

ARTUR ZÁVODSKÝ

PROBLEME DER THEATERKRITIK

1

Jeder Betrachter und Empfänger eines Kunstwerkes (Leser, Hörer, Zuschauer) gewinnt von ihm einen mehr oder minder klaren, genauen Eindruck des Wohlgefallens oder Mißfallens. Wenn ein gewöhnlicher Zuschauer eine Theatervorstellung besucht, dann äußert er sich sehr oft in dem Sinne, daß ihm die Vorstellung entweder gefallen oder nicht gefallen hat. Aber erst dann, wenn der Mensch seine Eindrücke in einem begründeten Urteil zusammenfassen und vertiefen kann, kann er als Kritiker angesehen werden. Dies setzt allerdings voraus, daß derjenige, der die Kritik an einem Kunstwerk zu üben sich entschlossen hat, die Möglichkeit einer echten Erkenntnis eines Kunstwerkes anerkennt, daß er ein Kunstwerk für etwas auffaßt, was sich nach gewissen Beziehungen und Verhältnissen richtet, was sich als erkennbare Struktur darstellt, daß er gegen die Skeptiker sich widersetzt, die das Gefallen an dem Schönen für eine unerklärliche individuelle und ganz und gar subjektive Äußerung halten — nach dem Grundsatz „De gustibus non est disputandum“.

Von einer Kritik an einem Kunstwerk können wir m.E. in dem Falle sprechen, wenn der Leser, Zuschauer, Hörer danach trachtet, die durch das Kunstwerk hervorgerufenen Erlebnisse zu begründen, aus der Ebene der Wahrnehmung und Emotion auf die Ebene der Vernunft, in die Sphäre der Begriffe und Urteile zu verlegen. In diesem Moment geschieht in dem Konsumenten eines Kunstwerkes eine Spaltung: aus dem wahrnehmenden Subjekt wird ein kontrollierendes, erwägendes, wertendes Subjekt. Die Kritik schafft Urteile, aufgrund der Intellektualisierung der Erlebnisse bemüht sie sich, womöglich genau die Grundmäßigkeiten des Artefakts zu erfassen, seine künstlerischen Werte zu begründen.

Die Kritik an einem Kunstwerk ist eine systematische öffentliche Beschreibung, eine Analyse und Würdigung der künstlerischen Äußerungen (der Artefakte).

Der Theater-Artefak (Theatervorstellung) ist eine künstliche Realität,

die infolge der Aktivität einer Anzahl von Leuten verwirklicht worden ist. Er stellt das wirkliche Leben in der Regel im Zusammenspiel lebender Menschen dar und wendet sich an die Sinne, an das Gefühl und an die Vernunft der anwesenden Zuschauer. Aus dieser Dynamik der Wechselbeziehungen zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum geht eine außerordentliche Wirksamkeit der Theaterkunst hervor. Die Theaterkritik beschließt den Prozeß der Entstehung, des Verlaufs und des Ausklangs des theatralischen Artefakts. Die Wahrnehmung und dann die Bewertung der Theatervorstellung durch das Publikum — und die Kritiker bilden doch einen Teil des Publikums — vollenden erst den theatralischen Artefakt.

Mit dem Ausdruck Theaterkritik bezeichnen wir die öffentliche Beurteilung der theatralischen Artefakte in ihrer ganzen Breite und Komplexität (von der Arbeit des Dramatikers bis zur Arbeit des Regisseurs, der Schauspieler, des Szenographen, des Komponisten, des Choreographen usw). Eine kritische Tätigkeit üben aus oder sollten fachlich geschulte Leute ausüben, die die einzelnen Theatervorstellungen verfolgen (am häufigsten Erstaufführungen), eine Reihe von Vorstellungen während der ganzen Saison in einem oder in mehreren Theatern besuchen und über sie in Zeitschriften und Zeitungen Bericht erstatten, über sie im Rundfunk, im Fernsehen sprechen oder eine Sammlung ihrer kritischen Aufsätze über das Geschehen im Theater in Buchform erscheinen lassen.

2

Bis jetzt ist der Streit darüber, ob die Kritik an einem Kunstwerk als wissenschaftliche oder als künstlerische Kritik oder als beides zusammen zu werten ist, nicht eindeutig entschieden. Die Gegner der Einbeziehung der Kritik in den Wissenschaftsbereich weisen darauf hin, daß die Voraussetzungen der Tätigkeit eines Kritikers subjektiver Art sind (namentlich im Hinblick auf das Wahrnehmungsvermögen des Kritikers, auf seine Empfindlichkeit für die feinsten Töne, Farben, inhaltliche und formale Valeurs, im Hinblick auf seine Fähigkeit zur Analyse eines Kunstwerkes) und daß seine ästhetische Wertung subjektiv ist, wie dies doch der Umstand bezeugt, daß die Urteile mehrerer Kritiker über einen und denselben Artefakt in vielen Fällen beträchtlich auseinandergehen. Die Wissenschaft ist doch immer gekennzeichnet durch die Objektivität ihrer Erkenntnisse und Urteile, behaupten die Verteidiger dieser Anschauung, sie gelangt zu ihren Erkenntnissen durch Anwendung und Geltendmachung verschiedener Methoden. Durch besondere Hervorhebung der Methode wird bei der kritischen Tätigkeit die Persönlichkeit des Kritikers,

die angeblich in erster Linie entscheidend ist, in den Hintergrund gedrängt.

Ein Kritiker ist eine doppelgehäusige Persönlichkeit. Von da her stammt die Schwierigkeit des genauen Einreihens der Kritik. Während seiner Tätigkeit spaltet sich der Kritiker in einen wahrnehmenden Leser, Zuschauer, Hörer auf der einen, und in einen analysierenden, klassifizierenden Wissenschaftler auf der andern Seite. Zu einer erfolgreich funktionierenden kritischen Tätigkeit ist zumindest eine passive künstlerische Begabung erforderlich, ferner eine empfindliche Auffassungskraft für künstlerische Werte, die Fähigkeit, sich in den Künstler und sein Werk zu versenken, mit dem sich der Kritiker verwandt fühlen muß. Gleichzeitig ist aber die Kritik infolge ihres wissenschaftlichen Inhalts und ihrer Zielsetzung wegen eine Wissenschaft, für die beim Kritiker die Fähigkeit zur Analyse vorhanden sein muß. Bei der kritischen Tätigkeit führt die Konkretheit der Wahrnehmung zur Kunst hin, mit der Wissenschaft kommt sie in nahe Verbindung infolge ihrer Zielrichtung zu den Begriffen und Urteilen.

