Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 22 (1954-1955)
Heft: 3

Artikel: Klassische Kunst in vier Sprachen
Autor: Brock, Erich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758580

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KLASSISCHE KUNST IN VIER SPRACHEN

Zürcher Juni-Festspiele

Von Erich Brock

Die diesjährigen Juni-Festspiele des Schauspielhauses Zürich standen unter dem im Titel angegebenen Leitgedanken. Nun hat das Wort «klassisch» im Deutschen zwei Bedeutungen: einerseits die des allgemein Anerkannten, vorbildlich Gewordenen; anderseits die einer Stilgattung unter anderen, besonders im Gegensatz zu Romantik. Klar, daß die erste Bedeutung auf die italienische Aufführung eines abseitigen Werkchens nicht zutraf, die zweite nicht auf die englische. Aber jene erstere Vorstellung kann hier überhaupt beiseite bleiben; die Vorführung menschlicher Paarungen ohne besondere Veranlassung oder Hemmung war kaum hinlänglich für eine theatralische Darbietung, und der angeschlossene kleine Sketch gehörte auch mehr aufs Vereinstheater. Bei aller Sympathie für die netten Leute, die da auf der Bühne standen, bleibt das doch wohl unwidersprechlich. Auf der andern Seite kann man «Hamlet», zwar ohne begriffliche Sauberkeit, *doch* in jene zweite Wortbedeutung einbeziehen. Denn eine einschränkende Auslegung des «Klassischen» wäre sowieso in Gefahr, nur wenige Einzelfälle zu übergreifen, insbesondere die griechische Tragödie mit ihrem krassen und wilden Wesen draußenlassen zu müssen. Daß «Hamlet» wesentliche Verbindungen zum Klassischen hat, wurde uns gerade an der Aufführung des «Old Vic»-Theaters klar. Im Unterschied zu dem freskalen «Heinrich V.», den wir letztes Jahr bewundern und lieben lernen durften, wo unter Führung des heldischen Königs ein hoch- und frohgemutes Gewimmel von Gestalten und Vorgängen sein Recht gewinnt, ist «Hamlet» ganz um die Hauptfigur zusammengerafft. Hamlets Wesensdarbietung ist so subtil, daß sie bei aller Fülle der Handlung etwas Monologisches behalten muß. *Hier* aber wurde die Hauptgestalt, zu der höchstens noch Ophelia auf die Vorderbühne gehört, unaufhörlich beunruhigt, eingeengt oder gar weggeschwemmt durch ungemäßigte Auspressung aller Randmotive zu einem Höchstmaß von quirlender, überspitzter, oft an den Haaren herbeigezogener Zusatzhandlung — so wie wir es vor zwei Jahren nicht ohne Befremden am «Timon» wahrnahmen, der aber natürlich im Vergleich zu «Hamlet» ein corpus vile ist. Auch die würdevolle Ruhe und Stufung des Königshofes, wichtiges Element des Klassischen und hier als Gegenglied doppelt unentbehrlich, wurde unbedenklich dem Agieren und Ausschweifen aller Nebenpersonen bis zu den Statisten geopfert, dem atemlosen Stellungwechseln und Herumstürzen, das den König haltlos mit sich umtrieb. Dazu die barbarische Lautheit der Kostüme. Tags zuvor hatten wir den Chaplin-Film «Limelight» gesehen; unverkennbar ist darin eine gleiche schwere, unterstreichende Hand am Werke in der Gestaltung der Einzelmotive: einer Gruppe Straßenmusikanten, einer Wirtshausszene, eines Traumes; und wir mußten daran denken, wie unabsichtlich schwebend die besten französischen Filme solche Dinge hinzusetzen wissen, daß sie federleicht und doch bedeutend einen Augenblick am Rande der Handlung beben wie ein Schmetterling auf einer Blüte. Claire Bloom ist dort wie hier (Ophelia) auf

