Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 43 (1963-1964)
Heft: 10

Artikel: Selbstkritik
Autor: Melchinger, Siegfried
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161529

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: 09.07.2025

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

Selbstkritik

SIEGFRIED MELCHINGER

Die Geschichte meines Irrtums ist rasch erzählt. Um so umständlicher wird der Bericht über die Folgerungen sein müssen, die ich daraus zog. Würde man jedes Lob und jeden Verriß mit dem Etikett «Irrtum vorbehalten» versehen, so wäre das ebenso leichtfertig, wie es anmaßend ist, sich in den Mantel päpstlicher Unfehlbarkeit zu hüllen. Irren ist nur menschlich, wenn man es einsieht und daraus lernt. Aber lernt man da je aus? Zwar bin ich der Meinung, daß das kritische Vermögen ein Talent ist, das einer hat und der andere nicht; und ich wäre ein mäßiger Kritiker, würde ich mir nicht zutrauen, weniger der Gefahr des Irrens ausgesetzt zu sein als andere, die das kritische Talent nicht besitzen. Dennoch bin ich Philosoph genug, um zu wissen, daß die meiste Einsicht spät kommt und daß ich also später einmal einen anderen Irrtum, den ich heute noch nicht eingesehen habe, erwähnenswerter finden werde als den, zu dem ich mich heute bekenne. Einen Irrtum einzusehen ist für einen Kritiker ein schmerzhafter Vorgang. Man wird an sich selbst irre, wenn man geirrt hat. Darf man überhaupt noch Urteile publizieren, wenn man einmal gezwungen war, sich selbst zu berichtigen? Mit den Erfahrungen wachsen die Skrupel. Es wäre weniger schrecklich, wenn Laxheit oder Vorsicht die Folgen wären. Der Mut und die Freiheit, ja oder nein zu sagen, müssen am heftigsten gegen die eigene Bedenklichkeit verteidigt werden. Das ist zwar die persönliche Angelegenheit des Kritikers, aber es ist zugleich die einzige Legitimation, die ihn zu seinem Amt ermächtigt. Seine Moral ist sein Gewissen. Bei dem Irrtum, den ich bekennen will, war ich nicht gewissenlos. Es mangelte mir an einer bestimmten Erfahrung, die ich seither nicht mehr außer acht gelassen habe. Es handelt sich, um es nun rasch heraus zu sagen, um Zuckmayers Drama *Das kalte Licht*. Es war in München 1955. Ich besuchte den Dichter im Hotel «Vier Jahreszeiten». Ich war zwei Stunden bei ihm. Wir tranken, um auch das noch zu gestehen, zum Schluß einen guten Schluck. Er las mir Szenen aus dem Stück vor, das ich noch nicht kannte. Er gab mir das Manuskript. Ich las es auf der Heimfahrt im Zug. Ich war gepackt, ja ergriffen. Es schien mir richtig, dem deutschen Publikum mitzuteilen, daß der Dichter des *Hauptmanns von Köpenick* und des damals gerade verfilmten Dramas *Des Teufels General* ein neues Stück geschrieben habe, das diesen beiden ebenbürtig sei. Ich darf als mildernden Umstand anführen, daß mir noch vor der Uraufführung Zweifel kamen. Ich fuhr nicht nach Hamburg. Aber es waren nicht nur die schlechten Kritiken, sondern bald darauf meine eigenen Eindrücke — in der Aufführung der Münchner Kammerspiele —, die mich mit Ingrimm an meinen Artikel

denken ließen. Ich haderte mit mir. Ich erkannte wieder einmal die Wahrheit von Goethes Wort: «Wer schreibt, kompromittiert sich.»

