



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Theaterkritik und ihre Funktionen

Analyse zur Situation von Theaterkritik im
21. Jahrhundert anhand zweier Gegenwartsinszenierungen

Verfasserin

Daniela Majer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhaltsverzeichnis

I. Vorwort	5
II. Einleitung	6
III. Was ist Theaterkritik	9
III.1. Theaterkritik im historischen Kontext	9
III. 2. Funktionen der Theaterkritik	12
III. 2. 1. Funktionen für das Publikum	13
III. 2. 2. Funktionen für das Theater	24
III. 2. 3. Funktionen für die Kulturpolitik	28
III. 2. 4. Funktionen für die Wissenschaft	31
IV. Medienrezeption von Theater im 21. Jahrhundert	32
IV. 1. Mediale Berichterstattung über Theater	32
IV. 2. Das Feuilleton als Ort der Theaterrezension	34
IV. 2. 1. Die Geschichte des Feuilletons	34
IV. 2. 2. Wo steht das Feuilleton heute?	39
IV. 3. Die Situation der Theaterkritik heute	40
IV. 3. 1. Häppchen-Journalismus	40
IV. 3. 2. Finanzielle Engpässe	41
IV. 3. 3. Einfluss der Pressearbeit auf die Medien	43
IV. 4. <i>nachtkritik.de</i> – Online-Rezeption als Zukunftsperspektive?	44
V. Empirische Analyse	47
V. 2. Methodisches Vorgehen	47
V. 2. 1. Fragestellungen und Hypothesen	47

V. 2. 2. Inhaltsanalyse	49
V. 3. Material	54
V. 3. 1. Die Romanvorlage – <i>Schuld und Sühne</i>	54
V. 3. 2. Der Autor – Fjodor M. Dostojewskij	55
V. 3. 3. Die Regisseurin – Andrea Breth	56
V. 3. 4. Der Aufführungskontext – <i>Verbrechen und Strafe</i>	58
V. 3. 5. Das Stück – <i>Freier Fall</i>	60
V. 3. 6. Der Autor – Gert Jonke	62
V. 3. 7. Die Regisseurin – Christiane Pohle	63
V. 3. 8. Der Aufführungskontext – <i>Freier Fall</i>	65
V. 4. Kodierregeln	66
V. 4. 1. Informationsdichte	66
V. 4. 2. Objektivität	72
V. 4. 3. Verständlichkeit – Schreibstil	73
V. 4. 4. Urteil – Orientierung	76
V. 4. 5. Vollständigkeit – Ausgewogenheit	76
V. 4. 6. Konstruktive Kritik	78
V. 4. 7. Kenntnisse des Aufführungskontextes	79
V. 4. 8. Kulturpolitischer Nutzwert	79
V. 5. Auswertung	81
V. 5. 1. Informationsdichte	82
V. 5. 2. Objektivität	102
V. 5. 3. Verständlichkeit – Schreibstil	104
V. 5. 4. Urteil – Orientierung	108
V. 5. 5. Vollständigkeit – Ausgewogenheit	109
V. 5. 6. Konstruktive Kritik	110

V. 5. 7. Kenntnisse des Aufführungskontextes	112
V. 5. 8. Kulturpolitischer Nutzwert	113
Exkurs: Analyse zweier Kritiken aus Wochenzeitungen	114
VI. Zusammenfassung	118
VII. Methodenkritik	125
VIII. Bibliographie	128
IX. Anhang	140
IX. 1. Auswertungstabellen	140
IX. 2. Theaterkritiken	164
X. Abstract	206
Lebenslauf	207

I. Vorwort

Gemäß dem bekannten Sprichwort „Gut Ding braucht Weile“ hat mich nachfolgende Arbeit länger begleitet, als ursprünglich geplant war. Von 2008 bis 2011 beschäftigte ich mich neben vielen anderen Verpflichtungen und Funktionen – vor allem der als Mutter eines wunderbaren kleinen Sohnes – mit dem Thema Theaterkritik. Im Sommer 2011 rückte dieses „Gut Ding“ allerdings in den Mittelpunkt meines Interesses, musste es doch plötzlich schneller fertig werden, als gedacht. Ohne das großzügige Mitwirken vieler Menschen hätte das wahrscheinlich nicht so gut und schnell geklappt.

Bedanken möchte ich mich besonders herzlich bei meiner Betreuerin Frau Prof. Hilde Haider, die mich vor allem in der heißen Phase durch ihre motivierenden Worte persönlich und fachlich sehr unterstützte. „Vielen Dank Frau Professor für Ihr Engagement!“. Ein herzliches Dankeschön auch der Studien Service Stelle des Instituts Theater-, Film- und Medienwissenschaften, allen voran Frau Mag. Olga-Hermine Kessar. „Vielen Dank für Ihren Einsatz!“

Einen großen Dank möchte ich auch meinen Eltern Eva und Johann Majer aussprechen, ohne deren Unterstützung – vor allem während der Zeit des Studiums – ich heute nicht da wäre, wo ich bin.

Vielen Dank auch an meinen Freund Thomas, der mich in der Zeit des Schreibens nicht nur großartig unterstützte, sondern auch so manche Laune ertrug.

II. Einleitung

Theaterkritik, was ist das? Ein kleiner Zweispalter mit viel Service-Charakter auf den Kulturseiten zwischen Film- und Musikrezensionen oder eine analytische Reflexion über ästhetische Entwicklungen?

Theaterkritik, für wen wird sie geschrieben? Für langjährige Theaterabobesitzer und Szenekenner oder für Unerfahrene, denen Orientierung angeboten werden soll? Für Schauspieler, Dramaturgen, Regisseure oder gar die Kulturpolitik?

Theaterkritik, was soll sie beinhalten? Ein aussagekräftiges Urteil über Erfolg oder Misserfolg einer Aufführung oder Verbesserungsvorschläge an den Regisseur?

Theaterkritik, wie soll sie geschrieben sein? Möglichst literarisch und voller Poesie oder nüchtern und sachlich?

Was? Für wen? Wie? Viele Fragen tauchen auf, wenn man sich mit Theaterkritik im 21. Jahrhundert beschäftigt. Um diese beantworten zu können, stellt sich zu allererst die Frage nach ihren Funktionen, erst dann kann klar werden, wie Theaterkritik heute aussieht. Diese Frage stellt sich auch die vorliegende Arbeit.

Im *Theaterlexikon* von Manfred Brauneck wird Theaterkritik beschrieben als ein

„[...] beschreibender, interpretierender, einordnender und wertender, auch glossierender Bericht über einen abgeschlossenen, nur bedingt wiederholbaren Vorgang auf der Bühne nach subjektiven Kriterien für Presse, Funk oder Fernsehen [...] adressiert an Laien und Fachleute, darum Bemühen um substantiiert verständlichen, möglichst ‚feuilletonistischen‘ Stil ohne wissenschaftlichen Anspruch [...] Problem und steter Vorwurf ist die Frage nach den Kriterien eines Urteils.“¹

Entspricht diese Definition wirklich der heutigen Theaterkritik? Denn eine „beschreibende, interpretierende, einordnende und wertende“ Kritik, die sich gleichzeitig an „Laien und Fachleute“ richtet und noch dazu in einem „verständlichen Stil“ geschrieben ist, klingt nach einer Wunschvorstellung, die alle Bedürfnisse befriedigt und allen Ansprüchen genügt. Ist dem wirklich so? Wer heute den Kulturteil einer Zeitung aufschlägt, sucht wahrscheinlich des Öfteren vergeblich nach Kritiken, die sich an dieser Definition orientieren. Meist steht auch im Kulturteil der Service-Gedanke von Zeitungsmachern im

¹ Brauneck, Manfred. *Theaterlexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 988.

Vordergrund. Der Theaterkritiker Werner Schulze-Reimpell, der auch gleichzeitig der Autor des Lexikoneintrags ist, warnt in einem Vortrag, den er 2004 in Berlin gehalten hat, davor, dass in deutschen Feuilletons der Platz immer weniger wird und „die Kulturreportage, eine unkritische Vorausberichterstattung über kulturelle Termine mit Ankündigungscharakter an die Stelle kritischer Reflexion getreten ist“. Berücksichtigt werde fast nur noch, was Skandal macht oder was am Ort, im Verbreitungsgebiet der Zeitung stattfände.² Zusätzlich muss das gute Verhältnis zu den Anzeigenkunden gewahrt werden und plötzlich tritt der „beschreibende, interpretierende, einordnende und wertende“ Charakter der idealen Theaterkritik in den Hintergrund. Außerdem darf auch der Einfluss der Pressearbeit der Theater auf die Kritiker nicht außer Acht gelassen werden. Werden ihnen doch vorgefertigte Häppchen über die Inszenierungen am Silbertablett auf den Schreibtisch serviert.

Laut Schulze-Reimpell soll die Rezension „adressiert an Laien und Fachleute“ sein. Ist das denn möglich oder schrecken Laien vor dem oft schwer leserlichen Stil zurück? Schulze-Reimpell wünscht sich in seiner Definition einen „verständlichen, möglichst ‚feuilletonistischen‘ Stil“ – diese Aussage könnte in so manchem Praxisfall als Paradoxon verstanden werden. Die Theaterkritik könnte sich ihre „beschreibende, interpretierende, einordnende und wertende“ Aufgabe demnach schon alleine durch ihren Stil verbauen.

Und ihr Problem ist laut dem Autor der stete Vorwurf auf „die Frage nach den Kriterien eines Urteils“. Bieten Theaterkritiken überhaupt ein Urteil und müssen sie das überhaupt? Die vorliegende Arbeit soll sich mit diesen Fragestellungen beschäftigen. Dazu wurden drei Forschungsfragen entwickelt. *Welchen (idealen) Funktionen geht Theaterkritik am Beginn des 21. Jahrhunderts nach und welche Kriterien müssen vorhanden sein, um diese Funktionen zu erfüllen? Welche dieser Kriterien werden in der journalistischen Praxis umgesetzt?*

Im ersten Teil der Diplomarbeit sollen auf Basis von Theorien und Aussagen von zeitgenössischen aber zum Teil auch schon historischen Theaterkritikern, Dramaturgen und Theaterwissenschaftlern sowie mithilfe historischer Herleitung und der Forschungsliteratur Idealfunktionen der Theaterkritik entwickelt werden. Diese werden in vier Gruppen

² Schulze-Reimpell, Werner. „Selbstreflexion: Theaterkritik in der Erlebnisgesellschaft.“ *Zwischen Rotstift und Spaßzwang. Ist das Theater noch zu retten.* Hg. Werner Schulze-Reimpell. Hamburg: Bockel, 2005. S. 126-130.

aufgeteilt: Funktionen für das Publikum, die Theater, die Kulturpolitik und die Wissenschaft. In einem zweiten Schritt sollen die Aufgaben isoliert werden, die eine Kritik erfüllen muss, um ihrer jeweiligen Funktion gerecht zu werden.

Im zweiten Kapitel möchte ich mich mit der allgemeinen Situation der Medienrezeption von Theater im 21. Jahrhundert beschäftigen. Ich möchte mir ansehen, in welchem Teil der Zeitung über Theater berichtet wird und dessen historische Entwicklung betrachten.

Welche anderen Formen der Berichterstattung gibt es neben der Kritik und ist die aufgrund eines verstärkten Service-Bewusstseins der Kulturjournalisten am Rückzug? Wie sieht die Situation der Theaterkritik heute aus und von welchen zeitgenössischen Phänomenen wird sie geprägt. Hier soll vor allem auf die unkritische Vorausberichterstattung, auf die finanziellen Engpässe der Verlage und die Pressearbeit der Theater eingegangen werden.

Im letzten Teil der Arbeit möchte ich schließlich anhand einer quantitativen wie qualitativen Inhaltsanalyse der Kritiken zweier Gegenwartsinszenierungen (*Freier Fall* inszeniert von Christiane Pohle sowie *Verbrechen und Strafe* von Andrea Breth) eine Ist-Situation aufzeigen. In wie weit haben die Funktionen der Theaterkritik in der journalistischen Praxis Relevanz?

III. Was ist Theaterkritik?

III. 1. Theaterkritik im historischen Kontext

Die früheste erhaltene theaterkritische Tätigkeit findet man in einem Theaterstück selbst. Auch wenn bei Aristophanes' *Fröschen* vom Januar 405 v. Chr. die politische Funktion im Vordergrund steht, sind darin Anhaltspunkte enthalten, die den Vergleich mit einer Theaterkritik zulassen. Verglichen mit der modernen Form von Theaterkritik scheint diese Form der Rezension sehr ungewöhnlich. Das Kriterium etwa, dem Publikum zum Besuch der Aufführung zu raten oder davon abzuraten, ist aufgrund der speziellen athenischen Aufführungssituation³ gar nicht möglich gewesen. Auch sind heute selten Dichter oder Regisseure als Theaterkritiker tätig.

In seiner Komödie gestaltet Aristophanes einen Wettstreit zwischen zwei der bedeutendsten Tragiker des 5. Jhs. v. Chr., Aischylos und Euripides. Wer hat es als bester Dichter verdient, den Tragödienthron der Unterwelt einzunehmen? Aristophanes tritt jedoch nicht augenscheinlich als Kritiker auf, sondern er setzt den Theatergott Dionysos ein, der als relativ irrationaler Schiedsrichter fungiert. Bei allzu theoretischen Diskussionen entscheidet er nach seiner momentanen Eingebug und folgt der Stimme seines Herzens. Aristophanes karikiert damit die oft unverständlichen Entscheidungen der athenischen Richter zur damaligen Zeit. Der Stil, in dem Aristophanes die beiden Figuren Aischylos und Euripides zeichnet, spiegelt genau den Stil der Dichtungen der beiden wider. Dennoch sind die beiden in erster Linie Komödienfiguren und die Prüfungen, die die beiden ablegen müssen, dienen komischen Effekten. Aristophanes will sein Publikum also in erster Linie anregen, über die politische Situation nachzudenken bzw. sie zum Lachen reizen und erst dann theoretisch über Dichtung und Theater sprechen.⁴

Auch Lessings Form der Theaterkritik wäre in der heutigen Zeit undenkbar. Mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie* hatte er zwar eine recht fortschrittliche Idee, wollte er doch

³ Der attische Tyrann Peisistratos von Athen führte in der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. das Dionysosfest für die Bevölkerung ein. In diesem, dem ekstatischen Gott gewidmeten Ritus, waren Tragödienwettbewerbe und ab 486 v. Chr. auch Komödienaufführungen zugelassen. Es handelte sich dabei um einmalige offizielle Wettbewerbe, an denen drei Dichter teilnahmen. Diese wurden schließlich von Theaterrichtern beurteilt.

⁴ vgl. Jochen Althoff. „Theaterkritik in Aristophanes' *Fröschen*“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. (Hg.) Gunther Nickel, Tübingen: Francke Verlag, 2007. S. 11-36.

anhand der aktuellen Aufführungen des neu eröffneten Nationaltheaters eine sich ständig weiterentwickelnde Theorie und Praxis des Dramas hervorbringen. Vor allem war es ihm wichtig, dass auch die Leistungen der Schauspieler berücksichtigt werden. „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird“, schreibt Lessing in seiner Ankündigung vom 22. April 1767.⁵

Lessing war allerdings, und das ist für die heutige Zeit undenkbar, am Theater angestellt. Von der Theaterleitung wurde er sozusagen als PR-Mitarbeiter eingestellt. Als Lessing jedoch sein Unterfangen in die Tat umsetzte und die Leistung der Schauspieler kritisch kommentierte, reagierten diese zum Teil sehr beleidigt auf seine Kritiken. Nachdem er zusätzlich das Interesse an dem mit Singspielen und Possen gefüllten Spielplan verlor, verwandelte sich die *Hamburgische Dramaturgie* immer mehr in ein Theoriewerk, für das Lessing nur mehr selten aktuelle Stücke als Anlass nahm. Das ursprünglich angedachte regelmäßige Erscheinen des Blattes (immer dienstags und freitags) konnte nur von der Eröffnung des Theaters am 22. April 1767 bis 14. August 1767 eingehalten werden. Danach stoppte Lessing das periodische Erscheinen aufgrund auftauchender Raubdrucke. Die aktuelle Wirkung der Kritiken ging somit verloren. Dennoch ebnete Lessing der modernen Theaterkritik den Weg, erkannte er doch als erster, dass ein Kunstrichter nicht nur seinen Geschmack walten lässt, sondern diesen mit Argumenten untermauern muss. Er war sozusagen der Begründer der konstruktiven Kritik.

„Tadeln heißt überhaupt, sein Missfallen zu erkennen zu geben. Man kann sich bei diesem Missfallen entweder auf die bloße Empfindung berufen oder seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Jenes tut der Mann von Geschmack, dieses der Kunstrichter.“⁶

Wenn man sich Theaterkritik im historischen Kontext ansieht, dann wird schnell klar, dass Kritik immer den Geist der Zeit, in der sie entstanden ist, reflektiert. Seien es die künstlerischen Analyse Kriterien, nach denen die Rezensenten urteilten aber auch die politischen und gesellschaftlichen Umstände, die in eine Kritik hineinspielten oder überhaupt erst Kritik zuließen. Man denke hier nur an das nationalsozialistische Regime, in dem Joseph Goebbels ab 1936 die Kunst- und Theaterkritik offiziell verboten und durch die sogenannte „Kulturberichterstattung“ ersetzt hat. Eine Form, die durchwegs der Propaganda diente und nur mehr nationalistische Theaterkunst förderte.

⁵ Lessing, G.E. *Hamburgische Dramaturgie*. (Hg.) Klaus L. Berghahn. Ditzingen: Reclam, 1999. S. 11.

⁶ Lessing, G.E. *Werke*. 5. Band. München: Carl Hanser Verlag, 1978. S. 331.

Im Wandel der Zeit veränderten sich nicht nur die Rezensenten und deren Darstellungsweisen selbst, sondern auch Urteilkriterien, Aufgaben und Funktionen einer Theaterkritik. Die starke Ausdifferenzierung und Vielfalt der Theaterkritik ab 1870, mit ihren großen Namen wie Fontane, Schlenther, Kerr, Polgar, Jacobsohn oder Ihering beispielsweise, entwickelten sich wie Gunter Nickel es beschreibt „nicht selbstbezüglich und selbstgenügsam, sondern im Rahmen eines gesellschaftlichen Wandlungsprozesses.“⁷ Die enorme Expansion des Zeitungswesens, die Einführung der Gewerbefreiheit, die steigende Zahl der Theater und die verbesserte schulische Ausbildung der unteren Volksschichten trugen das ihre dazu bei.

⁷ Nickel, Gunther. „Von Fontane zu Ihering. Die Ausprofessionalisierung der Theaterkritik zwischen 1870 und 1933“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. (Hg.) Gunther Nickel. Tübingen: Francke, 2007. S. 204.

III. 2. Funktionen der Theaterkritik

Ulrich Roloff-Momin, ehemaliger Senator für Kulturelle Angelegenheiten in Berlin, plädiert in einem seiner Texte dafür, dass „die Diskussion um die Funktion der Theaterkritik immer wieder geführt werden muss, weil sie auf Aufgaben und Selbstverständnis, Erfolge und Versäumnisse der Theaterkritik aufmerksam machen kann.“⁸ Heute, zu einer Zeit, in der Theater keiner bestimmten Ästhetik verpflichtet ist, nicht mehr danach strebt, eine Wirklichkeit abzubilden, sondern es vielmehr dem Zuschauer überlässt, Ordnung in ein Chaos zu bringen, stellt sich grundsätzlich die Frage nach einer Existenzberechtigung der Theaterkritik. Dazu aber später mehr.

Jedenfalls kann mit Sicherheit behauptet werden, dass es kein allgemein gültiges, über alle Zeit hinweg festgeschriebenes Modell einer wahren Kritik gibt. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts teilen sich die Funktionen von Theaterkritik auf vier verschiedene Zielgruppen auf: das Publikum, das Theater, die Kulturpolitik und die Wissenschaft. In diesem ersten Kapitel handelt es sich um Ideal-Funktionen von Theaterkritiken, die ich anhand eigener Überlegungen und den Aussagen von zeitgenössischen aber zum Teil auch bereits historischen Theaterkritikern, Dramaturgen und Theaterwissenschaftlern isoliert habe. Ideal-Funktionen deshalb, weil sie (und das wird die Analyse zeigen) wohl nie alle und in Reinform auftreten werden. Außerdem gibt es die ideale Kritik deshalb nicht, weil es den idealen Kritiker in Wahrheit nicht gibt. Der deutsche Theaterkritiker und Autor Till Briegleb beschreibt diese Tatsache am Schluss seiner 10 Thesen zu „Kritiker und Theater“ folgendermaßen:

„Den idealen Kritiker, wie er hier in Ansätzen skizziert ist, gibt es nicht. Kritiker stehen genau so wie Theatremacher in ökonomischen, hierarchischen und psychologischen Abhängigkeitsverhältnissen, die sich auf ihre Arbeit auswirken.“⁹

In einem zweiten Schritt habe ich einen Kriterienkatalog aufgestellt, den eine Kritik erfüllen muss, um ihrer jeweiligen Funktion gerecht zu werden. Wie diese Kriterien in der journalistischen Praxis umgesetzt werden, soll der zweite Teil der Arbeit mit einer Analyse zweier Gegenwartsinszenierungen zeigen.

⁸ Roloff-Momin, Ulrich. „Theaterkritiker – Wegweiser für Kulturpolitik?“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 214.

⁹ Briegleb, Till. „Kritiker und Theater: 10 Thesen von Till Briegleb“ *dramaturgie*. Heft 1/ 2006. S. 12-13.

III. 2. 1. Funktionen für das Publikum

Die Zielgruppe Publikum lässt sich in zwei Untergruppen teilen. Zum einen gibt es das, nennen wir es das potenzielle Publikum, also jene Theaterinteressierten, die die rezensierte Aufführung noch nicht gesehen haben und zum anderen, nennen wir es das reale Publikum, welches die Theaterkritik liest, um seine eigenen Erfahrungen zu vergleichen. Für Ersteres hat die Theaterkritik, wie die Leiterin des künstlerischen Betriebsbüros des Hamburger Thalia Theaters Ulrike Rennings es beschreibt, hauptsächlich die Funktion, Inhalte, Erläuterungen der Konzeption und Rezeptionshilfen vorab zu liefern.¹⁰ Das potenzielle Publikum erwartet sich natürlich auch ein Urteil, nach dem es dann abwägt, ob es das Theaterstück ansehen soll oder nicht. An diesem Punkt überschneidet sich die Publikumsfunktion mit derer für das Theater. Positive Kritik animiert interessierte Leser dazu, sich die Vorstellung anzusehen und nützt damit dem Theaterbetrieb ebenso. Genauso können allerdings auch Verrisse einen neugierigen Leser dazu bewegen, sich die Vorstellung anzusehen. Rennings bezeichnet diese Funktion als Public-Relations-Funktion.

Das reale Publikum verlangt von der Kritik, wie Rennings es beschreibt, „Nachbearbeitungsfutter.“¹¹ Es sucht „Bestätigung oder In-Frage-Stellung seiner eigenen Wahrnehmung“ und „gewiß sucht man auch nach Erklärungen zu Halb- oder Nichtverstandenen der Inszenierung.“¹² Der berühmte deutsche Theaterkritiker Friedrich Luft wies darauf hin, dass der Kritiker immer die „alte, dumme, gute Oberlehrerfrage zu beantworten hat: ‚Was will uns der Dichter hier sagen.‘“¹³ Und auch der österreichische Literat und Theaterkritiker Egon Friedell sah die Funktion der Kritik/des Kritikers für das Publikum als eine vermittelnde, ähnlich der Enzyme in der organischen Chemie.

„Diese Körper gehen zwar selber nie eine Verbindung ein, haben aber die Eigenschaft, durch ihre bloße Gegenwart das Zustandekommen gewisser Verbindungen zu beschleunigen. Die Verbindung nun, die der Kritiker durch seine Anwesenheit beschleunigen soll, ist die zwischen Künstler und Publikum.“¹⁴

¹⁰ Rennings, Ulrike. „Kritik den Kritikern“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 96.

¹¹ ebd.

¹² ebd.

¹³ Luft, Friedrich. „Das Wesen der Kritik“ *Kritik in unserer Zeit: Literatur, Theater, Musik, Bildende Kunst*. (Hg.) Günther Blöcker, Friedrich Luft, Will Grohmann u. H. H. Stuckenschmidt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960. S. 39.

¹⁴ Friedell, Egon. „Wozu noch Theaterkritik?“ *Wozu das Theater? Essays, Satiren, Humoresken*. (Hg.) Egon Friedell. München: C. H. Beck, 1965. S. 54-58.

Wenn man all diese Definitionen für reales und potenzielles Publikum vergleicht und zusammenfasst, dann lässt sich die Funktion für das Publikum als eine **vermittelnde** erklären. Sie muss informieren.

Das bestätigt auch eine Untersuchung von Vasco Boenisch, der für sein Buch *Krise der Kritik?* eine Leserbefragung durchführte, um die Einstellungen, Meinungen und das Nutzungsverhalten der Leser zu erfahren. In einem Zeitraum von rund vier Wochen im Juni und Juli 2007 wurden dafür rund 900 Fragebögen in sieben deutschen Städten im Anschluss an Theatervorstellungen verteilt. Die Rücklaufquote lag bei knapp 30 Prozent. 227 Bögen wurden ausgewertet.¹⁵ 78 Prozent der Leser gaben an, dass es ihnen am wichtigsten sei, dass die Theaterkritik informativ ist.¹⁶

Was muss eine Kritik also enthalten, um der Funktion für das Publikum gerecht zu werden? In erster Linie bedarf sie eines, wie Friedrich Luft es nennt, spezialisierten Reporters und Zeitungsmannes. Der Kritiker muss demnach informieren und „er hat gewissenhaft und lesbar Nachricht zu geben über die Vorgänge im Bühnenhaus und Parkett.“¹⁷ Interessant ist hier, dass in den Kritiken zu Beginn des 21. Jahrhunderts kaum mehr auf die Publikumsreaktion eingegangen wird, diese von den Kritikern sogar absichtlich nicht genannt werden, um das Urteil über den Abend nicht zu verfälschen (Vgl. die Ergebnisse der Analyse unter Punkt V. 5. 1. Ergebnisse Informationsdichte: Der Abend – das Publikum).

Theaterkritik muss sich heute mehr denn je die Frage stellen, wie Roland Dreßler, ehemaliger Chef dramaturg des Mittelsächsischen Theaters in Freiberg betont, ob sie sich als Kritik der Inszenierung oder als Kritik des Ereignisses versteht.¹⁸ Diese fehlende Einbeziehung des Publikums sieht Dreßler als Grund dafür, dass sich der „Adressatenzirkel der Theaterkritik noch rascher als der Kreis der potenziellen Theaterzuschauer verengt.“¹⁹ Gerade bei Kritik über zeitgenössisches Theater, bei dem die Rolle des Publikums eine sehr paradoxe ist, scheint mit einer bloßen Inszenierungskritik ein wichtiger Teil verloren

¹⁵ Boenisch, Vasco. *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2008. S.160.

¹⁶ ebd. S. 174.

¹⁷ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 37.

¹⁸ Dreßler, Roland. „Theaterkritik nach dem Ende der Aufklärung“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 192-199.

¹⁹ ebd.

zu gehen. Im sogenannten postdramatischen Theater ist der Zuschauer oft wesentlicher Bestandteil der Performance, nicht selten sogar Teilnehmer. Theater ist, wie es der freie Regisseur und Dramaturg Jan Deck in seinem Text über die Rolle des Zuschauers im postdramatischen Theater beschreibt, „Live-Art“.²⁰ Das war bereits in früheren Formen von Theater so und wird auch immer so bleiben. Der Zuschauer war nur üblicherweise auf eine isolierte Beobachterposition im Dunklen des Zuschauerraumes festgelegt.

Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, der unter anderem für seine Forschungen zum Postdramatischen Theater bekannt ist, macht den Beginn der Mediengesellschaft dafür verantwortlich, dass Theater lernen musste zu konkurrieren und sich auf seine spezielle Situation zu konzentrieren.

„Mit dem Ende der ‚Gutenberg Galaxis‘ stehen Schrifttext und Buch wieder in Frage, die Wahrnehmungsweise verschiebt sich: simultanes und multiperspektivisches Wahrnehmen ersetzen das linear sukzessive. [...] Das langsame Lesen droht ebenso wie das umständliche und schwerfällige Theater, angesichts der einträglicheren Zirkulation bewegter Bilder seinen Status einzubüßen.“²¹

Laut Lehmann ist im Unterschied zu allen Künsten des Objekts und der medialen Vermittlung die körperliche Anwesenheit und Wahrnehmung von Zeit und Raum von Produzenten und Rezipienten nirgends so gleichzeitig wie in der Live-Art-Situation des Theaters.

„Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrauchte Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raums, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen. Emission und Rezeption der Zeichen und Signale finden zugleich statt.“²²

Für viele Theatermacher wird deshalb heute die Frage nach dem „Was mache ich aus der Live-Situation?“ wichtiger als „Was stelle ich dar?“²³ Wenn in Kritiken diese Rolle des Zusehers völlig außer Acht gelassen wird, dann geht ein wichtiger und beabsichtigter Teil der Inszenierung verloren.

Beschreibung

Kehren wir aber wieder zu den beiden Adjektiven „gewissenhaft und lesbar“, die Luft in seiner Kritikerbeschreibung verwendet hat, zurück. Mit „gewissenhaft“ wird hier der Versuch geschildert, das Gesehene zu allererst einmal objektiv zu schildern und damit dem

²⁰ Deck, Jan. „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“ *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. (Hg.) Jan Deck u. Angelika Sieburg. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 10.

²¹ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008. S. 11.

²² ebd. S. 12.

²³ Lehmann, Hans-Thies. „Vom Zuschauer“ *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im Zeitgenössischen Theater*. (Hg.) Jan Deck u. Angelika Sieburg. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 22.

Leser eine genau Vorstellung davon zu geben, was sich auf der Bühne abgespielt hat. Der Gründer des Theatermagazins *Theater heute*, Henning Rischbieter, betont, dass auch Urteile immer erst dann in einer Kritik gefällt werden können, wenn eine Basis vorhanden ist. Diese Basis müsse eine umfangreiche Beschreibung des Gesehenen sein. „Sie (die Beschreibung Anm. d. A.) stemmt sich gegen das Transitorische des Theaterabends“ und sei meist „unzulänglich gegenüber der Fülle und der Vergänglichkeit des Theaterabends“.²⁴

Doch erst über diesen Weg, auf dem, wie Rischbieter es beschreibt, eine Fixierung von Momenten und eine Formulierung von hindurchgehenden ästhetischen Tendenzen stattfindet, gelangt man zu einer Analyse und in einem dritten Schritt zu einem Urteil.²⁵ Mancherlei geschehe durch Auswahl, weiß Rischbieter und spricht damit die Unmöglichkeit einer vollkommenen Objektivität an. Jeder Zuschauer, geprägt durch seine Erziehung, Bildung, Kultur und Gesellschaft, in der er lebt, sieht manche Dinge stärker hervortreten. Wenn also ein Kritiker nach der Vorstellung am Schreibtisch sitzt und seine Rezension verfasst, dann leuchten in seinem Gedächtnis eventuell andere Momente der Vorstellung stärker nach, als bei einem seiner Kollegen, der zur gleichen Zeit eine Kritik schreibt. Mit „gewissenhaft“ bezeichnet Friedrich Luft demnach den Willen des Kritikers zur größtmöglichen Objektivität oder wie Roland Dreßler es beschreibt: „Gleichwohl kann sich die theaterkritische Beschreibung um eine distanzierende Spiegelung des szenischen Geschehens bemühen, ‚Objektivität‘ intendieren...“²⁶

An dieser Stelle scheint es mir notwendig, auf die gewissermaßen schwierige Situation der zeitgenössischen Kritik einzugehen, mit der sie sich seit den Anfängen des postdramatischen Theaters konfrontiert sieht. Der vorher bereits erwähnte Hans-Thies Lehmann prägte den Begriff, um eine Strömung zu beschreiben, die ihren Beginn in den 1960er-Jahren hatte. Als postdramatisch bezeichnet Lehmann Inszenierungen, die sich nicht mehr primär am literarischen Damentext orientieren, sondern visuelle, räumliche oder lautliche Zeichen hervortreten lässt.

²⁴ Rischbieter, Henning. „Beschreiben was war“ *Kritik/ von wem/für wen/ wie: Eine Selbstdarstellung der Kritik*. (Hg.) Peter Hamm. München: Carl Hanser Verlag, 1968. S. 57-61.

²⁵ ebd.

²⁶ Dreßler. „Theaterkritik nach dem Ende der Aufklärung“, 1997. S. 196.

„Die Theaterrmittel emanzipieren sich im postdramatischen Theater gleichsam aus ihrer jahrhundertalten, mehr oder weniger stringenten Verlötung. Sie verselbstständigen sich, so als sei die tradierte kohärente Ganzheit aus Elementen, als die wir uns die Form des dramatischen Theaters denken können, gleichsam auseinandergeplatzt. [...] Woraus das Theater sich zusammensetzte (Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang, Musik...) – all dies hat sich nun verselbstständigt [...]. Die Einzelmoleküle verbinden sich untereinander und bilden zugleich Konstellationen mit anderen Elementen, die zuvor im Komplex Theater nicht vorkamen: Fortschritt hin zu einer Fülle von neuen Möglichkeiten [...].“²⁷

Diese Form des Theaters stellt den Kritiker insofern vor ein Problem, da sie ihm jegliche Grundlagen entzieht. Diese Inszenierungen, die sich nicht um Alltagslogik kümmern und als Spielort die Seele des Zuschauers verwenden, lassen sich nicht in die allgemein gültigen Analysekategorien zwängen. Was soll der Kritiker beschreiben, wenn keine Fabel vorhanden ist oder Schauspieler keine definierten Rollen spielen.

Das Stück der englischen Autorin Sarah Kane *4.48 Psychose* ist beispielsweise eine Aneinanderreihung an Monologen, Wörtern und Zahlenketten, die den Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik schildern. Es kommt jedoch völlig ohne individuell umrissene Charaktere aus.²⁸ Aleks Sierz schreibt etwa in seinem Buch *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* über die Arbeit von Kane: „Not only is her best work experiential, it also puts into question the ruling conventions of naturalism.“²⁹ Der Theaterkritiker Florian Malzacher betont, dass sobald der Text nicht mehr an erster Stelle steht, jedes Zeichensystem in den Vordergrund rückt und Ausgangspunkt für eine Kritik sein kann. „Bewegung, Raum, Ton, Licht whatever. Vielleicht sogar: Präsenz.“³⁰ Der Rezensent muss laut Malzacher die Analyse und Bewertungskriterien einer jeden Aufführung aus der Aufführung selbst generieren. Für die Ansätze einer neuen Kritikersprache hätten die weit verbreitete Literatur von Lehmann sowie die neuere Tanzkritik, die schon länger ohne Handlung, Text und Psychologie auskommen müsse, beigesteuert. Vielfach fehlt es aber noch an einer begrifflichen Erfassung und konzeptuellen Instrumentarien, um die Diskussion über diese schwierige Form von Theater zu führen. Allgemein gültige Analysemodelle, übergeordnete Konzepte und Anschauungen hätten laut Malzacher bislang nur kurze Halbwertszeiten.³¹

²⁷ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*, 2008. S. 7-8.

²⁸ Kane, Sarah. *Sämtliche Stücke*. (Hg.) Corinna Brocher u. Nils Tabert. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

²⁹ Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: faber and faber, 2000. S. 120.

³⁰ Malzacher, Florian. „Kein Außen. Nirgends: Theaterkritikers Kampf um Kriterien und Distanz. Ach ja, und Geld“ *Theater heute*. Heft 3/ 2006. S. 26-29.

³¹ ebd. S. 27.

Roland Dreßler stellt sich in Hinblick auf diese Situation eine viel schonungslosere Frage: Ist die Zeit der Theaterkritik abgelaufen? „Auf postmoderne Ästhetik, die sich nicht auf die Zensurbehörde der kritischen Vernunft einlässt, ist Theaterkritik nicht geeicht. War sie doch im 18. Jahrhundert im Zeitgeist des Raisonnements entstanden. Insofern stellt sich die Frage, ob denn die Theaterkunst am Ende des 20. Jahrhunderts überhaupt noch theaterkritisch gespiegelt werden kann“, sagt Dreßler.³² Oder, wie Sarah Kane in einem ihrer seltenen Interviews über ihre Arbeit sagte: „I’m at the extreme end of theatrical tradition“³³, muss sich die Theaterkritik vielleicht heute an das Ende ihrer Tradition begeben.

Stil und Sprache

„Da ist eine Sprache voll eigener Formeln und Marotten, eine Sprache, die bei aller Andersartigkeit ihre Adressaten gründlich verprellen kann“³⁴

Als zweiten Punkt fordert Luft, dass Kritiken „lesbar“ verfasst sein müssen. In Hinblick auf den Pionier der Theaterkritiken, Gotthold Ephraim Lessing, betont Luft, dass dieser noch völlig unjournalistisch kritisieren konnte. Seine Besprechungen erschienen meist erst Wochen oder Monate nach der Aufführung und er sprach ein ganz kleines hochgebildetes Publikum an. Seine Kritiken ähnelten wissenschaftlichen Vorträgen, so Luft. Seit das Theater jedoch allen offenstehe, würde der Theaterkritiker so sprechen müssen, dass ihn der liebe Schreiner und der gute Gemüsehändler verstehen und sich der Privatdozent oder Studienrat dabei doch nicht langweile.³⁵ Aus dieser Forderung ergeben sich zwei Fragen: Was bedeutet „lesbar“ im 21. Jahrhundert und hat Theaterkritik, wie der bereits erwähnte Henning Rischbieter es beschreibt, auch eine literarische Funktion?³⁶

Möglicherweise ja, wenn man Literatur unter dem Gesichtspunkt sieht, dass der Kritiker Wortkunst betreibt und sich dem schwierigen Prozess der Umwandlung von einem Medium in ein anderes stellt. Rischbieter weist auf diese besondere Schwierigkeit hin, bei der es prinzipiell zu einer Vereinfachung käme.

³² Dreßler. „Theaterkritik nach dem Ende der Aufklärung“, 1997. S. 198.

³³ Sarah Kane in Graham Saunders. *Love me or kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester u. New York: Manchester University Press, 2002. S. 26.

³⁴ Reus, Gunther. *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien*. Konstanz: UVK Medien, 1999. S. 34.

³⁵ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 37.

³⁶ Rischbieter, Henning. „Naivität ist Dummheit – und ein Selbstwiderspruch“ *Theater Heute*. Heft 1/ 2006. S. 1-2.

„Der Theaterabend, den es mit Wörtern zu beschreiben und zu bewerten gilt, ist ein komplexes Unternehmen. Es findet auf so oder so beleuchteten, ausgestatteten Bühnen statt, mit Musik und/oder Geräuschen, es liegt ein Stücktext zugrunde (oder Texte werden im Probenprozess produziert), der Text wird vom Regisseur oder der Dramaturgie eingestrichen, umgestellt, interpretiert, akzentuiert, verräumlicht, choreographiert – und das alles mit lebendem Material, den Schauspielern, auf deren Ausdrucksvermögen, deren Körper, Stimme, Gesten schließlich alles ankommt – auf ihr Vermögen, Gestalt, Figur zu schaffen. Dem gegenüber, dieser Komplexität gegenüber, ist jeder Versuch, ihr allein mit dem einzigen Mittel des Kritikers, dem Wort zu begegnen und zu entsprechen, ein Prozess der Verengung, der Entsinnlichung, schlimmstenfalls auch der Simplifikation.“³⁷

Der Theaterkritiker Alfred Kerr, der als einer der ersten zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Anspruch Kritik als Kunst zu betreiben, formulierte, bezeichnete nur solche Kritik als produktiv, die ein Kunstwerk in der Kritik schaffte. „Unter den Kritikern hat nur das Recht, einem abgestempelten Dichter zu nahen, wer selbst einer ist.“³⁸ Friedrich Luft hingegen beschreibt Kritiker als „Anhand-Künstler“³⁹, die nur dann etwas produzieren können, wenn andere etwas vor ihnen produziert haben. Ob Kritiken eine eigene literarische Funktion haben, könnte demnach mit Nein beantwortet werden.

In Fachpublikationen ist in Bezug auf Theaterkritiken immer wieder vom Feuilletonismus zu lesen und auch die bereits zu Beginn erwähnte Definition von Theaterkritik aus dem Theaterlexikon von Manfred Brauneck attestiert der Rezension einen „möglichst ‚feuilletonistischen‘ Stil.“⁴⁰ Doch wie kennzeichnet sich dieser Schreibstil und ist er für den Leser in Bezug auf die Verständlichkeit („Lesbarkeit“) überhaupt erstrebenswert? Fee-Alexandra Haase bezeichnet Feuilletonismus in ihrer Publikation *Das Feuilleton als Ort der Kunst* als einen in der Publizistik entwickelten Begriff, mit dem der publizistische Schreibstil bezeichnet wird, der sich innerhalb des Ressorts Feuilleton entwickelt hat. In der Literaturwissenschaft hat der Begriff laut Haase keine Verwendung als Stilklassifikation gefunden und er beschränkt sich somit nur auf die Abgrenzung des feuilletonistischen Stils gegenüber anderen publizistischen Stilen und Ressorts.⁴¹ In Anlehnung an die Journalismus-Handbücher von Alphons Silbermann⁴² und Walther

³⁷ Rischbieter. „Naivität ist Dummheit – und ein Selbstwiderspruch“, 2006. S. 1-2.

³⁸ Alfred Kerr zit. nach Gunter Nickel. „Von Fontane zu Ihering: Die Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Theaterkritik zwischen 1870 und 1933“, 2007. S. 190.

³⁹ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 29.

⁴⁰ Brauneck, Manfred. *Theaterlexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 988.

⁴¹ Haase, Fee-Alexandra. *Das Feuilleton als Ort der Kunst: Zur Rezeption der Rhetorik in Geschichte, Theorie und Medienpraxis des Journalismus*. <http://www.fachpublikation.de/dokumente/01/1d/> Zugriff am 8. 9. 2011.

⁴² vgl. Alphons Silbermann. *Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung*. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1982, S. 111.

LaRoche⁴³ definiert Haase den Feuilletonismus als „spezifische, durch leichtverständlichen und höchstpersönlichen Ton ausgezeichnete literarische Kunst“⁴⁴ und als eine über den alltäglichen Sprachgebrauch hinausgehende Form kommentierender Textgattung.

Bedeutet „über den alltäglichen Sprachgebrauch hinausgehend“ bereits literarisch, um nochmals auf die Funktion von Henning Rischbieter zurückzukommen? Anscheinend, wie eine aktuelle Untersuchung über den Zusammenhang Journalismus und Literatur des Österreichers Erich Vogl zeigt. Im Zuge seiner Forschungsarbeit aus dem Jahr 2004 untersuchte er, in welcher Form literarischer Journalismus zu erkennen ist, bzw. in welcher Form er in der Tageszeitung in Erscheinung tritt. Das Ergebnis seiner empirischen Untersuchung zeigte, dass feuilletonistischer Stil durch rhetorische Figuren gekennzeichnet ist und dass die Rezension unter den journalistischen Genres der Printmedien, durch die in ihr zahlreich vorkommenden rhetorischen Figuren, die meisten literarischen Aspekte aufweist.

„Vornehmlich im Feuilleton-Teil präsent, beinhaltet die Kritik zahlreiche verschiedene rhetorische Figuren. Dominant sind vor allem die Metapher und die Ellipse, doch auch Inversion, Vergrößerung und Vergleich können als fixe Faktoren angesehen werden. Die Ironie ist zwar auch zu dieser Gruppe zu zählen, doch im Vergleich zur Glosse oder zum Essay nimmt sie bei der Rezension nur eine untergeordnete Rolle ein.“⁴⁵

Darunter, dass viele Kritiker gerne Literaten wären, leide jedoch, wie Gunter Reus es beschreibt, die Verständlichkeit ihrer Texte. „Manche Feuilletonautoren sind heftig verliebt in die Schlingen ihrer Sprache. Als Triebe sie der Komplex, hinter der Prosa des Dichters Heinrich von Kleist nicht zurückstehen zu dürfen, schieben sie ihre Satzteile ineinander.“⁴⁶ Wer so schreibt, heißt es weiter, hält nicht viel vom Auftrag der Medien Informationen zu verbreiten.

Über die Verständlichkeit und Lesbarkeit von Theaterkritiken urteilen auch die beiden renommierten Journalisten und Autoren Wolf Schneider und Paul-Josef Raue in ihrem Standard-Werk *Das neue Handbuch des Journalismus* sehr hart. „Der typisch deutsche Kulturredakteur möchte von Hinz und Kunz gar nicht verstanden werden“, schreiben sie und attestieren, dass „Kritiker an den Wünschen ihrer Leser vorbeischieben“. Man könne Kulturberichterstattung nie einer breiten Öffentlichkeit schmackhaft machen, aber man

⁴³ LaRoche, Walther von. *Einführung in den praktischen Journalismus: mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege – Deutschland, Österreich, Schweiz*. 17., aktualisierte Auflage. München: Econ, 2006.

⁴⁴ Silbermann, zit. Nach Fee-Alexandra Haase, *Das Feuilleton als Ort der Kunst*.

⁴⁵ Vogl, Erich. *Literarischer Journalismus und die Zeitung: eine historische und empirische Annäherung mit besonderer Berücksichtigung des Feuilletons und der Reportage*. Wien: Diss., 2004. S. 240-241.

⁴⁶ Reus. *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien*, 1999. S. 39.

sollte so schreiben, „dass man die Chance hätte, die Leserquote von zwei Prozent vielleicht auf zwölf Prozent zu erhöhen.“⁴⁷ Verglichen mit der Sprache in den anderen Ressorts wie der Wirtschaft oder dem Sport, präsentiert sich die der Feuilletonisten viel weniger einheitlich, ist doch der Einheitsbrei laut Reus des Kulturjournalisten größte Furcht. Manchen gelinge es und ihre Sätze sind voller Leben und rhetorischer Schönheit. Viel zu oft aber „finden sich Marotten, Hohlheit und Bildungsjargon, Sprachbilder verrutschen, Texte sind mit Beiwörtern überladen. Anspielungen, Begriffe und Satzbau können das Publikum vom Verständnis ausschließen.“⁴⁸

Hier soll nochmals auf die Leserbefragung von Vasco Boenisch zurückgegriffen werden. Diese zeigt, dass „Unverständlichkeit“ zu hoher Unzufriedenheit bei den Lesern führte. 45 Prozent der befragten Personen nannten dies als ersten Grund, warum sie mit einer Kritik unzufrieden sind. Darunter fallen laut Boenisch: Fremdwörter, komplexe Sätze, komplizierte Gedanken oder elliptische Sinnsprünge.⁴⁹

Für die journalistische Praxis sinnvoll erscheint ein Zitat von Konrad Schmidt, Kritiker und Leiter der Kulturredaktion der *Ruhr-Nachrichten Dortmund*. Seiner Meinung nach dürfe sich der Stil einer Theaterkritik nicht zu weit von der Präsentation auf der Bühne entfernen. Angemessenheit sei oberste Priorität.

„Es bleibt noch die Frage nach Verständlichkeit und Niveau. Wenn beides sehr weit von der Präsentation auf der Bühne abweicht, wenn aus der Kritik z. B. eines Botho-Strauss-Stücks die Nacherzählung der nicht vorhandenen Story, aus einer Musical-Beurteilung ein philosophisches Elaborat wird, ist das meist bedenklich. Angemessenheit dient in jedem Fall wohl dem Interesse des (potentiellen) Publikums und weckt keine falschen Erwartungen.“⁵⁰

Beurteilung

Letztlich erwartet sich das Publikum in der Kritik auch ein Urteil. In wie weit muss Kritik aber beurteilend sein? Um diese Frage zu beantworten, kann eine weitere Definition von Kritik herangezogen werden. Siegfried Melchinger sagt im Jahr 1959: „Kritik in dem Sinne, wie wir Kritiker sie betreiben, nämlich am Objekt, am Werk, ist Rangbestimmung

⁴⁷ Schneider, Wolf u. Paul-Josef Raue. *Das neue Handbuch des Journalismus*. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008. S. 245.

⁴⁸ Reus. *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien*, 1999. S. 81.

⁴⁹ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 176.

⁵⁰ Schmidt, Konrad. „Zwischen den Feuern“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 132.

der Kunst. Genauer: die Bestimmung, ob ein Produkt in Tönen, Farben oder Worten, den Rang der Kunst erreicht oder nicht.⁵¹ Vergleichend mit einer Pyramide, gibt es für Melchinger eine Grenze, wo oberhalb Kunst ist und unterhalb Nicht-Kunst. Die Aufgabe der Kritik sei es deswegen „öffentlich nein zu sagen“ zu all jenen Versuchen, die diese Schwelle nicht überschreiten. Sobald aber einmal ja gesagt werde, „[...] hört das Nein auf.“ An die Stelle der Kritik trete hier: Interpretation, Analyse, Erklärung, Deutung, Zuordnung.⁵²

Melchinger geht in seiner Analyse über die Urteilsfindung so weit, dass er von „Glück“ spricht, sobald ein Kritiker „ja“ zu einer Inszenierung sagen darf. Es käme zu einer „tiefen Bestätigung, Selbstbestätigung, dass Kritik einen Sinn hat: den Sinn der wahren Kunst, den Werken, denen der Rang verliehen ist, Geltung zu verschaffen [...]“⁵³.

Diese Aussagen von Melchinger sind aber mehr als ein halbes Jahrhundert später bereits obsolet, setzen sie den Kritiker doch in die Funktion eines Kunstrichters. Die Frage nach „Was ist Kunst?“ muss man heute glücklicherweise nicht mehr stellen.

Ein Urteil des Kritikers gibt dem Leser jedoch auch die Möglichkeit eines künstlerischen Diskurses. Dieser kann die Experten-Meinung genauso in Frage stellen, wie er ihr zustimmen kann.

Ob sich Leser wirklich ein Urteil vom Rezensenten erwarten bzw. wünschen, untersuchte Vasco Boenisch ebenfalls in seiner Leserbefragung für sein Buch *Krise der Kritik?*. Dass ein klar erkennbares Urteil erst auf Platz drei bzw. vier der Gründe für Zufriedenheit mit Theaterkritiken genannt wird (vor angemessener Informationsmenge, lesbarer Stil und kluge, interessante Gedanken), zeigt, dass den Lesern nicht so viel an einer kommentierenden Bewertung liegt, wie vielleicht so mancher Journalist annimmt. Boenisch zitiert auch zwei Studien von Patrick Rössler und Birgit Meysing zum Nutzungsverhalten von Lesern von Film-, Theater- und Konzertrezensionen. Auch diese Studien würden ergeben, dass den Lesern mehr an der Informationsvermittlung als an einem Urteil gelegen ist.⁵⁴

⁵¹ Melchinger, Siegfried. *Keine Maßstäbe? Kritik der Kritik. Ein Versuch*. Zürich u. Stuttgart: Artemis, 1959. S. 17.

⁵² Melchinger. *Keine Maßstäbe? Kritik der Kritik. Ein Versuch*, 1959. S. 24.

⁵³ ebd.

⁵⁴ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 176.

Weiters interessant zu erwähnen ist, dass nach Boenisch regionale Leser stärker an einem Kritikerurteil interessiert sind, als überregionale Leser (64 Prozent zu 52 Prozent). Das liege laut Boenisch eventuell daran, regionale Leser, die meist leichter die Möglichkeit haben, eine regionale Theateraufführung zu besuchen als überregionale Leser, deshalb auch eher wissen möchten, ob sich das auch lohnt.⁵⁵

Zusammenfassung:

Funktion für das Publikum: vermittelnde Funktion

Kriterien, die erfüllt werden sollten:

- hoher Informationsgehalt
- umfassende und objektive Beschreibung des Bühnengeschehens
- falls es das Stück erfordert, sollte auch auf die Reaktionen des Publikums eingegangen werden
- der Kritiker sollte ein erkennbares und nachvollziehbares Urteil fällen
- verständlicher und angemessener Schreibstil

⁵⁵ ebd. S. 180.

III. 2. 2. Funktionen für das Theater

Melchinger spricht davon, dass der wahre Sinn der Kritik darin bestünde, wahrer Kunst Geltung zu verschaffen. Wenn man sich auch hier wieder fragen müsste, was wahre Kunst denn eigentlich ist, führt sein Zitat dennoch zu den Funktionen der Kritik für das Theater. Zum Einstieg möchte ich hier auf die sogenannte moralische Berechtigung für Theaterkritik eingehen. Friedrich Luft plädierte dafür, dass eine der Grundvoraussetzungen für Theaterkritik die Liebe zum Theater sein muss. Der Kritiker muss leiden können an dem, was bei einer schlechten Inszenierung gezeigt wird und muss sich freuen können über gelungene Stücke. Luft beschreibt es in seinem Text über das Wesen der Kritik folgendermaßen:

„Nur der Liebende darf rügen. Nur der wahrhaft und kühl besessene darf außer sich geraten, wenn er auf der Szene den faulen Trott der Routine sich breitmachen sieht. Oder wenn er auf den Brettern die ärgste der Sünden vorfindet: die Trägheit des Herzens. Da allerdings sei er unerbittlich! Da schlage er zu, bis wieder Herzblut emporschießt. Der Liebendste hat auch der Eifersüchtigste zu sein. Gekränkter Liebe ist kein Wort zu hart.“⁵⁶

Frank Wilmes, ehemaliger künstlerischer Leiter des Stadttheaters Pforzheim, sieht es gar als grundsätzliche Bedingung für den Rezensentenberuf an, dass der Kritiker lieben muss, was er kritisiert. Kritik als Kunstkritik, wird sie professionell betrieben, müsse, da sie auch immer die Grenzen zum Geschmacksurteil hin überschreite, in besonderem Maße einer intellektuellen wie moralischen Redlichkeit verpflichtet sein, so Wilmes.⁵⁷

Kurt Koszyk, emeritierter Professor für Journalistik an der Universität Dortmund, betont, dass nur jene Kritiker ihre Reaktionen für die Leser nachvollziehbar formulieren können, die das Theater lieben und die Leistungen, die auf der Bühne vollbracht werden, zu würdigen wissen. Laut Koszyk sei die wichtigste Aufgabe der Theaterkritik, der Theaterliteratur und der Schauspielkunst neue Freunde zu gewinnen.⁵⁸ Die Aufgaben der Kritik für die Theater sind demnach Hilfestellung und Mitarbeit, um eine stete Weiterentwicklung des Theaters zu fördern sowie das Publikum für gelungene Inszenierungen zu begeistern.

⁵⁶ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 41.

⁵⁷ Wilmes, Frank. „Theaterkritik – provinziell“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 46-47.

⁵⁸ Koszyk, Kurt. „Theaterkritik gleicht einem Proteus“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 171.

Luft betont, dass das Theater „ohne den Spiegel von Worten, den die Kritik immer vorhält und in dem das Theater sich selbst erst richtig erkennen kann, ohne diesen liebevollen und strengen Spiegel [...]“ den Spaß an seinem Dasein verliert. Das würden die Zeiten erkennen lassen, in denen Kritik aus politischen Gründen verboten war.⁵⁹

Ob die sogenannte Theaterkritik überhaupt einen Zweck hat, fragt sich Egon Friedell in seinem Essay „Wozu noch Theaterkritik“. Jedem einzelnen der Beteiligten, dem Schauspieler, dem Dichter und dem Theaterkritiker möge sie nichts nützen. Allen zusammen jedoch schon. Friedell sieht Kritik als eine geistige Zentralstation, eine neutrale Sammelstelle, in dem alle Hoffnungen, Befürchtungen, Wünsche und Beschwerden der am Theaterprozess Beteiligten zusammenlaufen. Er versucht, die allzu herrischen Bedürfnisse der einzelnen aneinander zu messen und zu mildern und sie an ihre Pflichten füreinander zu erinnern.⁶⁰ Ob dieser fromme Wunsch Friedells, den Theaterbetrieb durch die Kritik menschlicher bzw. friedlicher zu machen, sich in der Realität durchsetzt, sei dahingestellt. Fest steht jedoch, dass eine fundierte Kritik den Produktionsbeteiligten Schwächen aufzeigen kann und ihnen, wie Friedrich Luft es bezeichnet, „dramaturgischen Hebammendienst“⁶¹ leisten kann. Sie soll den Künstlern Unterstützung bieten, meint auch Konrad Schmidt. Jedoch in der Ausübung ihres Berufes und nicht in Form von Produktreklame, wie es dem Wunsch der Bühnen entspräche.⁶²

Generell muss an dieser Stelle jedoch auch gesagt werden, dass die Verbesserungsvorschläge des Kritikers selbstverständlich nicht so weit gehen sollen, dass er dem Theater Gegenkonzepte entwirft. Vielmehr soll es sich um Ideen handeln, die der Rezensent in seiner Kritik als Vorschläge an das Theater festhalten kann. Bettina Schulte von der *Badischen Zeitung* drückt dies sehr elegant und zurückhaltend aus: „Ich will ihnen nicht ins Handwerk pfuschen, ich bin nicht der Lehrmeister der Theater, ich weiß auch nicht alles besser, aber wenn ich ihnen ein Feedback gebe, womit sie etwas anfangen können, finde ich das schön.“⁶³

⁵⁹ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 34.

⁶⁰ Friedell, Egon. „Wozu noch Theaterkritik“, 1965. S. 65.

⁶¹ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 39.

⁶² Schmidt. „Zwischen den Feuern“, 1997. S. 131-132.

⁶³ Bettina Schulte in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 118.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Funktionen der Kritik für die Theater Entwicklungshilfe geben sollen. Um diese Funktion zu erfüllen, muss der Kritiker, wie oben bereits erwähnt, mit einem besonderen Engagement, wenn nicht sogar Liebe zum Theater an die Rezension herangehen.

