

Stephan Porombka

Theaterkritik

**Erschienen in: Über Theater schreiben.
Werkstattgespräche mit Theaterkritikern,
herausgegeben von Stephan Porombka, Kai
Splittgeber, Hildesheim 2005, S. 216-244**

Theaterkritik

Eine kleine Problemgeschichte. Und ein paar Hinweise auf ihren kulturwissenschaftlichen Gebrauchswert

1. Nur mit Vorsicht zu genießen!

Die derzeit neueste Einführung in das Fach Theaterwissenschaft kennt das Stichwort *Theaterkritik* nicht. Von den Definitionsproblemen für szenische Vorgänge geht es über die disziplinären Grenzen und Übergänge bis zu den Schnittstellen, die sich zu den anderen Medien auf tun. Das Schreiben über Theater aber ist nicht der Rede wert.¹

Sucht man in anderen Einführungen, findet man nicht viel mehr. Ein sechs Jahre zuvor verfasstes Überblickswerk fertigt die Theaterkritik kurz und knapp unter der Rubrik „Inszenierungsanalyse“ ab. Aufgezählt werden zwei Arten von Rezeptionsdokumenten. Es gibt „Aufzeichnungen, vom Theaterwissenschaftler selbst erstellt“, und es gibt „Dokumente, die nicht vom Theaterwissenschaftler selbst stammen, wie z.B. *Theaterkritiken*“.² Und weil letztere eben nicht der Wissenschaftler verfasst hat, wird ihnen nur ein zweifelhafter Wert zugestanden. Da Theaterkritiken nach Überzeugung des Verfassers weniger analytisch-interpretatorisch als wertend konzipiert sind, liegt ihnen das Stück- und Theaterverständnis des Rezensenten zugrunde, „was aber selten deutlich artikuliert wird“. Sie sind deshalb „als Quellen in hohem Maße tendenziös und daher mit Vorsicht zu genießen“.³ Diese Vorsicht scheint auch dort zu gelten, wo die Theaterkritik zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen werden könnte. Von einer

Forschung, so wurde gerade erst in einer Dissertation über die Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik geklagt, könne jedenfalls kaum die Rede sein. Nur zu einzelnen Kritikern und kritischen Werken gebe es ausführlichere Darstellungen. Deren „Werkimmanenz und Methodik“ müsse aber, schreibt die Autorin, „als überholt gelten“.⁴

2. Kritik als Imagebildung

Diese Berührungsangst mag verwundern angesichts der Tatsache, dass die Geschichte des Theaters seit dem 18. Jahrhundert kaum zu erzählen ist, ohne dass die Theaterkritik als ständige Begleiterin mit genannt wird. Wenn in Deutschland an den Beginn des modernen Theaters, das sich von den Festlegungen normativer Poetiken befreit, Gotthold Ephraim Lessing als erster und wichtigster Rezensent gesetzt ist, dann ist das nur zum Teil richtig.⁵ Das Theater ist für die Zeitungen und Zeitschriften schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts als Bildungsinstitution und Unterhaltungsbetrieb, als Halbwelt und Pantheon gleichermaßen interessant. Zuerst in Frankreich, zu Beginn des 18. Jahrhunderts dann auch in England wird allerlei Vermischtes aus den Theatern gedruckt. Mit sporadischen Berichten, die seit 1672 in der *Prager Postzeitung* erscheinen, gibt es auch im deutschsprachigen Raum erste, vorsichtige Ansätze für eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Theater. Lessing nennt als übliche Themen solcher Publikationen (die er allerdings in den eigenen konsequent beiseite lassen will): Bunt, Unterhaltendes, Schnurriges aus der Theaterwelt, kleine lustige und rührende Berichte, Anekdotisches und Skandalöses aus dem Leben der Schauspieler und Schauspielerinnen.⁶ Kritik etabliert sich mit diesem Spektrum – wie der Journalismus überhaupt – selbst als eigenartige, aber faszinierende Mischform von Bildung und Unterhaltung. Was bis dahin nur in gelehrten Poetiken über das richtige und das falsche

Theater statuiert wurde, wechselt in ein flüchtigeres Medium, in dem gegenwartsbezogener und zusehends kämpferischer und polemischer debattiert wird. Zugleich befriedigen die Journalisten die Neugier des Publikums, die sich auf ein aus bürgerlicher Perspektive grenzwertiges Milieu richtet, in dem ausgerechnet flatterhafte Gestalten die großen Dramen (und kleinen Possen) der Menschheit inszenieren.

So etwas wie eine Theaterkritik gibt es also auch schon vor Lessings erstem Projekt, dem mit seinem Vetter Christlob Mylius 1750 gemeinsam herausgegebenen *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Doch erst mit Lessings Unternehmungen, vor allem mit der *Hamburgischen Dramaturgie*, die zwischen 1767 und 1769 erscheint, beginnen die Theaterzeitschriften, Theaterkalender und -taschenbücher den Markt zu überschwemmen.⁷ Mit ihnen wird das Kult-Image des Theaters formiert, etabliert und gefestigt.⁸ Die Idee, dass der Weg zur deutschen Nation durch das Foyer, den Zuschauerraum und über die Bühne eines Nationaltheaters führt, wird in diesen Publikationen beworben. Das Theater selbst organisiert sich neu (oder denkt zumindest über seine Neuorganisation nach), es steigert durch neue dramaturgische und schauspielerische Techniken seine Erlebnisqualität. Es gibt neue, junge Autoren. Es gibt neue, mit den Restbeständen normativer Poetik endgültig brechende Stücke. Seinen eigentlichen Stellenwert erlangt das Theater jedoch erst durch die Diskurse, die in der bürgerlichen Öffentlichkeit um das Theater herum ausgebildet werden und in denen es so deutlich wie nie zuvor um die Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten politischer, moralischer und ästhetischer Aktivitäten geht. Die Überzeugung, dass das Theater als Ort der Selbstverständigung der Gesellschaft gelten muss, wird also in erster Linie nicht auf der Bühne geltend gemacht. Das vollzieht sich in den Selbstverständigungsorganen, die die bürgerliche Öffentlichkeit auf dem Markt für Publikationen einrichtet, also im Essay, im Pamphlet, im Journal, im Almanach, im Kalender, im Taschenbuch, in der Theaterzeitschrift ebenso

wie, überraschenderweise, im Roman – Goethes *Wilhelm-Meister*-Projekt und der *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz sind wohl die bekanntesten Werke, in denen ausführlich über die bildenden und verbildenden Potentiale des Theaters nachgedacht wird.

3. Lessing – und die ganz konkrete Theaterpraxis

Mit Lessing setzt aber noch etwas anderes, für die Beziehung von Theater und Theaterkritik Entscheidendes ein. Seine *Hamburgische Dramaturgie* ist ein vom Hamburger Schauspielhaus in Auftrag gegebenes Werk. Lessing, der dankend abgelehnt hatte, den dortigen Posten des Theaterdichters anzunehmen, wird als Rezensent mit der Aufgabe angestellt, direkt und in kurzen Abständen auf die Theaterarbeit zu reagieren und sowohl den Theaterleuten als auch dem Publikum nahe zu bringen, was eigentlich passiert, wenn inszeniert wird. Und so liefert er zwei Jahre lang, zunächst einmal wöchentlich, eine Reihe von Kritiken, in denen er ganz exemplarisch von Stücken, von Inszenierungen und von schauspielerischen Leistungen spricht, nicht ohne all das immer wieder mit dem Stand der Dinge im Theater und in Deutschland (im Vergleich zum Theater anderer Nationen und Epochen) zu verknüpfen. Dass die Publikation dabei die *Dramaturgie* im Titel trägt und nicht die *Kritik*, hat nichts mit einer programmatischen Grundentscheidung gegen das Rezensentenwesen zu tun. „Critik [...] ist das Machwerk eines Dramaturgen“, schreibt noch Johann Friedrich Schütze 1800 in seinem *Satyrisch-ästhetischen Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts*⁹ und gibt damit den Hinweis, dass Kritik und Dramaturgie als eins verstanden werden. Der Dramaturg ist immer auch ein Kritiker, und umgekehrt ist jeder Kritiker ein Dramaturg. Dieses Verständnis folgt der aufklärerischen Idee, dass Kritik keineswegs vom künstlerischen

Produktionsprozess abgetrennt werden darf. Vielmehr hat sie einen unmittelbaren Anteil an der Verbesserungsästhetik.¹⁰ Durch ihre Beobachtungen markiert sie die blinden Flecke der Produzenten und versucht sie aufzuklären. Dabei muss der Kritiker, nach einem bekannten Essay-Titel von Lessing, nicht besser machen, was er kritisiert. Er muss kein Koch sein, um sagen zu können, dass eine Suppe versalzen ist.¹¹ Seine Aufgabe ist, die Theaterarbeit kritisch zu begleiten, um in der ständigen Auseinandersetzung die Potentiale zu entfalten, die dem Medium zugeschrieben werden.

