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

Artikel: Kritik am Schauspieler
Autor: Brock-Sulzer, Elisabeth
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986572

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: 07.01.2026

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

KRITIK AM SCHAUSPIELER

Von Dr. Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich

Der «Feind» Kritiker

«Ja, wenn Sie ihn auf den Proben gesehen hätten, wie großartig er da war, (oder) wie schlecht er da noch war!» — «Ja, wenn Sie die Generalprobe gesehen hätten, Sie wissen ja, es ist immer entweder die Generalprobe oder die Première gut, nie beides!» — «Ja, Sie als Kritiker können das natürlich nicht wissen. Wir Schauspieler untereinander sehen vieles und sagen uns auch vieles, wir sind sehr streng zueinander. Sie, als Kritiker, können und dürfen solche Dinge natürlich nicht sagen.» Eine solche Wolke von Wenn und Aber, von Sollen und Nichtdürfen umschwirrt den Kritiker, wenn er sich das gefährliche Vergnügen leistet, auf Grund seiner Beziehungen zum Theater auch den persönlichen Kontakt mit den Schauspielern zu suchen. Der Kritiker, sei er wie er wolle, ist der Feind schlechthin, so verkündet ein Theatermann. Von diesem Feind aber erwartet derselbe Theatermann, daß er menschlich, nachsichtig, theaterfreundlich, kassenbedächtig, klug, milde, geistreich, bescheiden sei. Er sei *nur* der Kritiker, aber trotz dieses «nur» ein großer Feind und trotz «nur» und «Feind» ein wichtiger Helfer. Mag der Kritiker solche Definitionen leicht unlogisch finden — nun, da ist er ja der Kritiker und mag mit seinem Intellekt Dinge zurechtbündeln, die künstlerische Freiheit in hold unordentlichem Überschwang ihm hinwirft. Der Schauspieler nimmt für sich in Anspruch, ein «Nervenbündel», «ein großes Kind» zu sein, und verlangt vom Kritiker, er müsse auf Grund seiner unkünstlerischen Anlage objektiv wie das Zivilgesetzbuch, weise wie ein Wüstenheiliger und nachsichtig wie eine Kindergärtnerin sein. Der Schauspieler nimmt für sich in Anspruch, aus einer Kritik nur den Satz zu lesen, der ihn namentlich betrifft (falls er nicht überhaupt vorgibt, prinzipiell keine Kritiken zu lesen) und dann natürlich zu finden, die Kritik sei wieder einmal jammervoll mager ausgefallen; aber derselbe Schauspieler verlangt, daß der Kritiker die ganze Aufführung in- und auswendig zu beurteilen vermöge, Text, Besetzungsschwierigkeiten, Kleidersorgen, Gedächtnismangel, Nervenzustände, zufällig unsichtbare Mängel des Konkurrenten und ebenso zufällig unsichtbare eigene Vorzüge.

Der Schauspieler braucht es, sich wenigstens einen Abend lang als Mittelpunkt des Weltalls zu fühlen und verlangt vom Kritiker letzte Bescheidenheit.

Von der Bescheidenheit

Bescheidenheit — zweifellos, nichts steht dem Kritiker besser an, neben der Klugheit, die sich eigentlich von selber verstehen sollte. Aber es ist doch nicht ganz gleichgültig, wer ihm solche Bescheidenheit abfordert und im Namen wessen man sie ihm abfordert. Bescheidenheit des kritischen Menschen vor dem schöpferischen Menschen, heiße er nun Schauspieler oder Dichter, das versteht sich von selbst. Aber nur jener Schauspieler hat das Recht, solche Bescheidenheit zu fordern, der selber die Bescheidenheit gegenüber dem Dichter an den Tag legt und darstellt. Und nur jener Dichter, der selber bescheiden zu sein weiß vor dem noch größeren Dichter.

