Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 1

Artikel: Klassikermord
Autor: Schlocker, Georges
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162465

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: 16.12.2025

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

Formen der theatralischen Darstellung ist uns verwehrt. Und solange sie uns verwehrt ist, werden wir keinen Ansatzpunkt zu wirklich neuem Theater finden. Diese Spannungen im System sind nicht zu überwinden, weil sie sachbedingt sind –, da hilft alles Diskutieren, da hilft alles Planen, da hilft alles Wollen nichts.

Klassikermord

GEORGES SCHLOCKER

Von einer Krise des Theaters spricht, wem man rechts und links nur immer Gehör schenken will. Es sei steuerlos geworden, wisse nicht mehr, was es wolle, sei deshalb in Routine verfallen oder in eine Betriebsamkeit ohne Ziel. An Vorwürfen fehlt es nicht, schon eher an Hilfsmitteln gegen die diagnostizierten Übel. Kunst welcher Art auch immer ist ein Nachtschattengewächs. Was sie zur Blüte bringt, strömt ihr fast immer im Beobachtungsdunkel zu. Erst wenn sie blüht, sehen es die ersten, und wenn sie verblüht ist, alle. Dann schwärmt man vom kaum Wahrgenommenen und erhöht es zum Massstab des Kommenden, vor dem man noch die Augen verschlossen hält.

Je uneiniger eine Gemeinschaft über sich selbst ist, um so mehr Krisenanlässe sind der Kunst gegeben. Wenn man also vom Theater sagt, es befinde sich in einer Krise, soll man darin nicht nur die Theatererzeugenden, sondern auch die Theateraufnehmenden miteinbeziehen. Tatsächlich ist das Publikum viel krisenanfälliger, als man glaubt. Vielleicht fünfzig Prozent aller Theaterbesucher wünschen auf den Brettern, sei's nur in Spuren, etwas von dem zu sehen, was ihnen das Leben streng vorenthält: das Heile, Ungefährdete, durchs Ich zu Bestimmende. Aber was am Arbeitsplatz und beim Anhören der Nachrichten als selbstverständlich hingenommen wird: die Verbiegung des Menschen zum Zahnrad, das gefügig sich in die Funktionsmaschine einpasst, kommt es in der Kunst zur Sprache, wird es dort Bild, dann verstört und erbittert es. Und dies bemerkenswerterweise in der künstlerischen Veranstaltung am meisten, welche dank gemeinsamer Aufnahme Öffentlichkeit als Lebensraum erzeugt.

Hat man je gesehen, dass Gruppen aufgebrachter Leser den Autor eines Romans auf der Strasse ausbuhen, der das Unglück hatte, den Menschen als

Steiniger oder gar Auffresser seinesgleichen darzustellen? Geschieht solches jedoch auf der Bühne, wird ein Schock ausgelöst und Zorn angefacht, obwohl doch jeder weiss, dass die Schauspieler nicht in Menschenfleisch ihre Zähne schlagen. Illusion wird sogleich für bare Münze genommen; der Schein stellt eine Wirklichkeit auf die Beine, die unheimlicher, andrängender anmutet als alle Erfahrung des Alltags.

Geschieht derart das Menschenbild Verzerrendes in Stücken der Gegenwart, so schreiben die Schockierten ihren Ärger der Zeit zu, die sie erschreckt und abstösst. Unter der Fuchtel von Ämtern, Zwängen, Vorschriften fühlen wir uns stärker denn je als ein Besitztum der Zeit, ein Objekt also, der Vergewaltigung ausgesetzt und von der Mitsprache ausgeschlossen. Geht es darum, selbst etwas zu besitzen, über das wir mit Sicherheit verfügen, dann bleibt uns heute von allen Lebensbereichen einzig der kulturelle. Dies gilt aber nicht erst für das letzte Drittel des Jahrhunderts. *Herbert Ihering* sprach 1929 von den Klassikern als dem «geistigen Mobiliar» einer begrenzten Schicht der Gesellschaft. Man hat die Bildungsbürger dahinter erkannt, die sich zur Elite zählen und dies zu einem Gutteil dank ihres Kulturbesitzes. Es wäre falsch zu glauben, die Dinge hätten sich mit Anwachsen der Massengesellschaft verändert. Von der unnachgiebigsten Schicht der französischen Siedler in Algerien weiss man, woraus sie noch 1960 Nahrung für ihr Überlegenheitsgefühl über die Einheimischen zogen: aus der Tatsache, dass sie Racine, Victor Hugo und Claude Monet besassen.

