Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 20 (1951)

Artikel: Geschichte der Theaterkritik
Autor: Berthold, Margot
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986586

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: 13.07.2025

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

GESCHICHTE DER THEATERKRITIK

Von Dr. Margot Berthold, München

Theaterkritik als Sittenkritik

Die Theaterkritik im umfassendsten Sinne als eine Äußerung über Schauspielaufführungen läßt sich nahezu so weit zurückverfolgen wie die Geschichte des Theaters selbst, die wir daran abzulesen versuchen.

Die schriftlich literarische Form, wie sie unser heutiger Sprachgebrauch begreift, geht in das 18. Jahrhundert zurück. Sie entwickelte sich in der Zeit der Aufklärung — es ist kein Zufall, daß auch die Bezeichnung «Kritik» von Frankreich her ihre Verbreitung fand — und bildete den Abschluß eines langen Weges vom zufällig überlieferten, sittenkritischen oder chronikgebundenen Bericht zur planmäßigen, selbständig auftretenden Theaterkritik, wie sie von Lessing begründet wurde.

Jahrhundertelang hatte seit Tertullian und den christlichen Kirchenvätern, die in den Spectaculis ein Teufelswerk der Verderbnis und Unzucht sahen, das Recht der Zensur wie des Verbotes in der Hand der Kirche gelegen. Ihr Richtspruch wandte sich gegen allen heidnischen Tanz- und Götterkult und übte scharfe Kritik an der Ausübung mimischer Künste und deren Unsittlichkeit. Was die Äbtissin Herrad von Landsberg im 12. Jahrhundert über die dramatischen Vorstellungen ihrer Zeit im «Hortus deliciarum» aussagt, bleibt auf reine Sittenkritik beschränkt. Die Kirche war es aber auch, die von den liturgischen Ursprüngen her die Schaffung und Pflege der religiösen Spiele übernahm.

Die Entwicklung zur geistlich-bürgerlichen Kultur des Mittelalters bringt in den zahlreichen Chroniken Mitteilungen über die Aufführung von Passions-, Weihnachts- und Mysterienspielen. Sie beschränken sich jedoch — wie z. B. die Chronik des Laurencius Boßhart über die Geschichte seiner Heimat Winterthur von 1470 bis 1531 — meist auf die Daten der einzelnen Vorstellungen.[1]) Selten steht ein Urteil dabei, das dann ohne jede persönliche Prägung an allgemeinen Worten der Beifallsäußerung — mit gezierd, mit demuot usw. — festhält.

---

[1]) Vgl. Friedrich Michael: Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland. Leipzig 1918.

Auch aus den Theaterberichten der Renaissance und den wohlgesetzten Zeugnissen der Humanisten läßt sich für die Beurteilung des lebendigen Theaters wenig erschließen. Ihre Bedeutung liegt in der Wiedererweckung der antiken Dramentheorie. Sie schufen damit die Voraussetzung für den Bewertungsmaßstab des Dramas als Kunstwerk. Die italienischen Humanisten hatten die drei Regeln von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung aus der Poetik des Aristoteles abgeleitet. Das große Theater an den Fürstenhöfen jedoch feierte Triumphe der Prachtentfaltung mit der Aufbietung aller Künste und entzog sich jeder Möglichkeit der gelehrten Kritik. In den begeisterten Berichten der Chronisten und Briefschreiber, die sich gegenseitig zu Ehren ihrer Fürsten zu übertreffen versuchten, fand es sein vielfältiges Spiegelbild.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts begannen sich die Nachrichten über den steigenden Glanz und die technischen Künste der Theaterausstattungen auch in den anderen europäischen Ländern zu mehren. Die französischen Zeugnisse widmeten von vornherein dem bunten Bühnenbild und seinen technischen Einzelheiten besondere Aufmersamkeit, bewiesen aber daneben schon frühzeitig einen kritischen Sinn für die Differenzierung der Gestaltung. Die Vernunft verhalf im Zeitalter Descartes und Richelieus den Regeln zum Sieg. Hatte Corneille im «Cid» noch ihrer gespottet, so beugte er sich mit dem «Horace» 1640 unter die dramatischen Gesetze als den «Ausdruck der natürlichen Vernunft». «Ich sage», so schrieb der Abbé d'Aubignac in seiner «Pratique du théâtre», «die Regeln werden nicht von der Autorität bestimmt, sondern von der Vernunft.»[1])

Um die gleiche Zeit, als England bereits sein erstes Theaterblatt herausgab[2]) und — wenig später — der «Critical Companion»[3]) ausführlich über die Schauspielkunst des großen Garrick berichtete, kamen auch in Deutschland die moralischen Zeitschriften und Wochenblätter auf, die regelmäßig kurze Theaternachrichten brachten. Mit Gottsched trat zum ersten Mal in Deutschland ein ernsthafter Gelehrter für den Anspruch des Theaters auf eine wissen-

---

[1]) Vgl. Walter Talmon-Gros: Das moderne französische Theater. München 1947.

