

**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur  
**Band:** 20 (1951)  
  
**Artikel:** Notizen an den Rand von Kritiken geschrieben  
**Autor:** Eberle, Oskar  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-986579>

### **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:** 18.01.2026

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

# NOTIZEN AN DEN RAND VON KRITIKEN GESCHRIEBEN

*Von Dr. Oskar Eberle, Thalwil-Zürich*

## *Kritik des Publikums*

Theater ist der Dialog des Menschen mit seinem andern Ich, der Dialog des Theaterpublikums mit den zum Ensemble zusammengeschlossenen Rollenträgern. Theater ist nicht das, was sich auf der Bühne begibt. Theater ist nur in der mystischen Einswerdung zwischen Rollen-Darstellern und Rollen-Erlebenden. Theater ist die mystische Ehe zwischen Publikum und Darstellern. Die Urelemente des Theaters sind darum nicht «Drama» und «Schauspieler», sondern Rolle und Publikum.

Der Theaterkritiker müßte danach den Rollenspielern und dem Publikum die gleiche Aufmerksamkeit schenken. Aber — wie behandelt der Kritiker in der Regel das Publikum? Kritisch, wie die Leistungen der Bühne? Kaum. Wenn es hoch kommt: referierend. Es heißt: es war beifallsfreudig oder verhielt sich kühl, es klatschte oder pfiff, es war ergriffen oder erheitert, es fühlte sich gekitzelt oder gestreichelt, aufgewühlt oder unberührt. Aber nein: meist geht es nicht einmal so weit. Es heißt: es gab viele Vorhänge. Und das bedeutet, daß nach der Verzauberung durch die Aufführung das Publikum sich von der Bühne nur ungern trennt. Im Saal wird das Licht angezündet und damit der Alltag eingeschaltet. Oder die Nacht, die die Stimmung und Verzauberung gnädig aufnimmt und weiter trägt — in den Traum.

Aber es gilt nicht nur, das Publikum in seiner Antwort auf das Wort von der Bühne her zu beachten und kritisch dazu Stellung zu nehmen. Es gälte doch eigentlich, scheint mir, in Gesichtern und Haltung des Publikums nicht minder aufmerksam zu lesen als in den Gesichtern und Spielen der Darsteller. Abzulesen aus Mienen und Blicken das Gegenspiel des Publikums. Und um das zu können, rein äußerlich schon, dürfte der Kritiker nicht in der ersten Reihe des Zuschauerraumes sitzen, wo er den profanum vulgus hinter sich und die Spieler vor sich hat, auch nicht mitten im Parkett, wo er kaum einmal rechts und links ein Profil erhascht, sondern seitlich, daß er mit *einem* Blick stets das Publikum, mit dem *andern* aber die

Bühne sähe. Ein Auge im Publikum — das andere auf der Bühne: das macht den umfassenden Kritiker aus. Und was sähe der Kritiker mit dem Publikums-Auge? Eine sehr vielfältige Schichtung des Publikums (nicht eine einfältige, wie viele Kritiker glauben). Er entdeckte, daß das Publikum nur selten zur amorphen Masse wird, daß es ist, was die Buntheit der spielenden Darsteller ist: ein Ensemble. Ein Zuschauer-Ensemble. Ein Ensemble mit reagiblen und starren, mit leidenschaftlichen und kühlen, mit aufgeschlossenen und verschlossenen, mit guten und bösen, mit kritisch abwehrenden und hingebungsvollen Menschen. Und wenn es zuweilen angebracht ist, mit kritischer Strenge über Rollendarsteller und Dramenschreiber wütend herzufallen, vielleicht wäre es noch öfters notwendig, das Publikum in harte Zucht zu nehmen. Unwürdig ist, was auf der Bühne vorgespielt wird — unwürdig aber bist du, Zuschauer-Zuhörer, der belacht und beklatscht, was nicht kunst- und nicht menschenwürdig ist, als Bild und Klang in deine Seele einzugehen.

Eine Geschichte des Theaterpublikums wäre ebenso wichtig und dringend wie eine Geschichte der Dramen- und der Schauspielkunst. Publikumskunde ein ebenso notwendiges Fach der Theaterwissenschaft wie Kostümkunde und Bühnentechnik. Oder noch notwendiger. Notwendender.