Was muss aber die Kritik enthalten, damit sie den Theatern nützen kann. Zu allererst sollten alle an der Inszenierung Beteiligten beachtet, beschrieben und beurteilt werden. Gerade Schauspieler werden oft nur mit einer kurzen Namensnennung und einem Stichwort bedacht. Das Verhältnis zwischen der Regie-Beurteilung und der Darsteller-Beurteilung ist meist unausgeglichen. Eine Nichterwähnung kann in vielen Fällen natürlich auch eine Strategie des Rezensenten sein. Produktive Kritik ist dies jedoch nicht. Denn hier werden die Auseinandersetzung mit einer nicht gelungenen Darbietung sowie der Wille zur Verbesserung einfach umgangen.

Achim Thorwald, Generalintendant und Operndirektor am Badischen Staatstheater Karlsruhe plädiert dafür, als Regisseur von Kritikern immer unter zwei Aspekten kritisiert zu werden: „Wie sieht meine Konzeption aus und wie habe ich sie umgesetzt? Und dann erst: Entspricht diese Konzeption auch der Auffassung des Kritikers?“⁶⁴ Auch Friedrich Luft spricht sich dafür aus, dass der Kritiker herausfinden muss, in welche Kategorie das Stück ziele und darüber Auskunft geben soll. Erst danach ist abzuwägen, ob es auch die beabsichtigte Höhenlage traf.⁶⁵

Damit angemessen kritisiert werden kann, müssen die Rezensenten nicht nur über das Stück Bescheid wissen und theaterhistorische Kenntnisse besitzen. Sie sollten auch über die jeweiligen Möglichkeiten, räumlichen Bedingungen und Ansprüche der entsprechenden Bühnen verfügen. Nur so lassen sich, wie Ilka Seifert, ehemalige Dramaturgin der Staatsoper Unter den Linden Berlin, es beschreibt, charakteristische Auseinandersetzungen oder Verfremdungen eines Stoffes begründen und ihm in der Kritik Rechnung tragen.⁶⁶ Ulrike Rennings betont, dass Kritiker auch die wirtschaftliche und strukturelle Situation eines Hauses bei ihrer Beurteilung ins Kalkül ziehen sollten.⁶⁷ Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass Rezensenten mit wirtschaftlich schlechter gestellten

⁶⁴ Thorwald, Achim. „Kritische Forderung und Realität“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 38.

⁶⁵ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 39.

⁶⁶ Seifert, Ilka. „Alles Theater“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 35.

⁶⁷ Rennings. „Kritik den Kritiker“, 1997, S. 94.

Häusern besondere Nachsicht haben sollten. Vielmehr soll ein umfassendes Bild über alle Produktionsbedingungen eines Stückes die Arbeit des Kritikers erleichtern, indem er die inhaltliche Konzeption der Inszenierung besser nachvollziehen kann.

Zusammenfassung:

Funktion für das Theater: Entwicklungshilfe geben

Kriterien, die erfüllt werden sollten:

- Umfassende Beschreibung aller Beteiligten (Regie, Schauspiel, Kostüm, Bühnenbild...)
- Die Konzeption und die Umsetzung des Stückes sowie die Ansprüche des Regisseurs müssen erklärt werden. Sind diese nach Ansicht des Kritikers nicht stimmig, kann dieser dramaturgische Lösungsansätze als Ideen anbieten.
- Um produktive und für das Theater nachvollziehbare Kritik zu liefern, muss der Rezensent seine kritischen Äußerungen mit Argumenten untermauern.
- Um produktive Kritik zu üben, sollte der Rezensent auch umfassende Kenntnisse über das Stück sowie die räumliche und wirtschaftliche Situation des Hauses haben. Spielen diese Informationen für die Verständlichkeit eines Stückes eine Rolle, dann sollten sie jedenfalls in die Kritik einfließen.

III. 2. 3. Funktionen für die Kulturpolitik

Die Funktionen der Theaterkritik für die Kulturpolitik lassen sich unter dem Schlagwort Orientierungshilfe zusammenfassen. Rezensenten können die Kulturpolitik auf Schauspieler aufmerksam oder Theatergruppen publik machen. Sie können für die Kulturpolitiker eine, wie Ulrike Rennings es beschreibt, „kulturelle Wetterprognose“ abgeben, indem sie „die Standortklärung der Kunst in der aktuellen Gesellschaft und die Tendenzen künstlerischer Reflexion von politischen und gesellschaftlichen Ereignissen aufzeigen“.⁶⁸ Sie können der Kulturpolitik aber auch Anstöße geben, warum dieses oder jenes Theater förderungswürdig ist.

Die Mehrheit der Rezensenten spricht sich allerdings dagegen aus, Funktionen für die Kulturpolitik zu erfüllen. Nur ein Drittel sieht darin eine Aufgabe der Theaterkritik.⁶⁹ Die meisten von ihnen wissen aber sehr wohl, dass Theaterkritiken für Intendantenauswahlen, wie auch eine nachfolgende Studie beweist, eine große Rolle spielen können. Andreas Jüttner von den *Badischen Neuesten Nachrichten* etwa weiß, dass „oft Intendantenposten von Politikern danach vergeben werden, wer in den Feuilletons wie gut wegkommt“.⁷⁰ Wenn sich ein Rezensent theaterpolitisch äußern will, dann soll er das nach der Meinung vieler Kritiker aber nicht in einer Kritik machen, sondern in einer anderen Form der Berichterstattung. Jürgen Berger von der *Süddeutschen Zeitung* sieht dies ganz pragmatisch:

„Wenn es darum geht, dass das Theater infrage gestellt wird, dann ist der Theaterkritiker nicht mehr Theaterkritiker, sondern Kulturjournalist. [...] Manchmal bietet sich das an, dass man dies direkt in der Theaterkritik macht, aber ich denke, man sollte das auseinanderhalten. Das ist eine andere journalistische Form.“⁷¹

Der Grat, auf dem die Theaterkritiker hier wandeln, ist aber mit Sicherheit ein sehr schmaler. Der bekannte FAZ-Kritiker Gerhard Stadelmaier warnt in einem seiner Artikel vor einem gefährlichen Spiel, in das Rezensenten hineingeraten können. Er äußert in dem Text nicht nur seinen allgemeinen Zorn über die heute seiner Meinung nach vielfach akzeptierte, dreiste Nähe der Kritik zu den Institutionen (Stadelmaier schreibt von Kollegen, die für Programmhefte schreiben, Lese-Veranstaltungen in Theaterhäusern halten, die einst Pressedramaturgen waren, die sich auf Premierenfeiern betrinken und

⁶⁸ Rennings. „Kritik den Kritiker“, 1997, S. 96.

⁶⁹ s. Kritikerbefragung durch Vasco Boenisch in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 122.

⁷⁰ Andreas Jüttner in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 122.

⁷¹ Jürgen Berger in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 123-124.

Schauspielerinnen abschleppen), sondern er stellt vor allem auch die „virulente Einmischung in Direktionsgeschäfte“ an den Pranger.

Stadelmaier unterscheidet zwischen den Merkern (den Theaterkritikern) und den Machern (den Kulturpolitikern). Die einen könnten die anderen im Interesse der Kunst auf etwas aufmerksam machen, dürften sich aber nicht direkt in die Sphäre der Macher einmischen. Denn dann würden die Grenzen, deren Aufrechterhaltung zum Grundlagenvertrag einer demokratisch verfassten Kulturgesellschaft gehören, überschritten. Diese, wie Stadelmaier es nennt, Instrumentalisierungsfälle schnappe meist in Zeiten von Intendanten- oder Direktoren-Findungen zu. Kritiker würden, oft im Interesse der Eitelkeit, Kulturpolitikern Expertisen ausstellen und zum Lohn dafür, Porträts oder Interviews mit dem betreffenden Kandidaten als Erster schreiben dürfen. Journalisten, die sich in so eine Macher-Pflicht nehmen lassen, würden laut Stadelmaier Verantwortung für Dinge übernehmen, die sie gar nicht verantworten können.⁷²

An dieser Stelle muss allerdings angemerkt werden, dass die Vorwürfe, die Stadelmaier hier macht, schwer überprüfbar sind und selbstverständlich auch aus einem persönlichen Missfallen Stadelmaiers herrühren könnten.

Aber auch wenn Rezensenten nicht auf direktem Wege beauftragt werden, wie in den Beispielen von Stadelmaier, so spielt deren Meinungen in der Kulturpolitik dennoch eine große Rolle. Das beweist eine empirische Untersuchung von Willy Theobald im Zuge seiner Dissertation zum Thema „Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?“⁷³. Theobald interviewte Verantwortliche aus fünf deutschen Kultusministerien bzw. Senatsressorts in Bayern, Berlin, Hamburg, Hessen und Nordrhein Westfalen. Die befragten Personen waren jeweils zuständig für die Vergabe von Subventionen und der Bestellung von Intendanten.

Ergebnis der mündlichen und schriftlichen Interviews war, dass es keine festgelegten Kriterienkataloge zur Vergabe von Subventionen oder Bestellung von Intendanten gibt. Die einzelnen Ministerien orientieren sich laut Theobald ausschließlich an der

⁷² Stadelmaier, Gerhard. „Politik und Feuilleton: Korrumpel und Kurtisane“ in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 11. 2004, S. 33.

⁷³ Theobald, Willy. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit: Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?* Berlin: Diss., 2006.

Fachkenntnis ihrer Referenten. Die wiederum wird primär vom Hausbrauch sowie von Gesprächen mit Theatermachern und Theaterkritiken in Printmedien gespeist. „Trotz Einschränkungen gegenüber dem Erkenntnis- und Wahrheitsgehalt von Feuilletonkritiken stellte sich bei fast allen Theaterreferenten heraus, dass gerade die Rezensionen überregionaler Printmedien eine wichtige Rolle spielen.“⁷⁴ Robert Kaukewitsch, zum Zeitpunkt der Untersuchung in der Hamburger Kulturbehörde für die Staatlichen Bühnen tätig und verantwortlich für die Hamburger Staatsoper, das Schauspielhaus und das Thalia-Theater, betont in seinem Interview, dass er nicht glaubt, dass sie einen Intendanten bestellen würden, mit dem die überregionale Kritik nicht einverstanden wäre.⁷⁵

Kritik hat also im Sinne der Kulturpolitik eine sehr verantwortungsvolle Funktion. Um es nochmals mit den Worten Gerhard Stadelmaiers zu sagen, könne sich eine Stadt, wenn sie wolle, vom kritischen und inhaltlichen Niveau, das im Feuilleton ausgebreitet, beschrieben, analysiert, dargestellt wird, eine Scheibe abschneiden. Im Interesse der Stadt. Das Feuilleton und die Theaterkritiker müssen jedoch immer im Interesse der Kunst handeln und die können weit über die Interessen einer Stadt oder eines Staates hinausgehen.⁷⁶

Realistischerweise muss man anmerken, dass diese „kulturelle Wetterprognose“ in der Praxis meist nicht umgesetzt wird, da der Platzmangel im Kulturreport in Tageszeitungen eine derart lange Rezension meist nicht zulässt.

Zusammenfassung:

Funktion für die Kulturpolitik: Orientierungshilfe geben

Kriterien, die erfüllt werden sollten:

- Ein klares Urteil sollte gefällt werden
- Das Stück sollte, wenn möglich, in einen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet werden.
- Auf (unbekannte) Theaterpersönlichkeiten soll aufmerksam gemacht werden

⁷⁴ Theobald. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit*, 2006. S. 123.

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ Stadelmaier. „Politik und Feuilleton: Korrumpel und Kurtisane“, 12.11.2004. S. 33.

III. 2. 4. Funktionen für die Wissenschaft

Die letzte Funktion der Theaterkritik, nämlich die für die Wissenschaft, werde ich im empirischen Teil nicht berücksichtigen. Ich möchte sie jedoch der Vollständigkeit halber hier auch kurz skizzieren.

„Theater ist die flüchtigste der Künste. Wenn der Vorhang fällt, ist alles aus“, schreibt Friedrich Luft. „Nur der Griffel des Chronisten, nur der Kritiker hält fest, was man sah, was man spürte und atmete in jenen flüchtigen Minuten der Verzauberung.“⁷⁷ Da bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts Theateraufführungen nicht elektronisch aufgezeichnet werden konnten, nutzt die Theaterwissenschaft heute Rezensionen von damals, um historische Theateraufführungen rekonstruieren zu können. Es können so Erkenntnisse über Schauspieler, Regisseure und Inszenierungspraxis gewonnen werden. Oft gehen diese Erkenntnisse jedoch weit über die Theaterwissenschaft hinaus und es lassen sich aus Kritiken politische, gesellschaftliche und soziale Umstände der jeweiligen Zeit herauslesen. Da auch heute nicht jede einzelne Theateraufführung elektronisch gesichert wird (und wenn doch, hat diese Aufzeichnung meist einen anderen, nicht so aussagekräftigen Wert wie eine Kritik), hat diese chronikale Funktion weiterhin ihre Daseinsberechtigung.

⁷⁷ Luft. „Das Wesen der Kritik“, 1960. S. 41.

IV. Medienrezeption von Theater im 21. Jahrhundert

In meiner empirischen Forschung im zweiten Teil der Arbeit sind Theaterkritiken, die in nationalen und internationalen Printmedien erschienen sind, Gegenstand der Betrachtung. Obwohl auch viel über Rezensionen aus TV und Radio zu sagen wäre, habe ich aufgrund des Umfangs beschlossen, mich auf Printmedien zu konzentrieren.

Um die Frage nach „Was ist Theaterkritik heute“ überhaupt beantworten zu können, darf man nicht nur die Rezensionen isoliert betrachten, sondern muss sich in dem weiten Feld der (Print-)Medienrezeption von Theater umsehen. Die Fragen, die es zu beantworten gilt, sind folgende: Wie wird Theater im 21. Jahrhundert von den Medien behandelt? In welchem Teil der Zeitung wird über Theater berichtet und wie hat sich dieser im Wandel der Zeit entwickelt? Welche anderen Beitragsformen gibt es neben der Rezension? Rückt die Rezension zugunsten eines Service-Bewusstseins der Kulturjournalisten in den Hintergrund? Welchen Stellenwert hat Theater heute in der Zeitung? Als einzige Ausnahme möchte ich mir die Online-Rezeption von Theater als Exkurs ansehen und auch das Potenzial, das in dieser Form von Berichterstattung liegt, nicht unerwähnt lassen.

IV. 1. Mediale Berichterstattung über Theater

Nach Karl Bader lässt sich die mediale Berichterstattung über Theater in zwei Bereiche einteilen⁷⁸:

- a) die Theaterkritik im engeren Sinn
- b) Berichterstattung über Theaterereignisse oder -zusammenhänge

Die klassische Rezension

- erscheint normalerweise im Kulturteil bzw. Feuilleton der Printmedien
- wird von Redakteuren bzw. freien Mitarbeitern verfasst, die sich selbst als Kulturjournalisten oder als Kunst- oder Theaterkritiker bezeichnen
- hat hauptsächlich das Theater zum Gegenstand, kulturpolitische oder gesellschaftspolitische Verweise sind möglich, aber meist nicht dominant

⁷⁸ Bader, Karl. *Die Rolle der Theaterkritik in der Ära Peymann am Wiener Burgtheater am Beispiel ausgewählter österreichischer Printmedien*. Wien: Diss., 2001. S. 32.

Die Berichterstattung über Theaterereignisse oder -zusammenhänge

- kann in allen Ressorts der Zeitung oder Zeitschrift vorkommen
- hat einen Aspekt des Theaters zum Gegenstand (Ereignis, Person, Kunstwerk)
- wird von Redakteuren verfasst, die nicht unbedingt Kulturjournalisten sein müssen
- stellt das Theater bzw. die Kunst in einen Zusammenhang, der über den eigentlichen Kernbereich hinausgeht: politische Brisanz, historische Bedeutung, juristische Debatten, Gesellschaftsjournalismus

Zuordnen zu den beiden Kategorien lassen sich Beiträge laut Bader anhand folgender Kriterien: Die Platzierung im jeweiligen Medium, der Journalist und sein Fachgebiet sowie der Gegenstand des Beitrags.

Die klassische Rezension ist laut dem von Gunther Reus im Jahr 1999 publizierten Buch *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien* neben der Meldung die vorherrschende Darstellungsform innerhalb des Kulturteils. Gemeinsam machen sie rund drei Viertel der Beiträge aus.⁷⁹

In Bezug auf das Leserinteresse des Kulturteils einer Zeitung sieht Journalist und Wissenschaftler Gunter Reus diesen Sachverhalt sehr kritisch. Ein sehr kleines Angebot an Formen würde nur eine kleine Leserschaft anziehen. Er empfiehlt, um das Interesse am Kulturteil zu steigern, Kulturkritik auch in anderen Textformen zu üben. Interview, Essay oder Reportage könnten ebenfalls kritisch sein, einzig intellektuelle Kraft, Sorgfalt und Urteilsfähigkeit des Journalisten müsse vorhanden sein.⁸⁰

Prinzipiell müsste hier jedoch angemerkt werden, dass sich das Verhältnis der Darstellungsformen – mehr als zehn Jahre nach dem Erscheinen von Reus' Publikation – wahrscheinlich verändert hat. Nach eigenen Beobachtungen haben Berichterstattungen über bevorstehende kulturelle Events, Interviews oder Artikel über neue Medien verstärkt Einzug in die Kulturressorts der Zeitungen genommen. Hier wäre es interessant, eine aktuelle Untersuchung durchzuführen.

⁷⁹ vgl. Reus. *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien*, 1999. S. 31.

⁸⁰ ebd. S. 32-33.

IV. 2. Das Feuilleton als Ort der Theaterrezension

Feuilleton als Begriff für eine journalistische Darstellungsform, besser bekannt als „Feuilletonismus“ habe ich bereits im vorderen Teil der Arbeit behandelt. Feuilleton hat jedoch noch zwei weitere Bedeutungen, nämlich die der „kleinen Form“ und Feuilleton als Ressort einer Zeitung.

Die „kleine Form“ ist eine Darstellungsform, bei der in betont persönlicher Weise, die Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten des Lebens geschildert werden, um ihnen eine bewegende Seite abzugewinnen. „Nicht selten wird dabei das scheinbar Banale gleichnishaft überhöht und zu exemplarischer Bedeutung stilisiert.“⁸¹ Alfred Polgar war hier ein Meister seines Faches.

Für die vorliegende Arbeit ist es jedoch entscheidend, sich die dritte Definition des Wortes näher anzusehen: Das Feuilleton mitsamt seiner Geschichte als Ort, an dem Theaterrezensionen in der Zeitung erscheinen.

IV. 2. 1. Die Geschichte des Feuilletons

Das Feuilleton ist neben der Politik, der Wirtschaft, dem Sport und dem Lokalen eines der fünf klassischen Ressorts einer Zeitung. Im Medienlexikon von Lothar Döhn und Klaus Klöckner findet man unter dem Eintrag Feuilleton folgende Definition:

„Feuilleton heißt jene Abteilung (Ressort) einer Zeitungsredaktion, die Nachrichten aus dem Kulturleben, Besprechungen von Theateraufführungen, Konzerten, Filmen und Büchern (Rezensionen) und Unterhaltendes wie Kurzgeschichten und Fortsetzungsromane veröffentlicht. [...] Das Feuilleton wird von großen überregionalen Tageszeitungen mehr berücksichtigt als von der Regional- oder Lokalpresse.“⁸²

Lange bevor der Begriff Feuilleton jedoch in der Presse auftauchte, gab es bereits Inhalte in Zeitungen und Zeitschriften, die man als Vorläufer des Feuilletons bezeichnen kann.

Heinz Knobloch, Autor des Buches *Vom Wesen des Feuilletons* nennt hier etwa die moralischen Wochenschriften und die in ihnen abgedruckten sogenannten gelehrten Artikel. Die moralischen Wochenschriften erschienen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und sollten zur Verbreitung der aufklärerischen Ideen beitragen. Die

⁸¹ Noelle-Neumann, Elisabeth u. Winfried Schulz (Hg.). *Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, April 2009. S. 164.

⁸² Döhn Lothar u. Klaus Klöckner. *Medienlexikon: Kommunikation in Gesellschaft und Staat*. Baden-Baden: Signal Verlag, 1979. S. 57.

moralische Urteilsfähigkeit der Leserschaft sollte geschult und das bürgerliche Bewusstsein durch Kritik und philosophische Betrachtungen verbreitet werden.⁸³ Weiters bezeichnet Knobloch Lessing mit seinen „Briefen, die neueste Literatur betreffend“ und der „Hamburgischen Dramaturgie“ als geistigen Vater des Feuilletons. Sehr entscheidend für die Entstehung des Feuilletons war jedoch laut Knobloch auch die bedeutungsvolle Wechselbeziehung zwischen Literatur und Journalistik. Einerseits entwickelte sich die Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf einen Höhepunkt hin (Klassik) und andererseits traten zur gleichen Zeit vermehrt große Verleger- und Journalistenpersönlichkeiten auf.⁸⁴

Der Begriff Feuilleton stammt aus den Zeiten der Französischen Revolution und tauchte zum ersten Mal im Jahr 1799 auf, als man begann, dem französischen *Journal des Débats* ein Anzeigenblättchen (*feuille*, *feuilleton* = Blatt, Blättchen) beizulegen, das ursprünglich nur mit Annoncen befüllt war. Der Name leitete sich wahrscheinlich vom ältesten Anzeigenblatt Frankreichs ab, dem *feuille d'avis du bureau d'adresser*, welches von Theophraste Renaudot 1622 in Paris gegründet wurde.⁸⁵ Nach einiger Zeit wurde aus dieser Anzeigenbeilage eine Unterhaltungsbeilage mit Theaterkritiken und der dafür verantwortliche Journalist und Kritiker Abbé Julien Louis de Geoffroy behielt den Namen Feuilleton bei. Dadurch dass sich diese Rubrik so gut entwickelte, wurde sie nach einiger Zeit in das Hauptblatt der Zeitung aufgenommen. Sie wurde im unteren Seitendrittel durch einen dicken Strich vom Rest des Blattes abgetrennt. Von daher stammt auch die Redensart „Unterm Strich“. Sinn der Sache war, dass die Leser die Rubrik einerseits schneller finden konnten und andererseits ausschneiden und sammeln konnten. Das war zur damaligen Zeit durchaus üblich. Zusätzlich wollte Napoleon, dass der Strich die unterhaltende Welt des Theaters ganz klar vom politischen Teil der Zeitung trennte.⁸⁶ In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts führten andere französische Blätter mit dem Namen auch den Inhalt des Feuilletons ein.

⁸³ Knobloch, Heinz. *Vom Wesen des Feuilletons*. Halle: Verl. Sprache und Literatur, 1962. S. 18. Siehe auch Wolfgang Martens. *Die Botschaft der Tugend: die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*. Stuttgart: Metzler, 1971.

⁸⁴ Knobloch. *Vom Wesen des Feuilletons*, 1962. S. 19.

⁸⁵ Meunier, Ernst u. Hans Jessen. *Das deutsche Feuilleton: Ein Beitrag zur Zeitungskunde*. Berlin: Verlag von Carl Duncker, 1931. S. 5.

⁸⁶ Knobloch. *Vom Wesen des Feuilletons*, 1962. S. 20.

In Deutschland hielt das Feuilleton nach Angaben von Ernst Meunier und Hans Jessen – wenn auch noch als namenloses Kind – bereits Anfang der 1730er-Jahre Einzug in die Zeitungen.⁸⁷ Diese frühe Datierung, welches in dem Werk der beiden Forscher über das deutsche Feuilleton im Jahr 1931 publiziert wurde, ist aufgrund des heutigen Wissensstandes allerdings diskussionswürdig.

Als Geburtsorte gelten den beiden Autoren nach Hamburg, wo die *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* erschien und Halle mit dem *Intelligenzblatt* des Kanzlers der Universität, Peter von Ludewig. In Hamburg entwickelte sich das kritische, in Halle das belehrende Feuilleton.

Über die Jahre entwickelte sich das Feuilleton dahingehend, dass der gelehrte Artikel, der nur auf den gebildeten Buchleser bezogen war, verdrängt wurde. Durch den großen inhaltlichen Einfluss Frankreichs Ende des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Spaltung des Feuilletons im deutschen Sprachraum. Die einen berichten – wie Frankreich zur damaligen Zeit der Französischen Revolution – hauptsächlich politisch, die anderen – im innerdeutschen Sprachgebiet – wurden von der romantischen Epoche beeinflusst und brachten die Prosadichtung in die Presse. Durch eine Zensur in der politisch bewegten Zeit des Vormärzes beschränkte sich das Feuilleton allerdings rein auf das kulturelle Geschehen.⁸⁸

„Es folgten geistvoll und locker geschriebene Plaudereien über Kleinigkeiten der großen Welt, Gesellschaftsklatsch aus Aristokratie und Großbürgertum, populärwissenschaftliche Artikel und bald auch all das, was sich nicht in die anderen traditionellen Teile der Zeitung einordnen ließ.“⁸⁹ Heinz Knobloch beschreibt damit in seinem Buch das Problem, dass das Feuilleton plötzlich zu einem Sammelbecken für alles Triviale in der Zeitung wurde. Das Feuilleton galt laut Knobloch plötzlich als unseriös und unwichtig.⁹⁰

Ende 19./ Anfang 20. Jahrhundert herrschte eine große Konkurrenz am Zeitungsmarkt. Berlin, welches sich zwischen 1872 und 1914 zur deutschsprachigen Theatermetropole entwickelte, befriedigte die Unterhaltungsansprüche unterschiedlichster Gruppen. Arbeiter,

⁸⁷ Meunier u. Jessen. *Das deutsche Feuilleton*, 1931. S. 17.

⁸⁸ Donner, Irmtraut. *Das Feuilleton des „Neuen Wiener Tagblattes“ zwischen den beiden Weltkriegen*. Wien: Diss., 1951. S. 6-9.

⁸⁹ Knobloch. *Vom Wesen des Feuilletons*, 1962. S. 72.

⁹⁰ ebd.

Bauern, Klein-, Bildungs- und Großbürger bis hin zu den Adeligen kamen alle auf ihre Kosten. Die Themenvielfalt in den Feuilletons war groß und spiegelte demnach auch das Bemühen wider, möglichst viele und unterschiedliche Interessensgruppen anzusprechen. Zeitungen und Zeitschriften entwickelten sich zu Massenmedien und Theaterkritik war laut Willy Theobald daran nicht unbeteiligt. „Bei vielen Zeitungen waren es plötzlich Theaterkritiker, die neue Leser anlockten.“⁹¹ Erstmals wurde auch begonnen, die lokale, ortsgebundene Berichterstattung auszudehnen auf einen Kulturteil, der weltweite Berichterstattung enthielt. Feuilletonkorrespondenz nahm ihren Anfang, indem Büros aus unterschiedlichen Teilen der Welt ihre Rezensionen und Beiträge verkauften.

Aus seiner empirischen Untersuchung, die er im Jahr 2000 zum Berliner Feuilleton der Jahrhundertwende⁹² durchführte, schloss Gregor Streim, dass die Unterhaltungs- und Bildungsfunktion des Feuilletons nun endgültig vom Bildungsgedanken abgekoppelt wurde:

„Diente noch im Feuilleton der Gründerzeit die Unterhaltung auch immer der Vermittlung eines ästhetischen und sozialen Wertekanons, so hat die traditionelle Bildungsidee um 1900 ihre Wirksamkeit verloren und lässt sich im Konkurrenzkampf der Massenpresse auch nicht mehr voluntaristisch durchsetzen.“⁹³

Diese programmatische Tendenzlosigkeit führte laut Streim auch dazu, dass „die liberale Massenpresse zumindest bis 1910 nur einen vergleichsweise geringen Beitrag zur Vermittlung der modernen Literatur leistete.“⁹⁴ Eine zur Zeit der Jahrhundertwende publizierte Umfrage unter konservativen und modernen Autoren ergab, dass diese der Zeitung vorwarfen, dass sie alle Werte nivelliere und nur Pseudo-Wissen vermittele.⁹⁵ Zum Teil anders verlief das bei der Theaterkritik, welche die moderne Dramatik und neue Bühnenästhetik im Feuilleton behandelte und den Lesern näherbrachte. Dies war jedoch auch nur bei einigen herausragenden Kritikern wie Alfred Kerr, Monty Jacobs und einigen anderen der Fall, die sich diesen Tendenzen eng verbunden fühlten.⁹⁶

⁹¹ Theobald. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit: Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?*, 2006. S. 48.

⁹² Um zu erfahren, ob die Institution Feuilleton in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit bestimmten literarischen Tendenzen zu bringen ist, untersuchte Gregor Streim das Berliner Tageblatt zwischen 1885 und 1919.

⁹³ Streim, Gregor. „Feuilleton an der Jahrhundertwende“ *Die lange Geschichte der kleinen Form*. (Hg.) Kai Kauffmann u. Erhard Schütz. Berlin: Weidler, 2000. S. 129.

⁹⁴ ebd. S. 130.

⁹⁵ „Ueber den Einfluss des Zeitungswesens auf Litteratur und Leben“ *Deutsche Schriften für Litteratur und Kunst*. 1. Reihe, Heft 3. Kiel u. Leipzig, 1891. S. 4, 20, 40. Zit. nach Streim „Feuilleton an der Jahrhundertwende.“, 2000. S. 131.

⁹⁶ Streim „Feuilleton an der Jahrhundertwende.“, 2000. S. 131.

Zwischen 1870 und 1933 entwickelten sich Zeitungen laut Gunther Nickel zu dem Nachrichtenmedium schlechthin. Allein in Berlin erschienen über hundert Blätter, einige davon mehrmals am Tag. Diese große mediale Bedeutung der Zeitung sank erst 1933 mit der Verbreitung des Volksempfängers und wenige Jahre später mit dem Aufkommen des Fernsehers.⁹⁷ Nach dem ersten Weltkrieg begann auch das Feuilleton sich auszudehnen und auszudifferenzieren. Immer mehr Rubriken und Beilagen wurden eingeführt. Der immer größere Konkurrenzdruck unter den Zeitungen führte im Feuilleton – speziell bei den Theaterkritiken – zu einem Wettbewerb um die größtmögliche Aktualität. Die Nachtkritik nahm ihren Anfang und ein entspanntes, differenziertes und überlegtes Schreiben war oft nicht mehr möglich. Infolgedessen wurde Form und Inhalt des Feuilletons stark von wirtschaftlichen Einflüssen geprägt.

Das nationalsozialistische Regime verbot schließlich offiziell die Kunstkritik und benannte sie um in Kulturberichterstattung. Am 27. November 1936 ließ Joseph Goebbels die Kunstkritik, die seiner Meinung nach als „zersetzend“ galt, verbieten. An ihre Stelle sollte nun vielmehr der „Kunstbericht“ treten, der „weniger Wertung als vielmehr Darstellung und somit Würdigung sein sollte“. Nur der „Kunstschriftleiter“ durfte „Kunstleistungen“ besprechen und sich dieser Aufgabe „mit der Lauterkeit des Herzens und der Gesinnung des Nationalsozialisten“ widmen.

„Er [der Kunstbericht] soll dem Publikum die Möglichkeit geben, sich selbst ein Urteil zu bilden, ihm Ansporn sein, aus seiner eigenen Einstellung und Empfindung, sich über künstlerische Einstellungen eine Meinung zu bilden.“⁹⁸ Im Falle der Theaterkritiken nahmen, wie Willy Theobald es in seiner Forschungsarbeit skizziert, die beschreibenden Elemente zu. Diese waren jedoch niemals wertfrei und wurden als weitere Möglichkeit genutzt, um dem Leser eine Ideologie mit auf den Weg zu geben. Aufführungen wurden prinzipiell nur noch an ihrem politischen Wesen gemessen. Immer nach dem gleichen Schema und Stil verfasst, fand keine ideologiefreie, künstlerisch-kritische Auseinandersetzung in den Rezensionen statt.⁹⁹

⁹⁷ Nickel, „Von Fontane zu Ihering. Die Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Theaterkritik zwischen 1870 und 1933“, 2007. S. 204.

⁹⁸ Anordnung vom 27. November 1936 von Joseph Goebbels. Zit. nach Diether Schmidt (Hg.) *In letzter Stunde 1933-1945: Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Dresden: Verlag der Kunst, 1964. S. 216.

⁹⁹ Theobald. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit: Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?*, 2006. S. 59.

Die weitere Entwicklung des klassischen Feuilletons nach 1945 findet in der Literatur kaum noch Erwähnung. Der Theaterkritik konstatiert Willy Theobald in seiner Dissertation einen „stetig fallenden Stellenwert nach 1968“ und schiebt die Schuld vor allem den Theatern in die Schuhe, die sich seit den 1970er-Jahren immer mehr zu einem „elitären Unterhaltungsinstrument“ entwickelt hätten. „Galt das Theater noch in den frühen 60ern und um 1968 als wichtiges gesellschaftliches Medium, koppelte es sich zusehends von den Massen ab [...]“. Zusätzlich änderten sich die Inhalte der Feuilletons. Laut Theobald verdrängte in den 70er- und 80er-Jahren die Filmkritik immer mehr die Theaterkritik und in den 90er-Jahren wurde schließlich der „Nutzwert“ zum Schlagwort in den Redaktionen.¹⁰⁰

IV. 2. 2. Wo steht das Feuilleton heute?

Ausgehend von der Historie des Feuilletons möchte man also meinen, dass das Interesse der Zeitungsleser am Feuilleton bzw. Kulturteil in den letzten Jahren gesunken ist. Interessant ist hier jedoch eine vom Institut für Demoskopie Allensbach durchgeführte Umfrage aus dem Jahr 2010 zum Thema Tageszeitung. Die Interviews ergaben, dass 40 Prozent der Befragten ab 16 Jahren auf die Frage „...und das lese ich im Allgemeinen immer“ den Kulturteil (Film, Theater, Bücher, Musik, Malerei) nannten. Interessant ist diese Zahl vor allem auch deshalb, da bei der Umfrage im Jahr 2003 nur 31 Prozent und im Jahr 1991 sogar nur 26 Prozent den Kulturteil nannten.¹⁰¹ Wie lässt sich dieses Phänomen des steigenden Interesses erklären? Anja Pasquay, Pressereferentin des Bundesverbandes Deutscher Zeitungsverleger, antwortete per Mail auf diese Frage und hat hierzu folgende Antwort:

„Ohne dies durch Umfragen belegen zu können, liegt dieses Phänomen an der zunehmenden Politisierung des deutschen Feuilletons. Sprich: Manche Artikel, die früher unter innen- oder außenpolitischen Nachrichten gelaufen wären, zieren heute wie selbstverständlich die Aufschlagseite des Feuilletons; das gilt im Übrigen auch für viele große Debattenbeiträge.“¹⁰²

Demnach steigt nicht das Interesse an dem, was Lothar Döhn und Klaus Klöckner in ihrer Definition von Feuilleton beschrieben haben, sondern an einer Mischform des Kulturteils mit anderen Teilen der Zeitung.

¹⁰⁰ Theobald. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit: Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?*, 2006. S. 63-65.

¹⁰¹ Bundesverband Deutscher Zeitungen, Basis Bundesrepublik Deutschland, Personen ab 16 Jahren, die zumindest selten eine Tageszeitung lesen, Quelle: Allensbacher Archiv, IfD-Umfragen 7040 und 10056.

¹⁰² Anja Pasquay, Pressereferentin Bundesverband Deutscher Zeitungsverleger. pasquay@bdzv.de, E-Mail vom 22. 11. 2010.

Doch das ist nicht die einzige Veränderung, die sich im Feuilleton vollzogen hat. Ein zweites Kriterium spielt mit Sicherheit eine große Rolle, weshalb die Beliebtheit des Feuilletons gestiegen ist. „Wer auf der Suche nach neuesten Formen feuilletonistischen Schreibens ist, sollte Ankündigungen kommender Events ebenso viel Aufmerksamkeit widmen, wie den Berichten über vergangene“, schreibt Hermann Schlösser in seinem Aufsatz „Unter Niveau: Beobachtungen zum Feuilletonismus neuesten Datums“.¹⁰³ Der deutsche Literaturwissenschaftler und Journalist beschreibt demnach das Phänomen des Infotainments im Feuilleton, welches sich vom kritischen Argumentieren weitgehend entfernt hat und Ankündigungen beinahe PR-wirksam aufbereitet. „Infotainment? – so heißt ein Fachausdruck für diese Art, Informationen und Meinungen griffig und publikumwirksam aufzubereiten.“¹⁰⁴ Laut Schlösser zeichnet sich hier der Einfluss des Fernsehens ab, welches als Leitmedium an Neuerungen des Zeitungs-Layouts, aber auch an Themen- und Präsentationsformen seinen Einfluss geltend macht.¹⁰⁵

Die österreichische Kulturjournalistin Sigrid Löffler bezeichnet diese Wandlung während einer Vorlesung im Wiener Rathaus im Jahr 1997 als „Funktionswandel weg vom kritisch argumentierenden Informationsjournalismus hin zum pflegeleichten und marktfreundlichen Dienstleistungsjournalismus“¹⁰⁶.

IV. 3. Die Situation der Theaterkritik heute

Die Situation der Theaterkritik heute ist prekär. Insgesamt lassen sich drei Phänomene definieren, die sie prägen: Der Häppchen-Journalismus, die finanziellen Engpässe der Verlage sowie die stark ausgebaute Pressearbeit der Theater.

IV. 3. 1. Häppchen-Journalismus

Der oben beschriebene Service-Charakter hält auch Einzug in die Theaterberichterstattung. Theoretiker wie Praktiker klagen diesen Wandel an, der wie Werner Schulze-Reimpell es

¹⁰³ Schlösser, Hermann. „Unter Niveau: Beobachtungen zum Feuilletonismus neuesten Datums“ *Die lange Geschichte der kleinen Form: Beiträge zur Feuilletonforschung*. Kai Kauffmann u. Erhard Schütz (Hg.). Berlin: Weidler Buchverlag, 2000. S. 192.

¹⁰⁴ ebd. S. 195.

¹⁰⁵ ebd.

¹⁰⁶ Löffler, Sigrid. *Gedruckte Videoclips: Vom Einfluß des Fernsehens auf die Zeitungskultur*. (Vortrag im Wiener Rathaus am 25. April 1996.) Wien: Picus Verlag, 1997. S. 19.

beschreibt, die unkritische Vorausberichterstattung über kulturelle Termine mit Ankündigungscharakter an die Stelle der kritischen Reflexion treten lässt.¹⁰⁷ Der bekannte und oft auch gefürchtete Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier bezeichnet Kultur heute als Wirtschafts- und Ereignisfaktor, bei dem Kritik nur stören würde. Man müsse Laune machen, nicht Laune verderben. Selbst große, ehrwürdige Tageszeitungen würden ihren Feuilleton-Teil zu einem Party-Service mit Kanapés, Häppchen und Histörchen, Interviewchen, Glösschen und Witzchen verwandeln. Laut Stadelmaier wird die Tageszeitung zum Magazin. Man sammelt. Man liest nicht mehr aus.¹⁰⁸

Willy Theobald klagt an, dass bei diesem System der sogenannte Kritiker vorwiegend Stücke aussucht, die er empfiehlt und kritisierenswerte gar nicht erst erwähnt. Wenn das in der Praxis wohl eher der Ressortleiter als der Kritiker entscheidet, so ist die Absurdität dieses Vorgehens, wie Theobald erläutert, wahrlich an einem Vergleich mit Politik oder Sport erkennbar. In der Fußballbundesliga würde selbstverständlich auch über Spiele berichtet werden, die schlecht sind; in der Politik würde man keine Skandale verschweigen, nur weil sie negativ sind.¹⁰⁹

IV. 3. 2. Finanzielle Engpässe

Als zweites häufig diskutiertes Problem der Theaterkritik zeigen sich die generellen Einsparungen bei den oft stark finanziell belasteten Tageszeitungen. Da das Kulturressort medienintern oft als notwendiges Übel angesehen wird und von Chefredakteuren wie Journalisten anderer Ressorts auch nicht immer ganz ernst genommen wird, fällt es schneller Einsparungen zum Opfer als andere Teile der Zeitung. Die Erklärungen reichen hier von: „Kultur wird von einem zu geringen Prozentsatz der Bevölkerung gelesen“ bis hin zu „Kulturjournalisten nehmen sich zu wichtig und gehen nicht auf die Leser ein“.

Die geringe Wertschätzung, die branchenintern Feuilletonredakteuren entgegengebracht wird, lässt sich gut an einer Passage aus dem Buch *Das neue Handbuch des Journalismus*

¹⁰⁷ Schulze-Reimpell, Werner. „Selbstreflexion: Theaterkritik in der Erlebnisgesellschaft“ *Zwischen Rotstift und Spaßzwang: Ist das Theater noch zu retten?* (Hg.) Werner Schulze-Reimpell. Hamburg: Bockel Verlag, 2005. S. 126-130.

¹⁰⁸ Stadelmaier. „Kritiker zum Service“, 1991. S. 55.

¹⁰⁹ Theobald. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit: Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?*, 2006. S. 65-66.

von dem Journalisten und Sprachkritiker Wolf Schneider erkennen. Der routinierte und langjährige Schreiber definiert das Fach des Kulturjournalisten folgendermaßen:

„Sie schreiben meist wenig verständliche Texte, bewusst für eine Minderheit, wie in vielen Feuilleton-Redaktionen stolz festgestellt wird. Der typische deutsche Kulturredakteur möchte von Hinz und Kunz gar nicht verstanden werden.“¹¹⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die geringe Wertschätzung der Kultur dazu führt, dass an erster Stelle meist bei der Kultur eingespart wird. Welche Auswirkungen hat das nun auf die Situation des Feuilletons? In Lokalmedien gibt es zum Teil keine eigens produzierten Kulturseiten und wenn doch dann werden diese meist von Redakteuren mitbetreut, die auch für andere Ressorts zuständig sind. Überregionale Medien leisten sich nur mehr wenig fix angestellte Kulturredakteure und diese müssen meist mehrere Gebiete im Feuilleton abdecken. Diese Vorgehensweise impliziert bei den Redakteuren einerseits Zeitdruck und andererseits Überforderung durch fehlendes Experten-Wissen. Vasco Boenisch befragte für sein Buch *Krise der Kritik? 27 Theaterkritiker deutscher regionaler und überregionaler Tageszeitungen*. Bei der Frage nach ihren Beschäftigungsmodellen kam heraus, dass nahezu 80 Prozent der überregionalen Theaterkritiker freiberuflich für das jeweilige Medium arbeiten und den Großteil ihres Einkommens nicht mit dem Verfassen von Theaterrezensionen verdienen. „Diese Journalisten werden in der Regel von der Zeitung als Autoren für jede gedruckte Zeile bezahlt, wobei sich die Honorare je nach Zeitung zwischen 0,30 und 1,50 Euro pro Zeile bewegen.“¹¹¹ Bei regionalen Zeitungen ist laut Boenisch der Großteil der Theaterkritiker fix angestellt. Allerdings müssen diese – viel häufiger als ihre Kollegen bei den überregionalen Tageszeitungen – organisatorische Funktionen im Zeitungsalltag mitübernehmen. Zusätzlich ist die Mehrheit der Redakteure noch für andere Kulturthemen verantwortlich.¹¹²

Materielle und personelle Einsparungen hinterlassen deutlich ihre Spuren. Wie gut oder schlecht eine Redaktion besetzt ist, hat selbstverständlich Einfluss darauf, wie viel Zeit für Recherchen und Schreiben bleibt. Müssen einzelne Redakteure von Termin zu Termin hetzen, desto verführerischer werden, wie Gunter Reus es beschreibt, Waschzettel, Pressemappen, Klappen-, Cover-, und Archivtexte.¹¹³

¹¹⁰ Schneider u. Raue. *Das neue Handbuch des Journalismus*, 1998. S. 245.

¹¹¹ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 55.

¹¹² ebd. S. 57-58.

¹¹³ Reus. *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien*, 1999. S. 63.

Der Blick für das gesamte kulturelle Geschehen wird auch immer unschärfer, je weniger Geld den Ressorts zur Verfügung steht. Wenn Journalisten nicht mehr in andere Länder reisen können, um über aufgeführte Stücke von dort zu berichten, dann können diese auch die im eigenen Land aufgeführten Stücke nicht mehr überregional einordnen. Peter Iden, ehemaliger Theaterkritiker bei der Frankfurter Rundschau erklärt:

„Längere Zeit im Ausland, in verschiedenen Ländern auf Kosten der Zeitung zu leben, um Theater und Kunst anzusehen, was mir von meiner Zeitung seinerzeit sehr großzügig eingeräumt wurde, kann ich heute in der Position meines Vorgängers ... aus wirtschaftlichen Gründen nicht wieder einem jüngeren Kollegen einräumen.“¹¹⁴

IV. 3. 3. Einfluss der Pressearbeit auf die Medien

Wie bereits oben erwähnt, greifen Journalisten aus Zeitmangel oder fehlendem Expertenwissen auf Pressemeldungen der Theater zurück. Viele Kulturinstitutionen haben in den letzten Jahren der PR-Arbeit einen immer größeren Schwerpunkt eingeräumt, da sie wissen, ohne professionelle Pressearbeit nicht genug Öffentlichkeit zu bekommen. Oft fehlen den Kulturschaffenden die finanziellen Mittel, um flächendeckende Werbemaßnahmen umzusetzen. Allgemein gilt außerdem, dass die Berichterstattung durch Medien für den Rezipienten als neutral und somit vertrauenswürdig angesehen wird.

Wie erschreckend gut die Pressearbeit von Theatern & Co. funktioniert, zeigt das Ergebnis einer Studie aus dem *Handwörterbuch der PR* von Klaus Merten. Demnach speist sich die Berichterstattung im Feuilleton zu rund 70 Prozent aus Pressemitteilungen und Agenturmaterial. Journalisten nehmen die Inhalte ihrer Berichte zu weiten Teilen eher aus der Pressearbeit der Kulturinstitutionen denn aus eigener Recherche.¹¹⁵ Die Seite der PR-Fachmänner und -frauen ist sich über dieses Phänomen und dessen Wichtigkeit für ihre Arbeit im Klaren und versucht demnach, Journalisten noch mehr Arbeit abzunehmen.

¹¹⁴ Peter Iden zit. nach Theobald. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit: Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?*, 2006. S. 66.

¹¹⁵ Klaus Merten. *Handwörterbuch der PR*, 2000. Zit. nach Birgit Mandel. *PR für Kunst und Kultur: Zwischen Event und Vermittlung*. Frankfurt am Main: F.A.Z.-Institut für Management-, Markt- und Medieninformation GmbH, 2004, S. 100.

Ein Beispiel aus einem Lehrbuch für angehende Kulturmanager ist hier kennzeichnend:

„Öffentlichkeitsarbeit bietet nicht selten aus ein und demselben Anlass zwei Nachrichtenversionen an: eine Meldung als Kurzfassung und einen Bericht als Langfassung. Die Redaktionen können bei diesem Service leichter entscheiden, welchen Stellenwert sie dem Thema einräumen (von der inhaltlichen Bedeutung her, aber auch vom vorhandenen Seitenplatz).“¹¹⁶

Hier schließt sich der Kreis und führt wieder zurück zum Häppchen-Kulturjournalismus, denn viel mehr können Zeitungen nicht anbieten, deren Redakteure zu mehr als zwei Drittel auf Pressemeldungen zurückgreifen.

IV.4. *nachkritik.de* – Online-Rezeption als Zukunftsperspektive ?

2007 gründeten die Theaterkritiker Petra Kohse, Esther Slevogt, Nikolaus Merck und Dirk Pilz sowie der Bildende Künstler Konrad von Homeyer den Online-Theaterfeuilleton *nachkritik.de*. Rund 40 Autoren berichten über die wichtigsten (von der Redaktion ausgewählten) Inszenierungen im deutschsprachigen Raum – rund 50 Stück im Monat. Die Kritiken erscheinen immer am Morgen nach der Premiere, sind demnach die ersten und bleiben in einem offenen Archiv unbegrenzt zugänglich. Durch eine Kritikenrundschau aus den regionalen und überregionalen Medien wird an den folgenden Tagen die Nachtkritik ergänzt. Leser haben außerdem die Möglichkeit, alle Texte zu kommentieren oder eigene Beiträge auf die Seite zu stellen. Bereits seit ihrem Beginn genießt die Seite hohes Ansehen sowohl branchenintern als auch vom sachkundigen Publikum. Laut *nachkritik.de* verzeichnete die Site im Januar 2011 137.179 Visits und 882.866 Page Impressions aus 20 Ländern.¹¹⁷

Alle vorher beschriebenen Phänomene rund um die Theaterkritik fängt das Portal *nachkritik.de* ab. Es deckt die deutsche Theaterlandschaft sehr viel breiter und umfassender ab, als sich große Zeitungen das leisten wollen. Durch die Vernetzungen der gut 40 Autoren, die in den deutschsprachigen Theaterzentren leben, ist es möglich, schnell und umfassend eine Theaterumschau ohne große Kosten zu ermöglichen. Fundierte Rezensionen ohne Einflüsse von Pressemeldungen sind die scheinbar gesetzten Ziele der meist freiberuflichen Kritiker.

¹¹⁶ Jürgens, Ekkehard. „Öffentlichkeitsarbeit im Kulturbetrieb“ *Kompendium Kulturmanagement: Handbuch für Studium und Praxis*. Armin Klein (Hg.). München: Franz Vahlen, 2008. S. 631.

¹¹⁷ *nachkritik.de*

http://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=122&Itemid=111
Zugriff am 5. 2. 2011.

Ein weiteres Phänomen dieser Online-Plattform ist die Beteiligung der Zuseher. *nachtkritik.de* gibt dem Publikum eine Stimme und kurbelt die eingeschlafene, öffentliche Diskussion rund um das Theatergeschehen an.

Durch eine Kommentar-Funktion können die User den Rezensenten ein direktes und vor allem schnelles Feedback geben. Der Leserbrief, der diese Rolle im Printmedium innehat, kann da bei Weitem nicht mithalten. Kritik erntet die Plattform für ihre Politik des offenen Forums. User können ihre Kommentare anonym posten und dadurch hat sich, wie Wolfgang Höbel im *Spiegel* schreibt, die Seite zu einem Ort des wilden Kunstkampfes entwickelt.

„Vor allem melden sich Freunde und Feinde der aktuellen Regie- und Darstellungskunst auf dem Kommentarforum der Nachtkritik zu Wort. Und dort ist an Geraune und Geschrei der schrillsten Art kein Mangel“, so Höbel.¹¹⁸ Die Macher der Seite, die an dieser Form des Kommentierens jedoch festhalten wollen, sind sich im Klaren darüber, dass es anders nicht funktioniert. Dass sich hin und wieder mit Sicherheit auch ein vergrämter Regisseur oder Darsteller anonym unter das wild gewordene Forum mische, sei den Initiatoren genauso wie der im Artikel zitierten *Theater heute*-Redakteurin Eva Behrendt bewusst: „Weil vor allem Theaterleute in den Kommentarspalten sich anonym ihr Mütchen kühlen, gibt nachtkritik.de tiefe Einblicke in die verletzlichen Seelen des Betriebs“, so die Journalistin.

Negative Kritik von außen kommt auch immer wieder in Bezug auf eine speziell gekennzeichnete Rubrik, in der die User selbst Kritiken verfassen können. Christopher Schmidt von der *Süddeutschen Zeitung* spricht über *nachtkritik.de* als ein skandalöses Zeugnis fortschreitender Entprofessionalisierung: „Das Genre der Kritik wird hier kannibalisiert von solchen, die sich im Do-It-Yourself-Gestus offenbar an den Printmedien rächen wollen, oder deren Zugangsschwellen nicht überwinden – und das nicht verwinden können.“¹¹⁹

¹¹⁸ Höbel, Wolfgang. „Am Marterpfahl“ *Der Spiegel* Nr. 23/2009. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65556363.html> Zugriff am 2. 4. 2011.

¹¹⁹ Christopher Schmidt in *Theater heute Jahrbuch 2007*. Berlin: Friedrich Berlin Verlag, 2007. S. 141.

Wer hier was nicht verwinden kann, sei dahingestellt. Zusammenfassend lässt sich jedoch sagen, dass nach einer genauen Betrachtung der Situation der Theaterkritik heute ihre Zukunft, wie immer sie auch schließlich genau aussehen mag, mit hoher Wahrscheinlichkeit im Internet liegen wird.

V. Empirische Analyse

V.1. Einleitung

Im ersten Teil meiner Arbeit habe ich anhand der Aussagen von Theaterpraktikern, Theoretikern und Journalisten sowie mithilfe historischer Herleitungen Idealfunktionen von Theaterkritiken im 21. Jahrhundert gewonnen. In diesem dritten Teil meiner Arbeit möchte ich nun anhand einer empirischen Analyse von Kritiken zweier Gegenwartsinszenierungen feststellen, inwiefern die Funktionen in der journalistischen Praxis wirklich erfüllt werden.

V. 2. Methodisches Vorgehen

In einem ersten Schritt habe ich Fragestellungen definiert und Hypothesen aufgestellt, die anhand der Analyse Beantwortung finden sollen. Ziel der Analyse ist, wie bereits oben beschrieben, die Gültigkeit der definierten Idealfunktionen von Theaterkritiken zu überprüfen. Die Auswertung der Kritiken erfolgt anhand einer quantitativen und einer qualitativen Inhaltsanalyse, um eine größtmögliche Objektivität zu gewährleisten. Dies entspricht auch, wie Philipp Mayring in seinem Standardwerk über die Qualitative Inhaltsanalyse betont, der aktuellen sozialwissenschaftlichen Methodendiskussion, „[...] in der eine strikte Gegenüberstellung qualitativer versus quantitativer Analyse als unsinnig angesehen wird und nach Verbindungen, Integrationsmöglichkeiten gesucht wird.“¹²⁰

V. 2. 1. Fragestellungen und Hypothesen

Folgende Fragestellungen und deren Hypothesen sollen mittels der empirischen Analyse Beantwortung finden:

1. Fragestellung:

Erfüllt der Kritiker seine vermittelnde Aufgabe seinen Lesern gegenüber durch eine hohe Informationsdichte und eine objektive Beschreibung?

¹²⁰ Mayring, Philipp. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte u. überarbeitete Auflage. Weinheim u. Basel: Beltz Verlag, 2010. S. 8.

Hypothese:

Der Kritiker verfasst die Theaterrezensionen umfassend (hohe Informationsdichte) und mit größtmöglicher Objektivität.

2. Fragestellung:

Verwendet der Kritiker eine für seine Leserschaft gut verständliche Sprache?

Hypothese:

Zu viele Kritiker schrammen durch eine unverständliche Sprache an ihren Lesern vorbei.

3. Fragestellung:

Liefert der Kritiker seinen Lesern ein klar erkenntliches Urteil?

Hypothese:

Der Großteil der Rezensenten liefert den Lesern ein klar erkenntliches Urteil.

4. Fragestellung:

Werden alle Beteiligten der Aufführung beurteilt?

Hypothese:

Je nach Länge der Kritik werden alle Beteiligten der Aufführung beurteilt. (Für kurze Kritiken mit Schwerpunktsetzung gilt dies für eine bestimmte Gruppe der Mitwirkenden.)

5. Fragestellung:

Sind die Bewertungen des Kritikers nachvollziehbar?

Hypothese:

Der Großteil der Rezensenten untermauert seine Bewertung mit Argumenten und macht seine Kritik dadurch nachvollziehbar.

6. Fragestellung:

Bietet der Kritiker bei einer negativen Kritik Lösungsansätze?

Hypothese:

Ist die Aufführung nach Ansicht des Kritikers nicht stimmig, bietet dieser Verbesserungsvorschläge.

7. Fragestellung:

Hat der Kritiker ein umfassendes Wissen über das Stück sowie die Rahmenbedingungen der Aufführung (räumliche, wirtschaftliche Situation) und teilt dies dem Leser, wenn es notwendig ist, mit?

Hypothese:

Ja, der Kritiker hat ein umfassendes Wissen über den Aufführungskontext und teilt dies dem Leser, wenn es notwendig ist, auch mit.

8. Fragestellung:

Ordnet der Kritiker das Stück in einen größeren kulturellen Zusammenhang ein und bietet der Kulturpolitik damit eine kulturelle Wetterprognose an?

Hypothese:

In seltenen Fällen ordnet der Kritiker das Stück in einen größeren kulturellen Zusammenhang ein.

V.2.2. Inhaltsanalyse

Um zu erklären, was bei der Inhaltsanalyse geschieht, benötigt es einer Definition. Ihr primäres Ziel ist, wie Mayring beschreibt, „[...] die Analyse von Material, das aus irgendeiner Art von Kommunikation stammt.“¹²¹ Es geht dabei aber nie nur um den manifesten Inhalt, sondern meist – und das unterscheidet in vielen Fällen quantitative und qualitative Inhaltsanalyse – um den latenten Inhalt von Texten. Sehr passend ist demnach

¹²¹ Mayring, Philipp. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, 2010. S. 11.

die Definition von Jürgen Ritsert: „[...] ein Untersuchungsinstrument zur Analyse des ‚gesellschaftlichen‘, letztlich des ‚ideologischen‘ Gehalts von Texten.“¹²²

Laut Mayring hat die Inhaltsanalyse sechs Spezifikationen:¹²³

- 1) Sie will Kommunikation analysieren. Das muss nicht unbedingt Sprache sein, sondern kann jede Art von Symbolen sein (Musik, Malerei, etc.).
- 2) Sie arbeitet mit fixierter Kommunikation.
- 3) Sie geht systematisch vor und grenzt sich dadurch von vielen hermeneutischen Verfahren ab.
- 4) Durch einen Ablauf nach Regeln wird sie für andere nachvollziehbar.
- 5) Eine Inhaltsanalyse geht theoriegeleitet vor. Ihr Material wird aufgrund einer Theoriebasis untersucht.
- 6) Sie analysiert ihr Material nicht einfach für sich, sondern will Rückschlüsse auf Aspekte der Kommunikation ziehen.

