

Klassikerinszenierungen in unserer Zeit

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.

Klassikerinszenierungen in unserer Zeit

Das Theater kennt nicht die strenge Einteilung der Literaturkritik. Ihm gilt als klassisch, was sich als hohe dramatische Kunst über die Jahrhunderte bewährt hat. Das klassische Repertoire reicht von Äschylos bis Tschechow. Angesichts der Großzügigkeit, mit der dieser Titel an alles verliehen wird, was sich als wertbeständig erwiesen hat, und mit der man heute nicht nur von der klassischen Operette, sondern selbst von klassischen Schwänken spricht, drängt sich der Vergleich mit Nestroys unsterblichem Hausknecht Melchior in *Einen Jux will er sich machen* auf, der für alles, was ihm wohlgefällig und gelungen scheint, die stereotype Redensart bereithält: «Das is klassisch!»

Seit einigen hundert Jahren versuchen die Theater, zumal im deutschen Sprachbereich, mit ein paar Dutzend immer wiederkehrender Stücke ihrer eigentlichen Aufgabe gerecht zu werden, Auskunft zu geben über Wesen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Menschengeschlechts.

Man kann nicht behaupten, daß die klassischen Repertoires immer auf Grund sehr sorgfältig angestellter Überlegungen aufgebaut werden. Manche Bühnen orientieren sich vorwiegend nach den Rollen, mit denen man die gerade verfügbaren Protagonisten zufriedenstellen und ihre Gagen vor den subventionierenden Behörden rechtfertigen kann. Wenn die Theaterleitung Glück hat, so bewährt sich die Stückwahl auch in höherem Sinn, und die Öffentlichkeit wird sich nicht nur von der Interpretation einer berühmten Rolle beeindruckt zeigen, sondern mit Erstaunen, ja mit Bestürzung feststellen können, wieviel das Genie der vergangenen Zeit schon über die unsrige gewußt hat. Diese Wirkung kann einer Theaterleitung als Zufallsresultat einer ziellosen Disposition in den Schoß fallen, sie kann aber bei sinnvollem Aufbau des Spielplans als der eigentliche Zweck einer Klassikeraufführung vorausberechnet sein.

Mit dem geschärften Sinn für die Zeitbezogenheit eines klassischen Werkes ist nicht die wohlfeile Routine gemeint, mit der ein bestimmtes Stück als eben brauchbar für eine bestimmte politische Wind-

richtung erkannt wird. Klassische Stücke sind nicht Journalistenwerk. Schillers Freiheitsdramen etwa, mit ihrem revolutionären Elan, werden nur allzu leichtfertig dem Tagesbedürfnis der *terribles simplificateurs* geopfert. Zumal der *Tell*, das am meisten mißbrauchte Stück der Weltliteratur, muß immer dann herhalten, wenn gerade von Freiheit geschrien und Unterdrückung praktiziert wird. Und doch ist der *Tell* ein Stück der politischen Besinnung, und doch sind die Helden der Schillerschen Freiheitsdramen zumeist gebrochene oder zerbrechende tragische Gestalten, die nicht so sehr an der Unterdrückung wie an sich selbst zugrunde gehen.

Die echten Zusammenhänge liegen tiefer und sind geheimnisvollerer Natur. Sie sind nicht an der Oberfläche der Stücke, nicht nur an ihrer Fabel abzulesen; sie sind erkennbar in der geistigen Spannung der Dramen, in der Auseinandersetzung zwischen Schicksal und Mensch, Mensch und Menschheit, Menschheit und Gesetz. Ihre äußeren Konflikte leben zwar von fremden, den unsern unähnlichen gesellschaftlichen und historischen Voraussetzungen; ihre unverminderte Wirkung aber schreibt sich daher, daß hier Dingen an die Wurzel gegangen wird, Probleme beschworen werden, die aus einem Bereich der menschlichen Existenz bezogen sind, dem die Zeit nichts anzuhaben vermochte, einer *condition humaine*, die sich im Laufe von Jahrhunderten kaum oder nur unmerklich langsam verändert hat.