Genau das ist das entscheidend Neue, das mit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* zur journalistischen Theaterkritik, wie sie bis dahin bekannt war, hinzu kommt: Der Kritiker wird vom Theater angestellt, um Teil des Produktionsprozesses zu sein! Und die Kritiken sollen so gefasst sein, dass sie der ganz konkreten Praxis weiterhelfen und dem Publikum die ganz konkrete Praxis erklären.

„Die Vermischung von Vorläufigkeit und Entschlossenheit, von offener Argumentation und letztem Urteilsspruch – das ist die neue Qualität der Kritik.“

Wenn es so etwas wie eine große Emphase der Theaterkritik gegeben hat und vielleicht immer noch gibt, dann zieht sie aus dieser auf Kooperation abzielenden Anfangskonstellation ihre Energie. Und wenn es eine ebenso große Emphase für einen besonderen Stil der Theaterkritik gegeben hat und gibt, dann wird sie aus der kritischen Strategie und der strategischen Kritik entfaltet, mit der Lessing seinen Auftrag absolviert. Was die Leser der *Hamburgischen Dramaturgie*, aber auch der Lessingschen *Briefe, die neueste Literatur betreffend* lange Zeit irritiert hat und als Subjektivismus oder Individualismus missverstanden worden ist, ist Lessings Art, scheinbar

beliebig von einem Thema zum anderen zu springen, hier abzubrechen, dort verlorene Fäden wieder aufzunehmen, nach Gutdünken milde zu tadeln, grob zu polemisieren, ausführlich zu analysieren, kurz abzufertigen, einzeln und sehr genau zu interpretieren oder aber in größeren Kontexten aufzulösen. Lessing operationalisiert dafür die Rhetoriken des Essays und des Streitgesprächs. Vom Essay übernimmt er die Idee, das Moment von fortschreitender Reflexion über die Form sichtbar zu machen. Auf diese Weise soll die Gegenwartsorientierung, die Unfertigkeit und strukturelle Unabschließbarkeit der eigenen Auseinandersetzung erkennbar werden. Vom Streitgespräch übernimmt Lessing dagegen die Idee, dass immer und überall, wo es drauf ankommt, grob zugespitzt werden muss und zur Not auch mit scharfrichterlichem Ernst formuliert werden muss, um in einer Auseinandersetzung zu bestehen, die nicht von einem Kritiker allein, sondern – der Idee nach – Tag für Tag von der ganzen literarischen Öffentlichkeit geführt wird.

Diese strategische Vermischung von Vorläufigkeit und Entschlossenheit, von offener Argumentation und letztem Urteilsspruch gibt den Texten Lessings ihre durchaus irritierende Qualität. Mit ihr wird eine kulturjournalistische Methode etabliert, die sich auf spannungsreiche Weise dem Tag ebenso verpflichtet fühlt wie dem Anspruch, überzeitlich Richtiges zu sagen. Diese Theaterkritik wird zwar in unmittelbarer Reaktion verfasst. Sie ist der Auseinandersetzung mit der Jetztzeit gewidmet (in der nächsten Woche kommt ja die nächste Kritik!), und doch versucht sie, Richtiges und Gültiges zu sagen.

Formelhaft gesprochen: Die Offenheit der Argumentation wird durch den Anspruch auf Wahrheit relativiert – und der Anspruch auf Wahrheit relativiert sich durch die über die Form markierte Offenheit. Subjektiv oder individualistisch sind die Kritiken Lessings also nur insofern, als sie auf ganz radikale Weise von der Gegenwart aus formuliert und damit

von dem Bewusstsein geprägt sind (das Lessing an anderer Stelle ausgeführt hat¹²), dass der Fortschritt der Zeit die Sicht auf die Dinge und Gegebenheiten verändern wird.

4. „Schlecht ist schlecht, und es muss gesagt werden“

Diese beiden Prämissen sind seit Lessing nicht mehr von der Theaterkritik abzutrennen: *zum einen* der Anspruch, Teil des Produktionsprozesses zu sein und den Anspruch zu haben, durch erklärende Hinweise auf das Gescheiterte und das schlecht Gemachte, aber auch auf das gut Gemachte und das Gelungene einen wichtigen Teil zur kurz-, mittel- und langfristigen Verbesserung der Praxis zu leisten; *zum anderen* die formale Verpflichtung, die eigenen Thesen in gegenwärtiger Unmittelbarkeit zu formulieren und sie mit der doppelten Sicherung von Vorläufigkeit und Endgültigkeit auszustatten.

Das Hamburger Angestelltenmodell, dem Lessing als dramaturgischer Kritiker und kritischer Dramaturg mit PR-Funktion verpflichtet war, ist zwar so gut wie einmalig geblieben. Doch ist die Verbesserungsästhetik zum Movens der theaterkritischen Arbeit vor allem bei denen geworden, die aus der literarischen Praxis kommen – ganz gleich, ob sie wie die Weimarer Größen der Autonomieästhetik anhängen, ob sie wie die Romantiker das Theater als zauberische Agentur kollektiver Kreativität verstehen oder ob sie wie Ludwig Börne in seinen dramaturgischen Blättern und dann auch Heinrich Heine in seinen Berichten aus Paris eine Theaterkritik entwickeln, die von Lessing vor allem eins erbt: die Verpflichtung, exemplarische Kritik mit allgemeiner Gesellschaftskritik zu verbinden und die einzelnen Inszenierungen und die Mechanismen des Theaterbetriebs symptomatisierend zu lesen. Auch wenn sie im Theaterbetrieb nicht oder nur zeitweise tätig sind, so ist doch ihr Grundverständnis davon geprägt, nicht nur über Stücktexte und Inszenierungen informieren zu wollen, sondern das

Theater als Institution zu befördern – oder zumindest vor dem Verfall zu bewahren.¹³ Wenn Theodor Fontane, von Marcel Reich-Ranicki „der Profi des kritischen Geschäfts“ genannt¹⁴, noch den großen, viel zitierten Satz prägt: „Wir können irren, aber selbst in unserem Irrtum fördern wir mehr als das tote Gesetz“¹⁵, dann lässt sich daran noch am Ende des 19. Jahrhunderts der deutliche Einfluss des ein Jahrhundert zuvor geprägten Perfektibilismus ebenso ablesen wie der zuweilen aus den Rhetoriken des Essays und des Streitgesprächs gespeiste polemische Umgang mit den Inszenierungen der Gegenwart. „Schlecht ist schlecht“, heißt es bei Fontane, „und es muss gesagt werden. Hinterher können dann andere mit den Erklärungen und Milderungen kommen.“¹⁶