Was den Klassiker klassisch macht, ist seine Überschaubarkeit und der im Kreise Gleichgesinnter feststehende Urteilsspruch. Ihn hat ein von Lehrern weitergegebener Consensus zum Gütezeichen aufgebaut, das allzu gern nicht mehr überprüft wird. Sein Wort bekam einen Leierton, der Effekte auf der Bühne erzeugt, aber keine Gefühle erweckt. So entsteht Bildungsgut, glanzlackiert, angenehm anzufassen wie ein raffinierter Achatschliff. Wird von der menschlichen Grösse des also geputzten und zur «schönen Wirkungslosigkeit» Verurteilten etwas spürbar, dann nur aus Versehen, sicher nicht aus Absicht.

Mit solchen Aufführungen, die im deutschen Sprachraum, man täusche sich nicht, heute noch in der Überzahl sind, ruft man mit Recht eine Krise ins Leben. Theater – eine unnütze Kunst! Dass nicht bloss die Jugend, sondern auch ältere Theaterbesucher zu diesem Schluss kommen und die Säle meiden, belegte neulich eine Statistik, welche «Theater heute» veröffentlichte. Von Jahr zu Jahr schwindet die Zuschauerzahl der städtischen Bühnen Deutschlands, und ähnlich verhält es sich auch in Frankreich. Was uns heute in der Gesellschaft auf den Nägeln brennt, kommt auf den Brettern nicht zur Sprache. Erfahrungen mit der spezifischen Schönheit in der technischen Welt lassen sich dort kaum evozieren. So läuft Theater heutzutage Gefahr, als Kunstübung für Rückwärtsgewandte zu erscheinen oder als

Hort mumifizierender Klassikeraufführungen. Dass Anspielungen auf die Operette in modernen Stücken häufig vorkommen, weist uns ja deutlich auf das hin, was das Theater als seine allgemeinverständliche Domäne dem Zuschauer selbst suggeriert: Ganzheitszauber operettenhaft.

Und doch pulst Leben in dem gewaltigen Steinhaus, in dem sich Starre und Konventionen in die Herrschaft teilen. Es mögen weniger Besucher kommen, zählt man sie alle zusammen; aber diejenigen, welche eintreten, bringen eine besondere Inbrunst mit. Die Qualität mancher Teilnehmenden ersetzt nach vielen Zeugnissen die Quantität der Besucher. Das Theater steht in diesen Jahren im Begriff, einen Stil zu finden, der neues Interesse weckt. Erkennbar wird es allmählich, dass auf der Bühne nicht mehr das ewig gleiche Rezept angewandt wird, um Gefühle hervorzurufen und Texte vorzutragen.

Mit einem Wort, das Theater gewinnt eine neue Würde, in dem Masse, als es auf seine Eigenständigkeit pocht, in sich selbst, in seinen Mitteln also den Massstab seines Wertes aufzeigt. Vom autonomen Theater, vom theatralischen Theater müssen wir sprechen. Vom Theater mithin, das sich auf seine primäre Produktionsgrundlage besinnt: auf den – vorzugsweise leeren – Raum und den Schauspieler darauf. Dieser hat immer deutlicher ein Bewusstsein gewonnen von seiner Beziehung zum Raum, von der Gruppierung, die den einzelnen auf dem Spielplatz in besondere Verhältnisse versetzt.

Eine besondere Spielweise bringt in der Tat die Erneuerung des Theaters mit sich, die periodisch gefordert und bruchstückweise geleistet wird. Vor mehr als vierzig Jahren notierte Brecht: «Die grossen modernen Stoffe... müssen geordnet werden nach Beziehungen von Menschen oder Menschengruppen zueinander.» Seine kritische, gesellschaftsbezogene Dramaturgie steckt hinter diesen Worten. Was die heutigen Theaterleute erforschen, hat erst in zweiter Linie mit dem Inhalt von Stücken, mit Stoffen zu tun. Menschengruppen jedoch einander zuzuordnen, unternimmt sowohl Grotowski wie Julian Beck. Darum geht es Strehler und Peter Stein, Philippe Chéreau und Peter Brook.

An Überlegungen über die szenische Dialektik von Schauspieler und Spielraum fehlt es nicht. Wenn etwas mangelt, dann sicher Spielvorlagen in genügender Anzahl. Auf dem Weg zur Moderne sucht die Bühne Stücke. Ihre kritische Fähigkeit haben Regisseure sowohl wie Schauspieler an der Gesellschaftsanalyse unter Beweis gestellt. Ein intellektuelles Instrumentarium wurde so geschaffen, mit dessen Hilfe das Theater seine Ausdrucksfähigkeit verstärkte und modernisierte.