Die Gründe meines Irrtums sind leicht zu erzählen. Ich stand unter dem Eindruck eines Mannes, der ebenso gut zu erzählen versteht wie zu lesen. In seiner unmittelbaren Sprache klangen die Worte anders als auf dem Papier. Und anders als auf der Bühne, wo sie das Papier nicht los wurden. Auch war unter den Szenen, die er mir vorgelesen hatte, die beste des Stückes, die einzige, die es verdient, dichterisch genannt zu werden: die zweite Szene des ersten Akts, die im Unterkunftsraum für Deportationshäftlinge auf einem britischen Transportdampfer spielt. Hier waren Schicksale gebündelt. Hier raschelte kein Papier. Meine Einbildungskraft hatte das wahrgenommen, während Zuckmayer es mir vorlas. Und ich hatte diesen Eindruck auf die anderen Szenen übertragen, ohne zu kontrollieren, ob nicht das, was mir vorgelesen wurde, im Munde des Dichters mitbekam, was er sagen *wollte*, ohne es sagen zu *können*. Ich hörte ihn auch noch sprechen, als ich den Text las. Ich hörte hinein, was nicht drin war. Zuckmayer hatte sich viele Monate lang mit dem Stoff beschäftigt. Er hatte um ihn gerungen. Er hatte um so mehr um ihn gerungen, als er nicht in der Lage war, ihn zu bewältigen. Was er mir vorlas, war von diesem Ringen mitbewegt. Was ich hörte, war das Ringen, das mich ergriff, so sehr, daß ich es mit dem Gegenstand selbst verwechselte. Ich erlag einer Suggestion. Als ich denselben Text von (übrigens guten) Schauspielern gesprochen hörte, erkannte ich rasch, wie sehr ich mich geirrt hatte.

Es traf sich, daß mir um diese Zeit ein Aufsatz Hofmannsthals in die Hände fiel, der erst viel später in Herbert Steiners Ausgabe der Gesammelten Werke aufgenommen wurde. Es war eine 1924 für amerikanische Leser geschriebene Würdigung Max Reinhardts. Dort fand ich folgende Sätze:

«Der dramatische Text ist etwas Inkomplettes, und zwar um so inkompletter, je größer der dramatische Dichter ist. Schiller, auf der Höhe seines Lebens, schreibt einmal hin: er sehe ein, daß der wahre Dramatiker sehr viel arbeiten, aber immer nur Skizzen verfertigen sollte — aber er traue sich nicht genug Talent zu, um in dieser Weise zu arbeiten. Nichts ist wunderbarer als, mit etwas gereiftem Blick, bei den größten Dramatikern der neueren Welt, bei Shakespeare und Calderon, zu erkennen, wie sehr alles, was sie gearbeitet haben, bei aller magischen Komplettheit doch den Charakter der Skizze beibehält, wie sehr sie es verstanden haben, das Letzte, ja auch das Vorletzte *nicht zu geben*... Darum sollte im Drama alles im Zustande der Andeutung bleiben, denn die vibrierende Phantasie des Mitspielers darf man nicht binden... Im Drama wird das Letzte halluziniert — von der Phantasie des mitverflochtenen Zuschauers (dies, in Paranthese, ist jene aristotelische Reinigung durch Furcht und Mitleid) —, und alles, was der Dichter und seine Gehilfen, der Regisseur, der Maler, der Beleuchter und der Schauspieler, darbieten, ist nur eine Kette von Andeutungen, Reizen, jene Halluzination hervorgerufen... Damit ein

Theaterstück zu seiner letzten, vollständigsten Wirkung komme, muß der Dichter dem Regisseur freien Raum lassen, der Regisseur dem Schauspieler, der Schauspieler aber dem Zuschauer: in dessen Gemüt erst darf sich das Wechselspiel der Wirkungen vollenden.»