[2]) Vgl.. Wilhelm Hill: Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts. Diss. Greifswald 1915. desgl.

Max Koch: Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert. (Verhandlungen der 36. Philologenversammlung). Leipzig 1883.

[3]) The Dramatic Censor or Critical Companion, London 1770.

schaftliche Behandlung ein.[1]) In Zusammenarbeit mit der Theatertruppe der Karoline Neuberin führte er seine Reformen durch. Auf ihrer Bühne fand 1732 die historische Verbannung (nicht Verbrennung!) des Hanswurst statt.

Die Schweizer Bodmer und Breitinger schlossen sich anfangs den Ideen Gottscheds an, nahmen aber in ihren Critischen Briefen[2]) bald den Kampf gegen den «Professor an der Pleiße» auf. In einer Zuschrift an die Frau Neuberin[3]) schreibt Bodmer: «Mithin sehen wir die Zeit, da sie mit dem Professor gebrochen haben, für den bestimmten Periodus an, wo die erbärmlich-erhabene Schreibart der Gottschedischen Schule von der Schau-Bühne verbannet und dagegen die natürliche und genaue eingeführt worden.»

«Soyez simple, si vous voulez être lu et resté!» rief auch Diderot dem Dichter zu und gab damit gleichzeitig dem Kritiker einen neuen Maßstab zur Beurteilung an die Hand.[4])

Der Vernunft zuliebe hatte man alle Frische der Einbildung geopfert, die einst den Zuschauern der Mysterienspiele die naiven Hilfsmittel verzauberte. Die Vernunft, die ein Jahrhundert lang die Herrschaft führte, schrieb auch der Kritik ihre Gesetze vor. Die Künste waren der Vormundschaft des Verstandes unterstellt. Der Kritiker übte das strenge Amt des *Kunstrichters* aus. Doch sollte dies, nach Sulzers «Theorie der schönen Künste», nur demjenigen zustehen, «der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzt, dem es also, um selbst ein Künstler zu sein, nur an der Fähigkeit der Ausübung fehlet.»[5])

Das Theater war vom verachteten Komödiantentum aufgerückt in den Bereich der Literatur. Es wurde zum Objekt wissenschaftlicher Doktrinen, und nur einer Persönlichkeit wie Lessing konnte es gelingen, die trocken gelehrte Abhandlung mit dem lebendigen Empfinden des schöpferischen Künstlers zu durchtränken.

---

[1]) Vgl. Joh. Chr. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst 1737.

[2]) Joh. Jakob Bodmer und Joh. Jakob Breitinger: Critische Briefe. Zürich 1746.

[3]) Joh. Jakob Bodmer: Critische Betrachtungen ... Bern 1743.

[4]) Vgl. Paul Weygand: Lessing und Diderot. Programme des städt. Progymnasiums zu Gartz a. O., Nr. VII von 1878 und Nr. XII von 1883.

[5]) J. F. Sulzer: Allg. Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771—74 (über den «Kunstrichter»).

Mit Lessing und der Hamburger Entreprise setzt in Deutschland — parallel zu Diderot in Frankreich — die eigentliche Geschichte der Theaterkritik ein. Als er 1767 an das neugegründete erste deutsche Nationaltheater nach Hamburg berufen wurde, sollte er als Theaterdichter eintreten. Das lehnte er jedoch ab und erklärte sich bereit, das Amt eines Beraters und Dramaturgen zu übernehmen.

Was schon 1752 einmal von Johann Friedrich Löwen, dem Initiator des neuen Unternehmens, als fehlgeschlagener Versuch begonnen worden war, machte sich nun Lessing zur Aufgabe: ein kritisches Register aller aufzuführenden Stücke zu bringen und in laufenden schriftlichen Mitteilungen jeden Schritt der Kunst des Dichters wie des Schauspielers zu begleiten.

