

~~Druckereisexemplar~~  
zurückerbeten an:

~~VERLAGSBUCHHANDLUNG  
HERMANN BÖHLAUS NACHF.  
Graz - Wien - Köln  
A-1096 WIEN, Frankgasse 4~~

8 Wiener Humanistische Blätter

ASPEKTE ZUR GRIECHISCHEN TRAGÖDIE UND  
DARSTELLUNG AUF DER SCHULBÜHNE

VON WOLFGANG WOLFRING (WIEN)

Das Thema 'Schultheater' verdient im Rahmen der Neugestaltung unseres Schulwesens besonderes Interesse. Unter den zahlreichen Argumenten, die in diesem Zusammenhang angeführt werden!), ist jenes wohl das gewichtigste, welches davon ausgeht, daß bei der zu einseitig intellektualistisch ausgerichteten Ausbildung unserer Schüler ihre künstlerisch-emotionellen Anlagen nur selten angesprochen werden. Aber schon das menschliche Verhältnis, das Lehrer und Schüler bei ihrer gemeinsamen Arbeit am Schultheater zueinander gewinnen, ist ein moderner Gesichtspunkt, der Beachtung verdient, so alt auch die Weisheit sein mag, daß jener Lehrer seine Schüler nicht wirklich kennt, der sie nur in der Unterrichtsstunde erlebt.

Während alle Formen des Schultheaters bisher neben dem geordneten Unterricht ihr teils erwünschtes, teils geduldetes Eigenleben führten, soll es nun innerhalb der neuen österreichischen Schulgesetze als Freifach unter dem Namen 'Rezitation und Laienspiel' einen legitimen Platz am Rande erhalten.

Da Schüleraufführungen von der Lust und Liebe der Schüler und Lehrer und von besonderen Gegebenheiten abhängen, könnten sie auch gar nicht den Rang eines obligaten Gegenstandes einnehmen. Daß sie aus der Privatinitiative der Lehrer und der freien Entscheidung der Schüler erwachsen, gibt ihnen gerade ihren Wert, und dies ist es auch, was Aufführungen griechischer Tragödien auf der Schulbühne auszeichnet. Sie erhalten heute mehr denn je den Charakter eines Bekenntnisses zur humanistischen Bildung, unterliegen aber auch strengeren Maßstäben künstlerischer Disziplin in den Augen der Öffentlichkeit. Die entscheidende Wirkung solcher Aufführungen geht freilich nach wie vor nicht von ihrer künstlerischen und technischen Perfektion aus, sondern von dem Ernst und der Begeisterung der jugendlichen Spieler.

Es mag daher nicht unangebracht sein, daß sich der Verfasser dieser Zeilen im Hinblick auf die von ihm betreuten Aufführungen griechischer Tragödien zu einigen grundlegenden Fragen ihrer Darstellung äußert. Ich durfte die von Univ.-Prof. Dr. Rudolf Hanslik in den Jahren nach 1945 erneuerte Tradition am Akademischen Gymnasium in Wien weiterführen und habe mit Unterstützung von Direktor Dr. Erwin Schmidt und der Hilfe meiner Kollegen Werke der großen drei Tragiker mit Schülern und Absolventen der Anstalt einstudiert.

Das Erlebnis all derer, die an der gemeinsamen Arbeit dieser letzten Jahre beteiligt waren, bestand darin, die Aufgeschlossenheit der Jugend für die Größe der tragischen Dichtungen der Griechen kennen zu lernen und den Eifer zu sehen, mit dem sich auch weniger begabte Schüler an die Gestaltung ihrer Rollen und die Einstudierung der Chöre machten. Das Interesse, das die Aufführungen bei den Schülern anderer Schulen Wiens fand, ließ unser Unternehmen berechtigt erscheinen und ist geeignet, manches Argument, das heute gegen den Griechisch-Unterricht erhoben wird, zu entkräften.