5. Kulturjournalistischer Kampf ums Theater

Die theaterkritische Grundidee, der Theaterpraxis unmittelbar verbunden zu sein und sie unter Einsatz von vorläufiger Endgültigkeit und endgültiger Vorläufigkeit mitzugestalten, bleibt also das gesamte 19. Jahrhundert hindurch gültig (ohne immer sichtbar zu sein). Aber erst in der Theaterlandschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts entwickelt sie eine geradezu ungläubliche Explosivkraft. Wenn die Kritik ihre erste und wichtigste Energie aus Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* und dem ihr zugrunde liegenden Angestelltenmodell zieht, so darf die Zeit von 1900 bis 1933 als zweite, entscheidende Brennstufe gelten, mit der die Theaterkritik den vielleicht höchsten Punkt ihrer Wirkungsmacht und Emphase erreicht. An Herbert Iherings geradezu sprichwörtlich gewordenen Pathosformeln, die er 1922 als einer der renommiertesten und schärfsten Theaterkritiker der Berliner Theaterlandschaft publiziert, lässt sich die Durchschlagskraft dieser Emphase bestimmen. Zugleich lässt sich an ihnen die Fortsetzung eines in der Aufklärung entworfenen Programms mit anderen

Mitteln erkennen. Ausgerufen wird von Ihering ein „Kampf ums Theater“, ein „Kampf für Sachlichkeit und Werktreue“ und eine „Weiterentwicklung zu einer seelisch gelösten, seelisch gesteigerten, seelisch heroischen Kunst“. Theaterkritik soll, so Ihering, die „Wege zeigen, auf denen die Kunst vorwärts geht“, allerdings ohne „das letzte Ziel“ zu kennen, „zu dem diese Wege hinführen“.¹⁷

Die Verbesserungsästhetik ist hier noch ebenso gültig (*Weiterentwicklung!*), wie einmal mehr die Rhetorik des Streits (*Kampf!*) und die Rhetorik der offenen essayistischen Reflexion (*ohne das letzte Ziel zu kennen!*) aktiviert ist. Entwickelt wird damit ein theaterästhetisches Programm (*für Sachlichkeit und Werktreue! Seelisch gelöst, gesteigert, heroisch!*), an dem einzelne Inszenierungen ebenso gemessen werden wie der Theaterbetrieb mit seinen Protagonisten im Besonderen und Allgemeinen.

„Die Verquickung von Theaterpraxis und Theaterpolitik ist das Herzstück der emphatischen Theaterkritik.“

Das Iheringsche Programm ist in dieser Zeit aber nur eins von vielen auf einem Markt, auf dem am Ende der zwanziger Jahre allein in Berlin 147 Tages- und Wochenzeitungen erscheinen. Spätestens seit Beginn des Jahrhunderts führen die großen Zeitungen Theaterkritiker wie Kultmarken ins Feld.¹⁸ Ihre Programme und Texte haben sich gegen die Kultmarken der Konkurrenz und das heißt gegen deren Programme und Texte durchzusetzen. Von der Verbindung mit der neuen, gewaltigen und deshalb zunehmend gefürchteten Macht der Presse sind die Theaterkritiker fasziniert, und sie melden sich so laut und streitlustig wie nie zuvor zu Wort.

Wenn der wenig erfolgreiche Dramatiker Hermann Sudermann 1902 die „Verrohung des journalistischen Tons“, „die Verwilderung in der Theaterkritik“ und „die Verseuchung

unseres Theaterfeuilletons“ beklagt, dann reagiert er auf ein längst verschärftes Klima und trägt, der Logik des Betriebs folgend, seinen Teil zur erneuten Verschärfung bei.¹⁹

Die kritisierten Kritiker lassen mit ihren Antworten nicht lange auf sich warten. Maximilian Harden wirft Sudermann Lüge, Verleumdung, Fälschung und Niedertracht vor. Siegfried Jacobsohn kritisiert seinerseits die Intellekt- und Talentlosigkeit anderer Kritiker. Und der von Sudermann nachdrücklich beleidigte Alfred Kerr formuliert sein berühmtes Programm, nach dem die Kritik selbst Kunst zu sein hat: „Die Wahrheit zu sagen in einer Kritik ist das wenigste; das ist die Voraussetzung. Es kommt darauf an, wie man es sagt. [...] Ich trachte die Kritik auf eine Stufe zu bringen, wo sie (nach meinen Absichten) eine dichterleiche Kunst werden kann. Man wird ihm [Sudermann] nie einbläuen können, dass eine Rezension sogar dichterischer sein kann als ein Werk, das sie bespricht.“²⁰

Der Ton, in dem diese Debatte geführt wird, die Nachdrücklichkeit, mit der hier im Streit Programmatiken entwickelt werden und die Kritik selber der Kritik unterzogen wird, all das ist für die Zeit nach der Jahrhundertwende bezeichnend. Dass aus dieser Auseinandersetzung eine Zeitschrift hervorgeht, die den Titel *Kritik der Kritik. Zeitschrift für Künstler und Künstlerfreunde* trägt, ist also nur folgerichtig.²¹ Es lässt sich daran gut erkennen, dass der „Kampf ums Theater“, den Ihering noch knapp zwanzig Jahre später beschwört, einmal mehr mit kulturjournalistischen Publikationen ausgefochten wird: mit einzelnen tagesaktuellen Kritiken, mit kurz- oder langatmigen Debatten in den Feuilletons, mit eigenen Zeitschriftenprojekten oder mit Buchpublikationen (in denen dann oft die eigenen, für Debatten verfassten Artikel veröffentlicht werden).

Der Kritik selbst bleibt damit – ganz gleich, wie definitiv und abgeschlossen sie sich im Einzelfall und beim einzelnen Kritiker auch geben mag! – durch ihre Medien hindurch eingeschrieben, dass sie offen ist, insofern sie durch ihre

scharfen Positionierungen Anschlussfähigkeit demonstriert und Anschlusskommunikationen, also Antworttexte und Gegenreden provoziert. Die Debatten enden deshalb in der Regel nicht dann, wenn das bessere Argument gewonnen hat. Sie enden, wenn das Thema langweilig geworden ist und die Leser nicht mehr binden kann. Da der Theaterbetrieb aber durch neue Premieren immer auch neuen Stoff liefert und da die Zeitungen am nächsten Tag schon wieder erscheinen, ist wie von selbst für Abwechslung gesorgt.

6. Kritik als Politik

Zu dieser fortwährenden, zum Teil radikalisierten Orientierung an Streitschrift und Essay kommt auch diesmal hinzu, was bereits die *Hamburgische Dramaturgie* so einmalig gemacht hat: die Verbindung mit der Praxis. „Wer im Rampenreich richten will“, schreibt Maximilian Harden in seiner Antwort auf Sudermanns Angriffe, „muss die Biologie des Theaters im Kopfe haben, genau wissen, was zwischen Leinwänden möglich ist und erstrebt werden kann, und darf in der Werkstatt des Regisseurs und des Spielers kein Wildfremdling sein.“²²

So ist etwa Julius Bab vor dem ersten Weltkrieg nicht nur Autor der *Schaubühne*. Er ist zugleich Dozent für Dramenanalyse und Dramengeschichte an der von Max Reinhardt begründeten Schauspielschule des Deutschen Theaters. Er ist Mitglied des künstlerischen Ausschusses der Berliner Neuen Freien Volksbühnen, ein Jahr lang ist er sogar im Vorstand der Berliner Volksbühnenvereine. Nach dem Ende des Weltkriegs arbeitet er an der Berliner Volksbühne für ein Jahr als Dramaturg, bevor er 1919 wieder ausschließlich als Theaterkritiker tätig ist und erst sechs Jahre später wieder eine Dozententätigkeit annimmt.