Nun mag man aber die Frage aufwerfen, ob Bescheidenheit eine Tugend sei, die in der Hochspannung einer Première bestehen könne. Ob sie nicht mildere Temperaturen erfordere, die Tugend eines Vorher oder eines Nachher sei. Es ist wirklich so: der Kritiker trifft einen Schauspieler und einen Dichter immer in seiner verletzlichsten, seiner schwächsten Stunde. Man kann in tiefstem Frieden einem Schauspieler eine Rolle «verreißen», die er vor ein paar Monaten gespielt hat, man kann in schönster Freundschaft mit einem Dichter über die Schwächen eines alten Stückes lachen — die Gegenwart der Neuschöpfung aber verbietet allen solchen Frieden. Da ist man «nur der Feind».

Der böse Kritiker

Gibt es die legendäre Figur des bösen Kritikers überhaupt? Ist der Kritiker böser als der Mensch an sich? Gefährlich ist der Kritiker, wenn er dumm ist, unkundig, ahnungslos über sich selbst und die Sache, die er begutachtet. Aber der Prozentsatz der Unbegabten unter den Kritikern ist sicher nicht höher als derjenige unter den Theaterleuten — und *hier* ist Unbegabung entschieden gefährlicher. Wirklich zu fürchten ist nur *eine* Klasse von Kritikern: die der verhinderten Künstler. Die, bei denen es aus irgendeinem Grund zum Künstler «nicht gereicht hat» und die nun mehr oder weniger bewußt nichts anderes erstreben als zu beweisen, daß dieser Dichter oder jener Schauspieler mindestens so schlecht oder noch schlechter

sei, als man selber gewesen sei, und sich trotzdem unterfange, Erfolg zu haben, was man aber zu verhindern wissen werde. Solche Leute können wirkliche Feinde der Künstler sein, und deshalb ist es auch zum mindesten unvorsichtig, wenn die Künstler dem Kritiker vorwerfen, er habe sich eben noch nie selber in der Kunst versucht. Oft zeugt gerade die Einsicht, daß man selber in der Kunst nichts zu suchen habe, von tieferem Wissen um die Kunst, als es ein noch so ehrlich gemeinter Anbiederungsversuch täte. Aber der wirkliche Schauspieler, der wirkliche Dichter — ergäbe er nicht auch den idealen Kritiker? Sehen wir ab von den persönlichen Bindungen, die einen solchen Kritiker noch ganz anders hemmen würden als den gewöhnlichen Kritiker, der immerhin die Möglichkeit hat, derartigen Bindungen aus dem Weg zu gehen — fragen wir uns nur, ob Gerechtigkeit eine Tugend des schöpferischen Menschen sei. War Goethe gerecht zu Kleist, Schiller zu Hölderlin? Cézanne behauptete von Van Gogh, er male wie ein Verrückter, und Van Gogh behauptete ungefähr das gleiche von Cézanne — was ihrer Größe nicht den geringsten Abtrag tut. Ein schöpferischer Mensch wird an einem fremden Kunstwerk immer vor allem das herausholen, was ihn als schöpferischen Menschen anregt. Ein schöpferischer Mensch wird bestenfalls immer nur zwei Dinge genau sehen und schätzen: das, was er selber macht oder machen könnte, und vielleicht noch das, was seiner Art durch und durch entgegengesetzt ist, dies aber auf gleicher Spannungshöhe. Das Mehr oder Weniger wird er gerne und naiv übersehen; für die Nuance des Wertes wird er gerade, weil er schöpferische Kraft hat, eher blind sein. Im Mehr oder Weniger, in der Einschätzung der Nuance aber hat der Kritiker zu leben. Im Relativen. Und daß er nur dann ein anständiger Kritiker ist, wenn er das Absolute um des Relativen willen nicht verrät und das Relative nicht um des Absoluten willen, das macht seine Aufgabe so schwer, so ehrenhaft, so achtungswürdig.

Kritik an der Regie

Die größte Schwierigkeit der Theaterkritik ist eigentlich die *Regiebeurteilung*. Verhältnismäßig leicht ist diese für den sachlich zuständigen Kritiker in Bezug auf Stil und Auffassung einer Auf führung. Der Grad der Werktreue eines Regisseurs ist bald ersichtlich. Und Werktreue wird doch wohl das erste Kriterium des Kriti-