Der Plan, bestimmte Tragödien auf die Schulbühne zu bringen, erwuchs freilich aus dem Bedürfnis, den traditionellen Griechisch-Unterricht sinnvoll zu ergänzen und zu untermauern. Die griechische Sprache, deren Kenntnis den Schüler zu einer innigeren Auseinandersetzung mit den bedeutendsten Beispielen antiker Lyrik und Prosa führen soll, kann nämlich beim Drama ihre Aufgabe nicht restlos erfüllen. Für die griechische Tragödie als dem Modell des europäischen Dramas trifft sogar in erhöhtem Maße zu, was für jedes gute dramatische Werk gilt, daß es nämlich erst auf der Bühne zum Leben erwacht.

Die Wirkung unmittelbarer Gegenwärtigkeit, die das Drama den anderen literarischen Gattungen voraushat, verleiht erst der vom griechischen Dichter uns vor Augen geführten Wahrheit ihre die Zeiten überdauernde Aktualität<sup>2)</sup>. Die griechische Tragödie konfrontiert uns ja nicht nur mit Grenzsituationen des menschlichen Lebens, sondern mit den Urbildern menschlichen Wollens, Handelns und Erleidens überhaupt und erzielt im Betroffensein des Zuschauers Affekte, unter denen Schauder und Rührung nur die ausgeprägtesten sind. Im Hinweis auf die Anwesenheit des Göttlichen, die sie darüber hinaus spürbar macht, läßt sie den Zuschauer von heute zwar nicht den kultischen Bezug des antiken Theaters, wohl aber den metaphysischen Hintergrund begreifen, der in der Deutung des Dichters das menschliche Schicksal überhöht.

Gestalten wie Ödipus, der die schreckliche Wahrheit, die sein Leben zeichnet, erkennt, Antigone, die in letzter Vereinsamung den Todesweg antritt, oder Orestes, der sich dem Doppelgesicht seiner unwiderruflichen Tat gegenüber sieht, werden erst auf der Bühne ihre jeden Menschen angehende Nähe und zugleich ihre gleichnishafte Entrücktheit offenbaren.

Und gerade die Herausarbeitung des Typischen in der Handlung und in der Zeichnung der Gestalten, das tiefe, aber unkomplizierte Erfassen menschlicher Probleme durch den Dichter ist es, was den Jugendlichen anspricht, seinem Inneren gemäß ist, ihn zur persönlichen Stellungnahme zwingt und dadurch weiterbringt. Da es mehr

9 Wiener Humanistische Blätter

auf das Geschehen selbst als auf die Eigenart oder gar Entwicklung eines Charakters ankommt, stellt die tragische Rolle dem theaterbegeisterten Jugendlichen eine schwere, aber meist erreichbare künstlerische Aufgabe, wenn ihm genügend Zeit geboten und die Möglichkeit gegeben wird, in diese hinein zu wachsen.

Als Beispiel für die Bedeutung dichterischer Aussage in der griechischen Tragödie und für die Probleme ihrer Darstellung auf der Schulbühne des Gymnasiums möge die Wiedererkennungsszene aus der 'Elektra' des Sophokles dienen. Der Augenblick etwa, in dem Elektra den totgeglaubten Bruder, dessen vermeintliche Urne sie noch in den Händen hält, lebend vor sich sieht und sich nach dem Gefühl tiefster Verlassenheit mit einem Schlag im Zustande von Glück und Geborgenheit wiederfindet, kann seine Erlebniskraft nur im Spannungsfeld von Bühne und Zuschauern voll entfalten.

Die Welt gewinnt in Elektras Augen wieder Form und Farbe, die göttliche Ordnung, die scheinbar verschwundene, erhält ihre Rechte zurück, einfache Lebensäußerungen wie Schen und Hören werden in ihrer Symbolkraft neu und beglückend erfahren:

„O Stimme, kamst du?“

„Aus des Bruders Mund.“

„ . . . Mir leuchtet

dein liebes Antlitz, das ich nie,

nicht im tiefsten Unglück vergessen mag.“

Zweifellos finden wir ähnlich bedeutsame Szenen auch in den klassischen Stücken der Neuzeit und im modernen Drama. Immer wird auch die Unmittelbarkeit eines empfundenen Spiels jugendlicher Laien den Theatersaal der Schule in glücklichen Minuten zu einer Gemeinschaft werden lassen, die dichterische Visionen geistig und emotionell vollzieht. Aber nur selten gibt es Wendepunkte menschlichen Schicksals, die so einfach gezeichnet, aber bis zur letzten Tiefe ausgeschöpft sind wie hier und in der griechischen Tragödie überhaupt. Denn Beispiele dieser Art finden sich in Fülle auch bei Aischylos und Euripides, und sie haben die Kraft, junge Menschen diesseits und jenseits der Rampe in ihren Bann zu ziehen und ihnen den Blick für hohe menschliche und künstlerische Maßstäbe zu öffnen, auch wenn es sich um Dramen handelt, die von den großen Bühnen gemieden werden.