### *Kritik des Ensembles*

Dem Ensemble der Zuschauer tritt auf der Bühne ein doppeltes Ensemble entgegen: das Ensemble der Rollen, das der Dichter schuf und das Ensemble der Schauspieler, das der Regisseur zu bilden hat. Das erdichtete — manchmal auch das darstellende Ensemble — zieht ein ihm entsprechendes Zuschauerensemble an: vielleicht nicht in der ersten oder zweiten Aufführung, aber dann, wenn es sich herumgesprochen hat, was der Zuschauer in dieser oder jener Aufführung erwartet. Was für Rollen und was für eine Konstellation der Rollen zueinander.

Und hier nun hätte eine doppelte Kritik einzusetzen.

Die Kritik am Ensemble, das der Dramatiker schuf. Die Zertrümmerung der dramatischen Form — ein Faktum, das viele Kritiker nur allzugern als Form der formlos gewordenen Gegenwart entschuldigen, als ob Formlosigkeit und Chaos der Gegenwart eine Entschuldigung für formlos gewordene Kunst wären! — brachte es mit sich, daß in vielen Dramen oft Figuren nur am Rande des Ge-

flechts der Handlung erscheinen. Im Alltag, auf Straße und Bahn, hasten die Menschen aneinander vorbei. Hier ein Blick, dort ein leises Streifen am Gewand des Mitmenschen. Selten ein Umschauen. Vorbei! Diese Situation ins Drama hineinphotomontiert, ergibt bei weitem kein Ensemble, keine Schicksalsgemeinschaft dramatischer Figuren. Der Gegensatz von Drama und Leben besteht darin, daß man im Leben aneinander vorbei geht, daß sich keine «Lebens-Ensembles» bilden, daß aber im Drama kunstnotwendig, aus innerem Zwang, die Figuren aufeinander zugehen. Sich liebend oder hassend. Anziehend oder abstoßend. Vom ersten bis zum letzten Akt. Wie großartig hat Scribe dieses dramatische Handwerk — Voraussetzung zur Kunst! — beherrscht, etwa im «Ein Glas Wasser». Und wie beschämend versagen die meisten modernen Dramatiker.

Gegenüber dieser Grundforderung des dramatischen Handwerks kommt niemand auf, wie immer auch Figuren charakterisiert und Handlungen geführt werden mögen. Man wende nicht ein, es sei wenig getan, wenn die Figuren äußerlich zueinander in Beziehung gesetzt und das Ensemble nur eine äußerlich verklammerte Gemeinschaft sei: denn selbstverständlich ist gemeint, daß es nicht um äußere und bloß geschickte Verklammerung, sondern um innere, um seelische Kräfte der Ensemblebildung geht. Und der Weg vom Handwerk zur Kunst führt von der äußern und geschickten Verbindung aller Figuren durch den Routinier zur organisch notwendigen, in den Charakteren und Handlungen bedingten Ensemblebildung des Dichters.

Und ebenso wie die Ensemble-Bildung durch den Dramatiker wäre die *Ensemble-Leistung*, die wesentliche Aufgabe des Regisseurs ist, kritisch zu beurteilen. Daß ein Urteil dieser Leistung des Spielers nicht möglich ist, ohne die Voraussetzungen, die das Drama gibt, ist selbstverständlich. Mancher Tadel, der dem Regisseur gilt, fällt eigentlich zurück auf den Dramatiker, der sein Handwerk nicht verstand; denn hätte der Dramatiker alle Figuren einander richtig zugeordnet und zugleich gegeneinander kontrastiert, dann stünde mancher Schauspieler weniger armselig — daneben, ein Ausgestoßener, der mit seiner Rolle nichts anzufangen weiß, weil sie sich in den übrigen Rollen des Ensembles nicht spiegelt.

Die Beziehung des dramatischen Ensembles zum darstellenden ist das eine. Und das andere ist die Ensemblebildung durch den Regisseur — oder den Direktor. Hier erweisen sich aus irgendwelchen

sozialen und menschenfreundlichen Gründen durch Jahre und Jahrzehnte gehaltene Schauspieler oft als verständliche, für die Kunstleistung aber als verheerende Hindernisse zur Ensemblebildung. Aber — hat der Kritiker in seiner Arbeit auch auf die sozialen Härten Rücksicht zu nehmen? Heißt auch hier: alles Verstehen — alles Verzeihen? Das Schlagwort von der sozialen Gerechtigkeit ist ein ungeheurer Hemmschuh für Kunstentfaltung und Kritik. Umschulen — nicht einfach auf die Straße setzen — wäre hier mehr als irgendwo im Interesse des Theaters vonnöten.