Unserer Meinung nach ist die Kritik eine Wissenschaft *sui generis*, eine Wissenschaft, die sich mit dem gleichzeitigen Zustand eines bestimmten Kunstbereiches befaßt; die Theaterkritik demnach mit dem zeitgenössischen Zustand des Theaterwesens, mit dem Schaffen der Theaterleute in der Gegenwart.

Aus dem Arbeitsbereich der künstlerischen Kritik, aus der Tatsache, daß sie sich mit einer bestimmten Kunst befaßt, erhellt, daß der Kritiker — genauso wie der Künstler — mit einer leicht erregbaren Sensibilität begabt sein muß; er soll die glückliche geistige Fähigkeit besitzen, besser und tiefer als der gewöhnliche Leser, Zuschauer und Hörer zu sehen und zu hören; eine reiche Phantasie muß er stets bekunden. Und nicht zuletzt wird von einem Kritiker verlangt, daß er seine Erkenntnisse über das Kunstwerk auf schickliche Art und Weise weiterzugeben und anderen zu vermitteln versteht. Im Bereich dieser Voraussetzungen steht der Kunstkritiker der Begabung des Künstlers selbst keineswegs nach. In der Persönlichkeit des Theaterkritikers lebt eine Synthese, eine Verquickung des Wissenschaftlers und des Künstlers, eine dialektische Spannung seelischer Kräfte und Dispositionen der Schöpfer beider Typen.

In der Geschichte finden wir eine Reihe von Nachweisen für dieses komplizierte Doppeltalent, in dem die bewußte Polarität sichtlich zum Ausdruck kommt und in dem sowohl der Künstler wie auch der Gelehrte sich gegenseitig ergänzen. Es genügt, wenn anstelle vieler lediglich G. E. Lessing, Ch. A. Saint-Beuv, N. G. Černyševskij und F. X. Salda genannt werden.

Von dem, der sich mit der Theaterkritik als Fachmann befaßt, ver-

langen wir, daß er wissenschaftlich allseitig ausgebildet ist, daß er eine gründliche Bildung auf dem Gebiete der Geschichte und Theorie des Theaters und des Dramas, der Geschichte und der Theorie aller Komponenten der Theaterstruktur (Regie, Schauspielkunst, Szenographie, Kostümkunde, Beleuchtung, Szenenmusik, Choreographie usw.) besitzt. Bei einem Theaterkritiker werden selbstredend umfassende Kenntnisse auf dem Gebiete der Literaturwissenschaft, der bildenden Künste, der Musikologie, der Filmkunst usw. vorausgesetzt. Nur ein vielseitig gebildeter Kritiker kann dem theatralischen Kunstwerk, das eine ziemlich komplizierte Struktur darstellt, gerecht werden.

Die Theaterkritik halte ich für ein Teilgebiet der Theaterwissenschaft (Theatrologie) — neben der Historiographie und der Theorie des Theaters. Für eine solche Sektion der Theaterwissenschaft, für deren tadellose Erfüllung die Voraussetzungen der künstlerischen Wahrnehmung und eines zumindest passiven Künstlertalents als unerläßlich bestehen bleiben, wie dies oben schon erörtert worden ist.

Die Theaterkritik als Teilgebiet der Theaterwissenschaft ist durch eine Reihe von Verbindungsfäden mit der allgemeinen Kunsttheorie, eventuell mit der Ästhetik verbunden. Aus ihnen schöpft sie theoretische Anregungen und Kriterien. Irrtümer, Labilität und Unklarheit in der Auffassung kunstwissenschaftlicher und ästhetischer zentraler Fragen (z.B. darüber, was ein künstlerisches Bild ist, worauf die Struktur eines Kunstwerkes beruht, über die Beziehungen von Inhalt und Form, über die Spezifität der Ausdrucksmittel und Ausdrucksprozesse dieser oder jener Kunst, über den Realismus, über das Tragische und Komische, über die Beziehung zwischen dem Epischen und dem Dramatischen usw. usw.) erweisen sich sehr zum Schaden in der Tätigkeit des Kritikers; ja diese kann ihr Ende finden im Ausfall von Kriterien und kann sogar den Verlust der Bewußtheit in bezug auf die Spezifität dieses oder jenes Kunstbereichs zur Folge haben. Die Beziehung der Theaterkritik und des Dramas, zur allgemeinen Kunsttheorie und zur Ästhetik verhält sich aber auch umgekehrt: die Theorie des Theaters und des Dramas, die allgemeine Kunsttheorie und die Ästhetik vollziehen die Anregungen und verallgemeinern die Erkenntnisse, welche die Kritiker aus ihrer Tätigkeit erzielen. Anders ausgedrückt: zum Unterschied von der Theorie des Theaters und des Dramas, von der allgemeinen Kunsttheorie und der Ästhetik, die — in der ihnen entsprechenden Hierarchie — auf die Erkenntnis der allgemeinen Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens und der Perzeption hinsteuern, knüpft sich die Theaterkritik an ein konkretes Werk oder an eine konkrete Erscheinung und strebt im Grunde selbst danach, zu allgemeinen Schlüssen zu gelangen.