Soweit Hofmannsthal. Den freilich sehr großen Raum, den Zuckmayer im *Kalten Licht* inkomplett gelassen hatte, hatte er in mir mit dem Ausdruck seines Lesens ausgefüllt. Dieses ein wenig hessisch gefärbte Idiom hatte Persönlichkeit genug, um mitauszudrücken, was der Einbildungskraft des Dichters vorgeschwebt hatte, während er schrieb, ohne es in Worte fassen zu können. Ich wußte nun, daß ich nie mehr ein Urteil über ein Stück abgeben würde, das mir nur vorgelesen worden wäre. Aber ich zog noch eine weitere Konsequenz daraus: Ich würde auch nie mehr ein Urteil abgeben über ein Stück, das ich nur gelesen hätte. Ich gehöre nicht zu den Kritikern, die soviel Präsenz und Erinnerungskraft besitzen, daß sie ein Stück, über dessen Aufführung sie zu schreiben haben, nicht lesen müssen. Mein Irrtum in Sachen *Kaltes Licht* hat mich auch endgültig über die Gefahren aufgeklärt, die darin liegen, daß sich beim Vorherlesen ein Urteil zu einem Vorurteil verdichtet. Aber wenn man eine Gefahr kennt, kann man sie bekämpfen. Es muß gelingen, die Bilder, die sich beim Lesen in der Phantasie festgesetzt haben, angesichts der Verwirklichung auf der Bühne zu verbannen. Dies ist ja ohnehin ein Teil des kritischen Vermögens: das doppelte Gesicht und das doppelte Gehör, welches instandsetzt, das Gesehene und das Gehörte während des Sehens und Hörens zu zerlegen und dem Wahrgenommenen die Vorstellung entgegenzustellen, wie es hätte sein können oder sein sollen. Die große Schwierigkeit ist, den — nach Hofmannsthal — inkompletten Text so zu sehen und zu hören, wie er war, ehe sich die eigene Einbildungskraft daran gemacht hat, in dem inkompletten Raum spazieren zu gehen. Ich halte es für falsch, das kritische Urteil nach Vorstellungen zu bilden, wie etwas einzig und allein dargestellt werden könnte oder müßte. Es gehört zum Geheimnis der Inkomplettheit, daß es für fast jedes Stück mehrere Darstellungsmöglichkeiten gibt. Das ist zu beweisen. Hamlet kann gar nicht nur die Figur sein, die im Textbuch steht. Er muß den Leib, den Atem, die Sprache, den Charakter annehmen, den ein Schauspieler mitbringt, der ihn spielt. Wie könnte dieser davon absehen? Der große Prophet des modernen Theaters, Edward Gordon Craig, hat zwar einmal gesagt, ein Schauspieler habe keine Substanz und keine Einbildungskraft; seine Aufgabe sei es ausschließlich, darzustellen, was er nicht ist. Das ist die Forderung der Idee. Aber die Realität ist, daß auch der größte Verwandler noch immer etwas in die Gestalt hineinnimmt, was Geist, Leib und Seele von ihm selbst ist. Ja, nur wenn es ihm gelingt, sich selbst mit in die Verwandlung hineinzureißen, gewinnt auch die Gestalt des Dichters Geist, Leib und Seele. Das Geheimnis des Mimischen liegt in der Spannung, der Dimension, die der Mime zwischen sich und die Gestalt, die er spielen soll, zu legen vermag. Dieses Phänomen,

auf das der Kritiker sein Augenmerk zu richten hat, während er der Vorstellung zuschaut, kompliziert sich noch dadurch, daß die Gestalt, die er sieht und hört, weder nur ein Geschöpf des Dichters noch nur ein Geschöpf des Schauspielers ist, sondern außerdem noch die Züge der Auffassung des Regisseurs trägt, ob diese nun gut oder schlecht ist. Hamlet wirkt plump, wenn die Gänge, die ihm der Regisseur zumutet, zu kompliziert sind. Weder Shakespeare noch der Schauspieler sind dafür verantwortlich. Der Kritiker muß sich während dieser Gänge, die Hamlet plump machen, fragen, ob er plump ist, weil der Schauspieler unbeholfen ist oder weil der Regisseur unbeholfen war. Handelt es sich um ein neues Stück, wie im Falle *Kaltes Licht*, kommt noch die Frage hinzu, ob der Dichter sich nicht zu helfen wußte. Das war ganz gewiß damals der Fall bei Zuckmayer. Er hatte sich ein Thema vorgenommen, das zu groß für seine Natur war. Was er nicht schaffen konnte, ersetzte er durch Surrogate. So wurden Gestalten zu Schemen, Szenen zu Montagen, Sprache zu Papier. Ein Kritiker müßte die Einbildungskraft eines Dichters haben, wenn er das schon beim Lesen zweifelsfrei erkennen sollte. Es ist seltsam, aber unabweisbar, daß sich die Schwäche eines Autors erst auf der Bühne ganz enthüllt, wo seine Gestalten Fleisch und Blut angenommen haben, das nicht von ihm ist. Was von ihm sein müßte, ist jenes Ingrediens, das Fleisch und Blut der anderen und die Einbildungskraft des Regisseurs in eine Richtung steuert, welche nur er angegeben haben kann. Das Inkomplette kann nicht mit Willkür ausgefüllt werden. Es besitzt eine Entelechie, die vom Kompletten her fortwirkt — es besitzt sie, sofern ein Dichter es entworfen hat. Vom Negativen entlarvt sich zweifellos vieles schon beim Lesen. Aber über das Positive entscheidet nur die Bühne. Das lehrte mich endgültig mein Irrtum über das *Kalte Licht*.