So entstanden die 104 Stücke seiner «Hamburgischen Dramaturgie», die weit über den Rahmen einer nur kritischen Theaterchronik hinausgehen. Allgemeine und grundsätzliche Erörterungen, kritische Exkurse in die dramatischen Gebiete der Weltliteratur und eingehende Einzeluntersuchungen vertiefen sich zu einer Ästhetik des Dramas, der Schauspielkunst und der Kritik. Lessing setzte die Priorität objektiver Regeln voraus. Unter Ausschaltung subjektiven Geschmacks suchte er sie am Gegenstand zu exemplifizieren. «Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmack, sondern hat seinen Geschmack an den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.»[1])

Nur aus dem gleichmäßigen Werten von Dichtung und Schauspielkunst konnte eine fruchtbare, fördernde Kritik erwachsen, wie sie Lessings hohem sittlichen Bewußtsein entsprach. Gerade dem Schauspieler gestand er gegenüber der jederzeit möglichen Rechtfertigung des Dichters den Anspruch auf eine genau abwägende Beobachtung zu. Denn seine Kunst «ist in ihrem Wesen transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbei, und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht.»[2])

Um so bitterer mußte es Lessing treffen, daß es ihm trotz mahnender Appelle nicht gelang, die kritisierten Schauspieler, allen voran

---

[1]) G. E. Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 1767. 19. Stück.

[2]) desgl. Ankündigung.

die verletzte Eitelkeit einer Madame Hensel, vom Gewinn sachlich gerechten Urteils zu überzeugen.[1]) Seine Enttäuschung klingt bitter aus in den Worten, mit denen er seine «Hamburgische Dramaturgie» nach zwei Jahren beschließt. «Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es von alters eine solche gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr: sie ist verloren, sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden.»[2])

In Österreich erinnerte, ähnlich wie Lessing, Joseph von Sonnenfels die Wiener an die nationalen Aufgaben der Schaubühne und erreichte 1776 einen Erlaß des Kaisers Joseph II. über die Neuordnung des Wiener Theaterwesens.[3])

Das von Lessing und den Besten seiner Zeit ersehnte Nationaltheater wurde Wirklichkeit im klassischen Weimar. «Das Zusammengehen von Goethe und Schiller war die Voraussetzung für die große Wunderstunde des Weltgeistes: Dichtung und Theater lagen auf dem gleichen Niveau, das dichterische Versdrama kam an ein Theater, dessen Darstellungsstil für die Aufnahme rhythmischer Dichtung geschaffen worden war. Nur im antiken Athen, im England der Elisabeth zu Shakespeares Zeiten, im Frankreich Molières haben wir etwas Ähnliches wie in dieser Epoche der Hoch-Zeit des Weimarer Theaters von 1796 oder 1799 bis zu Schillers Tod.»[4])

Von der Theaterkritik jedoch hielt Goethe nicht viel. Sie schien ihm zu weit entfernt von dem, was er als ihren Aufgabenbereich erkannte: «Darin bestünde eigentlich alle wahre Theaterkritik, daß man das Steigen und Sinken einer Bühne im ganzen und einzelnen beobachtet, wozu freilich eine große Übersicht aller Erfordernisse gehört, die sich selten findet.»[5])

Goethes «Regeln für Schauspieler», — so unergiebig sie uns heute erscheinen müssen, — stellen das bewußte Ergebnis eines genau durchdachten künstlerischen Programms dar, ein Gesetzbuch, wie es Schillers denkerisches Ordnungsstreben besonders für die Kritik

---

[1]) Seine Kritik über ihre Cenie (20. Stück) verstand und verzieh sie nicht: «Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadets exerciret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.»

[2]) desgl. 100.—104. Stück.

[3]) Franz Rapp: Theater in Österreich (in: Deutsch-österr. Kunstprobleme 1930).

[4]) Hans Knudsen: Goethes Welt des Theaters. Berlin 1950.

[5]) J. W. Goethe: Annalen 1815.

vermißt: «Bei dem gänzlichen Mangel objektiver Geschmacksgesetze befindet sich der Kunstrichter immer in großer Verlegenheit, wenn er seine Behauptung durch Gründe unterstützen will, denn kein Gesetzbuch ist da, worauf er sich berufen könnte.»[1])

Individualitäten

Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende Theaterkritik fragte nicht mehr nach Regeln. In Antithese zu den Theorien Lessings und doch gewachsen auf dem von ihm bereiteten Boden, sah sie im Erlebnis das bestimmende Element der Kritik. Die romantische Auffassung Schlegels: «Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden», lehnte jede Bindung an einen regelgenormten Geschmack ab. Wenn der Künstler sein eigener Gesetzgeber war, wie konnte er von außer-individuellen Prinzipien zur Rechenschaft gezogen werden? Nur indem die Kritik ebenfalls zur schöpferischen Kunstform erhoben wurde. Die Grenzen von Dichtung und Kritik rückten problematisch eng zusammen: «Echte Kritik wird der Poesie nie zu nahe treten. Sie stärkt und kräftigt diese vielmehr; aber sie selbst weiß es auch, daß ein jedes neue Werk des Genies auch eigene Regeln und Gesetze gebiert: diese sucht sie und ist wahrlich, wenn sie ihren Beruf erfüllt, ebenfalls von schöpferisch dichterischer Kraft.» (Ludwig Tieck).

