, hier: S. 363.

25 Ebd.

26 Eberhard Esche liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“, Aufzeichnung aus dem Deutschen Theater, Berlin 1997, Regie: Annette Reber, Berlin: Eulenspiegel, 2009.

27 Goethe, Johann Wolfgang von: „Campagne in Frankreich“ [1792], in: Klaus-Detlef Müller (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 16: Campagne in Frankreich, Belagerung von Mainz, Reise-

Von der Form her hat man es mit einem epischen Text zu tun, der – dem antiken Epos entsprechend – zugleich Züge des Dramatischen trägt. Es verwundert angesichts der gattungsbedingten Vortragsnähe kaum, dass der Text relativ häufig eingelese wurde. Das Besondere der Aufnahme von Eberhard Esche zeigt sich im Vergleich: etwa mit einer neueren Hörbuchproduktion von 2015, gesprochen von Peter Matić, der als Burg-Schauspieler und Synchron-Stimme von Ben Kingsley bekannt ist.²⁸ Die Aufnahme wird den meisten heutigen Hörern wohl gefallen: Lebhaft gesprochen ohne übertriebene Betonungen kann man sie in positivem Sinn als konventionell einstufen. Der Kontrast zur Lesung von Eberhard Esche ist auffällig. Irritierend ist bereits der Einstieg, den Esche wählt: Der Name des großen Autors wird langgezogen, mit Pausen zwischen den einzelnen Namensbestandteilen und mit ironischem Pathos intoniert, wodurch sich der heutige Vorleser einer eigenen, distanzierten Position versichert. Diese Haltung wird auch beim Vortrag des Textes beibehalten, wobei Esche durch Variation im Tempo (vorwiegend langsam gelesen, fallen einzelne Passagen durch einen schnellen Sprechfluss auf) und im Wechsel zwischen aufreizend monoton gesprochenen und bewegten Passagen Akzente setzt. Charakteristisch für seine Lesung ist insgesamt ein amüsiert-ironischer Tonfall.

Für die künstlerische Szene der Gegenwart hat Bernt Hahn ein Bedürfnis nach einem eigenen, neuen Ton ausgemacht, der sich bewusst von einer Haltung lossage, „die sich vormacht, so etwas wie Wahrheit oder Authentizität im Understatement zu finden, im Herunterdrosseln des Klangs auf eine Linie ohne Anschlag“. Der neue Ton habe dagegen „sehr viel mit Pathos zu tun, das nicht mehr so geht wie früher einmal; für das man eine heutige Gebärde finden muß.“²⁹ Bei Esche geht es nicht so sehr um den Ton selbst als Ausdruck eigener künstlerischer Originalität, wohl aber um die Distanzierung von einer vorgeblichen „Wahrheit oder Authentizität“. Dies bezieht sich jedoch eher auf das Autor-Verständnis: Die ironische Note versagt sich einer Haltung, die sich beim Lesen ganz in den Dienst des Autors stellt und dem ‚großen Klassiker‘ huldigt, passt dabei aber durchaus zur Grundaussage des Textes.

schriften, Frankfurt a.M. 1994, S. 386-572, hier: S. 569. Die Sigle FA verweist auf die im Folgenden zugrunde gelegte Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang von Goethe: „Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche“, hrsg. von: Apel, Friedmar/Birus, Hendrik/Bohnenkamp, Anne [u.a.], 40 Bdn., Frankfurt a.M. 1987-2013.

28 Peter Matić liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“, Produktion: NDR 2015, <http://www.der-audio-verlag.de/hoerbuecher/reineke-fuchs-goethe-johann-wolfgang-von-978-3-86231-561-1/> vom 24.9.2015.

