

Schiller auf der heutigen Bühne

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **36-37 (1971-1972)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Schiller auf der heutigen Bühne

«Wenn ich Gott selber wäre und im Begriff stünde, diese Welt zu schaffen, zugleich aber voraussähe, daß die *Räuber* in dieser Welt geschrieben und mit Beifall aufgeführt werden sollten — ich ließe diese Welt ungeschaffen.»

Diese Worte hat in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts ein russischer Fürst gesprochen; er lebte in Dresden und hatte, fünfzig Jahre nachdem es auf einer deutschen Bühne erschienen war, das Entsetzen vor dem Monstrum noch nicht überwunden. «An den Räubern», schreibt Heinrich Laube, der bedeutende Dramatiker und Theaterleiter, dreißig Jahre später, «ist der Schreck immer haften geblieben.» In seinen *Karlsschülern*, einem Stück um Schillers Flucht aus Stuttgart, legt er die Worte des Russen dem despotischen Herzog Karl von Württemberg in den Mund. Später wurde Schiller zum gefeierten Dichter der Nation, die sich aber doch nie ganz abfinden konnte mit der Kluft, die zwischen den frühen Dramen des Stürmers und Drängers, Ehrenbürgers der französischen Republik, politisch gefährdeten Flüchtlings und denen des reifen und geklärten Wissenschafters offen blieb, des Philosophen, Historikers, geadelten Hoftheaterdichters und Freundes von Goethe, und wie er es von seinem interessantesten, weil zwiespältigsten Helden gemeldet, schwankt auch sein Charakterbild in der Geschichte.

Noch hatte Laube Schwierigkeiten, die Dramen des jungen Schiller bei dem überängstlichen Obersthofmeisteramt Kaiser Franz Josephs durchzusetzen, da baute die Nation schon an dem Bilde, das den ehemaligen rebellierenden Karlsschüler und herzoglichen Feldscher zur erhabenen Bronzefigur umstilisieren sollte. Bald stand sein Werk als Prachtband gesammelter Zitate in den Bücherschränken, ein erbaulicher, für den bürgerlichen Geschmack gereinigter Leitfadener deutschen Bildung, von der Karl Kraus schon vor dem Ende des Ersten Weltkrieges sagte, sie sei kein Inhalt, sondern ein Schmückedeinheim. Nie ist einem Dichter von seinen Feinden bittereres Unrecht widerfahren als Schiller von seinen Verehrern. Wie oft mußte sein Werk Vorspanndienste tun für eine Sache, die er mit Abscheu von sich gewiesen hätte! «Schillers Talent war recht fürs Theater

geschaffen», sagte Goethe zu Eckermann zwanzig Jahre nach Schillers Tod, «mit jedem Stück schritt er vor und ward er vollendeter; doch war es wunderbarlich, daß ihm noch von den *Räubern* her ein gewisser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte.» Und später heißt es: «Alles an ihm war groß, doch seine Augen waren sanft.» Ein Mensch der gewaltigen Kontraste, um den es immer stürmisch zuging. Tatsächlich assoziiert man bei dem Gedanken an eine Schillersche Aufführung auch heute immer noch unwillkürlich Lärm, Tumult und Maßlosigkeit.

Aber wie seltsam nimmt sich dabei sein eigenes Bekenntnis aus: «Heilig und feierlich war immer der stille, der große Augenblick im Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderter, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Rute, nach der Phantasie eines Dichters beben — wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann.»

Das tönt doch weit weniger hohl als die Gipsbüste, die sich unsere Eltern und Großeltern als Idol auf die Kommode stellten. Gewiß, das Vexierbild ist längst zerstört und mit ihm die Vorstellung einer vermeintlich so intakten, so leicht zu entschlüsselnden Welt. Allein die Beziehung auf das Jetzt und Hier, die das Theater doch immer wieder sucht, die will sich mit Schiller nicht so leicht einstellen, und das liegt an der seltsamen Bewandnis, die es mit seinen Stücken auf der Bühne hat. Die immense theatralische Kraft, die seinen Dramen innewohnt, hat sie nicht oft die Wirkung eines Strohfeuers, das einen blendenden Glanz auf der Netzhaut hinterläßt, dessen Hitze aber so rasch verweht, wie sie aufgeschossen ist?