Versucht man das vorher genannte in eine Definition zu packen, dann ist Inhaltsanalyse eine Form der Untersuchung von manifesten und latenten Inhalten fixierter Kommunikation. Durch ihr regel- und theoriegeleitetes System lassen sich nachvollziehbare Rückschlüsse auf Kommunikationsprozesse ziehen.

Zur Untersuchung heranziehen werde ich 22 Theaterkritiken über die Inszenierung von Andrea Breth mit dem Titel *Verbrechen und Strafe* bei den Salzburger Festspielen aus dem Jahr 2008 sowie 10 Kritiken des im gleichen Jahr uraufgeführten Gert Jonke Stückes *Freier Fall* am Wiener Akademietheater. Die ungleich hohe Resonanz auf die beiden Stücke wurde von mir bewusst gewählt, um hier auch die Unterschiede zwischen einem medienwirksamen Stück und einer weniger medienwirksamen Inszenierung herauszuarbeiten.

Bei den analysierten Kritiken handelt es sich primär um Kritiken aus Tageszeitungen. Die einzige Ausnahme ist die Kritik aus dem Onlineportal *nachtkritik.de*. Da dieses Portal aber

¹²² ebd.

¹²³ Mayring, Philipp. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, 2010. S. 12-13.

in Bezug auf Theaterkritiken genauso aktuell wie Tageszeitungen agiert, habe ich es zur Analyse hinzugezogen.¹²⁴

Anschließend an die Untersuchung der Tageszeitungen habe ich noch zwei Kritiken aus Wochenzeitungen analysiert, um hier einen Unterschied zwischen den beiden Zeitungstypen erkennbar zu machen.

Bewusst ausklammern wollte ich alle Kritiken aus Boulevardzeitungen, da sich diese nicht mit der Analyse der Qualitätszeitungen vergleichen lassen würden. Boulevardzeitungen legen zumeist keinen großen Schwerpunkt auf Kulturberichterstattung und berichten generell sensationsorientiert, skandalisierend und emotionalisierend.¹²⁵ Da die österreichische *Kronen Zeitung* aber als auflagenstärkste Zeitung des Landes nicht einfach übergangen werden kann, nehme ich sie als einzige Boulevardzeitung in die Analyse hinein. Deutsche Boulevardmedien finden in der empirischen Analyse keine Beachtung. Außen vor gelassen habe ich auch Zeitungen im Parteienbesitz. Für meine Analyse nehme ich deshalb nur nationale und internationale deutschsprachige Qualitätszeitungen, eine nationale Mid Market Zeitung¹²⁶ einen Pressedienst und ein qualitativ hochwertiges Onlineportal her. Im konkreten habe ich folgende Medien für meine Analyse herangezogen:

APA – Austria Presse Agentur, Kurier, Kronen Zeitung, Salzburger Nachrichten, nachtkritik.de, Der Standard, Oberösterreichischen Nachrichten, Die Presse, Salzburger Nachrichten, Kleine Zeitung, Wiener Zeitung, Falter

Saarbrücker Zeitung, Neue Zürcher Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Frankfurter Rundschau, Südkurier, Hannoversche Allgemeine Zeitung, Darmstädter Echo, Saarbrücker Zeitung, Südkurier, Südwest Presse, Stuttgarter Nachrichten, Thüringer Allgemeine, Frankfurter Neue Presse, Schwäbische Zeitung, Die Zeit

¹²⁴ *nachtkritik.de* veröffentlicht seine Kritiken immer am Morgen nach der Premiere. Vgl: www.nachtkritik.de Zugriff am 18. 8. 2011.

¹²⁵ Haas, Hannes. *Medienkunde: Grundlagen, Strukturen, Perspektiven*, Wien: WUV Universitätsverlag, 2005. S. 84.

¹²⁶ ebd. S. 82.

Quantitative Inhaltsanalyse

Im Rahmen einer quantitativen Inhaltsanalyse soll als Hauptkategorie die Informationsdichte überprüft werden. Die Untersuchungseinheiten (Unterkategorien) sind hier folgende:

- Länge der einzelnen Kritiken
- Inhaltliche Erklärung des Stückes
- Erklärung zur Vorlage
- Erklärung des Aufführungskontextes
- Erklärungen zur Inszenierung
- Detailbeschreibungen der Inszenierung
- Nennung der Regisseurin
- Nennung des Bühnenbildners/der Bühnenbildnerin
- Nennung der Kostümbildnerin
- Nennung der Hauptdarsteller
- Beschreibung der Kostüme
- Beschreibung des Bühnenbildes
- Bewertung der Kostüme
- Bewertung des Bühnenbildes
- Bewertung der Regie
- Bewertung der Hauptdarsteller
- Der Abend – das Publikum
- Einordnung der Regisseurin
- Konzept der Regisseurin
- Gesamtbeurteilung der Aufführung

Werden die Kategorien erfüllt, werden diese in einer Tabelle mit „1“ gekennzeichnet, sind die Kategorien in den Kritiken nicht erfüllt (nicht vorhanden), werden diese mit „0“ gekennzeichnet. Aus den einzelnen Bewertungen der Kriterien lässt sich die Informationsdichte berechnen. Auch in der Tabelle angeführt wird die Beitragslänge mit der genauen Wortanzahl, denn auf dieser beruhen manche Unterschiede in den Kodierregeln.

Qualitative Inhaltsanalyse

Nach der quantitativen Inhaltsanalyse werden die einzelnen Kritiken qualitativ untersucht. Philipp Mayring unterscheidet drei Grundformen der qualitativen Inhaltsanalyse:¹²⁷

- 1) Zusammenfassung: Ziel der Analyse ist es, das Material so zusammenzufassen, dass die wesentlichen Inhalte bzw. Aussagen erhalten bleiben und daher immer noch ein Abbild des Gesamten vorhanden ist.
- 2) Explikation: Ziel der Analyse ist es, für einzelne schwierige Textteile (Begriffe, Sätze,...) zusätzliches Material zu verwenden, um die Deutung zu erleichtern.
- 3) Strukturierung: Ziel der Analyse ist es, bestimmte Aspekte aus dem Material herauszuarbeiten, unter vorher festgelegten Ordnungskriterien einen Querschnitt durch das Material zu legen oder das Material aufgrund bestimmter Kriterien einzuschätzen.

Ausgehend von der von mir erarbeiteten theoretischen Basis wurde die strukturierende Inhaltsanalyse gewählt. Diese lässt sich laut Mayring nochmals in drei Unterkategorien unterteilen, die ich der Vollständigkeit halber auch hier anführen möchte.¹²⁸

- a) Formale Strukturierung: Nach formalen Strukturierungspunkten soll die innere Struktur der Materials herausgefiltert werden.
- b) Inhaltliche Strukturierung: Hier soll das Material zu inhaltlichen Bereichen zusammengefasst werden.
- c) Typisierende Strukturierung: Auf einer Typisierungsdimension sollen einzelne markante Ausprägungen gefunden und beschrieben werden.
- d) Skalierende Strukturierung: Hier werden zu einzelnen Dimensionen Ausprägungen in Form von Skalenpunkten definiert und das Material danach eingeschätzt.

Die Theaterkritiken werden demnach mittels einer skalierenden strukturierten Inhaltsanalyse untersucht. Ausgehend von den Forschungsfragen wurde folgendes Kategoriensystem erstellt, welches im weiteren Teil der Arbeit noch genau definiert wird:

- Objektivität

¹²⁷ Mayring, *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, 2010. S. 65.

¹²⁸ Mayring, *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, 2010. S. 94

- Verständlichkeit – Schreibstil (die sprachliche Verständlichkeit wird quantitativ ermittelt)
- Urteil – Orientierung
- Vollständigkeit
- Konstruktive Kritik
- Kenntnisse des Aufführungskontextes
- Kulturpolitischer Nutzwert

V. 3. Material

An dieser Stelle möchte ich die Stücke, deren Kritiken untersucht wurden, vorstellen. Ich werde jeweils kurz den Inhalt der Stücke bzw. im Fall von *Verbrechen und Strafe* den Inhalt des Romans *Schuld und Sühne* skizzieren, den Breth für ihre Inszenierung als Vorlage nahm sowie Informationen zu den Autoren, zu den Regisseurinnen und zum Aufführungskontext geben. Informationen, die man braucht, um die Kritiken zu untersuchen.

V. 3. 1. Die Romanvorlage – *Schuld und Sühne*

Als einer der bekanntesten Kriminalfälle der Literaturgeschichte schildert der von Fjodor M. Dostojewskij 1866 publizierte Roman *Prestuplenije i nakasanije – Schuld und Sühne* das Leiden eines jungen Mannes. Ort des Geschehens ist St. Petersburg, wo sich Rodion Romanowitsch Raskolnikow, ehemaliger Jus-Student, bewusst dazu entscheidet, einen Mord zu begehen. Einen Mord an einer Pfandleiherin, deren Geld er mitnimmt, vergräbt und nicht mehr anrührt.

Das Verbrechen begeht Raskolnikow demnach nicht aus Habgier oder dem Gefühl sozialer Ungerechtigkeit (Raskolnikow und dessen Familie leben in großer Armut – er sorgt sich um Mutter und Schwester), sondern deshalb, weil er an sich selbst ein existentielles Experiment durchführt. Nach der Weltanschauung des Studenten gibt es zwei Kategorien von Menschen: Die einen, die unüberwindbare Hindernisse hinnehmen und diese, ihnen auferlegten, menschlichen Grenzen auch akzeptieren – ihr Leben verläuft durchaus sinnerfüllt – und die anderen, die genau gegen diese Grenzen rebellieren.

„...ich musste wissen, und zwar so rasch wie möglich, ob ich eine Laus bin wie alle anderen oder ein Mensch; ich musste wissen, ob ich jene Grenze überschreiten kann oder nicht, ob ich es wagen würde, mich zu bücken und die Macht zu packen; ob ich eine zitternde Kreatur bin oder ob ich das Recht habe...“¹²⁹

Raskolnikow fällt nach dem Mord in einen seelischen Ausnahmezustand. Dieser geht so weit, dass er schließlich seiner Freundin Sonja von dem Mord erzählen muss. Raskolnikow übersieht, dass der, wenn auch noch so klare Verstand nicht die einzige Ebene des menschlichen Individuums ist. Sein Herz und sein Gefühl stehen ihm schließlich im Weg und führen ihn in immer größere Einsamkeit und Wahnvorstellungen. Sein Gewissen leitet Raskolnikow schließlich in die Hände des Ermittlers, dem er dann auch Punkt für Punkt die Tat gesteht. Er glaubt, dass nur eine Strafe der Ausweg aus seinem furchtbaren Gefühlstaumel sein könne.

Raskolnikow wird der Prozess gemacht und er wird nach Sibirien ins Gefängnis gebracht. Dort an diesem einsamen Platz, an dem ihm Sonja nachfolgt und an dem er auch nicht unbedingt Reue für seine Tat empfindet, geschieht aber die eigentliche Rettung von Raskolnikows Seele – durch die Liebe von Sonja.

V. 3. 2. Der Autor – Fjodor M. Dostojewskij

Der am 11. November 1821 in Moskau geborene und am 9. Februar 1881 in Sankt Petersburg gestorbene Autor Fjodor M. Dostojewskij gilt als einer der wichtigsten russischen Autoren. *Schuld und Sühne* veröffentlichte er 1866, nachdem er bereits durch kleinere Werke große Zustimmung bei zeitgenössischen Kritikern fand. Dostojewskij fand sich in literarischen Zirkeln ein und verweilte in intellektuellen Kreisen.

Durch seinen Vortrag eines später als kriminell eingestuften Textes eines anderen Autors wurde Dostojewskij zum Tode verurteilt. Diesem ist er allerdings durch eine kurzfristig anberaumte Begnadigung des Zaren Nikolaus I. entronnen. Der Schriftsteller wurde nach Sibirien verbannt und dort zu vier Jahren Zwangsarbeit mit anschließendem Militärdienst verpflichtet. Verwertet wurde diese für Dostojewskij schreckliche Zeit im Epilog von *Schuld und Sühne* als Raskolnikow nach seinem Geständnis in Sibirien inhaftiert wird. Barbara Conrad weist in ihrem Nachwort zu einer *Schuld und Sühne*-Ausgabe darauf hin, dass es sich bei Dostojewskij um einen Autor handelt, der nie nur als objektiver Beobachter eine Geschichte erzählt, sondern selbst mitten im Geschehen ist und es scheint

¹²⁹ Dostojewskij, Fjodor M. *Schuld und Sühne*. 24. Auflage. München: dtv, 2007. S. 536.

als sei „[...] manchmal sein Autor-Ich mit dem seiner Protagonisten verschmelzend [...]“¹³⁰. Der „geistige Tod“¹³¹ Raskolnikows, also dessen Abwendung von der ständigen kämpferischen Herausforderung seiner selbst, geht einher mit dem von Dostojewskijs plötzlich abgelehnten ‚neuem Denken‘ der westlichen revolutionären Demokraten.¹³² Und das obwohl er einige Zeit lang selbst mit ihnen sympathisiert hatte.

Den Anstoß zu seinem geistigen Wandel soll Dostojewskij laut Literaturforschern während seiner Gefangenschaft in Sibirien erhalten haben, als man ihm eine Bibel schenkte. Nach intensivem Studium habe sich der Schriftsteller vom atheistischen Revolutionär zum gläubigen Christen gewandelt. Der Dostojewskij-Experte Hanns-Martin Wietek schreibt in seinem Artikel *Vom Saulus zum Paulus* darüber, dass Dostojewskij in Sibirien noch als revolutionärer, wenn auch schon zweifelnder Sozialist angekommen ist, jedoch bald einen Wandel durchmachte und zu erkennen glaubte, dass das Böse im Menschen immer die Oberhand gewinnen würde, wenn man ihm nicht moralische Gesetze auferlegt und die kämen nur durch Gott. Wietek zitiert einen Brief von Dostojewskij, den dieser 1854 an Natalja Fonwisina schrieb, die ihm auf dem Weg nach Sibirien das *Neue Testament* mitgegeben hatte. Übrigens das einzige Buch, das der Schriftsteller während seiner Gefangenschaft lesen durfte:

„Man findet den Glauben eigentlich nur deshalb, weil die Wahrheit im Unglück erstrahlt. Ich will gestehen, dass ich ein Kind unseres Jahrhunderts bin, ein Kind des Zweifels und des Unglaubens, – bis jetzt und sogar (ich weiß es) bis zum Grabe. Welch furchtbare Qualen hat mich dieser Durst nach dem Glauben gekostet – und das bis auf den heutigen Tag –, der immer heftiger in meiner Seele wird, je mehr Gegenbeweise ich in mir aufhäufe. Gott schickt mir jedoch zuweilen Augenblicke, in denen ich vollkommen ruhig bin; in diesen Augenblicken liebe ich und fühle, dass ich wiedergeliebt werde, und in solchen Augenblicken bildete ich mir ein Glaubenssymbol, in dem für mich alles klar und heilig ist.“¹³³

V. 3. 3. Die Regisseurin – Andrea Breth

Ohne Zweifel zählt Andrea Breth zu den bedeutendsten europäischen Theaterregisseurinnen der Gegenwart. Die 1952 geborene deutsche Literaturwissenschaftlerin machte ihre ersten Regieerfahrungen anfang der 1970er-Jahre als Regieassistentin am Heidelberger Theater. Danach folgten etliche erfolgsgekrönte

¹³⁰ Conrad, Barbara. „Nachwort“ in *Schuld und Sühne*. Dostojewskij, 2007. S. 740.

¹³¹ ebd. S. 746

¹³² ebd.

¹³³ Wietek, Hanns-Martin. „Vom Saulus zum Paulus.“ *Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher zvab.com*, 30. 6. 2009. <http://blog.zvab.com/2009/06/30/fjodor-michailowitsch-dostojewski-vom-saulus-zum-paulus/> Zugriff am 10. 9. 2011.

Inszenierungen in Bremen, Wiesbaden, Hamburg, Berlin, Zürich und Freiburg. 1985 wurde Breth von der Zeitschrift *Theater heute* zur Regisseurin des Jahres gewählt. Nach Inszenierungen am Wiener Burgtheater war Breth fünf Jahre lang künstlerische Leiterin der Berliner Schaubühne.

Ab 1999 arbeitete sie wieder auf dem Wiener Burgtheater und blieb dort bis 2006 in ihrer Funktion als Hausregisseurin. Sie brachte Stücke wie Horváths *Der jüngste Tag* (2000), Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* (2001), Schillers *Don Carlos*, *Infant von Spanien* (2004) oder Lessings *Emilia Galotti* (2002) und *Minna von Barnhelm* (2005) zur Aufführung. Als Breth im Sommer 2006 die Proben ihrer monumental geplanten Inszenierung von Schillers *Wallenstein* aufgrund einer Depression unterbrechen musste, wurde sie von der Burgtheaterdirektion unsanft vor die Türe gesetzt.¹³⁴ Vor der Dostojewskij-Vorlage inszenierte Breth bei den Salzburger Festspielen 2002 bereits Schnitzlers *Das weite Land* sowie 2007 die Tschaikowskij-Oper *Eugen Onegin*. Andrea Breth wurden bereits zahlreiche Auszeichnungen verliehen. Darunter befinden sich etwa der Deutsche Kritikerpreis, der Fritz Kortner-Preis, der Wiener Theaterpreis Nestroy und der Theaterpreis Berlin.¹³⁵

Soviel zum künstlerischen Werdegang Andrea Breths. Was aber zeichnet die Arbeit der Erfolgsregisseurin aus?

„Lebensprall, komplex und wirklichkeitssatt“ beschreibt ein Artikel im Wochenmagazin *Profil* die Breth'schen Inszenierungen. Als „Detailfanatikerin“ und „Hohepriesterin der Akribie“ wird sie dort weiter skizziert. „Ihre Stück-Welten haben viele Millionen Einzelteile, immer packt sie alles komplexer an als ihre Kollegen. Aber das Ergebnis ist, im besten Fall, dass auf der Bühne nicht Realität simuliert wird, sondern geschehe.“¹³⁶ Andrea Breth geht ihren (Regie)-Weg und lässt sich dabei von niemandem ablenken. Zeit könnte man meinen, ist eines ihrer wichtigsten Arbeitsutensilien, denn diese sei notwendig, um Kunst auszuprobieren und auch wieder wegzuwerfen.¹³⁷ Am liebsten holt sie Klassiker aus der Schublade und bringt diese mit frischem Wind auf die Bühne. Dafür nimmt sie sich

¹³⁴ Vgl. Völker, Klaus. „Andrea Breth – Die Unbedingte. Ein Essay“ in *Andrea Breth: Frei für den Moment. Gespräche mit Irene Bazinger*. Berlin: Rotbuch Verlag, 2009. S. 23.

¹³⁵ Vgl. Burgtheater Über Uns, Ensemble, Regie & Ausstattung. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/ensemble/8020_11.php Zugriff am 13. 7. 2011.

¹³⁶ „Wer hat Angst vor Andrea Breth“ *profil.at*, 3.1.2004. <http://www.profil.at/articles/0401/560/72213/wer-angst-andrea-breth> Zugriff am 13. 7. 2011.

¹³⁷ s. Andrea Breth im Interview mit Heinz Sichrovsky. „Theater ist ein Ort der Träume.“ *News*, 17. 7. 2008.

dann auch schon mal sechs Monate Zeit: drei Monate Textstudium und drei Monate Probenzeit. Sie scheue es allerdings laut dem Profil-Artikel, ihre Inszenierungen aufzufrischen und schlieÙe Videowalls beispielsweise als Requisite kategorisch aus, denn sie sei, wie sie selber sagt „eine konventionelle, altmodische Tante“.¹³⁸

Der Lichtkünstler Alexander Koppelman, der mit Breth viel zusammengearbeitet hat, erzählt, dass ihre akustische und optische Wahrnehmungsschärfe so extrem entwickelt sei, dass sie selbst minimalste Geräusche völlig aus dem Konzept bringen können. „Sie vermag ihre Konzentration über einen langen Zeitraum auf höchstem Niveau zu halten – was für uns andere mitunter extrem anstrengend werden kann“, so Koppelman.¹³⁹ „Bei der Breth kommt die Weltanschauung aus der präzisen Anschauung der Welt, durch die mikroskopische Untersuchung der Dichtung, und daraus bewegt sie mit starker Hebelwirkung die Poesie auf dem Theater“, würdigt sie Klaus Bachler im Vorwort des Buches *Andrea Breth: der Augenblick der Liebe*.¹⁴⁰ Mit fehlerhaften Gegebenheiten könne sich die Breth nicht abfinden – Gleichgültigkeit sei ein Zustand, den die große Regisseurin nicht empfinde, so Bachler weiter.

V. 3. 4. Der Aufführungskontext – *Verbrechen und Strafe*

Andrea Breth eröffnete mit ihrer Inszenierung *Verbrechen und Strafe*, einer Bühnenbearbeitung des Dostojewskij-Romans *Schuld und Sühne* am 26. Juli 2008 die Salzburger Festspiele. Eine Stückvorlage, die sehr gut zu ihr als Regisseurin passte. Denn nicht nur, dass sie immer schon eine Vorliebe für russische Autoren besaÙ („Bei den russischen Autoren ist es vielleicht ganz allgemein eine bestimmte Melancholie und eine besondere Helligkeit, die mich fasziniert“¹⁴¹), sondern auch die der Breth’schen Arbeit oft nachgesagte Metaphysik¹⁴² hatte das Potenzial, sich darin zu entwickeln: Eine in die menschliche Seele eintauchende, sämtliche Lebenstheorien abhandelnde, melancholische Geschichte mit Tiefgang eignete sich ideal für Breth, um nach einer versteckten Ebene zu suchen.

¹³⁸ „Wer hat Angst vor Andrea Breth“ *profil.at*, 3. 1. 2004.

¹³⁹ Alexander Koppelman in *Andrea Breth: Der Augenblick der Liebe*. (Hg.) Klaus Dermutz u. Klaus Bachler. Salzburg u. Wien: Residenz Verlag, 2004. S. 104.

¹⁴⁰ Klaus Bachler in *Andrea Breth: Der Augenblick der Liebe*, 2004. S. 8.

¹⁴¹ Andrea Breth in *Andrea Breth: Frei für den Moment. Gespräche mit Irene Bazinger*, 2009. S. 138.

¹⁴² ebd. S. 139.

Ihrem kompromisslosen Ruf wurde Andrea Breth auch bereits im Vorfeld der Aufführung gerecht, als sie sich mit der Dramatisierung der Spielvorlage durch den Schriftsteller und Theater- und Drehbuchautor Dimitré Dinev nicht anfreunden konnte. Die Regisseurin werde eine eigene Fassung erarbeiten, teilte das Festival am 18. Jänner 2008 in einer Aussendung mit.¹⁴³ Dinev, der damals nach eigenen Aussagen gleichzeitig enttäuscht, aber auch erleichtert war, kritisierte das Vorgehen Breths, nahe am Originaltext bleiben zu wollen, da diese dann auch „[...] gleich eine Lesung veranstalten und 700 Seiten vorlesen [...]“ könne.¹⁴⁴ Zum Bruch der beiden soll es deshalb gekommen sein, da Dinev an einer von Dostojewskij abgerückten, modernisierten Version arbeitete und Breth so nah wie möglich am Roman bleiben wollte.¹⁴⁵

Das Vorgehen von Breth bzw. der Festspielleitung wurde in vielen Medien hinsichtlich der fehlenden Wirtschaftlichkeit öffentlich kritisiert.

Hier ein Auszug aus einem Artikel von Barbara Petsch in der Tageszeitung *Die Presse*:

„Dass sich Regisseurin Andrea Breth und Autor Dimitré Dinev nicht frühzeitig über ihre offenbar diametralen Gegensätze bezüglich der Bearbeitung von Dostojewskijs Roman „Schuld und Sühne“ austauschen konnten, sondern zwei szenische Fassungen hergestellt wurden und wohl auch bezahlt wurden, wird nie jemand verstehen.“¹⁴⁶

Breth saß schließlich selbst am Computer und verfasste eine eigene Stückfassung. Sie steuerte die Dramatisierung der Geschichte, wie sie selbst sagt, so wie sie sie inszenieren wollte. „Ich hatte meine Inszenierung bereits vorher im Kopf und habe mir immer überlegt, wie viel man vom Roman braucht, damit die Figuren zum Beispiel genügend Unterfutter haben.“¹⁴⁷

Für ihre Spielfassung verwendete die Autorin nicht den eigentlichen deutschen Titel von Dostojewskijs Roman *Schuld und Sühne*, sondern den in der Übersetzung von Swetlana Geier aus dem Jahr 1994 gewählten Titel *Verbrechen und Strafe*. Dieser klinge weitaus kälter und nicht so moralisch, so Breth.¹⁴⁸

¹⁴³ APA Basisdienst. „Salzburger Festspiele: Breth schreibt neue ‚Schuld und Sühne‘-Fassung“, 18. 1. 2008.

¹⁴⁴ APA Basisdienst. „Wollte Dostojewski nicht versauen?: Dimitre Dinev in Salzburg“, 28. 7. 2008.

¹⁴⁵ vgl. Barbara Petsch. „Dostojewski, Salzburg und das liebe Geld“ *Die Presse*, 12. 8. 2008.

¹⁴⁶ Petsch, Barbara. „Wetten, dass Flimms Vertrag verlängert wird“ *Die Presse*, 29. 8. 2008.

¹⁴⁷ Andrea Breth in *Andrea Breth: Frei für den Moment. Gespräche mit Irene Bazinger*, 2009. S. 134.

¹⁴⁸ ebd. S. 135.

Breth musste die Spielvorlage stark kürzen und bastelte daraus eine dreiaktige Bühnenumfassung. Inszeniert wurde schließlich eine rund fünf Stunden lange Bearbeitung (inkl. zweier Pausen) mit elf Schauspielern, an deren Anfang die Regisseurin die Inhaftierung Raskolnikows setzte. Danach folgten die Erinnerungen an den Mord und die Seelenqualen, die der junge Ex-Student und Mörder zu leiden hatte. Breth rollte die Geschichte von hinten auf und schuf damit eine Möglichkeit, den szenischen Text zu verdichten.

V. 3. 5. Das Stück – *Freier Fall*

Unverkennbar trägt das Theaterstück *Freier Fall* die Handschrift seines Autors Gert Jonke: Lange Schachtelsätze, komplizierte Formulierungen und hinzu kommt in diesem Stück noch futuristisches Kauderwelsch. Jonke gilt bis heute als einer der bedeutendsten österreichischen Autoren der Gegenwart und bewies auch mit diesem Stück seine sprachliche Brillanz.

Erich, ein Immer-Wiedergeborener, der sich quer durch alle Zeiten sein Leben nahm („Sooft ich bisher schon gelebt hab, hab ich mich immer selbst wieder aus dem Leben hinausgestürzt, weils nicht auszuhalten war.“¹⁴⁹) und das auf verschiedenste Weise: Er erschoss sich, ließ sich vom Blitz treffen oder ertränkte sich im Meer. Er war sozusagen ein Experte im Umgang mit dem Suizid und hatte ein Rezept für den schmerzfreien und absolut sicheren Freitod parat. „Wenn Sie sich heutzutage umbringen wollen, brauchen Sie endlich keinen Lokomotivführer mehr belästigen [...] brauchen weder Chlorlauge [...] zu trinken, [...] Sie brauchen nicht wieder Nichtschwimmer zu werden[...]“.¹⁵⁰ Erich empfahl einen Plastiksack, den man sich über den Kopf stülpt. Langsam verliere man das Bewusstsein und unbemerkt trete der Tod ein. Dieses Rezept bot er als Pfleger in einer psychiatrischen Klinik seinen Patienten an und wurde damit zum „Engel der Selbstmörder“¹⁵¹, denn sobald die Kranken wussten, wie es geht, wollte es keiner mehr machen.

Aus Neid auf seinen therapeutischen Erfolg wurde er vom Primar der Klinik gekündigt und lebte schließlich auf dem Anwesen eines Freundes, auf dem er seiner wahren Leidenschaft

¹⁴⁹ *Freier Fall* von Gert Jonke, Spielfassung, Stand: 11. 3. 2008. S. 21.

¹⁵⁰ ebd. S. 6.

¹⁵¹ ebd. S. 14.

der Kunst frönte. „Das ist eigentlich meine Haupttätigkeit. Und die Arbeit bei den Selbstmördern in der Anstalt entsprach eher einer sentimentalen Neigung zu den im Grunde von allen verlassenen und auch um den eigenen Tod betrogenen Selbstmördern.“¹⁵² Erich bereitete auf dem Anwesen ein Kunstwerk vor, das eine Verbindung aller seiner Lebensläufe und der seines Freundes, des Kunstmäzens, verband. Zur künstlerischen Vollendung sollte es in Brand gesetzt werden. Als Butler diene ihm dabei ein schauspielerndes Zwillingspärchen, deren „seltsame, ihrer beider Leben vielleicht für immer aneinander kettende Geschichte“¹⁵³ sich perfekt in das abstruse Leben von Erich gliedert: Einer schoss dem anderen von der Bühne aus ein Auge aus, weil er glaubte, er selbst säße im Zuschauerraum und zeigte sich selber die lange Nase.

Während Erich in seiner Villa seinem ehemaligen Arbeitskollegen Bertl seine Lebensgeschichte erzählt, wird er von der Telefonseelsorge kontaktiert, für die er noch hin und wieder arbeitet. Ein Mann namens Robert will sich vom Donauturm stürzen und Erich versucht mit viel Einfühlungsvermögen ihn davon abzuhalten. So viel Einfühlungsvermögen, dass er schließlich ohnmächtig wird. Währenddessen fängt der Wienerwald zu brennen an. Erich erfährt, als er wieder zu sich kommt, dass sein Mäzen auf mysteriöse Weise umgekommen ist. Getroffen vom Tod des Freundes, setzt sich Erich, bereit zum nächsten Selbstmord, einen Plastiksack auf den Kopf. Aufgehalten wird er schließlich von einer Göre, die ihm den Sack vom Kopf reißt und wissen will, ob ihn denn nichts im Leben halten könne.

Hier kommt Siedu ins Spiel. Erich erzählt von ihr und von ihrem ersten Treffen vor der Straßenbahn. „Solche wie wir erkennen sich auch quer durch Jahrhunderte und Epochen hindurch. [...] unsere Augen hatten sich einander schon so oft versprochen [...]“¹⁵⁴ Während der Wienerwald wieder gelöscht wird, begegnen sich Erich und Siedu und sie sind so füreinander geschaffen, dass sie einander lesen, einander entziffern können. Ihre Körper sind über und über mit seltsamen Sätzen beschriftet („Nicht immer ist jeder Tag finster und jede Nacht hell. Nicht immer ist Ruß weiß und Schnee schwarz“)¹⁵⁵, die sie sich gegenseitig vorlesen. Gemeinsam denken sie über die triste Zukunft nach, in der Naturschutzgebiete privatisiert und Tierkadaver mittels maschinellm Innenleben wieder

¹⁵² *Freier Fall* von Gert Jonke, Spielfassung, Stand: 11. 3. 2008. S. 17.

¹⁵³ ebd. S. 14.

¹⁵⁴ ebd. S. 39.

¹⁵⁵ ebd. S. 42.

zum Leben erweckt werden. Ein plötzlicher „Planetarstromausfall“¹⁵⁶ lässt die menschliche Zivilisation verschwinden und eine vergessene Welt über.

Am nächsten Morgen werden Erich und Siedu von fünf Polizisten aus der Zukunft geweckt. Die Exekutive spricht eine seltsame Sprache („Schiri funz! Kerz schurza frunz! Foidl stunz! Stuntz Zenz frunz!!“¹⁵⁷) und versucht die beiden Liebenden festzunehmen. Mit einem freien Fall springen die beiden von der Bühnenrampe und retten sich ins Publikum. Die Soldaten bleiben stehen, wie durch Panzerglas abgetrennt. Nach einer kurzen Ansprache ans Publikum („Danke für Ihren problemlosen Empfang“¹⁵⁸) verabschieden sich die beiden und verlassen den Raum.

V. 3. 6. Der Autor – Gert Jonke

„Ein großer Sprachkünstler, einer der größten. Er hat mit der Sprache gespielt wie ein Kind mit Seifenblasen, aber es war keine Luft in den Blasen, da war ein sehr raffiniertes und genaues Denken drinnen und Kind war er auch keins, auch wenn er immer diese kindliche Freude an der Sprache gehabt hat.“¹⁵⁹

Als Gert Jonke im Jänner 2009 an seiner schweren Krebserkrankung verstarb, erwiesen ihm viele große Künstler die letzte Ehre und würdigten sein Leben und seine Werke. Das oben angeführte Zitat von der österreichischen Nobel-Preisträgerin Elfriede Jelinek beschreibt die künstlerische Arbeit von Jonke genau: Ein Autor, dessen Romane und Stücke aufgrund der darin verwendeten Sprache, Wortwahl und Satzstellungen eine Freude wie auch eine gewaltige Herausforderung für jeden ambitionierten Leser und Schauspieler darstellen.

Gert Friedrich Jonke wurde am 8. Februar 1946 in Klagenfurt geboren. Seine frühe Kindheit wurde stark von der Musik geprägt, seine Mutter Hedy war passionierte Klavierspielerin und auch der kleine Gert wollte es ihr immer gleichtun.¹⁶⁰ Nachdem sein Vater früh verstarb, wächst Jonke in einem Frauenhaushalt (Mutter und Großmutter) auf. Musik und Literatur gehörten für den jungen Mann, dem die Gedichte Georg Trakls

¹⁵⁶ ebd. S. 47.

¹⁵⁷ *Freier Fall* von Gert Jonke, Spielfassung, Stand: 11. 3. 2008. S. 52.

¹⁵⁸ ebd. S. 53.

¹⁵⁹ Elfriede Jelinek als Reaktion auf Jonkes Tod gegenüber der APA. Zit. nach *kaernten.orf.at* „Schriftsteller Gert Jonke gestorben“, 4. 1. 2009. <http://kaernten.orf.at/stories/332882/> Zugriff am 8. 9. 2011.

¹⁶⁰ Russegger, Arno. „Die Elemente des Lebens bei Gert Jonke“ *Gert Jonke*. (Hg.) Daniela Bartens u. Paul Pechmann. Graz u. Wien: Literaturverlag Droschl, 1996, S. 339.

gefielen, zusammen, deshalb studierte er nach der Matura Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft. Seinen ersten Job bekam er in der Hörfunkabteilung des Süddeutschen Rundfunks. Mit 20 Jahren schreibt der Autor sein erfolgreiches Erstlingswerk *Geometrischer Heimatroman*. Sprache spielt bereits eine große Rolle und wird in dem Roman, wie Thomas Rothschild in seinem Essay über den „Geometrischen Heimatroman“ schreibt, „[...] in ihrer ästhetischen Funktion nicht als Verweis auf eine außersprachliche Wirklichkeit wahrgenommen [...]“. Anders gesagt: Jonke kombiniert sprachliche Mittel, die so eigentlich nicht kombiniert gehören. Der Leser werde immer wieder in die Irre geführt. „Wenn er meint, so etwas wie einen erzähllogischen Faden gefunden zu haben [...] bricht der Text just dort ab, wo Spannung entstehen könnte.“ Jonke spielt demnach mit dem Bedürfnis des Lesers, Bedeutung zu finden.¹⁶¹

1977 wurde Jonke mit *Erster Entwurf zu einer sehr langen Erzählung* erster Preisträger des damals neu geschaffenen Ingeborg-Bachmann-Preises

Weitere bedeutende Werke Jonkes sind *Beginn einer Verzweiflung* (1970), *Glashausbesichtigung* (1970), die Trilogie *Schule der Geläufigkeit* (1977/1985), *Der Ferne Klang* (1979) und *Erwachen zum großen Schlafkrieg* (1982) sowie die Theatertexte *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist* (1990), *Chorphantasie* (2003), *Die versunkene Kathedrale* (2005) u.v.m.

Der große österreichische Autor wurde nicht nur einmal ausgezeichnet. Unter anderem wurden ihm 1997 der Erich-Fried-Preis und der Franz-Kafka-Literaturpreis verliehen, 2002 folgte der Große Österreichische Staatspreis für Literatur und 2005 der Kleist-Preis. 2006 erhielt er den Arthur-Schnitzler-Preis. Wenige Wochen vor seinem Tod wurde ihm zum dritten Mal der Nestroy-Autorenpreis für *Freier Fall* verliehen.

V. 3. 7. Die Regisseurin – Christiane Pohle

Drei Stücke hat Gert Jonke fürs Wiener Burgtheater geschrieben und jedes Mal wurden diese von Christiane Pohle inszeniert. „Wir sind in unseren Gefühlen offenbar kompatibel. Wenn ich etwas schreibe, entsteht in ihrem Kopf sogleich die richtige

¹⁶¹ Vgl. Thomas Rothschild. „Identifikationsverbot: Zu G.F. Jonkes erstem Buch Geometrischer Heimatroman“ *Gert Jonke*. (Hg.) Daniela Bartens und Paul Pechmann. Graz u. Wien: Literaturverlag Droschl, 1996, S. 25-27.

Assoziieranlage [...]“, antwortet Gert Jonke in einem Zeitungsinterview auf die Frage, warum immer Christiane Pohle seine Stücke umsetzt.¹⁶²

Die norddeutsche Regisseurin führte erstmals 1999 Regie, nachdem sie nach ihrer Schauspielausbildung einige Engagements als Schauspielerin absolvierte. Gemeinsam mit fünf anderen Schauspielerinnen und einer Ausstatterin, allesamt ohne Beschäftigung, gründeten sie die Gruppe „Laborlavache“. Gemeinsam entwarfen sie das Konzept für eine amüsante Adaption von Tschechows *Drei Schwestern*. Eine der Gruppe sollte Regie führen und da fiel die Wahl auf Pohle. Das Stück *sitzen in Hamburg* machte die Gruppe schlagartig berühmt und wurde mehrfach ausgezeichnet.¹⁶³ 2000 erhielten sie einen Preis beim Impulse-Off-Festival, 2001 einen Regiepreis von der Deutschen Akademie für Darstellende Künste. Nach dem Erfolg von *sitzen in Hamburg* und der Erkenntnis, dass sie ihre schauspielerische Arbeit immer mehr von außen betrachtete, war Christiane Pohle bereit für den Berufswechsel von der Schauspielerin zur Regisseurin.

„Sie hat kein Regieprogramm, außer dem, kein Regieprogramm zu haben. Weil jedes Stück anders ist, weil die Schauspieler anders reagieren, weil die Welt sich dreht“, beschreibt Irene Bazinger die Arbeit von Pohle in einem Essay.¹⁶⁴ Bei aller Unterschiedlichkeit ließen sich Pohles Inszenierungen laut Bazinger als Choreografien der Vergeblichkeit dechiffrieren, in der sich Körperlichkeit, Psychologie und Sprachmusik zu einem engmaschigen Gewebe verbinden.¹⁶⁵

Christiane Pohle ist eine Verfechterin einer Symbiose zwischen freier Szene und festen Theatern. Beide Seiten könnten laut Pohle voneinander profitieren und Synergieeffekte nutzen. Der Wunsch von Pohle blieb bisher aber eine Utopie. So bindet sich die junge Regisseurin nicht an ein bestimmtes Haus, sondern wechselt immer wieder zwischen Off-Szene und Stadttheatern.¹⁶⁶

¹⁶² Gert Jonke im Interview mit Norbert Mayer. „Mein Körper war beschriftet“ *Die Presse*, 24. 5. 2008.

¹⁶³ vgl. Irene Bazinger. „Christiane Pohle: Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten“ *Werk-Stück: Regisseure im Porträt*. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S.120.

¹⁶⁴ ebd. S. 121.

¹⁶⁵ ebd. S. 123.

¹⁶⁶ ebd. S. 124.

V. 3. 8. Der Aufführungskontext – Freier Fall

Freier Fall wurde am 24. Mai 2008 im Wiener Akademietheater uraufgeführt. Die männliche Hauptrolle übernahm, wie auch schon in den beiden ebenfalls von Christiane Pohle inszenierten Stücken, der Schauspieler Markus Hering. Die Rolle der Siedu übernahm Libgart Schwarz. In einem Interview erklärte Jonke, dass er die Hauptrolle Markus Hering auf den Leib geschneidert habe. „Beim Verfassen von *Freier Fall* habe ich an Markus Hering gedacht. Er ist ein sehr sportlicher Mensch. Daran knüpft eine tragische Geschichte vom Tauchen an. Ich habe mir Hering als Taucher vorgestellt [...]“¹⁶⁷ Außerdem erzählte er, dass er eigentlich ein Stück über einen Menschen schreiben wollte, der immer wieder versucht sich umzubringen, aber es einfach nicht schafft. Bei seiner Literaturrecherche sei ihm dann der Fall eines Menschen untergekommen, der glaubte, dass er unendliche Male gelebt habe und immer wieder aus dem Leben geschieden sei. Diesen seltsamen Fall wollte Jonke schließlich so schildern, dass niemand fragt, wie das überhaupt möglich sei.¹⁶⁸

Interessant zu erwähnen ist mit Sicherheit auch, dass an Stelle von *Freier Fall* eigentlich ein anderes Stück zur Uraufführung vorgesehen war. Es handelte sich dabei um *Die Sammlung Marianne Bosch* von Händl Klaus. In der Saisonvorschau des Burgtheaters für 2007/2008 stand das Stück als Uraufführung im Akademietheater im Mai am Plan. Ein Stück von Gert Jonke wurde nur unter dem Punkt „In weiterer Planung“ erwähnt.¹⁶⁹ Das Händl-Stück hätte übrigens auch von Christiane Pohle inszeniert werden sollen.¹⁷⁰ Daraus wurde allerdings nichts und das Jonke-Stück wurde eingeschoben. In der Kritik von Eva Maria Klinger auf dem Onlineportal *Nachtkritik* und in der *Wiener Zeitung* (dort wurde die Kritik ebenfalls publiziert) wird darauf Bezug genommen: „Das trippelnde Zwillingsspaar hätte auch von Händl Klaus stammen können, dessen Stück *Die Sammlung Marianne Bosch* an diesem Abend zur Uraufführung vorgesehen war. Sie kam nicht zustande.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Gert Jonke im Interview mit Norbert Mayer. „Mein Körper war beschriftet“ *Die Presse*, 24. 5. 2008.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ Burgtheater Spielzeit 2007/2008.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/Saisonvorschau_07-08_komplett.pdf Zugriff am 10. 11. 2011.

¹⁷⁰ Jarolim, Peter u. Judith Schmitzberger. „Herz-Schmerz und Real-Satire“ *kurier.at*, 31. 12. 2007.

<http://kurier.at/kultur/117255.php> Zugriff am 11. 9. 2011.

¹⁷¹ Klinger, Eva Maria. „Rabranza zawirzl klunulf!“ *nachtkritik.de*, 25. 5. 2008. Siehe auch Eva Maria Klinger „Schelmen-Novelle mit Bühnenreife“ *Wiener Zeitung*, 27. 5. 2008. S. 21.

V.4. Kodierregeln

Philipp Mayring betont in seinem Buch über die Inhaltsanalyse (im speziellen trifft dies auf die qualitative Inhaltsanalyse zu), wie wichtig es für seriös angelegte Forschung sei, dass diese auch für andere nachvollziehbar sei.

„Es soll in der Inhaltsanalyse gerade im Gegensatz zu ‚freier‘ Interpretation gelten, dass jeder Analyseschritt, jede Entscheidung im Auswertungsprozess auf eine begründete und getestete Regel zurückgeführt werden kann. [...] Wichtig ist aber, dass solche Einheiten theoretisch begründet und festgelegt werden, um anderen Inhaltsanalytikern das Nachvollziehen der Analyse zu ermöglichen.“¹⁷²

Demnach werden alle Kategorien und Unterkategorien genau definiert sowie exakte Kodierregeln aufgestellt.

V. 4. 1. Informationsdichte

Die Informationsdichte der einzelnen Kritiken wird quantitativ ausgewertet. Sie errechnet sich aus der Summe der zutreffenden Subkriterien durch die Summe der gesamten Subkriterien mal 100. Nicht als Subkriterium gerechnet wird die Länge der einzelnen Kritiken. Sie wird nur angegeben, um die Anzahl der Subkriterien bzw. deren Bewertung zu definieren. Für Kritiken unter 200 Wörtern gibt es 14 Subkriterien. Für alle Kritiken mit 200 oder mehr Wörtern gibt es 19 Subkriterien. In diesen 19 Subkriterien gibt es in einigen Fällen nochmals eine Unterscheidung hinsichtlich der Bewertung für Kritiken ab 400 Wörtern. Der Prozentsatz der Informationsdichte wird immer kaufmännisch auf- bzw. abgerundet. Es wird dabei von einer Gleichwertigkeit aller Subkriterien ausgegangen. Die Informationsdichte gilt als hoch, wenn sie bei 50 Prozent oder darüber liegt. Um die quantitative Analyse nachvollziehen zu können, finden sich die Auswertungstabellen im Anhang.

V. 4. 1. 1. Länge der einzelnen Kritiken

Die Beitragslänge ergibt sich aus der Wortanzahl der einzelnen Kritiken. Mitgezählt werden Titel, Vorspann und Zwischentitel. Nicht mitgezählt werden Bildunterschriften und der Name des Journalisten. Mitgezählt werden Informationskästen am Ende oder neben der Kritik, außer diese sind nur eine reine Aufzählung der Namen der Mitwirkenden. Wenn in einer Kritik über *Verbrechen und Strafe* auch über andere Inszenierungen der Salzburger

¹⁷² Mayring. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlage und Techniken*, 2010. S. 49.

Festspiele berichtet wird, dann werden nur die Wörter gezählt, die eindeutig zu *Verbrechen und Strafe* zu zählen sind.

Die Längenangabe der Kritiken und mit ihr die Unterscheidungsfunktion für die einzelnen Kriterien und Subkriterien wird sowohl für die quantitative als auch für die qualitative Analyse eingesetzt. Die Unterscheidung zwischen Kritiken bis zu 200 Wörtern, ab 200 Wörtern bzw. zwischen 200 und 400 Wörtern und ab 400 Wörtern wurde frei gewählt, allerdings wurde sie der Sinnhaftigkeit wegen definiert. Eine Kritik mit weniger als 200 Wörtern kann logischerweise nicht so viel enthalten wie eine längere Kritik. Da in der Analyse aber prinzipiell auf das Platzangebot im Feuilleton nicht näher eingegangen werden soll, wurde versucht, Regeln aufzustellen, die alle Kritiken ungefähr vergleichbar machen bzw. ein Ergebnis liefern, welches die Funktionen von Theaterkritiken in der Praxis möglichst realitätsnah widerspiegeln sollen.

V. 4. 1. 2. Inhaltliche Erklärung des Stückes

Freier Fall wurde von Gert Jonke für das Akademietheater geschrieben und war vor der Inszenierung noch nicht bekannt. Man kann demnach hier auf keinen Fall davon ausgehen, dass die Leser den Stückinhalt kennen. Bei der Breth-Inszenierung *Verbrechen und Strafe* könnte die Romanvorlage von Dostojewskij vielen Lesern bekannt sein, eine Inhaltsangabe wertet den Informationsgehalt der Kritik jedoch auf. Für beide Stücke gilt, ist eine kurze Inhaltsangabe vorhanden und wird der Autor genannt, dann ist dieses Kriterium erfüllt und es wird mit „1“ bewertet. Ist sie nicht vorhanden, ist es nicht erfüllt und wird mit „0“ bewertet.

V. 4. 1. 3. Erklärung zur Vorlage

Bei diesem Kriterium geht es darum, dass der Leser auch Informationen über die Spielvorlage bekommt. Für *Verbrechen und Strafe* geht es bei diesem Subkriterium allerdings nicht um die Bearbeitung von Breth (diese wird im Subkriterium Erklärung des Aufführungskontextes behandelt), sondern um die Romanvorlage *Schuld und Sühne*. Um in diesem Fall mit „1“ bewertet zu sein, muss die für die jeweilige Inszenierung geltende Angabe im Text vorhanden sein.

- Für *Freier Fall*: Beschreibungen und Erklärungen zu Jonkes Stil
- Für *Verbrechen und Strafe*: Informationen über Umfang, Entstehungsprozess oder Erfolg von *Schuld und Sühne* bzw. Konzept von Dostojewskij

V. 4. 1. 4. Erklärung des Aufführungskontextes

Der Aufführungskontext dient dem Leser dazu, sich zu orientieren und wertet den Informationsgehalt auf. Im Aufführungskontext geht es darum, dass der Rezensent erwähnt, welches Stück inszeniert wird, wo die Inszenierung stattfindet und wann die Premiere bzw. die Vorstellung, über die berichtet wird, stattgefunden hat. Da es sich hier um reine Basisinformation handelt, muss auf jeden Fall über zwei von drei Punkten berichtet werden, damit hier mit „1“ bewertet wird.

Für *Verbrechen und Strafe* muss in Kritiken über 400 Wörtern auch der Transformationsprozess vom Roman zur Spielvorlage durch Andrea Breth vorkommen oder zumindest das Faktum erwähnt werden, dass Breth in diesem Stück auch als Bearbeiterin fungiert hat.

Außerdem gelten für diese Inszenierung als Aufführungsort die Salzburger Festspiele genauso wie das Salzburger Landestheater.

V. 4. 1. 5. Erklärungen zur Inszenierung

Auch hier handelt es sich um zusammenfassende Basisinformation für die Leser. Der Rezensent soll demnach, auch wenn der Stückinhalt bekannt ist, den Lesern mitteilen, in welcher Zeit bzw. welchem Raum die Geschichte inszeniert wird. Um mit „1“ bewertet zu werden, müssen zwei von diesen drei Informationen vorhanden sein: In welcher Zeit wird die Geschichte inszeniert? An welchem Ort spielt sich die Handlung ab? Wie lautet die Logline, der Kern der Geschichte? Bei Kritiken unter 200 Wörtern wird das Kriterium bereits mit „1“ bewertet, wenn eine der Basisinformationen vorhanden ist.

V. 4. 1. 6. Detailbeschreibungen der Inszenierung

Der Informationsgehalt für die Leser ist umso höher, je detaillierter die Beschreibung der gesamten Inszenierung ist. Bei Kritiken über 200 Wörtern wird dieses Kriterium mit „1“ bewertet, sobald eine Szene des Stückes zumindest in Ansätzen näher beschrieben wird. Für alle kürzeren Kritiken fällt dieser Punkt weg, da er aus Platzgründen oft nicht angeführt wird.

V. 4. 1. 7. Nennung der Regisseurin

Zur Nennung einzelner Mitwirkender in der Kritik zählt wirklich die bloße Aufzählung der Personen und deren Fachgebiet.

Wird der Betroffene namentlich erwähnt, wird das Kriterium mit „1“ bewertet.

V. 4. 1. 8. Nennung des Bühnenbildners/der Bühnenbildnerin

Hier gilt die gleiche Regelung wie bei V. 4. 1. 7.

V. 4. 1. 9. Nennung der Kostümbildnerin

Hier gilt die gleiche Regelung wie bei V. 4. 1. 7.

V. 4. 1. 10. Nennung der Hauptdarsteller

Um das Kriterium „Nennung der Hauptdarsteller“ positiv zu bewerten, genügt ebenfalls eine reine Aufzählung. Zu den Hauptdarstellern zähle ich im *Freien Fall* die Darsteller von Erich, Siedu und Bertl. Bei allen Kritiken über 200 Wörtern müssen alle Schauspieler genannt werden, damit das Kriterium als zutreffend gewertet wird. In allen kürzeren Kritiken müssen jedenfalls die Darsteller von Erich und Siedu genannt werden.

In *Verbrechen und Strafe* zähle ich die Rollen von Raskolnikow, Sonja, Sonjas Mutter Katerina Marmeladowa, Raskolnikows Mutter Raskolnikowa/die Pfandleiherin Iwanowna, Raskolnikows Schwester Dunja, Hofrat Luschin, Gutsbesitzer Swidrigajlow sowie Ermittlungsrichter Petrowitsch als Hauptrollen. Bei allen Kritiken über 400 Wörtern darf einer der Hauptdarsteller nicht genannt werden, solange alle anderen oben aufgezählten genannt werden. Bei Kritiken zwischen 200 und 400 Wörtern müssen mindestens die Darsteller von Raskolnikow, Sonja, Mutter/Pfandleiherin, Swidrigajlow und dem Ermittlungsrichter genannt werden. Für alle Rezensionen unter 200 Wörtern muss nur der Darsteller von Raskolnikow genannt werden.

Für alle Kritiken gilt, dass nicht nur der Name des Darstellers genannt werden muss, sondern dieser auch immer in Verbindung mit seiner Rolle gebracht werden muss.

V. 4. 1. 11. Beschreibung der Kostüme

Im Gegensatz zur Nennung zählt hier nicht mehr nur die bloße Aufzählung, sondern hier muss dem Leser klar und deutlich ein Bild vermittelt werden.

Im Folgenden ist dies die Beschreibung der Kostüme. Um das Kriterium mit „1“ zu bewerten, reicht es allerdings bereits wenn ein Detail der Kostüme beschrieben wird. Für alle Kritiken unter 200 Wörtern entfällt dieses Kriterium.

V. 4. 1. 12. Beschreibung des Bühnenbildes

Hier gilt die gleiche Regelung wie bei V. 4. 1. 11.

V. 4. 1. 13. Bewertung der Kostüme

Dieses Kriterium gilt als erfüllt, wenn für den Leser klar erkenntlich ist, dass die Leistung des Kostümbildners beurteilt wird. Hier gilt genau wie oben, dass es bereits ausreicht, wenn ein Kostüm oder ein Detail eines Kostüms bewertet wird. Ist dies der Fall, wird das Kriterium mit „1“ bewertet. Für alle Kritiken unter 200 Wörtern entfällt dieses Kriterium.

V. 4. 1. 14. Bewertung des Bühnenbildes

Hier gilt die gleiche Regelung wie bei V. 4. 1. 13.

V. 4. 1. 15. Bewertung der Regie

Wird die Leistung der Regie explizit bewertet, dann wird dieses Kriterium als erfüllt angesehen und mit „1“ bewertet. Hier soll allerdings nicht nur eine Szene oder ein Detail der Arbeit bewertet werden, sondern es soll eine generelle Bewertung der Arbeit des Regisseurs in dieser Inszenierung sein.

V. 4. 1. 16. Bewertung der Hauptdarsteller

Um eine Inszenierung einschätzen zu können, brauchen die Leser auch die Information über die schauspielerischen Leistungen der Darsteller.

Zu den Hauptdarstellern zähle ich, wie auch schon oben erwähnt, im *Freien Fall* die Darsteller von Erich, Siedu und Bertl. Bei allen Kritiken über 200 Wörtern müssen entweder alle Hauptdarsteller bewertet werden oder zwei Hauptdarsteller und ein Nebendarsteller bewertet werden, damit das Kriterium als zutreffend gewertet wird. In allen kürzeren Kritiken müssen jedenfalls die Darsteller von Erich und Siedu bewertet werden.

In *Verbrechen und Strafe* zähle ich die Rollen von Raskolnikow, Sonja, Sonjas Mutter Katerina Marmeladowa, Raskolnikows Mutter Raskolnikowa/die Pfandleiherin Iwanowna, Raskolnikows Schwester Dunja, Hofrat Luschin, Gutsbesitzer Swidrigajlow sowie Ermittlungsrichter Petrowitsch als Hauptrollen. Bei allen Kritiken über 400 Wörtern kann einer der Hauptdarsteller nicht bewertet werden, solange alle anderen oben aufgezählten bewertet werden. Bei Kritiken zwischen 200 und 400 Wörtern müssen mindestens die Leistungen der Darsteller von Raskolnikow, Sonja, Mutter/Pfandleiherin, Swidrigajlow und dem Ermittlungsrichter bewertet werden. Für alle Rezensionen unter 200 Wörtern muss nur die Leistung der Darsteller von Raskolnikow und Sonja beurteilt werden.

Für alle Kritiken gilt, dass nicht nur der Name des Darstellers genannt werden muss, sondern dieser auch immer in Verbindung mit seiner Rolle gebracht werden muss.

V. 4. 1. 17. Der Abend – das Publikum

Bei diesem Kriterium geht es darum, dass die Stimmung des Theaterabends eingefangen wird und/oder die Reaktionen des Publikums beschrieben werden. Das Kriterium gilt als erfüllt, wenn entweder Angaben über die generelle Situation am Theaterabend (z. B. Räumlichkeiten, Sitzgelegenheiten etc.) oder über Publikumsreaktionen gemacht werden.

V. 4. 1. 18. Einordnung der Regisseurin

Unter diesem Kriterium verstehe ich, dass der Kritiker den Regisseur und seine bisherigen Inszenierungen bzw. seine Arbeitsweise der Leserschaft erklärt. Diese haben dadurch die Möglichkeit zu erkennen, ob der Regisseur eine für sich innovative Inszenierung zur Aufführung brachte, ob er seinem Arbeitsschema folgt etc. Gibt es in der Kritik eine oder mehrere Angaben über den Regisseur, dann wird dieses Kriterium mit „1“ bewertet.

V. 4. 1. 19. Konzept der Regisseurin

Wie in Kapitel III. 2. 1 beschrieben, sucht das Publikum nach Erklärungen zu Halb- oder Nichtverstandenen. Demnach sollte in der Kritik klar die Kernaussage bzw. das Konzept des Regisseurs vorhanden sein. Ist für den Leser klar erkenntlich, was der Regisseur mit seinem Inszenierungskonzept aussagen möchte, dann wird dieses Kriterium mit „1“ bewertet. Für *Freier Fall* soll hier auch das Konzept der Vorlage von Gert Jonke gelten, da dieser als damals noch lebender Schriftsteller mehr im Focus der Kritik stand als seine Regisseurin Christiane Pohle, die in den Kritiken meist nur als ausführendes Organ angesehen wurde.