29 B. Hahn: Zuhören können (Anm. 22), S. 146.

Die Präsentation hat insgesamt eine entscheidende Auswirkung auf die Interpretation. Man kann dies gut erkennen, wenn man das von Esche gelesene Ende von *Reineke Fuchs* im Kontrast etwa mit der Aufnahme von Katharina Thalbach hört.³⁰ Die Schlussverse sind für interpretatorische Fragen von besonderem Interesse, weil sie eine ‚Moral‘ zum Text liefern:

Hochgeehrt ist Reineke nun! Zur Weisheit bekehre
 Bald sich jeder, und meide das Böse, verehere die Tugend!
 Dieses ist der Sinn des Gesangs in welchem der Dichter
 Fabel und Wahrheit gemischt, damit ihr das Böse vom Guten
 Sondern möget, und schätzen die Weisheit, damit auch die Käufer
 Dieses Buchs vom Laufe der Welt sich täglich belehren.
 Denn so ist es beschaffen, so wird es bleiben und also
 Endigt sich unser Gedicht von Reinekens Wesen und Taten:
 Uns ver helfe der Herr zur ewigen Herrlichkeit. Amen!³¹

In der Thalbach-Version ist der Leser auf seine eigene Interpretation angewiesen: Die abgründige Ironie erkennt er nur im Zusammenhang mit der vorangegangenen Geschichte, nicht durch die Stimme der Vortragenden. Katharina Thalbach liest die Passage lebendig, aber ernst und ohne karikierende Untertöne. Esche lässt hier von vorherein keinen Zweifel, indem er den ironischen Ton deutlich durchklingen lässt – und die Aufnahmebedingungen der Live-Lesung, die auch die Publikumsreaktionen dokumentiert (man hört Lachen), tun ihr Übriges.

Wie ist die Präsentation nun zu bewerten? Tut die eigenwillige Höraufnahme dem zugrundeliegenden Text zu viel ‚an‘, indem sie dem Hörer eine bestimmte Haltung und Deutung aufdrängt? Oder ist sie – nach dem Kriterium von Lehmkuhl – eine besonders hoch zu bewertende, da sie vom Verständnis des Sprechers für den gelesenen Text zeugt? Ich möchte auf die Beurteilung später zurückkommen – über den Umweg einer historischen Betrachtung, anhand derer die Zeitabhängigkeit solcher Maßstäbe deutlich wird.

Angesichts dieser Tendenzen, Texte von Goethe im Hör-Medium in ganz unterschiedlicher Ausgestaltung neu zu präsentieren, lässt sich fragen, was Goethes Position dazu gewesen wäre. Die Frage erscheint nicht so abwegig, wenn man

30 Katharina Thalbach liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“, Regie und Produktion: Schulz, Ina/Hasse, Anja, Hamburg 2001.

31 J. W. v. Goethe: „Reineke Fuchs. in zwölf Gesängen“ [1794], 12. Gesang, in: Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, kleine Prosa, Epen, Frankfurt a.M. 1994, S. 659-806, hier: S. 806.

bedenkt, dass es in der Rezeptionsgeschichte eine Tradition des Zuhörens gibt, die bis in Goethes Zeit zurückzuverfolgen ist: In Deutschland begann seit den 1770er-Jahren eine besondere Literatur-Praxis Mode zu werden, die im Umfeld des Dichterkults des Sturm und Drang und des Geselligkeitskults der Romantik Aufwind erhielt, nämlich Dichterlesungen mit Autoren wie Goethe, Klopstock, Tieck und anderen. „Parallel zum stillen und einsamen Augenlesen“, das sich im Zuge verstärkter Alphabetisierung und steigender Produktion von Zeitschriften und Büchern ausbreitete, „entstanden“, wie Reinhart Meyer-Kalkus konstatiert, „gesellschaftliche Praktiken, mit denen Texte hörbar gemacht wurden, sei es durch lautes Vorlesen, Rezitation oder Deklamation, sei es durch Schauspiel, Lied oder Chorgesang“ – eine „Kunst der Vergegenwärtigung von Texten“.³² In diesem Zusammenhang kommt Goethe nicht nur über sein Werk, sondern als Akteur ins Spiel. Im folgenden Teil meines Beitrags möchte ich Goethes eigenes Verhältnis zur auditiven Rezeption von Dichtung in die Betrachtung einbeziehen.