Es gehört zum Grundzug der künstlerischen Kritik, daß sie vor allem

das gleichzeitige Geschehen burteilt, demzufolge eine Reihe von Erscheinungen demzufolge, die noch nicht zum vollem Entwicklungsabschluß gelangt sind. Dieses Geschehen muß der Kritiker historisch, als letztes Stadium der gesamten vorausgehenden Entwicklung betrachten. Um bestimmt zu erkennen, worauf die gleichzeitigen Erscheinungen in der Literatur, in den bildenden Künsten, in der Musik, im Theater, im Film usw. reagieren, was sie aus der Vergangenheit ablehnen, woran sie anknüpfen, um sie gründlich erfassen, analysieren, bewerten und entwicklungsgeschichtlich einreihen zu können, muß der Kritiker die Geschichte der betreffenden künstlerischen Reihe kennen. Es ist unumgänglich notwendig, daß der Kritiker eine Begabung für historische Sicht und für die Beurteilung der Gegenwart aufweist, daß er die historische Perspektive in bezug auf das heutige Geschehen geltend mache, d.h. daß er einen Weitblick von der Vergangenheit her in die Zukunft erweise. Die Historiographie des Theaters und die Theaterkritik sind keineswegs durch eine scharfe Scheidewand voneinander getrennt, sie durchdringen sich gegenseitig vielfach, indem sie sich parallel derselben Verfahrensweisen bedienen. Die Beleuchtung und Erklärung vergangener Vorgänge, also das, was die Aufgabe der Historiographie ist, ihre Zusammenfassung und ihre Erklärung sind durch die Auswahl der Fakten, durch die Schätzung ihres Wertes und ihrer Bedeutung, durch die Festsetzung ihrer Wertskala vorbereitet. Und dies alles macht das kritische Arbeitsfeld des Geschichtsforschers aus. Auf der anderen Seite darf auch das einfachste Referieren die Tatsachen nicht unberücksichtigt lassen, über die uns die Historiographie belehrt.

Beide Eigenschaften, welche die Theaterkritik auf der einen Seite von der Theaterhistoriographie und auf der andern Seite von den theoretischen Disziplinen (Theorie des Theaters, Theorie der Kunstwissenschaften, Ästhetik) absondern, bilden die *differentia speciphica* der Kritik; sie sind die Grundlage ihrer Selbständigkeit. Die künstlerische Kritik ist dialektisch verknüpft mit der Kunstgeschichte und der Kunsttheorie, sie hängt zwar mit ihnen zusammen, unterscheidet sich aber auch gleichzeitig von ihnen.

Das Erkennen und die Bewertung des theatralischen Kunstwerkes stützt sich nicht nur auf die aus der Geschichte und der Theorie des Theaters, aus der Kunsttheorie und der Ästhetik gewonnenen Erkenntnisse, sondern auch auf die Kenntnisse der Psychologie (Kunstpsychologie), Soziologie (Soziologie der Kunst) usw. — Gerade bei der Beurteilung der theatralischen Erscheinungen, die als künstlerische Vorgänge synthetischen Charakters zu werten sind und die durch die Interferenz der Zusammenarbeit vieler Leute innerhalb des gesellschaftlichen Geschehens entstehen, sind diese Kenntnisse für den Kritiker unerläßlich.

Ein theoretisch und historisch geschulter Kritiker ist imstande zu

erkennen, ob ein gewisses Werk einen Beitrag zur Entwicklung der betreffenden künstlerischen Reihe darstellt oder aber ob es ihre bisherigen Prozesse und Formen lediglich wiederholt und zerbröselt. Angesichts eines neuen künstlerischen Werkes (das, je mehr es vom Neuerertum durchdrungen ist, umso mehr die bisherigen ästhetischen Normen und Konventionen zerrüttet und überwindet) braucht aber der Kritiker nicht seine Fähigkeit unter Beweis zu stellen, daß er die neuen fortschrittlichen Erscheinungen schon in ihrem Keim erahnen, herausfühlen und herausgreifen kann. Freilich ist er hier vor eine außerordentlich anspruchsvolle Aufgabe gestellt, da die neuen Kunstwerke Bilder formen, Vorgänge und gestaltungsfähige Mittel wählen, die die Leser, Hörer und Zuschauer auf diese oder jene Weise aus dem angewohnten Stereotypus hinausführen, die ihn bei der Perzeption des Werkes aus der Fassung bringen und ihn oft wortwörtlich schekieren.

In der Tätigkeit des Kritikers wird freilich immer eine kleinere oder größere Dosis Subjektivität vorhanden sein. Das Kunstwerk widerspiegelt die Kompliziertheit des Lebens wider und ist selbst kompliziert, es ist eine aus vielen Schichten bestehende Struktur. Dies gilt von jedem Kunstwerk und von der Theatervorstellung insbesondere. Das Kunstwerk wendet sich an viele Personen (Leser, Hörer, — die Kritiker bilden nur einen unwesentlichen Anteil einer großen Masse von Kunstkonsumenten). Jeder Kritiker tritt an ein künstlerisches Werk von seinem Sehwinkel heran. Deshalb sind die Standpunkte der Kritiker zu einem bestimmten Artefakt unterschiedlich und können sogar wesentlich voneinander abweichen. Auch wenn die Kritiker, insofern sie die Positionen der wissenschaftlichen Weltanschauung einnehmen, in grundlegenden Dingen (in der ideellen Wertung des Kunstwerkes, in der Ermittlung seiner ethischen und ästhetischen Qualitäten, in der Feststellung, ob der Inhalt des Werkes durch adäquate Mittel ausgedrückt wurde usw.) — vielleicht nach einer Diskussion — einig werden, so bleibt noch eine ganze Reihe von Fragen übrig, in denen sie verschiedener Meinung sein werden, und zwar schon aus dem Grunde, weil sich durch die Feder und durch den Mund eines jeden Kritikers ein unterschiedliches Maß von Lebenserfahrungen, eine ungleiche Gruppen-, Generations- und andere Zugehörigkeit, ein abweichender Geschmack usw. sich zum Worte melden. Ein Kunstwerk als eine dichtbelaubte Struktur vieler Komponenten spricht jeden Kritiker auf verschiedene Weise an; es wird von der ideellen und ästhetischen Einstellung, von seiner Position und dem Grad seiner Engagiertheit im Kampfe um den Fortschritt abhängen, ob und inwieweit er seinen Lesern das Wesen des Werkes aufdeckt. Ein unterschiedliches Maß der Subjektivität ist bei den Kritikern gegeben durch ihre ungleiche Fähigkeit, ein künstlerisches Werk mit kultivierten Sinnen wahrzunehmen, im

Theater einen Komplex von in der fließenden Zeit sich kreuzenden Anregungen von der Bühne her aufzufangen, mit ungleichartiger Begabung die Anregungen der Künstler zu erfüllen, sie zu Ende zu denken und ihnen eine endgültige Form zu verleihen. Hier und in einer ästhetisch aufregenden Sprache, deren er sich bedient, ist die ureigenste Domäne des Künstlers im Kritiker ¹.