V. 4. 1. 20. Gesamtbeurteilung der Aufführung

In diesem Kriterium geht es darum, dass für den Leser ein eindeutiges Urteil erkennbar ist. Die Kritik soll den Theaterabend nicht nur beschreiben, sondern um ihre vermittelnde Funktion für das Publikum zu erfüllen, ein klar erkenntliches Urteil fällen. Dieses Kriterium wird mit „1“ bewertet, wenn klar erkenntlich ist, ob die Kritik positiv oder negativ bewertet wird.

V. 4. 2. Objektivität

Erwähnt werden soll in diesem Zusammenhang nochmals, dass Objektivität bei einer Kritik, die im Journalismus zu den meinungsbetonten Textsorten gehört, selbstverständlich nie hundertprozentig gewährleistet sein kann. Handelt es sich beim Urteilen über Kunst letztlich doch immer auch ein wenig um Geschmackssache. Objektivität kann aber sehr wohl gewährleistet werden auf eine umfassende und vor allem auf eine faktentreue Darstellung des Theaterabends. Als Subkriterien für den Punkt Objektivität gelten deshalb Richtigkeit und Transparenz, Sachlichkeit und ausgewogene Berichterstattung.

Subkriterium 1: Richtigkeit und Transparenz

Richtigkeit bildet grundsätzlich die Basis für die vermittelnde Funktion für das Publikum. Falsche Informationen wollen die Leser gar nicht vermittelt bekommen. Hier ist es jedoch wichtig zu definieren, was als falsch und richtig gesehen wird. Thomas Winkler schreibt in seiner Diplomarbeit über „Qualitätskriterien für den Printjournalismus, dass sich „Richtigkeit am einfachsten für Aussagen über Sachverhalte anwenden lässt, wenn diese physikalisch überprüfbar sind.“¹⁷³ Viel schwieriger sei es bei Aussagen über „geistige und soziale Phänomene“. Demnach werden die Kritiken in der Analyse nur nach offensichtlichen Falschmeldungen untersucht. Wie die jeweiligen Kritiker die Leistung z. B. des Schauspielers empfunden hat, kann ohnehin nicht in richtig oder falsch unterteilt werden. Als Basis zur Überprüfung der Richtigkeit gelten das eigene Wissen, das Programmheft sowie ein Inter-Media-Vergleich¹⁷⁴.

Winkler beschreibt weiter, dass „sich die ‚Transparenz‘ printmedialer Produkte auf den Umstand bezieht, inwieweit die Aussagen in einem Artikel bestimmten Quellen zugeordnet werden können und ob diese Quellen auch explizit genannt werden.“¹⁷⁵ In der Analyse gilt die Transparenz als überaus positiv, da in der journalistischen Praxis in meinungsbetonten Textsorten selten Quellenangaben gemacht werden.

¹⁷³ Winkler, Thomas. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*. Salzburg: Dipl. Arbeit, 2003. S. 69.

¹⁷⁴ Der Inter-Media-Vergleich – ein Vergleich mit anderen (Prestige-)Zeitungen wird zur Überprüfung von Richtigkeit herangezogen, wenn aus Zeitdruck nicht auf die drei anderen wesentlichen Maßstäbe zurückgegriffen werden kann. Diese sind Akteure der Berichterstattung, Experten oder systematische Aufzeichnungen (Statistiken, Archive). Der Inter-Media-Vergleich ist nur dann sinnvoll, wenn mehr als zwei Medien einbezogen werden und die Wahrscheinlichkeit eines kollektiven Irrtums kleiner ist, als die Wahrscheinlichkeit mehrheitlicher richtiger Berichterstattung. Vgl. Lutz M. Hagen. *Informationsqualität von Nachrichten: Messmethoden und ihre Anwendung auf die Dienste von Nachrichtenagenturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, S. 109f und Denis McQuail. *Media Performance: Mass communication and the public interest*. London, Thousand Oaks u. New Dehli: Sage, 1992. S. 207. Zit. nach Winkler. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*, 2003. S. 71-72.

¹⁷⁵ ebd. S. 77.

- Finden sich in der Kritik eine oder mehrere Falschmeldungen (z.B. falscher Name, falsche Rollenzuteilung etc.), dann wird dieses Kriterium als „neg.“ gewertet.
- Die Kritik ist nach Überprüfung frei von offensichtlichen Falschmeldungen: „pos.“
- Als „pos.“ wird bewertet, wenn der Autor gewillt ist, transparent zu berichten und in der Kritik eine oder mehrere Quellen angegeben werden.

Subkriterium 2: Sachlichkeit

Sachlichkeit in einer Kritik zu überprüfen ist schwer, gilt das Kriterium Sachlichkeit doch in erster Linie für tatsachenbetonte Berichterstattung und der expliziten Trennung zwischen Nachricht und Meinung. Rezensionen gehören, wie bereits erwähnt, der meinungsbetonten Berichterstattung an. Dennoch soll auch in dieser Analyse das Kriterium Sachlichkeit eine Rolle spielen und zwar insofern, dass zu überprüfen ist, ob der Kritiker bereits in der Schilderung des Geschehenen seinem Leser eine Sichtweise aufzwingt. Eine Trennung zwischen objektiver Beschreibung und subjektiver Meinung soll erkennbar sein.

- Der Gesamteindruck der Kritik geht dahin, dass der Kritiker die Beschreibung des Theaterabends sehr subjektiv vornimmt. Dem Leser wird keine objektive Sichtweise bzw. Beschreibung des Theaterabends angeboten (Beschreibung der Handlung, des Bühnenbildes, der Schauspieler etc.). Ist dies der Fall, dann wird dieses Kriterium mit „neg.“ bewertet.
- Beim Lesen der Kritik bekommt der Leser das Gefühl, umfassend und sachlich informiert worden zu sein. Die einzelnen Faktoren des Theaterabends werden für den Leser objektiv beschrieben, so dass sich dieser auch unvoreingenommen ein Bild machen kann. Passagen, in denen ausdrücklich die eigene Meinung beschrieben wird, sind kein Hindernis. In diesem Fall wird das Kriterium mit „pos.“ bewertet

V. 4. 3. Verständlichkeit – Schreibstil

Für den Punkt Verständlichkeit soll hier nochmals das Zitat von Wolf Schneider und Paul-Josef Raue aufgegriffen werden, die in ihrem Buch schreiben, „dass man die Chance hätte, die Leserquote von zwei Prozent auf zwölf Prozent zu erhöhen“, wenn in den Feuilletons verständlicher geschrieben werden würde.¹⁷⁶ Oder wie Thomas Winkler in seiner Diplomarbeit schreibt, bedürfe Verständlichkeit als Qualitätskriterium keiner langen

¹⁷⁶ Schneider u. Raue. *Das neue Handbuch des Journalismus*, 2008. S. 245.

Erklärung, denn eine Information, die nur schlecht oder gar nicht verstanden wird, sei im Grunde keine Information.¹⁷⁷

Prinzipiell müsse man laut Winkler zwischen einer inhaltlichen und einer sprachlichen Verständlichkeit unterscheiden. Die inhaltliche Verständlichkeit beziehe sich darauf, wie das Thema aufbereitet wird und wie schlüssig die Gliederung des Artikels ist. Die sprachliche Verständlichkeit umfasse hingegen syntaktische, grammatische, orthographische und lexikalische Anforderungen.¹⁷⁸

V. 4. 3. 1. Sprachliche Verständlichkeit

Subkriterium 1: Satzlänge

In der Kognitionspsychologie wurde herausgefunden, dass kürzere Sätze von Lesern signifikant besser verstanden werden. Das Subkriterium wird deshalb, wie von Siegfried Weischenberger empfohlen, auf 15 Wörter pro Satz ausgelegt.¹⁷⁹

- Ist mehr als die Hälfte der Sätze mit mehr als 15 Wörtern ausgestattet, wird dieses Kriterium als negativ bewertet. Diese Bewertung wird hier und bei allen folgenden Bewertungen mit „neg.“ abgekürzt.
- Ist mehr als die Hälfte der Sätze mit 15 Wörtern oder weniger ausgestattet, wird das Kriterium Satzlänge als positiv bewertet. Diese Bewertung wird hier und bei allen folgenden Bewertungen mit „pos.“ abgekürzt.

Subkriterium 2: Satzbau

Der Forschungsliteratur zufolge, ist es für die Verständlichkeit wichtig, dass es sich beim Satzbau hauptsächlich um Hauptsätze handelt, die im besten Fall im Verbalstil gehalten sind.¹⁸⁰ Für die Analyse gilt, dass einfache Sätze mit maximal einem Nebensatz verwendet werden sollen.

- Handelt es sich bei mehr als der Hälfte der Sätze um komplizierte Schachtelsätze, in die ein oder mehrere Nebensätze eingegliedert sind, dann wird das Subkriterium Satzbau als „neg.“ bewertet.

¹⁷⁷ Winkler. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*, 2003. S. 100.

¹⁷⁸ Winkler. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*, 2003. S. 100.

¹⁷⁹ vgl. Siegfried Weischenberger. *Journalistik. Theorie und Praxis aktueller Medienkommunikation*. Opladen u. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1994. Zit. nach Winkler. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*, 2003. S. 103.

¹⁸⁰ ebd.

- Sind mehr als die Hälfte der Sätze gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz, dann wird das Subkriterium als „pos.“ bewertet.

Subkriterium 3: Wortwahl

In Bezug auf die Wortwahl wird in der Abhandlung von Thomas Winkler über das Teilkriterium „sprachliche Verständlichkeit“ auf die Vermeidung von unvertrautem Vokabular, sprich Fremdwörtern, sowie unbekanntem Redensarten und Metaphern hingewiesen. Diese können nur dann sinnbringend eingesetzt werden, wenn sie dem Leser auch erklärt werden.

- In der Kritik ist mindestens ein Fremdwort, eine Redensart oder eine Metapher enthalten, die man im Allgemeinen als nicht gängig bezeichnen kann. Wird dieses Fremdwort nicht erklärt, dann wird dieses Subkriterium als „neg.“ bewertet.
- In der Rezension sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern enthalten oder es sind Fremdwörter enthalten, bei denen man annehmen kann, dass die Leserschaft diese versteht oder die im Text erklärt werden: „pos.“

V. 4. 3. 2. Inhaltliche Verständlichkeit

Subkriterium 1: Inhaltlicher Aufbau

In der Operationalisierung seines Teilkriteriums „Inhaltliche Verständlichkeit“ verweist Thomas Winkler wieder auf die Kognitionspsychologie, die vorgibt, das wichtigste Kriterium für Verständlichkeit eines Textes sei seine Strukturierung und die Reihenfolge seiner Information.¹⁸¹ Winkler nimmt auch Bezug auf den Kriterienkatalog von Winfried Göpfert, in dem „Sinn und Zweck“ der dargebrachten Information als überaus wichtig für die inhaltliche Verständlichkeit dargestellt wird.¹⁸²

Für das Subkriterium „Inhaltliche Verständlichkeit“ sind demnach Textaufbau und logischer und vor allem durchgehender Gedankengang des Autors relevant.

- Weist die Kritik keinen durchgehenden Spannungsbogen (Einleitung, Hauptteil, Schluss) auf sowie keinen logischen Gedankengang des Rezensenten, dann wird dieses Subkriterium mit „neg.“ bewertet. Das gleiche gilt auch, wenn trotz

¹⁸¹ Vgl. Gerhard Gotzmann. „Verständlichkeit, ein Qualitätsaspekt technischer Fachtexte.“ *Publizistische Qualität: Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung*. (Hg.) Arno Bammé. München u. Wien: Profil Verlag, 1993. S. 117 zit. nach Winkler. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*, 2003. S. 104.

¹⁸² Vgl. Winfried Göpfert. „Publizistische Qualität: Ein Kriterien-Katalog.“ *Publizistische Qualität: Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung*. (Hg.) Arno Bammé. München u. Wien: Profil Verlag, 1993. S. 100 f. zit. nach Winkler. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*, 2003, S. 105.

vorhandenem Spannungsbogen und einem durchgehenden Gedanken der Text einfach schwer verständlich ist.

- Sind Spannungsbogen und Gedankengang des Verfassers klar erkenntlich und für den Leser logisch nachvollziehbar, wird dieses Subkriterium mit „pos.“ bewertet.

V. 4. 4. Urteil – Orientierung

Um den Lesern Orientierung zu bieten oder ihm eine Grundlage zu geben, auf derer er sich seine eigene Meinung bilden kann, sollte der Verfasser ein Urteil fällen. Der Leser soll erkennen, ob das Theaterstück dem Autor im gesamten gefallen hat oder eben nicht. Dieses Urteil muss selbstverständlich nicht explizit ausgedrückt werden, es kann ebenso implizit formuliert werden.

- Um dieses Kriterium als „pos.“ zu werten, muss die Kritik am Schluss ein Urteil enthalten. „Pos.“ wird auch gewertet, wenn eindeutig entweder die positiven oder die negativen Aspekte über die Aufführung überwiegen.
- „Neg.“ wird gewertet, wenn entweder kein eindeutiges Urteil feststellbar ist oder wenn zwar ein Urteil vorhanden ist, dieses durch die Sprache aber so kompliziert formuliert ist, dass man nicht weiß, ob dieses wohlwollend oder ablehnend ist.

V. 4. 5. Vollständigkeit – Ausgewogenheit

Ausgewogenheit gilt wieder als journalistisches Qualitätskriterium und bedeutet nach Hagen „inhaltliche Einheiten in einem Verhältnis zu berücksichtigen, das als gerecht angesehen wird.“¹⁸³ In der Analyse soll in Hinsicht auf die Funktion für Theater untersucht werden, ob alle wesentlichen Aspekte einer Aufführung untersucht werden und damit allen Beteiligten Beachtung geschenkt wird. Gleichzeitig könne man dieses Kriterium auch zur Objektivität hinzufügen, da es auch für den Leser relevant ist, ob eine Kritik vollständig ist und damit alle Bereiche des Theaterabends abdeckt. In der Analyse müssen die für die beiden Stücke wichtigen Aspekte getrennt definiert werden, da sich diese selbstverständlich unterscheiden. Außerdem wird unterteilt in lange und kurze Kritiken, da bei den kurzen Kritiken aus Platzgründen Schwerpunkte definiert werden müssen.

¹⁸³ Hagen. *Informationsqualität von Nachrichten: Messmethoden und ihre Anwendung auf die Dienste von Nachrichtenagenturen*, 1995. S. 120. zit. nach Winkler. *Qualitätskriterien im Printjournalismus*, 2003. S. 86.

Freier Fall- Rezensionen mit weniger als 400 Wörtern

- Die Leistung aller drei Hauptdarsteller (Erich, Siedu, Bertl) oder von zwei Hauptdarstellern und einem Nebendarsteller sowie die Leistung der Regie müssen beschrieben werden. Es werden positive oder negative Aspekte beschrieben, die Hauptintention der Regisseurin bzw. des Autors wird genannt und es gibt eine Gesamtbeurteilung der Aufführung. Ist all das der Fall, dann wird das Kriterium mit „pos.“ bewertet.
- Fehlt einer der oben aufgezählten Punkte, wird das Kriterium mit „neg.“ bewertet.

Freier Fall-Rezensionen mit mehr als 400 Wörtern

- Um das Kriterium mit „pos.“ zu bewerten, müssen ebenfalls alle drei Hauptdarsteller oder zwei Hauptdarsteller und ein Nebendarsteller, Regie-Leistung, positive oder negative Aspekte, Hauptintention sowie Gesamtbeurteilung vorhanden sein. Zusätzlich sollen die Leistung von Bühnenbildner und Kostümbildner beschrieben sein sowie mindestens eine Szene näher beschrieben werden.
- Gilt einer der oben genannten Punkte nicht, dann wird das Kriterium mit „neg.“ bewertet.

Verbrechen und Strafe-Rezensionen mit weniger als 400 Wörtern

- Um das Kriterium positiv zu bewerten, müssen die Leistungen der Hauptdarsteller (wie unter V. 4. 1. 16. definiert) angegeben werden. Zusätzlich werden positive oder negative Aspekte der Aufführung beschrieben, die Leistung der Regisseurin und deren Hauptintention werden beschrieben bzw. genannt. Der Rezensent muss außerdem eine Gesamtbeurteilung des Abends abgeben.
- Wird einer der oben genannten Punkte nicht erfüllt, wird das Kriterium mit „neg.“ bewertet.

Verbrechen und Strafe-Rezensionen mit mehr als 400 Wörtern

- Um das Kriterium in diesem Fall als „pos.“ zu bewerten, gelten die gleichen Bedingungen wie oben. Zusätzlich müssen die Leistungen von Bühnenbildner und Kostümbildner sowie eine Szene näher beschrieben werden.
- Werden einer oder mehrere Punkte nicht erfüllt, wird das Kriterium als „neg.“ gewertet.

V. 4. 6. Konstruktive Kritik

Kritik ist für Theater wichtig, vor allem dann, wenn diese ihnen eventuell auch dabei helfen kann, sich weiterzuentwickeln. Demnach ist es entscheidend, dass der Rezensent konstruktive Kritik leistet. Folgendes ist darunter zu verstehen:

Subkriterium 1: Argumentative Kritik

Der Rezensent soll in seiner Kritik nicht einfach nur ausdrücken: „Das gefällt mir nicht“, sondern soll Anhaltspunkte geben, warum dieses oder jenes nicht gelungen erscheint.

Till Briegleb etwa meint, dass genau dieses Kriterium gute von schlechten Theaterkritiken unterscheidet. „[...] – manchmal möchte man auch einfach sagen: ‚Meine Güte, was für ein Mist!‘ Aber eigentlich ist es eine Leistung einer Theaterkritik, offenlegen zu können inklusive der Wertung, was passiert ist und warum man es gut oder schlecht findet.“¹⁸⁴

- Argumentiert der Kritiker seine positiven aber vor allem negativen Anmerkungen über die Inszenierung großteils nachvollziehbar, dann wird dieses Kriterium als „pos.“ bewertet.
- Drückt der Rezensent rein seine persönliche Meinung nach dem Prinzip „Gefällt nicht“ aus und fehlt bei mehr als der Hälfte der negativen Bemerkungen ein Grund dafür, dann ist dieses Kriterium mit „neg.“ zu bewerten.

Subkriterium 2: Verbesserungsvorschläge an die Inszenierung

Um den, wie Friedrich Luft es beschreibt, „dramaturgischen Hebammendienst“ zu leisten, könnte der Kritiker bei einer negativen Rezension dem Leser bzw. in weiterer Folge den Beteiligten am Theater auch einen Verbesserungsvorschlag mitteilen. Dass es sich hier um einen sehr problematischen Punkt handelt, wurde bereits im vorderen Teil der Arbeit diskutiert. An dieser Stelle soll nun überprüft werden, ob sich Kritiker in der Praxis dazu berufen fühlen, dem Theater Verbesserungsvorschläge mit auf den Weg zu geben.

- Meist lässt es der Platz nicht zu, dass der Kritiker zu jeder negativen Anmerkung einen Verbesserungsvorschlag hinzufügt. Deshalb wird das Kriterium als „pos.“ gewertet, sobald der Verfasser mindestens einen Verbesserungsvorschlag bringt.
- Wird mehrmals negativ gewertet und es werden keine Verbesserungsvorschläge gebracht, dann wird dieses Kriterium als „neg.“ gewertet.

¹⁸⁴ Till Briegleb in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 110.

V. 4. 7. Kenntnisse des Aufführungskontextes

Nicht nur die Inszenierung am Abend spielt eine Rolle für den Kritiker. Auch der Aufführungskontext kann sehr wohl wichtig und entscheidend für das Urteil über eine Rezension sein. Um festzustellen, ob der Kritiker den Aufführungskontext kennt, müssen einige Angaben in der Kritik vorhanden sein:

- Der Kritiker muss mindestens zwei Angaben über die Inszenierung machen. Diese Angaben können sowohl das Konzept des Regisseurs bzw. Autors wie auch beispielsweise die Vorfälle im Vorfeld der Inszenierung wie auch die schriftliche Vorlage zur Inszenierung oder die wirtschaftlichen oder räumlichen Gegebenheiten der Inszenierung betreffen. Nicht zu zählen sind die reine Nennung des Aufführungsortes (z. B. Inszenierung spielt im Burgtheater) oder der Premierenzeitpunkt.
- Mindestens eine Angabe über den Regisseur muss gemacht werden. Diese soll sich auf frühere Inszenierungen beziehen oder seine Arbeitsweise beschreiben.
- Mindestens eine Angabe über den Hauptdarsteller (Markus Hering oder Jens Harzer) muss gemacht werden. Diese soll sich auch auf frühere Stücke oder seine Arbeitsweise beziehen. Ausgeschlossen ist hier die bloße Nennung.
- Werden drei oder mindestens zwei der oben genannten Punkte erfüllt, dann wird dieses Kriterium als „pos.“ gewertet.
- Als „neg.“ wird dieses Kriterium gewertet, wenn nur einer oder keiner der beschriebenen Punkte erfüllt wird. Als Ausnahme gelten hier Kritiken unter 200 Wörtern. In diesem Falle wird das Kriterium bereits als „pos.“ gewertet, wenn nur ein Punkt erfüllt ist.

V. 4. 8. Kulturpolitischer Nutzwert

Der kulturpolitische Nutzwert soll herausgefunden werden, indem man untersucht, ob der Rezensent das Stück in einen größeren kulturellen Zusammenhang einordnet oder ob gezielt auf Schauspieler aufmerksam gemacht wird. Es geht in diesem Fall nicht mehr nur um die konkrete Inszenierung, sondern der Kritiker nimmt Referenzen außerhalb des Aufführungskontextes mit hinein. Das kann auf folgende Weise geschehen:

- Es werden Vergleiche zu anderen Inszenierungen desselben Stoffes gezogen und die Inszenierung dadurch vergleichbar gemacht. (z. B. die Aufführung von Brecht

2008 wird mit der von Castorf 2005 verglichen) oder es werden Vergleiche zu anderen Künstlern gezogen.

- Die Inszenierung wird als etwas Symptomatisches oder Gegensätzliches einer bestimmten Strömung beschrieben (z. B. „Sie beugt sich nicht der Vereinfachung und der Voraussetzungslosigkeit der Kunst“¹⁸⁵).
 - Das Stück wird an anderen als den künstlerischen Kriterien bewertet. (z. B. wird die Wirtschaftlichkeit der Salzburger Festspiele kritisiert).
 - Es wird gezielt auf die Leistung eines oder mehrerer Schauspieler aufmerksam gemacht.
-
- Das Kriterium „Kulturpolitischer Nutzwert“ wird als „pos.“ gewertet, wenn einer der oben genannten Punkte erfüllt wurde.
 - Als „neg.“ wird bewertet, wenn keiner der Punkte und somit keine kulturpolitisch relevanten Aussagen in der Kritik vorkommen.

¹⁸⁵ Vgl. Hedwig Kainberger. „Ein geliebter sensibler Mörder“ *Salzburger Nachrichten*, 28. 7. 2008.

V. 5. Auswertung

Bevor die Ergebnisse der Auswertung präsentiert werden, ist noch anzumerken, dass es ein Querschnitt durch verschiedene Zeitungstypen ist. Die Ergebnisse werden demnach bei den einzelnen Medien recht unterschiedlich ausfallen. Diese Erkenntnis soll jedoch auf das Gesamtergebnis der Analyse keine Auswirkung haben, da es sich bei dieser Studie um die Idealfunktionen von Theaterkritiken handelt und nicht um Theaterkritiken in Qualitätszeitungen etc. Die Entscheidung, dass ich Boulevardzeitungen (bis auf die Kronen Zeitung) nicht zur Analyse heranziehe, da diese meist keinen großen Schwerpunkt auf Kulturberichterstattung legen und sich deshalb die Funktionen von Theaterkritiken nicht ermitteln lassen, ist demnach schon ein Schritt zur Gewährleistung eines wahrheitsgetreuen Ergebnisses.

Konkret wurden folgende Theaterkritiken untersucht:

Freier Fall:

„Ja ist das Sterben lustig“ *Vorarlberger Nachrichten*, 26. 5. 2008; „Erlösung durch die Liebe“ *Salzburger Nachrichten*, 26. 5. 2008; „Tipps gegen den Suizid“ *Der Standard*, 26. 5. 2008; „Poesielandschaften ohne Bruchlandung“ *OÖ Nachrichten*, 26. 5. 2008; „Aus dem Füllhorn des Freudianers Jonke“ *Kronen Zeitung*, 26. 5. 2008; „Die Liebe im Feuer der Apokalypse“ *Die Presse*, 26. 5. 2008; „Der Tod ist ein Wiener“ *Frankfurter Rundschau*, 26. 5. 2008; „Es raucht und kracht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 5. 2008; „Vom Schieferglimmern des Himmels“ *Neue Zürcher Zeitung*, 26. 5. 2008; „Rabranza zawirzl klunulf!“ *nachtkritik.de*, 24. 5. 2008.

Verbrechen und Strafe:

„Zwischen Fieber und ‚Columbo‘“ *Kurier*, 28. 7. 2008; „Lebenspraller Mörder aus Romanpapier“ *Der Standard*, 28. 7. 2008; „Andrea Breth und der ‚bleiche Engel‘“ *Kronen Zeitung*, 28. 7. 2008; „Raskolnikow, der Mörder aus Prinzip“ *Die Presse*, 28. 7. 2008; „Ein geliebter, sensibler Mörder“ *Salzburger Nachrichten*, 28. 7. 2008; „Düsterer Dostojewskij: ‚Verbrechen und Strafe‘ in Salzburg“ *Austria Presse Agentur*, 27. 7. 2008; „Wenn Sibirien in der Seele nistet“ *Kleine Zeitung*, 28. 7. 2008; „Im Elend gestrauchelt, aber geliebt“ *Wiener Zeitung*, 29. 7. 2008; „Düster lockender Welten-Abgrund“ *nachtkritik.de*, 26. 7. 2008; „Raskolnikows Wahn“ *Neue Zürcher Zeitung*, 28. 7. 2008; „Der Erlös des Bösen“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 7. 2008; „Russisch Brot, in Aspik eingelegt“ *Süddeutsche Zeitung*, 28. 7. 2008; „Verzweiflung und Ekel“ *Frankfurter Rundschau*, 28. 7.

2008; „Dostojewskij in Düsternis“ *Darmstädter Echo*, 28. 7. 2008; „Die Macht des Kinos“ *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 28. 7. 2008; „Bravos für Verbrechen und Strafe“ *Saarbrücker Zeitung*, 28. 7. 2008; „Emotionen bleiben auf der Strecke“ *Stuttgarter Nachrichten*, 28. 7. 2008; „Ein idealistischer Mord“ *Südwest Presse*, 30. 7. 2008; „Mörder aus Prinzip“ *Südkurier*, 30. 7. 2008; „Kühles Blau, schwarze Nacht“ *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 29. 7. 2008; „Schuld und Sühne in ewiger Finsternis“ *Frankfurter Neue Presse*, 28. 7. 2008; „Schuld und Bühne“ *Schwäbische Zeitung*, 2. 8. 2008;

Im Folgenden werde ich für jede Kategorie getrennt die Ergebnisse für das Stück *Freier Fall* sowie für die Aufführung *Verbrechen und Strafe* anführen. Die Abkürzungen in den Diagrammen bedeuten jeweils vorhanden und nicht vorhanden.

V. 5. 1. Informationsdichte

Die Informationsdichte für die einzelnen Kritiken wurde mittels einer Formel berechnet und wird in Prozent angegeben. Liegt die Informationsdichte über 50 Prozent, dann wird sie als „hoch“ eingestuft. In einem ersten Schritt soll die Auswertung der Subkriterien zur Errechnung der Informationsdichte betrachtet werden. Somit kann man auch erkennen, welche Informationen in der Praxis in den Kritiken wirklich enthalten sind.

Inhaltliche Erklärung des Stückes

a) Freier Fall

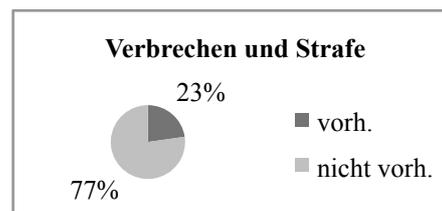
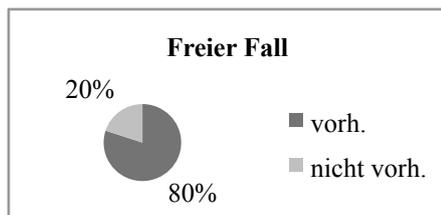
In acht von zehn Kritiken wurde eine kurze Inhaltsangabe des Stückes gemacht. Bei den beiden Kritiken (*Vorarlberger Nachrichten*, *Frankfurter Rundschau*), bei denen es keine Inhaltsangabe gab, lag es einmal an der Kürze (*Vorarlberger Nachrichten* mit 168 Wörtern) und das andere Mal, dass zwar Einzelteile der Geschichte nacherzählt wurden, der Leser aber nicht vollständig über den Inhalt in Kenntnis gesetzt wird. Dass im Großteil der Kritiken eine Erklärung des Stückes vorhanden ist, zeigt, dass dieses Subkriterium mit Sicherheit zur Basisinformation über ein Theaterstück zählt.

b) Verbrechen und Strafe

Nur in fünf von 22 Kritiken war eine Inhaltsangabe der Spielvorlage vorhanden. In den meisten Kritiken wurden entweder einzelne Passagen nacherzählt oder es wurde nur der Kern der Geschichte (der Mord an der Pfandleiherin) beschrieben. In der Praxis mag das wohl daran liegen, dass die Inszenierung sehr komplex ist und sich aufgrund

des begrenzten Platzangebotes im Kulturressort eine vollständige Inhaltsangabe nur schwer ausgeht. Möglicherweise setzt der Autor das Wissen des Lesers um den Roman, der zur Weltliteratur zählt und als Basis für die Inszenierung verwendet wurde, voraus. Egal aus welchem der beiden Gründe keine Inhaltsangabe angeführt ist, es geht jedenfalls ein hoher Informationsgehalt für den Leser verloren. Gerade weil es sich um eine komplexe Geschichte bzw. Dramatisierung handelt, braucht der Leser zu allererst die Basisinformation, um zu wissen, worum sich das Stück dreht.

Die Theaterkritiker, die von Vasco Boenisch befragt wurden, äußerten sich zu der Frage, ob denn der Stückinhalt erklärt werden müsse, ambivalent. Der Konsens aller Rezensenten war allerdings, dass bei einer Uraufführung, „also einem unbekanntem Stück, der Anteil der Inhaltsangabe relativ höher ist, manchmal sogar den Text dominiert, als wenn es sich etwa um einen Shakespeare- oder Schiller-Klassiker handelt.“¹⁸⁶



Erklärung zur Vorlage

a) *Freier Fall*

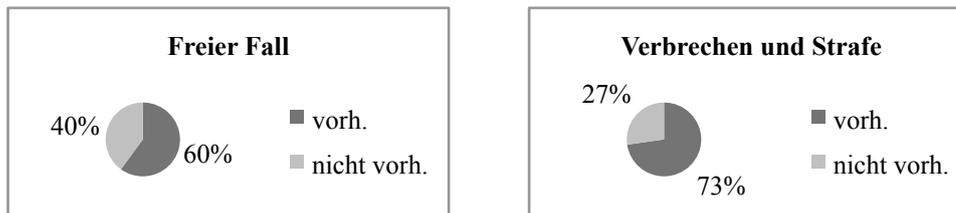
In sechs von zehn Kritiken finden sich Erklärungen zur Stückvorlage. Gerade bei *Freier Fall* ist das nicht verwunderlich, wird doch in diesen Kritiken beinahe mehr über den Autor Gert Jonke als über die Regisseurin Christiane Pohle geschrieben. Die Stückvorlage mit der Beschreibung des unverkennbaren Stils von Gert Jonke spielt als Information für den Leser definitiv eine wichtige Rolle.

b) *Verbrechen und Strafe*

In *Verbrechen und Strafe* ist in 70 Prozent der Kritiken eine Erklärung über die Romanvorlage von Dostojewskij vorhanden. In dem besonderen Fall – hat doch Andrea Breth bei der Dramatisierung selbst Hand angelegt – ist das nicht verwunderlich. Bekommt der Leser Informationen über die Vorlage kann er daraus

¹⁸⁶ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 136.

ableiten bzw. vergleichen, was Breth in ihrer Doppelfunktion als Dramaturgin und Regisseurin schlussendlich daraus gemacht hat.



Erklärung des Aufführungskontextes

a) *Freier Fall*

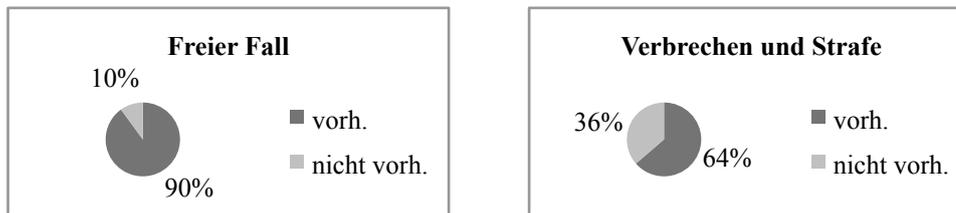
Bei neun von zehn Kritiken wurde der Aufführungskontext angeführt. Die einzige Kritik bei der dies nicht geschah, war in den *Vorarlberger Nachrichten*. Der Vollständigkeit halber muss angeführt werden, dass diese Information im Bildtext vorhanden war. In den Kodierregeln wurde allerdings festgelegt, dass der Bildtext nicht zur Kritik gezählt wird. Deshalb wird auch in diesem Fall keine Ausnahme gemacht. Außerdem wurde nur angeführt, dass das Stück im Burgtheater aufgeführt wurde, was auch nur die halbe Wahrheit ist. In allen anderen Kritiken wird das Akademietheater als Aufführungsort genannt.¹⁸⁷ Abgesehen davon zählt auch dieses Subkriterium in der Praxis zur Basisinformation.

b) *Verbrechen und Strafe*

Im Fall von *Verbrechen und Strafe* wurde der Aufführungskontext in der Kodieranleitung um ein Faktum erweitert. Alle Kritiken über 400 Wörter mussten auch enthalten, dass Breth die Dramatisierung des Romans selbst durchführte. Der Grund dafür war nicht nur die Tatsache, dass im Vorfeld das Handeln von Breth bzw. den Salzburger Festspielen in den Medien heftig kritisiert wurde, sondern vor allem deshalb, weil diese Information für den Leser wichtig ist. Es ist normalerweise nicht die Aufgabe des Regisseurs, die Transformation eines Romans in eine Spielvorlage durchzuführen. Tut er dies doch, sollte dem auch in der Kritik Rechnung getragen werden bzw. diese Zusatzleistung des Regisseurs bewertet werden. Dass dies auch in der Praxis der Fall ist, bestätigt die Analyse, denn in neun von 17 Kritiken mit über 400 Wörtern wird beschrieben, dass Andrea Breth sich um die Dramatisierung gekümmert

¹⁸⁷ Das Akademietheater ist die kleine Spielstätte des Burgtheaters, welches das Akademietheater seit 1922 als Kammerspielbühne benutzt.

hat. Insgesamt wird der Aufführungskontext als Basisinformation in 64 Prozent der Kritiken erklärt.



Erklärungen zur Inszenierung

a) Freier Fall

In allen zehn Kritiken finden sich Erklärungen zur Inszenierung. Auch wenn Ort und Zeit im Jonke-Stück nicht wirklich definiert sind, wird dem Leser eine Basisinformation vermittelt. Durch Eckdaten der Geschichte bekommt der Leser ein Gefühl dafür, wo und wann sich die Inszenierung vermutlich abspielt. In den meisten Fällen geht die Erklärung zur Inszenierung mit der Erklärung des Stückinhaltes einher. Christiane Pohle hat an der Vorlage nicht viel geändert. In den beiden Kritiken, in denen die Inhaltsangabe fehlt, findet man aber trotzdem Basisinformationen zur Inszenierung (Ort, Zeit, Logline).

b) Verbrechen und Strafe

In „Verbrechen und Strafe“ ist die Situation eine andere. Nur in 41 Prozent der Fälle finden sich in der Kritik Erklärungen zur Inszenierung. Dabei handelt es sich meist um die Logline (die ist fast immer vorhanden – schließlich ersetzt sie die Inhaltsangabe) und den Ort des Geschehens. Ein Beispiel dafür ist die Kritik aus der *Neuen Zürcher Zeitung*, in der folgende Passage als Erklärung zur Inszenierung zählt:

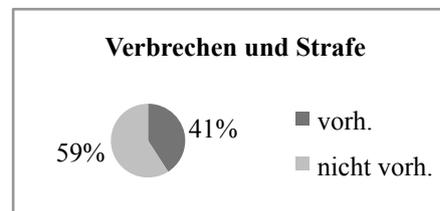
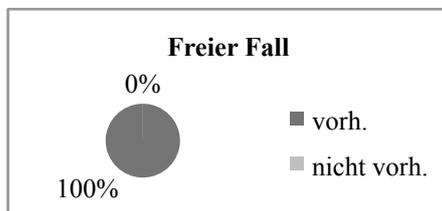
„Denn es geht in der Geschichte von Raskolnikow, dem mittellosen Studenten, der in St. Petersburg aufgrund unklarer Fortschrittsgedanken eine alte Pfandleiherin und ihre debile Schwester erschlägt, nicht einfach um christliche Moral.“¹⁸⁸ Die Zeit, in die Breth die Inszenierung setzt, wird nur in drei Kritiken angeführt. Das liegt in diesem Fall wohl daran, dass die Zeit im Grunde nicht definiert ist. In den drei Kritiken wird deshalb auch angeführt, dass die Geschichte sowohl 1866 wie auch heute gültig ist.

¹⁸⁸ Villiger Heilig, Barbara. „Raskolnikows Wahn“ *Neue Zürcher Zeitung*, 28. 7. 2008.

„[...] – das Umfeld fürs Prekariat im St. Petersburg von 1866, eine Formel, die aber auch für die Erniedrigten und Beleidigten von heute gültig ist.“¹⁸⁹ Im Gesamten kann man sagen, dass in den Kritiken von *Verbrechen und Strafe* wahrscheinlich nur deshalb so selten Erklärungen zur Inszenierung gemacht werden, da sehr oft erwähnt wird, dass sich Breth sehr strikt an den Roman hält. Beispiele dafür sind folgende Passagen:

„Breth lehnte den Text [von Dimitré Dinev (Anm. d. A.)] ab, weil sie kein anderes Wort als nur das von Dostojewskij auf die Bühne bringen wollte.“¹⁹⁰

„Sie ist für Werktreue bekannt und hat sich, wie sie sagt, ‚sehr nahe am Text gehalten‘. Frau Breth hätte indes eher die Nähe zum Stück und vor allem zu dessen Gegenwartsrelevanz suchen sollen.“¹⁹¹



Detailbeschreibungen der Inszenierung

a) *Freier Fall*

Bei sechs von acht Kritiken (bei zwei Kritiken kommt dieses Subkriterium aufgrund der Wortanzahl – weniger als 200 Wörter – nicht zum Tragen) werden eine oder mehrere Szenen genauer beschrieben. Der hohe Prozentsatz zeigt, dass es für den Rezensenten in der Praxis wichtig ist, dass seine Leser auch über Details der Inszenierung Bescheid wissen. Der Kritiker kann damit auch an bestimmten Szenen Gelungenes oder weniger Gelungenes der Inszenierung aufzeigen.

b) *Verbrechen und Strafe*

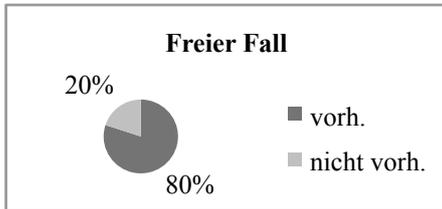
In 13 von 21 Kritiken (bei zwei Kritiken kommt dieses Subkriterium aufgrund der Wortanzahl ebenfalls nicht zum Tragen) wird eine Detailbeschreibung der Inszenierung vorgenommen. Genau wie bei *Freier Fall* ist dies ein Indiz dafür, dass die Rezensenten versuchen, umfassend zu beschreiben und ihren Lesern auch einzelne Szenen detailgetreu nachzuerzählen. In einigen Fällen werden Detailbeschreibungen

¹⁸⁹ Kopitzki, Siegmund. „Mörder aus Prinzip“ *Südkurier*, 30. 7. 2008.

¹⁹⁰ ebd.

¹⁹¹ Hütter, Frido. „Wenn Sibirien in der Seele nistet“ *Kleine Zeitung*, 28. 7. 2008.

als Einstieg in eine Kritik verwendet. Dass bei *Verbrechen und Strafe* im Vergleich zu *Freier Fall* nur 62 Prozent der Kritiken eine Detailbeschreibung enthalten, ist bemerkenswert.



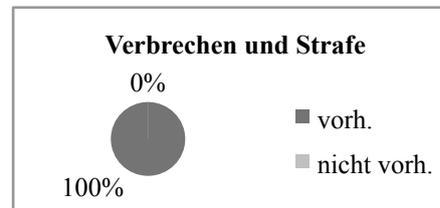
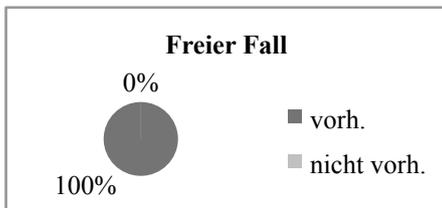
Nennung der Regisseurin

a) *Freier Fall*

Wie zu erwarten war, wurde in jeder der zehn Kritiken der Name der Regisseurin genannt. Schließlich obliegt dem Regisseur die Verantwortung für die künstlerische Umsetzung der Aufführung, er leitet diese von der Vorbereitung bis zur Fertigstellung. Ihn nicht zu nennen, wäre ein deutlicher Einschnitt in die Qualität der Information.

b) *Verbrechen und Strafe*

Genau wie in *Freier Fall* wird in jeder der 22 Kritiken die Regisseurin genannt.



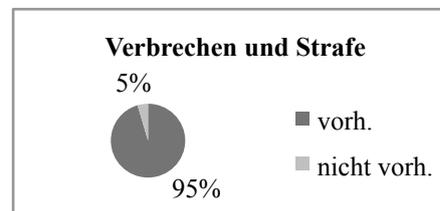
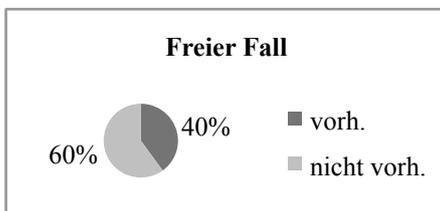
Nennung des Bühnenbildners/der Bühnenbildnerin

a) *Freier Fall*

In vier von den zehn *Freier Fall*-Kritiken wird der Name der Bühnenbildnerin genannt – und das, obwohl das Bühnenbild im Stück als spektakulär eingestuft werden kann. Beim Kostümbildner wird es noch deutlicher, allerdings sieht man bereits hier, dass in der Praxis nicht die Arbeit aller Beteiligten im Theaterprozess gewürdigt wird, geschweige denn die Beteiligten überhaupt erwähnt werden.

b) *Verbrechen und Strafe*

In *Verbrechen und Strafe* ist die Situation eine andere. In 21 von 22 Kritiken wird der Bühnenbildner namentlich genannt. Warum hier der Unterschied zwischen den beiden Inszenierungen so groß ist, ist schwer zu sagen. Ein Grund könnte sein, dass die Rezensenten bei einer Produktion, die für die Salzburger Festspiele inszeniert wird, weiter ausholen und mehrere Mitwirkende als nur den Regisseur namentlich anführen bzw. im Weiteren deren Leistung würdigen. Ein anderer Grund könnte natürlich auch sein, dass Erich Wonder (Bühnenbildner *Verbrechen und Strafe*) bekannter ist als Maria-Alice Bahra (*Freier Fall*) und sein Name deshalb in 95 Prozent der Kritiken auftaucht.



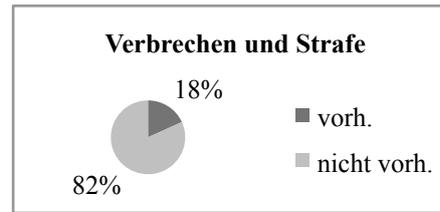
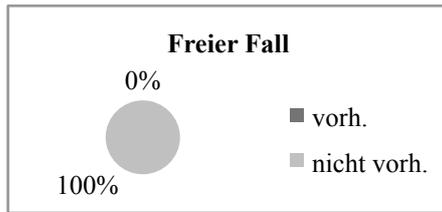
Nennung der Kostümbildnerin

a) *Freier Fall*

In keiner einzigen der zehn Kritiken wird die Kostümbildnerin namentlich erwähnt. Wie bereits oben erwähnt, wird dadurch die Arbeit der Zuständigen in keinsten Weise zur Kenntnis genommen. Es sei dahingestellt, wie wichtig diese Information für den Leser tatsächlich ist, für eine ausgewogene und umfassende Information über das Stück spielt die Nennung der Kostümbildner allerdings eine Rolle.

b) *Verbrechen und Strafe*

Immerhin in 18 Prozent der Kritiken von *Verbrechen und Strafe* wird die Kostümbildnerin Françoise Clavel namentlich erwähnt. Im Vergleich zu *Freier Fall* ist dies für die Leser ein Informationsgewinn. In zwei dieser vier Kritiken, in denen das Subkriterium erfüllt ist, handelt es sich wirklich nur um eine reine Nennung der Kostümbildnerin. In den beiden anderen wird die Leistung des Kostüms sogar auf eine Stufe mit der Regie gesetzt. Mehr dazu beim Subkriterium „Bewertung Kostüm“.



Nennung der Hauptdarsteller

a) *Freier Fall*

Nur in der Hälfte der Kritiken werden die Hauptdarsteller namentlich erwähnt. Das ist vor allem deshalb überraschend, da diese auch in Kritiken nicht erwähnt werden, die durchaus länger sind (*Der Standard* mit 466 Wörtern, *Frankfurter Rundschau* mit 490 Wörtern sowie *nachtkritik.de* mit 656! Wörtern) und in den Kodierregeln nur drei (bei Kritiken mit 200 oder mehr Wörtern) bzw. zwei (bei Kritiken unter 200 Wörtern) Darsteller festgelegt wurden, deren Namen genannt werden müssen, um dieses Subkriterium als erfüllt anzusehen.

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei *Verbrechen und Strafe* fällt das Ergebnis noch etwas schlechter aus. Hier werden nur mehr in 45 Prozent der Fälle die Hauptdarsteller namentlich erwähnt. Allerdings wurden hier in den Kodierregeln (für Kritiken über 400 Wörtern) sieben Darsteller mitsamt deren Rollen festgelegt, die genannt werden müssen.

Für diese hohe Anzahl ist das Ergebnis in Hinblick auf den Informationsgehalt für die Leser positiv.

Die beiden Ergebnisse decken sich gut mit der Kritikerbefragung von Vasco Boenisch. Die Rezensenten zeigen sich auf die Frage, ob denn die Hauptdarsteller genannt werden sollen, zweigeteilt. Die einen, wie Peter Michalzik von der *Frankfurter Rundschau* („Man muss die Hauptdarsteller eigentlich schon, aber nicht in jedem Fall erwähnen“¹⁹²) oder Susanne Staerk vom *Kölner Stadt-Anzeiger* („Es gibt keine Pflicht, es zu tun. Wenn alle Schauspieler unauffällig waren, kann man die Namen auch weglassen“¹⁹³) sind der Meinung, dass man die Hauptdarsteller nur dann erwähnen soll/muss, wenn ihre Leistung auch erwähnenswert ist und man damit nicht einfach

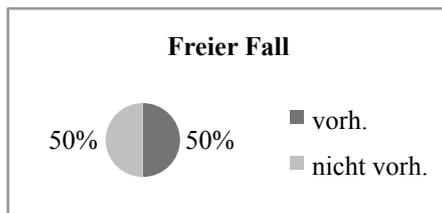
¹⁹² Peter Michalzik in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 139

¹⁹³ Susanne Staerk in ebd.

nur Platz verschenkt.¹⁹⁴ Die anderen Rezensenten befürworten die Nennung der Hauptdarsteller, schließlich tragen sie, wie Christine Dössel von der *Süddeutschen Zeitung* es betont, den Abend. „Außerdem schreibe ich ja auch für die Leser, die die Aufführung nicht kennen, und die wollen ja schon gerne wissen, wer das denn eigentlich gespielt hat.“¹⁹⁵ Andere, wie Petra Kohse von der *Frankfurter Rundschau* meinen auch, dass es praktisch nicht gehe, eindeutige Hauptdarsteller nicht zu benennen. „Bei einem *Othello* den Othello nicht zu erwähnen, ist schon eine Leerstelle im Text“, so Kohse.¹⁹⁶

Interessant ist auch, dass im regionalen Feuilleton die Nennung der Schauspieler einen anderen Stellenwert hat. Das kann einerseits, wie Günther Ott von der *Augsburger Allgemeinen* berichtet, von einer engen Verbindung mit den Theaterleuten am eigenen Ort herrühren oder aber auch wie Andreas Jüttner (*Badische Neueste Nachrichten*) es betont, um der Leserwillen geschehen:

„Die lokalen oder regionalen Leser wissen ja mehr oder weniger welche Schauspieler zum Ensemble gehören. Deshalb sollte man ihnen als Kritiker die Chance geben, sich zu erinnern, dass sie den einen oder anderen Schauspieler schon mal woanders gesehen haben.“¹⁹⁷



Beschreibung der Kostüme

a) *Freier Fall*

In vier von acht Kritiken (für alle Kritiken unter 200 Wörtern spielt dieses Subkriterium keine Rolle) wird das Kostüm beschrieben. Nur im *Standard* wird das Kostüm im gesamten beschrieben („[...] die Kostüme – Modeirrtümer aus den vergangenen Jahrzehnten [...]“¹⁹⁸), in den drei anderen Kritiken wird jeweils nur ein Detail beschrieben: „Was die Herren in viel zu großen Nadelstreifanzügen genau wollen, wird nicht klar [...]“¹⁹⁹, „Im geschmacklosen Polyesterhemd gibt er den

¹⁹⁴ ebd.

¹⁹⁵ Christine Dössel in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 140.

¹⁹⁶ Petra Kohse in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 140.

¹⁹⁷ Andreas Jüttner in ebd.

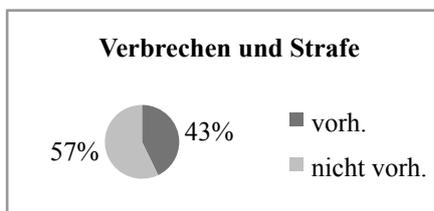
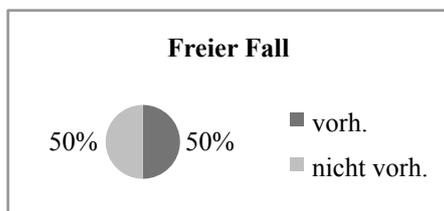
¹⁹⁸ Affenzeller, Margarete. „Tipps gegen den Suizid“ *Der Standard*, 26.5.2008.

¹⁹⁹ Lhotzky, Martin. „Es raucht und kracht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.5.2008.

Selbstmordexperten Erich [...]“²⁰⁰ und „[...] während ein kellnerndes Zwillingsspaar (Sven Dolinski und Gerrit Jansen) mit absonderlicher Vorgeschichte und verspiegelten Sonnenbrillen Cocktails servieren darf“²⁰¹. Nicht als Beschreibung der Kostüme gezählt wurde folgende Aussage aus der Kritik in den *Salzburger Nachrichten*: „Sie führen sich mit ihren Kostümwechsel auf, als wären sie vom Life Ball übrig geblieben.“²⁰²

b) Verbrechen und Strafe

Ähnlich wie bei *Freier Fall* wird beinahe bei der Hälfte der Kritiken das Kostüm beschrieben. Diese hohe Zahl kommt genau wie oben dadurch zustande, da in den Kodierregeln festgelegt wurde, dass dieses Subkriterium bereits erfüllt ist, wenn nur ein Detail des Kostüms beschrieben wird. Demnach ein paar Beispiele, welche Erwähnungen über die Kostüme in den zu analysierenden Kritiken als Beschreibung galten: „Sven-Eric Bechtolf gibt den liederlichen Gutsbesitzer Swidrigajlow im Staubmantel und mit Borsalino [...]“²⁰³, „[...] vor allem aber die historischen Kostüme, die den von Jens Harzer gespielten Raskolnikow mit fleckiger Steppjacke und Russenmütze pittoresk ausstatten [...]“²⁰⁴ oder „Er kauert zitternd und zerkümmert (Kostüme: Françoise Clavel) an der Rampe“²⁰⁵.



Beschreibung des Bühnenbildes

a) Freier Fall

In fünf von acht Kritiken (für alle Kritiken unter 200 Wörtern zählt dieses Subkriterium nicht für die Analyse) wird das Bühnenbild beschrieben. Ähnlich wie bei der Beschreibung der Kostüme wird auch hier nur in einer Kritik, der aus der *Frankfurter*

²⁰⁰ Hilpold, Stephan. „Der Tod ist ein Wiener“ *Frankfurter Rundschau*, 26.5.2008.

²⁰¹ Jandl, Paul. „Vom Schieferglimmern des Himmels“ *Neue Zürcher Zeitung*, 26.5.2008.

²⁰² Thuswaldner, Werner. „Erlösung durch die Liebe“ *Salzburger Nachrichten*, 26. 5. 2008.

²⁰³ Pohl, Ronald. „Lebenspraller Mörder aus Romanpapier“ *Der Standard*, 28. 7. 2008.

²⁰⁴ Schmidt, Christopher. „Russisch Brot, in Aspik eingelegt“ *Süddeutsche Zeitung*, 28. 7. 2008.

²⁰⁵ Mayer, Norbert. „Raskolnikow, der Mörder aus Prinzip“ *Die Presse*, 28. 7. 2008.

Allgemeinen Zeitung, eine Gesamtbeschreibung des Bühnenbildes abgegeben („Das Atelier hat die Bühnenbildnerin Maria-Alice Bahra sehr schlicht eingerichtet. Kahle Wände, bis obenhin mit Garderobenhaken und daran Kunststoffbeutel behängt [...]“²⁰⁶). In den weiteren vier Kritiken werden immer nur Details des Bühnenbildes beschrieben. Beispiele hierfür sind: „[...] – schwebt ein alter Küchen-Stuhl, von Silvesterraketen angetrieben, zischend in den Bühnen-Himmel, von wo er am Ende der Aufführung krachend herabstürzt“²⁰⁷ oder „Auf der von Maria-Alice Bahra gestalteten Bühne flackern die Displays Hunderter Mobiltelefone.“²⁰⁸

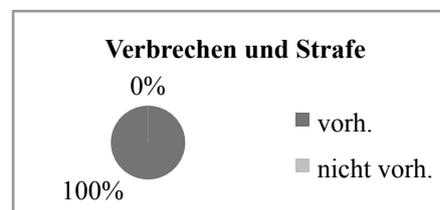
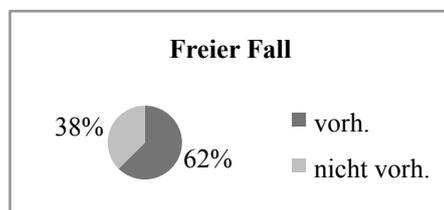
Dass in 62 Prozent der Kritiken eine Beschreibung des Bühnenbildes vorhanden ist, zeigt, dass dies in der Praxis ein für die Information des Lesers bedeutender Punkt ist.

b) *Verbrechen und Strafe*

In 21 von 21 Kritiken über *Verbrechen und Strafe* wird das Bühnenbild beschrieben. Im Gegensatz zu *Freier Fall* werden hier in den Kritiken allerdings nicht nur Details über das Bühnenbild beschrieben, sondern es wird sehr oft eine Gesamtbeschreibung abgegeben bzw. werden sogar die verschiedenen Bühnenbilder in den einzelnen Teilen der Aufführung beschrieben:

„Erst im zweiten und dritten Teil, da der Rhythmus sich beruhigt, kommen die Schauspieler besser zur Entfaltung. Erich Wonder bietet nun ein völlig neues, diesmal gebautes Bühnenbild mit einer dekonstruktivistischen Raumsulptur vor Wänden aus gewelltem Packpapier. Zuvor hatte er mit gemalten Prospekten eher dem magischen Realismus gehuldigt.“²⁰⁹

Hier wird noch deutlicher als bei dem Ergebnis von *Freier Fall*, dass die Beschreibung des Bühnenbildes für die Rezensenten in der Praxis ein wichtiger Punkt ist und dem Leser im Sinne einer objektiven, umfassenden Beschreibung mitgeteilt werden soll.



²⁰⁶ Lhotzky, Martin. „Es raucht und kracht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 5. 2008.

²⁰⁷ Petsch, Barbara. „Die Liebe im Feuer der Apokalypse“ *Die Presse*, 26. 5. 2008.

²⁰⁸ Jandl, Paul. „Vom Schieferglimmern des Himmels“ *Neue Zürcher Zeitung*, 26. 5. 2008.

²⁰⁹ Schmidt, Christopher. „Russisch Brot, in Aspik eingelegt“ *Süddeutsche Zeitung*, 28. 7. 2008.