Herbert Ihering, um ein zweites Beispiel zu nennen, ist seit 1909 fester Mitarbeiter der *Schaubühne*, geht aber 1913 an die Wiener

Freie Volksbühne, um dort Berthold Viertel als Dramaturg abzulösen. Seine Arbeit als Kritiker gibt er aber nicht auf, bis 1915 schreibt er weiter für die *Schaubühne*. Als er 1918 nach Berlin zurückkommt, wird er zu dem großen Theaterkritiker, der sich gemeinsam mit Alfred Kerr dem kulturellen Gedächtnis eingeschrieben hat: beide als antipodisch platzierte Kultmarken, die sich ganz unversöhnlich stilistisch und programmatisch ums Objektiv-Sachliche und das Künstlerisch-Individuelle der Theaterkritik streiten.²³

Diese Verquickung von Kritikerposition und Theaterpraxis ist das Herzstück der ästhetischen und politischen Programme der Theaterkritik dieser Zeit. Die Kritiker glauben, mit ihren Beiträgen an der Entwicklung des Theaters selbst teilzunehmen. Sie verstehen sich nicht als Außenstehende, als Fremdkörper oder gar als uneigentliche Parasiten der eigentlichen Theaterkunst. Wenn Ihering ausruft: „Wo ist das Auge, das sieht? Wo ist die Faust, die Herrschaft an sich reißt?“, und wenn er fordert, dass „eine Entscheidung [...] über den Neuklassizismus herbeigeführt werden“ muss, „eine Entscheidung von Seiten des Theaters“²⁴ – dann wird damit (und mit anderen Stellungnahmen anderer Kritiker, die sich unendlich aneinanderreihen ließen) immer auch eins betrieben: Theaterpolitik.

**„Kritik ist Teil der Aufführungsanalyse.
Denn sie hat Teil an der großen Aufführung,
mit der sich Kultur in Szene setzt.“**

Auch diese Politik wird von den Akteuren keineswegs als etwas verstanden, was getrennt vom eigentlichen Kunstereignis stattfindet. Für die Kritiker ist Theaterpolitik Teil der Inszenierung. Ob Regisseure eingesetzt oder abgesetzt werden, ob Autorenkarrieren befördert, gestört oder zerstört werden, ob Schauspieler gefeiert oder verrissen werden, ob

bestimmte Organisations- und Spielformen des Theaters untergehen, überleben oder entstehen – das ist dem forcierten Selbstverständnis nach immer etwas, über das der Kritiker mit der Macht des Pressewesens im Rücken mitentscheiden kann und mitentscheiden muss, um das Theater nicht dem internen Klüngel zu überlassen. Mitentscheiden kann der Kritiker, indem er Besprechungen schreibt. Er kann es aber auch, indem er Teil von künstlerischen und kulturpolitischen Gruppierungen, Gruppen, Fraktionen oder Gesellschaften wird, die über Mittelsmänner ihren Einfluss im Betrieb geltend machen (und die am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. geradezu inflationär aus dem Boden schießen). Mitentscheiden kann er aber auch, indem er Theatervereinen beitrifft, in Vorständen mitarbeitet, Vorträge hält und andere Journalisten oder Schauspieler instruiert. Nicht zuletzt kann er es, indem er selbst am Theater tätig wird und eine dezidiert künstlerische Aufgabe übernimmt.

Der beschworene „Kampf ums Theater“ wird also mit den Mitteln einer Theaterkritik geführt, die sich nicht nur als Bericht erstattendes Medium versteht. Theaterkritiker zu sein bedeutet in diesem Zusammenhang vor allem: ein Aktivist zu sein, der seine Position auf dem Feld der Auseinandersetzungen markiert, um die Theaterrepublik und um die Republik der Theater mitzuformen.

So erreicht das Selbstverständnis der Theaterkritik in dieser Zeit nicht nur seinen höchsten, sondern zugleich seinen weitesten, wildesten, emphatischsten Punkt. Der Lessingschen Konstellation ist dabei ein explosiver Treibsatz beigegeben, der aus in Massen bedrucktem Zeitungspapier hergestellt und mit politischen Programmen und dem unbedingten Willen zu Reformen und Revolutionen gefüllt ist. Kritik ist in diesem Zusammenhang Teil des Theaters. Und sie *will* Teil des Theaters sein! Die Texte und Debatten sind Inszenierungen, die mit den Inszenierungen auf der Bühne zusammenwirken sollen, um etwas Ganzes, vor allem *etwas ganz Neues* herzustellen.

So wird von der Kritik nicht nur ganz aktiv und ganz direkt an der Theatergeschichte mitgeschrieben, indem sie mit ihrem Einfluss Theatergeschichte *macht*. Auch hat sich mit ihr inmitten der neuen Medienlandschaft eine moderne Methode der Beobachtung und Beschreibung von Theater entwickelt, die darum weiß, dass sie nicht außerhalb eines Experiments steht, sondern Teil des Wirkungszusammenhangs ist, den sie kritisiert.

7. Die lange Liste der Kritik der Theaterkritik

Dieser dynamische Zusammenhang von Theaterkritik, Theaterpraxis und Theaterpolitik lässt sich von seiner Rückseite durchaus auch als etwas Desaströses beschreiben. Die Kritik der Theaterkritik hat das immer wieder gern und ausgiebig getan und sich dabei eine lange Liste von Bedenken zusammengestellt.

Bekannt ist, dass Lessing seine öffentliche Kritik an den Schauspielern des Hamburger Theaters schnell wieder einstellen musste. Der Grund waren Empfindlichkeiten auf Seiten einiger Aktrizen und kleine Gemeinheiten auf Seiten Lessings. Wenn die *Hamburgische Dramaturgie* „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten“ sollte, „den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird“²⁵, dann konnte Lessing die Verbesserungsversuche für Schauspieler, damit dann auch des Schauspiels und schließlich des Hamburger Theaters aufgeben. So sticht die 104 Stücke in zwei Bänden umfassende *Hamburgische Dramaturgie* zwar als Meisterwerk der Theaterkritik aus der Flut von theaterkritischen Schriften des 18. Jahrhunderts heraus. Genau besehen markiert sie aber schon im Ursprung das Scheitern des Versuchs, den Kritiker (und damit die kritische Öffentlichkeit) in den Produktionsprozess einzubeziehen. Durchaus mochte es die Idee der Aufklärung sein, mit

kritischen Publikationen und Diskussionen den Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien, das Schauspiel zu verbessern, den Theaterbetrieb zu läutern und schließlich die Nation auf ein neues Niveau zu heben. Tatsächlich aber wird der Kritiker nur selten als helfender Freund, dafür immer öfter als besserwissernder Feind gesehen, auf dessen Wohlwollen man angewiesen ist, von dem man sich aber nicht gerne öffentlich maßregeln lässt.²⁶ Also wird er – ganz real und der Definition nach – aus der Produktion ausgeschlossen. Der Kritiker mag sich fortan immer noch für eine Instanz halten, die für die Verbesserung des Theaters zuständig ist. Für das Theater selbst aber gilt er als jemand, der von draußen kommt und den man auch lieber draußen hält. Der Kritiker ist dieser Auffassung nach kein Künstler. „Kritiker sind wie Eunuchen“, so sagt es das Bonmot. „Sie wissen, wie es gemacht wird, aber sie können nicht.“²⁷ Diese scharfe Trennung von Kunst und journalistischer Kritik wird nicht zuletzt durch die Ausdifferenzierung der Publikationslandschaft seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und die boomende Kapitalisierung des Zeitungsmarktes im 19. Jahrhundert befördert. Sie führt zu Spezialisierungen im Pressebetrieb. Ist das 18. Jahrhundert noch vom journalistischen Schriftsteller geprägt, so wird das ausdifferenzierte Feuilleton im Jahrhundert darauf vom Berufskritiker dominiert, der sich in der Regel nicht mehr als Künstler versteht und in erster Linie für sein Blatt und weniger für das Theater schreibt.²⁸

Ist aber der Zusammenhang mit der Produktion auf solche Weise erst einmal aufgelöst, werden auch alle anderen Prämissen der emphatischen Bestimmung von Theaterkritik in Mitleidenschaft gezogen. Wenn der Kritiker mit der Produktion nichts zu tun hat, erscheinen seine Stellungnahmen als Einmischung eines Unbefugten. So entsteht der Topos vom „eiteln Kritiker“. Und mit ihm entsteht der Topos von der „willkürlichen Kritik“, durch die der Kritiker vor allem sich selbst in Szene setzt und seine Macht demonstriert.