3 GOETHES HÖRBUCH-POETIK AVANT LA LETTRE

Der Mensch ist von Natur kein lesendes sondern ein hörendes Wesen; so wie auch der Poet keineswegs gemacht ist seine Gedanken zu Papiere zu bringen, sondern vielmehr sich mündlich vernehmen zu lassen.³³

Als Goethe dieses Bekenntnis zum Hören formulierte, war er fast 80 Jahre alt und blickte auf ein bekanntermaßen umfangreiches Schriftwerk zurück. Die Überlegungen, die er anlässlich der ‚dramatischen Vorlesungen‘ anstellte, mit denen der Berliner Rezitator, Schauspieler, Theaterleiter und Schriftsteller Carl Eduard von Holtei Anfang 1828 in Weimar Furore machte,³⁴ kommen nicht aus heiterem Himmel. Goethe war schließlich auch ein Theaterpraktiker, der sich fortwährend mit Fragen der Vortragskunst und ihres Verhältnisses zum Wesen der Dichtung auseinandersetzte.

32 Meyer-Kalkus, Reinhart: „Literatur für Stimme und Ohr“, in: Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama: eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004, S. 173-186, hier: S. 173.

33 J. W. v. Goethe: „Dramatische Vorlesungen“ [1828], in: Bohnenkamp, Anne (Hg.), *FA, I. Abt., Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824–1832*, Frankfurt a.M. 1999, S. 637-645, hier: S. 476.

34 Vgl. Bohnenkamp, Anne: „Kommentar“, in: Dies. (Hg.), *FA, I. Abt., Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824–1832*, Frankfurt a.M. 1999, S. 935-1574, hier: S. 1282.

Wie relevant für Goethe der Gedanke an den Vortrag – den lauten gesprochenen oder den innerlichen des Lesers – war, lässt sich bis ins Detail seines Schreibens verfolgen. Albrecht Schöne hat im Kommentar zu der von ihm verantworteten Werkausgabe des *Faust* darauf aufmerksam gemacht, dass Goethe die Zeichensetzung nicht nach grammatikalischen Regeln eingesetzt hat, sondern als Anweisungen für die Intonation:

Winzigen Regieanweisungen gleich, bestimmen sie die sinntragende Klanggestalt des Verses und damit das Textverständnis – nicht nur des Zuhörers, sondern auch des lautlos sprechenden Lesers: machen den Text zu einer Partitur.³⁵

Ich komme zu den theoretischen Äußerungen Goethes und hier zunächst zum Vorlesen als erstem Schritt auf dem Weg zu einer Ästhetik des Hörens. Wesentliche Hinweise sind für diese Fragestellung der Forschung von Reinhart Meyer-Kalkus zu verdanken.³⁶

Grundlegend bei Goethe sind für den uns interessierenden Kontext die Ausführungen zu gattungsbezogenen Erfordernissen im Vortragsstil. Der Rhapsode eines Epos habe einen anderen Vortragsstil zu verfolgen als der Mime im Theaterstück. Meyer-Kalkus weist darauf hin, dass Goethe in dieser Hinsicht aufklärerische Vortragslehren zuspitzt, die ebenfalls „zwischen theatralischer und oratorischer Beredsamkeit“ unterscheiden.³⁷ In seinen *Regeln für Schauspieler* von 1803 erläutert Goethe den Unterschied zwischen der Rezitation eines epischen Textes und der Deklamation von dramatischer Figurenrede auf der Bühne. Bei der Deklamation, die er als „gesteigerte Rezitation“ beschreibt, sei es erforderlich, „sich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen [zu] versetzen, dessen Rolle ich deklamiere“.³⁸ Identifikation sei gefordert, die möglichst vollkommene Verkörperung des darzustellenden Charakters. Der Rezitator eines Gedichts oder Epos dagegen solle zwar einen „angemessenen Ausdruck“ in seine Stimme legen und den Text

35 Schöne, Albrecht: „Angaben zum Text“, in: Ders. (Hg.), FA, I. Abt. Bd. 7/2: Faust. Kommentare, Frankfurt a.M. 1994, S. 65-129, hier: S. 111.