Die Wiedererkennungsszene in der 'Elektra' wird in einer der Konzeption des Dichters nahekommenen Darstellung zum Inbegriff des Wiedersehens zweier todbedrohter Menschen, deren neu vollzogene Gemeinschaft in einer Welt des Unrechts Rettung und Gerechtigkeit bedeutet. Die Einzelheiten des mythologischen Hintergrundes werden vor der Kraft dieser Szene

größen werden vor der Kraft dieses Geschehens unwichtig und wichtig zugleich: unwichtig, weil die Namen von Schauplatz, Zeit und Personen grundsätzlich auswechselbar sind; wichtig, weil das, was einmal, und wie wir denken sollen, zum erstenmal so geschah, sich jetzt und überall ereignen kann.

Für eine weitere Eigenart antiker Dramatik, die Handhabung des Wortes, kann die erwähnte Szene als typisch gelten: Bei der Lektüre des Dialogs gewinnt der heutige Leser nach mehreren Verspaaren der Wechselrede nämlich den Eindruck, nun müßte Elektra den Bruder endlich erkennen. Statt dessen rückt das Gespräch der beiden Schritt für Schritt vorwärts, bis der Schluß, es handle sich bei dem Fremden um den eigenen Bruder, unabweisbar geworden ist. Wahrscheinlich würde die Schwester ihren Bruder Orest' in Wirklichkeit' früher erkennen, aber Sophokles läßt weder Zwischengedanken noch Hintergedanken zu, als ob auf der Bühne nur existieren könne, was deutlich ausgesprochen wird. Es geht dem Dichter nicht darum, den Realismus des Alltags auf die Bühne zu bringen, sondern die Wirklichkeit durch die Ausdruckskraft des Wortes zu überhöhen und keinen Platz in der mosaikartigen Fügung des Dialogs leerzulassen:

„Wenn diese Freunde sind, so rede ich.“

„Du sprichst vor treuen Freunden, sei getrost!“

„So laß den Krug und höre auf mein Wort!“

„Beim Himmel, dieses tust du mir nicht an!“

„Gehorche mir, du wirst es nie bereun!“

„Bei deiner Wange, nimm mein Liebstes nicht!“

„O laß es nur!“

„Orestes, weh um uns,  
wenn dich die Schwester nicht bestatten darf!“

„Du klagst zu Unrecht, sprich nicht freventlich!“

„Den toten Bruder klag ich nicht zu Recht?“

„Was du hier forderst, steht dir gar nicht zu.“

„So unwert hält mich der Verstorbene?“

„Nicht unwert, aber dies ist nicht dein Amt.“

„Wg meine Hand Orestes' Leib umschließt!“

„Nicht des Orestes, nur dem Namen nach.“

„Wo anders hat der Arme denn sein Grab?“

„Das gibt es nicht. Wer lebt, hat doch kein Grab!“

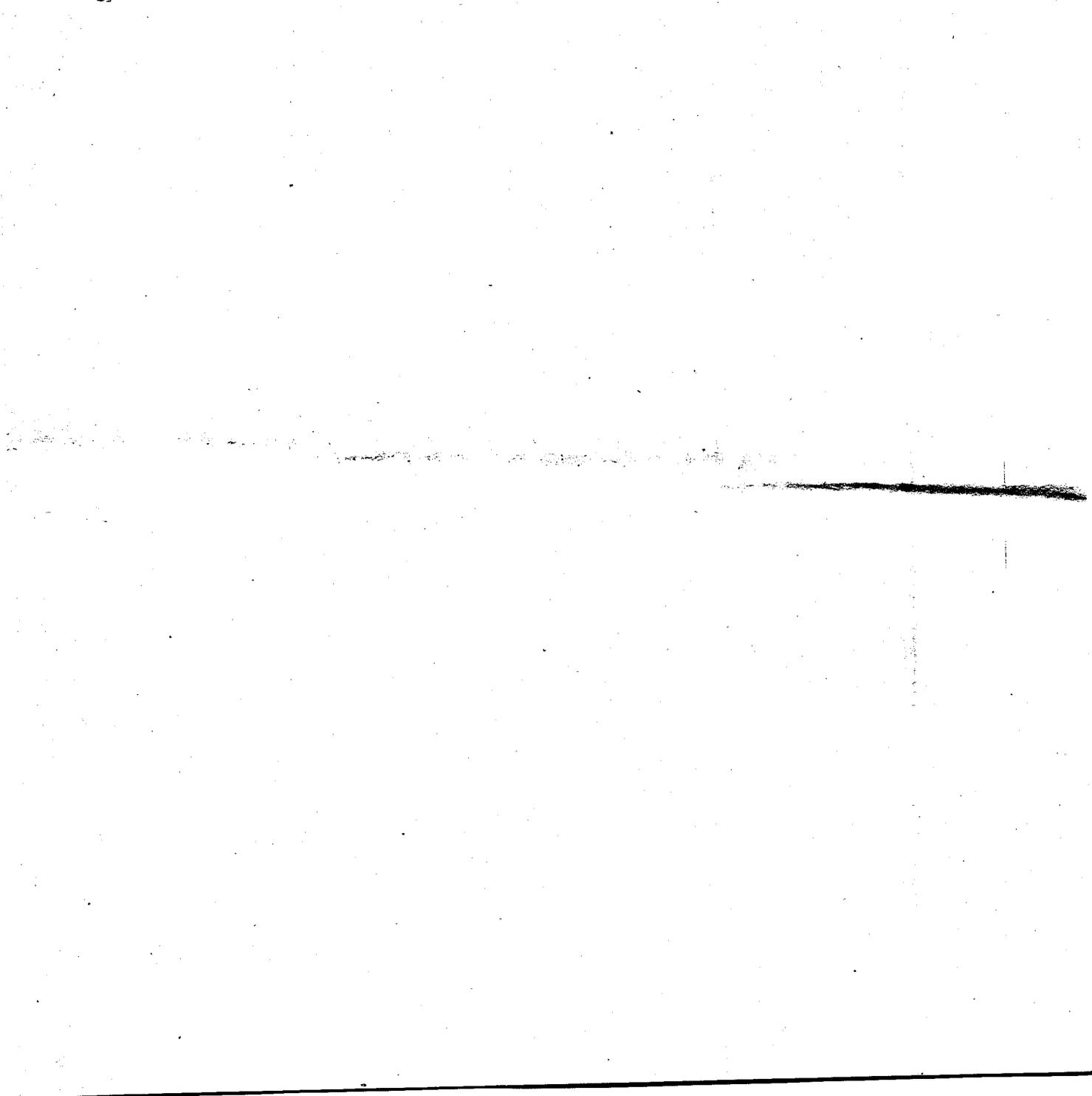
„Was sagst du, Knabe?“

„Kein verlog'nes Wort.“

„So lebt er?“

„Wenn ich selbst am Leben bin!“

„Du bist es? . . .“



Druckereiexemplar  
zurückgeben an:

VERLAGSBUCHHANDLUNG  
HERMANN BÖHLAUS NACHF.  
Graz - Wien - Köln  
A - 1096 WIEN, Frankgasse 4

## 10 Wiener Humanistische Blätter

Weil wir in einem Naturalismus befangen sind, der dem antiken Dichter fremd war, ist uns die Tatsache, daß das gesprochene Wort nicht weniger und nicht mehr bedeutet, als es aussagt, nicht immer einleuchtend. Daß aber in der griechischen Tragödie nur das bekannt und gewußt ist, was ausgesprochen wird, läßt uns den Gebrauch des Wortes in seinem ursprünglichen Sinn erkennen, wogegen sich das übergangene oder gar das in dem Gemeinten schillernde Wort als sekundäre Form des alltäglichen Sprachgebrauchs herausstellt.