Damit gerät dann folgerichtig auch jene Schreibweise in die Kritik, die der unmittelbaren Gegenwart ebenso verpflichtet ist wie dem Anspruch, überzeitlich Richtiges zu sagen. Die Kritiker der Theaterkritik verachten sie als Ausdruck einer subjektivistischen Weltsicht. Die Offenheit der Texte erscheint als Beliebigkeit. Ihre definitive Geschlossenheit, ihr Zug zum Urteil, erscheint als Anmaßung.

„Der *cultural turn* öffnet den Blick für Kontexte. Kritik wird als Teil des kreativen Prozesses verstanden, aus dem das Kunstwerk hervorgeht.“

Dass der aus dem Produktionsprozess verbannte, subjektivistisch schreibende, sich selbst in Szene setzende Kritiker auf die Idee verfällt, Theaterpolitik betreiben zu wollen, erscheint den Kritikern der Theaterkritik als Höhepunkt der Verwerflichkeit. „Kritiker sollen keine Kulturpolitik machen“, heißt es. Aber „das wird ganz bewusst missachtet“, es „werden Autoren gemacht, [es] werden auch Regisseure gemacht, und es werden Schauspieler gemacht, und es werden Schauspieler kaputt gemacht, und es werden Regisseure kaputt gemacht, es werden Intendanten gemacht, und es werden Intendanten abgesetzt.“²⁹ Die Lust der Theaterkritiker, Einfluss auf den Betrieb zu nehmen, erscheint aus dieser Perspektive wie eine Wiederkehr des Verdrängten: Hat man sie gerade erst aus dem Produktionsprozess rausdefiniert, so spielen sie sich durch die Hintertür wieder hinein. Und durch die Hintertür machen sie ihr Theater eben nicht als Künstler (weil sie ja auch nicht als Künstler verstanden werden), sondern als Politiker, als Intriganten, die das eigentliche Kunstwerk mit kunstfremden Strategiespielen unterminieren.

All das tun sie – um nun auch noch den letzten und vielleicht wichtigsten Vorbehalt der Kritiker der Theaterkritik zu nennen

– mit Hilfe eines Mediums, das im Verdacht steht, der Kunst und damit auch dem Theater zu schaden. Dem Journalismus wird alle Kunstfertigkeit abgesprochen. Mit seiner Geschwindigkeit, Oberflächlichkeit und seiner strikten Marktorientierung folgt er drei Paradigmen, die dem Guten, Schönen und Wahren nur abträglich sein können. Wo die Presse an Einfluss auf den Kulturbetrieb gewinnt, wird deshalb gegewöhnt, dass nun auch die Kunst schnell, oberflächlich und marktgerecht wird oder zumindest nur noch so konsumiert wird. Statt den Menschen und die Menschheit mit Werten zu versorgen, sorgt sie als pressegerichte vor allem für eins: für Unterhaltung. Fokussiert wird in den Feuilletons dementsprechend genau das, was die Zeitungen und Zeitschriften schon seit dem 17. Jahrhundert so brennend interessiert hat: Buntes, Unterhaltendes, Schnurriges aus der Theaterwelt, kleine lustige oder rührende Berichte, Anekdotisches und Skandalöses aus dem Leben der Schauspieler und Schauspielerinnen.

Dazu kommt das schnelle *Hop* oder *Top*, der von der Presse arrangierte Aufstieg oder Fall einzelner Akteure oder ganzer Theater. Dem Leser wird das als eine Art Sekundär-Drama präsentiert, das die Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Drama ersetzen soll, das auf der Bühne inszeniert wird. Nicht zufällig stehen die Feuilletonisten seit dem 19. Jahrhundert immer wieder im Verdacht, den Theaterbetrieb nicht nur aus politischen, sondern auch aus ökonomischen und persönlichen Gründen zu manipulieren. Kritiker lassen sich das *Hop* oder *Top* zum Teil gut bezahlen. Und die Karikaturisten zeichnen gern mit spitzer Feder das Bild der Schauspielerin, die das kritische Urteil durch Liebesdienste zu beeinflussen versucht: „Die Abhängigkeit der Künstler von den Journalisten konnte [...] seitens der Theaterkritiker erpresserisch eingesetzt werden.“³⁰ Als Alfred Kerr zwei Kollegen der Korruption bezichtigt, kommt er zwar vor Gericht, doch gibt man ihm dort Recht – auch wenn die Schmiergeldzahlungen vom Richter als Ausnahmen deklariert werden.³¹ Theaterkritik, das weiß man

spätestens durch solche Prozesse, steckt mindestens bis zu den Knien im Sumpf, und unklar ist, ob sie sich da herausbewegen will oder immer weiter versinkt.

9. Das große Durcheinander

Diese lange Liste von Vorbehalten der Kritik der Theaterkritik wird allerdings nicht nur von denen abgearbeitet, die sich explizit *nicht* als Theaterkritiker, dafür aber als Freunde des Theaters verstehen. Der Witz ist, dass die Vorbehalte gerade auch von Theaterkritikern ins Feld geführt werden, wenn sie sich auf dem Markt der Meinungen und Programme von anderen Theaterkritikern distanzieren. In der berühmten Debatte von 1902 arbeitet der Provokateur Sudermann ebenso mit dieser Liste, wie es auch seine Kontrahenten Harden, Jacobsohn und Kerr tun. Nur tun sie es jeweils mit verschiedenen Gewichtungen, Mischungen und Nuancierungen, durch die herausgestrichen werden soll, dass es sich bei ihnen um die wahre und richtige Theaterkritik handelt, während die Theaterkritik des Kontrahenten unter aller Würde ist, der Verrohung des Theaters dient, Ausdruck der Verkommenheit des Pressewesens ist und den Regeln eines theaterpolitischen Machtspiels gehorcht, das durch eine eigene Theaterpolitik offensiv bekämpft werden muss.

Mit anderen Worten: Im viel beschworenen „Kampf um das Theater“ hat man es mit Frontverläufen zu tun, die gar nicht klar gezogen werden können. Sie bilden sich lediglich als schwer kartographierbare, dynamische Verwerfungen innerhalb von Diskursen, die den Kritikern und den Kritikern der Kritiker (und den Kritikern der Kritiker der Kritiker usw.) Argumente zur Verfügung stellen, mit denen sich die eigene Position als echte, richtige und wahre, die Position des anderen aber als falsche darstellen lässt. Dabei kann der emphatische Kritiker genauso mit dem Katalog der Verächter der Theaterkritik

arbeiten, wie der Verächter der Theaterkritik mit den Topoi der emphatischen Theaterkritik arbeiten kann, um den emphatischen Theaterkritiker als falschen Theaterkritiker anzugreifen. Und all das wiederum kann auf ebenso offensichtliche wie auf untergründige und abgründige Weise einfließen in einzelne Besprechungen, in die Lobeshymnen oder Frontalangriffe auf Schauspieler oder Regisseure.