Bewertung der Kostüme

a) Freier Fall

Wurde noch in 50 Prozent der Fälle das Kostüm der Inszenierung beschrieben, so schaut es bei der Bewertung schon ganz anders aus. In keiner der acht Kritiken (für alle Kritiken unter 200 Wörtern wurde dieses Subkriterium nicht zur Analyse herangezogen), wird das Kostüm in irgendeiner Art und Weise beurteilt. Für dieses Stück zumindest scheint in der Praxis das Subkriterium „Bewertung der Kostüme“ keine Wichtigkeit zu haben.

b) Verbrechen und Strafe

Dass dies aber – wenn auch nur geringfügig – anders sein kann, zeigt das Ergebnis der Analyse über *Verbrechen und Strafe*. Immerhin wird hier in drei von 21 Kritiken das Kostüm bewertet. In den *Salzburger Nachrichten* wird die Leistung der Kostümbildner sogar auf eine Stufe mit der Regie gesetzt: „Sie (Andrea Breth Anm. d. A) findet – gemeinsam mit Bühnenbildner Erich Wonder und Kostümbildnerin Françoise Clavel – eine fantastische Theatersprache [...]“²¹⁰.

Auf *nachtkritik.de* wird die Leistung der Kostümbildnerin gemeinsam mit der des Bühnenbildners und der Lichttechnik sogar als positives Gegenstück zur Regie durch Andrea Breth beschrieben:

„Erich Wonder (Bühnenbild), Françoise Clavel (Kostüme), vor allem aber der Lichtzauberer Friedrich Rom sichern der Aufführung höchst bühnenwirksame Momente, die Andrea Breths strenges, analytisches, didaktisches Vorgehen korrigieren.“²¹¹

Im Gesamten betrachtet muss man aber auch hier sagen, dass die Bewertung der Kostüme in der Praxis keine große Relevanz hat und den Lesern damit in den meisten Fällen eine Information über das Stück verloren geht.

Die Befragung von verschiedenen zeitgenössischen Kritikerpersönlichkeiten durch Vasco Boenisch zeigt, dass sich die Rezensenten in der Praxis durchaus bewusst sind, dass sie die gesamte Ausstattung etwas stiefmütterlich behandeln. Sie kommt nur dann zum Zug, wenn sie, wie Esther Slevogt von der *Taz* es beschreibt, „ein extremes Inszenierungselement ist.“²¹² Das Kostüm würde nur dann erwähnt werden, wenn es

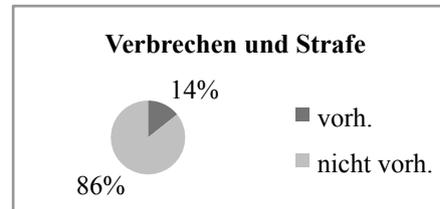
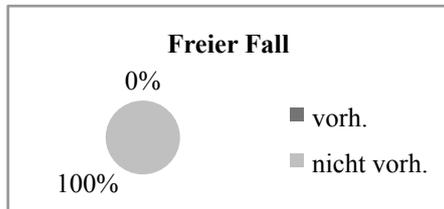
²¹⁰ Kainberger, Hedwig. „Ein geliebter, sensibler Mörder“ *Salzburger Nachrichten*, 28. 7. 2008.

²¹¹ Kriechbaum, Reinhard. „Düster lockender Welten-Abgrund“ *Nachtkritik*, 26. 7. 2008.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1615 Zugriff am 8. 9. 2011.

²¹² Esther Slevogt in Boenisch. *Die Krise der Kritik?*, 2008. S. 135.

wirklich Akzente setzt. Die Kritiker geben durchaus, wie Anke Dürr von der *Frankfurter Rundschau*, zu, dass sie darin auch eine Kompetenzschwäche haben. „Ich hätte wirklich gerne mehr Ahnung von Kostümen, um sie auch wirklich kompetent beschreiben zu können.“²¹³



Bewertung des Bühnenbildes

a) *Freier Fall*

In zwei von acht Kritiken (auch hier spielt das Subkriterium für die Analyse aller Kritiken unter 200 Wörtern keine Rolle) wird das Bühnenbild bewertet. In der Kritik aus der Tageszeitung *Die Presse* wird die Pyrotechnik besonders gelobt („Die Pyrotechnik hat sich angestrengt: [...]“²¹⁴). Da die Lichtgestaltung in vielen Theatern dem Bühnenbild zugeordnet wird, habe ich das Subkriterium in der Kritik aus der *Presse* als erfüllt angesehen. Eine Gesamtbewertung des Bühnenbildes gibt Martin Lhotzky in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Ein Stapel Matratzen, ein paar Kabelrollen als Sitzgelegenheiten, eine Schiebetüre für effektvolle Deus-ex-Machina-Auftritte, mehr ist da nicht. Das reicht auch für den skurrilen Text von Gert Jonke.“²¹⁵

Obwohl das Bühnenbild in 62 Prozent der Kritiken beschrieben wird, wird es nur in 25 Prozent der Fälle bewertet. Ein Zeichen dafür, dass die meisten Rezensenten hier nicht die Notwendigkeit sehen, ihre Leser über ein gelungenes oder nicht gelungenes Bühnenbild in Kenntnis zu setzen.

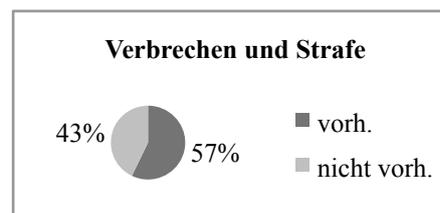
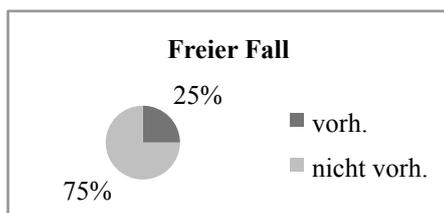
²¹³ Anke Dürr in Boenisch. *Die Krise der Kritik?*, 2008. S. 135.

²¹⁴ Petsch, Barbara. „Die Liebe im Feuer der Apokalypse“ *Die Presse*, 26. 5. 2008.

²¹⁵ Lhotzky, Martin. „Es kracht und raucht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 5. 2008.

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei *Verbrechen und Strafe* ist die Situation eine andere. In mehr als der Hälfte der Fälle (12 von 21 Kritiken) wird das Bühnenbild bewertet. Beispiele dafür aus dem *Kurier* und der *Kronen Zeitung*: „Die Bühne von Erich Wonder ist ebenso beeindruckend wie wirr [...]“²¹⁶, „Breth schält aus Dostojewskijs Roman die für sie wichtigen Szenen, stellt sie in raffiniert einfache, aber effektvolle Bilder Erich Wonders [...]“²¹⁷. Demnach ist für die Rezensenten der Kritiken über *Verbrechen und Strafe* neben der Beschreibung auch eine Bewertung des Bühnenbildes wichtig.



Bewertung der Regie

a) *Freier Fall*

In sieben von zehn Kritiken wird die Arbeit von Christiane Pohle bewertet. In den meisten Fällen geschieht das bloß mittels eines oder mehrerer Adjektiven: „Christiane Pohle erzählt das alles mit witzigen Details“²¹⁸; „Dabei fiel Christiane Pohles Inszenierung eher glättend und pragmatisch aus“²¹⁹; „*Freier Fall*, Gert Jonkes vierzehntes Dramolett, hat Christiane Pohle schwunghaft in Szene gesetzt.“²²⁰

In wenigen Fällen wird die Bewertung in einen Kontext gesetzt bzw. wird versucht zu erklären, warum die Regisseurin gute oder weniger gute Arbeit geleistet hat.

„Regisseurin Christiane Pohle kämpft tapfer damit, Textmassen in irgendeine Art von theatralischer Form zu bringen, aber es bleibt eine müde Angelegenheit [...]“²²¹;
 „Jonkes zwiespältiger Idylle geht Pohle auf den Leim.“²²²; „In seiner Lieblingsregisseurin Christiane Pohle hat er eine Vollstreckerin, die mit Witz und

²¹⁶ Tartarotti, Guido. „Zwischen Fieber und ‚Columbo‘“ *Kurier*, 28. 7. 2008.

²¹⁷ Gabler, Thomas. „Andrea Breth und der ‚bleiche Engel‘“ *Kronen Zeitung*, 28. 7. 2008.

²¹⁸ Gabler, Thomas. „Aus dem Füllhorn des Freudianers Jonke“ *Kronen Zeitung*, 26. 5. 2008.

²¹⁹ Petsch, Barbara. „Die Liebe im Feuer der Apokalypse“ *Die Presse*, 26. 5. 2008.

²²⁰ Lhotzky, Martin. „Es raucht und kracht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 5. 2008.

²²¹ „Ja, ist das Sterben lustig?“ *Vorarlberger Nachrichten*, 26. 5. 2008.

²²² Lhotzky, Martin. „Es raucht und kracht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 5. 2008.

Aplomb solche Überraschungseffekte erzeugt und die zu Jonkes Humor die richtige Affinität besitzt“.²²³

Wie auch schon bei der „Nennung der Regie“ erwähnt, ist der Regisseur eine der zentralsten Figuren im Theaterprozess. Deshalb ist es auch überraschend, dass seine Arbeit in 30 Prozent der Kritiken nicht bewertet wird.

b) *Verbrechen und Strafe*

Auch nicht in jeder Kritik aber zumindest in 82 Prozent der Fälle wird die Leistung der Regie bewertet. Das liegt im Vergleich zu *Freier Fall* mit Sicherheit auch daran, dass Breth bei *Verbrechen und Strafe* die zentrale Figur ist. Die Leistung von Pohle in *Freier Fall* wird von der Leistung Jonkes scheinbar in den Schatten gestellt. Er ist die zentrale Figur in den Kritiken.

Bewertet wird auch wie bei *Freier Fall* zum Teil nur mit Adjektiven: „Denn raffiniert teilt sie den überdimensionalen ‚Bericht‘ über Raskolnikow [...] in drei Teile“²²⁴ oder „[...] sie (die Inszenierung Anm. d. A.) ist in ihrer psychologischen Raffinesse packend bis zum Schluss [...].“²²⁵

Bei negativer Bewertung kommt es aber durchaus vor, dass der Rezensent Verbesserungsvorschläge gibt („Frau Breth hätte indes eher die Nähe zum Stück und zu dessen Gegenwartsrelevanz suchen sollen. Dann hätte sie vermutlich den ganzen Schicksals-Schamott weggeräumt, sich der zentralen Figur stärker gewidmet [...]“²²⁶) oder aber auch erklärt, warum die Leistung gelungen ist: „Der Kunstgriff der 56-jährigen Spielleiterin, die auch für die kompakt-elegante Textfassung verantwortlich zeichnet: Breth rollt die Geschichte vom Ende her auf“²²⁷ und

„Wo Andrea Breth mutig beide Ebenen verschneidet, wo sie die Zeitebenen durcheinander mixt, zwischen Handlungs- und Brief-Ebene wechselt in gleichsam cineastischen Schnitten – da wirkt die Arbeit wesentlich überzeugender und kreativer als im Mittelteil [...]“²²⁸

²²³ Klinger, Eva Maria. „Rabranza zawirz klunulf!“ *nachtkritik.de*, 26. 5. 2008.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1404 Zugriff am 11. 8. 2011.

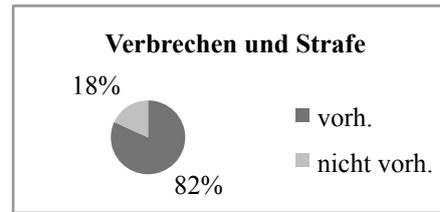
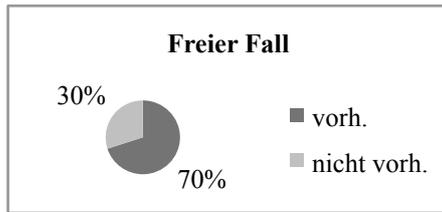
²²⁴ Gabler, Thomas. „Andrea Breth und der ‚bleiche Engel‘“ *Kronen Zeitung*, 28. 7. 2008.

²²⁵ Kainberger, Hedwig. „Ein geliebter, sensibler Mörder“ *Salzburger Nachrichten*, 28. 7. 2008.

²²⁶ Hütter, Frido. „Wenn Sibirien in der Seele nistet“ *Kleine Zeitung*, 28. 7. 2008.

²²⁷ Rathmanner, Petra. „Im Elend gestrauchelt, aber geliebt“ *Wiener Zeitung*, 29. 7. 2008.

²²⁸ Kriechbaum, Reinhard. „Düster lockender Welten-Abgrund“ *Nachtkritik*, 26. 7. 2008.



Bewertung der Hauptdarsteller

a) Freier Fall

In nur 20 Prozent der Kritiken wird die Leistung der Hauptdarsteller bewertet. Und in diesen 20 Prozent werden alle außer Markus Hering auch nur mit einem Satz bewertet. Beispiele dafür sind: „Adina Vetter ist eine passend schrille Göre“²²⁹ oder „[...] Bertl, den unter falschem Bart und hin und wieder auf der Gitarre klimpernd Johannes Krisch ganz wunderbar unterkühlt gibt [...]“²³⁰.

Aus welchem Grund dieses Subkriterium in der Praxis so sehr vernachlässigt wird, ist schwer zu sagen. Jedenfalls kann behauptet werden, dass dadurch ein gewisser Grad an bedeutender Information für den Leser verloren geht. Für die Schauspieler ganz zu schweigen, sie bekommen dadurch auf ihre Arbeit kaum Resonanz.

b) Verbrechen und Strafe

In den Kritiken von *Verbrechen und Strafe* werden in 27 Prozent der Fälle die Hauptdarsteller bewertet.

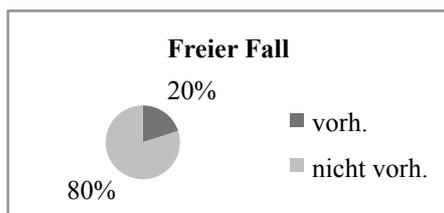
Im Vergleich zum Subkriterium „Nennung der Hauptdarsteller“ lässt sich sagen, dass mehr als die Hälfte der Kritiker, die die Hauptdarsteller genannt haben, diese auch bewertet haben.

Gleich wie bei den Kritiken von *Freier Fall* werden alle außer Jens Harzer nur mit einem oder zwei Sätzen bewertet.

Für die hohe Zahl an Personen, die bewertet werden mussten, um dieses Subkriterium als erfüllt anzusehen (für Kritiken über 400 Wörter sieben Darsteller), ist 27 Prozent ein relativ gutes Ergebnis.

²²⁹ Petsch, Barbara. „Die Liebe im Feuer der Apokalypse“ *Die Presse*, 26. 5. 2008.

²³⁰ Lhotzky, Martin. „Es raucht und kracht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 5. 2008.



Der Abend – das Publikum

a) *Freier Fall*

In sechs von zehn Kritiken über das Stück *Freier Fall* wird auf die Publikumsreaktionen eingegangen. Hierzu muss allerdings angemerkt werden, dass dies meist nur den Endapplaus bzw. die tosende Zustimmung des Publikums beschreibt. Kein einziges Mal werden Publikumsreaktionen während des Stückes erwähnt. Genauso wenig werden die Rahmenbedingungen des Theaterabends (Räumlichkeiten, Sitzgelegenheiten etc.) beschrieben. Dies dürfte für die Praxis in diesem Fall keine Rolle spielen. In folgender Weise werden die Publikumsreaktionen beschrieben: „Freilich, dass der Premierenjubiläum so heftig ausfiel [...]“²³¹ oder „*Freier Fall* wurde am Samstag herzlich gefeiert“.²³²

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei *Verbrechen und Strafe* fällt das Ergebnis ähnlich aus. In 50 Prozent der Fälle wird auf die Publikumsreaktionen eingegangen. Im Unterschied zu *Freier Fall* werden hier durchaus Reaktionen der Zuschauer in der Pause oder während der Vorstellung erwähnt: „Obwohl man in den Pausen viel Kritisches hört, obwohl man in der Vorstellung so manchen Kopf zur Brust sinken sieht, gibt es am Ende großen Jubel und viele Bravos.“²³³ „Am Ende spendete das Premierenpublikum, das zwischendurch schon ein wenig weggedämmert schien, [...] viel Applaus.“²³⁴

Interessant ist es, an dieser Stelle noch kurz die Meinungen der von Vasco Boenisch befragten Kritiker anzuführen. Nur ein Drittel von ihnen ist der Meinung, dass die Meinung des Premierenpublikums in Form des Schlussapplauses immer erwähnt werden sollte, vor allem, wenn die Publikumsreaktion von der des Kritikers abweicht. Die restlichen finden es unnötig, wenn nicht sogar die Kritik verfälschend. „Am Ende

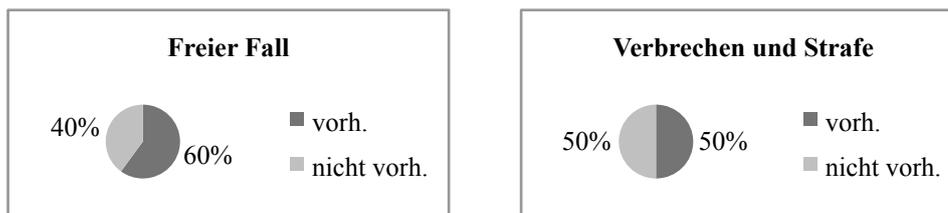
²³¹ „Ja, ist das Sterben lustig?“ *Vorarlberger Nachrichten*, 26. 5. 2008.

²³² Thuswaldner, Werner. „Erlösung durch die Liebe“ *Salzburger Nachrichten*, 26. 5. 2008.

²³³ Tartarotti, Guido. „Zwischen Fieber und ‚Columbo‘“ *Kurier*, 28. 7. 2008.

²³⁴ „Düsterer Dostojewski: ‚Verbrechen und Strafe‘ in Salzburg“, *APA*, 27. 7. 2008.

zu schreiben wie kräftig der Applaus war, ist total provinziell. Die entsetzlichsten Aufführungen, die ich je gesehen habe, hatten gewaltige Publikumsreaktionen“, sagt etwa Matthias Heine von der *Welt*.²³⁵ Und Armard Seegers vom *Hamburger Abendblatt* betont, dass die Publikumsreaktionen nicht immer echt sind: „Ich erwähne die Publikumsreaktionen nur noch in etwa der Hälfte der Fälle, weil inzwischen oft Freunde und Familien der Theaterleute in den Premieren sitzen und den Applaus dominieren.“²³⁶



Einordnung der Regisseurin

a) *Freier Fall*

In 40 Prozent der Kritik finden sich Angaben über Arbeitsweise und bisherige Inszenierungen des Regisseurs. Diese Information hilft dem Leser, die aktuelle Leistung des Regisseurs einzuordnen bzw. das Urteil des Rezensenten zu verstehen. Ein gutes Beispiel für Informationen über vorangegangene und aktuelle Leistungen eines Regisseurs ist die Kritik von Stephan Hilpold aus der Frankfurter Rundschau:

„Sie [Christiane Pohle (Anm. d. A.)] besorgte auch die beiden letzten größeren Jonke Uraufführungen, „Chorphantasie“ in Graz und „Die versunkene Kathedrale“ in Wien. Was dabei herauskam, waren Abende mit beträchtlichem Humor und ziemlich viel Poesie. Dieses Mal will das im Wiener Akademietheater nicht so recht klappen.“²³⁷

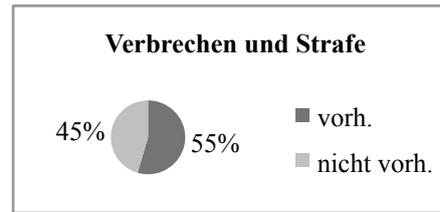
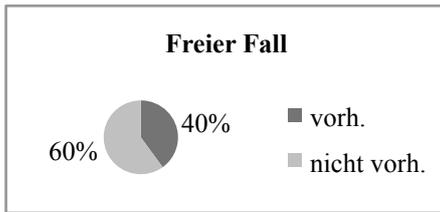
b) *Verbrechen und Strafe*

Dass es in *Verbrechen und Strafe* nur 55 Prozent der Fälle sind, in denen über Leben oder Werk von Regisseurin Andrea Breth berichtet wird, ist beinahe verwunderlich. Gäbe es über diese Regisseurin doch allerhand zu sagen. Es könnte hier natürlich sein, dass die Rezensenten genau aus diesem eben genannten Grund auf eine Einordnung der Regisseurin verzichten, da sie voraussetzen, dass diese so bekannt ist, dass nicht mehr viel über sie gesagt werden muss.

²³⁵ Matthias Heine in Vasco Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 145.

²³⁶ Armard Seegers in Vasco Boenisch. *Krise der Kritik*, 2008. S. 146.

²³⁷ Hilpold, Stephan. „Der Tod ist ein Wiener“ *Frankfurter Rundschau*, 26. 5. 2008.



Konzept der Regisseurin/des Autors

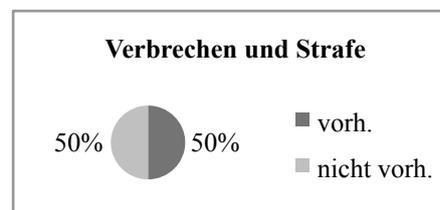
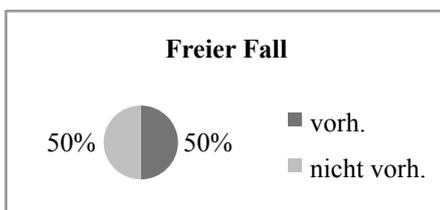
a) *Freier Fall*

Da, wie bereits oben erwähnt, in diesem Stück der Autor eine wichtigere Rolle spielt als die Regisseurin, wurde dieses Kriterium mit „1“ bewertet, sobald die Hauptintention von einem der beiden erklärt wurde. Doch dies war nur bei 50 Prozent der Kritiken der Fall. Dadurch geht ein wichtiger Teil an Information für die Leser verloren. Es kommt zu keiner Bestätigung oder In-Frage-Stellung der Wahrnehmung wie Ulrike Rennings es beschreibt. Halb- oder Nichtverstandenes des Publikums bleibt in der Hälfte der Kritiken unerklärt.

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei *Verbrechen und Strafe* handelt es sich bei diesem Subkriterium selbstverständlich um die Hauptintention der Regisseurin Andrea Breth. Nur in 50 Prozent der Kritiken wird diese für den Leser doch sehr wichtige Information angeführt. Genau wie bei der Analyse zu *Freier Fall* wird auch hier dem Leser bei der Hälfte der Kritiken keine Hilfe zum Verstehen der Inszenierung geleistet.

Für die journalistische Praxis könnte man auch annehmen, ob wahr oder falsch sei dahingestellt, dass auch immer nur die Hälfte der Rezensenten das Stück versteht oder die Intention der Regisseurin erkennt und deshalb dieses Ergebnis zustande kommt.



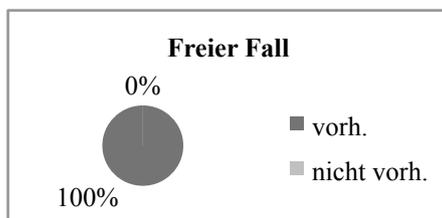
Gesamtbeurteilung der Aufführung

a) *Freier Fall*

Das letzte Subkriterium kommt in jeder Kritik zu tragen. Demnach trifft jeder Rezensent ein Gesamturteil und lässt den Leser damit erkennen, ob das Stück seiner Ansicht nach zum Großteil gelungen oder weniger gelungen ist. Anmerken muss man hier jedoch, dass bei der Kritik in den *Oberösterreichischen Nachrichten*, nicht im Text geurteilt wird sondern mithilfe einer Sternchen-Skala, die von einem bis hin zu fünf Sternchen reicht.

b) *Verbrechen und Strafe*

In *Verbrechen und Strafe* wird in einer Kritik für den Leser kein wirklich erkennbares Urteil abgegeben. Im *Darmstädter Echo* gibt die Kritikerin Miriam Bandar zwar die Reaktionen des Publikums wieder: „Auch wenn wohl die Länge des schwer verdaulichen Stückes einige Zuschauer nach den zwei Pausen nicht wiederkommen ließ, wurde das Ensemble für seine starke Leistung am Ende mit langem Applaus und Bravo-Rufen gefeiert.“²³⁸ Ihre persönliche Meinung zum Stück drückt sie aber nirgends im Text direkt aus. In den restlichen 91 Prozent der Fälle wird aber wie auch durchgehend bei den *Freier Fall*-Kritiken vom Rezensenten ein Urteil gefällt.



Informationsdichte

Wie in den Kodierregeln definiert, gilt die Informationsdichte der einzelnen Kritiken als hoch, wenn diese bei 50 Prozent oder höher liegt. Im Folgenden nun die Ergebnisse für die Analyse der Kritiken über *Freier Fall* und *Verbrechen und Strafe*.

a) *Freier Fall*

Für die *Freier Fall*-Kritiken ist das Ergebnis in Bezug auf die Informationsdichte sehr positiv. Sieben von 10 Kritiken liegen bei oder über 50 Prozent und werden als sehr informativ eingestuft. Von den restlichen drei Kritiken haben zwei über 40

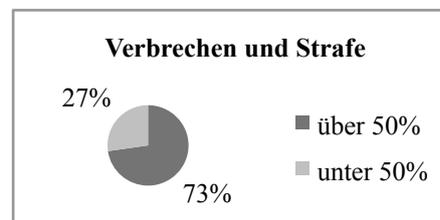
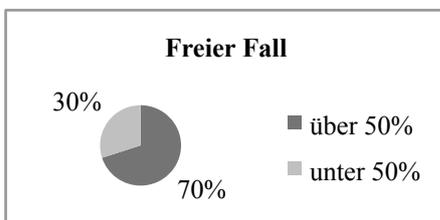
²³⁸ Bandar, Miriam. „Dostojewski in Düsternis.“ *Darmstädter Echo*, 28. 7. 2008.

Prozent Informationsdichte und nur eine Kritik weist lediglich 28 Prozent Informationsdichte auf.

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei *Verbrechen und Strafe* ist das Ergebnis noch besser. 73 Prozent der Kritiken haben eine Informationsdichte von oder über 50 Prozent. Vier Kritiken haben über 40 Prozent und lediglich zwei Kritiken haben eine Informationsdichte von nur 37 bzw. 32 Prozent.

In beiden Fällen kann man sagen, dass das Kriterium Informationsdichte in der Praxis zum Großteil erfüllt wird.



V. 5. 2. Objektivität

Für das Kriterium Objektivität wurden in den Kodierregeln zwei Subkriterien festgelegt: Richtigkeit und Transparenz sowie Sachlichkeit. Wie auch bei der Informationsdichte werden jeweils für *Freier Fall* und *Verbrechen und Strafe* die beiden Subkriterien einzeln aufgegliedert.

Richtigkeit und Transparenz

a) *Freier Fall*

In zwei von zehn Kritiken finden sich offensichtliche Falschmeldungen im Text. Das betrifft in beiden Fällen Fehler bei der Schreibweise der Namen der Darsteller [„Die für ihn bestimmte Frau Siedu (Liebgart [sic!] Schwarz) hat er durch ein Straßenbahnfenster erkannt.“²³⁹; „Denn anfangs geht Branko Samorovski [sic!] (ohne dass er im Programmheft steht, ist er als solcher zu erkennen) [...]“²⁴⁰]. In einer der beiden Kritiken werden sogar zwei Namen falsch geschrieben

²³⁹ Klinger, Eva Maria. „Rabranza zawirzl klunulf!“ *nachtkritik.de*, 26. 5. 2008.

²⁴⁰ Thuswaldner, Werner. „Erlösung durch die Liebe“ *Salzburger Nachrichten*, 26. 5. 2008.

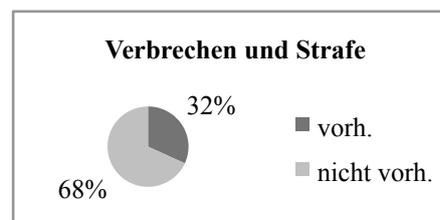
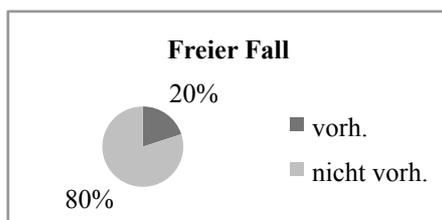
Kein einziges Mal wurde mit „pos.+“ bewertet, da in keinem der Fälle vom Autor eine Quelle angegeben oder zitiert wurde.

Dass sich nur in 20 Prozent der Kritiken Falschmeldungen finden, ist ein relativ gutes Ergebnis, sind Zeitungsenten bzw. schlecht recherchierte und daher falsche Meldungen in Zeitungen keine Seltenheit. Michael Haller, Professor für Journalistik an der Universität Leipzig behauptet sogar, dass im Wissenschaftsjournalismus jede zweite Meldung eine Falschmeldung ist.²⁴¹

b) *Verbrechen und Strafe*

In den Kritiken von *Verbrechen und Strafe* finden sich in 32 Prozent Falschmeldungen wieder. Diese betreffen in drei Fällen die falsche Schreibweise des Namens eines Darstellers, drei Mal die falsche Schreibweise eines Rollennamens und ein Mal eine falsche Rollenzuteilung. Ausgewählte Beispiele aus den Kritiken sind: „[...] Marie Burchard (Sonja) [sic!] u. a.: treffende Typen mit Eigenleben, nicht nur Beiwerk.“²⁴² oder „[...] Sven-Eric Bechtholf [sic!] (als Sossimow) [...]“²⁴³

In keiner Kritik wird mit „pos.+“ bewertet.



Sachlichkeit

a) *Freier Fall*

Unter Sachlichkeit wurde in den Kodierregeln festgelegt, dass in der Kritik Passagen vorkommen sollen, in denen der Rezensent das Bühnengeschehen objektiv und umfassend beschreibt. Ohne dieses jedoch sofort zu bewerten.

²⁴¹ s. Interview mit Michael Haller von Annik Eimer. „Jede zweite Meldung ist falsch.“ *Zeit Wissen*, 17. 7. 2008. <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2008/04/interview-michael-haller> Zugriff am 26. 8. 2011.

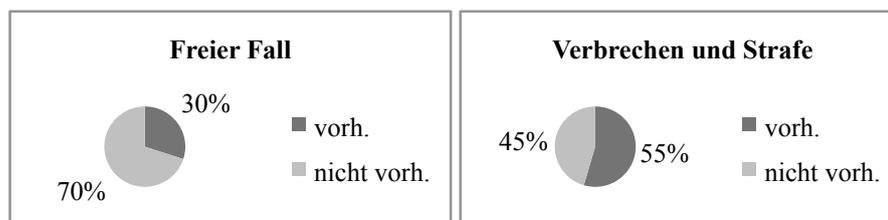
²⁴² Gabler, Thomas. „Andrea Breth und der ‚bleiche Engel‘“ *Kronen Zeitung*, 28. 7. 2008.

²⁴³ „Bravos für Verbrechen und Strafe“ *Saarbrücker Zeitung*, 28. 7. 2008.

In den Kritiken von *Freier Fall* ist das nur drei Mal der Fall. Ein Grund dafür ist einerseits sicher das begrenzte Platzangebot, andererseits aber auch die Tatsache, dass der Kritiker während der Beschreibung des Geschehens in den meisten Fällen gleich interpretiert oder wertet. Dass dieses Subkriterium „Sachlichkeit“ in meinungsbetonter Berichterstattung, wie es Kritiken nun einmal sind, schwer auszuwerten ist, war vorherzusehen. Dennoch scheint es aus eigenen Überlegungen und denen von Roland Dreßler wichtig zu sein, diese, wie er es nennt „Objektivität zu intendieren“, um dem Leser eine Vorstellung davon zu geben, was sich auf der Bühne abspielt. Da es aber nur in 30 Prozent der Kritiken zu einer umfassenden Beschreibung kommt, scheint zumindest in diesem Fall im Tagesjournalismus die „distanzierende Spiegelung des szenischen Geschehens“ keine ausreichende Wichtigkeit zu haben oder anderen Kriterien untergeordnet zu sein.

b) *Verbrechen und Strafe*

In den Kritiken von *Verbrechen und Strafe* ist die Situation eine andere. Mehr als die Hälfte der Rezensenten nimmt eine umfassende und objektive Beschreibung des Bühnengeschehens vor. Hier ist mit Sicherheit zu sagen, dass dies daran liegt, dass es bei *Verbrechen und Strafe* prozentuell gesehen mehr Kritiken gibt, die von der Wortanzahl länger sind als bei *Freier Fall*.



V. 5. 3. Verständlichkeit – Schreibstil

Für das Kriterium „Verständlichkeit – Schreibstil“ wurde in den Kodierregeln in zwei Kriterien unterteilt: Sprachliche Verständlichkeit und inhaltliche Verständlichkeit. Diese wiederum wurden in vier Subkriterien aufgeteilt: Satzlänge, Satzbau, Wortwahl und inhaltlicher Aufbau. Wie wichtig den Lesern eine verständliche Sprache bzw. wie unangenehm unverständliche Formulierungen für diese sind, wurde bereits im vorderen Teil der Arbeit besprochen (siehe Abschnitt „Funktionen für das Publikum“).

V. 5. 3. 1 Sprachliche Verständlichkeit

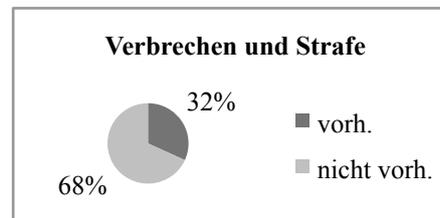
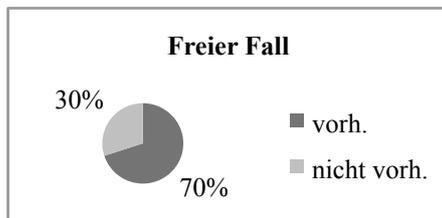
Satzlänge

a) *Freier Fall*

In den Kritiken von *Freier Fall* haben sieben von zehn Kritiken überwiegend Sätze, die aus 15 oder weniger Wörtern bestehen. Das ist nach Winkler ein Zeichen dafür, dass der Großteil der Kritiken in Bezug auf die Satzlänge gut leserlich ist.

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei *Verbrechen und Strafe* ist das Ergebnis beinahe umgekehrt. In 68 Prozent der Kritiken sind überwiegend Sätze, die aus 15 oder deutlich mehr Wörtern bestehen. Für das Textverständnis des Lesers ist dies, wie aus der Forschung bekannt, hinderlich.



Satzbau

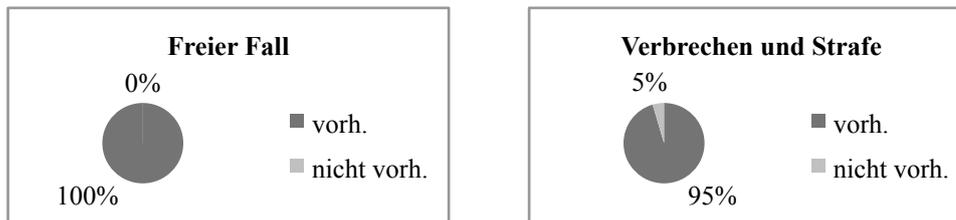
a) *Freier Fall*

Beinahe überraschenderweise überwiegen in allen Kritiken verständliche Hauptsätze mit maximal einem Nebensatz. Komplizierte und lange Schachtelsätze sind in der Minderzahl. Der Eindruck darf hier jedoch nicht in die Richtung gehen, dass durchwegs alle Kritiken gut lesbar und mit verständlichem Satzbau ausgestattet sind. Es gibt beinahe in allen Kritiken Passagen mit langen oder komplizierten Sätzen. In den Kodierregeln war allerdings angegeben, dass diese mehr als die Hälfte aller Sätze ausmachen müssten, um dieses Subkriterium mit „neg.“ zu bewerten.

b) *Verbrechen und Strafe*

In den Kritiken von *Verbrechen und Strafe* zeigt sich ein ähnliches Bild. Nur in einer Kritik überwiegen die langen Schachtelsätze. Da in den 22 untersuchten Kritiken relativ oft lange Sätze vorkommen (siehe Subkriterium „Satzlänge“) kommt es in den einzelnen Texten durchaus zu Häufungen langer, komplizierter Sätze.

Im Gesamten betrachtet ist es jedoch erfreulich, dass das Ergebnis zeigt (wenn es auch etwas abgeschwächt werden muss), dass der Trend dahingehend ist, dass sich Kritiker darum bemühen, dass sie von ihren Lesern verstanden werden.



Wortwahl

a) *Freier Fall*

Dieses Subkriterium zu bewerten war deshalb schwierig, weil man nicht zu 100 Prozent sicher sein kann, dass Rezensenten dieses oder jenes Fremdwort verstehen oder nicht verstehen. Um sicher zu gehen, wurde eher angenommen, dass ein ungebrauchliches Wort unbekannt ist, als dass es bekannt ist. Fremdwörter in den Kritiken von *Freier Fall* waren beispielsweise jene: „Aplomb“, „Usurpatoren“²⁴⁴, „akklamiert“²⁴⁵. Häufig kamen auch schwer verständliche Metaphern oder Verweise auf andere Stücke oder Figuren vor, deren Kenntnis man nicht bei jedem Leser voraussetzen kann. Beispiele hierfür sind: „Ein gewitzter Orlando, der hier mit kastanienbraunem Flatterhaar hurtig Vorkehrungen [...]“²⁴⁶; „Gert Jonke ist der Romantiker der Literatur, einer dem die Elemente genauso zwingend zum großen Brausen ineinander fahren [...]“²⁴⁷

Dass in 50 Prozent der Kritiken von *Freier Fall* Fremdwörter, Metaphern oder schwer verständliche Redensarten vorhanden sind, lässt die Gefahr steigen, dass einerseits, wie Gunther Reus es beschreibt, ein Teil der Leser vom Verständnis ausgeschlossen wird oder die Lektüre der Theaterkritik über kurz oder lang beenden wird.

b) *Verbrechen und Strafe*

In den Kritiken von *Verbrechen und Strafe* sind nur in 18 Prozent der Fälle Fremdwörter oder Metaphern vorhanden. Einige Beispiele sollen auch hier genannt werden: „Triptychon“, „luzide“, [...] mit der Erich Wonder dem Bewusstseinsschacht

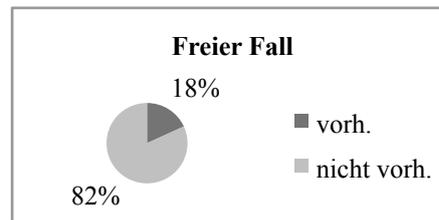
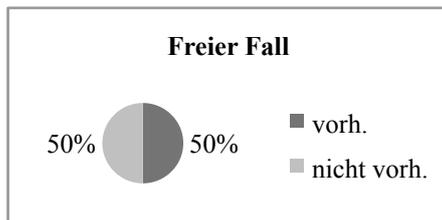
²⁴⁴ Klinger, Eva Maria. „Rabranza zawirzl klunulf!“ *Nachtkritik*, 26. 5. 2008.

²⁴⁵ Affenzeller, Margarete. „Tipps gegen den Suizid“ *Der Standard*, 26. 5. 2008.

²⁴⁶ ebd.

²⁴⁷ Jandl, Paul. „Vom Schiefereglimmern des Himmels“ *Neue Zürcher Zeitung*, 26. 5. 2008.

von Raskolnikow urbanes Gepräge gibt.²⁴⁸ „synkretistische Philosophie“, „Dezisionismus“²⁴⁹ oder „Delinquenten“, „Paletot“.²⁵⁰



V. 5. 3. 2. Inhaltliche Verständlichkeit

Inhaltlicher Aufbau

a) *Freier Fall*

In 80 Prozent der Kritiken über *Freier Fall* ist der inhaltliche Aufbau der Kritik so weit in Ordnung, dass der Leser den Gedankengängen des Rezensenten gut und leicht folgen kann. Das bedeutet allerdings nicht, dass auch alle diese Kritiken einen exzellenten Schreibstil aufweisen und auch witzig oder unterhaltsam sind.

Für die Praxis betrachtet ist dieses Ergebnis sehr gut, bedeutet es doch, dass im Großteil der Theaterkritiken ein roter Faden und fließende Übergänge vorhanden sind, oder wie der Journalist Andreas Jüttner von *Badische Neueste Nachrichten* bemerkt, „soll ein Gedanke sich aus dem vorhergehenden entwickeln.“²⁵¹

b) *Verbrechen und Strafe*

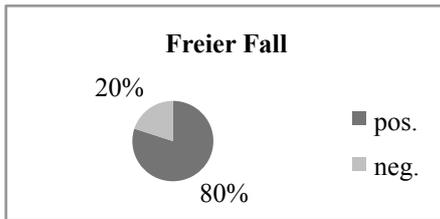
In den Kritiken über *Verbrechen und Strafe* ist die Situation eine ähnliche. In 73 Prozent der Fälle ist der Aufbau logisch und gut verständlich. In den Kritiken, in denen er das nicht ist, liegt es meistens daran, dass der Einstieg zu lange ist, der Schluss der Kritik zu abrupt erfolgt oder Gedankengänge vorhanden sind, die für die Leser nicht leicht nachvollziehbar sind.

²⁴⁸ Villiger Heilig, Barbara. „Raskolnikows Wahn“ *Neuer Zürcher Zeitung*, 28. 7. 2008.

²⁴⁹ Schmidt, Christopher. „Russisch Brot, in Aspik eingelegt“ *Süddeutsche Zeitung*, 28. 7. 2008.

²⁵⁰ Stadelmaier, Gerhard. „Der Erlös des Bösen“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 7. 2008.

²⁵¹ Andreas Jüttner in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 147.



V. 5. 4. Urteil – Orientierung

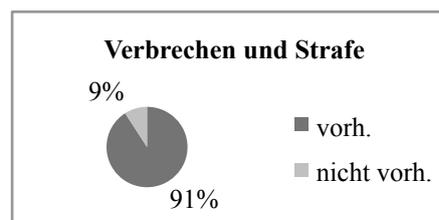
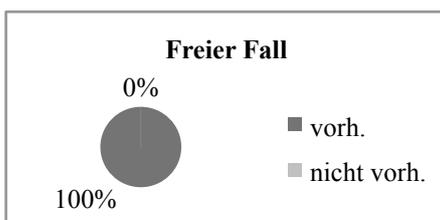
a) *Freier Fall*

In 100 Prozent der Kritiken beurteilt der Kritiker die Leistung des von ihm gesehenen Stückes. In einer der zehn *Freier Fall*-Kritiken wird zwar nicht im Text bewertet, allerdings wird mittels einer Sternchen-Skala eine Wertung vom Rezensenten abgegeben.

b) *Verbrechen und Strafe*

In den Kritiken rund um *Verbrechen und Strafe* fällen zwei Rezensenten kein konkretes Urteil. In beiden Fällen wurden allerdings die (positiven) Publikumsreaktionen wiedergegeben.

Beide Ergebnisse zeigen, dass ein vorhandenes Urteil in der Kritik für die Rezensenten scheinbar ein sehr wichtiger Punkt ist. Das bescheinigt auch die Befragung von Vasco Boenisch. Demnach betonen die meisten Theaterkritiker, wie wichtig ein klares Urteil für ihre Rezensionen sei. Teresa Grenzmann, Redakteurin bei der FAZ etwa meint: „Die Theaterkritik sollte eine klare Meinung äußern, einen klaren Standpunkt einnehmen für oder wider – oder: für und wider“²⁵². Der im vorderen Teil der Arbeit bereits zitierte Till Briegleb betont, dass Redakteure sich gar nicht immer entscheiden müssten, etwas extrem zu loben oder es komplett abzulehnen. Es müsse bloß der Standpunkt des Rezensenten klar werden.²⁵³



²⁵² Teresa Grenzmann in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 109.

²⁵³ Till Briegleb in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 109.

V. 5. 5. Vollständigkeit – Ausgewogenheit

a) *Freier Fall*

In keiner einzigen der zehn Kritiken werden alle in den Kodierregeln festgelegten Punkte erfüllt. Demnach kann keine Kritik als vollständig oder ausgewogen bezeichnet werden. An dieser Stelle werden hier nochmals alle Aspekte angeführt, die erwähnt hätten werden sollen: Die Leistung der Hauptdarsteller, die Leistung der Regie, die Hauptintention der Regisseurin sowie eine Gesamtbeurteilung der Aufführung. Bei allen Kritiken über 400 Wörtern mussten zusätzlich noch die Leistung von Bühnenbildner und Kostümbildner beurteilt werden.

b) *Verbrechen und Strafe*

Im Fall von *Verbrechen und Strafe* ist die Situation beinahe gleich: Es gibt eine einzige Kritik, die die vorgegebenen Kodierregeln erfüllt.

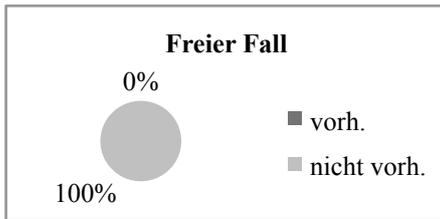
Für die Praxis zeigt dieses Ergebnis, dass nie allen wesentlichen Aspekten bzw. Beteiligten Beachtung geschenkt wird bzw. werden kann. Dieses Manko ließe sich ganz einfach mit zu wenig Platz im Ressort begründen.

Ein anderer möglicher Interpretationsansatz könnte aber auch sein, dass Kritiker bewusst auf eine Vollständigkeit verzichten. Vasco Boenisch fasst nach seiner Kritikerbefragung zusammen, dass nach Ansicht der Rezensenten die regionale Theaterkritik ausführlicher sein solle in Bezug auf das Geschehen am Theaterabend. Überregionale Kritik müsse diese Vollständigkeit nicht liefern, dafür sollte sie die Inszenierung für die Leser in größere Zusammenhänge oder Trends einordnen.²⁵⁴

Eine andere Arbeitseinstellung vertritt Peter Michalzik von der *Frankfurter Rundschau*. Seiner Meinung nach könne man bei Nichtgefallen von Beteiligten deren Leistung einfach unerwähnt lassen: „Außerdem könnte es grob fahrlässig sein; denn wenn es einfach langweilig wäre, bestimmte Hauptdarsteller zu beschreiben, dann würde man ja aufgrund eines Vollständigkeitsanspruches seinen Platz verschenken.“²⁵⁵

²⁵⁴ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 128.

²⁵⁵ Peter Michalzik in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 139.



V. 5. 6. Konstruktive Kritik

Argumentative Kritik

Konstruktive Kritik kann, wie in den Kodierregeln definiert, nicht nur dem Theater eine Hilfestellung geben, sondern soll, wenn sie argumentativ verfasst ist, das Urteil für die Leser nachvollziehbar machen.

a) *Freier Fall*

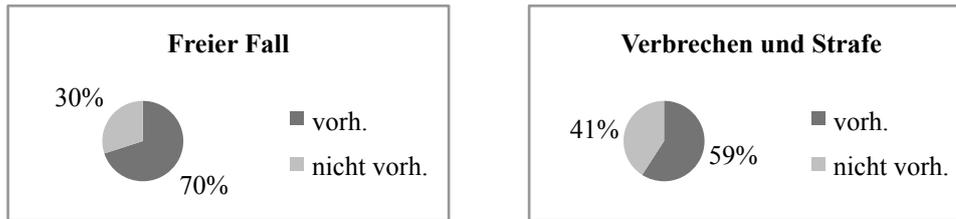
In den Kritiken über *Freier Fall* werden die Bewertungen der Rezensenten mit Argumenten untermauert. Es wird aber nicht nur erklärt, warum dem Kritiker bestimmte Passagen oder Ideen nicht gefallen, sondern es wird auch erläutert, warum etwas gefällt. Werner Thuswaldner etwa erklärt in den *Salzburger Nachrichten*, warum Markus Hering eine gute Besetzung für die Hauptrolle in dem Jonke-Stück ist: „Markus Hering in der Rolle des Erich ist genau der treuherzige und engagierte Jonke-Typ, der die schönsten Absurditäten mit dem nötigen Ernst vorträgt und der stets, weit entfernt von der Siegerstraße, alle Sympathien auf sich zieht.“²⁵⁶

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei *Verbrechen und Strafe* findet man in knapp 60 Prozent der Kritiken eine gute Argumentationslinie vor.

Für die Praxis zeigen beide Ergebnisse, dass es den Kritikern scheinbar wichtig ist, dass die Leser ihre Urteile nachvollziehen können. Man könnte auch behaupten, dass Rezensenten genau dadurch ihre Expertise beweisen. Nämlich, dass sie nicht nur mittels Daumen hoch oder Daumen runter bewerten, sondern die Arbeit der Theaterleute nach bestimmten Kategorien analysieren und beurteilen und diese schlussendlich ihren Lesern auch offenlegen.

²⁵⁶ Thuswaldner, Werner. „Erlösung durch die Liebe“ *Salzburger Nachrichten*, 26. 5. 2008.



Verbesserungsvorschläge für die Inszenierung

a) *Freier Fall*

Nur in zehn Prozent der Kritiken über *Freier Fall* werden Verbesserungsvorschläge genannt. Konkret ist das nur eine Kritik und in der schreibt der Rezensent über die Inszenierung ganz am Schluss: „Wenn man danach auch hoffte, dies irgendwann einmal ganz anders zu sehen.“²⁵⁷ Die Aussage an und für sich ist zwar nicht unbedingt ein Verbesserungsvorschlag, da der Rezensent diesen Satz aber ganz ans Ende seiner Kritik stellt, gibt er den Verantwortlichen im Theater doch einen Tipp mit auf den Weg.

b) *Verbrechen und Strafe*

Bei den Kritiken über *Verbrechen und Strafe* sind auch nur in 14 Prozent der Fälle Verbesserungsvorschläge in den Kritiken. Beispiele dafür sind: „Eine Breite, die sich in Breths Inszenierung, die zweifellos noch ein paar Striche vertragen hätte, widerspiegelt“²⁵⁸ oder „Frau Breth hätte indes eher die Nähe zum Stück und vor allem zu dessen Gegenwartsrelevanz suchen sollen.“²⁵⁹

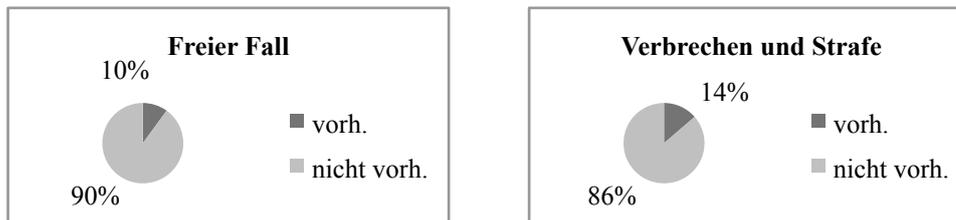
Beide Ergebnisse zeigen, dass Rezensenten mit sogenannten Verbesserungsvorschlägen sehr vorsichtig und sparsam umgehen. Das Ergebnis widerspricht allerdings den Aussagen der von Vasco Boenisch befragten Kritiker, die zum Teil eine Berechtigung darin sehen, ein Feedback ans Theater zu geben. So sagt etwa Teresa Grenzmann von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Die Theaterleute haben sich mehrere Monate mit der Aufführung beschäftigt und stecken so darin, dass sie gar nicht mehr außen stehen können“, und Christine Dössel von der *Süddeutschen Zeitung* fügt hinzu, dass Assistenten und Dramaturgen oft betriebsblind werden und

²⁵⁷ Affenzeller, Margarete. „Tipps gegen den Suizid“ *Der Standard*, 26. 5. 2008.

²⁵⁸ Gabler, Thomas. „Andrea Breth und der ‚bleiche Engel‘“ *Kronen Zeitung*, 28. 7. 2008.

²⁵⁹ Hütter, Frido. „Wenn Sibirien in der Seele nistet“ *Kleine Zeitung*, 28. 7. 2008.

bestimmte Fehler nicht mehr sehen, auch wenn sie offensichtlich wären. Die Kritik sei dafür ganz wichtig, denn sie sei der professionelle, distanzierte Blick von außen.²⁶⁰



V. 5. 7. Kenntnisse des Aufführungskontextes

Um Kenntnisse über den Aufführungskontext beim Rezensenten vorauszusetzen, wurden in den Kodierregeln Punkte definiert, die in der Kritik erwähnt sein mussten. Im Konkreten waren dies zwei von diesen drei Angaben, entweder über den Rahmen der Inszenierung, über den Regisseur oder über den Hauptdarsteller

a) *Freier Fall*

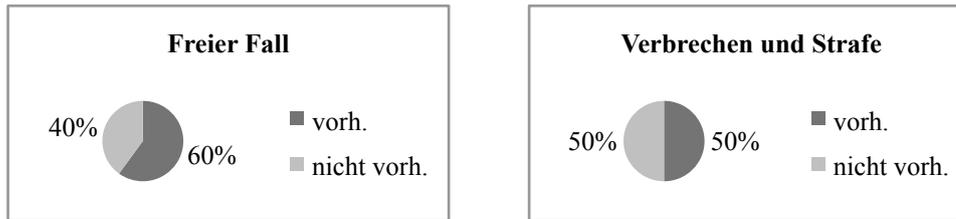
Im Beispiel *Freier Fall* sind in sechs von zehn Kritiken Angaben rund um den Aufführungskontext vorhanden. Die Rezensenten schafften es demnach zum Großteil, den Lesern auch sozusagen den Boden zu erklären, auf dem die Inszenierung gewachsen ist.

b) *Verbrechen und Strafe*

In den Kritiken rund um *Verbrechen und Strafe* findet man genau bei der Hälfte Angaben über den Aufführungskontext.

Für die Praxis scheinen die beiden Ergebnisse sehr realistische Zahlen zu sein. Macht es doch nur Sinn, den Aufführungskontext zu erwähnen, wenn dieser für die Inszenierung bzw. die Beurteilung von ihr eine Rolle spielt. Und das ist nicht in jeder Kritik der Fall.

²⁶⁰ Teresa Grenzmann und Christine Dössel in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 118-120.



V. 5. 8. Kulturpolitischer Nutzwert

In den Kodierregeln wurden verschiedene Kriterien definiert, die, sollten sie sich in den Kritiken wiederfinden, für die Kulturpolitik nützlich sein könnten. Das war einerseits ein größerer kultureller Zusammenhang, in den das Stück gestellt wurde, oder andererseits eine konkrete Empfehlung eines oder mehrerer Schauspieler.

a) *Freier Fall*

In 50 Prozent der Kritiken von *Freier Fall* finden sich diese Kriterien wieder. In den meisten Fällen wird die Inszenierung in einen kulturellen Kontext gesetzt. Ein Beispiel dafür ist dieser Satz: „Diese Volte könnte auch von Handke, einem anderen Kärntner, stammen“²⁶¹ oder auch „Getrost kann man Gert Jonke als den Top-Fantasy-Dramatiker Österreichs bezeichnen.“²⁶² Auch dieses Beispiel von *nachtkritik.de* zählt zweifelsfrei dazu

„Handlung, Dialog und Charaktere gelten in der österreichischen Theaterliteratur nicht mehr als Voraussetzung für ein Bühnenwerk, seitdem Textflächen (Elfriede Jelinek) und Monologe (Thomas Bernhard) ihre dramatischen Möglichkeiten erwiesen haben.“²⁶³

In keiner einzigen Kritik wird eine Empfehlung für einen Schauspieler abgegeben. Dennoch könnte man in diesem Fall sehr wohl sagen, dass die Theaterkritiker als Einheit den Hauptdarsteller Markus Hering empfehlen. Wird er doch in allen Kritiken über alle Maße gelobt.

b) *Verbrechen und Strafe*

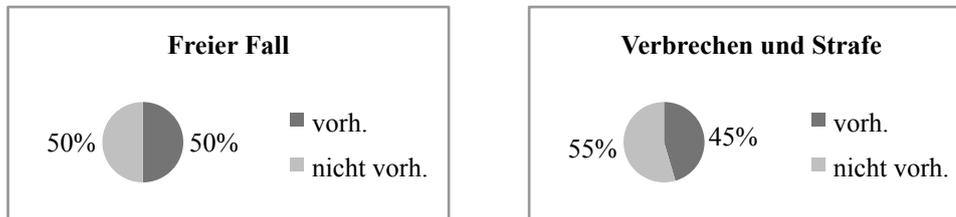
Bei den Kritiken rund um *Verbrechen und Strafe* ist die Situation eine ähnliche. 45 Prozent enthalten Hinweise, die für die Kulturpolitik nützlich sein können. Das sind wie bei *Freier Fall* hauptsächlich Einordnungen des Stückes oder Vergleiche, die zu anderen Künstlern gezogen werden. Nur in einer Kritik gibt der Rezensent implizit eine Empfehlung für die zwei jungen Schauspieler Birte Schnöink und Sebastian Zimmerer

²⁶¹ Hilpold, Stephan. „Der Tod ist ein Wiener“ *Frankfurter Rundschau*, 26.5.2008.

²⁶² Affenzeller, Margarete „Tipps gegen den Suizid“ *Der Standard*, 26.5.2008.

²⁶³ Klinger, Eva Maria. „Rabranza zawirzl klunulf!“ *Nachtkritik*, 24. 5. 2008.

ab: „In der Berliner Ernst Busch-Schule hat Andrea Breth diese junge Schauspielerin gecastet, so wie Sebastian Zimmer. Beide haben erst den zweiten Jahrgang hinter sich, sind also noch ‚unbeschriebene Blätter‘, unverbrauchte Gesichter.“²⁶⁴



Exkurs: Analyse zweier Kritiken aus Wochenzeitungen

Um das Bild über die Idealfunktionen der Theaterkritik in der Praxis abzurufen bzw. zu erweitern, sollen nun zwei Kritiken aus den beiden Wochenzeitungen, der deutschen *Zeit* und dem österreichischen *Falter* nach den selben Kriterien analysiert werden. Es soll herausgearbeitet werden, ob es hier markante Unterschiede gibt, einerseits, weil in den betreffenden Zeitungen in den meisten Fällen mehr Platz vorhanden ist und die Rezensenten mehr Zeit haben, um ihre Kritik zu verfassen. Da es sich bloß um zwei Exemplare von Rezensionen aus Wochenzeitungen handelt, muss das Ergebnis natürlich differenziert betrachtet werden und kann nicht eins zu eins auf die Gruppe der Rezensionen aus Wochenzeitungen umgelegt werden. Es soll, wie bereits erwähnt, nur den Blick auf das Thema Theaterkritik erweitern.