Die dogmatische Grundhaltung der Kritik des 18. Jahrhunderts erfuhr durch die impressionistische, gefühlsbetonte Betrachtungsweise der Romantik eine auflockernde Belebung. Unter dem Einfluß der politischen Ideen des Vormärz begann sie sich auch von der literarischen Bindung zu lösen. Die Theaterkritik erweiterte sich über den Umkreis ihrer engeren Aufgaben zur Kulturkritik. Die gleichlaufende Entwicklung des modernen Journalismus formte den gelehrten Artikel zum flüssigen Feuilleton um und stellte ihn unmittelbar in den Blickpunkt des täglichen Lebens. Der entscheidende Vertreter dieser Richtung war *Ludwig Börne*, der «erste Journalist großen Stils». Von sicherem künstlerischem Instinkt und sensiblem Einfühlungsvermögen geleitet, bemühte er sich um eine klare Scheidung von Dramen- und Aufführungskritik. So sehr es ihm um eine positive Zielsetzung in Richtung zum Theater hin ging, so wenig

---

[1]) am 7. Sept. 1894 an Goethe. Vgl. Briefe, hrsg. von Reinhardt Buchwald, Leipzig o. J. S. 361.

konnte er sich jedoch von seinen politischen Tendenzen frei machen. Aus der Theaterkritik sprach nicht selten als Spiegelbild der Zeit eine geistreich-scharfe Polemik.

Auch das andere Übel des Fortschritts, das Tempo, erfaßte die Kritik. Als Produkt des Tages, ja des Augenblicks, erhob sie ihre Stimme. 1819 hatte Iffland als Leiter des Königlichen Schauspielhauses in Berlin im erbitterten Kampf gegen die Theaterkritik erreicht, daß eine ablehnende Rezension erst nach der dritten Aufführung veröffentlicht werden durfte. Kaum 8 Jahre später führte *M. G. Saphir*, der Herausgeber des «Berliner Merkur», in seinem Blatt die *Nachtkritik* ein, die zum Fluch der Theaterkritik werden sollte. Noch *Paul Schlenther* beklagt sich 1915 in seinem Protest «Gegen die Nachtkritik» bitter darüber.[1])

Den letzten entscheidenden Schritt von der literarischen Kritik zur Bühnenpraxis konnte erst der Realismus der 40er Jahre vollenden. Was *Heinrich Laubes* Kritiken über die seiner Fachkollegen erhebt, ist die enge Verbindung mit dem Theater. Für den Begründer der großen Tradition der Wiener «Burg» bildete allein die Wirkung auf der Bühne den Maßstab für die Beurteilung eines Dramas. Vor dem unverbildeten Zuschauer glaubte er mit Stücken von Iffland und Kotzebue viel besser zu bestehen als mit Goethes «Tasso» oder dem Shakespearischen «Sommernachtstraum». Laubes Kritik sah ihre Aufgabe im unmittelbaren Dienst am Theater. Zielbewußte und methodische Mitarbeit, Erziehung der Schauspieler, beratende Einwirkung auf den Spielplan gestand er der Kritik zu. Wie wenig er dieses Ideal, um das er sich als Theaterdirektor wie als Kritiker bemühte, erfüllt fand, beweist seine Klage in der Schrift über das Wiener Stadttheater:

«So haben wir denn eine ausgebildete Piratenklasse in der dramatischen Kritik, welche nur von der Plünderung der Dramen und der Dramatiker lebt. Der Dichter liefert das Material mit seinem neuen Stücke, und der professionsmäßige Kritiker lebt von diesem dargebotenen Stoffe, indem er aus demselben seinen Inhalt schöpft, seine Spöttereien zieht, seine Witze dreht.»[2])

---

[1]) Paul Schlenther: Gegen die Nachtkritik, in «Die Schaubühne», 11. Jahrgang, Bd. 1.

[2]) Heinrich Laube: Gesammelte Werke, Leipzig 1909. 32. Bd. «Das Wiener Stadttheater».