Der weiteste, wildeste, emphatischste Punkt der Theaterkritik ist somit auch der Punkt, an dem das Durcheinander am größten ist. Wenn klar ist, dass der alten Lessingschen Konstellation hier ein explosiver Treibsatz beigegeben ist, der aus Zeitungspapier hergestellt und mit politischen Programmen und dem unbedingten Willen zu Reformen und Revolutionen gefüllt ist, dann wird auch deutlich: Gesprengt wird mit diesem Gemisch endgültig das einheitliche Bild von dem, was Theaterkritik ist und was das Theater für die Republik sein könnte.

10. Theaterwissenschaft – kulturwissenschaftlich gedreht

Die ganz zu Beginn zitierte Einführung in die Theaterwissenschaft steht also in guter Tradition, wenn sie einen großen Bogen um Theaterkritiken macht und empfiehlt, sie nur mit Vorsicht zu genießen. Das Urteil ist klar und deutlich: Kritiken sind nicht objektiv genug, sie analysieren zu wenig, sie werten zu stark, sind zu tendenziös und sie sind auf zu chaotische Weise in persönliche, ökonomische, kulturpolitische Kontexte verstrickt, als dass man sie wirklich als Quelle für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Theater gebrauchen könnte. Übersehen wird dabei jedoch, wie sehr sich die Kritiker in der Regel der Kontexte und der tendenziösen Ausrichtung ihrer Arbeit bewusst sind. Und übersehen wird auch, wie sie sich dieser Kontexte und Tendenzen auf strategische Weise bedienen. Niemand wird behaupten wollen, Lessing habe tendenzlos seinen Aristoteles ausgelegt, Goethe tendenzlos

Schillers *Wallenstein* gefeiert und Fontane den Naturalismus gefördert. Und die Idee, Herbert Ihering könne den „Kampf ums Theater“ ausrufen, ohne eine bestimmte Tendenz befördern zu wollen (und andere Tendenzen bekämpfen zu wollen), erscheint geradezu absurd. Wenn er fordert, dass „eine Entscheidung [...] über den Neuklassizismus herbeigeführt werden“ soll,³² tut er das nicht, ohne sich darüber klar zu sein, dass er keine objektive Quelle über den Zustand der Theater in der Weimarer Republik, sondern ein Stück operative Literatur verfasst, das als Druckmittel im Kampf um das Theater wirken soll.

Objektivität, Klarheit und Wahrheit sind in diesen Zusammenhängen keine reinen Werte. Sie haben eine Funktion: Mit ihnen werden Tendenzen markiert! Wenn im ganzen Durcheinander der schwer kartographierbaren, dynamischen Verwerfungen die Forderung nach einer objektiven Kritik laut wird, dann vor allem, um die Forderungen des Gegners als tendenziös, die eigenen aber als rechtmäßig und angemessen vorzustellen. Von den Auseinandersetzungen wie sie im 18. Jahrhundert etwa zwischen Gottsched, Lessing, Bodmer und Breitinger geführt worden sind, ist schon länger bekannt, dass man sich in der Rezensionspraxis kaum um die selbst aufgestellten theoretischen Postulate kümmert. Die Besprechungen können, schreibt der Zeitungsforscher Jürgen Wilke, „keineswegs überwiegend jenen prinzipiellen Ansprüchen standhalten, wie sie in der gleichzeitigen Theorie der Kritik aufgestellt wurden“. Folglich kann man „über die Mängel der periodischen Literaturkritik [...] nur enttäuscht sein, wenn man ihre zeitgebundene Funktion unterbewertet und sie allzu sehr als Anlass grundsätzlicher poetologischer Klärung (miss)versteht“.³³

Für die Literaturwissenschaft ist aufgrund solcher Einsichten vorgeschlagen worden, Literaturkritik nicht länger am Kriterium „Objektivität“ zu messen – nur um dann darüber enttäuscht zu sein, dass sie von persönlichen, ökonomischen und

kulturpolitischen Kontexten abhängig ist.³⁴ Literaturkritiken sind nun mal keine Quellen, mit denen man direkt auf die literarischen Werke zurück schließen könnte. Sie lassen sich aber umso besser als Quellen lesen, mit denen auf persönliche, ökonomische und kulturpolitische Kontexte geschlossen werden kann, in denen diese Werke entstanden sind. Folglich lässt sich mit ihrer Hilfe auf komplexere Weise ermitteln, wie die literarischen Werke selbst aus persönlichen, ökonomischen und kulturpolitischen Kontexten hervorgegangen sind und wie ihr Erfolg oder Misserfolg innerhalb dieser Kontexte organisiert wird.

Dieser Wechsel der Perspektive hat enorme Folgen. Er führt weg von der Konzentration auf das literarische Werk. Für die Interpretation öffnen sich stattdessen die kulturellen Kontexte, in denen die Literaturkritik eine wichtige operative Funktion hat. Das nennt man den *cultural turn* der Literaturwissenschaft: Die interpretatorische Orientierung an den Funktionsmustern der Kultur tritt an die Stelle der Autonomieästhetik, der Werkeinheit, der Abgrenzung der Kunst gegenüber ihren Produktionsbedingungen. Literaturwissenschaft wird zur „Literaturbetriebskunde“ im engeren und zur textbasierten Kulturwissenschaft im weiteren Sinn.³⁵ Literaturkritik wird hier nicht als schlichte Erklärungsquelle für das Werk benutzt. Sie wird als Teil eines kulturellen Netzwerks verstanden, durch das die Produktion und Rezeption eines Werkes mit gesteuert wird. Kritik gilt damit nicht mehr als minderwertige Textsorte, sondern als Teil des kreativen Prozesses, aus dem das Kunstwerk hervorgeht.

**„Die Theaterkritik ist eine
Kulturwissenschaft der Gegenwart‘, die an
überraschenden, plötzlichen Begebenheiten
kulturelle Grundmuster ablesen kann.“**

Den Konzentrationsbemühungen der traditionellen Literaturwissenschaft auf „das Werk“ entspricht in der Theaterwissenschaft die Konzentration auf „die Aufführung“. Und wie die Literaturkritik in der traditionellen Literaturwissenschaft nur als zweifelhafter Dienstleister verstanden wird, so versteht die traditionelle Theaterwissenschaft die Theaterkritik als etwas, das der Leser nur mit Vorsicht genießen darf.

Der *cultural turn* verändert aber auch hier den Blick für die Zusammenhänge entscheidend. So lassen sich gerade die tendenziösen Kritiken nutzen, den kulturellen Kontext von Aufführungen genauer zu ermitteln. Und das wiederum lässt sich nutzen, um genauer zu erkennen, wie dieser kulturelle Kontext auf die Aufführungen zurückwirkt. Wenn über die Kritik ein „Kampf ums Theater“ geführt wird, dann muss bestimmt werden können, welchen Einfluss die einzelnen Auseinandersetzungen auf die Kulturpolitik, die Theater, die Spielpläne, die Besetzungen, die Inszenierungen und die weiteren Kritiken haben, die den Kampf dann in einer nächsten Runde fortführen.

Mit dieser kulturwissenschaftlichen Ausrichtung lässt sich viel besser erkennen, was Theaterkritik eben immer auch ist: Theaterpolitik, die mittelbar und unmittelbar auf die Entwicklung des Theaters Einfluss nimmt. Wendet sich die traditionelle Theaterwissenschaft von solchen Aktivitäten der Theaterkritik eher angewidert ab, um sich auf einzelne, abgegrenzte Aufführungen zu konzentrieren, so öffnet der *cultural turn* den Blick für die Zusammenhänge zwischen Inszenierung und Theaterbetrieb.

Es geht sogar noch einen Schritt weiter: Wenn es zum Selbstverständnis der Theaterkritik gehört, dass die Texte und Debatten als Inszenierungen verstanden werden, die mit den Inszenierungen auf der Bühne zusammenwirken, um etwas Ganzes, vor allem *etwas ganz Neues* herzustellen, dann gehören folgerichtig die Kritiken in eine erweiterte Aufführungsanalyse hinein. Die kulturwissenschaftliche Theaterwissenschaft richtet

damit ihren Fokus auf die Frage, wie und nach welchen Regeln sich der Theaterbetrieb inszeniert. Und sie öffnet den Fokus für die Frage, wie und nach welchen Regeln sich die Kultur über das Theater und den Theaterbetrieb in Szene setzt.