Ensemblebildung — zunächst ganz von außen gesehen — ist nur in voller Freiheit und bei vollem Verantwortungsbewußtsein möglich. Diese Freiheit vorausgesetzt bliebe dem Kritiker zu beurteilen das Ensemble der Stimmen, das Ensemble der Gestalten und das Ensemble der Temperamente. Weit auseinander liegen die Pole der starren Einheit und der unendlichen Vielfalt. Es gibt Regisseure, die Schauspiele ganz nach ihrer eigenen Ton- und Bewegungsart darstellen, bis jeder Darsteller ein kleiner Reinhardt oder ein kleiner Felsenstein wird, und andere, die von ihrer eigenen Ton- und Bewegungsart dem Schauspieler überhaupt nichts mitzugeben vermögen. Weder Drill noch Laissez aller schafft Ensemblekunst. Denn das Ensemble ist ein lebendiger Organismus persönlich geprägter Individualitäten und damit dem Orchester vergleichbar, in dem jeder ein Meister und zugleich ein Diener am Werk ist.

Am leichtesten gelingt heute die optisch-äußerliche Bildung des Ensembles: die Einkleidung, das Werk des Bühnenbildners oder Kostümentwerfers, die Schnitte und Farben aufeinander abstimmen. Wesentlich aber bleibt die Harmonie des Ensembles der schauspielerischen Individualitäten, die nicht wie Marionetten, sondern wie gestaltende Künstler reagieren.

### *Form der Kritik*

Die Betrachtung des Urtheaters hat für unsere Zeit das eine Gute: Man lernt die Grundfragen des Theaters, die oft unter ungeheuren Schuttmassen des zivilisatorischen Theaterbetriebs begraben liegen, rascher und sicherer erkennen.

So ist das Urtheater für uns zwar kein Allheilmittel — bewahre! — aber manchmal doch eine willkommene Orientierungsmöglichkeit über die naturgegebenen einfachen Tatsachen des Theaters. Da wären

also die drei grundsätzlichen Möglichkeiten der Theaterkritik: die Kollegenkritik, die Kritik der «Alten» (der Lehrmeister und Bewahrer der Tradition) und die Kritik des Publikums. Die Form dieser Theaterkritik ist der gesprochene *Dialog*. Die Form der modernen Theaterkritik ist der gedruckte Monolog. Der moderne Theaterkritiker läßt sich also nicht ohne weiteres in eine der drei Grundmöglichkeiten eingliedern. Er ist ein Spezialist wie der Nur-Vorhangzieher, der Nur-Schauspieler, der Nur-Dichter, der Nur-Regisseur, der Nur-Tänzer, der Nur-Dramaturg. All das war einst Gabe und Verantwortung eines jeden und der gesamten Gemeinschaft. Jeder Zuschauer hatte das Recht, wenn ihn die Lust überkam, selber Rollen darzustellen, Handlungen zu erfinden, Regie zu führen und kritisch zum Ergebnis der Aufführungen sich zu äußern. Der Kritiker gehörte zur Gemeinschaft Theater.

Doch heute? Der Kritiker steht nicht mehr im, er steht außerhalb dem Theater. Er ist nicht mehr der Freund, er ist zum «Feind» des Theaters geworden: so sieht man ihn vielfach vom Bau aus an, als notwendigen Feind, den man fürchtet und wenig liebt und auf den man nicht verzichten kann, da er vielleicht doch einmal lobt und dem Unternehmen damit «nützt». Aber — um gerecht zu sein — vielleicht hat das Theater keinen bessern Freund und Helfer als den Kritiker; denn ihm allein ist jene Distanz gegeben, die eine von aller persönlichen Rücksichtnahme unbeeinflusste Betrachtung, kritische Betrachtung, ermöglicht. Ich weiß: wir rühren hier an die Frage: soll der Kritiker die Rampe überschreiten und mit den Bühnenschaffenden Kontakt nehmen oder soll er wie das Publikum diesseits der Rampe bleiben?