Folgende beiden Kritiken werden untersucht:

„Der perfekte Selbstmord“ *Falter*, 28. 5. 2008; „Warum morden all die anderen nicht?“ *Die Zeit*, 31. 7. 2008.

Ergebnisse Informationsdichte

In Bezug auf die Informationsdichte ist das Ergebnis der Analyse der beiden Wochenzeitungs-Kritiken verwunderlich. Beide weisen eine Informationsdichte unter 50 Prozent auf. Konkret heißt das, dass die Kritik aus dem *Falter* nur 26 Prozent hat und die Kritik aus der *Zeit* nur 37 Prozent – und das, obwohl diese Kritik 1280 Wörter lang ist! Wenn man meint, dass Kritiken aus überregionalen, renommierten und qualitativ hochwertigen Wochenzeitungen dem Leser mehr Information bieten, dann liegt man hier falsch.

²⁶⁴ Kriechbaum, Reinhard. „Düster lockender Welten-Abgrund“ *Nachtkritik*, 26. 7. 2008.

Dazu passen auch die Aussagen, der von Vasco Boenisch befragten Kritiker über den Unterschied regionaler und überregionaler Kritiken. Diese kann man zumindest hier mit den unterschiedlichen Zeitungstypen Tageszeitung und Wochenzeitung vergleichen. Der Kritiker des *Standard* Stephan Hilpold etwa erklärte in einer praktischen Übung zum Kritikschreiben an der Uni Wien, dass Rezensionen in Tageszeitungen deskriptiver seien und mehr die konkrete Aufführung im Auge haben. Kritiken in Wochenmagazinen sind dagegen unterhaltsamer und hätten einen weiteren Kontext.²⁶⁵ Der Meinung der Rezensenten nach müssen überregionale Kritiken nicht unbedingt die Theateraufführung beschreiben, regionale Theaterkritiken müssten sich allerdings ausführlicher mit den einzelnen Elementen auseinandersetzen.²⁶⁶ „Wenn ich für eine überregionale Zeitung schriebe, müsste ich nicht so sehr ins Detail gehen. So genau will ich es da als Leser ja gar nicht wissen, wie die Aufführung in Freiburg war“, sagt Sabine Dultz vom *Münchener Merkur*.²⁶⁷

Objektivität

In Bezug auf die Objektivität kommt bei beiden Rezensionen das gleiche Ergebnis heraus. Beide enthalten keine Falschmeldungen, bieten dem Leser allerdings auch keine umfangreiche, objektive Beschreibung des Bühnengeschehens an. Verglichen mit den Ergebnissen der Tageszeitungen (Ergebnis „Sachlichkeit“: *Freier Fall* 30 Prozent, *Verbrechen und Strafe* 55 Prozent) lässt sich wohl auch hier auf oben unter „Informationsdichte“ Beschriebenes verweisen. Wochenzeitungen würden weiter ausholen und nicht so deskriptiv arbeiten wie Tageszeitungen.

Verständlichkeit – Schreibstil

In Punkto Verständlichkeit und Schreibstil lässt sich kein signifikanter Unterschied zu den Tageszeitungen feststellen.

Urteil – Orientierung

Auch hier kann nicht wirklich ein Unterschied zu den Tageszeitungen festgestellt werden. Es ist allerdings schon etwas überraschend, dass nur in einer der beiden Kritiken ein Urteil vom Rezensenten gefällt wurde. Gerade deshalb, weil, wie bereits erwähnt, die meisten Kritiker betonen, wie wichtig ein klar erkennliches Urteil in ihren Rezensionen ist.

²⁶⁵ Stephan Hilpold in UE „Theaterkritik“ an der Universität Wien am 8. Mai 2006.

²⁶⁶ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 127.

²⁶⁷ ebd. S. 127-128.

Bezeichnend dafür, dass es nach Kritikermeinung nichts Unbefriedigenderes gibt, als Kritiken, nach denen man sich fragt, wie der Rezensent dieses nun eigentlich fand, ist die Aussage von Armgard Seegers vom *Hamburger Abendblatt*: „Mit einer Kritik, bei der ich am Ende nicht weiß, warum ich die eigentlich gelesen habe, weil ich nicht weiß, ob die Aufführung nun gut oder schlecht war (und warum), damit kann ich nichts anfangen.“²⁶⁸

Vollständigkeit – Ausgewogenheit

Der Punkt Vollständigkeit – Ausgewogenheit weist keinerlei markante Unterschiede zu den Tageszeitungen auf. In beiden Kritiken ist – wie auch in den meisten Rezensionen aus Tageszeitungen – keine Vollständigkeit gegeben.

Konstruktive Kritik

Auch in diesem Punkt, der sich aus Argumentation und Verbesserungsvorschlägen zusammensetzt, lässt sich kein wirklicher Unterschied feststellen. Die Kritik aus dem *Falter* weist keine Argumentationslinie auf, die aus der *Zeit* tut dies schon. Beide Kritiken enthalten keine Verbesserungsvorschläge des Rezensenten an den Regisseur oder die Schauspieler. Damit entspricht es sehr dem Ergebnis der Tageszeitungen. Nur 10 Prozent der Kritiken über *Freier Fall* und 14 Prozent der Rezensionen zu *Verbrechen und Strafe* beinhalten Verbesserungsvorschläge.

Kenntnisse des Aufführungskontextes

Dass in beiden Kritiken keine Informationen zum Aufführungskontext vorhanden ist, ist verwunderlich. Gerade deshalb, weil, wie oben erwähnt, Kritiken in Wochenzeitungen einordnender sind und damit auch eher die Leistung des Regisseurs oder der Schauspieler einordnet, indem bisherige Leistungen oder die Arbeitsweise näher erläutert wird. Esther Slevogt, die für die deutsche *taz* schreibt und sowohl regional als auch überregional arbeitet, erklärt dies folgendermaßen: „Wenn ich überregional berichte versuche ich, weiter auszuholen, weil ich ja nicht weiß, wieweit ein Leser, der nicht in Berlin lebt, mit den hiesigen Schauplätzen oder Regisseuren vertraut ist.“²⁶⁹

²⁶⁸ Armgard Seegers in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 110.

²⁶⁹ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 128.

Kulturpolitischer Nutzwert

In Bezug auf den kulturpolitischen Nutzwert lässt sich kein Unterschied zu den Rezensionen aus den Tageszeitungen erkennen. In der Rezension aus dem *Falter* ist kein Nutzwert vorhanden, in der Kritik aus der *Zeit* findet man einen Vergleich mit einer Inszenierung von *Verbrechen und Strafe* von Frank Castorf. Demnach ist ein kulturpolitischer Nutzwert gegeben.

VI. Zusammenfassung

Dass es sich, wie anfangs beschrieben, bei den Funktionen der Theaterkritik im 21. Jahrhundert wahrlich um Idealfunktionen handelt, hat die Analyse nun bestätigt. Nie können sie alle und in Reinform in den Kritiken auftreten. Zu unterschiedlich sind die Ausgangssituationen der einzelnen Rezensenten und deren Auftraggeber – die Tageszeitungen. Hinzu kommt, wie schon mehrfach erwähnt, dass Kritiken den meinungsbetonten Berichterstattungen angehören und Meinungen, was wichtig und unwichtig ist, gehen nun mal auseinander. Dennoch hat die Analyse gezeigt, dass es Tendenzen gibt. Tendenzen, welche dieser Idealfunktionen der Praxis näher sind und von den Rezensenten umgesetzt werden. Um die Analyse zusammenzufassen, sollen an dieser Stelle die Forschungsfragen einzeln beantwortet werden. Um Gesamtergebnisse der einzelnen Kriterien in der Analyse nennen zu können, wird immer der Durchschnittswert beider Ergebnisse von den *Freier Fall*- und den *Verbrechen und Strafe*-Kritiken ermittelt:

1. Erfüllt der Kritiker seine vermittelnde Aufgabe seinen Lesern gegenüber durch eine hohe Informationsdichte und eine objektive Beschreibung?

Die Auswertung der Kritiken ergab, dass der Kritiker seine vermittelnde Aufgabe für das Publikum nur zum Teil erfüllt. Die Informationsdichte liegt in den Tageszeitungs-Kritiken im Durchschnitt bei ungefähr 70 Prozent, was ein sehr gutes Ergebnis ist. Einige Informationen über die Aufführung werden jedoch wenig bis gar nicht beachtet. Es handelt sich dabei meist um die Requisite. Ganz stark davon betroffen sind die Kostüme. Die Nennung des Kostümbildners sowie die Beschreibung und Bewertung der Kostüme kommen nur in Einzelfällen in den Kritiken vor und werden wohl nur dann erwähnt, wenn sie, wie Esther Slevogt von der *taz* es beschreibt, sie extreme Inszenierungselemente sind.²⁷⁰ Viele Kritiker gestehen sich auch ein, dass sie darin eine Kompetenzschwäche haben.

Die Schauspieler werden in der Hälfte der Kritiken auch nur stiefmütterlich behandelt und werden, wenn überhaupt, nur genannt, selten bewertet. In den meisten Kritiken wird nur dem Hauptdarsteller Aufmerksamkeit geschenkt. Dass sich die deutschen Kritiker über diesen Punkt nicht einig sind, bemerkt man auch an den Ergebnissen der Befragung durch

²⁷⁰ Esther Slevogt in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 135.

Vasco Boenisch. Die Ansichten der Kritiker über die Nennung der Schauspieler sind zweigeteilt. Die einen sind der Meinung wie Susanne Staerk vom *Kölner Stadt-Anzeiger*, dass man die Hauptdarsteller zumindest mit einem Satz erwähnen sollte, aber es gäbe keine Pflicht dies zu tun, wenn alle Schauspieler unauffällig waren.²⁷¹ Die anderen wiederum befürworten die Nennung wie Christine Dössel von der *Süddeutschen Zeitung*: „Ich finde schon, dass man die Hauptdarsteller nennen sollte, sie tragen immerhin den Abend. Außerdem schreibe ich ja auch für die Leser, die die Aufführung nicht kennen und die wollen ja schon gerne wissen, wer das denn eigentlich gespielt hat.“²⁷²

Generell soll an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen werden, dass eine hohe Informationsdichte für die Leser wichtig ist. 78 Prozent von ihnen gaben bei der Befragung durch Boenisch an, dass sie mit einer Theaterkritik zufrieden sind, wenn sie sich rundum gut informiert fühlen.²⁷³

Das Kritiken aus Wochenzeitungen (denen meist auch mehr Platz im Blatt zuteil wird) dem Leser nicht mehr Information bieten, zeigte die Analyse der beiden Kritiken aus dem *Falter* und der *Zeit*. Beide Kritiken lagen bei der Informationsdichte weit unter 50 Prozent. Diese haben, wie Stephan Hilpold es in einer Vorlesung an der Universität Wien ausdrückte, einen weiteren Kontext und nicht so sehr die konkrete Aufführung im Auge.²⁷⁴

Bei der Objektivität ist die Situation eine andere. Das Ergebnis der Analyse ist nicht so eindeutig positiv wie bei der Informationsdichte. Dass Objektivität oder auch Sachlichkeit in der meinungsbetonten Berichterstattung schwer zu überprüfen ist, wurde bereits mehrmals erwähnt. Was hier untersucht wurde, war sozusagen der Wille zur Objektivität. Bietet der Rezensent seinen Lesern eine umfangreiche Beschreibung des Abends an, eine Basis auf der sein nachfolgendes Urteil auch verständlich sein kann? Den Ergebnissen der Analyse der Tageszeitungs-Kritiken zufolge passiert das in weniger als der Hälfte der Fälle. In den beiden Wochenzeitungskritiken wird dem Leser gar keine objektive Beschreibung des Geschehenen angeboten.

²⁷¹ Susanne Staerk in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 138.

²⁷² Christine Dössel in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 140.

²⁷³ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 174.

²⁷⁴ Stephan Hilpold in UE „Theaterkritik“ an der Universität Wien am 8. 5. 2006.

Zusammenfassend für diese Forschungsfrage lässt sich sagen, dass die Hypothese nur zum Teil richtig war. Der (Tageszeitungs-)Kritiker bietet seinen Lesern Rezensionen mit hoher Informationsdichte, allerdings zum Großteil ohne objektive und umfassende Beschreibung.

2. Verwendet der Kritiker eine für seine Leserschaft gut verständliche Sprache?

Um herauszufinden, ob sich, wie Gunther Reus es in seinem Buch *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien* beschreibt, Marotten, Hohlheit und Bildungsjargon in den Theaterrezensionen befinden, ob Sprachbilder verrutschen, Texte mit Beiwörtern überladen sind und Anspielungen, Begriffe und Satzbau das Publikum vom Verständnis ausschließen würden²⁷⁵, wurde in der Analyse auch ein Schwerpunkt auf die Verständlichkeit der Kritiken gelegt. Wenn man nun das Ergebnis betrachtet, dann wurde die angenommene Hypothese wiederlegt. Die Satzlänge besteht beim Großteil der Kritiken (52 Prozent) aus Sätzen mit 15 oder weniger Wörtern und ist damit für das Textverständnis förderlich. Der Satzbau ist sogar beinahe durchgehend (98 Prozent) gut verständlich. Gut verständliche Hauptsätze mit maximal einem Nebensatz überwiegen in den Texten. Dennoch gibt es auch in einigen Kritiken Passagen, in denen sich lange und komplizierte Schachtelsätze häufen. Auch bei der Wortwahl ist das Ergebnis durchaus positiv zu betrachten. Durchschnittlich in 34 Prozent der Fälle sind Fremdwörter oder schwer verständliche Metaphern vorhanden.

Fasst man also die Ergebnisse der Kriterien der sprachlichen Verständlichkeit zusammen, so zeigt sich, dass die Rezensenten der untersuchten Kritiken durchaus eine für ihre Leserschaft verständliche Sprache verwenden.

Der inhaltliche Aufbau, der ebenfalls zu Verständlichkeit zählt, verändert dieses Ergebnis nicht. In durchschnittlich 77 Prozent der Kritiken ist der inhaltliche Aufbau logisch und gut verständlich.

Betrachtet man dieses Kriterium auch bei den Kritiken der beiden Wochenzeitungen, dann ist kein signifikanter Unterschied zu den Tageszeitungen feststellbar.

²⁷⁵ Reus. *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien*, 1999. S. 81.

3. Liefert der Kritiker seinen Lesern ein klar erkenntliches Urteil?

Ob ein klar erkenntliches Urteil nun die Aufgabe des Rezensenten ist oder nicht, sei dahingestellt. Er muss heutzutage glücklicherweise nicht mehr die Position des Kunstrichters einnehmen, in die ihn Siegfried Melchinger 1959 noch setzt.²⁷⁶ Er kann allerdings seinen Lesern einen Ausgangspunkt für einen kritischen Diskurs geben oder auch einfach nur – und das ist, wie die Befragung von Boenisch zeigt, besonders für regionale Leser wichtig – eine Entscheidungshilfe für oder gegen den Besuch einer Aufführung geben.²⁷⁷

Dass den Lesern allerdings allgemein nicht so viel an einer kommentierenden Bewertung liegt, zeigt einerseits das Ergebnis der Leserbefragung, dass ein klar erkennbares Urteil erst auf Platz drei bzw. vier der Gründe für Zufriedenheit mit Theaterkritiken genannt wird und andererseits zwei Studien von Patrick Rössler und Birgit Meysing. Sie zeigen, dass den Lesern mehr an der Informationsvermittlung als an einem Urteil gelegen ist.²⁷⁸

Den Rezensenten scheint ein klar erkenntliches Urteil in der Praxis allerdings schon wichtig zu sein. Durchschnittlich 96 Prozent der untersuchten Kritiken enthalten eine kommentierende Bewertung durch den Rezensenten. Sieht man sich die Ergebnisse der beiden Wochenzeitungen an, so ist es doch etwas überraschend, dass in einer der beiden kein Urteil gefällt wurde.

Trotzdem kann die Hypothese, dass der Großteil der Rezensenten den Lesern ein klar erkenntliches Urteil liefert, als bestätigt angesehen werden.

4. Werden alle Beteiligten der Aufführung beurteilt?

In der Analyse wurde das journalistische Qualitätskriterium Ausgewogenheit herangezogen, um zu überprüfen, ob allen Beteiligten der Aufführung Beachtung geschenkt wurde. Das Ergebnis ist hier mehr als eindeutig. Nur in 3 Prozent der Fälle wurden alle nach den Kodierregeln festgelegten Beteiligten beurteilt. Auch in den Kritiken aus den Wochenzeitungen herrscht keine Vollständigkeit. Dies zeigt, dass die Rezensenten in der Praxis keinen Wert auf Vollständigkeit legen. Bestätigt wird das auch von Kritiker Peter Michalzik von der *Frankfurter Rundschau*, der betont, dass es grob fahrlässig wäre,

²⁷⁶ Melchinger. *Keine Maßstäbe? Kritik der Kritik. Ein Versuch*, 1959. S. 17.

²⁷⁷ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 180.

²⁷⁸ ebd. S. 176.

nur auf den Vollständigkeitsanspruch zu beharren. Man würde bei der Beschreibung langweiliger Hauptdarsteller einfach Platz verschenken.²⁷⁹

Die Hypothese, nach der alle Beteiligten der Aufführung beachtet und beurteilt werden, kann eindeutig widerlegt werden.

5. Sind die Bewertungen des Kritikers nachvollziehbar?

Dass die Kritiker Wert darauf legen, dass ihre Leser die Beurteilungen der Aufführung verstehen, zeigt das Ergebnis der Analyse. 65 Prozent der Kritiken haben eine schlüssige Argumentationslinie. Damit wird selbstverständlich auch eine Funktion für das Theater erfüllt, leistet der Kritiker dadurch doch konstruktive Kritik.

Die Hypothese, dass der Großteil der Rezensenten seine Bewertungen mit Argumenten untermauert und diese dadurch nachvollziehbar macht, hat sich hiermit bestätigt.

6. Bietet der Kritiker bei einer negativen Kritik Lösungsansätze?

Die zweite Forschungsfrage, die in den Bereich konstruktive Kritik fällt, ist jene, ob der Kritiker bei negativer Bewertung, wie Friedrich Luft es nennt, dramaturgischen Hebammendienst leistet. Dieser darf natürlich nicht so weit gehen, dass der Rezensent dem Theater Gegenkonzepte entwirft. Es könnte sich vielmehr um Vorschläge oder Ideen handeln oder wie Bettina Schulte von der *Badischen Zeitung* es ausdrückt: „Ich will ihnen nicht ins Handwerk pfuschen, ich bin nicht der Lehrmeister der Theater, ich weiß auch nicht alles besser, aber wenn ich ihnen ein Feedback gebe, womit sie etwas anfangen können, finde ich das schön.“²⁸⁰ Zum Teil sehen Kritiker sogar eine Berechtigung darin, Theatern den Spiegel vorzuhalten und ihnen zu sagen, wo es noch Verbesserungsbedarf gibt. Das liege hauptsächlich daran, dass alle Mitwirkenden an der Inszenierung sich Monate lang damit beschäftigen und praktisch betriebsblind werden. Die Aufgabe der Theaterkritik ist demnach der professionelle Blick von außen.

Dass dies aber in der Praxis so gut wie nie vorkommt, zeigt das Ergebnis der Analyse. In durchschnittlich 12 Prozent der Kritiken gibt der Rezensent konkrete Verbesserungsvorschläge an die Regie oder die Schauspieler ab. Die Hypothese, wonach

²⁷⁹ ebd. S. 139.

²⁸⁰ Bettina Schulte in Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S. 118.

der Kritiker bei einer nicht stimmigen Aufführung Verbesserungsvorschläge anbietet, wurde damit nicht bestätigt.

7. Hat der Kritiker ein umfassendes Wissen über das Stück sowie die Rahmenbedingungen der Aufführung (räumliche, wirtschaftliche Situation) und teilt dies dem Leser, wenn es notwendig ist, mit?

In durchschnittlich 55 Prozent der Kritiken führt der Rezensent Rahmenbedingungen über die Aufführung an.

Die Hypothese, wonach der Kritiker ein umfassendes Wissen über den Aufführungskontext hat und dies dem Leser, wenn notwendig, auch mitteilt, wurde hiermit bestätigt.

Verwunderlich war allerdings, dass in keiner der beiden Wochenzeitungskritiken Informationen rund um den Aufführungskontext vorhanden waren. Kritiken in diesen Zeitungen sind, wie schon mehrfach erwähnt, einordnend und beschäftigen sich weniger mit dem konkreten Geschehen am Theaterabend. Die Leistungen des Regisseurs oder der Schauspieler sollen näher erläutert werden, indem man bisherige Aufführungen oder deren Arbeitsweise nennt bzw. beschreibt. Auch Vorfälle im Vorfeld der Inszenierung oder wirtschaftliche oder räumliche Gegebenheiten können von Interesse für den Leser sein und ihm ein Bild über die gesamte Inszenierung geben bzw. das Urteil des Rezensenten nachvollziehbar machen.

8. Ordnet der Kritiker das Stück in einen größeren kulturellen Zusammenhang ein und bietet der Kulturpolitik damit eine kulturelle Wetterprognose an?

Eine kulturelle Wetterprognose abgeben oder auf Persönlichkeiten aufmerksam machen, das kann die Theaterkritik für die Kulturpolitik tun. Dass sie das nicht immer will, zeigt die Rezensentenbefragung durch Vasco Boenisch. Nur ein Drittel der Befragten sieht darin eine Aufgabe für die Theaterkritik.²⁸¹ Dass sie diese Funktion in der Praxis allerdings erfüllt, zeigen wiederum die Interviews von Willy Theobald mit Verantwortlichen aus fünf deutschen Kultusministerien bzw. Senatsressorts. Es gebe keine festgelegten Kriterienkataloge zur Vergabe von Subventionen oder Bestellung von Intendanten. Die

²⁸¹ Boenisch. *Krise der Kritik?*, 2008. S.122.

einzelnen Ministerien orientieren sich ausschließlich an der Fachkenntnis ihrer Referenten. Für diese spielen die Rezensionen überregionaler Printmedien eine wichtige Rolle.²⁸²

Die Analyse der Kritiken rund um die Stücke *Freier Fall* sowie *Verbrechen und Strafe* zeigt, dass in durchschnittlich 48 Prozent der Fälle Hinweise enthalten sind, die für die Kulturpolitik nützlich sein können. In den meisten Fällen wird die Inszenierung in einen kulturellen Kontext gesetzt, es werden Vergleiche zu anderen Inszenierungen gezogen oder die Inszenierung wird als etwas Symptomatisches oder Gegensätzliches einer bestimmten Strömung gesehen. Nur in einer einzigen Kritik wird auf die Leistung zweier Schauspieler aufmerksam gemacht.

Sieht man sich die Ergebnisse dieser Fragestellung bei den beiden Wochenzeitungen an, ist kein großer Unterschied zu den Tageszeitungen feststellbar. In einer Rezension ist ein kulturpolitischer Nutzwert gegeben, in der anderen nicht.

Die Hypothese wurde widerlegt, da nicht nur in seltenen Fällen, das Stück in einen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet wird, sondern beinahe in der Hälfte der untersuchten Kritiken.

Abschließend kann gesagt werden, dass die acht definierten Forschungsfragen mithilfe der Analyse und den vorangehenden theoretischen Überlegungen beantwortet werden konnten und ein Bild darüber abgeben, welcher der anfangs definierten Funktionen von Theaterkritik im 21. Jahrhundert in der Praxis umgesetzt werden und welche keinerlei praktischen Bezug haben. Anspruch auf Vollständigkeit kann selbstverständlich nicht erhoben werden, dazu müsste die Analyse der Kritiken noch breiter angelegt werden. Dies wiederum würde den Rahmen einer Diplomarbeit bei Weitem sprengen. Interessant wäre im Zuge dessen auch einerseits eine Untersuchung über den Wandel des Feuilletons und dem Verhältnis von Theaterrezensionen zu anderen Formen der Berichterstattung genauso wie andererseits eine vertiefende Untersuchung zur Online-Rezeption von Theater. Ansätze gibt es demnach noch viele, die vorliegende Arbeit soll daher als einer von hoffentlich noch vielen folgenden wissenschaftlichen Beiträgen zur Situation der Theaterkritik gelten.

²⁸² Theobald. *Alles Theater!*, 2006. S.123.

VII. Methodenkritik

Nach der Präsentation der Ergebnisse sollen abschließend noch einige kritische Anmerkungen hinsichtlich der angewandten Methode vorgenommen werden. Ziel ist hier, auf die Einschränkungen der Untersuchungsmethode hinzuweisen und die gewonnenen Ergebnisse kritisch zu beleuchten. Dies soll in zwei Schritten erfolgen:

- 1) Einwände gegenüber der angewandten Methode
- 2) Kritische Betrachtung der definierten Kriterien

1) Die empirische Forschung kennt verschiedene Wege, um zu einem Ergebnis zu gelangen. Die Inhaltsanalyse ist einer davon. Sie ist ein Instrument, um den Inhalt von Kommunikation zu analysieren. Ihr Vorteil gegenüber hermeneutischen Verfahren ist, dass sie systematisch und regelgeleitet vorgeht und damit für andere Personen nachvollziehbar wird. Durch ihr quantitatives sowie qualitatives Verfahren ist es auch möglich, nicht nur den augenscheinlichen (quantitativ), sondern auch den latenten (qualitativen) Inhalt von Texten zu untersuchen.

Kritisiert werden muss bzw. kann an dieser Stelle allerdings, dass die Beobachtung einiger ausgewählter Merkmale (z. B. das Vorhandensein einer Inhaltsangabe in einer Kritik) einen Schluss zulässt (z. B. wenn keine Inhaltsangabe vorhanden ist, so bedeutet dies, dass wenig Information in der Kritik vorhanden ist), der zu einem nicht repräsentativen Ergebnis führt (in manchen Kritiken wird eine Inhaltsangabe möglicherweise bewusst vermieden, um dem Leser beim Besuch des Theaterstückes nicht die Spannung zu nehmen). Kurz gesagt, kann eine Beschränkung auf manifeste Inhalte, wie sie in der quantitativen Inhaltsanalyse stattfindet, in vielen Fällen zu einfach sein. Für die Analyse der Informationsdichte, bei der das quantitative Verfahren in dieser Forschungsarbeit hauptsächlich zum Einsatz kommt, wurde allerdings nicht nur eines, sondern wurden 19 Merkmale zur Untersuchung herangezogen. Demnach lässt das Ergebnis durchaus einen realitätsnahen Schluss zu und lässt erkennen, ob der Großteil der Kritiken informativ ist oder nicht.

Die qualitative Inhaltsanalyse versucht hier prinzipiell gegenzusteuern und die Interpretation etwas offener zu gestalten, um damit die latenten Inhalte in den Rezensionen

zu entdecken. Da jedoch nach dem Ablaufmodell nach Mayring auch im Vorfeld Kategorien gebildet werden, besteht auch hier immer noch die Gefahr, dass bestimmte Inhalte verloren gehen.

2) Die Kriterien

Die Kriterien, anhand deren die Theaterkritiken untersucht wurden, wurden mittels der Idealfunktionen im Theorieteil entwickelt. Dass eine Kritik niemals allen Funktionen (für Publikum, Theater und Kulturpolitik) gerecht werden kann, wurde in der Arbeit bereits mehrmals erwähnt und auch in der Analyse gezeigt. Dennoch sollen an dieser Stelle auch die definierten Kriterien nochmals kritisch hinterfragt werden.

Besonderes Augenmerk soll hier auf jene Kriterien gelegt werden, die für die quantitative Analyse verwendet und den oben bereits erwähnten Informationsgehalt einer Kritik zeigen sollen. Prinzipiell kann schon der Informationsgehalt selbst als problematisch angesehen werden, unterscheiden sich die für den Leser wichtigen Informationen doch von Fall zu Fall. Dass eine Kritik allerdings informativ sein soll, steht außer Frage und wird, wie im vorderen Teil der Arbeit bereits beschrieben, von den Lesern auch gewünscht. Zu hinterfragen ist mit Sicherheit, ob eine inhaltliche Erklärung des Stückes vorhanden sein muss und wenn ja, wie umfangreich sie sein soll. Dem Leser soll sie Orientierung bieten, aber nicht die Spannung verderben. Außerdem stellt sich die Frage, ob sie bei jedem Stück notwendig ist, oder ob es auch Stücke gibt, bei denen der Rezensent davon ausgehen kann, dass die Handlung dem Leser bekannt ist. Die zweite Frage, die zu diskutieren wäre, ist, ob dieses Subkriterium überhaupt auf alle theatralen Erscheinungsformen anwendbar ist. Oder ob viele Inszenierungen dem Kritiker mittlerweile nur sehr schwer die Möglichkeit bieten, eine Inhaltsangabe in seiner Kritik unterzubringen.

Die nächsten diskussionswürdigen Subkriterien sind die Nennungen und Bewertungen der Mitwirkenden. Diese müssen nicht in jedem Fall vorhanden sein, denn ansonsten würden sie den Informationsgehalt nur quantitativ aber nicht qualitativ erhöhen. Wie auch die Kritikerbefragung im vorderen Teil der Arbeit zeigt, sind viele Rezensenten der Meinung, dass nur Platz verschwendet wird, wenn man die Leistung von Beteiligten erwähnt, die aber möglicherweise gar nicht erwähnenswert ist. Dies kann jedoch auch anders sein, wenn es

im regionalen Feuilleton für die Leser interessant ist, welche Rollen wie besetzt wurden, da die Schauspieler möglicherweise eine enge Verbindung zum Aufführungsort haben.

Obwohl auch noch die Kriterien bzw. Subkriterien Sachlichkeit, Vollständigkeit und Argumentation diskutiert werden könnten, soll an dieser Stelle noch kurz auf die sprachliche Verständlichkeit eingegangen werden, die in der Arbeit mittels Satzlänge, Satzbau und Wortwahl untersucht wird. Zu Letzterem ist zu sagen, dass es sich hier immer um eine Frage des Niveaus der Zeitung handelt und in manchem Zeitungstyp durchaus Fremdwörter vorhanden sein können, in anderen sollten sie komplett vermieden werden. Satzlänge und Satzbau können wiederum in vielen Fällen vom Layout der Zeitung abhängen. Da dieses aber in der Analyse keine Rolle spielt, wurde mit den Vorgaben aus der Kognitionspsychologie versucht, einen Mittelweg zu finden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, und dies ist auch eine (wenn auch bereits bestehende) Erkenntnis, die aus der Arbeit gewonnen wurde, dass sich Theaterkritik als journalistische Textsorte nur schwer in ein Schema pressen lässt. Ihr Gegenstand, die Inszenierung, ist von einem zum anderen Mal unterschiedlich und benötigt dadurch jeweils andere Parameter, um sie zu behandeln. Demnach kann es weder für junge Journalisten ein Kochrezept geben, wie Kritiken zu schreiben sind, noch kann es eine umfassende Checkliste geben, an der überprüft wird, ob eine Kritik all ihren Funktionen gerecht wird.

VIII. Bibliographie

Affenzeller, Margarete. „Tipps gegen den Suizid“ *Der Standard*, 26. 5. 2008.

Althoff, Jochen. „Theaterkritik in Aristophanes’ *Fröschen*“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. (Hg.) Gunther Nickel. Tübingen: Francke, 2007. S. 11-36.

Amann, Klaus. *Die Aufhebung der Schwerkraft: Zu Gert Jonkes Poesie*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1998.

APA Basisdienst. „Düsterer Dostojewskij: ‚Verbrechen und Strafe‘ in Salzburg“, 27. 7. 2008.

APA Basisdienst. „Salzburger Festspiele: Breth schreibt neue ‚Schuld und Sühne‘-Fassung“, 18. 1. 2008.

APA Basisdienst. „’Wollte Dostojewskij nicht versauen’: Dimitre Dinev in Salzburg“, 28. 7. 2008.

Ayaß, Ruth u. Jörg Bergmann (Hg.). *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

Bader, Karl. *Die Rolle der Theaterkritik in der Ära Peymann am Wiener Burgtheater am Beispiel ausgewählter österreichischer Printmedien*. Wien: Diss., 2001.

Bandar, Miriam. „Dostojewskij in Düsternis.“ *Darmstädter Echo*, 28. 7. 2008.

Bartens, Daniela u. Paul Pechmann (Hg.). *Gert Jonke*. Graz u. Wien: Literaturverlag Droschl, 1996.

Bazinger, Irene. *Andrea Breth: Frei für den Moment*. Berlin: Rotbuch Verlag, 2009.

Bazinger, Irene. „Christiane Pohle: Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten“ *Werkstück: Regisseure im Porträt*. (Hg.) Anja Dürrschmidt u. Barbara Engelhardt. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 120-125.

Berger, Jürgen. „Schuld und Bühne“ *Schwäbische Zeitung* 2. 8. 2008.

Boenisch, Vasco. *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2008.

Brauneck, Manfred. *Theaterlexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Briegleb, Till. „Kritiker und Theater: 10 Thesen von Till Briegleb“ *dramaturgie*. Heft 1/2006. S. 12-13.

Brock, Bazon. *Die Zukunft des Theaters in der Mediengesellschaft*. Vortrag. Hrsg. V. Schweizerischen Bühnenverband. Zürich u. Bern, 1985

Brües, Otto. *Gut gebrüllt Löwe: Eine Fibel der Theaterkritik*. Emsdetten: Lechte, 1967.

Burgtheater Spielzeit 2007/2008.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/Saisonvorschau_07-08_komplett.pdf Zugriff am 10. 11. 2011.

Burkhardt, Otto Paul. „Ein idealistischer Mord“ *Südwest Presse*, 30. 7. 2008.

Dabelstein, Nicolas. *Zum Verhältnis von Publizistik und Theater: Studie über publizistische Produktions- und Rezeptionsprozesse im Theatersystem, analysiert und dargestellt an der Inszenierung des Theaterstückes „Wiener Blut“ von Johann Kresnik am Wiener Burgtheater*. Wien: Dipl.-Arb. 2000.

Deck, Jan. „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“ *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. (Hg.) Jan Deck u. Angelika Sieburg. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 9-19.

Dermutz, Klaus. *Andrea Breth: Der Augenblick der Liebe*. Edition Burgtheater Band 6. Klaus Bachler u. Klaus Dermutz (Hg.). Salzburg u. Wien: Residenz Verlag, 2004.

Doerne, Martin. *Gott und Mensch in Dostojewskijs Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957.

Döhn, Lothar u. Klaus Klöckner. *Medienlexikon: Kommunikation in Gesellschaft und Staat*. Baden-Baden: Signal Verlag, 1979.

Donner, Irmtraut. *Das Feuilleton des „Neuen Wiener Tagblattes“ zwischen den beiden Weltkriegen*. Wien: Diss., 1951.

Dostojewskij, Fjodor M. *Schuld und Sühne*. 24. Auflage. München: dtv, 2007.

Dreßler, Roland. „Theaterkritik nach dem Ende der Aufklärung“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 192-199.

Eimer, Annik. „Jede zweite Meldung ist falsch.“ *Zeit Wissen*, 17. 7. 2008.
<http://www.zeit.de/zeit-wissen/2008/04/interview-michael-haller> Zugriff am 26. 8. 2011.

Frankfurter Neue Presse. „Schuld und Sühne in ewiger Finsternis“, 28. 7. 2008.

Friedell, Egon. „Wozu noch Theaterkritik“ *Wozu das Theater? Essays, Satiren, Humoresken*. (Hg.) Egon Friedell. München: C. H. Beck, 1965. S. 54-58.

Friedl, Armin. „Emotionen bleiben auf der Strecke“ *Stuttgarter Nachrichten*, 28. 7. 2008.

Gabler, Thomas. „Aus dem Füllhorn des Freudianers Jonke“ *Kronen Zeitung*, 26. 5. 2008.

Gabler, Thomas. „Andrea Breth und der ‚bleiche Engel‘“ *Kronen Zeitung*, 28. 7. 2008.

Haacke, Wilmont. *Handbuch des Feuilletons II*. Emsdetten: Verlag Lechte, 1952.

- Haas, Hannes. *Medienkunde: Grundlage, Strukturen, Perspektiven*. Wien: WUV Universitätsverlag, 2005.
- Haase, Fee-Alexandra. *Das Feuilleton als Ort der Kunst: Zur Rezeption der Rhetorik in Geschichte, Theorie und Medienpraxis des Journalismus*.
<http://www.fachpublikation.de/dokumente/01/1d/> Zugriff am 8. 9. 2011.
- Hamm, Peter (Hg.). *Kritik – von wem/ für wen/ wie*. München: Carl Hanser Verlag, 1970.
- Hilpold, Stephan. „Der Tod ist ein Wiener“ *Frankfurter Rundschau*, 26. 5. 2008.
- Höbel, Wolfgang. „Am Marterpfahl“ *Der Spiegel* Nr. 23/2009.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65556363.html> Zugriff am 2. 4. 2011.
- Hütter, Frido. „Wenn Sibirien in der Seele nistet“ *Kleine Zeitung*, 28. 7. 2008.
- Jandl, Paul. „Vom Schieferglimmern des Himmels“ *Neue Zürcher Zeitung*, 26. 5. 2008.
- Jarolim, Peter u. Judith Schmitzberger. „Herz-Schmerz und Real-Satire“ *kurier.at*, 31. 12. 2007. <http://kurier.at/kultur/117255.php> Zugriff am 11. 9. 2011.
- Jürgens, Ekkehard. „Öffentlichkeitsarbeit im Kulturbetrieb“ *Kompendium Kulturmanagement: Handbuch für Studium und Praxis*. Armin Klein (Hg.). München: Franz Vahlen, 2008. S. 614-641.
- kaernten.orf.at*. „Schriftsteller Gert Jonke gestorben“, 4. 1. 2009.
<http://kaernten.orf.at/stories/332882/> Zugriff am 8. 9. 2011.
- Kainberger, Hedwig. „Ein geliebter, sensibler Mörder“ *Salzburger Nachrichten*, 28. 7. 2008.
- Kane, Sarah. *Sämtliche Stücke*. (Hg.) Corinna Brocher u. Nils Tabert. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

- Klinger, Eva Maria. „Rabranza zawirzl klunulf!“ *nachtkritik.de*, 26.Mai 2008.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1404 Zugriff
am 11. 8. 2011.
- Klinger, Eva Maria. „Schelmen-Novelle mit Bühnenreife“ *Wiener Zeitung*, 27. 5. 2008.
- Knobloch, Heinz. *Vom Wesen des Feuilletons*. Halle: Verl. Sprache und Literatur, 1962.
- Kopitzki, Siegmund. „Mörder aus Prinzip“ *Südkurier*, 30. 7. 2008.
- Koszyk, Kurt. „Theaterkritik gleicht einem Proteus“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 163-171.
- Kralicek, Wolfgang. „Der perfekte Selbstmord“ *Falter*, 28. 5. 2008.
- Kriechbaum, Reinhard. „Düster lockender Welten-Abgrund“ *nachtkritik.de*, 26.7.2008.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1615 Zugriff
am 8. 9. 2011.
- Kümmel, Peter. „Warum morden all die anderen nicht?“ *Die Zeit*, 31. 7. 2008.
- Lange, Joachim. „Kühles Blau, schwarze Nacht“ *Thüringer Allgemeine*, 29. 7. 2008.
- LaRoche, Walther von. *Einführung in den praktischen Journalismus: mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege – Deutschland, Österreich, Schweiz*. 17., aktualisierte Auflage. München: Econ, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies. „Vom Zuschauer“ *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im Zeitgenössischen Theater*. (Hg.) Jan Deck u. Angelika Sieburg. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. S. 21-26.

Lessing, G. E. *Hamburgische Dramaturgie*. (Hg.) Klaus L. Berghahn. Ditzingen: Reclam, 1999.

Lessing, G. E. *Werke* München: Carl Hanser Verlag, 1978.

List, Marietheres. „Qualifikation der Kritiker.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 21-24.

Lhotzky, Martin. „Es raucht und kracht und blitzt“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 5. 2008.

Löffler, Sigrid. *Gedruckte Videoclips: Vom Einfluß des Fernsehens auf die Zeitungskultur*. (Vortrag im Wiener Rathaus am 25. April 1996.) Wien: Picus Verlag, 1997.

Luft, Friedrich. „Das Wesen der Kritik“ *Kritik in unserer Zeit: Literatur, Theater, Musik, Bildende Kunst*. Günther Blöcker, Friedrich Luft, Will Grohmann u. H. H. Stuckenschmidt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960. S. 28-45.

Malzacher, Florian. „Kein Außen. Nirgends: Theaterkritikers Kampf um Kriterien und Distanz. Ach ja, und Geld“ *Theater heute*. Heft 3/ 2006. S. 26-29.

Mandel, Birgit. *PR für Kunst und Kultur: Zwischen Event und Vermittlung*. Frankfurt am Main: F.A.Z.-Institut für Management-, Markt- und Medieninformation, 2004.

Martens, Wolfgang. *Die Botschaft der Tugend: die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*. Stuttgart: Metzler, 1971.

Maurer, Alexander. *Jedem Kritiker sein Theater: Der Theaterkritiker Benjamin Henrichs und seine Arbeit. Ein Kritikenvergleich unter der besonderen Berücksichtigung des Anforderungsprofils eines Wochenzeitungsjournalisten*. Wien: Dipl.-Arb., 1992.

Mayer, Norbert. „Mein Körper war beschriftet“ *Die Presse*, 24. 5. 2008.

Mayer, Norbert. „Raskolnikow, der Mörder aus Prinzip“ *Die Presse*, 28. 7. 2008.

Mayring, Philipp. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlage und Techniken*. 11., aktualisierte u. überarbeitete Auflage. Weinheim u. Basel: Beltz, 2010.

Melchinger, Siegfried. *Keine Maßstäbe? Kritik der Kritik. Ein Versuch*. Zürich u. Stuttgart: Artemis, 1959.

Meunier, Ernst u. Hans Jessen. *Das deutsche Feuilleton: Ein Beitrag zur Zeitungskunde*. Berlin: Verlag von Carl Duncker, 1931.

Michalzik, Peter. „Verzweiflung und Ekel“ *Frankfurter Rundschau*, 28. 7. 2008.

Müry, Andres. „Die Macht des Kinos“ *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 28. 7. 2008.

Nell, Gabriele. *Die Kulturberichterstattung des österreichischen Hörfunks im Überblick: Die unterschiedliche Realisation des Kulturauftrags überregionaler und lokaler Kulturberichterstattung*. Wien: Dipl.-Arb., 1989.

Nickel, Gunther. „Von Fontane zu Ihering. Die Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Theaterkritik zwischen 1870 und 1933“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. (Hg.) Gunther Nickel. Tübingen: Francke, 2007. S. 185-207.

Noelle-Neumann, Elisabeth u. Winfried Schulz (Hg.). *Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, April 2009.

Panzer, Richard. „Überlegungen zu Kommunikationsgesellschaft“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 25-30.

Petsch, Barbara. „Die Liebe im Feuer der Apokalypse“ *Die Presse*, 26. 5. 2008.

Petsch, Barbara. „Dostojewskij, Salzburg und das liebe Geld“ *Die Presse*, 12. 8. 2008.

Petsch, Barbara. „Wetten, dass Flimms Vertrag verlängert wird“ *Die Presse*, 29. 8. 2008.

Pohl, Ronald. „Lebenspraller Mörder aus Romanpapier“ *Der Standard*, 28. 7. 2008.

Polgar, Alfred. *Handbuch des Kritikers*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1980.

Prager, Ingeborg. *Überlegungen zur Theaterkritik am Beispiel der Wiener Kritiken der 70er Jahre*. Wien: Diss., 1983.

profil.at . „Wer hat Angst vor Andrea Breth“, 3. 1. 2004.

<http://www.profil.at/articles/0401/560/72213/wer-angst-andrea-breth>

Zugriff am 13. 7. 2011.

Rathmanner, Petra. „Im Elend gestrauchelt, aber geliebt“ *Wiener Zeitung*, 29. 7. 2008.

Reiterer, Reinhold. „Poesielandschaften ohne Bruchlandung“ *Oberösterreichische Nachrichten*, 26. 5. 2008.

Rennings, Ulrike. „Kritik den Kritikern“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 93-99.

Reus, Gunther. *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien*. Konstanz: UVK Medien, 1999.

Rischbieter, Henning. „Naivität ist Dummheit – und ein Selbstwiderspruch“ *Theater Heute*. Heft 1/ 2006. S. 1-2.

Rischbieter Henning. „Beschreiben was war“ *Kritik/ von wem/ für wen/ wie: Eine Selbstdarstellung der Kritik*. (Hg.) Peter Hamm. München: Carl Hanser Verlag, 1968. S. 57-61.

Roloff-Momin, Ulrich. „Theaterkritik – Wegweiser für Kulturpolitik?“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 214-225.

Rothschild, Thomas. „Identifikationsverbot: Zu G. F. Jonkes erstem Buch Geometrischer Heimatroman“ *Gert Jonke*. (Hg.) Daniela Bartens und Paul Pechmann. Graz u. Wien: Literaturverlag Droschl, 1996, S. 21-39.

Russegger, Arno. „Die Elemente des Lebens bei Gert Jonke“ *Gert Jonke*. (Hg.) Daniela Bartens u. Paul Pechmann. Graz u. Wien: Literaturverlag Droschl, 1996, S. 337-350.

Saarbrücker Zeitung. „Bravos für Verbrechen und Strafe“, 28. 7. 2008.

Saunders, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester u. New York: Manchester University Press, 2002.

Scherer, Wilhelm. *Geschichte der deutschen Literatur*. Wien: Concordia, 1948.

Schlösser, Hermann. „Unter Niveau: Beobachtungen zum Feuilletonismus neuesten Datums“ *Die lange Geschichte der kleinen Form: Beiträge zur Feuilletonforschung*. Kai Kauffmann u. Erhard Schütz (Hg.). Berlin: Weidler, 2000. S.189-204.

Schmidt, Christopher. „Russisch Brot, in Aspik eingelegt“ *Süddeutsche Zeitung*, 28. 7. 2008.

Schmidt, Dieter. *In letzter Stunde 1933-1945: Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*. Dresden: Verlag der Kunst, 1964.

Schmidt, Konrad. „Zwischen den Feuern“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 125-132.

Schneider, Wolf u. Paul-Josef Raue. *Das neue Handbuch des Journalismus*. 4., überarb. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008.

Schorn, Herbert. *Analyse zeitgenössischer österreichischer Theaterkritik in Printmedien anhand der Uraufführung von Luk Percevals Molière. Eine Passion bei den Salzburger Festspielen 2007*. Wien: Dipl.-Arb., 2008.

Schulze-Reimpell, Werner. „Selbstreflexion: Theaterkritik in der Erlebnisgesellschaft“ *Zwischen Rotstift und Spaßzwang: Ist das Theater noch zu retten?* (Hg.) Werner Schulze-Reimpell. Hamburg: Bockel, 2005. S. 126-130.

Seifert, Ilka. „Alles Theater“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 31-35.

Sichrovsky, Heinz. „Theater ist ein Ort der Träume“ *News*, 17. 7. 2008.

Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: faber and faber, 2000.

Silbermann, Alphons. *Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung*. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1982.

Spies, Bernhard. „Lessings kritische Bemühungen um die Komödie.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Francke, 2007. S. 71-88.

Stadelmaier, Gerhard. „Politik und Feuilleton: Korrumpel und Kurtisane“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 265, 12. 11. 2004, S. 33.

Stadelmaier, Gerhard. „Kritiker, zum Service!“ *Theater Heute*. 08/1991, S. 55.

Stadelmaier, Gerhard. „Der Erlös des Bösen“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 7. 2008.

Stegert, Gernot. *Feuilleton für alle: Strategien im Kulturjournalismus der Presse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.

Streim, Gregor. „Feuilleton an der Jahrhundertwende“ *Die lange Geschichte der kleinen Form*. (Hg.) Kai Kauffmann u. Erhard Schütz. Berlin: Weidler, 2000. S. 122-141.

Tartarotti, Guido. „Zwischen Fieber und ‚Columbo‘“ *Kurier*, 28. 7. 2008.

Theater heute Jahrbuch 2007. Berlin: Friedrich Berlin Verlag, 2007.

Theobald, Willy. *Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit: Manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?* Berlin: Diss., 2006.

Thorwald, Achim. „Kritische Forderung und Realität“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 36-45.

Thuswaldner, Werner. „Erlösung durch die Liebe“ *Salzburger Nachrichten*, 26. 5. 2008.

Török, Gertrude. *Das Wiener Feuilleton im Vormärz*. Wien: Diss., 1955.

Tsalikoglou, Nicole. *Journalistische Qualität von Theaterkritiken: Die Bewertung der Qualität von Theaterkritiken in deutschsprachigen Tageszeitungen am Beispiel der Inszenierungen ‚Die Fledermaus‘ bei den Salzburger Festspielen und ‚Maria Stuart‘ am Wiener Burgtheater*. Wien: Dipl.-Arb., 2002.

Verlage, Heiko. *Qualitative Inhaltsanalyse und quantitative Auswertungsmöglichkeiten: Ein Leitfaden zur praktischen Anwendung*. Norderstedt: Grin Verlag, 2009.

Villiger Heilig, Barbara. „Raskolnikows Wahn“ *Neue Zürcher Zeitung*, 28. 7. 2008.

Vogel, Erich. *Literarischer Journalismus und die Zeitung: eine historische und empirische Annäherung mit besonderer Berücksichtigung des Feuilletons und der Reportage*. Wien: Diss., 2004.

Vorarlberger Nachrichten. „Ja, ist das Sterben lustig?“, 26.5.2008.

Weigel, Alexander. „’Ueber das gegenwärtige teutsche Theater.’ Lessing, Schiller, Kleist – Theaterkritik als Kritik am Theater.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Francke, 2007. S. 37-69.

Wietek, Hanns-Martin. „Vom Saulus zum Paulus.“ *Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher zvab.com*, 30.6.2009. <http://blog.zvab.com/2009/06/30/fjodor-michailowitsch-dostojewskij-vom-saulus-zum-paulus/> Zugriff am 10. 9. 2011.

Wilmes, Frank. „Theaterkritik – provinziell“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. (Hg.) Franz R. Stuke. München: Daedalus, 1997. S. 46-56.

Winkler, Thomas. *Qualitätskriterien für den Printjournalismus*. Salzburg: Dipl.-Arb., 2003.

Wolfsberger Judith. *Frei geschrieben: Mut, Freiheit & Strategie für wissenschaftliche Abschlussarbeiten*. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau, 2007.

Nicht veröffentlichte Literatur:

Programmheft zu Verbrechen und Strafe, Salzburger Festspiele 2008.

Freier Fall von Gert Jonke, Spielfassung, Stand: 11. 3. 2008. S. 21.

IX. Anhang

IX.1. Auswertungstabellen

Quantitative Analyse Freier Fall			
	<i>Vorarlberger Nachrichten</i>	<i>Salzburger Nachrichten</i>	<i>Der Standard</i>
Länge der einzelnen Kritiken	168	675	466
Erklärung des Stückinhaltes	0	1	1
Erklärung zur Vorlage	0	1	1
Erklärung des Aufführungskontextes	0	1	1
Erklärungen zur Inszenierung	1	1	1
Detailbeschreibungen der Inszenierung	leer	1	1
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	0	1	1
Nennung Kostümbildnerin	0	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	0	1	0
Beschreibung Kostüm	leer	0	1
Beschreibung Bühnenbild	leer	1	1
Bewertung Kostüm	leer	0	0
Bewertung Bühnenbild	leer	0	0
Bewertung Regie	1	0	0
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	0
Der Abend - das Publikum	1	1	1
Einordnung der Regisseurin	0	0	1
Konzept Regisseurin/ Autor	0	1	1
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1
Informationsdichte	28%	63%	68%
	<i>OÖ Nachrichten</i>	<i>Kronen Zeitung</i>	<i>Die Presse</i>
Länge der einzelnen Kritiken	303	172	566
Erklärung des Stückinhaltes	1	1	1
Erklärung zur Vorlage	0	0	1
Erklärung des Aufführungskontextes	1	1	1
Erklärungen zur Inszenierung	1	1	1
Detailbeschreibungen der Inszenierung	1	leer	1
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	0	0	0
Nennung Kostümbildnerin	0	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	1	0	1
Beschreibung Kostüm	0	leer	0
Beschreibung Bühnenbild	0	leer	1
Bewertung Kostüm	0	leer	0
Bewertung Bühnenbild	0	leer	1
Bewertung Regie	0	1	1
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	1
Der Abend - das Publikum	1	0	1
Einordnung der Regisseurin	0	1	0
Konzept Regisseurin/ Autor	0	0	1
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1

Informationsdichte	42%	50%	74%
	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>	<i>Neue Zürcher Zeitung</i>	<i>Frankfurter Rundschau</i>
Länge der einzelnen Kritiken	641	498	490
Erklärung des Stückinhaltes	1	1	0
Erklärung zur Vorlage	0	1	1
Erklärung des Aufführungskontextes	1	1	1
Erklärungen zur Inszenierung	1	1	1
Detailbeschreibungen der Inszenierung	1	0	0
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	0
Nennung Kostümbildnerin	0	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	1	1	0
Beschreibung Kostüm	1	1	1
Beschreibung Bühnenbild	1	1	0
Bewertung Kostüm	0	0	0
Bewertung Bühnenbild	1	0	0
Bewertung Regie	1	1	1
Bewertung Hauptdarsteller	1	0	0
Der Abend - das Publikum	1	0	0
Einordnung des Regisseurs	0	0	1
Konzept Regisseurin/ Autor	0	1	1
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1
Informationsdichte	74%	63%	47%
	<i>nachtkritik.de</i>	<i>Falter</i>	
Länge der einzelnen Kritiken	656	515	
Erklärung des Stückinhaltes	1	0	
Erklärung zur Vorlage	1	0	
Erklärung des Aufführungskontextes	1	1	
Erklärungen zur Inszenierung	1	0	
Detailbeschreibungen der Inszenierung	1	1	
Nennung Regisseurin	1	1	
Nennung Bühnenbildner	0	0	
Nennung Kostümbildnerin	0	0	
Nennung der Hauptdarsteller	0	0	
Beschreibung Kostüm	0	0	
Beschreibung Bühnenbild	0	0	
Bewertung Kostüm	0	0	
Bewertung Bühnenbild	0	0	
Bewertung Regie	1	0	
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	
Der Abend - das Publikum	1	0	
Einordnung der Regisseurin	1	1	
Konzept Regisseurin/ Autor	0	0	
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	
Informationsdichte	53%	26%	

Quantitative Analyse Verbrechen und Strafe			
	<i>Kurier</i>	<i>Der Standard</i>	<i>Kronen Zeitung</i>
Länge der einzelnen Kritiken	505	676	434
Erklärung des Stückes	0	0	0
Erklärung zur Vorlage	1	1	0
Erklärung des Aufführungskontextes	0	1	0
Erklärung zur Inszenierung	0	1	1
Detailbeschreibung der Inszenierung	0	1	0
Nennung Regie	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	1
Nennung Kostümbildnerin	0	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	0	1	1
Beschreibung Kostüm	0	1	0
Beschreibung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Kostüm	0	0	0
Bewertung Bühnenbild	1	0	1
Bewertung Regie	0	1	1
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	1
Der Abend - das Publikum	1	0	1
Einordnung der Regisseurin	1	0	1
Konzept der Regisseurin	0	0	0
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1
Informationsdichte	42%	58%	58%
	<i>Die Presse</i>	<i>Salzburger Nachrichten</i>	<i>Austria Presse Agentur</i>
Länge der einzelnen Kritiken	752	992	710
Erklärung des Stückes	1	0	0
Erklärung zur Vorlage	1	1	1
Erklärung des Aufführungskontextes	0	1	1
Erklärung zur Inszenierung	1	1	0
Detailbeschreibung der Inszenierung	1	1	1
Nennung Regie	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	1
Nennung Kostümbildnerin	1	1	0
Nennung der Hauptdarsteller	1	1	1
Beschreibung Kostüm	1	0	0
Beschreibung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Kostüm	0	1	0
Bewertung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Regie	1	1	1
Bewertung Hauptdarsteller	1	1	1
Der Abend - das Publikum	0	0	1
Einordnung der Regisseurin	0	0	1
Konzept der Regisseurin	0	1	0
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1

Informationsdichte	74%	79%	68%
	<i>Kleine Zeitung</i>	<i>Wiener Zeitung</i>	<i>nachtkritik.de</i>
Länge der einzelnen Kritiken	525	647	935
Erklärung des Stückes	1	0	0
Erklärung zur Vorlage	1	1	1
Erklärung des Aufführungskontextes	1	1	0
Erklärung zur Inszenierung	0	0	0
Detailbeschreibung der Inszenierung	0	1	1
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	1
Nennung Kostümbildnerin	0	0	1
Nennung der Hauptdarsteller	0	0	0
Beschreibung Kostüm	0	0	1
Beschreibung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Kostüm	0	0	1
Bewertung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Regie	1	1	1
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	0
Der Abend - das Publikum	1	1	0
Einordnung der Regisseurin	1	0	1
Konzept der Regisseurin	0	1	1
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1
Informationsdichte	58%	58%	68%
	<i>Neue Zürcher Zeitung</i>	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>	<i>Süddeutsche Zeitung</i>
Länge der einzelnen Kritiken	1062	1221	1065
Erklärung des Stückes	0	1	0
Erklärung zur Vorlage	1	1	1
Erklärung des Aufführungskontextes	1	0	1
Erklärung zur Inszenierung	1	1	0
Detailbeschreibung der Inszenierung	1	1	1
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	1
Nennung Kostümbildnerin	1	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	1	1	1
Beschreibung Kostüm	1	1	1
Beschreibung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Kostüm	0	0	0
Bewertung Bühnenbild	1	0	0
Bewertung Regie	1	1	1
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	1
Der Abend - das Publikum	0	0	1
Einordnung der Regisseurin	1	1	1
Konzept der Regisseurin	1	0	1
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1
Informationsdichte	79%	63%	74%

	<i>Frankfurter Rundschau</i>	<i>Darmstädter Echo</i>	<i>Hannoversche Allgemeine Zeitung</i>
Länge der einzelnen Kritiken	993	446	596
Erklärung des Stückes	1	1	0
Erklärung zur Vorlage	1	0	1
Erklärung des Aufführungskontextes	0	0	0
Erklärung zur Inszenierung	0	0	1
Detailbeschreibung der Inszenierung	1	1	1
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	1
Nennung Kostümbildnerin	0	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	0	0	1
Beschreibung Kostüm	1	1	1
Beschreibung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Kostüm	1	0	0
Bewertung Bühnenbild	0	0	0
Bewertung Regie	1	0	1
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	0
Der Abend - das Publikum	0	1	1
Einordnung der Regisseurin	1	0	1
Konzept der Regisseurin	1	1	1
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	0	1
Informationsdichte	63%	42%	68%
	Saarbrücker Zeitung	Stuttgarter Nachrichten	Südwest Presse
Länge der einzelnen Kritiken	230	506	332
Erklärung des Stückes	0	0	0
Erklärung zur Vorlage	1	0	0
Erklärung des Aufführungskontextes	1	1	1
Erklärung zur Inszenierung	0	0	0
Detailbeschreibung der Inszenierung	0	0	0
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	1
Nennung Kostümbildnerin	0	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	0	0	0
Beschreibung Kostüm	0	0	0
Beschreibung Bühnenbild	1	1	1
Bewertung Kostüm	0	0	0
Bewertung Bühnenbild	1	1	0
Bewertung Regie	1	1	0
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	0
Der Abend - das Publikum	1	0	0
Einordnung der Regisseurin	1	0	0
Konzept der Regisseurin	0	0	1
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	1
Informationsdichte	53%	37%	32%

	<i>Südkurier</i>	<i>Thüringer Allgemeine</i>	<i>Frankfurter Neue Presse</i>
Länge der einzelnen Kritiken	577	198	239
Erklärung des Stückes	0	0	0
Erklärung zur Vorlage	1	0	0
Erklärung des Aufführungskontextes	1	1	1
Erklärung zur Inszenierung	1	1	0
Detailbeschreibung der Inszenierung	0	leer	1
Nennung Regisseurin	1	1	1
Nennung Bühnenbildner	1	1	0
Nennung Kostümbildnerin	0	0	0
Nennung der Hauptdarsteller	0	1	0
Beschreibung Kostüm	0	leer	1
Beschreibung Bühnenbild	1	leer	1
Bewertung Kostüm	0	leer	0
Bewertung Bühnenbild	0	leer	0
Bewertung Regie	1	1	0
Bewertung Hauptdarsteller	0	1	0
Der Abend - das Publikum	0	1	1
Einordnung der Regisseurin	1	0	0
Konzept der Regisseurin	1	0	0
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	1	0
Informationsdichte	53%	64%	43%
	<i>Schwäbische Zeitung</i>	<i>Die Zeit</i>	
Länge der einzelnen Kritiken	313	1280	
Erklärung des Stückes	0	0	
Erklärung zur Vorlage	1	1	
Erklärung des Aufführungskontextes	1	1	
Erklärung zur Inszenierung	0	0	
Detailbeschreibung der Inszenierung	0	1	
Nennung Regisseurin	1	1	
Nennung Bühnenbildner	1	1	
Nennung Kostümbildnerin	0	0	
Nennung der Hauptdarsteller	0	0	
Beschreibung Kostüm	0	0	
Beschreibung Bühnenbild	1	1	
Bewertung Kostüm	0	0	
Bewertung Bühnenbild	1	0	
Bewertung Regie	1	0	
Bewertung Hauptdarsteller	0	0	
Der Abend - das Publikum	0	0	
Einordnung der Regisseurin	0	0	
Konzept der Regisseurin	1	1	
Gesamtbeurteilung der Aufführung	1	0	
Informationsdichte	47%	37%	

Qualitative Analyse Freier Fall						
	Vorarlberger Nachrichten			Salzburger Nachrichten		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden.	pos.		Rechtschreibfehler bei "Branko Samarovski"	neg.	
V. 4. 2. S2	Keine sachliche bzw. objektive Beschreibung.	neg.	Aufgrund der Kürze ist es dem Autor beinahe unmöglich eine umfassende Beschreibung vorzunehmen.	Eine Trennung zwischen sachlicher und möglichst objektiver Beschreibung und subjektiver Meinung ist erkennbar.	pos.	
V. 4. 3.1. S1	Genau die Hälfte der Sätze hat mehr als 15 Wörter	neg.	Es wurde dennoch mit „neg.“ bewertet, da die Hälfte der Sätze extrem lang ist (bis zu 50 Wörter)	Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 23: 17).	pos.	
V. 4. 3. 1. S2	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.		Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.	
V.4.3.1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.		Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Aufbau der Kritik ist nachvollziehbar.	pos.		Es ist ein schlüssiger Aufbau der Kritik vorhanden.	pos.	Hier fällt besonders auf, dass der Autor Einstieg und Abschluss der Kritik aufeinander abgestimmt hat.
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil	pos.		Das Urteil wird in diesem Fall impliziert formuliert. Dennoch erkennt der Leser, dass der Autor das Stück als gelungen ansieht	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Leistung der Hauptdarsteller und die Hauptintention des Autors fehlen.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Leistung der Hauptdarsteller und die Bewertung Regie fehlen genauso wie die Bewertung von Kostüm und Bühne.
V. 4. 6. S1	Die Kritik wird argumentativ untermauert.	pos.	Aufgrund der Kürze sind die Argumente allerdings nicht ausführlich.	Die Kritik wird argumentativ untermauert.	pos.	Auch wenn keine einzige negative Bewertung in der Kritik vorkommt, so werden dennoch die positiven Aspekte argumentativ untermauert.
V. 4. 6. S2	Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.		Es finden sich keine negativen Bewertungen in der Kritik.	leer	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.		Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.	
V. 4. 8.	Die Inszenierung wird in keinen kulturpolitischen Zusammenhang eingeordnet.	neg.		Die Inszenierung wird in keinen kulturpolitischen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	
	Der Standard			OÖ Nachrichten		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.		Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.	