Der einfachen und klaren, wenngleich gehobenen Sprache des Dichters in Sprechweise und Spiel gerecht zu werden, ist daher die Forderung, die an den jugendlichen Spieler herantritt. Er würde sie verfehlen, wollte er den Text deklamieren, statt ihn vielmehr durch die Wahrhaftigkeit der Rollengestaltung überzeugend zu machen. Gehen im Falle dieser Szeneneinstudierung alle Beteiligten den schwierigen Weg der Konzentration auf die dichterische Aussage und die sich hieraus ergebenden Konsequenzen für ein lebenswahres Spiel, so bringt die Probenarbeit eines Tages die Entdeckung, daß der Dichter allen rationalen Einwänden zum Trotz die Wiedererkennung psychologisch richtig darstellt. Die im Abgrund ihres Jammers versunkene Elektra tastet sich mühsam und zweifelnd mit jedem Wort zur Klarheit heran, die dann auch im Phänomen des Lichts erlebt wird, während Orest das ihm auferlegte Geheimnis ebenso zögernd preisgibt. Die Szene wird ihre elementare Wucht erst offenbaren, wenn jedes Wort der hier angeführten Schlußsteigerung im Bewußtsein von Spielern und Publikum mit Notwendigkeit an seinem Platz steht und die Darstellerin der Elektra mit den Worten: „So lebt er?“ ein Letztes an Empfindung und Ausdruckskraft zu geben imstande ist.

Die gemeinsame Arbeit am Text, die Erkenntnisse wie diese bringt, wird sinngemäß den Anfang und die zentrale Stellung jeder Einstudierung mit Schülern bilden. Und nur eine unermüdliche Probenarbeit kann zeigen, daß am Ende das Spiel um so intensiver, aber auch einfacher wird, je entschiedener das Wort, von aller Oberflächlichkeit oder scheinbarem Tiefsinn befreit, in seine ursprünglichen Rechte eingesetzt wird. Nicht selten erscheinen ganze Szenen beim Lesen unwirksam, weil die deutsche Übersetzung papierern und nichtssagend klingt. Der Übersetzer arbeitet zwar meist richtig und geschickt, die verwendeten Ausdrücke und Phrasen aber sind in unseren Ohren zu abgegriffenen Münzen geworden und erinnern an umgangssprachliche Wendungen oder rufen falsche Assoziationen hervor.

Denn andererseits ist der griechische Dichter in den Dialogpartien nicht wortreich; er wiederholt und ergänzt nicht, was einmal gut gesagt ist. Wir finden oft eine Dichte des Ausdrucks, wo moderne Dichter sich in langen Erörterungen und Vergleichen ergehen würden. Dazu kommt, daß Vorstellungsvermögen und Konzentration des modernen Publikums nicht immer dem entsprechen, was der antike Dichter bei seinem Publikum erwartete. Das fünfzehn Verse umfassende Eingangsgebet des Hippolytos etwa genügt Euripides, um das Wesen dieses Jünglings in seiner schicksalhaften Bedeutung zu charakterisieren. Hippolytos ist mit seinem Gebet am Ende, wenn der Zuschauer von heute interessiert zuzuhören beginnt. Auch diesen Umstand müssen Regie und Darstellung in ihr Konzept einbeziehen und ihm entgegenwirken.

Das stumme Spiel hat neben der vom Wort geprägten Art der Darstellung seinen Platz und ergibt sich aus ihr. Während der griechische Dichter ausdrückt, was sagbar ist, verschmährt er es, das Unsagbare zu umschreiben. Das stumme Spiel muß dort beginnen, wo die aus dem Textzusammenhang ersichtliche Zäsur nach einer Brücke verlangt. Nachdem Elektra es endlich fassen kann, daß der totgeglaubte Bruder leibhaftig vor ihr steht, wird die stumme Umarmung der Geschwister die dramatische Steigerung des voran gegangenen Dialogs beschließen und den Übergang zu dem großen Abgesang bilden, der nun beginnt:

„O liebstes Licht . . .“

„O Stimme, kamst du . . .“

Und es bleibt der Empfindungs- und Darstellungskunst der Rollenträger überlassen, während der Dichter schweigt, in jene Tiefe vorzustoßen, in die das Wort wies.