Diese Fragestellungen sind keineswegs neu. Dieser andere Umgang mit Theaterkritik passt sich ein in das Programm einer längst etablierten Theaterwissenschaft, die sich für die Kultur der Theatralität und die Theatralität der Kultur interessiert und dabei das eine mit Hilfe des anderen erhellen will.³⁶ Theaterkritik kann aus dieser Perspektive selbst als eine „cultural performance“ beobachtet und analysiert werden – und sie lässt sich zugleich als Teil einer „performance of culture“ verstehen.³⁷

Auf jeden Fall steht fest: Kritik wird nicht länger als minderwertige Quelle behandelt, die „in hohem Maße tendenziös und daher mit Vorsicht zu genießen“ ist. Für das Verständnis der komplexen Theaterpraxis, die sich nicht auf die abendliche Aufführung reduzieren lässt, gehört sie zu den wichtigsten Quellen überhaupt. Die Frage, wie die Praxis der Theaterkritik funktioniert, rückt damit in das Zentrum der Theaterwissenschaft.

11. Theaterwissenschaft und Kulturjournalismus

Ins Zentrum der Theaterwissenschaft rückt die Beschäftigung mit der Kritik aber noch aus anderen Gründen. Denn zählt man das Schreiben von Kritiken erst einmal zum kreativen Prozess der Inszenierung als „performance of culture“ hinzu, dann lässt sich auch der Kritiker besser als Teilhaber der Praxis verstehen. Er steht dann ja nicht mehr außerhalb. Er ist eingeflochten in ein kulturelles Netzwerk, durch das sich Theater reproduziert.

Für das theaterwissenschaftliche Lehren und Lernen heißt das: Über das Schreiben von Kritiken lässt sich am konkretesten

ein Eindruck von der eigenen Verstrickung gewinnen. Die Theaterwissenschaft selbst hat ja in Bezug auf die Aufführungsanalyse längst Zweifel ausgebildet, ob sie überhaupt objektiv beschreiben und analysieren kann. Nicht nur führt das transitorische Moment, die Plötzlichkeit und Flüchtigkeit der Aufführung dazu, dass bei jeder Analyse Wahrnehmung und Reflexion zusammenfallen. Auch ist klar, dass es *die* Aufführung, die man für die Untersuchung braucht, gar nicht gibt – es gibt nur die Aufführungen, die je für sich verschieden sind und von denen eine ideale Aufführung auf spekulative Weise abstrahiert werden müsste. So bleibt die Untersuchung in einer unhintergehbaren Abhängigkeit vom Standpunkt des Beobachters und seinen kulturell geprägten Voreinstellungen. Und so bleibt nur der Ausweg, diesen Einfluss offenzulegen, um ihn für den Interpretationsprozess fruchtbar zu machen.³⁸ Damit bekommt aber die Theaterkritik im Rahmen theaterwissenschaftlicher Ausbildungen eine ganz neue Funktion. Bislang wurde an ihr die Abhängigkeit vom Wertesystem des Kritikers bemängelt – jetzt wird sie zur Nagelprobe! Denn mit ihr wird diese Abhängigkeit des Beobachteten vom Beobachter nicht nur sichtbar gemacht. Sie lässt sich auch besser in den Prozess der Aufführungsanalyse einbeziehen. Wer den Umweg durch die kritische Praxis macht, kann sehr viel genauer erklären, was die Analyse mit der Kritik gemeinsam hat. Und ebenso kann man viel genauer erklären, worin sie sich unterscheiden. Anders gesagt: Die Probleme der Analyse lassen sich durch die vergleichende Auseinandersetzung mit der Kritik besser beobachten. Umgekehrt lassen sich die Probleme der Kritik durch die Auseinandersetzung mit der Analyse auf den Punkt bringen. Hier wird also nicht mehr die Wissenschaft gegen die Kritik ausgespielt. Sie werden miteinander ins Spiel gebracht, um sich gegenseitig aufzuklären.

Wenn Kritik aber erst einmal nicht mehr als etwas verstanden wird, was im Vergleich zur echten Wissenschaft nur Fragwürdiges produziert, sondern sie ergänzen kann,

dann lässt sich die kulturjournalistische Methode für die theaterwissenschaftliche Ausbildung ganz anders nutzen. Diese Methode eignet sich nämlich wie keine andere zur Beobachtung der Gegenwart. Braucht die Wissenschaft Zeit und Abstand, um sich mit ihren Gegenständen angemessen zu beschäftigen, so reagiert der Kulturjournalismus unmittelbar auf das, was passiert. Theaterwissenschaftler lernen mit der Theaterkritik also, die Jetztzeit des Theaters und des Theaterbetriebs zu beobachten. Das heißt nicht, dass sie letztgültige Urteile über das fällen sollen, was *immer jetzt* im Theater und im Betrieb passiert. Vielmehr können sie über die kulturjournalistischen Verfahrensweisen lernen, wie die Elemente des Essays so mit den Elementen der Streitschrift verschmolzen werden, dass die Einschätzung ebenso definitiv wie vorläufig formuliert sind, um dem Lauf der Zeit selbst den notwendigen Spielraum zu lassen. In diesem Sinn holt die Theaterkritik genau das ein, was Lessing der Beobachtung des Theaters unter den Bedingungen der Moderne angeraten hat: dass sie nicht nur das Transitorische analysieren können muss, sondern in sich selbst das Moment des Transitorischen verkörpern muss, um zu erreichen, was „vorläufige Objektivität“ genannt werden kann.³⁹

Auch das spricht nicht gegen die *wissenschaftliche* Auseinandersetzung. Und es ist kein Plädoyer für die Feuilletonisierung der Theaterwissenschaft. Auch hier soll gelten: Wissenschaft und Journalismus werden nicht gegeneinander ausgespielt, sondern ins Spiel gebracht, um sich gegenseitig in ihren Möglichkeiten zu reflektieren und bei der Beobachtung der Gegenwart zu ergänzen. Kulturjournalismus ist kein Ersatz für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung. Aber er darf als eine „Kulturwissenschaft der Gegenwart“ gelten, mit der die Momentaufnahmen produziert und die Kurzgeschichten erzählt werden, die in jene Archive eingehen, aus denen sich die Wissenschaften, die über mehr Zeit verfügen, bedienen können, um große Bilder und große Erzählungen zu entwerfen.⁴⁰

Insofern die Theaterwissenschaft sich nicht nur auf die Inszenierungen im Theater konzentrieren, sondern sich der Performativität der Kultur widmen will, wird der selbstverständliche Umgang mit der Kritik als „Kulturwissenschaft der Gegenwart“ zur Notwendigkeit. Denn sie macht eben nicht nur auf das Verstricktsein des Kritikers in das kulturelle Netzwerk aufmerksam. Kritik macht auch empfindlich dafür, performative Vorgänge in der Jetztzeit gerade dann beobachten und bestimmen zu können, wenn sie auf überraschende Weise passieren – wenn sie eben nicht geplantes Theater, sondern Teil des Zusammenspiels von Chaos und Ordnung sind.