In gleichem Masse passten die Autoren sich dieser Modernisierung nicht an. Die Frage nach dem zeitgemässen Repertoire findet immer dieselben Antworten. Brecht und wieder Brecht, was das reflektierende Theater betrifft, das einer wissenschaftlich bestimmten Gesellschaft Kriterien der Kritik liefert. Von den Nachzüglern bleibt wenig übrig, heissen sie nun Gatti oder

Wesker oder Peter Hacks. Begreiflicherweise verschieben sich aber auch die Themata in den bald fünfzehn Jahren seit Brechts Tod. Er war von der Ausbeutung des Menschen als primärer Erfahrung ausgegangen, durch Umschwung der Verhältnisse wollte er sie zuvörderst beseitigt sehen. Heute interessieren weniger die Unterlegenen als die Machthaber. Wie Macht zustande kommt und funktioniert, wie Machtverhältnisse sich zu verschleiern wissen und zugleich den Menschen pervertieren, wie Revolution erstickt und höchstens weitermottet als abstrakte Hoffnung, solche Themen erlauben kaum noch gradlinige Handlungen. Sie neigen zu vermehrter Trockenheit im Wort.

Die Klassiker sind es, an denen sie sich immer häufiger exemplifizieren lassen. Äschylus, Schiller, Molière, Büchner, aber auch Goethe und Alfred de Musset, sie alle werden befragt nach etwas, zu dem sie ausdrücklich sich nie äusserten. Und hier beginnt die Problematik, vor der keiner meinungslos bleiben kann. Sollen die Toten begraben bleiben, wie man sie einst eingrub: als unvergänglicher, aber auch unberührbarer Besitz derer, die dank familiärer sowie schulischer Vorbildung sie sich aneigneten, oder als Entwurf des Menschen, der sich keiner Gegenwart verschliesst, also nicht zeitlos, sondern immer zeitgemäss ist?

Werktreue heisst die Forderung derer, die verlangen, jede Zeile der grossen Toten müsse so vorgetragen werden, wie sie hingeschrieben wurde. Die Gegenwart sei immer geringer als das Werk, das schon manche Gegenwart überlebt habe. Zeittreue stellen die andern heraus, die ihren Respekt vor der geistigen Grösse eben darin kundtun, dass sie sie in der Jetztzeit unter Beweis stellen. Man erkennt sehr leicht, dass die erstern sich vor allem aufs Wort stützen. Das Theaterstück entschlackt sich bei ihnen von jeder sinnlichen Zufälligkeit; es wird zum gesprochenen Oratorium. Die zweiten ziehen aus ihm vorab die gestische Antriebskraft heraus. Sie sind bereit, am Wort zu rütteln, es zu verwischen, wenn nur die Gebärde der Wahrheit, vorgezeichnet vom toten Dichter und wiedererfahren vom lebendigen Heute, klar vors Auge tritt.

So säuberlich umrissen finden wir diesen Dualismus allerdings nirgends. Nach einem Beispiel für werktreue Klassikerinszenierung befragt, wäre ich um Antwort verlegen. In den fünfziger Jahren mochte man sie noch rein angetroffen haben. Seither hat sich nicht nur der Typ des Regisseurs grundlegend verändert, es gibt auch kaum mehr Schauspieler, die einer Rekonstruktion des Vergangenen sich widerspruchslos unterwerfen wollten, die ja ebenfalls auf Konventionen der Zeit beruht, welche einfach historisch zurückversenkt wurden. Das darzustellende Werk müsste denn wirklich als unbewegt und in sich selbst eingezäunt empfunden werden.

Eine solch starre Anschauung erstechen mit Recht die Nachwachsenden. Sprechen wir ruhig vom Klassikermord, den sie ohne Reue begehen. Alle die

Versteinerungen, die eine in sich versteifte Gesellschaft von Bildungsbeflissenen um den Dichter von einst aufrichtete, wollen sie durchstossen. Die Zuversicht ist gross, dass hinter dem Panzer, zugerüstet von einer zur Ideologie korrumpierten Verehrung, unmittelbares Gefühl, unausgeklügelte Gedanken stecken. Nehmen wir ein Beispiel: aus Corneilles «*Nicomède*», lange schon als geschminkte Mumie in ledernem Gewande zur Unsterblichkeit verdammt, heben sie mit eins Mut und Widersetzlichkeit des Nikomedes heraus. Gegen das übermächtige Rom, dessen politischen Absichten eine Verbindung mit der armenischen Krone zuwiderläuft, wagt er, sich in Gegensatz zu stellen. In Roger Planchons «Théâtre de la Cité» ist diese frischkonturierte Perspektive jetzt zu sehen. Sie macht aus dem Rhetoriker einen Zeitgenossen, der Erfahrungen sammelt mit der Strafexpedition einer Weltmacht. Wird hier Corneille verraten, ich meine: aufgemutzt als Vorausahner des Jahres 1968? Es genügt, deutlich zu machen, dass er es auch sein kann.