Der Idealfall des selbst schaffenden Künstlers als Theaterkritiker, wie er sich in Lessing als leuchtender Auftakt erfüllte und wie er sich in irisierender Problematik bei Ludwig Tieck fand, verwirklichte sich noch einmal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in *Theodor Fontane*. Aus reifem und aufgeschlossenem Herzen heraus schrieb er seine Beurteilungen. Ohne kritische Vorbildung (er war gelernter Apotheker), ohne Regeln und Paragraphen, ohne jede Theaterpraxis, stand ihm doch mehr als jedem andern das Recht des Lobes wie des Tadels zu: denn er war selbst ein Künstler. Zwei Jahrzehnte lang begleitete er mit seinen Kritiken in der Vossischen Zeitung das wandelbare Schicksal des Berliner Königlichen Schauspieles. Er setzte Ibsens Geltung durch, er bahnte dem jungen Gerhart Hauptmann den Weg zur Bühne. Seine Stimme erhob sich für den aufstrebenden Naturalismus, der der Kritikergeneration seiner Zeit zum Kampfruf heftiger Federstreite wurde. Die Theaterkritik trug die letzten Gänge der dramatischen Gefechte aus.

Otto Brahm und *Paul Schlenther* stritten mit geistvoller, wissenschaftlich essayistischer Feder, die von der menschlichen und sachlichen Überlegenheit ihrer Persönlichkeiten geführt wurde. Sie besaßen den künstlerischen Sinn und das Verantwortungsbewußtsein dem Theater ihrer Zeit gegenüber, — Eigenschaften, die um die Jahrhundertwende in so erschreckendem Maße verlorengehen sollten.[1]) Immer mehr wurde aus subjektiv urteilender und — allerdings oft mit Recht — verurteilender Kritik die hemmungslose, geistreich zugespitzte Form einer Selbstbespiegelung. So anregend sich noch heute die polemisch-witzigen Kritiken *Alfred Kerrs* lesen in der flimmernden Eleganz ihrer stilistischen Diktion, für die Rekonstruktion einer schauspielerischen Leistung läßt sich wenig daraus entnehmen. Das kluge Spiel mit Worten, das den Gesamtkomplex der Besprechung in einzelne numerierte Abschnitte auflöste, war ihm als journalistisches Wirkungsmoment wichtiger als die Sache selbst: das Theater. Kerrs Wort: «Wahre Kritik erstrebt nie Vollständigkeit, sondern Wesentlichkeit», hätte zum Postulat einer kulturellen Aufgabe der Kritik werden können. Aber es blieb nicht mehr als der Rechtfertigungsversuch einer Institution, die in sich selbst fragwürdig geworden war, die aus ihrer Aggression nicht mehr zum Positiven vordringen konnte.

---

[1]) Vgl. Herm. Sudermann: Verrohung in der Theaterkritik. Berlin und Stuttgart 1902.

«Immer mit der gleichen Treue funktioniert der Apparat, in den man oben einen Theaterabend hineinwirft, worauf unten die zweifelsfreie Kritik herausfällt», spottete der Wiener *Alfred Polgar*, und es steht der ganze Ernst der theaterkritischen Situation dahinter.

Die Parole *Herbert Iherings*, die Theaterkritik müsse sich zur Aktion aufraffen, damit sie nicht zwischen Theater und Journalismus zerrieben werde, suchte die Gesundung im anderen Extrem. Im Sportpalast und auf der Rennbahn sollte sich der junge Kritiker seine Sporen verdienen, um so vortrainiert dem Theater besser gerecht zu werden.

Einer derjenigen Kritiker, die in den Jahren der Weimarer Republik die große Verantwortung der Theaterkritik erkannten, war *Paul Fechter*. Seine Rollenanalysen stellen eine Schauspielerkritik im höchsten Sinne dar.[1]) Sie beweisen beispielhaft, wie Fechter die schwierige Aufgabe löst, aus der theatralischen Vorstellung den Ablauf der Gestaltung und die Anwendung der schauspielerischen Mittel in ihren Ausdrucksmöglichkeiten abzuhorchen.

Das Theater sucht und braucht die sachlich gerechte Auseinandersetzung, die es jedoch nur von einem Kritiker anerkennen kann, der Persönlichkeit genug ist und Erfahrung und Wissen besitzt, die ihn zum Urteil prädestinieren. Und der, vor allem andern, Liebe und Leidenschaft für das Theater mitbringt, der beinahe selbst ein Schauspieler, ein Regisseur, ein Dramatiker sein könnte. «Dieses Beinahe ist seine Grenze, ist — vielleicht — sein Leid, aber ganz bestimmt sein großes, sein unerhörtes Glück!»[2])

Es kommt darauf an, nicht Werte, sondern Wesen zu bestimmen. Das ist es, was der Leser erwartet und was der Schauspieler mit Recht verlangen darf. «Sollten in Deutschland einmal keine Werturteile mehr, sondern Ratschläge stammverwandten Geistes in der Theaterkritik zu lesen sein, dann werde ich mit Freuden Zeitungen lesen, so lange bin ich es nicht imstande», bekannte der Schauspieler Friedrich Kayßler.