War das aber Schillers Meinung? Hören wir, was der Vierundvierzigjährige bekennt:

Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu *machen*, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.

Das war das hohe geistige Ziel, das sich Schiller, in seinen reifen Jahren gestellt hatte. Dennoch lesen wir immer wieder von den

Stürmen, die seine Stücke, wo immer sie aufgeführt wurden, entfesselt haben. Es scheint auch, daß es durchaus keines gleichgestimmten Publikums bedurfte (und bedarf), um diese abenteuerlichen Höhenflüge auszulösen.

Thomas Mann berichtet in seinem liebevollen, tief bewegenden *Versuch über Schiller*, dem letzten Werk, dessen Veröffentlichung er erlebt hat: «Ich habe *Kabale und Liebe* nach dem Ersten Weltkrieg in München — die Räterepublik war gerade gefallen — vor einem äußerst bürgerlichen, äußerst rückschlägig-konservativ gestimmten Publikum in mittelmäßiger Aufführung gesehen und es erlebt, daß dieses Publikum durch den Atem des Werkes in eine Art von revolutionärer Rage versetzt wurde. Es wurde zum Schiller-Publikum, wie noch ein jedes es geworden ist vor seinen Stücken.»

Dem Feueratem, den Schillers Dichtungen auf jeder Bühne verströmen, der jedes Publikum im Handumdrehen in ein Schiller-Publikum verhext — ihm hat das Theater so viele Siege zu verdanken, daß man nicht umhin kann, seiner Wirkung zu mißtrauen. Es scheint allerdings, als ob Schiller selbst einigen Zweifel in die allzu ungestüme Wirkung des entfesselten Wirbelsturmes gesetzt hätte. Jedenfalls gibt es Zeugnisse für seinen weisen Willen zur heiligen Nüchternheit.

Das oben zitierte Wort stammt aus Schillers Vorrede zur *Braut von Messina* — «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie». Hier stellt der an Immanuel Kant geschulte, scharfsinnige und unbestechliche Analytiker, der seine eigene, unwiderstehliche Wirkung besser gekannt haben muß als irgend jemand sonst, Überlegungen an, wie er sie eindämmen, dem wahren, dem eigentlichen Ziel zuführen könne, «den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu setzen, sondern ihn wirklich frei zu *machen*», und er kommt zu Ergebnissen, die auf erstaunliche Weise Gedankengänge unserer modernen Theorien über das epische Theater vorwegnehmen.

Das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Regungen scheiden, die es erleidet.

Die doppelte Aufgabe, die dem Gemüt des Zuschauers gestellt wird, Regungen «zu erleiden» und doch Distanz von ihnen zu halten, hätte von Brecht nicht radikaler formuliert werden können. Schillers Überlegungen sind im Zusammenhang mit einem Stilexperiment ange stellt, das — zumindest in dem gewünschten Sinn — nicht durchwegs geglückt ist, mit dem der Dichter allerdings seiner Zeit auch viel zu weit voraus war, als daß es in seinem Sinne hätte glücken können.

Der ominöse Feueratem durchströmt auch den berühmten Chor der *Braut von Messina*, dessen Aufgabe es sein sollte, «daß er die Gewalt der Affekte breche» — denn eben diese «blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler zu erregen verschmäht», heißt es im gleichen Aufsatz.

Schillers Sorge um die Würde und Wirkung seiner Kunst ist echt und ernst. Sie berechtigt, sie verpflichtet uns, seine Rhetorik und den dramatischen Fluß der Szene unter die Kontrolle einer beherrschten, zuchtvollen Darstellung zu stellen. Und wie es nötig ist, in Lessings betont karger Sprache die poetischen Valeurs aufzuspüren, die ihr zu eigen sind, so verlangt der ernste Umgang mit Schillers Sprache noch im dithyrambischen Schwunge die strenge Bindung an Geist und Sinn in Prosa oder Vers. Diese Überlegungen haben im dramaturgischen Bereich noch größere Bedeutung als bei Entscheidungen sprachlich-musikalischer Ordnung; sie führen unmittelbar an den Kern der Grundfrage heran: was hat Schiller unserer Zeit, über die dynamischen, rhythmischen, emotionalen Wirkungen seiner Sprache hinaus, zu geben?