Das Ringen um die Verlebendigung des Dichterwortes ist, wenn das Gesagte sinnvoll werden soll, eine Arbeit an der deutschen Sprache, ja an dem Medium Sprache überhaupt. Die Schwierigkeiten, denen sich der Übersetzer gegenüber sah, soll der Darsteller erkennen, indem er sie zu meistern sucht. Das Verständnis für die griechische Sprache des Dichters wird gleichsam an der Sprache des Übersetzers demonstriert, soll das Gemeinte einem breiteren Publikum verständlich sein. Außerdem kann der Darsteller im Augenblick des Spiels nur in der Muttersprache denken und empfinden. Bei der Probenarbeit freilich wird die Übersetzung immer wieder am Original geprüft werden müssen, will man entdecken, was sie 'eigentlich' besagt.

Druckereiexemplar

zurückerbeten an:

VERLAGSBUCHHANDLUNG  
HERMANN BÖHLAUS NACHF.

Graz - Wien - Köln

A - 1096 WIEN, Frankgasse 4

## 11 Wiener Humanistische Blätter

Wie verschieden das Bild, das Übersetzungen vermitteln, getönt sein kann, sei nur an einem Beispiel gezeigt. Als Elektra nach der Wiedererkennung des Bruders ihrer jubelnden Freude freien Lauf läßt, mahnt Orest sie zur Zurückhaltung. Darauf antwortet die Schwester in der Übertragung von E. Buschor, aus der auch die bisher angeführten Zitate stammen:

*„Ach Bruder, ganz wie du es haben willst,  
wül ich es halten. Meine ganze Freude kommt  
von dir und aus mir selber hab ich nichts.  
Auch wenn ich viel gewänne, würd' ich dir  
im Kleinsten nicht entgegen sein, Dem Gott,  
der uns jetzt beisteht, wär es schlechter Dienst.“*

Dieselbe Stelle übersetzt W. Schadewaldt, ein ebenso prominenter Übersetzer folgendermaßen:

*„Ja, Bruder! so wie dir es nur beliebt,  
so soll auch mein Betragen sein! Da ich die Freuden  
von dir empfangen und nicht selbst errungen habe,  
so könnt ich's auch nicht hinnehmen, daß ich,  
indem ich im geringsten dich betrübte,  
selbst meinen großen Vorteil finden sollte.  
So diente ich dem Daimon auch nicht recht,  
der uns jetzt beisteht.“*

Es ist hier nicht der Ort, die beiden Übersetzungsproben gegeneinander abzuwägen. Es soll nur festgestellt werden, daß für eine Tragödienaufführung auf der Schulbühne m. E. die klarere, besser sprechbare und leichter ins Ohr gehende Übertragung vorzuziehen ist. Bei dem angeführten Beispiel wird zu beachten sein, daß die Innigkeit des Gefühls, das in Elektra nach der Jahren der Kränkung und des Hasses nun wach wird und das Sophokles so ergreifend zum Ausdruck bringt, auch in der deutschen Übertragung spürbar wird.

Wie sich außerdem Striche im Text fast immer als notwendig ergeben werden, wo die Aufzählung mythologischer Beispiele oder das breite Ausschwingen der lyrischen Teile das heutige Publikum ermüden würden, soll auch die Übersetzung keine unantastbare Größe sein. Sie soll ja im Sinne des oben Gesagten der Einstudierung als brauchbares Instrument dienen, das vielen Ansprüchen zu genügen hat.

Wenn im Kreis der Schüler und Absolventen auch musikalisch- und choreographisch schöpferische Begabungen zur Verfügung stehen, ergibt sich die Möglichkeit, daß eine einfache, vielleicht an modernen Vorbildern orientierte musikalische Untermalung den choreographisch gegliederten Vortrag der Chorlieder begleitet. Ausgangspunkt der musikalischen und choreographischen Gestaltung ist dann der Sinngehalt und Rhythmus der griechischen Verse. Zum Spiel von Oboe, Flöte und Schlagzeug vorgetragene und choreographisch aufgelöste Chöre gelangen vor allem dadurch zur Wirkung und haben darin ihre Bedeutung, daß sie die ursprüngliche stilistische Einheit von Wort, Gebärde, Tanz und Musik sinnfällig machen.