Diskussionen über Sinn und Wert eines und desselben Kunstwerkes werden auch nicht in der fortgeschrittenen sozialistischen Gesellschaft aufhören, da aufgrund der Unterschiedlichkeit der Anschauungen das ungleiche Entwicklungsstadium des gesellschaftlichen Geschehens in den Gedanken der Angehörigen dieser Society sich widerspiegeln wird.

Dadurch, daß der Kritiker die Werke der Künstler, seiner Zeitgenossen, erläutert und interpretiert und über sie Betrachtungen anstellt, verhilft er — oder nimmt zumindest teil an diesem Kampf der anderen — einer gewissen Haltung zum Leben, einer gewissen künstlerischen Anschauung zum Siege. In diesem Sinne — mit den Worten F. X. Salda ausgedrückt — kämpft er um die Zukunft, um deren neues Aussehen, er beteiligt sich an der Wandlung seiner Zeit. Und dies auch in dem Falle, wenn er mit gewissen Konzeptionen, mit gewissen Ansichten nicht übereinstimmt, wenn er sie beharrlich abweist. Denn etwas niederreißen und etwas schaffen sind zwei Kehrseiten einer Münze. Ein konstruktives Pathos für die Vorbereitung der Zukunft und eine Zusammenarbeit mit den Künstlern an der Gestaltung dieser Zukunft ist eine Legitimation eines jeden großen Künstlers. Ein wirklicher Theaterkritiker ist der, der durch Aufzeigen neuer Horizonte, einer neuen Inspirationswelle sowohl die Qualität der Arbeit der Theaterleute wie auch die Feinfühligkeit, des Niveau der Kenntnisse und den Geschmack des Publikums emporhebt. Damit der Theaterkritiker die Funktion eines Streiters für die Zukunft nach der von F. X. Salda geforderten Gemütsanlage tatsächlich erfüllen kann, darf es ihm an Mut, an festem Willen und an der Fähigkeit, seine eigene Konzeption durchzusetzen, keineswegs fehlen. Damit hängt bei

¹ Den Standpunkt einer extremen Subjektivität vertreten die Anhänger der impressionistischen Kritik (Jules Lemaître, Anatole France, Oscar Wilde u.a.). Sie behaupten, daß in der Kunstkritik keine Möglichkeit besteht, eine Objektivität zu erarbeiten und daß sie deshalb lediglich Eindrücke vermitteln, die sie bei der Wahrnehmung des Kunstwerkes apperzipierten. Es ist das Verdienst der impressionistischen Kritiker, das Register der kritischen Formen bereichert zu haben, indem sie namentlich das Essay, den fiktiven Dialog, den Brief, den Aphorismus u.a. weiterpflügten und ausbauten, und daß sich ihre kritischen Äußerungen durch einen sprachlichen Schliff auszeichneten. Aber wenn wir die Sache zu Ende denken, so geben auch impressionistische Kritiker irgendein Urteil ab, freilich oft ein dogmatisches, von der Persönlichkeit her bestimmtes apriorisches Urteil, und nehmen ihre Zuflucht zur Klassifikation, allerdings bloß nach der Tradition.

einem Kritiker die sorgsame Wahl der Ausdrücke für die Darlegung der gehegten Gedanken in Worten zusammen. Ein Kritiker verbindet die Nüchternheit, die Sachlichkeit des Wissenschaftlers mit der Ereiferung, mit dem Pathos, der Leidenschaft des Künstlers, der sich nicht vor dem abfälligen und hart ablehnenden Urteil, vor der Polemik fürchtet, wie er wiederum auf der andern Seite seine Begeisterung für die Sache, der die Zukunft gehört, anderen zu vermitteln imstande ist.

3

Die Theaterkritik lebte lange Zeit im Schatten, ja sogar unter der Botmäßigkeit der Literaturkritik. In ihrem Falle war dies genauso wie im Falle der Theatrologie, die sich von der Literaturwissenschaft absonderte und erst dann verselbständigte, als man aufhörte, die Theaterinszenierung als eine Art Interpretation des Textes des Dramatikers aufzufassen. Dies geschah ungefähr im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

Eine abweichende Problematik und Funktion der Theatrologie und der Theaterkritik ist durch ihren spezifischen, d.h. synthetischen Charakter des theatralischen Kunstwerkes gegeben. An einen dramatischen Text können wir vom Standpunkt der Literatur oder vom Blickfeld des Theaters aus herantreten. Die Literaturkritik schätzt z.B. Goethes Faust der literarischen Werte halber, der Dramaturg hingegen muß die szenischen Qualitäten dieses Werkes in Erwägung ziehen, die sich nicht immer mit den literarischen Werten decken, insbesondere wenn wir den zweiten Teil von Goethes epochaler Arbeit im Auge haben. Ein Bühnenschaffender, der den Faust zu inszenieren beabsichtigt, wird nicht davon abschrecken, in seine Struktur beträchtlich einzugreifen. Er wird zwar dessen literarische Form benachteiligen, aber er macht für die Bühne die szenischen Qualitäten des Werkes frei, die unter der Masse der Worte verschüttet lagen; den Inhalt des Faustdramas drückt der Bühnenschaffende nicht bloß durch die Repliken der Gestalten aus, sondern auch auf andere eindringlichere Weise (durch das Gesto des Schauspielers, mittels der Beleuchtung, der Anwendung von Tönen usw.), als dies der durch Worte auf die Phantasie des Lesers appellierende Schriftsteller tun kann.