kers bleiben dürfen, um so mehr als ja der Regisseur sehr oft in erster Linie die theatralische Auswertbarkeit eines Werkes im Auge hat und seine Interpretation kreisen lassen wird um Brennpunkte, die sich ergeben aus dem Zusammentreffen seiner Sensibilität mit gewissen (oft sogar peripheren) Seiten des Werkes. Gerade die Verschiedenheit der Standpunkte von Regisseur und Kritiker kann die Wahrheit fördern. Aber hier ergeben sich dann auch unheilbare Divergenzen. Wenn der Kritiker das Recht, die Pflicht hat, auf Werktreue zu bestehen, so hat andererseits der Regisseur das Recht, vom Kritiker zu verlangen, daß er sich offen halte für die Wirkung einer Aufführung, selbst wenn diese Wirkung mit Mitteln erreicht worden sein sollte, die dem Kritiker unerlaubt scheinen. Die theatralische Gegenwart ist immer ernst zu nehmen, zu erleben, auch wenn man sie nachher vielleicht ablehnen wird. Denn Ablehnung ist für den Kritiker, genau wie Annahme, nur erlaubt auf Grund einer lebendigen Reaktion, auf Grund eben des Erlebnisses. Selbst die Langeweile des Kritikers muß noch die Schärfe der Gegenwart behalten, sie darf nie Abwesenheit sein — ja, sie ist vielleicht das, was ihn am brennendsten verletzen soll. Sie muß ihn anfallen mit dem Grausen davor, daß hier das Nichts sich auf der Bühne aufspiele. Vielleicht wird ein Kritiker seine Nachbarn zur Linken und zur Rechten um nichts so sehr beneiden wie darum, daß diese sich auch einmal harmlos im Theater langweilen dürfen.

Wo die Schwierigkeiten der Beurteilung aber fast unabsehbar werden, das ist bei der *Führung des Darstellers durch den Regisseur.* Der beste Regisseur ist ja bekanntlich der unsichtbare, der wieder unsichtbar gewordene. Ein so hervorragender Regisseur wie Giorgio Strehler sagte einmal, woran er eigentlich arbeite, das sei an der Ausschaltung des Regisseurs. Der Regisseur müsse wieder überflüssig werden, denn er sei ja nur das Produkt verfallender Schauspielkunst. Dieser unsichtbar gewordene Regisseur ist aber in seinem Tun nur noch indirekt abzulesen. In der größeren Gelöstheit eines Darstellers. Darin, daß ein Darsteller plötzlich verwandelt scheint, anders spricht, anders geht, seine Hände anders gebraucht, seine Zuflucht nicht mehr bei beifallssicheren Clichés sucht. Er ist abzulesen auch an einem durchgängigen Stil, einem durchgängigen Rhythmus — trifft sich allerdings da nun mit dem Regisseur, der noch allzu sichtbar bleibt und auch keinerlei Lust verspürt zu verschwinden. Jenem Regisseur, der aus seinem Darstellermaterial

(hier geht es um Material, nicht mehr um Menschen) seine Stilformeln gleichsam herausstanzt. Eindrücklichste Aufführungen ergeben sich so, die noch Blinde und Taube zum Sehen und Hören bringen; — der wahrhaft große Regisseur allerdings wird — wie lange noch? — eher den Ehrgeiz haben, nicht so sehr Blinde und Taube zu erwecken, als aus gewöhnlichen Menschen Klaräugige und Hellhörige zu machen.