V. 4. 2. S2	Keine sachliche bzw. objektive Beschreibung	neg.	Es ist keine wirkliche Beschreibung des Geschehens dabei. Immer dort, wo der Kritiker beschreibt, dort wertet er auch gleichzeitig.	Eine sachliche Beschreibung ist vorhanden	pos.	
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 7:15).	neg.		Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 11:7).	pos.	
V. 4. 3. 1. S2	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.		Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz	pos.	Fast zur Gänze finden sich in der Kritik gut verständliche Hauptsätze mit nur einem Nebensatz.
V. 4. 3. 1. S3	Es sind unverständliche Fremdwörter und Metaphern in der Kritik vorhanden.	neg.	Beispiele: "Ein gewitzter Orlando [...]", „[...] zur heftig akklamierten Uraufführung gebracht", "In poetischen Verschiebeprozessen entkoppelt Jonke im Denken verhärtete Zusammenhänge [...]"	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist nicht durchgehend schlüssig.	neg.	Den Gedankengängen der Autorin kann man als Leser oft schlecht folgen.	Der Aufbau der Kritik ist zum Großteil schlüssig.	pos.	Der Gedankengang am Schluss der Kritik ist allerdings bei erstmaligem Lesen nicht auf Anhieb verständlich.
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.		Der Autor formuliert kein Urteil	pos.	Es wird dennoch als positiv gewertet, da die Wertung mittels Sternen, dem Leser einen Überblick verschafft.
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Leistung der Hauptdarsteller und die Bewertung Regie fehlen genauso wie die Bewertung von Kostüm und Bühne.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Leistung der Hauptdarsteller und die Bewertung der Regie fehlen genauso wie die Hauptintention des Autors.
V. 4. 6. S1	Die Kritik wird nicht argumentativ untermauert.	neg.	Weder bei positiven noch bei negativen Bewertungen wird argumentativ kritisiert.	Die Kritik wird nicht argumentativ untermauert	neg.	
V. 4. 6. S2	Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	pos.	Es wird dennoch mit pos. gewertet, da man den Satz des Rezensenten am Schluss der Kritik als Tipp für das Theater auffassen könnte: "Wenn man danach auch hoffte, dies irgendwann einmal ganz anders zu sehen."	Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.		Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.	
V. 4. 8.	Die Inszenierung wird mit einem Aspekt in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet	pos.	Durch den Satz: "Getrost kann man Gert Jonke als den Top-Fantasy-Dramatiker Österreichs bezeichnen" ordnet der Rezensent das Stück für die kulturell ein.	Die Inszenierung wird in keinen kulturpolitischen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	
	Kronen Zeitung			Die Presse		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.		Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.	

V. 4. 2. S2	Keine sachliche und objektive Beschreibung vorhanden	neg.		Keine sachliche und objektive Beschreibung vorhanden	neg.	Es ist keine umfassende Beschreibung vorhanden. Außerdem interpretiert der Kritiker meist bereits während der Beschreibung.
V. 4. 3. 1. S1	Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 8:4).	pos.		Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 20:17)	pos.	
V. 4. 3. 1. S2	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.	Fast zur Gänze finden sich in der Kritik gut verständliche Hauptsätze mit nur einem Nebensatz.	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.		In der Kritik werden Sätze aus anderen Jonke-Stücken zitiert. Diese sind für den Leser unverständlich. Außerdem kommt eine schwer verständliche Metapher im Text vor.	neg.	Beispiele: "Epsilon wann fliegen wir zum Sirius. Weißer Russ, schwarzer Schnee", "In musikalischen Eruptionen wird die Apokalypse beschworen."
V. 4. 3. 2. S1	Der inhaltliche Aufbau der Kritik ist schlüssig und nachvollziehbar.	pos.		Der inhaltliche Aufbau der Kritik ist schlüssig und nachvollziehbar.	pos.	Der Einstieg in die Kritik ist allerdings für den Leser, der Jonke nicht kennt, schwer verständlich.
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.		Der Autor formuliert explizit ein Urteil	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Hauptdarsteller genauso wie die Hauptintention des Autors.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	In diesem Fall fehlt nur die Bewertung des Kostüms.
V. 4. 6. S1	Die Kritik wird argumentativ untermauert.	pos.		Die Kritik wird argumentativ untermauert	pos.	Beispiel: "Sie (die Leistung von Hering Anm. d. A.) ist umso eindrucksvoller als Hering keine Minute sinnlos brüllt, tobt oder sonst wie Aufmerksamkeit heischt."
V. 4. 6. S2	Es finden sich keine negativen Bewertungen in der Kritik.	leer		Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.		Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.	
V. 4. 8.	Die Inszenierung wird in keinen kulturpolitischen Zusammenhang eingeordnet.	neg.		Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	In einem Satz in der Kritik wird Jonke neben Handke, Bernhard und Jelinek genannt. Der Autor wird dadurch vom Rezensenten für den Leser eingeordnet.
	Frankfurter Allgemeine Zeitung			Neue Zürcher Zeitung		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.		Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.	
V. 4. 2. S2	Sachliche, objektive Beschreibung ist vorhanden.	pos.		Keine objektive Beschreibung	neg.	Im Text sind zum Teil irreführende Beschreibungen vorhanden, die den Lesern falsche Bilder vermitteln.

V. 4. 3. 1. S1	Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 19:15).	pos.		Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 20:12).	pos.	
V. 4. 3. 1. S2	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.		Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.	Fast zur Gänze finden sich in der Kritik gut verständliche Hauptsätze mit nur einem Nebensatz.
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.		In der Kritik sind ein erfundenes Wort sowie schwer verständliche Metaphern vorhanden.	neg.	Beispiele: "Schieferglimmern", "Gert Jonke ist der Romantiker der Literatur, einer dem die Elemente genauso zwingend zum großen kosmologischen Brausen ineinander fahren [...]."
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist durchgehend schlüssig und nachvollziehbar.	pos.		Der Großteil der Gedankengänge ist nachvollziehbar.	pos.	Der Schluss der Kritik ist allerdings für den Leser etwas schwer verständlich.
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.		Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Bewertung des Kostüms fehlt genauso wie die Hauptintention des Autors.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Hauptdarsteller sowie die Bewertung des Kostüms und der Bühne.
V. 4. 6. S1	Die Kritik wird argumentativ untermauert.	pos.		Die Kritik wird nicht argumentativ untermauert.	neg.	Bei den rein positiven Bewertungen wird nicht argumentativ gearbeitet.
V. 4. 6. S2	Es finden sich keine negativen Bewertungen in der Kritik.	leer		Es finden sich keine negativen Bewertungen in der Kritik	leer	
V. 4. 7.	Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.		Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.	
V. 4. 8.	Die Inszenierung wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.		Die Inszenierung wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Die Inszenierung wird als etwas Gegensätzliches zu vielen einfallslosen, zeitgenössischen Stücken gesehen.
	Frankfurter Rundschau			nachkritik.de		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.		Zwei Namen wurden falsch geschrieben: Libgart Schwarz u. Branko Samarovski	neg.	
V. 4. 2. S2	Wenig sachliche, objektive Beschreibung ist vorhanden.	neg.	Der Rezensent beschreibt nicht wirklich umfangreich das Bühnengeschehen. Oft liegt auch in der Beschreibung gleich die Interpretation.	Keine sachliche und objektive Beschreibung vorhanden	neg.	Vor allem im zweiten Teil der Kritik beschreibt der Autor nicht mehr sehr objektiv. Leser können das Geschehen auf der Bühne nur schwer nachvollziehen.
V. 4. 3. 1. S1	Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 21:12).	pos.		Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 16:17).	neg.	
V. 4. 3. 1. S2	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.	Fast zur Gänze finden sich in der Kritik gut verständliche Hauptsätze mit nur einem Nebensatz.	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.	

V. 4. 3. 1. S3	In der Kritik wird ein veraltetes Wort verwendet, bei dem man nicht sicher sein kann, dass es die Leser verstehen.	neg.	"Die Mär eines Mannes [...]"	In der Kritik werden zwei Fremdwörter verwendet, deren Kenntnis man beim Leser nicht voraussetzen kann	neg.	"Aplomb", "Usurpatoren"
V. 4. 3. 2. S1	Der Großteil der Gedankengänge ist nachvollziehbar.	pos.	Der Schluss der Kritik ist allerdings für den Leser etwas schwer verständlich.	Der Aufbau der Kritik ist nachvollziehbar.	pos.	
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.		Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Detailbeschreibung einer Szene, die Bewertung von Kostüm und Bühne und die Bewertungen der Hauptdarsteller.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertung von Kostüm und Bühne, die Bewertungen der Hauptdarsteller und die Hauptintention des Autors.
V. 4. 6. S1	Der Rezensent untermauert seine negativen Bewertungen mit Argumenten.	pos.		Der Rezensent untermauert seine negativen Bewertungen mit Argumenten.	pos.	
V. 4. 6. S2	Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.		Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.		Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet	pos.	Auch hier wird ein Zusammenhang zu einem anderen Künstler (Handke) erstellt.	Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Diese Kritik ist in Bezug auf den kulturpolitischen Nutzwert die umfangreichste.
	Falter					
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>			
V. 4. 2. S1	Keine offensichtliche Falschmeldung vorhanden	pos.				
V. 4. 2. S2	Es wird nicht umfangreich beschrieben.	neg.				
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 9:16).	neg.				
V. 4. 3. 1. S2	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.				
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.				
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist nicht optimal.	neg.	Der Einstieg der Kritik ist etwas lang und beliebig.			
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.				
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Bis auf die Gesamtbeurteilung fehlen alle geforderten Punkte.			
V. 4. 6. S1	Die Bewertungen des Rezensenten sind nicht nachvollziehbar.	neg.	Vor allem das Urteil ganz am Schluss wird nicht wirklich begründet.			
V.4.6. S2	Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.				

V.4.7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind nicht vorhanden.	neg.					
V.4.8.	Die Inszenierung wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.					

Qualitative Analyse <i>Verbrechen und Strafe</i>						
	<i>Kurier</i>			<i>Der Standard</i>		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Keine offensichtlichen Falschmeldungen in der Kritik vorhanden	pos.		Keine offensichtlichen Falschmeldungen in der Kritik vorhanden.	pos.	
V. 4. 2. S2	Der Kritiker versucht zu beschreiben und zu bewerten.	pos.	Auch wenn der Kritiker in manchen Passagen beschreibt und dabei auch gleich bewertet, geht der Gesamteindruck der Kritik dahin, dass der Autor dem Leser ein objektives Bild vermitteln möchte.	Für den Leser ist keine objektive und umfassende Beschreibung des Geschehens auf der Bühne vorhanden.	neg.	Durch die komplizierten Sätze, die in der Kritik verwendet werden, kommt es zu keiner objektiven Beschreibung. Oft deutet der Rezensent nur das Geschehen auf der Bühne an.
V. 4. 3. 1. S1	Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 19: 12).	pos.		Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 12:17).	neg.	Die Sätze in dieser Kritik sind extrem lang.
V. 4. 3. 1. S2	Mehr als die Hälfte der Sätze sind gut verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz.	pos.		Verständliche Hauptsätze mit max. einem Nebensatz und lange Schachtelsätze halten sich ungefähr die Waage.	neg.	Es wird dennoch mit "neg." bewertet, da die Schachtelsätze zum Teil extrem lang und unverständlich sind.
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.		In der Kritik sind für den Leser schwer verständliche Fremdwörter enthalten.	neg.	Beispiele: "Borsalino", "neurasthenisch"
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist gut verständlich.	pos.		Zum Großteil ist der inhaltliche Aufbau für den Leser schwer nachvollziehbar.	neg.	
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.		Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Bewertung der Hauptdarsteller fehlt genauso wie die Bewertung der Regisseurin und deren Hauptintention.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Bewertung der Hauptdarsteller fehlt genauso wie die Bewertung von Bühnenbild und Kostüm. Außerdem fehlt die Hauptintention der Regisseurin.
V. 4. 6. S1	Die Kritik wird argumentativ untermauert.	pos.	Am Schluss erklärt der Autor nicht wirklich, warum er sich dazu entschieden hat, die Aufführung zu mögen. Im Rest der Kritik argumentiert der Rezensent aber nachvollziehbar.	Der Rezensent stellt nicht nur Behauptungen auf, sondern argumentiert, warum manche Passagen gelungen sind und andere nicht.	pos.	
V. 4. 6. S2	Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.		Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.	

V. 4. 7.	Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.			Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.	
V. 4. 8.	Die Inszenierung wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.			Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	In einem Satz wird ein Vergleich zu Robert Wilson gezogen.
	Kronen Zeitung				Die Presse		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>		<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es ist eine offensichtliche Falschmeldung in der Kritik.	neg.	Marie Burchard wird die Rolle der Sonja zugeteilt.		Es ist keine offensichtliche Falschmeldung in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	Es gibt wenig Stellen in der Kritik, an denen objektiv beschrieben wird.	neg.	Der Rezensent setzt jeder Beschreibung eine Bewertung voraus. Beschreibung und Bewertung gehen immer Hand in Hand.		Neben einer Bewertung des Stückes sind viele Passagen mit umfassender Beschreibung vorhanden.	pos.	Besonders der Einstieg der Kritik beschreibt das Geschehen auf der Bühne, ohne es gleich zu bewerten.
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 5:11).	neg.	Hier überrascht das Ergebnis, da es sich in Boulevardzeitungen meist um kurze Sätze handelt.		Genau die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter.	pos.	
V. 4. 3. 1. S2	Komplizierte und gut verständliche Sätze halten sich die Waage.	pos.			In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.			Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	Eventuell könnte der Vergleich mit Sisyphos nicht jedem Leser verständlich sein.
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist gut verständlich.	pos.			Der Aufbau der Kritik ist gut verständlich und logisch.	pos.	
V. 4. 4.	Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.			Der Autor formuliert explizit ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Hauptintention der Regisseurin und die Bewertung des Kostüms.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Hauptintention der Regisseurin und die Bewertung des Kostüms.
V. 4. 6. S1	Im Großteil untermauert der Rezensent seine Bewertungen und Bemerkungen argumentativ.	pos.			Der Rezensent untermauert seine Bewertungen mit Argumenten.	pos.	
V. 4. 6. S2	Es kommt ein Verbesserungsvorschlag des Rezensenten in der Kritik vor.	pos.	Zitat: "Eine Breite, die sich in Breths Inszenierung, die zweifellos noch ein paar Striche vertragen hätte, widerspiegelt."		Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an	neg.	
V. 4. 7.	Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.			Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.	

V. 4. 8.	Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Am Schluss der Kritik wird darauf Bezug genommen, dass Breth dem Burgtheater erhalten bleibt.	Die Inszenierung wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	Die Behauptung in der Kritik "[...] diese Uraufführung ist kein opulentes Theater im konventionellen Sinn [...]" reicht nicht aus, um dieses Subkriterium positiv zu bewerten.
	Salzburger Nachrichten			Austria Presse Agentur		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es ist ein offensichtlicher Fehler in der Kritik.	neg.	Hedwig Kainberger schreibt von Rasmuchin. Die Rolle heißt in Wirklichkeit Rasumichin.	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	Der Kritiker versucht zu beschreiben und zu bewerten.	pos.	Es wird im Gesamten sehr objektiv beschrieben.	Es gibt wenig Stellen in der Kritik, an denen objektiv beschrieben wird.	neg.	Obwohl der Kritiker viel beschreibt, hat man im Gesamten nicht den Eindruck, als würde das objektiv geschehen. Meist kommt bereits vor der Beschreibung die Beurteilung.
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 22:28).	neg.		Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 10:21).	neg.	
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.		In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.		Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Die Kritik hat offensichtlich keinen Schlussteil.	neg.	Die Kritik hört unvermittelt mit der Beschreibung der Rollen von Swetlana Schönfeld auf. Man hat das Gefühl, dass da noch etwas kommen müsste.	Der Aufbau der Kritik ist gut verständlich und logisch.	pos.	
V. 4. 4.	Der Kritiker urteilt explizit.	pos.		Der Kritiker urteilt explizit.	pos.	
V. 4. 5.	Ausgewogenheit ist gegeben.	pos.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Hauptintention der Regisseurin sowie die Bewertung des Kostüms.
V. 4. 6. S1	Im Großteil untermauert der Rezensent seine Bewertungen und Bemerkungen argumentativ.	pos.		Im Großteil untermauert der Rezensent seine Bewertungen und Bemerkungen argumentativ.	pos.	
V. 4. 6. S2	Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.		Der Kritiker führt bei negativen Bewertungen keine Verbesserungsvorschläge an.	neg.	
V. 4. 7.	Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.		Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.	

V. 4. 8.	Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	„Sie beugt sich nicht dem Trend der Vereinfachung und der Voraussetzungslosigkeit von Kunst“	Die Inszenierung wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	
	Kleine Zeitung			Wiener Zeitung		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.		Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	In der Kritik ist wenig objektive Beschreibung über den Theaterabend vorhanden.	neg.		Die Kritikerin versucht zu beschreiben und zu bewerten.	pos.	
V. 4. 3. 1. S1	Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 18:17).	pos.		Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 9:18).	neg.	
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.		In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.		Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Der Einstieg in die Kritik ist sehr lang und es wird nicht klar, wo der Kritiker hier den Zusammenhang herstellen will.	neg.	Der Vergleich mit Hitler und Pot ist noch nachvollziehbar. Unverständlich ist jedoch, warum der Kritiker plötzlich die Frage stellt, ob man Mörder töten dürfte, bevor sie zu Massenmördern werden.	Der Aufbau der Kritik ist nachvollziehbar.	pos.	
V. 4. 4.	Der Kritiker urteilt explizit.	pos.		Die Kritikerin urteilt explizit.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Hauptdarsteller, die Bewertung des Kostüms sowie die Hauptintention der Regisseurin.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Hauptdarsteller und die Bewertung des Kostüms.
V. 4. 6. S1	Der Kritiker untermauert seine Bewertungen nicht mit Argumenten.	neg.		Die Kritikerin geht argumentativ vor.	pos.	
V. 4. 6. S2	Es kommt ein Verbesserungsvorschlag des Rezensenten in der Kritik vor.	pos.	"Frau Breth hätte indes eher die Nähe zum Stück und vor allem zu dessen Gegenwartsrelevanz suchen sollen."	Die Rezensentin bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.		Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.	

V. 4. 8.	Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Es wird in der Kritik ein Vergleich zu Bob Wilson gezogen. Auch das Bühnenbild wird mit der Leistung anderer Künstler in Verbindung gebracht.	Das Stück wird in mehrere kulturelle Zusammenhänge eingeordnet.	pos.	"Im Landestheater findet ein erfreuliches Wiedersehen mit jenem psychologischen Spiel statt, das im zeitgenössischen Theatergeschehen mittlerweile verpönt ist."
	<i>nachkritik.de</i>			<i>Neue Zürcher Zeitung</i>		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es ist ein offensichtlicher Fehler in der Kritik.	neg.	Wieder ein Fehler mit der Schreibweise des Rasumichin.	Es sind keine Fehler in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	In der Kritik wird umfassend beschrieben.	pos.	Besonders der Einstieg der Kritik beschreibt das Bühnengeschehen.	In der Kritik finden sich Passagen, in denen umfassend beschrieben wird.	pos.	
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 24:27).	neg.		Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 13:30).	neg.	
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.		Gut verständliche Sätze und lange, verschachtelte Sätze halten sich ungefähr die Waage.	pos.	Hier war die Bewertung des Subkriteriums allerdings grenzwertig. Die Lesbarkeit ist zum Teil aufgrund der langen Sätze bereits beeinträchtigt.
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.		Es sind mehrere für den Leser möglicherweise schwer verständliche Fremdwörter und Metaphern in der Kritik.	neg.	Beispiel: "Triptychon", "luzide", "[...] mit der Erich Wonder dem Bewusstseins-Schacht von Raskolnikow urbanes Gepräge gibt."
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau und der Gedankengang des Rezensenten sind logisch.	pos.		Der Aufbau und der Gedankengang der Rezensentin erscheinen logisch.	pos.	
V. 4. 4.	Der Kritiker urteilt explizit.	pos.		Der Kritiker urteilt explizit.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Bewertung der Hauptdarsteller fehlt.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Bewertung der Hauptdarsteller sowie die Bewertung des Kostüms fehlen.
V. 4. 6. S1	Der Rezensent argumentiert überwiegend seine Bewertungen.	pos.		Der Kritiker geht argumentativ vor.	pos.	
V. 4. 6. S2	Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.		Die Rezensentin bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.		Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in einen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	In dieser Kritik wird gezielt auf die beiden jungen Schauspieler Birte Schnöink und Sebastian Zimmer aufmerksam gemacht.	Das Stück wird in keinen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	

	Frankfurter Allgemeine Zeitung				Süddeutsche Zeitung		
	<i>Analyse</i>			<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.			Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	In der Kritik finden sich Passagen, in denen umfassend beschrieben wird.	pos.			In der Kritik wird durchaus umfangreich beschrieben.	pos.	
V. 4. 3. 1. S1	Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 40:27).	pos.			Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 9:31).	neg.	
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.			In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	In der Kritik finden sich Fremdwörter, die für die Leser eventuell schwer verständlich sin.	neg.	Beispiele: "Diskant", "Delinquenten", "Paletot"		Einige Fremdwörter können das Verständnis der Leser beeinflussen.	neg.	Beispiele: "synkretistische Philosophie", "Dezisionismus", "Spolien"
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist schlüssig.	pos.			Der Aufbau der Kritik ist durchdacht.	pos.	
V. 4. 4.	Der Kritiker urteilt explizit.	pos.			Der Kritiker fällt ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Hauptintention der Regisseurin, sowie die Bewertung der Hauptdarsteller, des Bühnenbildes und der Kostüme.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlt die Bewertung der Kostüme und des Bühnenbildes.
V. 4. 6. S1	Es ist keine Argumentationslinie zu erkennen.	neg.			Der Kritiker untermauert seine Bewertungen mit Argumenten.	pos.	
V. 4. 6. S2	Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.			Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.			Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in keinen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.			Das Stück wird in keinen kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	
	Frankfurter Rundschau				Darmstädter Echo		
	<i>Analyse</i>			<i>Anmerkung</i>	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.			Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	Die Beschreibung des Bühnengeschehens ist sehr dürftig.	neg.			Die Beschreibung des Bühnengeschehens ist eher dürftig.	pos.	Da die Kritik nicht sehr lange ist, wird dennoch positiv bewertet.
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 27:31).	neg.			Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 2:17).	neg.	

V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.			In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden	pos.			Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist schlüssig.	pos.			Der Aufbau der Kritik ist logisch.	pos.	
V. 4. 4.	Der Rezensent formuliert ein Urteil.	pos.			Der Rezensent formuliert kein Urteil.	neg.	Er schildert nur die Reaktion des Publikums.
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Hauptdarsteller und des Bühnenbildes.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Regie, Hauptdarsteller, Kostüm und Bühnenbild sowie eine Gesamtbeurteilung der Aufführung.
V. 4. 6. S1	Der Rezensent kritisiert argumentativ.	pos.			In der Kritik ist keine Argumentationslinie vorhanden.	neg.	
V. 4. 6. S2	Es kommt ein Verbesserungsvorschlag des Rezensenten in der Kritik vor.	pos.	Der Rezensent rät der Regisseurin dazu, ein anderes Stück von Dostojewskij zu versuchen.		Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.			Es sind keine Erklärungen zum Aufführungskontext vorhanden.	neg.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in einen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Der Platz der Regisseurin in der deutschen Theaterlandschaft wird in der Kritik genau definiert. Außerdem werden am Ende der Kritik mehrere verschiedene Strömungen von Theater aufgezählt, in denen sich die Inszenierung nicht wiederfindet.		Das Stück wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	
	Hannoversche Allgemeine Zeitung				Saarbrücker Zeitung		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>		<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.			In der Kritik findet sich ein Fehler.	neg.	Der Name des Darstellers Sven-Eric Bechtholf wird falsch geschrieben.
V. 4. 2. S2	In der Kritik wird beschrieben.	pos.			Es ist keine umfangreiche, objektive Beschreibung des Geschehens vorhanden.	neg.	Bei dieser Kritik liegt es wahrscheinlich an der Kürze.
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 9:17).	neg.			Genau die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 5:5).	pos.	

V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.			In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.			Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Der Gedankengang des Rezensenten ist nicht immer schlüssig.	neg.	Im letzten Teil ist es nicht wirklich nachvollziehbar, warum der Rezensent einen Zusammenhang mit dem Inzestfall in Amstetten sieht.		Der Aufbau der Kritik ist logisch.	pos.	
V. 4. 4.	Der Rezensent formuliert ein Urteil.	pos.			Der Rezensent formuliert ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Hauptdarsteller, des Bühnenbildes und der Kostüme.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Hauptintention der Regisseurin sowie die Bewertung der Hauptdarsteller.
V. 4. 6. S1	Eine Argumentationslinie ist nur schwach zu erkennen.	neg.			In der Kritik wird nicht argumentativ gearbeitet.	neg.	
V. 4. 6. S2	Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.			Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.			Erklärungen zum Aufführungskontext sind nicht vorhanden.	neg.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.			Das Stück wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	
	Stuttgarter Nachrichten				Südwest Presse		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>		<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.			Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	Objektive Beschreibung findet man am Anfang der Kritik.	pos.			Es ist fast keine Beschreibung vorhanden.	neg.	
V. 4. 3. 1. S1	Genau die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 15:15).	pos.			Mehr als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 16:8).	pos.	
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.			In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	"Knitz" ist ein schwäbischer Dialekt und wird von den ortsansässigen Lesern verstanden.		Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	

V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist im ersten Teil nicht schlüssig.	neg.			Der Aufbau ist logisch.	pos.	
V. 4. 4.	Der Rezensent formuliert ein Urteil.	pos.			Der Rezensent formuliert ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Hauptintention der Regisseurin und die Bewertungen der Hauptdarsteller und des Kostüms.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Hauptdarsteller und der Regie.
V. 4. 6. S1	Der Rezensent argumentiert seine Bewertung.	pos.			In der Kritik fehlt die Argumentation.	neg.	
V. 4. 6. S2	Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.			Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind nicht vorhanden.	neg.			Erklärungen zum Aufführungskontext sind nicht vorhanden.	neg.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.			Das Stück wird in einen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Genauer gesagt in einen kulturpolitischen Zusammenhang. Es wird erwähnt, dass Breth bald einen Termin mit Kanzler Gusenbauer hat.
					Thüringer Allgemeine		
	<i>Südkurier</i>				<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es gibt offensichtliche Fehler in der Kritik.	neg.	Der Name der Darstellerin Marie Burchard wird falsch geschrieben. Ebenfalls als Fehler ansehen könnte man die Bezeichnung der Rolle von Birte Schnöink. Diese wird im Text "Sofie" genannt. In Wirklichkeit heißt sie "Sofja".		Es gibt einen offensichtlichen Fehler in der Kritik.	neg.	Der Name des Darstellers Sven-Eric Bechtolf wird falsch geschrieben.
V. 4. 2. S2	Es gibt zu wenig objektive Beschreibung.	neg.	Es gibt in der Kritik keine Beschreibung ohne Bewertung.		Es gibt zu wenig objektive Beschreibung.	neg.	Es liegt in diesem Fall mit Sicherheit an der Kürze der Kritik.
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 15:16).	neg.			Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 2:5).	neg.	
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.			In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.			Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Der inhaltliche Aufbau ist schlüssig.	pos.			Der Aufbau ist logisch.	pos.	

V. 4. 4.	Der Rezensent formuliert ein Urteil.	pos.			Der Rezensent gibt ein Urteil ab.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen die Bewertungen der Kostüme, des Bühnenbildes und der Hauptdarsteller.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlt die Hauptintention der Regisseurin.
V. 4. 6. S1	Die Argumentationslinie ist zu wenig stark vorhanden.	neg.			Argumentation ist vorhanden, allerdings nicht wirklich schlüssig.	neg.	
V. 4. 6. S2	Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.			Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.			Erklärungen zum Aufführungskontext sind nicht vorhanden.	neg.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in einen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Die Inszenierung wird mit Inszenierungen anderer Regisseure verglichen. Außerdem wird das nicht besonders wirtschaftliche Vorgehen der Salzburger Festspiele kritisiert.		Das Stück wird in einen kulturpolitischen Zusammenhang gebracht.	pos.	Es wird ein Hinweis gegeben, dass das Stück deshalb so erfolgreich ist, weil sich die besten Schauspieler darum reißen, bei den Salzburger Festspielen aufzutreten.
	Frankfurter Neue Presse				Schwäbische Zeitung		
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>		<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>
V. 4. 2. S1	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.			Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.	
V. 4. 2. S2	Der Rezensent beschreibt umfassend.	pos.			Die Beschreibung ist nicht wirklich umfassend.	neg.	
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 3:9).	neg.			Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 4:10).	neg.	
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.			In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.			Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	
V. 4. 3. 2. S1	Der Aufbau der Kritik ist nicht ideal.	neg.	Das Ende kommt abrupt.		Der Aufbau der Kritik ist schlüssig.	pos.	
V. 4. 4.	Der Rezensent urteilt nicht.	neg.			Der Rezensent formuliert ein Urteil.	pos.	
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Es fehlen eine Gesamtbeurteilung, die Hauptintention der Regisseurin und die Bewertungen der Hauptdarsteller und der Regie.		Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Die Bewertung der Hauptdarsteller fehlt.

V. 4. 6. S1	Der Rezensent argumentiert nicht.	neg.			Der Rezensent versucht zu argumentieren, weshalb die (seiner Ansicht nach gescheiterte) Inszenierung, misslang.	pos.	
V. 4. 6. S2	Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.			Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.	
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind nicht vorhanden.	neg.			Erklärungen zum Aufführungskontext sind vorhanden.	pos.	
V. 4. 8.	Das Stück wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.			Das Stück wird in keinen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	neg.	
	Die Zeit						
	<i>Analyse</i>		<i>Anmerkung</i>				
V. 4. 2. S1	Es sind keine offensichtlichen Fehler in der Kritik.	pos.					
V. 4. 2. S2	Die Beschreibung ist nicht sehr umfassend.	neg.					
V. 4. 3. 1. S1	Weniger als die Hälfte der Sätze hat 15 oder weniger Wörter (Verhältnis 26:37).	neg.					
V. 4. 3. 1. S2	In der Kritik sind mehr gut verständliche Sätze als komplizierte Schachtelsätze vorhanden.	pos.					
V. 4. 3. 1. S3	Es sind keine Fremdwörter, Redensarten oder Metaphern vorhanden.	pos.	Bei den Fremdwörtern, die verwendet werden, kann man davon ausgehen, dass sie der Leser versteht.				
V. 4. 3. 2. S1	Der inhaltliche Aufbau der Kritik ist okay.	pos.	Auch wenn er im Vergleich mit anderen Kritiken schlechter abschneidet.				
V. 4. 4.	Der Rezensent formuliert kein Urteil.	neg.					
V. 4. 5.	Es ist keine Ausgewogenheit gegeben.	neg.	Bis auf die Hauptintention der Regisseurin fehlen alle geforderten Punkte.				
V. 4. 6. S1	Der Rezensent untermauert seine Aussagen mit Argumenten.	pos.					
V. 4. 6. S2	Der Rezensent bringt in der Kritik keine Verbesserungsvorschläge.	neg.					
V. 4. 7.	Erklärungen zum Aufführungskontext sind nicht vorhanden.	neg.					

V. 4. 8.	Das Stück wird in einen größeren kulturellen Zusammenhang eingeordnet.	pos.	Es werden Vergleiche zu Frank Castorfs Inszenierung gezogen.				
----------	--	------	--	--	--	--	--

IX.2. Theaterkritiken

An den Wiener B...



„Freier Fall“ von Gert Jonke wurde am Wiener Burgtheater uraufgeführt. (Foto: APA)

Ja, ist das Sterben lustig?

Wien (VN-RW) Der österreichische Autor Gert Jonke zählt zu den Aushängeschildern des Burgtheaters. „Freier Fall“ ist aber bestenfalls eine Abfolge von Sketchen zum Thema Selbstmord, die mit ebenso rabenschwarzem wie billigem Humor operieren.

Brüllendes Vergnügen

Erich, der zentrale Held des Stücks (Markus Hering ist auch zum zentralen Jonke-Interpreten des Burgtheaters geworden), erzählt zum teilweise brüllenden Vergnügen des Publikums, wie er sich in seinen früheren Existenzen jeweils von diesem Leben ins Jenseits kaputtuliert hat, Videodokumentation per Handy mitgeliefert – ein dürftiger Handlungsstrang, der durch nichts aufgefüllt wird.

Regisseurin Christiane Pohle kämpft tapfer damit, Textmassen in irgendeine Art von theatralischer Form zu bringen, aber es bleibt eine müde Angelegenheit mit einer Anzahl zusammenhangloser Nebenfiguren. Freilich, dass der Premierenjubiläum so heftig ausfiel, mag gerade damit zusammenhängen, dass der Abend so bar jeglicher Ansprüche einherkam . . .

Der Autor Gert Jonke arbeitet in diesem Jahr auch mit dem Aktionstheater Vorarlberg zusammen. Sein Stück „Plätzen plötzlich“ wird im Rahmen des Festivals „Bregenzer Frühling“ am 27. Juni im Theater am Kornmarkt uraufgeführt.

Vorarlberger Nachrichten, 26. 5. 2008

Uraufführung von „Freier Fall“ am Wiener Akademietheater:

Aus dem Füllhorn des Freudianers Jonke

Die ungeduldige Vorfreude auf diesen Abend hat sich bezahlt gemacht, geriet doch die Uraufführung von Gert Jonkes Stück „Freier Fall“ in Christiane Pohles Regie im Akademietheater zum virtuoson Finale des Burgtheater-Premierenreignis. Brillant wie immer: Markus Hering als Type in Jonkes Gedankenkonvolut.

Eine tolle Produktion! Denn was da Gert Jonke, seine Leibregisseurin Christiane Pohle und sein immer perfekter Sprachanwender Markus Hering im Akademietheater installiert haben, entfacht Lust am Theater. Menschliches, Philosophisches, Rationales und Poetisches, Absurdes und Aberwitziges ergießt sich aus dem Jonke-Füllhorn.

Das Komische und das Tragische halten sich natürlich die Waage, die (österreichische) Seele scheint ebenso das Objekt zu sein, das Jonke erforschen will, wie eigene Traumbilder. Jonke neuerdings ein Freudianer? Möglich, denn Jonkes Weltenbummler durch die Zeiten, der Selbstmörder Erich, besitzt seltsame Wesenszüge. Als Performancekünstler inszeniert er den x-ten Versuch eines Abgangs. Er will sich in den Himmel schießen! Christiane Pohle erzählt das alles mit witzigen Details. Jonkes subtiler Text bleibt aber an erster Stelle. Jubel! TG

Kronen Zeitung, 26. 5. 2008

Erlösung durch die Liebe

Gert Jonke hat ein neues Stück für das Wiener Akademietheater geschrieben: „Freier Fall“ wurde am Samstag herzlich gefeiert.

WERNER THUSWALDNER

WIEN (SN). Von Gert Jonke erwartet keiner einen dramatischen, auf dem Reißbrett entworfenen Knüller, wohl aber eine Fülle überraschender Gedanken, kauziges Spintisieren und die schrulligsten sprachlichen Trapezstücke. Man rechnet damit, immer wieder in einen Strudel verquerer Formulierungen zu geraten und davon mitgerissen zu werden. Das hat aber nichts Bedrohliches, vielmehr ist es ein großes poetisches Vergnügen.

In dieser Hinsicht ist auch das neue Stück ein waschechter Jonke. Und Regisseurin Christiane Pohle hat sichtlich Freude, den krausen Text, den er geschrieben hat, so unverkrampft zu nehmen, wie er gemeint ist.

Wir haben es mit Theater ganz besonderer Art zu tun. Denn anfangs geht Branko Samorovski (ohne dass er im Programmheft steht, ist er als solcher zu erkennen) durch den Zuschauerraum hinauf auf die Bühne und erzählt in einem skurrilen Monolog, dass er als Reformier der Beerdigungsgebräuche tätig sei. Er reichere den Vorgang durch künstlerische Darbietungen an und er erziele damit lebhaften Zuspruch. Bis zur Oper hätten sich die Beiträge zur Trauerfeier schon ausgewachsen. Was also der Zuschauer im Akademietheater erlebt, ist die künstlerische Produktion eines Beerdigungsinstituts.

Erich ist ein Selbstmordexperte

Der Held des Stücks ist Erich, ein höchst bemerkenswerter Mann, der da gerade zähneputzend in Unterhose den Tageslauf beginnt. Sein Partner ist Bertl (Johannes Krisch), der vom Land kommt, der aber nicht viel zu sagen hat, denn am liebsten wendet sich Erich mit langen Monologen direkt ans Publikum. Zwischendurch projiziert er

zur Unterstützung seiner Ausführungen kleine Videos.

Erich, gerade aus einer Irrenanstalt hinausgeworfen (Als Arzt? Als Irrer?), ist Selbstmordexperte. In der Anstalt war er derjenige, der die anderen davon abhielt, und auch seine Tätigkeit für die Telefonseelsorge hat dieses Ziel, aber selbst ist er entschlossen, Selbstmord zu begehen. Gerade bevorzugt er die Methode: Plastiksack über den Kopf.

Seine früheren Leben – Erich war schon x-mal auf der Welt – beendete er auf unterschiedliche Weise. Einmal, als Lehrer in Mautern, flehte er bloß inständig zum Himmel hinauf, dass er vom Blitz erschlagen werden wolle – und seine Bitte wurde erhört.

Erich ist im Übrigen Künstler und arbeitet an einer Installation. Sie besteht aus lauter blau-durchsichtigen Plastiksäcken, die an der

hinteren Bühnenmauer aufgehängt sind und die die Dokumentation seiner jeweiligen Leben enthält (Bühne: Maria-Alice Bahra). Erichs Monologe werden durch Butler-Zwillinge (Sven Dolinski, Gerrit Jansen) aufgelockert. Sie sind eineiig, der eine von ihnen einäugig. Sie führen sich mit ihren Kostümwechseln auf, als wären sie vom Life Ball übrig geblieben.

Feuer oder Plastiksackerl für den Weg ins Jenseits?

Erichs Plastiksack-Selbstmord misslingt, weil ein Mädchen dazwischenkommt, das aufgeregt von einem verunglückten Bahnfahrer erzählt. Erich ist dann doch motiviert, an seiner Installation weiterzuarbeiten. Pyromanisch begabt, wie er ist, will er sich, in einem Hochofenarbeiter-Anzug auf einem Sessel sitzend, in die Luft jagen. Es geht daneben. Er greift auf die bewährte Plastiksack-Methode zurück, aber wieder wird er von dem aufgeregten Mädchen gestört, das mit einem Moped in die Stadt gebracht werden will. Es folgt ein zartes musikalisches Zwischenspiel für Violine und Klavier, und dann bahnt sich Erichs Erlösung durch die Liebe an.

Die weibliche Entsprechung für Erich ist Siedu in Gestalt der jungmädchenhaft agierenden Liebgart Schwarz. Für die Liebesszene bietet Jonke all sein Feingefühl auf. Doch das Glück ist bedroht. Männer treten auf, ihr Anführer (Michael Masula) redet in einer Sprache, die noch niemand gehört hat, massiv auf das Paar ein. Hört sich für die Zuschauer witzig und grotesk an, für das Liebespaar allerdings gefährlich. Den beiden bleibt nichts übrig, als in den Zuschauerraum – von der Illusion in die Wirklichkeit – zu flüchten.

Markus Hering in der Rolle des Erich ist genau der treuherzige und engagierte Jonke-Typ, der die schönsten Absurditäten mit dem nötigen Ernst vorträgt und der, stets weit entfernt von der Siegerstraße, alle Sympathien auf sich zieht.

Es führt zu nichts, bei Jonke nach dem Warum und Wieso zu fragen. Sein Theaterabend verführt dazu, die Alltagslogik weit hinter sich zu lassen und auf eine ganz andere Ebene des Welt Denkens und -empfindens gehoben zu werden.

Tipps gegen den Suizid

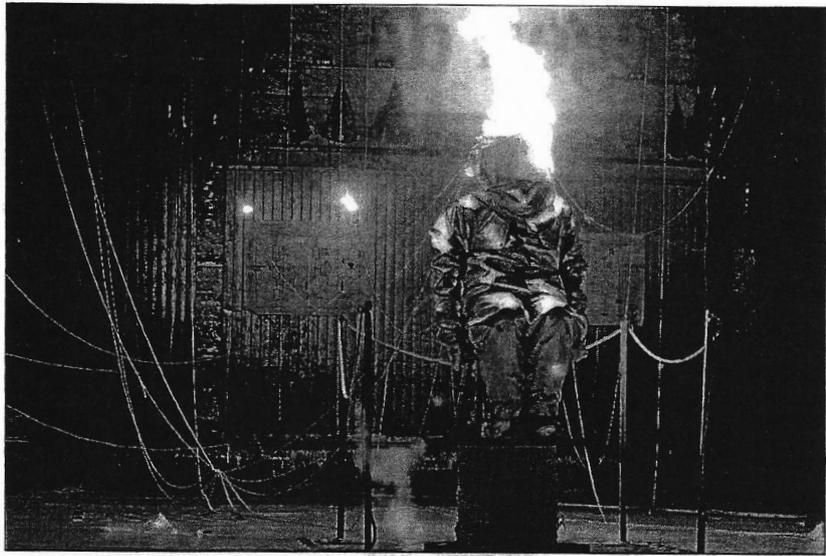
Weltauflösung mit großem Vergnügen: Gert Jonkes „Freier Fall“ wurde von Christiane Pohle am Akademietheater uraufgeführt. Der Jubel erfolgte zu Recht.

Margarete Affenzeller

Wien – Erich ist ein großes Talent im Bereich der Suizidprävention, und allein diese Behauptung, die Markus Hering in Gert Jonkes *Freier Fall* am Akademietheater in vollem Glanz verkörpert, straft jede Realität lachend Lügen. Der viel zu spät vom Burgtheater entdeckte Dramatiker ist eben der größte Utopist, den dieses Land hat, und der präziseste Umstürzungstechniker am Theater.

In poetischen Verschiebeprozessen entkoppelt Jonke im Denken verhärtete Zusammenhänge, hebt Vorstellungen aus den Angeln, macht bekannt mit Figuren wie „Heckenrosa“ oder „Obersennerin“ (*Es singen die Steine*) oder mit einem entschlossenen „Wüstenförster“ (*Insektarium*). Gestört kann man Gert Jonke als den Top-Fantasy-Dramatiker Österreichs bezeichnen.

In *Freier Fall*, von Christiane Pohle am Samstagabend zur heftig akklamierten Uraufführung gebracht, sind Zeit und Figuren wie immer schon bei Jonke in Auflösung begriffen. Pohle, zum dritten Mal mit einer Jonke-Uraufführung betraut, ist die parodistische Dienerin dieses in die Zukunft verlegten, Zeiten umspannenden und von anderen Figuren (Johannes Krisch, Adina Vetter, Sven Dolinski, Gerrit Jansen)



Zurück in die Zukunft führt Gert Jonkes „Freier Fall“ (Markus Hering). Foto: APA/Techt

nur jeweils kurz unterbrochenen Redeflusses des ewigen Wiedergängers Erich (Hering). Wenn das Theater futuristisch wird, kann es unfreiwillig heiter werden; Pohle kommt dem zuvor und entwirft die rückwärtsgerichtetste Zukunft, die sich denken lässt: die Kostüme – Modeirrtümer aus den vergangenen Jahrzehnten, die angewandte Sciencefiction – wie aus Schüleraufsätzen.

Nach oben, unten offen

Die Lebensläufe des die mannigfachen Selbstmorde überdauert habenden Helden sind auf Handys gespeichert, die in Hundertschaften, in Plastiksäcken blinkend, an den echten Theaterwie angebauten Mauern (Bühne: Maria-Alice Bahra) hängen. Dieser Ort ist, wie auch die Zeit, nach allen Seiten, nach oben und unten, offen. Vom Karbon (vor 360 Mio. Jahre) über die Jungsteinzeit bis in die nämliche

Zukunft tragen die Erzählungen dieses Erich (Er/Ich). Ein gewitzter Orlando, der hier mit kastanienbraunem Flatterhaar hurtig Vorkehrungen für die anstehende Eröffnung (= Verbrennung) seiner Installation trifft. Er ist Künstler und Heilpraktiker in Personalunion.

Seine eigenen Suizide haben ihm über die Jahre notwendigerweise so manches neue Leben eingebrockt, auf das er in seiner gutmeinenden Erzählung nun zurückblickt. Mit einer weit ausgefahrenen Teleskopstange fischt er dafür jeweilige Mobiltelefone von der Mauer, und „spult“ das am groß projizierten Display zu sehende vergangene Leben ab. „Blitz trifft mich!“ fleht er darauf einmal sterbenswillig in einer alpenländischen Gewitterlandschaft in Mautern; ein andermal lässt er sich während eines hochsommerlichen Wintereinbruchs zur Zeit der Gotik erfrieren.

Schon im Roman *Der ferne Klang* (1979/2002) war es ein Mann, den der missglückte Selbstmord in ein Leben voller Überraschungen zurückgeworfen hat. Erich in *Freier Fall* ist dessen Abkömmling; und auch er ist Protagonist einer von Jonkes Liebes-Utopien, die als Begegnung von Erich mit Siedu (Ste/Du; Libgart Schwarz) hier aber im Pathos versank.

Der Abend ist eine einzige Kette von nicht zur Gänze aufzuzählenden Parodien: auf den Selbstmord, auf das Landleben, auf die Kunst (also Selbstparodie), auch auf das Theater (das in einer Rahmenhandlung mit Branko Samarovski die Spielstätte mit dem Friedhof tauscht).

Vergnügen unter besonderer Berücksichtigung von Weltauflösung; darauf verstehen sich Jonke und Pohle. Wenn man danach auch hoffte, dies irgendwann einmal ganz anders inszeniert zu sehen.

THEATER: Umjubelte Uraufführung von Gert Jonkes neuestem Stück

Poesielandschaften ohne Bruchlandung

VON REINHOLD REITERER

„Freier Fall“: Stück von Gert Jonke, Uraufführung, Akademietheater Wien (24. Mai)

★★★★☆

Jetzt ist alles gut. Wir, die wir als Zuschauer im Theater sitzen, sind plötzlich Lebensretter! Herr Erich (Markus Hering) und Frau Siedu (Libgart Schwarz) bedanken sich bei uns. Durch einen Sprung, quasi ein freier Fall von der Bühne in den Zuschauerraum, sind sie noch einmal davongekommen: den bedrohlichen Polizisten „aus einer unbekanntem Zukunft“ mit dem in einer einsilbigen Kunstsprache bedrohlich stammelnden Anführer (Michael Masula). Die Flucht der beiden aus der Kunstwelt in die Theaterrealität lässt die Monster resignieren und aufgeben.

Mit großem Jubel für die Darsteller, allen voran Markus Hering, sowie für Autor Gert Jonke und Regisseurin Christiane Pohle wurde die Uraufführung von „Freier Fall“ gefeiert.

Im ersten Bild begegnet uns Erich. Ein Mensch, der uns weismachen will, dass er schon seit Jahrtausenden auf der Welt ist und sich immer wieder

durch Selbstmord aus einem Abschnitt in den nächsten katalpultiert hat. Er bietet uns via Videofilme vom Handy Beweise seiner früheren Existenzen an. Hering verbindet Erfahrung und kindliche Neugierde zu einem verblüffenden Ganzen.

In Episoden rund um das Thema Selbstmord und dessen Verhinderung begleiten ihn Pfleger Bertl (Johannes Krisch), Adina Vetter als aufgedrehte „Göre“ und die Butler-Zwillinge Sven Dolinski und Gerrit Jansen. Bis die Lebensliebe Siedu auftaucht. Die beiden sind so vertraut, dass sie sich gegenseitig „lesen“ können. Bei der sze-

nischen Umsetzung dieser poetischen Metapher scheint Pohle ins Schwimmen geraten zu sein. Das humane Einssein kann nicht funktionieren, wenn die Menschheit ihren rücksichtslosen Umgang mit der Umwelt fortsetzt. Da stehen dann die Boten „aus einer unbekanntem Zukunft“ im Raum.

Zum Glück hat Jonke, der Kapitän dieser Traumwelten-Regatta, noch nicht ganz den Glauben an die Realität verloren und adelt das Theaterpublikum als große Retter. Die Welt im Kopf kennt Auswege. Tröstlich.

Info: 01/5131513. www.burgtheater.at



Vertraute Lebensliebe (Markus Hering und Libgart Schwarz)

Oberösterreichische Nachrichten, 26. 5. 2008

Die Liebe im Feuer der Apokalypse

AKADEMIETHEATER. Uraufführung von Gert Jonkes „Freier Fall“: Großes Welttheater, herrlich, fantastisch. Markus Hering stemmt bravourös den gewaltigen Text-Block.

VON BARBARA PETSCH

Epsilon, wann fliegen wir zum Sirius? Weißer Russ, schwarzer Schnee. Kochender See als Karpfensuppe. Fahrenheit's feuerfestes Fieberthermometer: Zum dritten Mal zeigt die Burg eine Jonke-Uraufführung: „Freier Fall“ ist die Geschichte eines Zeit-Reisenden. Immer von Neuem wiedergeboren, beendet er sein Leben durch Selbstmord. Erich heißt der Mann. In der Gegenwart hat er schließlich Zuflucht in einer Art geschützten Werkstatt für Künstler gefunden: Dieser „Stadtteil für geistige Erweiterung“ wurde von einem Mäzen finanziert und liegt im Wiener Wald...

In der Psychiatrie, wo Erich zuvor war, hat er die Ärzte gegen sich aufgebracht, weil er Selbstmörder auf eigene Faust heilte, indem er für seine Lieblings-Methode des Freitodes warb: Das Plastiksackerl. Indem er die Suizidalen mit der Möglichkeit dieses „leichten“ Todes konfrontierte, befreite er sie von ihrer Besessenheit Schluss zu machen und zeigte ihnen Wege, sich auf andere zu konzentrieren. Der Primar schmiss Erich trotzdem raus, nachdem er beim Probieren der Plastiksackerl-Methode in Panik geraten war. Danach arbeitete Erich bei der Telefon-Seelsorge. Auch im Kunstzentrum, wo er jetzt lebt, wird er gelegentlich als Retter angefragt. Zum Beispiel muss er einen Selbstmörder vom Donauturm holen...

Wer Jonke ein bisschen kennt, weiß nicht, ob er bei seinen Geschichten, die auch immer schonungslos das Künstler-Elend schildern, lachen oder weinen soll. Die Urauf-

führung im Akademietheater ist über alle Maßen hinreißend. So ein Kritiker sitzt ja, speziell zu dieser Jahreszeit, recht viel im Theater – doch selten erlebt er so eine Sternstunde. Dabei fiel Christiane Pohles Inszenierung eher glättend und pragmatisch aus. Man verzeiht es ihr, weil Jonkes Text wieder einmal darauf angelegt ist, die Grenzen der Special Effects zu testen, mit Waldbrand, Feuerwerk, Löschhubschraubern. Die Pyrotechnik hat sich angestrengt: Als Erich seine Installation sprengen will – er will sein Lebenswerk vernichten wie viele Künstler – schwebt ein alter Küchen-Stuhl, von Silvesterraketen angetrieben, zischend in den Bühnen-Himmel, von wo er am Ende der Aufführung krachend herab stürzt.

Scheuer Dichter im Jubel

Wie Handke, Bernhard, Jelinek schreibt Jonke eigentlich Monologe. In musikalischen Eruptionen wird die Apokalypse beschworen. Die Texte sind nicht weit entfernt von der Realität, obwohl die Prophezeiungen höchst fantastisch wirken. Die Liebe ist bei Jonke ganz handfest und herzlich, die Humanität, die sich hier verströmt, überdauert den Weltuntergang, auch in „Freier Fall“.