Totalitäre Ansprüche

Gerade dieses Gespräch zwischen Theater und Kritik sollte in den Jahren nach 1933 in Deutschland ganz unmöglich werden. Für

---

[1]) Paul Fechter: Große Zeit des deutschen Theaters. Gestalten und Darsteller. Gütersloh 1950.

[2]) Hans Knudsen: Theaterkritik, Berlin 1928.

die Beurteilung eines Kunstwerkes konnte in einem totalen Staat nur die Kunst- und Kulturauffassung dieses Systems maßgebend sein. Nur Partei und Staat waren als ermächtigt angesehen, aus diesem zweckbestimmten Kunstbegreifen heraus Werte festzusetzen. «Kunst und Politik entspringen demselben Wesenskern, und die Gesetze ihres Handelns sind im Prinzip die gleichen.»[1])

Der Erlaß der «Reichskulturkammer» vom 27. November 1936 gab die offizielle Bestätigung einer Politik der staatlichen Diktatur, wie sie sich in kürzester Zeit aller Lebensgebiete bemächtigt hatte, nun auch für die Pflege und Ausübung der Kunst. So wie der totale Staat «im politischen Bereich keine Kritik duldet, zwingt ihn seine innere Logik, jede Art von Kritik auch für das Gebiet der Kunst zu verbieten. Und nachdem er alle ihm ‚wesensfremden' Einflüsse in personaler und thematischer Hinsicht ausgeschaltet und auf die Linie des rein ‚staatspolitisch Wertvollen ausgerichtet' hat, wird die Kunstkritik sowieso überflüssig, da die Schöpfer und Mittler der Kunst staatlich abgestempelt und scharf geprüft sind».[2])

An die Stelle des Kunstkritikers trat der staatlich gelenkte Kunstbetrachter. Schillers hohe ethische Auffassung der Bühne als «moralischer Anstalt» mußte sich als schöngeistiges Aushängeschild mißbrauchen lassen für die Ziele eines Regimes, dem das Theater ein wirkungsvolles Propagandamittel — neben Funk, Film, Kundgebungen — bedeutete.[3])

Hatte der Kritiker der Frankfurter Zeitung, *Bernhard Diebold*, noch 1934 nach der Berliner Premiere die geschichtliche Problemstellung des Napoleonstückes «Die Hundert Tage» von Mussolini-Sforzano in Zweifel zu ziehen und den «massiven Schematismus der Ensembleszenen» zu beanstanden gewagt, so machte der Goebbels-Erlaß zwei Jahre später alle offene Kritik ganz unmöglich.

Auf den Pressekonferenzen mußten die «Kunstbetrachter» ihre Richtlinien entgegennehmen, wie sie sich zu den einzelnen Dramatikern zu stellen hatten. Es wurden die Wünsche des Ministers deutlich genug ausgesprochen, welche Schauspieler und Schauspielerinnen

---

[1]) Joseph Goebbels auf der Reichstheaterwoche in Dresden, 1934.

[2]) Fred Hepp: Der geistige Widerstand im Kulturteil der Frankfurter Zeitung gegen die Diktatur des totalen Staates 1933—1943. Diss. München 1950.

[3]) Vgl. Walter Hagemann: Publizistik im Dritten Reich. Ein Beitrag zur Methode der Massenführung. Hamburg 1948.

besonders hervorzuheben seien, — unmißverständliche Anregungen, denen sich zu entziehen ebenso gefährlich wie verderblich war.

Für den ernsthaften und um seine Kunst ringenden Schauspieler waren diese Jahre ohne Theaterkritik die schlimmsten. Es fehlte ihm jeder Widerhall. Der bedenkenlose Beifall eines beorderten Festspielpublikums oder einer «geschlossenen Vorstellung» von Parteimitgliedern und Amtswaltern konnte ihm kein Maßstab für seine Leistung sein. Mögen auch die Kleinen unter ihnen gehofft und in einzelnen Fällen erreicht haben, daß nun ihre große Stunde gekommen war, — im letzten erwiesen sich doch die immanenten Kräfte des Theaters stärker als die Machtmittel der Partei. Das Theater war «so ziemlich das einzige Gebiet, auf dem getarnt durch die Dichtung noch Meinungen laut werden konnten».[1]) Auch unter den Kritikern erhoben sich trotz aller Meinungsdiktatur immer wieder Stimmen, die versteckte Angriffe oder passiven Widerstand wagten. Der Berliner Kritiker Paul Wiegler brachte unmittelbar nach dem Verbotserlaß seinen Unwillen sachlich-demonstrativ damit zum Ausdruck, daß er in extremer Konsequenz sich auf eine kommentarlose Wiedergabe des Theaterzettels beschränkte.