Das gesprochene Drama kann auch in der heutigen Zeit hohen musikalischen Reiz ausüben. Versrhythmus, Glanz und Leuchtkraft der Diktion können auch der kühleren Bühnensprache unserer Tage Biegsamkeit, Schwung und Eleganz verleihen. Selbstverständlich gibt es auch unter den heutigen Schauspielern vorzügliche Sprecher, aber sie schätzen die schlanke, transparente Diktion, sie scheuen Bombast und verwaschene Mystik. Der wandelnde Resonanzboden, der selbstverliebte Komödiant, der sich an seinem Stimmtimbre berauscht, der Ritter vom gesprochenen hohen C, dem der Klang alles, der Sinn nichts bedeutet, hat ausgespielt. Der edle Faltenwurf ist nicht nur aus dem Kostüm und der Mimik, er ist auch aus dem Tremolo der Stimmbänder verbannt, und wie der Schauspieler auch heute noch Verzweiflung ausdrücken kann, ohne Schillers Regieanweisung «die Augen groß in einen Winkel geworfen» zu befolgen, kann er mit Überzeugung und Haltung, in leidenschaftlicher Beschwörung ausrufen:

Ein Federzug von dieser Hand,
Und neuerschaffen wird die Erde,
Geben Sie Gedankenfreiheit!

Aber Gedankenfreiheit ist eine großartige politische Sache, sie hat mit Geist, Ethos, Mut und der Geschichte der Menschheit zu tun; wer sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts forderte, zog ungeheure Gefahr und lud eine gewaltige Last an Verantwortung auf sich, und

wußte, daß er das tat. Nicht von ungefähr bittet der Marquis, das Gespräch mit dem Herrscher abbrechen zu dürfen, sein Gegenstand reißt ihn dahin, es wird lebensgefährlich.

Wie großartig kann die Szene gespielt werden, wenn der gescheite, beherrschte Posa, ein politischer Kopf ersten Ranges, wirklich das Gewicht der Stunde fühlt und alles auf eine Karte setzt — und wie spannungslos, ungefährlich, ja wie albern wird die Begebenheit, wenn der Appell des Menschengewissens zur Arie wird, zu einem Gewitter von Zitaten, das sich in Rhythmus und Wohlklang entlädt.

Gewiß, die Zitate, die einem in einer Schiller-Vorstellung um die Ohren sausen, sind ihre schlimmste Gefahrenquelle. Der Schauspieler, der sie spricht, als fordere er mit jedem bekannten Satz das Publikum zum Klatschen heraus, sollte rechtens nur mehr in Stücken von Ionesco auf die Bühne gelassen werden, in seiner Zwölftonsprache findet er ein dankbares Feld. Um die Gefahr der Banalität bei allzu bekannten Schiller-Sätzen zu bannen, ist viel unternommen worden, nicht stets mit Gelingen. Drei Möglichkeiten seien immerhin erwähnt: die erste, radikalste, hat Leopold Jeßner versucht, indem er Zitate — wo immer es nur angehen mochte — grundsätzlich strich. Man würde es nicht glauben, wie gut *Kabale und Liebe* ohne den «deutschen Jüngling» und die *Jungfrau* ohne die «nichtswürdige Nation» geht. Ein bekannter Schauspieler — zweite Möglichkeit, die ironische — sprach Tells hausbacken gewordene Sprüche so, als müßte auch der ältere Tellknabe sie schon vom Familienkalender her kennen: die erste Hälfte des Verses wurde angehoben, als werde eine Prüfungsfrage gestellt, dann kam eine Pause und danach der Versschluß als die befreiende Antwort etwa auf die Frage, wen denn die Axt im Hause erspare. Resignation vor Schillers Popularität. Ultima ratio des Rationalismus. Die dritte, im Grunde einzig mögliche, besteht darin, die unschuldig schuldvollen Verse in vollkommener Akzeptierung der Bühnensituation so zu sprechen, als seien sie nie zuvor gedacht, geschweige denn gesagt worden.