Nur lange Kenntnis von Regisseuren und Darstellern wird hier dem Kritiker im allgemeinen ein einigermaßen gegründetes Urteil erlauben. Oder die Teilnahme an der Probenarbeit. Eine Idealforderung — eine nicht ungefährliche zudem. Schließlich hat ein Kritiker über eine ganz bestimmte Aufführung zu berichten, einen Stichtag zu besprechen. Das ist für den einen Darsteller Pech, für den andern Glück. Aber diese Beschränkung auf eine ganz bestimmte Aufführung erleichtert auch die Kristallisierung des Urteils. Hat man eine Aufführung in vielen Stadien gesehen, so wird ihr Werden zum Erlebnis, weniger ihr Sein, auf das es im Letzten ankommt. So bleibt eben doch als sicherster Grund der Beurteilung die lange Kenntnis des Ensembles und seines Regisseurs. Aber auch solche Kenntnis hat ihre Gefahr. Jeder Theaterbesucher hat schon den — an sich betrachtet — ganz unkünstlerischen ersten Reiz von Gastspielen erlebt, jenes beglückte: «Endlich einmal neue Gesichter!» So stark kann dieser bloße Abwechslungsreiz sein, daß er das künstlerische Urteil völlig lähmt. So nimmt man oft von Fremden freudig, was man von den Altbekannten vielleicht mit hohem Recht verschmähen würde. Andererseits ist der Theaterbesucher, (und wieviel mehr noch der Filmbesucher) ein Gewohnheitstier. Würden so viele begabte Darsteller so verkommen, wenn sie nicht beim Publikum auf die Liebe zum Cliché fest zählen dürften? Und wiederum andererseits: Welcher Darsteller hätte noch die Kraft, lange Jahre am selben Ort zu wirken, wenn er nicht *auch* auf diese Liebe zählen dürfte? Welcher Darsteller hätte das Ausmaß, immer wieder ganz neu zu werden, neu zu wirken? Jedenfalls muß abschließend gesagt werden, daß die Theaterkritik auf keinem Gebiet so häufig, so ahnungslos und so verhängnisvoll irrt wie auf dem der Regiebeurteilung.

Kritik am Schauspieler

Wie darf denn nun aber der Schauspieler besprochen werden? Im Grunde müßte ein jeder wohl mit dem gleichen Maß gemessen,

aber auf verschiedene Art angefaßt werden. Es gibt die Nachtwandler und die Hochbewußten unter den Schauspielern. Was man den letzteren sagen darf und soll, das bringt die ersteren zum Sturz. Wenn alle Kritik brauchen, so wissen doch nur die einen, sie zu gebrauchen, die anderen aber zerstört sie. Wie soll jedoch der Kritiker wissen, mit wem er es gerade zu tun hat? Oder: was darf man einem bestimmten Darsteller ankreiden? Wem soll man etwa ein Cliché zum Vorwurf machen? Allen nötigenfalls? Hätte man einer Wolter ihren berühmten Schrei ankreiden dürfen, wo doch ein ganzes Publikum einen Abend lang fieberte, bis daß er ertöne? Ja, vielleicht gerade einer Wolter dürfte man solches verwehren. Vielleicht nur einer Wolter. Die ganz Großen dürfen und sollen auf Spezialitäten verzichten. Daneben gibt es die geborenen Spezialisten, sie soll der Kritiker durchaus in ihr Fach verweisen, wo sie es unberufen überschreiten. Und daneben gibt es auch die anderen, die in einer ganz bestimmten Rollenart zwar ihre Triumphe feiern, die aber auch anderes können — ja, die vielleicht jene Triumphe nur feiern, wenn sie sich auch immer wieder in anderen Bezirken versuchen, sich darin erfrischen, sich daran lebendig erhalten. Hier müßte der Kritiker — in bescheidener Nachfolge des Regisseurs — über ein feines Menschenflair verfügen und sein Urteil genau an die Natur des betreffenden Darstellers anvisieren. Er müßte genau wissen, wem er das «Schuster, bleib bei deinen Leisten» sagen darf. Angesichts eines Darstellers etwa, der sein Richtigstes in komischen Rollen gibt, trotzdem er sich gerne als Tragöde mißversteht und darin vom großen Publikum unterstützt wird, angesichts eines solchen Darstellers dürfte der Kritiker vielleicht doch nicht einfach sagen: Wechsle dein Fach! Weiß er denn, ob dieser Darsteller noch seine ganze vis comica behielte, wenn er nicht ausführlich auf tragisch-pathetische Weise alle Falschheiten seines Wesens abreagieren dürfte? Oder jener andere Darsteller, der regelmäßig in kitschigen Rollen vorzüglich ist: darf man ihm das sagen? Wird er es nachher noch sein? Wird nicht vielleicht jene Befreiung, die ihm gerade aus der Unverbindlichkeit seines Textes erwuchs, durch solche Aufklärung hinfällig werden? Oder der Anfänger: Daß die Förderung des Nachwuchses eine der vornehmsten Aufgaben des Kritikers ist, bedarf kaum der Erwähnung. Aber wie geschieht solche Förderung? Das nächstliegende, freilich auch billigste Mittel scheint die Milde zu sein. Die Folge davon ist aber, daß oft junge Menschen im Schauspielerberuf festgehalten werden,