Vor allem war es ein großes deutsches Blatt, die Frankfurter Zeitung, die in ihrer Theaterkritik einen heimlichen Abwehrkampf gegen die Kulturdiktatur durchführte. Ihre große Geltung, besonders im Ausland, als eine der bestinformierten Tageszeitungen bewahrte sie noch bis 1943 vor dem drohenden Verbot. Vom passiven Widerstand, der es wagte, eine propagandistische Premiere stillschweigend zu übergehen, — von der antithetischen Formulierung, die einem übermäßigen Lob den scheinbar gewichtslosen Tadel anhing, — von der gewollt pathetischen Interpretation bis zur aggressiven Sachlichkeit eines Theaterberichtes, gab es immer noch Wagnisse versteckter Kritik. Selbst am unverfänglich scheinenden Beispiel eines klassischen Dramas ließ sich im Zeitlos-Zeitlichen so viel aussagen, wie es z. B. eine Fiesko-Kritik versprach unter dem Titel «Republikanisches Trauerspiel».[2])

---

[1]) Gustaf Gründgens in der «Frankenpost» vom 25. 8. 1948.

[2]) Fritz Kraus in der F. Z. Nr. 337/1937: ... Jetzt versteht man, wie sich der Übergang Verinnas zum alten Doria rechtfertigt: als Huldigung vor dem Mann, der sich als Schützer der Freiheit eben dadurch erweist, daß er Erfüller des Gesetzes bleibt, ohne seine Willkür hineinzumengen. ... Es ist kein Zufall, daß sich in letzter Zeit die Aufführungen des «Fiesko» mehren.

Eine für die Theaterkritik sehr klare Situation war in England geschaffen. Seit 1848 besteht ein Gesetz über die Zensur der Theaterstücke, das heute noch eingehalten wird, und das den Kritiker in seiner Einflußnahme einengt. Trotz aller Einsprüche blieb die Verordnung in Kraft, vielleicht nicht zuletzt darum, weil sie den Theaterdirektoren einen praktischen Schutz gegen den Boykott eines Stückes durch die regsamen Organisationen zum Schutze der öffentlichen Moral gewährleistet. Zu den Opfern dieser Kontrolle zählte kurz nach Jahrhundertbeginn z. B. auch Bernard Shaw, dessen Komödie «Frau Warrens Gewerbe» nicht zur Aufführung frei gegeben wurde.[1]) Für den Engländer ist das Theater, ähnlich wie für den Italiener, in erster Linie eine Stätte der Unterhaltung. Der Theaterkritiker bleibt im allgemeinen in seiner Bedeutung weit hinter dem politischen Kommentator der Tagesereignisse zurück. Er steht, wie ein Theaterbrief aus London unlängst einmal sagte: irgendwo zwischen dem Bridgeproblem und den prominent Gestorbenen.[2])

Der Zusammenbruch 1945 stellte die deutsche Theaterkritik vor die gleiche Situation des Nichts wie das Theater selbst. Ja, vor eine weit gefährlichere! Um das Theater mit neuem Leben zu erfüllen, gab es eine reiche Auswahl von Stücken ausländischer Autoren, die dem deutschen Publikum 12 Jahre lang vorenthalten worden waren und die nun einen teilweise triumphalen Siegeszug über die ausgehungerten deutschen Bühnen antraten. Zu der Auseinandersetzung mit dem Neuen traten die ersten Versuche eigener Nachkriegsstücke, und es entstand eine ähnliche Situation, wie sie einmal der Pariser Kritiker Jean-Jacques Gautier für die erste Spielzeit im befreiten Frankreich mit «une Saison en Purgatoire» gekennzeichnet hatte.[3])

Als viel schlimmer und deprimierender in seinen Konsequenzen erwies sich das Problem der Theaterkritik. Außer einer geringen Anzahl verantwortungsbewußter, aus der Fülle ihrer Theatererfahrungen urteilender Persönlichkeiten, die heute an führenden Zeitungen der großen Theaterstädte schreiben, gibt es immer noch

---

[1]) Vgl. Frankfurter Neue Presse vom 5. 1. 1945: Fällt die Theaterzensur in England?

[2]) Vgl. Neue Zeitung vom 13. 9. 1950: Nehmen wir das Theater zu ernst? Londoner Spielpläne von Gabriele Tergit.