Wo sich der Inhalt der Chorstellen nicht aus der Szenenfolge erschließen läßt, ist der Vortrag einer gekürzten deutschen Übersetzung, von einem oder mehreren Chormitgliedern gesprochen, vor der Darbietung des Griechischen zu empfehlen. Auch deutsch vorgetragene Chöre fügen sich nahtlos ein oder können zu den griechischen Versen eine sinnvolle Überleitung bilden. Die poetische Tiefe der Gedanken kann im Hörer nachklingen, wenn er einmal mehr ahnt als versteht, der Empfindung vor dem Denken den Vorrang zu geben. In der Betonung ihres lyrischen Stimmungsgehaltes steht der Wenn Lehrer und Schüler ihre Funktion als Regisseur und Schauspieler darin sehen, ein dem Bedeutungsgehalt des Originals nahekommendes Deutsch zu erarbeiten und in einer der Aufnahmebereitschaft des Publikums gemäßen Form sprachlich und künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, unterziehen sie sich zwar keiner im engeren Sinn philologischen, aber einer humanistischen Aufgabe, deren Wert nicht auf den kleinen Kreis der unmittelbar Beteiligten beschränkt bleibt.

Wie sich somit als Bühnensprache zumindest der Dialogpartien das Deutsche empfiehlt, erscheinen auch die Ausdrucksformen des Theaters von heute für alle Mittel der Inszenierung einer griechischen Tragödie als die geeigneten. Sämtliche Einzelheiten, die Bühnenbild, Beleuchtung und Musik betreffen, hängen natürlich von den Vorstellungen des regieführenden Lehrers, der Begabung der Mitwirkenden und den Möglichkeiten der Bühne ab. Ich glaube nicht, daß durch einen antikisierenden Rahmen der griechische Geist wirksamer in Erscheinung tritt, ebensowenig wie Regie-Gags, die der Vorstellungswelt der Dichtung nicht entsprechen, die Aufführung publikumswirksamer machen. Es liegt in der Natur der Sache, daß der von der prinzipiellen Durchschlagskraft seines Dramas überzeugte Regisseur in allem richtiger zu Werke gehen wird als jener, der das antike Stück den Ansprüchen des modernen Publikums erst von Grund aus anpassen zu müssen glaubt. Die Aussage des antiken Dramas in künstliches Dunkel zu hüllen oder es in eine andere Problematik umzudeuten, wird innerhalb der Experimente, die man mit der griechischen Tragödie anstellt, wohl der schlechteste Dienst sein, den man dem Dichter und seinem Publikum erweisen kann.

Ein Effekt, der der Schulbühne eines Gymnasiums vorbehalten bleibt und den ich als ein historisierendes Element innerhalb der Aufführung empfehlen zu können glaube, ist der Vortrag einiger der eindrucksvollsten Chöre des betreffenden Werkes in der Originalsprache. Auch der mit dem antiken Drama nicht vertraute Zuschauer begreift die griechischen Chöre als ein der Tragödie eigenständiges Stilelement und kann somit den formalen Zusammenhang herstellen. Abgesehen von dem ästhetischen Reiz, den Klang und Rhythmus griechischer Verse jedem musikempfindlichen Ohr vermitteln, ist es vor allem die in der Tragödie so einzigartig verwirklichte Übereinstimmung von Inhalt und Form, die im Kontrast, den die griechischen Chöre zu den deutschen Dialogpartien bilden, deutlich werden kann. Denn gerade im sprachlichen Gegensatz, der die dramatischen Teile der Dichtung von den lyrischen unterscheidet, läßt sich die Einheit und Geschlossenheit des Gesamtkunstwerkes dem modernen Zuschauer nahe bringen.



inneren und äußeren Schwierigkeiten, die dann trotz aller Mühen nur zum Teil überwunden werden können, bewahren ihn davor, sich zu überheben oder mit Berufsschauspielern konkurrieren zu wollen. Aber er wird die besonderen Bedingungen schöpferischer Nachgestaltung erkennen und würdigen lernen.