in dem sie sich nur zu ihrem Unglück verfangen haben und den sie je schneller desto besser verlassen sollten. Aufmunterung der jungen Schauspieler hat nur dort einen Sinn, wo ihnen auch eine Bühne zur Verfügung steht, an der sie sich wirklich entwickeln können. So wäre denn auch bei der Schaffung jener Studio- oder Nachwuchsbühnen, die so nötig wären, dasjenige das Wichtigste, von dem eigentlich am wenigsten gesprochen wird: der Leiter, der ein wahrhafter Führer junger Menschen wäre, ebenso befähigt, deren Talent zu entwickeln, wie zu erkennen, wo sie mit Bestimmtheit auf einen andern Weg verwiesen werden sollten. Milde ins Leere hinaus, wie wir Kritiker sie heute so oft den Jungen gegenüber üben, ist allzu häufig nur unverantwortlich.

Alle die eben angedeuteten Fragen beziehen sich mehr auf individuelle Prägungen der Darsteller und betreffen oft Schichten des Wesens, um die der Kritiker mehr nur wissen muß, als daß er sie auch öffentlich erörtern dürfte und könnte. Andere Fragen richten sich auf allgemeinere Wesenszüge, etwa auf die nationale Ausprägung der Schauspieler. Es gibt ganz allgemein theatralisch begabtere Völker als andere. Es gibt Seiten der Schauspielkunst, die dem einen Volk schwer, dem andern leicht fallen. Der Deutschschweizer etwa hat es auf der Bühne ganz allgemein schwerer als etwa der Österreicher, der Italiener leichter als der Deutsche. Aber es herrscht in solchem Tatbestand zum Ausgleich auch wieder das Gesetz der Schwerkraft: wer schwer in Bewegung zu setzen ist, erreicht oft gerade auf Grund dieser Schwere zuletzt die größere Bewegung. Nun ist es eine sehr verbreitete Erscheinung, daß ein Theaterpublikum gerade seine eigenen Mängel seinen Darstellern am unerbittlichsten ankreidet. Ein alemannisches Deutsch stört den — klugen — Norddeutschen oft weniger als den — nicht einmal so dummen — Alemannen. Und wie leicht hat es der typische Großstädter außerhalb seiner Heimat: seine Zungenfertigkeit, seine Beweglichkeit wird ihm allzu gern schon als Talent gutgeschrieben. Und gar wenn er einen gewissen Ruf hat, so wird es dem Kritiker des Auslandes oder der Provinz von seinen eigenen Landsleuten kaum erlaubt, seine Einwände zu machen. Daß der Prophet in seinem eigenen Vaterland nichts gilt, wird dann reichlich wett gemacht von dem andern Gesetz, daß er im Ausland allzu leicht zum Rufe eines Propheten kommt.

Einbeziehen muß der Kritiker aber auch seine höchst menschlichen Zu- und Abneigungen. Man mag ein bestimmtes Stimmtimbre nicht, man hat einen Widerwillen gegen eine bestimmte physiognomische Eigentümlichkeit, man hat allen Grund, einem bestimmten Darsteller menschlich oder intellektuell nicht über den Weg zu trauen — und nun soll man ihn in einer Rolle sehen, die einem lieb und kostbar ist. Schwierige Lage. Oder aber man kann mit größter Wahrscheinlichkeit voraussagen, daß ein bestimmter Darsteller einer bestimmten Rolle aus seiner Natur heraus das meiste schuldig bleiben werde. Was tun? Als anständiger Mensch wird der Kritiker gegen seine Voreingenommenheit ankämpfen, er wird sich förmlich darauf abrichten, offen zu bleiben, weder an die ihm unangenehm klingende Stimme, noch an das fliehende Kinn, noch an einen gewissen erhaltenen miserablen Brief, noch an die mangelnde Klugheit, noch an die besondere Artung des Darstellers zu denken, er wird sich zureden, man müsse abwarten, Wunder seien noch immer möglich gewesen — und zudem gehe schlimmsten Falls auch dieser Theaterabend vorbei wie schon manche andere. Und der Effekt? Man hat sich zu gut abgerichtet. Man hat sich zu sehr gefürchtet. Es war dann doch nicht so arg. Und aus einem wohligen Aufseufzen, daß es doch nicht so arg war, entsteht dann vielleicht schwarz auf weiß die gedruckte Kritik, die plötzlich zu aller Leute — auch des Kritikers — Erstaunen besagt, es sei gut gewesen. Antisubjektivität ergibt eben noch nicht Objektivität — Übermilde nicht Gerechtigkeit.