Das heutige Theater hat eine strenge Verpflichtung übernommen: es kann sich nicht mehr erlauben, Gedanken mit Emotionen zu verwechseln, das Wohlgefällige, Wirksame vor das Wahre zu stellen. Um den Schwung und die Suggestivkraft der Szenen brauchen wir bei Schiller nicht zu bangen. Um so genauer müssen die Vorgänge in seinen Stücken durchdacht werden, zumal die politischen. Das Geklingel der Knittelreime darf das Publikum nicht darüber hinwegtäuschen, daß in *Wallensteins Lager* von Plünderung, Raub, Notzucht und Totschlag leichthin gesprochen wird und daß sich die

Klügeren in der Truppe sehr wohl bewußt sind, welche unerträgliche Landplage die Armee für die Bevölkerung bedeutet.

Warum schmeißen sie uns nicht aus dem Land?
Sind uns an Anzahl doch überlegen,
Führen den Knüttel wie wir den Degen.
Warum dürfen wir ihrer lachen?
Weil wir einen furchtbaren Haufen ausmachen.

Kennen wir das nicht? Können wir trotzdem noch Behagen empfinden am freien lustigen Leben des Soldaten?

Da hilft keine Gegenwehr, keine Flucht,
Keine Ordnung gilt mehr und keine Zucht. —
Es sträubt sich — der Krieg hat kein Erbarmen —
Das Mägdlein in unsern sehnichten Armen.

Wen täuscht hier noch die Verniedlichung des Opfers als Mägdlein und die Heroisierung des Verbrechers mit den sehnichten Armen? Kann die Bühne es sich leisten, den Eiferer wider dieses schauerliche Unwesen, den unerschrockenen volkstümlichen Prediger, den Kapuziner, diese großartige, Abraham a Santa Clara nachgebildete Rolle, mit dem dicken Komiker des Ensembles zu besetzen und die scharfen und volkstümlichen Worte des Tadels im salbadernden Ton eines senilen Dorfpfarrers herunterleiern zu lassen? Wie viele Mißverständnisse haben sich da angehäuft! Wer überhört noch den Ton der Lüge, der Verführung, der eisigen Herzenskälte hinter dem genialischen Wetterleuchten in den Reden des maßlos macht-, ehr- und habgierigen Feldherrn? Das alles sind keine Erfindungen moderner, intellektualistischer Regisseure, die es partout anders machen müssen, das alles gehört längst schon anders gemacht und wurde schon anders gemacht, aber der berühmte Feueratem und die gerühmte Sprechkunst früherer Mimen gingen holterdipolter darüber hinweg.

Mit welcher Hartnäckigkeit klammert sich eine Kritik, die sonst gar nicht weit genug vor der Avantgarde herziehen kann, an ein früheres Wort von Thomas Mann, die *Jungfrau von Orleans* sei eine Wortoper. Der gleiche Thomas Mann nennt Schillers Sprache nicht nur hoch-gewählt, er nennt sie auch hoch-genau. Das eine ist nicht minder verpflichtend als das andere. Wer sich bei der *Jungfrau*, dem erstaunlichen Dichtwerk, dem Rausch und Wohlklang des Wortes, des Verses, der Reime wie in der Oper sorglos und genußvoll überläßt, wird der besten Wirkung des Werkes verlustig gehen.

Diese Wirkung besteht darin, daß ein schwacher Mensch sich der Heimsuchung in der Erwählung durch übernatürliche, göttliche

Kräfte, als Mensch gewachsen erweist, die ungeheure, übermenschliche Aufgabe durch alle Anfechtungen hindurch mit der unbesiegbaren Kraft des menschlichen Geistes, des menschlichen Willens löst. Das große politische Beispiel des Widerstands in aussichtslosester Lage braucht nicht aktualisiert, braucht nirgends unterstrichen zu werden, das Gleichnis wird hell und kraftvoll aus dem Geschehen erstrahlen. Johannas tapferes Schweigen vor der furchtbaren Anklage des eigenen Vaters ist ein größeres Wunder als der dreimal rollende Donner, der sie schuldig zu sprechen scheint.

Nein, Schillers Versdramen sind keine Wortopern, sie einen den Glanz der Sprache mit der Kraft des Gedankens. So müssen sie inszeniert, so müssen sie gespielt werden. Das Recht einer Darstellung, welche die Emotionen auslöst und gleichermaßen im Zaum hält, das herzbewegende Ereignis zu einem geistig bedeutenden erhöht, dieses Recht hat Schiller selbst uns erteilt. Wir nützen es nach den ästhetischen Gesetzen unserer Zeit, denn ihr sind wir verpflichtet wie er es der seinen war.

1967