Das Beispiel gibt uns noch anderes zu denken. Roger Planchon ist es doch, der eben Corneille vom Sockel stiess in seinem «*Anti-Cid*», dem Stück, das aus einer fortgesetzten Störung einer Cid-Aufführung besteht. Mehr noch: in dem Corneille nebst mehreren andern von einer entfesselten Comic-Strip-Bande ins Grab bugsiert wird. Wer hat nun recht; bei wem liegt die Wahrheit? Bei den automatenhaften Sturzhelmkindern oder bei Corneille, dem Unzerstörbaren, der den Kampf des Schwachen gegen den Übermächtigen in «Nicomède» heraufrief?

Wahr sind beide: die ihn vom Piedestal zerren und die ihn als Vorausahner bewundern. Die einen haben den Zugang zu ihm gefunden, weil unsere Zeit sie ein neues Verständnis lehrte, die andern sprengen ihn fort, weil er, zum Wertzeichen der ein für allemal festgelegten Kultur geworden, nur noch Verkrampfung und geistige Ablehnung verbreitet.

Um sie geht es den Klassikermördern. Bestünde nicht die Gefahr, im Namen der Toten (und Ausgestopften) die Lebenden zu verstossen, diese Exklusivität wäre unerlaubt. Man muss Planchon sein, will man die Berechtigung haben, Corneille zu demolieren. An Nachahmern, die sich bloss das Rezept abgucken, besteht in keinem Land Mangel. Szenische Lösungen des Vorbilds verkümmern bei ihnen zum Tick. Gegen wen sie die Hand erheben, indem sie ihn einstudieren, den erdolchen sie tatsächlich. Es ist müssig, von ihnen zu sprechen, obwohl das Publikum, wo es vom modernen Stil verstört ist, echt und unecht kaum zu unterscheiden vermag und dann auch diejenigen verdächtigt, die um ein wahres Bild der Klassiker ringen.

Um Wahrheit oder wenigstens Klarheit kämpfen sie nämlich. Verstanden wir sie noch, die Hochgepriesenen? Das Folgende bezieht Ihering auf die Zustände vor vierzig Jahren, aber wir erkennen unsere Sorgen heute, wenn wir lesen: «Was Goethe und Schiller sagen wollten, was in Shakespeares Stück vor sich ging, man wusste es kaum noch, weil man es zu gut wusste,

weil man kritiklos nachplärrte, was seit Jahrzehnten gelehrt wurde; weil die Worte ins Ohr und aus dem Mund gingen, dem Klang nach aufgenommen, dem Klang nach zurückgegeben, abgenutzte Tonfolgen, abgegriffene Satzgruppen, wie schlechte Schlagermelodien. ‹Die schönen Tage von Aranjuez› ... ‹Ich küsse Ihre Hand, Madame ...›

Dies Abgewetzte will das junge Theater ausscheiden. Wenn wir mit neuem Ohr hinhören, verstehen wir auch neu. Daher bürstet es den Text gegen den Strich. Daher machen die Bremer unter Peter Stein aus dem «*Tasso*» zu Beginn ein Potpourri von Leitmotiven, die den Gestalten zugehören und die der Zuschauer so genau zu kennen wähnt, dass er darüber hinwegzuhören bereit ist. Wenn der Text nicht mehr gesicherter Besitz sein soll, dann auch der ideale Umriss der Gestalten nicht. Kortner bemüht sich seit Jahren hauptsächlich um eine Verlangsamung der Gebärden, der Körperbewegung. Von ihm haben die Jungen sie übernommen. Und wenn es nicht extreme Langsamkeit der Bewegung ist, dann gewaltige Überstürzung. Hollmann liefert für beides Beispiele. Anders als manieristisch wird man diese Bewegung auf dem Theater von heute nicht nennen wollen; aber erfogt sie allein zum Selbstzweck oder gehorcht sie einem künstlerischen Ziel?