Ob nicht der Ausweg in der bloßen Beschreibung läge statt in der Kritik? Man erinnert sich: Goebbels wollte seinerzeit das «Mekkern» abstellen, indem er von der Kritik die bloße Beschreibung forderte. Bestechende Forderung, wenigstens auf den ersten Blick. Nämlich keineswegs gegen die Kritikerehre verstoßend, trotzdem es Goebbels anders meinte. Beschreiben ist schwerer als beurteilen und deshalb lockender, verpflichtender. Man versuche nur einmal, einen Stein so zu beschreiben, daß der Leser jenen überwältigenden Eindruck davon erhalte, der mich, den Betrachter, zur Beschreibung getrieben hat. Aber Beschreibung schließt die Kritik nicht aus, ganz im Gegenteil.Was nur ein Vorteil ist. Beschreiben schließt aber auch die Unsachlichkeit nicht aus. Man kann mit wirklich festgestellten Fakten und ohne ein einziges wertendes Wort eine schau-

spielerische Leistung von hohem Rang zur lächerlichen Bagatelle erniedrigen, und andererseits die frivole Verzerrung einer Rolle mit ebensolchen Fakten und ohne Wertung als ein Werk zauberhaften Reichtums erstehen lassen. Auch die Beschreibung ruht auf dem Auge des Betrachters und auf dem Gesetz der Auswahl. Ist dieses Auge, dieses Gesetz auf das Wesentliche gerichtet, so wird die Beschreibung wesentlich sein, so wesentlich wie es auch eine Kritik aus derselben Feder wäre — und umgekehrt. Beschreiben ist nur eine andere Form des Kritisierens. Allerdings eine solche, die dem Schönen und Gelungenen eher gerecht wird — eben deswegen, weil sie schwerer ist und deshalb durch die Anforderung, die sie an den Kritiker stellt, eine Art Gegenleistung ist, ein Dankgeschenk für empfangene Freude.

«Richtlinien» der Kritik

Einigen Zürcher Theaterkritikern wurde letzthin von Studenten recht unvermittelt die Frage gestellt, wonach sie eigentlich einen Schauspieler, eine Aufführung beurteilten. Betretenes Schweigen und dann mehr oder minder verlegene Antworten folgten. Die meisten dieser Kritiker (ich auch) machten sich wohl in diesem Augenblick wieder einmal klar, daß sie keineswegs nach irgendwelchen festen und bewußten Richtlinien urteilen, sondern daß sie sich in erster Linie von ihrem jeweiligen, nicht vorauszusehenden Eindruck leiten lassen. Aber darf man solches laut eingestehen? Wird dann das Publikum nicht sagen: «Dann seid ihr ja genau wie wir» — und man weiß, daß es kein größeres Verdammungsurteil gibt, was angesichts der Selbstliebe der Menschen immerhin erstaunlich unlogisch ist. Ja, vom Eindruck. Nur eben vom Eindruck auf einen zur höchsten Aufnahmebereitschaft gebrachten Menschen (dazu besteht wenigstens der gute Wille). Es kommt auf diesen Menschen an, er weiß, daß er nicht versagen darf, er muß präsent sein, er muß schnell und richtig anspielen auf das, was gespielt wird. Lebendige Präsenz ist fast alles. Also wäre ein junger, begeisterungsfähiger, vom Theater noch nicht abgebrühter Mensch zur Theaterkritik prädisponiert? Viele Junge glauben das, viele Redaktionen ebenfalls. Merkwürdigerweise kommt es aber selten gut heraus, wenn man einen sehr jungen Menschen zum Theaterkritiker bestellt. Der junge Mensch hat zu wenig oder zu viel Respekt vor dem Menschen im Schauspieler. Und er hat zu wenig erlebt — zu