Die Theaterkritik war überaus lange literarisch orientiert — sie beschäftigte sich überwiegend mit dem Drama, mit dem Text. Vielleicht war hier bei dieser Einstellung der Umstand mitwirkend, daß der dramatische Text von Dauer ist, er kann jederzeit studiert werden, während die Theatervorstellung ein fließendes Gebilde darstellt, das nach zwei, drei Stunden unwiederbringlich verlorengeht. Allerdings bildet das Drama,

wie man erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erkannte, die Ausgangsbasis für eine andersgeartete, synthetische Bühnenkunst, die als Resultat einer Reihe von schöpferischen Prozessen bei künstlerischen Individualitäten entstanden ist, wie es eben der Regisseur, Szenograph, Komponist, die Schauspieler usw. sind. Die Forderung, daß die Theaterkritik nicht nur das Drama zergliedert und analysiert, sondern auch die übrigen Komponenten der Theaterstruktur, setzte die Begründung einer Wissenschaft und einer Kritik durch, die einer anderen Kategorie angehört als der literarischen, da ein neuer Gegenstand mit Recht danach strebte, daß ihm gegenüber eine neue Einstellung zur Geltung komme und daß hierbei auch andere Kriterien zur Anwendung gelangen.

4

Ein Theaterkritiker soll in möglichst vielen Fächern der Theaterprofession behaimatet und gründlich gebildet sein.

Die erste Anforderung, die an den Theaterkritiker gestellt wird, ist die Kenntnis des dramatischen Textes oder des Szenariums, auf Grund dessen die Theaterinszenierung entstanden ist. Die Kenntnis des Textes setzt den Kritiker in die Lage, festzustellen und auseinanderzuhalten, ob eventuelle Mängel dem Dramatiker oder dem Schauspieler, bzw. dem Regisseur angekreidet werden sollen. Insbesondere bei Inszenierung von Dramen in der Gegenwart wird der Text von seiten der Dramaturgie und der Regie ziemlich oft geändert, und dies aus ideellen wie auch theatralisch-ästhetischen Gründen. Wir wissen, daß die Dramatiker gegen die dramaturgischen Regieeingriffe in ihre Texte sich oft widersetzen. Um den Prozeß der Textänderung von dem Wortlaut des Autors nach seiner Transformation in allen Komponenten des Bühnenstücks zu verfolgen, muß der Theaterkritiker die Ausgangsbasis kennen.

Eine der schwierigsten Aufgaben des Theaterkritikers besteht darin, die Arbeit des Regisseurs an der Inszenierung zu erfassen und sie zu bewerten. Wenn wir die Äußerungen der Theaterkritik beachten, so werden wir bald entdecken, daß sie gerade in diesem Punkte am leichtesten angegriffen werden können; ihre Erkenntnisse und Urteile über die Regie pflegen ungenau und vage zu sein. Oft wird z.B. das Verdienst und die Vorzüge oder die Schuld für die Mängel der Inszenierung dem Schauspieler zugesprochen, obgleich man sich in diesen Fällen an die einzig richtige Adresse wenden sollte, an den Regisseur nämlich; manchmal freilich ist dies umgekehrt der Fall. Das Wesen des Schaffens des Regisseurs wird stets darauf beruhen, was für eine Beziehung er zur Idee

und zu den Formprozessen des Dramatikers hat, in welche Richtung er seine Inszenierung steuert und mit welchen Mitteln er die Symphonizität des Theaterstücks erreicht.

Die engsten Mitarbeiter des Regisseurs sind der Szenograph (einschließlich des Antragstellers der Kostüme und des Beleuchtungsmeisters), der Komponist (oder wenigstens der Tönemacher bei der Inszenierung) und der Choreograph. Ihre Arbeit geht zusammen mit der Arbeit des Regisseurs in einer unteilbaren Einheit — alle sind eigentlich Mitarbeiter des Regisseurs, die bei der Inszenierung seine Vorstellung vervollkommen und realisieren, weil er doch selbst nicht so gründlich und allseitig begabt ist, um seine Vorstellung selbst zu verwirklichen. Dabei muß man stets die führende, leitende Stellung des Regisseurs in seinem Team im Auge behalten.

Weil die Schauspieler die Hauptträger der ideellen und ästhetischen Botschaft der Inszenierung sind, muß naturgemäß gerade ihnen der Theaterkritiker eine gesteigerte Aufmerksamkeit entgegenbringen. Auch dies ist keine leichte Aufgabe. Der Kritiker soll auch den körperlichen Habitus des Schauspielers beschreiben können, da der Körper das Instrument ist, auf dem der Schauspieler spielt, und er ist auch das Material, aus dem er seinen Artefakt bildet. Dann soll er den psychischen Typus des Schauspielers entdecken, seine geistigen Anlagen näher in Betracht ziehen und zeigen, wie sich diese mittn in der Gesellschaft, in ihrer gesamten Kultur, bei seiner Wahrnehmung der Kunstwerke aus anderen Bereichen (Literatur, Musik, bildende Künste) u.ä. sich entwickeln. Die Typologie des Schauspielers (ein vorwiegend biomechanischer, akustischer usw. Typus) gehört bisher zu den am wenigsten durchgearbeiteten Sphären der Theaterwissenschaft, bzw. der Theorie der Schauspielkunst. Hier bewegen wir uns auf einem dünnen Eise der Vermutungen und Hypothesen.

Die Theaterwissenschaft (und die Theaterkritik als ihr Teilgebiet) muß, da sie sich mit einer vorwiegend gesellschaftlichen Kunst beschäftigt, die innerhalb der Gesellschaft (mitten im Publikum) entsteht und die von der durch ihre Organe die Organisation des Theaterkollektivs bestimmenden Gesellschaft beeinflusst ist, auf zwei Faktoren Rücksicht nehmen: auf das System der Organisation des Theaterwesens der betreffenden Zeit und auf das Publikum, für das dieses oder jenes Theater oder Ensemble seine Spiele aufführt. Jede Gesellschaft, ob sie nun sozialistisch oder kapitalistisch ist, setzt mittels ihrer Organe ihre eigene Auffassung von der Kunst, ihrer Dienstbarkeit und ihrer Engagiertheit durch. Das Publikum, für das die Theatervorstellungen bestimmt sind, schafft gemeinsam mit seinen mehr oder weniger bewußten Ansprüchen und Forderungen jene ideelle und ästhetische Atmosphäre, in der die Theaterleute