schöne Weise erfolgreich (wenngleich sie sich zum Beispiel nach Hamlets Absage nicht am Boden wälzen sollte; auch der «Geist» sündigte durch stimmliche Ueberexpressivität, die *ihm* besonders unangemessen sein mußte). Hamlet selber (R. Burton) hielt eine sympathische Mitte zwischen den möglichen Ausdeutungen seiner Rolle; er strahlte eine warme natürliche Menschlichkeit aus, die der Vielfalt der gegebenen Problematik nicht ganz gerecht wurde, aber das Ganze ziemlich zusammenhielt. Doch war in letzterer Hinsicht die Gleichgewichtsstörung allzu stark, die durch Ausfallen des wichtigen Königspaares sich ergab. Sicherlich verschieben die deutschen Auffassungen Hamlet meist zu stark ins Vergrübelte und Gehemmte; Barrault legte Nachdruck auf ein wichtiges Element, das sonst vernachlässigt wird: auf den *bösen* Hamlet. Nur wirkte er zu unedel. Bei Shakespeare gibt es nichts Ungemischtes. Ein weltschmerzlicher Jüngling von edlem Trübsinn zeigt fast immer als Kehrseite davon Selbstgefälligkeit, Selbstbezogenheit, ja Selbstsucht — welche schnell giftige Formen annehmen kann. Hamlet nennt sich selber rachsüchtig; seine Brutalität, die ihn mit Opheliens von ihm hervorgerufenen Gefühlen abscheulich spielen läßt; die Fühllosigkeit angesichts des ermordeten Polonius; die oft allzu billige Freude am Sarkasmus; die widrige Ausmalung des Liebeslebens seiner Mutter: das sind Dinge, welche organisch mit seiner in sich eingesperrten Melancholie zusammengebracht werden müßten. —

Eines haben wir da nun über den klassischen Stil gelernt: Die textgegebenen Schattierungen dürfen nicht weiterentwickelt werden. Alles Kleinliche, Kleinteilige, durch Ueberdifferenzierung Entkräftete ist bestimmt dem Klassischen fremd und zuwider; da muß alles großlinig, weitgeschwungen, auf die elementaren Hauptzüge zusammengefaßt bleiben. Damit entsteht aber leicht der Irrtum, klassische Kunstwerke dürften nicht mannigfaltig, vielartig, von feiner kunstvoller Faktur sein. Das entspringt zum Teil aus einer Verwechslung der klassischen mit der archaischen oder gar kultischen Stilgattung, die heute so haltlos umworben wird. Klassischer Stil erscheint nicht in der Frühe, sondern auf den Höhepunkten der Kulturentwicklung, und die sind nicht die Zeit urtümlicher Gewalt der Primitivität. Klassik ist Sache einer kurzen Mittagsstunde, in welcher auf einmalige Weise ein starker, reicher Gehalt in starke, sehr einheitliche Form eingeschlossen zu werden vermag. Wie das geschehe, dafür gibt es keine Formel; aber bestimmt nicht so, daß sich ein Ressentiment gegen den Gehalt und seinen Reichtum einmischte und daß künstlich hinter den erreichten Bewußtseinsstand zurückgestrebt würde — wie das heute vorgestellt wird. Derart entsteht höchstens eine künstlich entseelte Marionettenkunst aus Gestaltungsunkraft. Das gilt also besonders für das heute da vielerörterte Problem der Psychologie. Die Klassik ist nicht *anti*psychologisch; sie ist überhaupt nicht «gegen»; kein Stil ist das. Klassik ist auch nicht *vor*psychologisch. Sie ist nur *un*psychologisch in *dem* Sinne, daß sie das Psychologische nicht zum Selbstzweck macht, nicht künstlich und selbstbezogen es auffasert, sondern das Seelische in seiner «transzendentalen» (Kant) Gegenstandsbeziehung beläßt und befestigt. Damit ist «Psychologismus» abgewandt. Klassik glaubt an den objektiven, damit maßstabhaltigen und durchkämpfbaren Sinn der inneren Verstrickung; sie geht durch die Psychologie hindurch. In diesem Rahmen weisen klassische Werke oft eine reich ausgearbeitete verfeinerte Psychologie; man denke etwa an «Tasso» oder «Wallenstein», an den «Cid» oder an — «Andromaque». Im Jahrhundert, wo Frankreich literarisch eine wahre Mathematik der Leidenschaften entfaltete, zeigen diese letzteren Dramen ein überaus viel-