Damit gebe ich zu, daß Kritiker nicht unfehlbar sind. Außer dem genannten Motiv mag es noch andere geben: Stimmungen, Sympathien und Aggressionen, die Begleitperson oder Zahnschmerzen. Errare humanum est. Dennoch bestehe ich darauf, daß das Urteil des Kritikers, sofern es auf Erfahrung und Gewissenhaftigkeit beruht, in der Mehrheit der Fälle richtiger ist als das Urteil des Zuschauers, der während der Vorstellung nicht den Obliegenheiten des Kritikers unterworfen ist. Auch dafür lassen sich Beweise beibringen. Der Kritiker von Beruf hat vor den meisten Zuschauern eines voraus: die größere Erfahrung, die ihm einfach dadurch zuwächst, daß er mehr gesehen hat. Vergleich ist das wichtigste Kriterium. Es ist, wie ich zugebe, nicht ungefährlich. Die Erinnerung vergrößert und verzerrt den Eindruck. Sie kann ungerecht machen. Allein, je mehr Erinnerungen sich dem Vergleich anbieten, desto ruhiger und souveräner wird das Urteil. Objektivität beruht nicht zuletzt in der Möglichkeit, verschiedene Auffassungen aneinander zu messen und mehrere gelten zu lassen. Ein zweites Plus, das der Kritiker gegenüber dem sozusagen arglosen Zuschauer besitzt, liegt in der erhöhten Wachsamkeit, die im kraft seines Amtes obliegt. Es versteht sich von selbst, daß einer genauer hin-

sieht und genauer zuhört, wenn er hinterher öffentlich Rechenschaft über das ablegen muß, was er gesehen und gehört hat. Zu viele kontrollieren ihn, als daß er sich Unaufmerksamkeit leisten könnte. Gewissenhaftigkeit wird durch die Furcht vor der Blamage geradezu stimuliert. Schließlich zwingt den normalen Zuschauer nichts, aus den Erfahrungen zu lernen. Wenn dem Kritiker jedoch ein Irrtum unterlaufen ist, wie mir im Falle des *Kalten Lichts*, dann gehört er zu den gebrannten Kindern, welche die Berührung des heißen Ofens einer möglichen Gefahr tunlichst vermeiden. Ich habe meine Lehre daraus gezogen und ich praktiziere sie: nie mehr werde ich über ein Stück schreiben, ehe ich es auf der Bühne gesehen habe.

Es gehört mehr Genie dazu, ein mittelmäßiges Kunstwerk zu würdigen, als ein vortreffliches. Schönheit und Wahrheit leuchten der menschlichen Natur in der allerersten Instanz ein; und so wie die erhabensten Sätze am leichtesten zu verstehen sind (nur das Minutiöse ist schwer zu begreifen), so gefällt das Schöne leicht; nur das Mangelhafte und Manierierte genießt sich mit Mühe. In einem trefflichen Kunstwerk ist das Schöne so rein erhalten, daß es jedem gesunden Auffassungsvermögen, als solchem, in die Sinne springt; im Mittelmäßigen hingegen ist es mit soviel Zufälligem oder wohl gar Widersprechendem vermischt, daß ein weit schärferes Urteil, eine zartere und lebhaftere Imagination, kurz mehr Genie dazu gehört, um es davon zu säubern. Daher sind auch über vorzügliche Werke die Meinungen niemals geteilt (die Trennung, die die Leidenschaft hineinbringt, erwäge ich hier nicht); nur über solche, die es nicht ganz sind, streitet und zankt man sich. Wer also Schiller und Goethe lobt, der gibt mir dadurch noch gar nicht, wie er glaubt, den Beweis eines vorzüglichen und außerordentlichen Schönheitssinnes; wer aber mit Gellert und Kronegck hie und da zufrieden ist, der läßt mich, wenn er nur sonst in einer Rede recht hat, vermuten, daß er Verstand und Empfindungen, und zwar beide in einem seltenen Grade besitzt.

Heinrich von Kleist