Nun, die ursprüngliche Situation war die: jeder konnte zu jeder Zeit Dramatiker, Spielleiter, Darsteller, Kritiker oder Publikum sein. Abwechselnd spielen oder kritisieren. Oder spielen und dann als Kollege kritisieren. Aber, kann der Kritiker heute zu dieser Anfangsform zurück? Kaum. Trotzdem bleibt erwägenswert: soll der Kritiker nur in Druckerschwärze und in der Öffentlichkeit oder soll er auch im Bau sich äußern? Er sollte meines Erachtens beides. Der Kritiker gehört zum Bau. Er bildet die Brücke vom Publikum zur Bühne. Er ist der eigentliche Conferencier, der auf der Rampe steht, der Aufführung näher ist, sie damit inniger begreifen und liebender erleben müßte als jeder andere. Und da der Kritiker auf der Rampe steht, warum soll er seine Kritik nur ins Publikum hin-



ausdozieren, könnte er nicht mit dem leisen Wort eines Liebenden, eines das Theater über alles Liebenden, auch manches dem Bühnenschaffenden sagen, was nicht an die Öffentlichkeit gehört?

Das scheint mir ein Grundirrtum fast aller Theaterkritiker zu sein, daß sie glauben, *alles* in der Öffentlichkeit sagen zu müssen. Haß schreit. Eine böse Kritik ist in die Öffentlichkeit hinausgeschriener Haß. Liebe aber weiß zu schweigen. Weiß in der Öffentlichkeit zu schweigen, um ein Wort leise und behutsam und freundlich jenseits der Rampe zu sagen. Und hier wiederum dürfte das Wort sehr oft nicht zur Gesamtheit der Bühnenschaffenden gesagt werden, sondern zum einzelnen. In camera caritatis. Daß dieses Wort nur einem wirklich Kompetenten ansteht und nur von einem wirklich Kompetenten angenommen wird, ist selbstverständlich; aber, wenn wir vom Kritiker sprechen, meinen wir ja nicht den Kritikaster und Besserwisser, der selber nicht weiß, wie er zur Theaterkritik kam, sondern den wahrhaft Berufenen. Die Berufenen sind selten, um so seltener, je kleiner die Stadt ist, in der sie ihr Amt verwalten. Ich glaube, daß das private Wort des Kritikers und das gelegentliche Schweigen in der Öffentlichkeit manchen Darsteller, Regisseur und Bühnenleiter mehr zur Entfaltung seines Talents brächte, als die donnernden Tiraden in den Tageszeitungen.

Neben der Privatkritik steht die öffentliche Kritik. Jeder Kritiker erlebt die Aufführung durch das Medium seiner Persönlichkeit. Von den menschlichen Trübungen, die mitspielen, sehen wir hier ganz ab. — Schreibt ein halbes Dutzend Kritiker in ein halbes Dutzend Tageszeitungen, dann staunt der Theaterbesucher oft über die Verschiedenheit der Urteile über die gleiche Leistung. Und greift sich an den Kopf und weiß keinen Rat. Nicht in jeder Stadt ist das Theater Tagesgespräch. Nicht in jeder Stadt wird es als gleich lebensnotwendig empfunden. Und darum bildet sich auch nicht in jeder Stadt das persönliche Urteil des Einzelnen. Man vertraut «seinem Kritiker». Man glaubt und folgt ihm blindlings.

Was uns im Alltag und Theater fehlt, ist das Gespräch. Würden Theaterkritiken in Dialogform geschrieben — da Dramen dialogische Kunstwerke sind, wäre die dialogische Theaterkritik die dem Theater einzig entsprechende Form — dann würden sie den Aufführungen ohne Zweifel viel gerechter. Der Leser hätte es schwerer; er könnte sich nicht denkfaul die Kritik seines Leibblattes zu eigen machen. Er müßte sich entscheiden. Er würde angeregt, durch Besuch

der Aufführung sich ein eigenes Urteil zu bilden. Dialogische Kritiken zu schreiben, setzt aber beim Kritiker dialogische Begabung voraus: und damit käme er freilich dem Theater selber unendlich viel näher als durch seine gedruckten Monologe.

Es wäre aber auch denkbar, daß die Dialoge — also die dialogischen Theaterkritiken — von zwei Gesprächspartnern gemeinsam geschrieben würden. Wie viel farbiger und mitreißender müßten solche Kritiken sein als die manchmal so eintönigen Monologe.

Es gibt heute ein sehr wirkungsvolleres Mittel der Publikation als die Druckerschwärze: die Radiowelle. Leichter als am Schreibtisch käme ein Gespräch vielleicht am Mikrophon in Gang. Der Nordwestdeutsche Rundfunk versucht die dialogische Theaterkritik seit einiger Zeit. Das Gespräch ist ohne Zweifel die eigentliche radiophonische Form der Theaterkritik. So führte uns die Technik einmal — ins Urtheater zurück! Da man aber auch Dramen schreibt und druckt — warum sollte es nicht möglich sein, auch Kritiker-Gespräche zu drucken?