In der ungebrochenen Wirkung der Klassiker bewährt sich ihre eigene ästhetische Anschauung. Nicht das banal Naheliegende, nicht das unmittelbar Ansprechende ist es, das uns an den Kern der Dinge führt; was die Faszination dieser Begegnung bewirkt, ist vielmehr die Betroffenheit über die Identität des Fernen und in sich Abgeschlossenen mit dem, was uns, greifbar nahe und in stetem Fluß begriffen, umgibt, die Erkenntnis von der Unerheblichkeit räumlicher und zeitlicher Distanz; es ist die Kraft des Gleichnisses, des unverwechselbaren und doch in die Kette einer großen Gesetzmäßigkeit einbezogenen, künstlerischen Signums, darin wir die *Idee*, in fremdes Kleid gehüllt, deutlicher erkennen, als wenn sie auf natürliche Weise vor uns erschiene. Denn: «Das Wirkliche nachahmend wieder bringen, heißt nicht die Natur darstellen» (Schiller).

Nicht die Distanz der Zeit oder des Raumes ist von Bedeutung, sondern die Distanz des Stils, aus der die sittliche Idee des klassischen Dramas erkannt werden muß. Der Nachschaffende hat sich darum mit zwei sehr verschiedenen Richtlinien auseinanderzusetzen: der Konstanten der Idee, an der nicht gerüttelt werden darf, und der Beweglichen des Stils, der ins Unendliche abgewandelt zu werden

vermag. Wie sehr der Wandel der Stilmittel dem Zeitgeschmack unterworfen ist, wie rasch er zuweilen vor sich geht, wird der Zeitgenossenschaft selber selten klar. Oft wird der Kampf um ein stilistisches Prinzip erst dann ausgefochten, wenn ein neues längst angekommen ist und sich an anderem Ort vielleicht schon durchgesetzt hat.

Unter allen Mitteln, welche die klassische Dichtung zur Schaffung der Distanz des Stils einsetzt, ist die Sprache das bedeutendste. So verschieden sie in der persönlichen Prägung des einzelnen Dichters klingt, das Bekenntnis zur Sprache als Mittel des Stils ist allen gemeinsam. Doch auch die Sprache ist nur ein Mittel und darf vom Interpreten nicht als Selbstzweck verkannt werden. Generationen von Zuschauern ist klassische Dichtung nur als eine klassizistische Kunstform des edlen Klangs, der weitausholenden Geste, des lautmalenden Sprechgesangs vermittelt worden. So kam es zu völlig verkehrten Begriffen über das Wesen der klassischen Dramen, so entstanden Wortoper, Zitatenkult und leerer Faltenwurf, und die hellsten Produkte des menschlichen Geistes wurden mit Nebelschwaden umwoben und in Rauschzuständen ertränkt.

Wir haben inzwischen gelernt, einen anderen, nicht minder gefährlichen Feind der großen Dichtung zu bekämpfen, die Banalität. Der Expressionismus hat zwar die Verse zerfetzt, Gefühle ins Grenzenlose übersteigert, in seinen Ekstasen stak aber doch noch hohe geistige Erregung und eine elementare Dynamik, dann aber wurde alles nur mehr natürlich. Das Klassische wurde den Klassikern gründlich ausgetrieben. Zwar soll man dem Schauspieler nie eine charakterlose, synthetische Bühnensprache aufzwingen; einem Gretchen, einem Klärchen mag ein leiser heimatlicher Klang noch hold anstehn; bedenklicher wird es schon, wenn man, wie ein alter Wiener Wortwitz berichtet, einem Darsteller des Faust anmerkt, er käme gerade von Margarethen (das ist der Name eines Wiener Vorstadtbezirks); die Unerträglichkeit aber beginnt dort, wo Gedanke und Sprachklang nicht mehr übereinstimmen, wo Einfachheit zur Banalität, Klarheit zur Schnoddrigkeit, Leidenschaft zur Vulgarität degradiert wird. Wir können Shakespeare und Calderón, Lessing und Goethe auf den armseligsten Bretterbühnen, in Gartenrestaurants und Scheunen zur Wirkung bringen, es bedarf keiner Festspielhäuser, keiner Kirchenportale und Schloßruinen, um ein Publikum mit *Iphigenie* oder dem *Großen Welttheater* zu erschüttern, mit *Tartuffe* und *Argan* königlich zu amüsieren, aber es bedarf dazu sprachlicher und choreographischer Disziplin und Phantasie, und die unsterbliche Kraft des Theaters wird sich vielleicht im «cockpit» Shakespeares noch herr-

licher entfalten als an den prunkvollsten Stätten repräsentativer Kunstpflege.