Manieristisch wird Kunst unter der ungeheuren Erfahrung von Entstehung und Vernichtung zur gleichen Zeit. Wir haben es während des Krieges erlebt: wo das Leben der Gefahr des Untergangs ausgesetzt war, suchte es hektisch sich immer neu einzupflanzen. Es stellt sich nun heraus, dass nicht der Krieg die höchste Unsicherheit mit sich brachte, sondern dass wir heute ihr entgegensehen, da die Gesellschaft sich umformen muss und der Mensch unausweichlich nach neuer Begriffsbestimmung drängt. Entstehung und Vernichtung sind deshalb heute unendlich nah aneinandergerückt. Erregung, Gewaltsamkeit, Ummodelungssucht greifen von einem zum andern. Hektisch nennen wir den Rhythmus unseres Arbeitslebens. Ihm zu entgehen und in die unangefochtene Langfädigkeit der Zeit sich fortzustehlen, ist der kollektive Wunsch. Will die Kunst, vorab die Theaterkunst, wahr sein, muss sie aus der schönen Mittellage des harmonischen Menschen ausbrechen, denn die ist lange schon ausgeflogen. Der Begriff der Wahrheit ist von grosser Bedeutung, wenn vom Spiel der Klassiker auf der Bühne heute die Rede ist. Eine andere Wahrheit gilt da als die eines Osborn-Stücks, eines satirisch-naturalistischen Gesellschaftsabklatsches. Wahr heisst da plausibel, an der Wirklichkeit überprüfbar. Wahr im «*Tasso*» aber ist, dass ein Dichter in hoher Exaltation ein Stück schreibt und dieses seinem Herzog widmet, weil er materiell von ihm abhängt. Wahr ist dann alles, was dieses Abhängigkeitsverhältnis sichtbar und den Zwang, dem der Schwächere ohne Rettung ausgesetzt ist, körperlich erfahrbar macht.

Schraubenbewegungen, Grimassen, Idiotismen: alles Verzerrende, Verrückte wird dann zum Teil der künstlerischen Wahrheit. Dass Peter Stein

in seiner beispielhaften Inszenierung von dieser Wahrheit nicht abwich, gibt ihr gerade die Überzeugungskraft. Viele Beispiele wären anzuführen, um die Umkrempelung des Kriteriums zu erhärten, das einst Ausgeglichenheit sanktionierte. Wir wollen nur noch an die historische Filiation denken. Aus dem heiteren Himmel fiel nämlich dieser übersteigernde Stil nicht. Er hat seine Theoretiker, die sich beide mit wechselndem Geschick in der Praxis bemühten. *Gordon Craig* und *Antonin Artaud* heissen sie. Von Craig stammt die Vorstellung des Schauspielers, der alle Zufälligkeit hinter sich lässt, zur Natur vorstösst, indem er die Konvention der Gesellschaft hinter sich lässt. Natürlich ist dann das der Gesellschaft unnatürlich Scheinende. Sir Irving Craigs lebenslang bewundertes Vorbild ging nicht, sondern tanzte. «Natürlich war es nicht natürlich... aber ist denn Shakespeares Sprache natürlich? Der Vers tanzt und singt und springt, und der moderne Schauspieler, anstatt sich Hamlets Mahnung zu Herzen zu nehmen, bemüht sich nur, so ungezwungen auszusehen wie auf einer Cocktailparty.» Eben diesen modernen Schauspieler sucht er abzuschaffen und zu ersetzen durch die Übermarionette. Heute erst, bei Stein und gelegentlich bei Kortner, sehen wir sie nun Wirklichkeit geworden, diese Marionette in Überlebensgrösse, die es versteht, aus der Realität durch Übertreibung die Wahrheit heraustreten zu lassen. So bildet sich gerade dank den häufigen Klassikerinszenierungen eine Stilisierungsweise auf der Bühne aus, die nicht weglässt auf der Suche nach dem verborgenen Ideal. Im Gegenteil, sie belädt sich mit lauter Unwahrscheinlichem, bis dahinter unaufhaltsam die Wirklichkeit hervortritt.

Glanz und Elend des deutschen Theaters

PETER LOTAR

Die Krise des Zürcher Schauspielhauses ist, so hofft man, gelöst durch die Berufung eines deutschen Theaterleiters, dessen Kompetenz und Bewährung über jeden Zweifel erhaben sind. Dennoch, so fürchte ich, trügt diese Hoffnung. Warum?

Diese Krise, seit langen Jahren trotz wechselnder Direktionen sich ständig vertiefend, ist weder lokaler noch persönlicher Natur. Sie umfasst alle deutschsprachigen Bühnen.

Am gefährlichsten ist eine Krankheit, solange man sie nicht erkennt. An einer solchen noch unentdeckten schweren Krankheit leidet der Organis-