wenig Theater *und* zu wenig anderes. Naive Theaterbegeisterung genügt eben nicht für die Theaterkritik, obschon diese auch immer etwas davon sich bewahren sollte. Der Kritiker müßte auf naturhafte Weise heikel, anspruchsvoll geworden sein. Er müßte ganz spontan auf das Gute am besten anklingen. Aber solches erreicht man nur durch eine lange Erfahrungsreihe hindurch. Dabei ist es durchaus nicht so, daß der beste Theaterkritiker der ist, der am meisten Theater gesehen hat. Der Lebendige ist es, und der, dem Kunst schlechthin eine absolute Lebensbedingung ist. Man darf jedem Theaterfanatiker künstlerisch mißtrauen, wenn er zu Lyrik, zu Epik kein oder ein falsches, unsicheres Verhältnis hat. Wie man jedem Opernfanatiker mißtrauen muß, der zu absoluter Musik kein Verhältnis hat. Das Theatererlebnis bedarf — namentlich für den verantwortlich Urteilenden — der Konfrontation mit dem Außertheatralischen, dem Leben schlechthin und den nicht theatralischen Formen der Sprachkunst, wahrscheinlich der Kunst überhaupt. Sonst ist das Theatererlebnis nur ein Experiment in der Retorte. Lebendig bleiben, in der Spannung zum Theater leben, das ist die erste Forderung. In der Spannung zum Theater leben aber heißt in Hin- und Abneigung zu ihm. In der Haltung dessen, der sich immer neu gewinnen läßt, aber auch immer wieder neu erobert werden will. Das Theater ist meine Gegenwelt. Der Schauspieler ist mein Gegenmensch. Mein leiblicher Widerspruch, der mir entgegenspricht, mir widerspricht, mir entspricht. Auf der Bühne spielt sich ein Drama ab. Aber es zeugt ein neues mit neu dazukommenden Darstellern: dem Publikum und dem Kritiker. Auch diese zwei werden zu Personen, zu ernsten, bewegten, gravitätischen, komischen — sie haben sich zu bewähren wie jene auf der Bühne. Mehr noch vielleicht, denn sie müssen ihren Text erst noch selber finden. Kein Wunder, daß sie noch häufiger versagen, als jene dort oben.

Kleinstädtische Kritik

Übrigens stellen Publikum und Schauspieler ganz verschiedene Ansprüche an den Kritiker. Die Zeitungsleser, namentlich die jüngern unter ihnen, nehmen Anstoß daran, daß immer schön brav mit gemessener Abwandlung der Epitheta wenigstens die wichtigeren Darsteller genannt werden und berufen sich auf die ausländische und vor allem Großstadtkritik, wo solches durchaus nicht geübt

werde. Nur irgendeine besonders profilierte Leistung werde da genannt und dann oft genauer beschrieben. Die Schauspieler dagegen finden, es würden immer noch zu wenige von ihnen genannt und vor allem würden sie zu kurz abgehandelt. Auch hier beruft man sich gern auf die ausländische Kritik — allerdings wohl in der Hoffnung, der angefeindete Schweizer Kritiker gehe nicht nachschauen, wie und was in der ausländischen Presse geschrieben werde ... Es ist schon so: man hat leider nicht selten den Eindruck, unsere Künstler ließen sich heute «draußen» Dinge sagen, die sie von uns nicht vertragen würden. Merkwürdige Logik, wo die selben Künstler doch lange Jahre hindurch verkündeten, unser Theater sei den reichsdeutschen mindestens ebenbürtig. Warum sollte da der Kritiker unbedingt in kleinstädtischer Unterwürfigkeit konfiniert werden?