Der Sprechstil der «modernen Klassikeraufführung» — Welch bedenkliche Wortbildung! — befindet sich in einem ständigen Spannungsfeld, dessen einer Pol falsches Pathos, dessen anderer falsche Natürlichkeit heißt. Exakte Stilregeln lassen sich da nicht aufstellen, aber das Theater hat sich zu allen Zeiten seine eigenen legitimen Ausdrucksformen geschaffen.

Selbstverständlich beeinflußt jeder neue Sprachstil, der sich in der zeitgenössischen Dichtung durchsetzt, auch den Sprechstil der Theater. Und da die Kunst einer jeden Zeit ein Ganzes vorstellt, wenn die Zeitgenossenschaft sie auch als solches nicht wahrnehmen kann, so üben auch die Bewegungen in den anderen Kunstgattungen, im Tanz, in der Musik und der bildenden Kunst ihren Einfluß auf das Theater aus. In den letzten Jahrzehnten hat auch der Film mit seiner sehr ausgeprägten Tendenz zu Rhythmus und Bewegung dem Theater bedeutende neue Impulse gegeben.

Wir erhalten die Klassiker lebendig, wenn wir uns immer wieder, sei es auch mit kühnen Experimenten, an ihnen erproben. Bei allem dürfen wir aber eines nicht vergessen: wir inszenieren nicht für ein Parkett von abgebrühten Premièrentigern. «Beseht die Gönner in der Nähe!» sagt der Direktor im *Vorspiel auf dem Theater*; und es folgt eine vernichtende Charakteristik des Publikums. Doch eine Kategorie hat Goethe in seine heiter-skeptische Strafpredigt nicht einbezogen: wie viele junge Menschen kommen ins Theater, um die Klassiker zu sehen, und wie viele sind unter ihnen, die ein Stück zum erstenmal im Leben sehen! Welche Verantwortung bedeutet es für uns, diesen jungen Menschen einen *ersten* Eindruck des *Faust* auf der Bühne, des *Don Carlos*, des *Macbeth* zu vermitteln!

Vor allem aber gelte Lebendigkeit! Über das historisierende, das museale Theater sind wir hinaus, die «eingefrosteten» Klassiker sind im Begriff, wieder aufzutauen, aber auch das Theater als «Bewahrer des geistigen Erbes», dem «die Pflege der Klassiker» anvertraut ist, erfüllt nur eine Pflicht, die etwa der Ausrichtung einer Altersrente an einen verdienten Kulturbeamten im Ruhestand gleichkommt. Dergleichen bedeutet keine lebendige Beziehung zu den Klassikern. Sie bedürfen keiner Erneuerung, sie erneuern sich immer aus eigener Kraft, und die Zeitläufte sorgen für ihre ewige Aktualität. Sie bedürfen auch nicht unserer Pflege und Betreuung, sondern wir bedürfen ihrer als höchster Instanz für einen immer wieder abzulegenden Rechenschaftsbericht über den Stand der menschlichen Dinge. Nur dann, wenn die Klassiker für uns keine Unterabteilung der Literaturge-

schichte sind, kein Pflichtfach der Theaterwissenschaft, kein Hort der Belehrung und Erbauung, sondern lebendigstes, aufregendes Theatermaterial, werden wir ihre Weisheit, ihre Leidenschaftlichkeit, ihre Schönheit und ihren Prophetengeist vermitteln können.

Was heut, war gestern morgen — und wird morgen
Ein Gestern sein. Wer klar das Heut erfaßt,
Erkennt die Gestern alle und die Morgen. (Grillparzer, *Libussa*)
1961