tätig sind. Wenn diese beiderseitige und im Grunde über die Wirkungskraft der theatralischen Kunstwerke entscheidende Beziehung zwischen den Theaterkünstlern und dem Publikum fehlen sollte, dann würde das Theater seine *raison d'être* einbüßen. Damit dieser lebendige und stets wirkende Konsens zwischen den Theaterleuten einer bestimmten ideellen und ästhetischen Anschauung und dem Publikum erreicht werde, gliedern sich, wie wir wissen, die Theater nach den Anforderungen der sozialen Klassen, Schichten, Generationen u.ä. — Aus allen hier erwähnten Gründen ist es für den Theaterkritiker unumgänglich notwendig, das soziale Gefüge und den Altersaufbau usw. des Publikums zu studieren, schon während der Vorstellung die Reaktion desselben zu beachten; er soll wahrnehmen und feststellen, wie das Publikum an den Ergebnissen der Theaterform mitbeteiligt ist, die doch aus der Mitwirkung der Theaterleute und der Besucher entsteht und gedeiht.

Das Schwierigste in der Theaterkritik ist die Geschicklichkeit, bei der Beurteilung eines Dramas die Arbeiten des Regisseurs, des Szenographen, des Komponisten, des Choreographen usw., einer Inszenierung, einer ganzen Saison bei einem einzigen Ensemble, bei allen Theatern in einer einzigen großen Stadt, des gesamten Nationaltheaterwesens, des gesamt-europäischen Theaters zu vereinigen.

Wie zu ersehen, sind die von uns an die Tätigkeit des Theaterkritikers gestellten Ansprüche hoch, unzweifelhaft höher als die auf die kritische Tätigkeit in anderen Bereichen der Kunst erhobenen. Dabei müssen wir stets die Tatsache vor Augen haben, daß der Theaterkritiker einen pulsierenden, dahinfließenden Artefakt, der nach Beendigung der Theatervorstellung schwindet, analysiert und beurteilt, und der — bei der dialektischen Beziehung der Inszenierung und einer jeden konkreten Vorstellung — während der Reprisen ständigen Änderungen unterworfen ist; hingegen dauert z.B. das Forschungsobjekt der Literaturwissenschaft oder der bildenden Kunst fortwährend und unterliegt keiner Änderung; der Forscher kann es jederzeit wissenschaftlich untersuchen.

Die an den Theaterkritiker gestellten Ansprüche sind hoch. Es ist daher nicht zu verwundern, daß sie in ihrer ganzen Breite nur ausnahmsweise erfüllt werden.

Es besteht ein Unterschied zwischen der sozialistischen Theaterkritik und der Theaterkritik individualistischer Prägung, wie sie in den kapitalistischen Staaten geübt wird.

Der Theaterkritiker-Individualist sieht sein Ziel in der Durchsetzung seines Scharfsinns, in der Befriedigung seiner persönlichen Eitelkeit, oft auch in der Jagd nach Sensationen, in der Aufbauschung dessen, was hinter den Kulissen geschieht. In der Regel steht er in Opposition gegen das Theater, als Feind, oder umgekehrt: er schämt sich nicht, sich als Reklameerzeuger zu betätigen.

Ganz im Gegensatz zu dieser Einstellung arbeitet der sozialistische Theaterkritiker zusammen mit den Theaterleuten am Aufschwung der sozialistischen Kultur. In Verein mit dem Dramatiker, dem Dramaturg, dem Regisseur, den Schauspielern usw. fühlt er sich „wie auf einem Schiff“. Aber den Grundsatz „auf einem Schiff“ aussprechen und verwirklichen bedeutet keineswegs die Augen vor den Mängeln in der Arbeit der Theaterleute zu verschließen. Kein Freund des Theaterorganisations und des Theaterkünstlers ist der Kritiker, der seine Maßstäbe herabsetzt, der die Fehler, die Nachlässigkeit, die nichtschöpferische Routine, die Stereotypie des Ausdrucks u.ä. entschuldigt. Auch die negative Kritik, aus der freilich der Leser herausfühlen muß, daß es ihr um die Sache und nicht um die Begleichung mehr oder weniger unlauterer persönlicher Rechnungen geht, verfolgt bei ihrer aggressiven Voreingenommenheit den Aufschwung des Theaterwesens.

Eine Grundeigenschaft des sozialistischen Kritikers soll eigentlich die Grundsätzlichkeit sein. Diese kommt dadurch zum Ausdruck, daß der Kritiker die Standpunkte der sozialistischen Kunst verteidigt und ihr zum Siege verhilft, daß er in der Polemik die dem Sozialismus widersprechenden Anschauungen bekämpft, daß er unerbittlich den Kitsch und die auf Sensationsgier berechnete Boulevard presse und die Kommerzialisierung der Kunst an den Pranger stellt, daß er sich mit den verwickelten Beziehungen zwischen den Künstlern und den Konsumenten der Kunst befaßt. Die Grundsätzlichkeit kann freilich nicht dogmatisch oder starr geltend gemacht werden: das Prinzip soll in Übereinstimmung mit dem Ziel elastisch durchgesetzt werden, und zwar auf die Weise, daß dies den Aufschwung des Lebens und der Kunst fördere. Mag der Theaterkritiker seine Ansichten von einer Premiere zur andern auch nicht ändern, so darf er sich wiederum auf der andern Seite nicht scheuen, bei veränderter Situation und nach einer tieferen Erkenntnis der Lage der Dinge seine Einsichten zu revidieren und zu berichtigen.

Ein unentbehrlicher Zug des sozialistischen Theaterkritikers ist die anspruchsvolle Einstellung zu allem, das mit dem Theater zusammenhängt. Erbarmungslos widersetzt sich der Kritiker allem Unechten, das das Fortschrittliche und Künstlerische nur vortäuscht, allem, das den Wert lediglich vorspiegelt, kurz allen Unvollkommenheiten und Plattheiten. Auf diese Ansprüchigkeit hat allerdings nur derjenige Kritiker ein Recht,

der das Hauptsächliche vom Nebensächlichen zu unterscheiden vermag, und zwar nicht nur in einem Werdegang, sondern auch in allen Äußerungen der zeitgenössischen Theaterkultur.