Also kleinstädtische Kritik. Bald als Tadel, bald als Forderung an den Kritiker. Es ist richtig: unsere Kritik ist, wenn man schon solche Begriffe einmal anwenden will, eher kleinstädtisch. Und zwar in mehrfacher Hinsicht. Erstens ist sie verhältnismäßig ausführlich, gemächlich. Und dann ist sie verhältnismäßig höflich, verbindlich. Wir halten es weder für wünschbar noch für verdienstlich, wenn ein Kritiker geistreiche Bocksprünge auf dem Buckel der Schauspieler ausführt. Wir können wohl einmal zornig werden — dann im besten Glauben. Wir können auch achtlos, lustlos schreiben — dann auch ohne eigentliche Absicht. Aber im allgemeinen wahren unsere Kritiker einen anständigen Verkehrston. Das mag eine langweilige Feststellung sein, vor allem keine Garantie bedeuten für Geist und Klugheit — aber Anstand ist immerhin keine verächtliche Sache, und ist nicht gegen Geist und Klugheit. Vielleicht sollten wir Kritiker es freilich weniger oft beim bloßen Anstand bewenden lassen und unsere Urteile lieber in jener tieferen Höflichkeit einwurzeln, die darin liegt, daß man den Beurteilten der klaren Wahrheit würdig erklärt.

In einer andern Hinsicht sind wir ebenfalls kleinstädtisch, und diesmal unheilbar (nicht weil wir Schweizer sind!): wir sind Kritiker in Städten mit nur *einem* wichtigen Theater. Die Theaterkritiker von Städten ohne Theaterkonkurrenz. Wir sehen zur Hauptsache immer nur ein und dasselbe Ensemble. Und wenn wir gegen dieses Ensemble schreiben, so schreiben wir gegen das Theater überhaupt oder scheinen es wenigstens zu tun. Das ist ein Tatbestand, dessen Wichtigkeit überhaupt nicht überschätzt werden kann. Dazu kommt

als weitere Erschwerung, daß wir vor einem Publikum schreiben, das nicht von vornherein und unbedingt theaterbedürftig ist, einem Publikum, das immer neu an das Theater herangeholt werden muß. Wir Kritiker sind also nicht unabhängig. Wir schreiben nicht nur für das Theater oder gar über das Theater, sondern für *unser* Theater. Wir gehören mit zum Bau — ob wir wollen oder nicht, und ob man uns dort will oder nicht. Wir gehören auch dadurch zum Bau, daß wir stärker, als es das große Publikum tut, um die Bedeutung eines festen Ensembles wissen und um die Gefahren einer Star-Politik, in die das Publikum unsere Theater so gerne hineinmanövriert. Wir müssen immer wieder auf die unscheinbareren und das wirkliche Theaterleben doch eigentlich tragenden Kräfte und Werte hinweisen. So stehen wir zwischen zwei Feuern, wie es die Kritik ja immer tut, aber wir dürfen uns nicht frei gegen beide Seiten verteidigen, wie man es in größeren Verhältnissen tun kann und soll. Man möchte sagen, es herrsche bei uns auf dem Gebiet des Theaters keine Gewaltentrennung. Der Richter, der Kritiker, ist mit der Exekutive im Grunde vereinigt. Gefährliche Lage. Tragbar nur, wenn Verantwortungsgefühl und intellektuelle und menschliche Sauberkeit herrschend bleiben. Auf jeden Fall eine Lage, die schwierig genug wäre, auch wenn sie nicht noch weiter kompliziert würde durch das Gerede vom «Feind Kritiker», einem Gerede, dem ja nur das theatralische Bedürfnis zugrunde liegt, «gefährlich zu leben». Der Schauspieler suche doch seinen Gegner dort, wo er wirklich ist: im großen und ihn ganz fordernden Dichter, den er zu verkörpern hat.

Sollen wir also hier in dramaticis das Lob der Kleinstadt singen, wie man anderswo in unserm Land das Lob des Kleinstaates gesungen hat? Uns ist nicht zum Singen zumute. Nein, was wir möchten, ist etwas sehr Bescheidenes: daß man dem Kritiker gegenüber auch einmal jene Gerechtigkeit walten ließe, deren er sich selber befleißt. Daß man uns zugestände, wir gäben uns Mühe mit einem schwierigen Amt. Das Theater hat mir persönlich — und dieses persönliche Wort sei zum Schluß erlaubt — es hat mir zwei Freuden absoluter Art geschenkt: immer wieder Aufführungen starker und reiner Spannung — und einmal das Gespräch mit einem Bühnenkünstler hohen Ranges, der so nebenbei bemerkte: «Sie und ich, wir treiben ein selbstloses Gewerbe.»