[3]) Vgl. Walter Talmon-Gros: Das moderne französische Theater. München 1947.

ug Kritiker, die sich weder der Bedeutung ihrer Aufgabe bewußt noch der Verwaltung eines solchen Amtes überhaupt fähig sind.

Das große Vakuum im Pressebetrieb nach 1945 hatte gelockt, ein Leistungsnachweis konnte den hereinströmenden jungen Kräften kaum abgefordert werden. Aber es genügt nicht, eine eigene Meinung zu haben, sie einigermaßen formulieren zu können und dazu das nötige Selbstvertrauen zu besitzen, um sein Glück in der Theaterkritik zu suchen.

«Kritik ist wie Regie eine Frage der Persönlichkeit. Es gibt Gebrauchsregisseure, und es gibt Gebrauchskritiker, die das Geschehen auf der Bühne und die Namen der Darsteller, mit zustimmenden oder einschränkenden Floskeln garniert, chronistisch getreu registrieren und den Grad des Beifalls notieren. Das eine ist keine Inszenierung, das andere keine Kritik.»[1])

In welcher Form ein Kritiker seiner Ablehnung und seinem Unmut Ausdruck verleiht, ist eine Frage der Persönlichkeit, des Stils und — der Höflichkeit. In Paris wurde im Januar 1948 plötzlich das Problem akut: Darf ein Kritiker pfeifen? Der Vertreter eines großen Pariser Blattes hatte im ersten Akt von Sascha Guitrys «Le Diable boileau» (Der hinkende Teufel) seinen Unwillen mit lautem Pfeifen geäußert. Der Versuch der Direktion, den Kritiker hinauszuwerfen, scheiterte an der solidarischen Parteinahme seiner Fachkollegen. Der Pariser Verband der Theater- und Musikkritiker als befragte zuständige Instanz verschloß sich den Argumenten des neuen Tones und entschied: «Es ist für einen Kritiker das übliche Verfahren, daß er seiner Meinung mit der Feder Ausdruck verleiht, statt zu pfeifen. Wenn er dagegen in seiner Eigenschaft als Privatmann pfeift, ist er in seinem Recht.»[2])

Ein führender Berliner Theaterleiter hat in einer öffentlichen Kulturversammlung geradezu davon gesprochen, daß die Krise in der Theaterkritik mit schuld sei an der allgemeinen Theaterkrise. Nicht, daß er sich eine sogenannte «gute Kritik» etwa hätte wünschen müssen. Es ging ihm vielmehr um die herzlose Beurteilung von Theaterleistungen, die zu einer ständig wachsenden Nervosität seiner Schauspieler führen mußte. Einer sachlichen, von Theaterkenntnis und -liebe getragenen Kritik wird sich kein Ensemble entziehen

---

[1]) Karl H. Ruppel in der Neuen Zeitung Nr. 49 vom 20. 6. 1948.

[2]) Vgl. AP-Meldung Nr. 9 vom 20. 1. 1948. Darf ein Kritiker pfeifen?

wollen, aber es geht nicht an, daß die vom Ernst ihrer Arbeit überzeugten Schauspieler sich als Anlaß feuilletonistischer Bon-mots in der Theaterkritik wiederfinden.

Es liegt im Interesse der Kritik ebenso wie des Theaters, daß die heranwachsende Kritikergeneration eine sachliche und fachliche Vorbildung mitbringt, — ein Mangel, der gerade vom Theater selbst am meisten empfunden wird. Der Regisseur *Jürgen Fehling* stellt nicht ohne Bitterkeit fest: «Ich beobachte, daß die Theaterkritiker der letzten 20 Jahre viel zu wenig vom Theater wissen, auch viel zu wenig vom Theater wissen wollen, um gute Dienste fürs Theater zu leisten.»[1])

Das aber ist die Aufgabe der Theaterkritik: Sie muß es wieder lernen, in einer Theaterbildung im weitesten Sinne verwurzelt zu sein. Je stärker ihr das gelingt, «um so wichtiger, wesentlicher, bestimmender, schöpferischer wird sie für das Theater, sie schafft ein Vertrauens- und Gemeinschaftsgefühl und hilft, im Fluß und in den Wirrungen der Zeit, einen vielleicht gefährdeten Posten im Bereich der klaren Kunst zu erhalten und dient also dem Glück des Theaters und dem suchenden Menschen».[2])

---

[1]) Jürgen Fehling in der Neuen Zeitung vom 20. 6. 1948.

[2]) Hans Knudsen: Theaterkritik, Berlin 1928.