Wenn der sozialistische Kritiker die Artefakte der Theaterkunst beurteilt, verhält er sich wie ein besonnener Verwalter, der für den Aufschwung der Kunst und das Aufblühen aller ihrer Kräfte ein lebhaftes Interesse bekundet. Was die Äußerungen des Neuen anbelangt, muß er sie rechtzeitig erkennen, sie ins rechte Licht rücken und auf jede Art und Weise ihr Wachstum fördern. Dabei erweist es sich aber als überaus notwendig daß solch ein Kritiker einen verständnisvollen Sinn, eine Toleranz für die breite Palette der künstlerischen Formen, Arten, Formungsprozesse und der stilistischen Mittel, Verständnis für verschiedene künstlerische Individualitäten offenbart, um nicht vorzeitig einen normativen Standpunkt einzunehmen. Es ist gerade die historische Bildung, die den Kritiker vor der autoritativen Aufbauschung und Erhöhung der nur vorübergehend lediglich für eine gegebene gesellschaftliche und künstlerische Situation geltenden Anschauungen zu einer absolut verbindlichen Norm warnt.

Die Funktion des Theaterkritikers ist durch zwei Gesichtspunkte gekennzeichnet: einmal durch seine Konzentration auf den Leser, zum zweiten durch seine Konzentration auf die Theaterleute.

Durch die Rücksichtnahme auf die Leser ist die interpretatorische und erzieherische Funktion der Kritik bestimmt. Der Kritiker muß die Form seiner Rezensionen zweckmäßig dem Charakter und dem Bildungsniveau seiner Leser anpassen. Ein Theaterkritiker soll sich eine Vorstellung davon machen, für wen er schreibt und was er bei seinen Lesern erreichen will. Anders wird er für eine fachliche theaterwissenschaftliche Revue seine Rezensionen abzufassen verstehen, anders für eine gesamtstaatliche Theaterzeitschrift, wiederum anders für ein Kreisblatt, anders für ein Bezirkswochenblatt oder für eine Betriebszeitung. Die nur die Zeitungen vorziehenden Leser bilden kein einheitlich angepaßtes Kollektivum und der Kritiker ist verpflichtet, mit dieser Tatsache zu rechnen. Ganz gemeinverständliche Tendenzen werden in den Rundfunkrelationen überwiegen.

Der Theaterkritiker zielt mit seinen Äußerungen auch in die Reihen der Theaterleute. Mit Erfolg kann dies nur derjenige Kritiker tun, der eine wohldurchdachte Konzeption des Theaters ausgearbeitet hat und diese auch beharrlich, wenn auch elastisch, durchzusetzen trachtet. Die Feder des Kritikers soll die Entstehung von Schauspielen aus der Gegenwart unterstützen, die Ansprüche der Dramaturgie stärken und begünstigen, wenn sie an den in Entstehung begriffenen Texten mitarbeiten und wenn sie die schon fertigen Texte neu bearbeiten und zurechtmachen. Die Kritiken werden zumeist und am häufigsten bei Gelegenheit der Erstauf-

führungen geschrieben. Wir wissen aber, daß das Niveau der Inszenierung während einer Reihe von Vorstellungen im positiven oder im negativen Sinne schwankt; auch diesen Umständen muß ein Kritiker seine Aufmerksamkeit schenken und die Theaterkünstler zu ständiger Verantwortung in ihrer Arbeit führen.

In großen Zügen teilen wir die Theaterkritik in eine für die Fachrevues bestimmte Kritik und in eine publizistische Kritik ein (für Zeitungen; Rundfunk, Fernsehen). Wir wissen aber, daß die Scheidelinie zwischen den beiden Typen keine scharfe ist, daß die Grenzen hier fließend sind.

Die Revuekritik soll sich mit spezifischen Theaterproblemen beschäftigen — sie ist in größerem Maße als die publizistische Kritik für die Schöpfer der Theatervorstellungen und für die sich für das Theatergeschehen interessierenden Gebildeten bestimmt. Eine Grundvoraussetzung für ihre Urteile wird eine eingehende Rekonstruktion der gesamten Struktur der Vorstellung sein, ferner die Festsetzung der Stelle und der Bedeutung jeder Komponente innerhalb der Vorstellung, die Bestimmung der Anteile der einzelnen Künstler. Danach müßte die Einreihung der Inszenierung als eines Ganzen, ihrer Komponenten, eventuell der Arbeit der einzelnen Künstler in die Entwicklungsreihe in dem betreffenden Theater, bzw. in die Entwicklungsreihe höherer Theaterorganismen folgen. Nur auf diese Weise bestimmt die Revuekritik die künstlerischen Proportionen der Inszenierung und setzt ihren Entwicklungswert fest.

Von der publizistischen Kritik verlangen wir, daß sie zeitgemäß parat und schlagfertig sei, daß sie die ideelle Bedeutung der Inszenierung bewerte und im wesentlichen ihre spezifischen Theaterqualitäten erkenne, daß sie die Leser richtig informiere, daß sie das Interesse für die Inszenierung wecke und daß sie auf die Leser und Hörer erzieherisch einwirke.

Es gehört zu den Vorzügen der Zeitungskritiken, daß sie in das Theatergeschehen rasch und schlagfertig eingreifen können, daß sie auf den falschen Weg oder auf die Mängel der Theaterleute immer rechtzeitig aufmerksam zu machen vermögen.

Die publizistische Kritik darf auf keinen Fall unterschätzt werden. Wir wissen, daß sich mit ihr hervorragende Autoren befaßten, wie z.B. Bělinskij, Brandes, Kerr, J. Vodák u.a. — Sie verstanden es, ihren in einem vielfach hastigen Arbeitstempo niedergeschriebenen Artikeln die Eigenart ihrer Argumentation aufzudrücken, ihre Bemerkungen den in sich abgeschlossenen Porträtstudien über die Theaterkünstler einzuverleiben und die erörterten Vorgänge in den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang einzureihen.