36 Meyer-Kalkus, Reinhart: „Auch eine Poetik des Hörbuchs – Goethes Empfehlung des Vorlesens“, in: Paragrana 17/2 (2008), S. 154-162.

37 Ebd., S. 157.

38 J. W. v. Goethe: „Regeln für Schauspieler“ [1803], in: Apel, Friedmar (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805, Frankfurt a.M. 1998, S. 857-883, hier: S. 865.

mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage[n], welche [er] [...] durch seinen Inhalt dem Leser einflößt, jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird.³⁹

Zwar folge der Rezitierende „mit der Stimme den Ideen des Dichters“, aber dies seien „bloß Folgen und Wirkungen des Eindrucks welchen der Gegenstand auf den Rezitierenden macht“, er steigere sich nicht in die Figur eines anderen hinein.⁴⁰ Wesentlich ist, dass der Sprecher zum Vermittler werden und das auch spüren lassen soll: „Der Zuhörer“, so Goethe, „fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.“⁴¹ Der Rezitator steht, wie Meyer-Kalkus die Position Goethes zusammenfasst, im Dienst dieses „Dritten“: „der Literatur, der er nur gerecht wird, wenn er hinter ihr zurücktritt“.⁴²

Vergleichbare Gedanken findet man bereits in der 1797 gemeinsam mit Schiller verfassten Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung*. Dort wird der Rhapsode als weise Instanz mit Ruhe und Übersicht beschrieben:

Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er lase hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte.⁴³

Die „Stimme der Musen“ braucht den Ton und die gleichzeitige Abwesenheit eines sichtbaren Körpers, der die Zuhörer schließlich immer an die konkrete Situation erinnert. Diese Vorstellung liest sich wie ein vorweggenommenes Plädoyer für das Hörbuch, in dem sich die körperlose Stimme tatsächlich realisieren lässt.

Wenn man von dieser Warte aus zurückblickt, ist das Konzept, das Gustaf Gründgens mit der ersten Hörbuch-Aufnahme von *Faust I* verfolgt hat, durchaus eines im Goethe'schen Sinne. Laut Begleitheft war die Idee schließlich, „das Wort allein aus seiner Intensität wirken zu lassen“.⁴⁴ Bei dieser Produktion war allerdings immer noch das Rollensprechen leitend. Zugrunde lag immerhin eine Theaterinszenierung, auch wenn man auf die Bühnensituation und zusätzliche Effekte zur Illusionssteigerung verzichtete. Dies eröffnet die Gattungsperspektive. Sind

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 864.

42 R. Meyer-Kalkus: Auch eine Poetik des Hörbuchs, S. 157.

43 Goethe, Johann Wolfgang v./Schiller, Friedrich: „Über epische und dramatische Dichtung“ [1797], in: Apel, Friedmar (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805, Frankfurt a.M. 1998, S. 445–447, hier: S. 447.

44 K. H. Ruppel: Begleitheft zur Schallplattenaufnahme Gründgens/Hartmann.

die Überlegungen, die Goethe ausgehend vom Vortrag des Rhapsoden ausführt, überhaupt auf die Präsentation eines Dramas zu beziehen?