Wenn sich endlich die vielschichtige Vorarbeit vielleicht erst knapp vor der Aufführung zu einem Ganzen gefügt hat, kann schließlich das Unglaubliche Wirklichkeit werden, daß der antike und der moderne Geist unserer Jugend einander auf der Schulbühne begegnen. Und wahrscheinlich haben jene weder von dem einen noch von dem anderen Kenntnis, die ein solches Beginnen für unzeitgemäß halten.

Was von Schülern tatsächlich erreicht werden kann, möge ein Urteil bezeugen, das der Oberspielleiter des Nationaltheaters Mannheim, Dr. Joachim Klaiber, über eine Aufführung des sophokleischen 'Aias' abgegeben hat, die von Schülern des Stuttgarter Karls Gymnasiums im Jahre 1956 geboten wurde<sup>3</sup>). Es möge sinngemäß für ähnliche Urteile stehen, die über Schüleraufführungen griechischer Tragödien in Graz, Mehrerau (Stiftsgymnasium der Zisterzienser) und Wien ausgesprochen wurden: „Hier wurde einer ergriffenen Gemeinschaft von Zuhörern sinnfällig demonstriert, daß es sich bei der Beschäftigung mit Sprache und Geist der Antike nicht um etwas verehrungswürdig Totes, sondern um etwas ungeheuer Lebendiges handeln muß. Wie sonst wäre es möglich, daß so junge Menschen bewegt und bewegend sich mit den Gestalten des Sophokles zu identifizieren vermögen, mit ihren Leiden und Freuden, die sie nicht selbst schon erfahren, mit ihren Gedanken, die sie nicht selbst schon gedacht haben können? Hier wurde Dichtung zur Feier, weil sie, unbeschadet aller Unvollkommenheiten und gelegentlichen Unbeholfenheiten, aber auch jenseits aller ärgerlichen Routine, verwirklicht — und geglaubt wurde. Was den der lebendigen Bühne verschriebenen Zuschauer aber besonders erstaunte: daß hier junge Menschen durch Verständnis und Versenkung, durch Konzentration und Begeisterung etwas vermochten, was sonst nur dem reifen Künstler mit seinem mühsam errungenen Wissen und Können vorbehalten bleibt: durch Einfachheit wahr zu sein, durch Wahrheit einfach zu bleiben.“

So sei am Ende noch auf die paradox anmutende Tatsache verwiesen, daß wie mehrfache Erfahrung zeigte, Jugendliche, vor die Wahl gestellt, eine Komödie oder Tragödie einzustudieren, sich stets für letztere entschieden. Schließlich müssen dann auch die einstudierenden Lehrer zur Kenntnis nehmen, daß die Aufführung einer griechischen Tragödie — zumindest für die Leute auf der Bühne — die denkbar fröhlichste Sache sein kann.

~~Druckereiexemplar~~

zurückerbeten an:

12 a

Anmerkungen zur betreffenden Seite

VERLAGSBUCHHANDLUNG  
HERMANN BÖHLAUS NACHF.  
Graz - Wien - Köln  
A-1096 WIEN, Frankgasse 4

<sup>1)</sup> Kniffler-Schlette, 'Das literarische Drama auf der Schulbühne Hirschgraben Vlg. (1960).

<sup>2)</sup> Thornton Wilder: „Ich betrachte das Theater als die größte unter allen Künsten, als die unmittelbarste Form, in der ein Mensch mit einem anderen die Erfahrung austauschen kann, was es heißt, ein Mensch zu sein. Die Überlegenheit des Theaters besteht darin, daß es auf der Bühne immer 'jetzt' ist.“ (R. H. Goldstone, Interview mit Th. Wilder, in 'Der Monat', Jg. 1957, H. 108).

<sup>3)</sup> Der altsprachliche Unterricht 'Antike Dramen auf der Schulbühne Klett, IV, 1 (1959), S. 66.