Bis heute läßt das „Sortiment“, die Buntheit und Vielfalt der theaterkritischen Formen viel zu wünschen übrig. Hierher gehören nicht nur

Berichte, Referate, Rezensionen, hierher müßten auch eingereicht werden: kritische Glossen, Epigramme, Aphorismen, Feuilletons, Causeries, Essays, Interviews, Medaillons einzelner Künstler, Erwägungen, ausführliche Analysen von Inszenierungen wie auch umfangreichere kritische Übersichten über das während der Saison Geleistete.

Ein Verfasser, der eine Inszenierung zu rekonstruieren, zu beschreiben und zu bewerten nicht imstande ist oder der keines synthetischen Blicks auf einen längeren Zeitraum irgendeines Theaterorganismus fähig ist, kann auf die Bezeichnung „Theaterkritiker“ keinen Anspruch erheben.

Die Äußerungen der Theaterkritik haben eine große Bedeutung für die Geschichtsschreibung des Theaters. Sie bleiben als wichtige Dokumente für die Nachkommenschaft übrig und bezeugen, auf welche Weise das Werk, das Drama, die Inszenierung, die Vorstellung, die Schauspielerkreation, die Szenographie, die Musik, die Choreographie usw. aufgenommen worden sind, was für einen Nachhall sie in ihrer Zeit gefunden haben usw. — Die Artikel und Aufsätze der Theaterkritiker erfüllen nicht nur die elementaren Funktionen, d.h. in dem Sinne, daß sie das Publikum zu ihrer Zeit informieren und daß sie die Vorgänge im Theater ideell-ästhetisch bewerten. Lange Zeit hindurch (praktisch bis zu Ende des 19. Jahrhunderts und oft auch heute noch) bei ungenügender Erfassung der Theaterproduktion mittels des Films, des Tonbands, der Schallplatte, mit den Mitteln der komplexen audio-visuellen Aufzeichnung usw. bleiben die Theaterreferate, Rezensionen, Medaillons, Studien usw. oft als einziges Zeugnis übrig, das das theatralische Werk überlebt, als einziger Beleg, in dem über die Komponenten seiner Struktur, über seine Aufnahme beim Publikum usw. berichtet wird. Die Stimmen der Theaterkritik dienen als Quelle zur Rekonstruktion der Theaterinszenierung; wir wissen, daß gerade dieser Umstand die Grundlage einer jeglichen Arbeit in der Geschichtsschreibung des Theaters bildet. Dadurch manifestiert die Kritik ihre Wechselbeziehung zur Geschichte des Theaterwesens und ihre enge Verknüpfung mit ihr.

PROBLEM KRYTYKI TEATRALNEJ

Streszczenie

Każdy odbiorca dzieła sztuki doznaje jakiegoś wrażenia przy zetknięciu z dziełem. Ale dopiero ten, kto potrafi ująć swoje wrażenia w sposób uzasadniony i pogłębiony, może być uważany za krytyka. To zakłada, że kto się zdecydował na uprawianie krytyki, uznaje możliwość prawdziwego poznania dzieła sztuki, że uważa dzieło sztuki za poznawalną strukturę, że przeciwstawia się sceptykowi, który doznanie

piękna uważają za nie dającą się wyjaśnić całkowicie indywidualną sprawę. O krytyce dzieła sztuki możemy mówić w tym wypadku, gdy czytelnik, widz lub słuchacz pragnie uzasadnić przeżycia wywołane przez to dzieło, przenieść je z płaszczyzny spostrzegania i emocji na płaszczyznę zracjonalizowaną, w sferę pojęć i osądów. W tym momencie dokonuje się przełom: podmiot doznający staje się podmiotem kontrolującym, rozważającym, wartościującym.

Krytyka dzieła sztuki jest publicznym, systematycznym opisem, analizą i oceną artystycznych przejawów dzieła sztuki. Teatralne dzieło sztuki (przedstawienie teatralne) jest „sztuczną” rzeczywistością, która się realizuje poprzez działanie pewnej liczby osób. Przedstawia ono rzeczywiste życie z reguły we współgrze żywych ludzi i zwraca się do zmysłów, uczuć i rozumu słuchaczy. Z dynamiki wzajemnych powiązań między sceną a widownią wynika niezwykle oddziaływanie sztuki teatralnej. Krytyka teatralna ujmuje proces powstawania, przebiegu i działania teatralnego dzieła sztuki. Doznanie i ocena przedstawienia przez publiczność — a krytyk do niej przecież należy — dopiero dopełnia teatralnego dzieła sztuki.

Wyrażeniem „krytyka teatralna” oznaczamy publiczny osąd teatralnego dzieła sztuki w jego całej rozciągłości i złożoności. Tej krytycznej działalności powinni podejmować się ludzie zawodowo wyszkoleni, którzy śledzą przedstawienia w jednym lub kilku teatrach i zdają ze swych doznań i rozważań sprawę w czasopiśmie, w radio i telewizji bądź w formie książkowej.

Dotychczas nie został jednoznacznie rozstrzygnięty spór, czy krytyka dzieła sztuki jest czynnością naukową czy też artystyczną. Przeciwnicy włączenia krytyki do dziedziny wiedzy wskazują na to, że podstawy czynności krytyka są natury subiektywnej i że estetyczna ocena jest czysto subiektywna, czego dowodem są krańcowo różne oceny tego samego dzieła przez poszczególnych krytyków. Naukę zaś znamionuje obiektywizm rozpoznań i sądów — twierdzą obrońcy tego poglądu. Szczególne podkreślenie ważności naukowych metod krytyki odsuwa na plan dalszy osobowość krytyka, która powinna być jakoby sprawą pierwszorzędną.

Osobowość krytyka ma niejako dwa oblicza; stąd wypływa trudność zasugerowania jego statusu i czynności. W akcie oceny rozszczepia się krytyk na doznającego czytelnika widza czy słuchacza z jednej strony, a na analizującego i klasyfikującego naukowca z drugiej. Do skutecznego wykonywania funkcji krytyka konieczne są co najmniej bierne zdolności artystyczne, zdolność wczucia się w intencję twórcy. Jeśli krytyka ma być wiedzą, krytyk musi jednocześnie posiadać zdolność ścisłej analizy. A więc krytyka wiąże się poprzez sferę doznań ze sztuką, a poprzez swe cele i metody — z nauką.