Der Theaterwissenschaftler, der sich durch die Kultur der Gegenwart bewegt, um die Momente des Performativen zu entdecken, ist in diesem Sinn immer als Kulturjournalist unterwegs, als „Kulturjournalist der Gegenwart“, der an überraschenden, plötzlichen Begebenheiten probeweise kulturelle Grundmuster ablesen kann. Wenn man also behaupten möchte, dass der Beobachter der Gegenwart letztlich immer auch ein Theaterkritiker ist, dann mag das ein wenig hoch gegriffen sein. Doch bringt es vielleicht ein wenig von der Emphase zum Ausdruck, mit der das Trainieren theaterkritischer Grundfertigkeiten für das Studium empfohlen werden soll. Und vielleicht befördert es ein wenig die Emphase, die es braucht, um sich genauer und intensiver mit den Selbstaussagen von Theaterkritikern zu beschäftigen, um die historischen Entwicklungsbedingungen des Betriebs und den aktuellen *State of the Art* der Theaterkritik gleichermaßen zu rekonstruieren und für die eigene theaterwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Arbeit zu nutzen.

Literaturverzeichnis

- ¹ **Andreas Kotte:** Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien 2005.
- ² **Christopher Balme:** Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin 1999, S.86.
- ³ Ebd., S.87.
- ⁴ **Heike Adamski:** Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik. Frankfurt am Main, Berlin u.a. 2004, S.9.
- ⁵ Vgl. **Friedrich Michael:** Die Anfänge der Theaterkritik. Leipzig 1918.
- ⁶ Vgl. **Gotthold Ephraim Lessing:** Hamburgische Dramaturgie, 30. Stück; Vgl. **Wolfgang F. Bender:** Theaterzeitschriften, in: Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700-1800, hrsg. von Ernst Fischer, Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix, München 1999, S.346-355.
- ⁷ Vgl. Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theateraschenbücher. 3 Bde., München 1994ff.
- ⁸ Vgl. die Stichworte *Image* und *Kult* in: Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, hrsg. von Erhard Schütz, David Oels, Stephan Porombka und Thomas Wegmann. Reinbek bei Hamburg 2005.
- ⁹ **Johann Friedrich Schütze:** Satyrisch-aesthetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts. Nebst einem lehr- und scherzreichen Anhang. Hamburg 1800; vgl. auch **Urs H. Mehlin:** Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation. Düsseldorf 1969, S.215-217.
- ¹⁰ Vgl. **Steffen Martus:** Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik bei Hagedorn, Gellert und Wieland. In: DVJS 74 (2000) H.1, S. 27-43.
- ¹¹ **Gotthold Ephraim Lessing:** Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt. [1767/1768]
- ¹² **Gotthold Ephraim Lessing:** Die Erziehung des Menschengeschlechts. [1780]
- ¹³ Um die Namen zu nennen und die Reihe literarischer Theaterkritiker bis in die Weimarer Republik hinein zu erweitern: Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Ludwig Tieck, August und Wilhelm Schlegel, Christian Dietrich Grabbe, Gottfried Keller, Bertolt Brecht, Karl Kraus, Robert Musil, Alfred Döblin, Erich Kästner.
- ¹⁴ **Marcel Reich-Ranicki:** Die Anwälte der Literatur. München 1994, S.114.
- ¹⁵ **Theodor Fontane:** Kritische Schriften, hrsg. von Werner Weber, S.200.
- ¹⁶ **Theodor Fontane:** Sämtliche Werke, Abt. III, Bd. II, hrsg. von Walter Keitel. München 1976, S.795.

- ¹⁷ **Herbert Ihering:** Der Kampf ums Theater, in: H.I.: Die zwanziger Jahre. Berlin 1948, S.62f.
- ¹⁸ Vgl. **Lothar Schöne:** Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik. Darmstadt 1995, S.56-72.
- ¹⁹ **Hermann Sudermann:** Verrohung der Theaterkritik, Berlin 1902, S.5 u. 6.
- ²⁰ **Alfred Kerr:** Die Kritik und Herr Sudermann, in: Tag 21.11.1902. Zum so genannten Sudermann-Streit vgl. die Arbeit von Heike Adamski, Anm.4., S.110ff.
- ²¹ Von 1905 bis 1908 erscheint diese Zeitschrift in 12 Ausgaben.
- ²² **Maximilian Harden:** Kampfgenosse Sudermann, Berlin 1903, S.30.
- ²³ Vgl. **Hermann Haarmann:** Theaterkritik. In: Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung, hrsg. von Kai Kauffmann und Erhard Schütz, Berlin 2000, S.209f.
- ²⁴ **Ihering:** Berlin 1912. In: Schaubühne, 8. Jhrg., Heft 40, S.304.
- ²⁵ Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie vom 22. April 1767.
- ²⁶ Vgl. **Jörg Requate:** Journalismus als Beruf. Entstehung und Entwicklung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert. Deutschland im internationalen Vergleich. Göttingen 1995, S.352.
- ²⁷ **Georg Hensel:** Wider die Theaterverhunzer. 13 polemische Predigten, Zürich 1972, S.77.
- ²⁸ **Heinz Pürer, Johannes Raabe:** Zur Berufsgeschichte des Journalismus. In: Grundlagentexte der Journalistik, hrsg. von Irene Neverla, Elke Grittmann und Monika Pater. Konstanz 2002, S.408-416.
- ²⁹ Mit diesem unfreiwillig Thomas Bernhard parodierenden Statement ist die Arbeit der Zeitschrift *Theater heute* gemeint, vermerkt wird es im Protokoll des 4. Österreichischen Theatertags zum Thema *Theater und Presse – Information, Interpretation, Kritik*; Salzburg, Rittersaal der Fürsterzbischöflichen Residenz, 31. März und 1. April 1978, S.111.
- ³⁰ **Rudolf Stöber:** Deutsche Pressegeschichte. Einführung, Systematik, Glossar. Konstanz 2000, S.187.
- ³¹ Vgl. **Jörg Requate**, Anm. 26, 354f.
- ³² Vgl. Anm. 24.
- ³³ **Jürgen Wilke:** Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688–1789). Teil I: Grundlegung. Stuttgart 1978, S. 90.
- ³⁴ **Stephan Porombka:** Gemengelagelesen. Für einen kulturwissenschaftlichen Umgang mit Literaturkritik. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XV – 1/2005, S.109-121.
- ³⁵ **Stephan Porombka:** Literaturbetriebskunde. Zur ‚genetischen Kritik‘ kollektiver Kreativität. In: Kollektive Kreativität, hrsg. von Stephan Porombka, Wolfgang Schneider und Volker Wortmann. Tübingen 2005, S.87-102; Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, hrsg. von Hartmut Böhme, Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg 1996.
- ³⁶ Vgl. **Hajo Kurzenberger:** Theatralität. In: Handbuch Populäre Kultur, hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart 2003, 451-457; **Rudolf Münz:** Theatralität und

Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin 1998; Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, hrsg. von Hanne Seitz. Bonn 1999; Ästhetik der Inszenierung, hrsg. von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main 2001; Wahrnehmung und Medialität, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn u.a. Tübingen, Basel 2001; Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.

³⁷ Vgl. **Joachim Fiebach**: Artikel *Performance*. In: Ästhetische Grundbegriffe Bd.4, hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Weimar 2004, S.754-755; **Marvin Carlson**: Performance. A critical introduction. London 1999; **Victor Turner**: The Anthropology of Performance. New York 1988.

³⁸ In diesem Sinn entwickelt Franz Wille sein Modell der Aufführungsanalyse. **Franz Wille**: Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt am Main, Bern 1991.

³⁹ Vgl. **Malte Möhrmann**: Über das Flüchtige und das Fixieren. Die Sprache der Theaterkritik. In: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, hrsg. von Renate Möhrmann. Berlin 1990, S.165-186.

⁴⁰ Vgl. zur Wissenschaftlichkeit des Journalismus: **Helmut F. Spinner**: Wissensorientierter Journalismus. Der Journalist als Agent der Gelegenheitsvernunft. In: Medien ohne Moral. Variationen über Journalismus und Ethik, hrsg. von Lutz Erbring, Stephan Ruß-Mohl u.a. Berlin 1988, S.238-267; **Hannes Haas**: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien, Köln, Weimar 1999.