Mit dem Rhapsoden ist eine bestimmte Gattungstradition aufgerufen: die des Epos, das im antiken Griechenland von einem professionellen Rezitator mündlich vorgetragen wurde. Zunächst einmal geht es also um eine spezifische, epische Gattung. Dies wirft die Frage nach der Übertragbarkeit der Überlegungen auf andere Gattungen auf. Dass man die Vortragssituation des Rhapsoden auch leicht mit Lyrik verbinden kann, liegt auf der Hand. Erst im Vortrag entfaltet sich die volle Wirkung der Lautästhetik, und das Gedicht ist – wenn man von Sonderformen wie dem Rollengedicht absieht – konzeptionell auf einen Sprecher hin angelegt. Dass die Rezitation für Goethe ein Ideal darstellt, das sich darüber hinaus aber sogar auf das Drama beziehen lässt, kann man nicht nur aus der praktizierten Vorliebe Goethes ableiten, aus eigenen Dramen öffentlich zu lesen, sondern auch aus seinen Schriften. Aufschlussreich ist hier sein Essay *Shakespear und kein Ende!* (in den 1813 verfassten ersten beiden Teilen). In diesem Essay, der an frühere Shakespeare-Huldigungen anknüpft, stilisiert er zunächst einmal den Theaterdichter, der Shakespeare ist, als „Dichter überhaupt“.⁴⁵ Dieser stehe für die Vereinigung von Gegensätzlichem, der Dichtung der „alte[n] und neue[n] Welt“.⁴⁶ Auf die strategische Positionsnahme gegen die romantische Programmatik der Brüder Schlegel, die Goethe mit der Schrift verfolgte, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Interessant für unseren Zusammenhang ist, dass Goethe die Wirkung dieser ‚Dichtung schlechthin‘, die Shakespeare geschaffen habe, von der theatralen Repräsentation abkoppelt. In der Frage danach, was die besondere Wirksamkeit von Shakespeares Dramen ausmache, antwortet Goethe, es scheine,

als arbeite er für unsre Augen; aber wir sind getäuscht. [...] Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort [...]. Betrachtet man aber die *Shakespear*’schen Stücke genauer, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat, als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird.⁴⁷

45 Goethe, Johann Wolfgang v.: „Shakespear und kein Ende!“ [1813], in: Apel, Friedmar (Hg.), FA, I. Abt., Bd. 19: Ästhetische Schriften 1806–1815, Frankfurt a.M. 1998, S. 475–477, hier: S. 637.

46 Ebd., S. 644.

47 Ebd., S. 638.

Als Beispiele führt Goethe Hamlets Geist und Macbeths Hexen an sowie „manche Grausamkeiten“.⁴⁸ Das Lesen mildere im flüchtig imaginierten Bild, was in der konkreten Verkörperung abstoßen müsse. Besser als das Lesen aber sei noch das Hören, denn Shakespeare wirke „[d]urchs lebendige Wort“.⁴⁹ Durch dieses erscheine die Dichtung am ‚reinsten‘, denn der Hörer werde durch keine visuelle Darstellung, wie passend auch immer, „zerstreut“: „Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern,“ so schlussfolgert Goethe, „als sich mit geschloßnen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme, ein *Shakespear*’sches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen.“⁵⁰

Hier bleibt festzuhalten, dass Goethe nicht dem nachahmenden Rollensprechen den Vorzug gibt, der doch der szenischen Bühnensituation am nächsten käme, sondern dem Rezitieren, das er in den *Regeln für Schauspieler* als eines bestimmt hatte, in dem der Sprecher seine Distanz bewahre und spürbar werden lasse, „daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.“⁵¹ Für das künstlerische Selbstverständnis ist das ein folgenreiches Plädoyer: Nicht die Imagination einer Figur bildet den Zielpunkt, sondern das Dichterwort.

4 KLASSIKER FÜR DIE GEGENWART: CHANCEN DES HÖRBUCHS

Aus Goethes theoretischen Überlegungen lassen sich Kriterien gewinnen, denen freilich eine starke Autorposition eingeschrieben ist. Wollte man Goethes Texte nach dessen eigenen Vorstellungen präsentieren, hätte man klare Leitvorgaben. Mit Goethe argumentiert, wäre *den* Höraufnahmen der Vorzug zu geben, bei denen der Sprecher einen mittleren, nicht zu leidenschaftlichen Ton hält, aber dennoch die emotionale Bewegung mitmacht: quasi als Ausdruck der Wirkung des Inhalts auf den Rezipienten, der auch der Vorleser zunächst einmal ist. Der Sprecher dürfte bei der Figurenrede den Charakter seiner eigenen Stimme, die wie beim Rhapsoden über dem ganzen Werk schweben soll, nicht veräußern, sollte dabei aber auch nicht seine Individualität als Künstler zum Selbstzweck werden lassen. Der deklamatorische Stil Alexander Moissis wäre hier das extreme Negativbeispiel. Moissi ist der große Mime, der ohnehin nicht als Rezitator, sondern als Deklamator beurteilt werden muss. Aber die ins Exzessive gesteigerte Leidenschaftlichkeit lässt sich auch nicht mit einer Rollenverkörperung erklären, denn es geht dabei

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 638f.