sinniges und doch elementares Geflecht durcheinanderschießender seelischer Antriebe, und es ist nicht der geringste Anlaß, über dieses Kräftespiel aus angeblichen Gründen der Stilreinheit hinwegzudeklamieren oder sonst vornehm davor zu tun. Auch kein Anlaß, Reden, in denen diese feingefügten, wendungsreichen Dialektiken zwischen Personen und Gefühlen durch die Erfüllung ihrer Einzelgesetzlichkeit und nicht daran vorbei zu großer Form auflaufen, an der Rampe wie Verdi-Arien mit den Bewegungen eines Operntenors abzulassen. Wenn Klassik nicht über den Text hinausgehen soll, so auch nicht dahinter zurückbleiben. Das *muß* auch keineswegs sein. Wir erinnern uns mit Dankbarkeit und Entzücken der herrlichen Darbietung des «Cid» durch Gérard Philippe und die Seinigen, welche dieses hundertmal totgesagte Stück gerade durch sorgfältige Erweckung seiner strukturierten Vielspältigkeit, ohne daß den starken, großen Stilelementen Eintrag geschah, zu seiner wahren Machtfülle und allererst zu grundstürzendem Erlebnis gelangen ließ. Warum konnte man nicht der «Andromaque» denselben geschuldeten Dienst leisten? Die Comédie-Française-Tradition ist hier weniger Stil als vielmehr Vorwand, sich durch Mechanisierung das eigene Erarbeiten des Kunstwerks zu ersparen. Noch eines gehört zum Klassischen: es muß eine gewisse Höhenlage des menschlichen Adels als Naturgabe und Erscheinung innegehalten werden; Menschen von einem Mindestmaß kraftvoller Jugend, idealischer Schönheit gehören dazu. Keine eingeschliffene Virtuosität ersetzt das. Wilde Liebesreden im Munde alter, verwelkender Menschen sind bestimmt nicht stilvoll im klassischen Sinne.

Die Scheu vor «Psychologie» bei der Wiedergabe klassischer Kunst geht Hand in Hand mit der Scheu vor Individualisierung. Die Klassik arbeitet mit dem *Typus,* lautet da die These; *hier* schien diese noch dadurch gestützt, daß in Goethes «Natürlicher Tochter» die Personen mit Ausnahme der Heldin keine Namen tragen. Aber auch da verwirrt die einfache *Gegenüber*stellung nur die Sachlage. Der echte Typus ist der Individualität nicht schlechthin entgegengesetzt; er ist nicht leerer, schwächer, blasser als diese, sondern er faßt viele Individualitäten zur Gültigkeit zusammen. Ebenso ist die dazugehörende Handlung nicht zeremoniell; sie baut ihr höheres Gesetz nicht *gegen,* sondern *über* der Wahrscheinlichkeit, der Natürlichkeit und der Richtigkeit der Lebensbewegung auf. In dieser Hinsicht finden sich in Goethes Stück gewisse Stilbrüche. Auf der einen Seite werden einige Motive rein ins Märchenhafte und an sich Unwahrscheinliche erhoben, so der gänzlich folgenlose Sturz vom Felsen, dazu dienend, den kommenden moralischen Sturz vorauszudeuten; der verbotenerweise angelegte, unverständlich verhängnisträchtige Festschmuck, der die soziale Ueberhebung der Heldin bedeutet; die von den Feinden entführte Herzogstochter, welche der Vater, soeben noch eindringlich von den ihr drohenden Gefahren redend, schutzlos ließ, auch ihrer Katastrophe später nicht breiter nachforschend — während sie keinen Versuch macht, mit ihm in Verbindung zu treten. Dem stehen Gestalten und Auftritte von hartem, psychologisch durchkonstruiertem Realismus gegenüber; so die des Sekretärs und des Weltgeistlichen. In dieser Unausgeglichenheit leidet das Stück auch an seiner Unvollendetheit, die allerdings keine zufällige ist. Die Typisierung ist weitgehend von der politischen Bedeutsamkeit der Rollen getragen, welche in der Fortsetzung die Herrschaft ganz übernehmen sollte. Goethe fühlte wohl, daß ihm eine dichterische Auseinandersetzung mit der Revolution nicht gegeben war, nachdem der Versuch mehrfach in Nichtigkeit geendet hatte. Goethe stand nicht über, sondern unterhalb des politischen Geschehens seiner Zeit, und seine sich immer mehr verstär-

kende naive Verehrung von Titel, Rang und Adel war vollends keine Plattform, um jenem Geschehen gerecht zu werden. Er selbst war sich stellenweise dessen bewußt, wie die bekannten Verse des erwachenden Epimenides erweisen. Auf der anderen Seite war das individuelle Element zu dieser Lebenszeit noch viel zu stark in Goethe, um nicht mächtig in die dichterische Gestaltung hineinzudrängen. Es sind in der «Natürlichen Tochter» Auftritte von ungeheurer, unmittelbar packender Kraft, die einem echten Zusammengehen von Typus und Individualität verdankt werden. Und auch die herrliche Sprache erwächst und hält sich auf dem schmalen Grat dieser Mitte: sie ist noch weithin von der drangvollen Fülle und Treffsicherheit der frühen Jahre, aber auch schon hochstilisiert, doch noch nicht mit der oft schnörkelhaften Preziosität der Goetheschen Altersformen. Die Leistung der Schauspieler geschah unter tiefernstem, leidenschaftlichem Einsatz und machte diese Aufführung zu einer weithin hallenden Tat des Schauspielhauses.