51 J. W. v. Goethe: *Regeln für Schauspieler*, S. 864.

nicht mehr um die Figur und nicht um das Werk. Letztlich nutzt der Virtuose das Werk, um sich selbst zu inszenieren. Im Feld der Rezitation ernsthaft in Betracht zu ziehen sind dagegen die vorgestellten Präsentationen von Katharina Thalbach und Eberhard Esche. Die *Reineke Fuchs*-Lesung von Thalbach könnte hinsichtlich Goethes Kriterien uneingeschränkt als gelungenes Beispiel gelten, während der Fall bei Esche komplizierter ist. Er gibt dem ironischen Grundgehalt, der bereits im Text vorliegt, Ausdruck, verbirgt dabei auch nicht den externen Standpunkt, was beides noch im Einklang mit Goethes Vorstellungen wäre. Aber dessen Forderung, „mit der Stimme den Ideen des Dichters“ nachzufolgen,⁵² entzieht sich Esche bewusst, indem er einerseits eine monotonisierende Sprachgestaltung und andererseits eigenwillige Überzeichnungen vornimmt, die – mit Gérard Genette gesprochen – eine Metatextualität erzeugen: eine Distanzierung vom Text, die sich als ironischer Kommentar verstehen lässt.

Hier jedoch liegt ein entscheidender Mehrwert. Denn dadurch wird ein literarischer Text der Vergangenheit für die Gegenwart akzentuiert, und heutige Rezipienten werden herausgefordert, die Dichtung für sich zu aktualisieren: nicht als erneute Rezeption eines gesetzten, in seiner Bewertung letztlich erstarrten Kulturguts, sondern als aktive Auseinandersetzung damit. Anregende Beispiele liefern nicht zuletzt Produktionen für und von Jugendlichen – etwa ein „interaktives Rap-Hörbuch“ zu Gedichten von Goethe und Schiller (Doppel-U 2006)⁵³ –, mit denen wieder ein verstärktes Interesse an den ‚Klassikern‘ geweckt werden soll. Meyer-Kalkus spricht davon, literarische Vortragskunst erzeuge „eine Art von Reflexionslust, die sich begrifflich nicht restlos auflösen lasse.“⁵⁴ Bezüglich des Verhältnisses von Literatur in traditioneller Buchform und ihrer Fassung als Hörbuch lässt sich daran anschließen und eine Chance postulieren, die das neue Medium eröffnet. Zeitlos ist eine Hörbuchaufnahme zwar nicht, im Gegenteil zeugen die sich wandelnden Stile vom jeweiligen Zeitgeschmack. Aber dafür erlaubt sie es, die Literatur vergangener Epochen für ein breites Publikum gegenwärtig zu machen – gerade durch die sinnliche Präsenz der stimmlichen Präsentation, die der eigenen Zeit stärker verpflichtet bleibt.

52 Ebd., S. 865.

53 Doppel-U/Hübner, Antje: Goethe und Schiller. Ein interaktives Rap-Hörbuch, Audio-CD und Buch mit Texten und Begleitmaterialien, Braunschweig 2006.

54 Meyer-Kalkus, Reinhart: „Die Kunst der Vergegenwärtigung. Schillers Ballade Die Kränze des Ibykus auf Sprechschallplatte und Audiobook, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), Text + Kritik 196 (2012), S. 26-37, hier: S. 36; vgl. auch Häusermann, Jürg: „Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung, Wiesbaden 2007, S. 55-73, hier: S. 72f.