Markus Hering, der bereits in den anderen Jonke-Aufführungen des Burgtheaters („Chorfantasie“, „Die versunkene Kathedrale“) gespielt hat, erfüllt den gewaltigen Text mit Leben und Energie. Wenn man die sich auftürmenden Wortkaskaden liest, weiß man erst, was das für eine gewaltige, auch physische Leistung ist. Sie ist umso eindrucksvoller als Hering keine Minute sinn-

los brüllt, tobt oder sonst wie Aufmerksamkeit heischt. Er ist einfach ein überragender Schauspieler. Libgart Schwarz ist seine Geliebte. Vom Alter her passt das nicht, aber was an Jugendfrische fehlt, wird vollauf aufgewogen durch das liebevolle Wesen dieser „Siedu“ (Sie, Du). Es ist eine der schönsten Szenen dieses an optischen und verbalen Sensationen reichen Abends, wenn die zwei einander Jonkes Lyrik von ihren nackten Körpern vorlesen. Johannes Krisch gibt den skurrilen Stichwortgeber Bertl, Branko Samarovski einen Bestattungsunternehmer, der Begräbnisse zu Theatervorstellungen umfunktioniert, Adina Vetter ist eine passend schrille Göre. Sven Dolinski und Gerrit Jansen spielen die Butler-Zwillinge, Schauspieler, Service-Personal und Brandstifter.

Michael Masula hat sich das köstliche Kauderwelsch („Küttla tschutsch!“) des Anführers der Soldatentruppe glänzend anverwandelt. Die Soldaten erobern am Ende die Welt und das Kunst-Reich. Die Liebenden aber flüchten – ins Publikum, das den scheuen Dichter ganz besonders heftig bejubelte und gar nicht heimgehen wollte.

SPÄTZÜNDER GERT JONKE

Als Schriftsteller ist der 62-Jährige seit Ende der Sechziger berühmt, das Volkstheater spielte ab 1990 seine Stücke. 14 sind es mittlerweile. „Freier Fall“: 26., 30. Mai, sowie 1., 4. Juni ☎ 51444/4140

Die Presse, 26. 5. 2008

Es raucht und kracht und blitzt

Schöner Sterben: Gert Jonkes neues Stück „Freier Fall“ im Wiener Akademietheater

WIEN, 25. Mai
Erich berät Selbstmordkandidaten. Das kann er ganz gut, damit hat er Erfahrung. Schließlich hat er sich selbst schon ungezählte Male von einem Leben ins nächste befördert. Während er dabei meistens erfolgreich vorging, denn immerhin treibt er sich ungefähr seit dem Präkambrium auf der Erde herum, fruchten durchaus auch seine Beratungsbemühungen. Die meisten Lebensmüden lassen von ihrem Tun nach Erichs Einschreiten ab.

Die Beweise für seine stilvollsten Suizide bewahrt er als Kurzfilmaufzeichnungen mittels Mobiltelefonen, abgepackt in Plastiksackerln, im Atelier auf. Auf Anfrage, aber auch unaufgefordert, führt er schon mal gern ein paar Höhepunkte vor: vor den Zug nach Graz springen, im Schneegestöber während eines besonders kalten Augustnachmittags im Mittelalter erfrieren, beim russischen Roulette in der Transsibirischen Eisenbahn die Schädeldecke wegschießen oder nahe Mautern in der Wachau vom Blitz erschlagen werden – übrigens das Beste, was einem nach Erichs Aussage nahe Mautern passieren kann.

„Freier Fall“, Gert Jonkes vierzehntes Dramolett, hat Christiane Pohle im Wiener Akademietheater schwunghaft in Szene gesetzt. Wie alle Jonke-Stücke lebt es vom Wortwitz und der Absurdität der Welt. Das Atelier hat die Bühnenbildnerin Maria-Alice Bahra sehr schlicht eingerichtet. Kahle Wände, bis obenhin mit Garderobehaken und daran Kunststoffbeuteln behängt, aus denen verräterisch Mobiltelefone blinken. Ein Stapel Matratzen, ein paar Kabelrollen als Sitzgelegenheiten, eine Schiebetüre für effektvolle Deus-ex-Machina-Auftritte, mehr ist da nicht. Das reicht auch für den skurrilen Text von Gert Jonke.

„Da da, guti guti, rasp rasp, durchi durchi!“ Oder auch: „A huat deall Poizzn a huat ddella traute. Heit pressiert no wos!“ Wahrlich, heute pressiert noch so einiges! Man versteht die Darsteller – so gnädig

ist der Dichter dann doch – die meiste Zeit durchaus, sogar, wenn man ihnen nicht folgen kann.

Da er wegen zu großen Erfolges soeben als Pfleger aus der Psychiatrie entlassen wurde, stellt Erich, der sich selbst „Vollkünstler“, nicht etwa einen „Halbkünstler“ nennt, seine neueste Installation fertig. Die schaut aus wie ein Raketen-

kann. Aber erstens wird er noch gebraucht, und zweitens verrät er den Trick: ein klitzekleines Luftloch im Beutel genügt, um das Unterfangen spektakulär scheitern zu lassen. Es wäre auch schade, denn Hering trägt den ganzen Abend beinahe mühelos.

Ob Vorführung seiner schönsten Suizidschnipsel, ob Belehrung seines Gastes Bertl, den unter falschem Bart und hin und wieder auf der Gitarre klimpernd Johannes Krisch ganz wunderbar unterkühlt gibt, oder ob Konfrontation mit den mysteriösen Butler-Zwillingen, die bei Jonke als griechischer Chor dienen und leichten Muts Hiobsbotschaften verkünden – „Jetzt brennt auch der Wienerwald!“ –, stets bleibt Hering gelassen, geistreich, witzig. Kaum einmal versiegt sein Redefluss, erst als er seine Seelenverwandte Siedu, erfreulich textgetreu und fast neckisch von Libgart Schwarz verkörpert, erkennt, sinken einander die beiden in die Arme.

Vielleicht hätten sie besser aufpassen sollen, denn just in diesem Moment stummer Glückseligkeit dringt die Zukunftspolizei ins Atelier ein. Was die Herren in viel zu großen Nadelstreifanzügen genau wollen, wird nicht klar, denn als sie sich hinlänglich unverständlich gemacht („Schiri funz! Kerz schurza frunz! Zawirgl klawurzl!“), Knallerbsen und ein paar Ohrfeigen ausgeteilt haben, entschwinden ErIch und SieDu in den Zuschauerraum und lassen die Herren Polizisten verwirrt, das Publikum erheitert zurück.

Dabei raucht, kracht und explodiert es ständig wie selbstverständlich, Möbelteile und Motorräder fliegen durch die Luft. Die ältesten Bühneneffekte, etwa Seilzug und Feuer, kommen schamlos zum Einsatz. Hier wird das Theater sicher nicht neu erfunden, aber für immerhin zwei Stunden kann man ganz entspannt abschalten und einen weitgehend sinnfreien, ungetrübten schwarzen Humor genießen. Zur Belohnung setzt es donnernden Applaus für Ensemble, Dichter und einen großen Spaß. MARTIN LHOTZKY

Frankfurter Allgemeine LESESAAL

Die Frage des Tages:

Wie hat Ihnen Jutta Limbachs Plädoyer für die deutsche Sprache gefallen? Sind die von ihr skizzierten Zukunftsaussichten überzeugend?

Der Lesesaal ist der multimediale Ort im Internet, an dem unsere Leser miteinander und mit Sprachwissenschaftlern, Schriftstellern und Politikern über Jutta Limbachs Buch „Hat Deutsch eine Zukunft?“ ins Gespräch kommen können. Dort wird das Buch in Auszügen vorabgedruckt und zur Diskussion gestellt. Unser Forum finden Sie unter www.faz.net/limbach. F.A.Z.

stuhl und soll einer weiteren Selbstentlebung dienen. Diesmal klappt das aber nicht wie geplant, und in einer Feuerorgie entschwebt das Gefährt gen Schnürboden ohne Passagier. Na, denkt der sich, greife ich zur altbewährten Methode des Ersticken in einem Plastiksack. Erstaunlich dabei könnte sein, wie lange es Markus Hering ohne Sauerstoffzufuhr aushalten

Vom Schieferglimmern des Himmels

Gert Jonkes «Freier Fall» am Wiener Akademietheater

Gert Jonke ist der Romantiker der Literatur, einer, dem die Elemente genauso zwingend zum grossen kosmologischen Brausen ineinander fahren wie die Textsorten zum unverwechselbaren Werk. Ist es Prosa, ist es Poesie, was der österreichische Schriftsteller dem Wiener Akademietheater diesmal abgeliefert hat? Ist es überhaupt ein Stück? Man weiss es nicht, und man muss es auch nicht wissen. Wer mit Gert Jonke den Sprung in die Tiefen seines Stücks «Freier Fall» wagt, der wird sich erhoben fühlen. Weil auch die Regisseurin Christiane Pohle mit von der Partie ist, ist es Himmelfahrt mit Kommando.

Erich heisst ein offenkundig zur Wiedergeburt begabter und mit Feuer arbeitender Installationskünstler, der nebenbei auch Selbstmordberater ist. Quer durch die Menschheitszeitalter hat er sich per Suizid aus der Welt geschafft. Während er in einer Fabrikhalle sein neuestes Werk aufbaut, erzählt er von seinen finalen Heldentaten in der späten Jungsteinzeit oder in der frühen Gotik. Vom Tod auf Eisenbahngleisen bei Graz oder vom Sich-selbst-Erfrieren im Packeis bei Hamburg. Markus Hering ist in Christiane Pohles Inszenierung ein glaubhaft zwischen Leben und Tod gespannter Künstler, ein fahriger Vor- und Nachfahr seiner selbst. Ein Mann jedenfalls, der unsagbar verschlungene und poetische Monologe hält.

Neben ihm reüssieren auf der Bühne noch andere Gestalten Jonkescher Einbildungskraft. Bestimmung einer blondmähnigen «Göre» (Adina Vetter) ist es, das Wiener Verkehrsnetz vor unglücklichen Todesfällen zu bewahren. Ein in ungemütlichem österreichischem Dialekt daherplaudernder Krankenpfleger (Johannes Krisch) tritt als Reminiszenz an des Künstlers kurze Medizinerkarriere auf, während ein kellnerndes Zwillingsspaar (Sven Dolinski und Gerrit Jansen) mit absonderlicher Vorgeschichte und verspiegel-

ten Sonnenbrillen Cocktails servieren darf. Mit einem Duett ganz anderer Art strebt das Stück seinem Ende zu. Ohne Liebe keine Poesie und keine Poesie ohne Liebe. Erich findet sein pronominales Komplement in «Siedu» (Libgart Schwarz). Die tantrisch wortreiche Beziehung wird durch die Eingreiftruppe einer Zukunftspolizei getrennt, die unmissverständlich einen Dialekt des 27. Jahrhunderts spricht: «Witschla muidl zunz!»

Wenn die surreale Rede von Jonkes Figuren zwischen Wirklichkeit und Phantasie oszilliert, zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, dann hat Christiane Pohles witzige Regie dafür das passende Bild gefunden. Auf der von Maria-Alice Bahra gestalteten Bühne flackern die Displays Hunderter Mobiltelefone. Die Wellen, die sie senden, sind Irrläufer einer Kommunikation, die Gert Jonke verzweifelt retten will. Jonkes bis zur Unschuld phantasievollen Stücke sind Gegen-Kunst, der Versuch, das Theater vor dem Selbstmord der Einfallslosigkeit zu bewahren. Während man all das sieht, möchte man meinen, die landauf, landab gespielten neuen Stücke seien tatsächlich so wie die Jonkeschen Suizidanten: «unentwegt voller Angst zitternd, heulend, unansprechbar und rasend vom eigenen Wahn gekocht». Was ist das wahre Unglück für Jonkes Künstler? Wenn «dieses brennende Schieferglimmern vom Himmel im Kopf nicht explodiert».

Traut stehen sie beisammen, der Romantiker Jonke und sein Alter Ego Erich. Ein Feuerzauber gerät dem Künstler auf der Bühne zum Fiasko. Dem Dichter, der ihn ersonnen hat, wird indessen der Abend zum Erfolg. Gert Jonke hat mit «Freier Fall» sein drittes Stück fürs Burgtheater geschrieben. Man frage nicht! Es ist seltsam schön wie immer.

Paul Jandl

Der Tod ist ein Wiener

Aus dem Leben eines Selbstmörders: „Freier Fall“ von Gert Jonke am Akademietheater in Wien uraufgeführt

Von Stephan Hilpold

In kaum einer Stadt ist das Verhättnis zum Tod so libidinös besetzt wie in Wien – jenes zum Selbstmord eingeschlossen. Insofern hat Gert Jonke gut daran getan, sein neuestes Stück in Wien uraufzuführen. In kaum einer Stadt kommt der Tod allerdings unter einer so dicken Schicht von Schmelz daher. Insofern war die Wahl von Wien dann vielleicht doch nicht die allerbeste.

„Freier Fall“ schlägt in Wien einige skurrile Pointen, bevor es zur Himmelfahrt anhebt. Die Mär eines Mannes, der über seine vielen (geglückten!) Selbstmordversuche berichtet, wandelt sich zu einer Liebesgeschichte und schließlich zu einer Vertreibung aus dem Paradies. So weit, so unübersichtlich, so typisch Jonke. Unter den österreichischen Autoren ist er der Wortjongleur, der seine eigenen

tionen am weitesten treibt. Der den Alltag verpoetisiert und die Poesie veralltäglicht und der am Handlungsablauf so lange dreht, bis die Schraube irgendwann nur mehr lose in ihrer Windung hängt. Dem Theater macht es der 1946 in Kärnten geborene Jonke damit nicht leicht. Es hat sich in Gestalt von Christiane Pohle zuletzt mit seinen eigenen Mitteln gewehrt. Sie besorgte auch die beiden letzten größeren Jonke-Uraufführungen, „Chorphantasie“ in Graz und „Die versunkene Kathedrale“ in Wien. Was dabei heraus kam, waren Abende mit beträchtlichem Humor und ziemlich viel Poesie.

Dieses Mal will das im Wiener Akademietheater nicht so recht klappen. Am Hauptdarsteller Markus Hering, diesem wirrsten und fähigsten Jonke-Darsteller, liegt es nicht: Im geschmacklosen Polyesterthemd gibt er den Selbstmordexperten Erich, der seine eigenen

Versuche säuberlich mit dem Videohandy dokumentiert – und das über die Jahrtausende hinweg. Die Dokumente seiner Selbstzerstörungen hat er zu einer Installation geformt. Mit ihr will er (buchstäblich) in den Himmel fahren. Doch der Mechanismus zündet im falschen Moment.

Das Künstler- im Lebensdrama

Aus dem Lebens- schält sich so das Künstlerdrama. Das Heil liegt wie meistens bei Jonke in der Sprache und der Poesie, man muss es nur zu entziffern wissen. Im zweiten Teil des Stücks zeigt Jonke, wie das geht: Erich und seine, wie er selbst auf einen vielsagenden Namen hörende Angebetete Siedu (Libgart Schwarz) lesen ihre Körper als wären sie Bücher. Erst als eine Horde von Männern auftaucht, die eine gänzlich andere, nicht verstehbare Sprache spricht, wird das Idyll zerstört. Diese Volte



Wiener Pointen bis zur Himmelfahrt.
R. WERNER/BUGTHEATER

Akademietheater Wien: 26., 30. Mai.
www.bugtheater.at

Rabranza zawirzl klunulf!

von Eva Maria Klinger

Wien, 24. Mai 2008. Das trippelnde Zwillingspaar hätte auch von Händl Klaus stammen können, dessen Stück "Die Sammlung Marianne Bosch" an diesem Abend zur Uraufführung vorgesehen war. Sie kam nicht zustande. Da im Burgtheater nach Absagen von Dimitter Gotscheff und Falk Richter schon Lücken klafften, musste Gert Jonke wohl als Uraufführungersatz einspringen.

Der wundersame Poet hat es mittlerweile auf 14 Stücke gebracht, obwohl er im Grunde kein Dramatiker ist. Handlung, Dialog und Charaktere gelten in der österreichischen Theaterliteratur nicht mehr als Voraussetzung für ein Bühnenwerk, seitdem Textflächen (Elfriede Jelinek) und Monologe (Thomas Bernhard) ihre dramatischen Möglichkeiten erwiesen haben. Gert Jonke ist der Schöpfer der phantastischen, ironischen Schelmennovelle.

Plastiksäckchen gegen die Lebensmüdigkeit

Erich, Ex-Therapeut in einer Psychiatrie, hat die Suizidrate zu sehr verringert, weshalb er vom Klinikchef entlassen wurde. Dahinter steckt Jonkes verschmitzte Perfidie, wonach Selbstmörder für die Psychiatrie eben lebensnotwendig sind. Erichs Methode ist simpel: er verteilt an die Patienten Plastiksäckchen, die, über den Kopf gestülpt und zugebunden, eine sichere und schmerzfreie Suizid-Methode garantieren. Mit diesem Beruhigungsmittel in der Tasche, gelingt es den Patienten plötzlich, ihre Lebensprobleme zu lösen.

Markus Hering als "Engel der Selbstmörder", ist nun schon zum dritten Mal eine fabelhafte, beglückende Jonke-Figur. Er hat die naive Ernsthaftigkeit, an die absolute Echtheit der krausen Phantasien zu glauben, er erdet den Überschuss an surrealen Einfällen in der Realität. Als Spezialist für Selbstmorde erzählt er von eigenen Versuchen des freiwilligen Abgangs: Tiefseetaucher in der Jungsteinzeit, Sprengmeister eines Fluchttunnels aus der DDR oder wie er in den Alpen unbedingt vom Blitz erschlagen werden wollte.

Und dann ist der Mann auch noch Künstler. Brennende Zündschnüre sollen den Stuhl, auf dem er sitzt, in den Bühnenhimmel schleudern. Das Experiment gelingt irgendwie, doch Erich sitzt gerade nicht auf dem Stuhl. Diese Feuer-Explosion ist eine verspielte theatralische Idee, wie Jonke sie gerne erfindet. In seiner Lieblingsregisseurin Christiane Pohle hat er eine Vollstreckerin, die mit Witz und Aplomb solche Überraschungseffekte erzeugt und die zu Jonkes Humor die richtige Affinität besitzt.

Plötzliches Erscheinen von Sinnsprüchen

Erichs lange Ansprachen ans Publikum münden in eine romantische Liebesgeschichte. Die für ihn bestimmte Frau Siedu (Liebgart Schwarz) hat er durch ein Straßenbahnfenster erkannt. Während der Umarmung erscheinen plötzlich Sinnsprüche auf ihren Körpern, sie lesen buchstäblich von einander ab, malen schwarz den Tod der Natur, ein immer wiederkehrendes Jonke-Mantra.

Als sie nach langer Umarmung erwachen, stehen Soldaten aus einer fernen Zukunft vor ihnen und kommandieren in einer Phantasiesprache. "Zakurgla klasetzka plurunz/Rabranza zawirzl klunulf!" Michael Masula ist der Gedächtniskünstler, der seitenlang und buchstabengetreu diese Referenz an den von Jonke verehrten H.C. Artmann und die Wiener Gruppe auswendig beherrscht. Zuletzt flieht das Liebespaar vor den Usurpatoren im "Freien Fall" mitten ins Publikum.

Da das alles noch nicht abendfüllend ist und Jonkes Phantasie ohnehin grenzenlos, gibt es noch schrullige und makabere Einschübe. Eine junge Frau (Adina Vetter: vor allem blondmähig) beweint ihren dann doch nicht toten Freund, ein innovativer Bestattungsunternehmer (kabarettistisch: Branko Samarowski) hat Zeremonien erfunden, die so beliebt geworden sind, dass er Eintrittskarten verkaufen muss. Zwischendurch wird Klavier und Geige gespielt, schön aber im Verdacht der Stückverlängerung stehend.

So sind viele einzelne Blöcke um Erich komponiert, die keinen zwingenden Zusammenhang ergeben. Es ist nicht leicht, eigentlich nicht möglich, mit Sprachkunst, Ironie und Phantasie zwei Stunden lang Spannung zu halten. "Das, was am Burgtheater gemacht wird, ist doch meistens Weltklasse, auch wenn's schief geht", feixte Jonke schon im voraus. Schief ging's wahrlich nicht, nur etwas schleppend. Gert Jonke und das gesamte Team wurden vom Publikum gefeiert.

Wolfgang Kralicek

Der perfekte Selbstmord

THEATER Da kocht der Wienerwaldsee: Christiane Pohle inszeniert Gert Jonkes Suizidkomödie "Freier Fall" im Akademietheater.

Es war einmal ein Schauspieler, der sah sich von der Bühne aus jeden Abend selbst im Zuschauerraum sitzen. Der Doppelgänger, der ihm manchmal die lange Nase drehte, machte den Schauspieler so wütend, dass er eines Abends einen Blumentopf von der Bühne warf - worauf der Zuschauer ein Auge verlor. Der Doppelgänger aber war, wie sich herausstellte, der lange vermisste Zwilling Bruder des Schauspielers, und wenn sie gemeinsam auftraten, sagte er fortan: "Von den eineiigen Zwillingen bin ich der Einäugige."

Es war einmal ein Bestattungsunternehmer, der für seine Begräbnisse immer opulenterer künstlerische Darbietungen organisierte, sodass irgendwann ganze Opern zur Aufführung gebracht wurden und sogar Eintrittskarten verkauft werden mussten. "Die Angehörigen und näheren Bekannten des oder der Verblichenen werden natürlich mit Freikarten ausgestattet."

"Freier Fall", das neue Stück von Gert Jonke, ist voll von fantastischen, bizarren, makabren Geschichten. Protagonist des Dramas ist ein Suizidvirtuose und Konzeptkünstler namens Erich, der schon mehr als 5000 Leben gelebt und diese immer selbst beendet hat. Einmal, in der Jungsteinzeit oder so, ist er einfach auf den Grund des Meeres hinuntergetaucht. Und in den 50er-Jahren hat er sich in Mautern absichtlich vom Blitz treffen lassen. Inzwischen hat Erich die perfekte Selbstmordmethode herausgefunden - ein Plastiksack über den Kopf - und sich auch auf dem Gebiet der Suizidverhinderung zu einer wahren Koryphäe entwickelt. Er ist bei der Telefonseelsorge tätig, und bis vor kurzem hat er sein Know-how auch als Pfleger in der Psychiatrie angewandt. Weil er aber die Selbstmordrate zu drastisch senkte, wurde er entlassen.

Der Abend beginnt mit einem Selbstmordversuch. Erich stülpt sich einen Plastiksack über den Kopf und windet sich vermeintlich im Todeskampf, während er sich dabei mit dem Handy filmt. Eine entsetzliche Szene, aber weil sie von Gert Jonke geschrieben wurde und von Markus Hering gespielt wird, kann man darüber sogar lachen. Jonke kann auch über Selbstmord schreiben, als wär's nur eine liebenswerte menschliche Schwäche; Hering kann auch den verzweifeltsten Charakter so spielen, dass es anrührend und komisch zugleich ist. Ein Schmerzkomödiant.

Freier Fall" ist nach "Chorphantasie" (2003) und "Die versunkene Kathedrale" (2005) bereits das dritte Jonke-Stück, das die Regisseurin Christiane Pohle mit Hering in der Hauptrolle im Akademietheater zur Uraufführung bringt. Der hochkomische Prolog des Bestattungsunternehmers (ein Fall für Branko Samarovski) war ursprünglich für die "Versunkene Kathedrale" gedacht, und auch das Motiv der grotesken Naturkatastrophe hat der Autor aus dem Vorgängerstück übernommen: Damals war der Wörther See verschwunden, diesmal kocht der Wienerwaldsee.

Der Musikspezialist Jonke lässt auf einen langen Eröffnungssatz zwei kürzere folgen, die mit dem ersten nur lose verbunden sind. Zuerst kommt mit Siedu (Libgart Schwarz) eine Frau ins Spiel, mit der Erich eine Art literarische Liebesnacht verbringt; dann betritt ein Trupp Polizisten oder Soldaten (angeführt von Michael Masula) die Szene, die das Paar in einer Fantasiesprache - "Plurunz ketzara urunz!" - von der Bühne treibt. In der Musik sind solch sprunghafte Themenwechsel ganz normal, im Theater wirken sie schnell etwas beliebig. Weshalb der "Freie Fall" zwar eine durch und durch sympathische Aufführung, aber eher kein großer Theaterabend ist. Zawirgl klawurz!

Falter, 28. 5. 2008

Kritik

Zwischen Fieber und „Columbo“

Andrea Breths „Verbrechen und Strafe“ wurde zum Auftakt der Salzburger Festspiele ein rätselhafter Erfolg.

VON GUIDO TARTAROTTI

Das ist eine in jeder Hinsicht rätselhafte Vorstellung. Rätselhaft bleibt schließlich auch ihr großer Erfolg. Obwohl man in den Pausen viel Kritisches hört, obwohl man in der Vorstellung so manchen Kopf zur Brust sinken sieht, gibt es am Ende großen Jubel und viele Bravos.

Gilt dieser Jubel wirklich den Schauspielern und Regisseurin Andrea Breth? Oder applaudieren sich die Zuschauer auch selber, dass sie durchgehalten haben, dass sie so brav mitgegangen sind bei dieser anstrengenden, inklusive Pausen mehr als fünf Stunden langen Gedankenwanderung?

Es ist eine seltsame Vorstellung. Man muss

sie nicht mögen, aber sie ist – um einen Gedanken des Schauspielchefs Thomas Oberender aufzugreifen – zweifellos ein Kunstwerk. Sie ist sogar so sehr Kunstwerk, dass sie extrem künstlich wirkt, sie ist leidenschaftlich im Denken, aber sie ist nicht sinnlich. Auf eine gewisse Weise ist sie sogar leblos, gespenstisch, durchsichtig.

Und das ist jetzt gar nicht als negative Kritik gemeint. In dieser Inszenierung tanzen die Widersprüche – oft ist sie z. B. langweilig und spannend zugleich.

Traum Die Fakten: Andrea Breth hat aus Dostojewskijs Roman „Verbrechen und

Fazit: Krimi und philosophischer Essay

Werk Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“ (alte Übersetzung: „Schuld und Sühne“) ist im Kern ein Krimi, darum herum aber auch Sittemalade und philosophische Abhandlung. Ein Mann mordet, um sich zu beweisen, dass er über dem Gesetz steht – und zerbricht daran.

Regie und Spiel Faszinierend!

KURIER-WERTUNG: ●●●●○

Strafe“ eine dreiaktige Bühnenfassung gebastelt. Der erste Akt taucht ein in die Fieberträume des Studenten Raskolnikow, der sich selbst beweisen will, dass er eine Art Übermensch ist und deshalb einen Mord begeht. Die Grenzen zwischen realem und geträumtem Geschehen verschwimmen. Obwohl dieser Teil rhythmisch am schnellsten gebaut ist – manche Szenen dauern nur Sekunden, gleißendes Licht, wie bei einem Verhör, blendet zum Übergang die Zuschauer – ist er der langatmigste. Man fällt beim Zuschauen in einen seltsamen Dämmerzustand, so als läge man selbst im Fieber – und ich vermute, genau das wollte Andrea Breth.

Im zweiten Akt wähnt man sich in einer anderen Inszenierung. In konventionellem Erzähltheaterstil berichtet Breth von den Konflikten rund um die Hauptfigur. Der letzte Akt ist dann eine Art Hochkultur-„Columbo“, ein packendes Denkspiel zwischen Raskolnikow und dem Ermittler Petrowitsch.

Niemals würde das Stück funktionieren oh-

ne diese Schauspieler. Jens Harzer ist ein intensiver, mit sich selbst überforderter, Hamlet-artiger Raskolnikow. Sensationell: Sven-Eric Bechtolf als moralloser Gutsbesitzer und Udo Samel als Untersuchungsrichter. Marie Burchard ist toll als Raskolnikows Schwester, Birte Schnöink als Hure zu sehr Heilige.

Die Bühne von Erich Wonder ist ebenso beeindruckend wie wirr, banal wie genial – um die ständig wechselnden Bilder zu dechiffrieren, müsste man die Aufführung 20 Mal sehen.

Luftwerk Das gilt allerdings für fast alle Inszenierungen von Andrea Breth, und das macht sie so faszinierend,

gleichzeitig so frustrierend und eigentlich ungeeignet für das flüchtige Luftwerk des Theaters: Man versteht immer nur einen Teil der Gedanken- und Bilderfülle.

Es gibt sicher gute Argumente, den Abend abzulehnen. Ich habe mich entschieden, diese dunkel glühende Arbeit zu mögen. Ich muss nicht rechthaben damit.

Kühles Blau, schwarze Nacht

Nach Bayreuth nun auch Salzburg: Dostojewski und Mozart und das Ritual

Die 88. Salzburger Festspiele wurden im Schauspiel mit Andrea Breths Version von Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“ und in der Oper mit Claus Guths „Don Giovanni“ eröffnet. Sophie von Kessel als Buhlschaft im „Jedermann“ erhielt nur verhaltenem Applaus.

Von Joachim LANGE

SALZBURG.

Wenn der berühmte „Jedermann“ wie ein Ritual beschworen wird, dann beginnt Salzburg für einen reichlichen Monat im Festspielglanz zu leuchten. Mit einer erlesenen Mischung aus Theater, Oper und Konzert wird die barocke Stadt an der Salzach dann zur ganz und gar nicht heimlichen Kultur-Hauptstadt Österreichs, ja Europas und der Welt. Mit viel „Adabei“, einer exquisiten Auswahl von Künstlern und jener unnachahmlichen Mischung von kurzen Hosen und Festroben, die sich durch die Gassen hin zum Festspielbezirk drängt. Zur offiziellen Eröffnung hat die politische Führung Österreichs ihre Reden abgeliefert, Eike Heidenreich hat (natürlich witzig wortreich, wie erwartet) das aktuelle Festspielmotto „Denn stark wie die Liebe ist der Tod“ zu einer flotten Festrede verarbeitet. Und zumindest der Auftakt im Theater und im Haus für Mozart passen genau zu dem Motto, mit dem Festspielchef Jürgen Flimm seine zweite Saison überschrieben hat.

Mit Andrea Breths Bühnenversion von Dostojewskis „Schuld und Sühne“, was hier „Verbrechen und Strafe“ heißt, landeten die Festspiele denn auch gleich zu Beginn einen bejubelten Erfolg. Erich Wonder hat einen faszinierend abstrakten Raum der Verlorenheit erfunden, der sich wandelt wie beim Umblättern der Romanseiten. Dass sich aus dieser Mischung von (Alp-)Traumsequenzen und ruhig ausgespielten Dialog- oder Genreszenen ein eigenartig suggestiver, atmosphärischer Sog um jenen Raskolnikow formt, der die Pfandleiherin und ihre Schwester mit der Axt erschlägt und dann an diesem



BLAUE BUHLSCHAFT: Sophie von Kessel in Salzburgs „Jedermann“.

Mord trotz seiner, die Tat rechtfertigenden, elitären Mordtheorie irre wird, liegt freilich zu einem guten Teil auch an dem ganz besonderen Salzburger Standortvorteil. Der Geist der Gründerväter Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal schwebt immer noch über dem Ort und erlaubt es, die Besten der Besten einzuladen. Mit Jens

Harzer (als immer mehr neben sich geratendem Raskolnikow), Elisabeth Orth (als seiner Mutter), Udo Samel (als raffiniert mit ihm spielendem Ermittlungsrichter), Sven-Eric Bechtolf (als hingeschnodertem Sossimow), Wolfgang Michael (als grandiosem Fiesling Luschin) oder Corinna Kirchhoff (als wunderbar ordinärer Frau Marmei-

dowa) kann man wohl alles spielen, was die Weltliteratur hergibt. Jubel, Begeisterung.

Tags drauf, im „Haus für Mozart“, war das nicht ganz so eindeutig. Dort hatte Claus Guth den in Salzburg unvermeidlich-

chen Mozart inszeniert. Der Besucher fand sich, nach Guths psychologisierenden Treppenhäuser-„Figaro“ verblüfft, mitten in einem nächtlichen Wald wieder. Bühnenfüllend, hochatmosphärisch, mit kleinen Hügeln und Kühlen, mit einem Waldweg (für Ottavios Auto) und einem tristen Wellblechwartehäuschen, in dem natürlich Elvira auf der Suche nach Giovanni strandet und sich von Leporello die berühmte Liste mit Giovanni's Eroberungen anhören muss. In Spanien 1003...

In diesem Wald kann man zweifeln suchen, sich verirren, lieben, leiden und eben auch sterben. Bei Guth wird aus „Don Giovanni“ ein nachtschwarzes, seelenwundes und todesdrückendes Mittsommernachtsspiel. Annes Vetter hat den smarten Typen mit einem Pistolenschuss gleich zu Beginn tödlich verwundet. Und nun will Giovanni in den letzten Stunden seines Lebens noch einmal alles mitnehmen, was irgendwie geht. Und stürzt am Ende doch nur ins offene Grab. Für Giovanni und Leporello setzen Christopher Maltman und Erwin Schrott, nicht auf ihre grandiosen Stimmen, sondern auch auf Sexappeal. Sie haben damit auch Erfolg, zumindest was eine ganz grundsätzliche Lebens- und Gefühlsvorsicherung bei Anna (Annette Dasch), Elvira (fulminant: Dorothea Röschmann) und Zerlina (Ekatarina Siurina) angeht. Das ist konsequent und höchst beweglich, handfest und heutig durchexerziert. Dann aber endet dieses nächtliche Alptraumspiel von Liebe und Tod abrupt mit dem Sturz ins offene Grab. Doch das lieto fine fehlt hier nicht nur musikalisch. Die Suche nach einem Ausweg für ein Leben der anderen ohne Giovanni hätte auch in dieser Lesart interessiert. Während Bertrand de Billy die Wiener Philharmoniker eher begleitend durch den Abend führte, machten vor allem die Männer ihre Sache grandios. Am Ende blieben beim Publikum offenbar zu viele Fragen offen, denn es reagierte neben dem Beifall für die Interpreten mit etlichen Buhs fürs Regieteam und den Dirigenten.

Lebenspraller Mörder aus Romanpapier

Dunkel und bedeutungsschwer, aber über alle Maßen gelungen: Andrea Breth inszenierte Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“ festspielwürdig im Salzburger Landestheater.

Ronald Pohl

Salzburg – In Fjodor Dostojewskis großem Roman *Verbrechen und Strafe* kann nur derjenige eine Bühnenvorlage erblicken, für den Argumente schwerer wiegen als die Figuren, die sie zum Vortrag bringen. Der Hauptheld dieser viele hundert Seiten dicken Versuchsanordnung, an deren Ende ein vor-sätzlicher Mörder (Rodion Raskolnikow) seine hässliche Tat zwar nicht bereut, aber doch seine Herrenmenschen-Ideologie in die Schranken gewiesen sieht – er liegt auf der Bühne des Salzburger Landestheaters zumeist seitlich hingestreckt, als würde ihn das schmerzliche Bewusstsein seiner selbst geradewegs hin auf den steinkalten Boden der Tatsachen.

Dokument der Moderne

Raskolnikow ist in Andrea Breths rund fünfstündiger Bühnenlesart eines der schmerzlichen Gründungsdokumente der Moderne – eben von *Verbrechen und Strafe*, wie *Schuld und Sühne* (1866) nunmehr richtigerweise heißt – bloß ein schmaler, blasser Strich.

Der ewig jungenhafte Jens Harzer, der einen gewesenen, völlig mittellosen Studenten spielt, der eine Wollmütze trägt und durch die Welt von Sankt Petersburg wie

ein sonnambuler Irrer taumelt, der mit seinen gaumigen Sätzen eine dunkle, aus Heiligen, Huren und Hochstaplern chaotisch zusammengeklitterte Welt wie mit einem besonders biegsamen Florett durchbohrt, ist denn auch das schlagendste Argument für diese völlig aus der Zeit gefallene Festspiel-Unternehmung.

Regisseurin Andrea Breth hat bekanntlich selbst aus 750 Romanseiten

eine Bühnenfassung destilliert – mit Dimitré Dinev konnte sie sich dann doch auf keine Kooperation einigen. Auf der Grundlage von Swetlana Geiers kristallklarer Übersetzung ist auch kein wirkliches Stück entstanden, sondern ein atemloser Fiebertraum, der, eher blass angeleuchtet denn regelrecht illustriert, Raskolnikows Hetzjagd durch die Kellerverliese seiner Einbildungskraft im Voll-

zugstempo einer besonders gewissenhaften Dostojewski-Diplomdozentin absolviert.

Wer von dem Buch kaum jemals etwas gehört hat, kann – und wird! – ratlos vor einem Abend stehen, der vor allem zu Beginn der Auf-führung die Buchszenen atemlos herunterstottert.

Aber welcher Mut zur Gemütsverfinsterung: zur Aufdeckung verschwiegener Seelenbezirke. Die wahre „Hauptfigur“ dieser superben Produktion ist die Selbstqual: der enorme Hang zur Grubelei, die sich auch nicht darüber befragen lassen will, ob sie denn als „produktiv“ anzusehen sei.

Bühnenbildner Erich Wonder etwa hat sich der Verpflichtung zum Sankt Petersburger Kolorit leichttätig entschlagen. Verschmierte Striche bilden die Strafenlaternen ab. Kellerlochprospekte mit Schlitzfenstern deuten die Verschlänge an, in denen die Erniedrigten und Beleidigten hausen. Türen wirken kurzerhand ausgehängt, als würden Riesen – Raskolnikows amoralische „Übermenschen“ – alsbald auftauchen, um eine aus den Fugen geratene Welt endgültig kaputtzutrampeeln.

Robert-Wilson-Fantasie

Und durch diese ekelhafte Alptraumwelt schlurft nun Raskolnikow wie ein hochsensibler Schlafkranker. Streckt eine Pfandleiherin (Elisabeth Orth) und deren Schwester mit dem Hackebeilchen nieder – in einer Sequenz, die als groteske Zerstückelungsfantasie direkt aus der Buntpapierfabrik von Robert Wilson stammen könnte. Er tut es, um seinen freien Willen zu testen. Raskolnikow möchte sich beweisen, keine „Laus“, sondern ein vollkommen souveräner Mensch zu sein. Polizisten treten auf den Plan, erstarren wie Spielsteine im blakenden Licht der Polizeibüros – oder sie versetzen mit draller Gemütlichkeit und lauernden Auglein den ohnedies gehetzt wirkenden Mörder als Untersuchungsrichter (Udo Samel) in ein wahres Delirium der Täuschung und Selbstpreisgabe.

Nicht alle Handlungsstränge dieser Unternehmung sind mit derselben Plastizität herauspräpariert. Raskolnikows erschütternder Traum etwa vom totgeprügelten Pferdchen wird zum etwas bedeutungsfetten Schlachtenbild mit Tierkadavern. Dostojewskis Frauenfiguren, oft nur mühsam in Papier gewickelte Andachtsbildchen, verströmen sehr viel weißleiner-

nen Liebreiz (Birte Schnöink als „Erlöserin“ Sonja), oder sie müssen, wie Marie Burchard als Raskolnikow-Schwester Dunja, für Inzestfantasien erhalten, die Dostojewskis angenehme Zurückhaltung in erotischen Dingen reichlich schöne überinstrumentieren.

Aber zählen diese Einwände wirklich angesichts einer Konzentrationsleistung, die Breth und ihrem Ensemble so niemand nachmacht? Sven-Eric Bechtolf gibt den liederlichen Gutsbesitzer Swidrigajlow im Staubmantel und mit Borsalino als neurasthenischen Erotik-Connoisseur im Rausch des handschuhabstreifenden Selbstekels. Er kanzelt Raskolnikow ab, ehe er sich eine Kugel in den Kopf jagt. Wolfgang Michael gibt als Luschin, Verlobter von Raskolnikows Schwester, den gaumigen Administrator der eigenen, unerfüllbaren Sehnsüchte mit weichem Rückgrat – was für Proben auf die Lebenskunst des Verlierens! Alle geben hier alles.

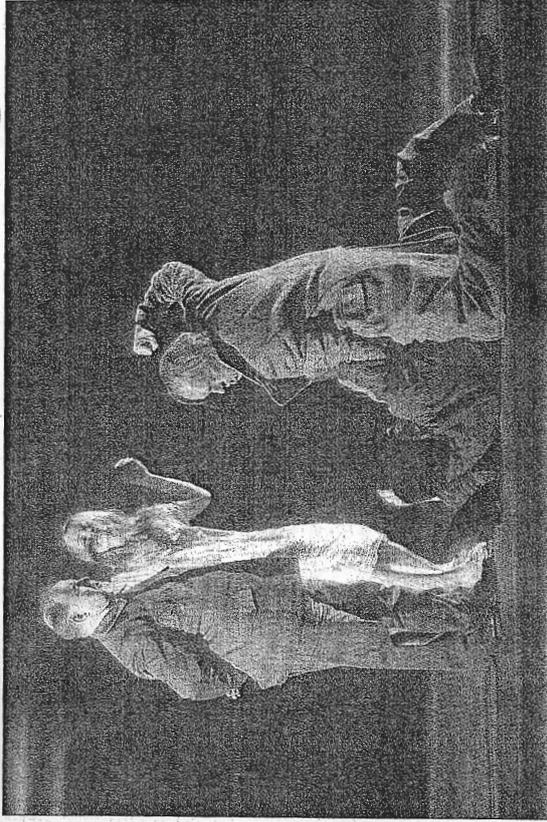
Und darum ist Breth, wie es dieser Regisseurin nun einmal geziemt, ein fantastischer Ausflug in ein verwünschtes Land geglückt. Mit Jens Harzer, dem „Mörder“, als Bruder von uns allen.

Salzburger Festspiele: Dostojewski, „Verbrechen und Strafe“ mit Harzer, Bechtolf, Same

Andrea Breth und der „bleiche Engel“

Die Sprechbühnen haben sie wieder! Und das ist schön! Denn mit eigner Bilderflut bereitete Andrea Breth samt einiger ihrer „Lieblingsschauspieler“ dem Salzburger Festival zum Start einen ersten Höhepunkt. „Verbrechen und Strafe“ nach Dostojewski: ein Fünf-Stunden-Psychokrimi, fantasievoll und doch sehr erdnah.

Viel Denkarbeit hat Andrea Breth für ihre Version von Fjodor M. Dostojewskis „Schuld und Sühne“ mit dem neuen Titel „Verbrechen und Strafe“ gebracht und wohl auch viele konstruktive Gespräche mit ihrem Bühnenbildner Erich Wonder geführt. Denn raffiniert teilt sie den überdimensionalen „Bericht“ über Raskolnikow, über den



Mörder, der seine Theorie vom außergewöhnlichen Menschen (der töten darf) in die banale Tat (den Axtmord an der Pfandleiherin) umsetzt, in drei Teile. Futuristische Situations-Schnappschüsse im ersten, große Szenen und Dialoge im zweiten münden im dritten ins Fantastische, Albraumbildhafte.

Die „verfluchte Traumerei“ eines Menschen, der Grenzen überschreitet, endet im Reuegang nach Sibirien: Ob Fieberwahn oder Wirklichkeit – Breth schält aus

Dostojewskis Roman die für sie wichtigen Szenen, stellt sie in raffiniert einfache, aber effektvolle Bilder Erich Wonders, in verschleierte Räume mit Hunderten Stühlen, in riesige Hallen, in apokalyptische Kraterlandschaften mit toten Pferden oder einfach nur in vergammelte St. Petersburger Kleinwohnungen. Kein Breth-Detail wirkt unnütz oder lächerlich, selbst wenn sie das Groteske wählt (etwa wenn Raskolnikow mit Handspannen den Kopf seines Opfers ausmisst).

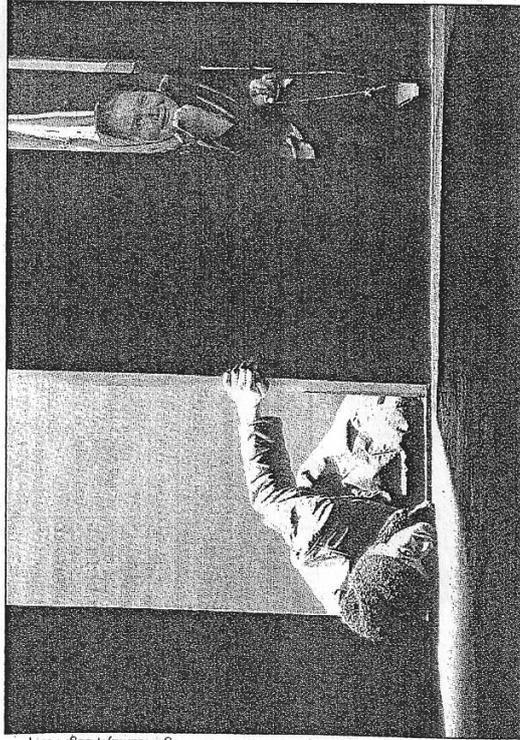


JUBEL für Andrea Breth (Regie)

dann, wenn er auf der Bühne still kauern in sich hinein- und seine Umwelt belauscht. Da Perfidie und subtiles Festmachen eines Täters, dort Kummer, Armut, Siechtum: Mit wenigen Schauspielern ergibt sich ein großes Ganzes! Sven-Eric Bechtolf als hinterhältiger Sossimow ist einfach teuflisch brilliant, Udo Samel als schlauer Ermittlungsrichter Petrowitsch perfekt mit seiner gespielten Naivität, Birte Schnöink als gefallenes Mädchen Sonja seltsam gottgläubig im Elend, Wolfgang Michael als schmieriger Luschin einfach ideal gemein, Elisabeth Orth (Mutter), Sebastian Zimmer (Rasumichin), Corinna Kirchhoff (Iwanowna), Marie Burchard (Sonja) u. a.: treffende Typen mit Eigenleben, nicht nur Beiwerk.

Am Ende gab es Jubel für Breths Wiederkehr als wunderbare Theatergeschichtenerzählerin, die uns zum Glück auch in der Direktion Hartmann am Burgtheater erhalten bleibt: Manche verließen da wohl zu vor-schnell die um einmige Momente zu lang geratene Premiere im Salzburger Landestheater. *Thomas Gabler*

„Der russische Mensch ist breit wie die Natur.“ Eine Breithe, die sich in Breths Inszenierung, die zweifellos noch ein paar Striche vertragen hätte, widerspiegelt. Aber die Längen der Aufführung macht Breths behutsame Charakterisierung der Figuren wett. Jens Harzer als „bleicher Engel“ Raskolnikow etwa, der nach und nach den Glauben an seine Theorie verliert, will allein sein im Kampf mit seinem Inneren: Harzer zeigt das in überzeugender Form, fesselt selbst



Fotos: Mike Vogl/Neumayr, Sbg. Festspiele

ERFOLGREICHER Start in Salzburg: Jens Harzer mit Swetlana Schönfeld

Raskolnikow, der Mörder aus Prinzip

SALZBURGER FESTSPIELE. Regisseurin Andrea Breth bringt Dostojewskis Roman „Verbrechen und Strafe“ auf die Bühne – die Uraufführung mit Jens Harzer in der Titelrolle ist ein außergewöhnliches Kunstwerk.

VON NORBERT MAYER

Dunkel und heruntergekommen schauen die Bühnenbilder aus, die Erich Wonder für „Verbrechen und Strafe“ geschaffen hat; Tiefgaragen, Unterführungen, fantastische Substandard-Wohnungen mit allerlei Gerümpel. Einmal steht sogar ein großes Dostojewski-Porträt ganz ohne Sinn auf die Seite gekippt mitten auf der Bühne. Davor frisst eine gefleckte Ratte Unrat. Eine passende Umgebung fürs Prekariat, ob im St. Petersburg von 1866 oder bei den Erniedrigten und Beleidigten von heute.

Nur manchmal gibt es zu viel Licht (Friedrich Rom) – wenn das Beil blitzt, wenn zwischen kurzen Szenen das Publikum mit Scheinwerfern geblendet wird. Soll es aufgeweckt werden, weil sich die erste Theaterpremiere der Saison bei den Salzburger Festspielen am Samstag über fast fünf Stunden zieht? Oder werden die Zuseher wie Rodion Raskolnikow (Jens Harzer) verhört?

Der Mörder aus philosophischer Überzeugung, von dem gleich in der Eingangsszene verraten wird, dass er lebenslanglich in sibirischer Haft bekommen hat, weil er einer Pfandleiherin (Elisabeth Orth) und ihrer Schwester (Swetlana Schönfeld) mit der Axt den Schädel zertrümmerte, steht von Anfang an unter Anklage. Er kauert zitternd und zerlumpt (Kostüme: Françoise Clavel) an der Rampe. „Du musst es wagen!“, fordert er. Raskolnikow ist sich selbst mit seiner tollen Idee, dass außergewöhnlichen Menschen alles erlaubt sei, der schlimmste Feind. „Ich habe keinen Menschen getötet, ich tötete ein Prinzip“, lautet einer der schauerlichen Sätze dieses Abends.

Unerbittlich wie ein Suchscheinwerfer

Nein, diese dunkle Dramatisierung von Dostojewskis Roman durch Regisseurin Andrea Breth ist nur für Ignoranten zu langsam, sie ist in ihrer psychologischen Raffinesse packend bis zum Schluss, fast wie das Original. Unerbittlich wie ein Suchscheinwerfer, präzise wie Untersuchungsrichter Porfirij Petrowitsch (Udo Samel), entfremdet wie ein Verurteilter legt Breth das nervöse Geflecht dieses bis heute die Sünden der Moderne entblößenden Werkes frei. „Wenn er schuldig ist, wird er kommen“, behauptet der Richter. Er wird recht behalten.

Breth hat mit hervorragenden Schauspielern ein außergewöhnliches Kunstwerk geschaffen, diese Uraufführung ist kein opulentes Theater im konventionellen Sinn,

sondern ein Prozess der Selbstfindung. An Dostojewskis großen Romanen kann man zwar nur scheitern, aber diese Inszenierung scheitert auf höchstem Niveau. Es wundert, wie viel von diesem Wälzer (Grundlage ist die Übersetzung von Swetlana Geier) auf die Bühne gebracht wird.

Zum Erfolg trägt vor allem Jens Harzer bei, als schwächlicher Student mit lächerlicher Haube, als radikaler Theoretiker, der im Wahn mordet, bei der ehrbaren Dirne Sonja Marmeladowa (Birte Schnöink) die Liebe findet, die Strafe auf sich nimmt – eine außergewöhnliche, sensible Darstellung des Titelhelden. Rührend jung wirkt Sonja an seiner Seite, besonders wenn sie Gleichnisse aus der Bibel zitiert.

Stark sind Samel und Orth, die eine Doppelrolle als Mordopfer und Mutter Raskolnikows hat. Neben Harzer aber brilliert Sven-Eric Bechtolf als windiger Gutsbesitzer Swidrigaljow. Er bringt auch den beißenden Spott zur Geltung, der bei Dostojewski neben aller Tragik präsent ist – eigentlich schade, dass er, der sich Raskolnikow wesensverwandt fühlt, schließlich Selbstmord begeht.

In Ansätzen komisch wirkt Wolfgang Michael als betüchtelter, böser Hofrat Luschin, dem jedes Mittel recht ist, um an Raskolnikows Schwester Dunja (Marie Burchard hat viel Talent) heranzukommen. Gutes Charakterfach. In der Rolle von Sonjas durch Verzweiflung hart gewordener Mutter schließlich neigt Corinna Kirchhoff zum Übertreiben, Schönfeld hat als Vermieterin Lippenwechsel auch einen ziemlich schrägen Part zu spielen. Und bei der Schwere des Diskurses wirken Sebastian Zimmler als Student Rasumichin und Uwe Bertram als Säufer Marmeladow wie Folklore.

Zu kleinen Schwächen der Inszenierung zählen Übertreibungen. Die Mordszene ist schwer symbolisch, wie in Zeitlupe wird gehackt, fließt Blut. Überzeugend aber sind jene Momente, in denen Raskolnikow sich die Schuld abwaschen will, später schüttet er in der Phase der Sühne wie Sisyphos Wasser von Eimer zu Eimer. Das ist ein beinahe religiöser Akt. Die Aufführung endet konsequent mit orthodoxem Kirchengesang (Musik: Bert Wrede, Sound: Alexander Nefzger). Zuvor hat Sonja, die Raskolnikow nach Sibi-

rien begleitet, diesen gelehrt, was Barmherzigkeit und Gnade seien. Der naive Glaube besiegt den scharfen Intellekt.

Als „Verbrechen und Strafe“ 1866 erschien, war das ein Ereignis. Man bewunderte die suggestive Kraft. Sie bewirkte, schreibt der Philosoph Nikolaj Strachow, „dass Nervenstarke nahezu krank wurden und Nervenschwache gezwungen waren, die Lektüre aufzugeben.“ Diese Beklemmung war auch noch in der Inszenierung von Andrea Breth zu spüren.

ZUM STÜCK

■ „**Verbrechen und Strafe**“ (1866) - frühere Übersetzungen: „Schuld und Sühne“ - zählt zu den großen Romanen Fjodor M. Dostojewskis (1821-81). Im Mittelpunkt: Der Mord des Studenten Raskolnikow in St. Petersburg.

■ **Die Dramatisierung** bei den Salzburger Festspielen, inszeniert von Andrea Breth, ist bereits vollständig ausverkauft.

Die Presse, 28. 7. 2008

← zurück

Printausgabe vom 28.07.2008

Schuld und Sühne in ewiger Finsternis

Mit der Dostojewski-Dramatisierung Verbrechen und Strafe unter Andrea Breth haben die Salzburger Festspiele begonnen.

Die Regisseurin übertrug den Roman «Schuld und Sühne» des russischen Schriftstellers Fjodor Dostojewski in ein knapp fünfstündiges Theaterstück. Auch wenn bei der Premiere im Landestheater Salzburg einige Plätze leer blieben, wurde das Ensemble mit langem Applaus und Bravos gefeiert.

- ANZEIGE -

Breths Inszenierung des Stückes über den Mord des armen, intellektuell ehrgeizigen Studenten Rodion Romanowitsch Raskolnikow (Jens Harzer) an seiner Pfandleiherin ist durch starke Brüche gekennzeichnet. Während der erste Akt statisch-abstrakt wirkt und das Publikum immer wieder mit grellem Licht direkt angestrahlt wird, spielt sich die Handlung nach der ersten Pause in einer tristen Wohnung ab. Nach der zweiten Pause gesteht der Mörder unter dem Einfluss der gläubigen Hure Sofia (Birte Schnöink) vor der Kulisse einer weiten Kraterlandschaft seine Tat. Die Prostituierte versucht den vernunftbetonten Zyniker letztlich doch noch zu Gott zu bekehren.

Wie ein trotziges Kind steht Raskolnikow auf der Bühne, während der Ermittlungsrichter (Udo Samel) immer engere Kreise um ihn zieht. Die Beine presst der Mörder zusammen, die Schultern hängen, und die Hände sind tief in den Manteltaschen vergraben. «Es gibt ein selbst gesetztes Recht, das muss man finden», lautete seine Rechtfertigung für seine Tat. Weil er keine Laus sein will, sondern einer der Auserwählten, welche die Menschheit weiterbringen, darf er seiner Ansicht nach über Leben und Tod entscheiden.

Im Dezember soll die Inszenierung in Berlin zu sehen sein. (MB)

► [Kommentar verfassen](#)



Frankfurter Neue Presse, 28. 7. 2008

Ein geliebter, sensibler Mörder

Andrea Breths Interpretation von Dostojewskis Roman „Verbrechen und Strafe“ für die Salzburger Festspiele wird zu einem imposanten Theatererlebnis.

HEDWIG KAINBERGER

SALZBURG (SN). „Anfang Juli, es war außerordentlich heiß, trat gegen Abend ein junger Mann aus seiner Kammer . . .“ So beginnt Fjodor M. Dostojewski den Roman „Verbrechen und Strafe“ über Rodion Raskolnikow, der nach rund 100 Seiten einen Mord begeht. Doch Regisseurin Andrea Breth zeigt bereits am Beginn ihrer Dramatisierung – am Samstag als erste Premiere der Salzburger Festspiele 2008 im Landestheater – den Mörder mit blutigem Beil, dann hört man das Pfeifen des Windes, und in einem finsternen weiten Raum wird ein Häftling angebrüllt: Name!!!? Vorname!!!? Haftdauer!!!? „Lebenslänglich“, sagt Raskolnikow, der offenbar seine Haft in Sibirien antritt. Diese hat Dostojewski erst im Epilog geschildert.

Dass Andrea Breth den Mord und das Ende der Geschichte an den Anfang setzt, macht deutlich: Hier wird nicht einfach nacherzählt. Sind es reflektierende Erinnerungen? Im Wissen um den Mord wird die Geschichte neu aufgerollt.

Andrea Breth erwartet offenbar, dass dem Publikum der Roman so geläufig ist wie den Besuchern des Fußballstadions die Abseitsregel. Sie beugt sich nicht dem Trend der Vereinfachung und der Voraussetzungslosigkeit von Kunst.

Ihre Theaterfassung – sie hat inszeniert und in Anlehnung an Swetlana Geiers Übersetzung die Textversion erstellt – hat nicht den erzählerischen Sog wie Dostojewskis Lesestoff. Viele Szenen sind kurz, manchmal zu kurz, um wahrzunehmen, wer aus welcher Ecke flüsternd monologisiert und wie das mit den poetischen Bühnenbildern Erich Wonders zu verbinden wäre.

Doch dieses Stückwerk hat eine faszinierende Kraft: Es verhindert das Eintauchen in einen einlullenden Erzählfluss und hält das analysierende Beobachten wach. Es ist, als hielte die Regisseurin den Scheinwerfer auf Details eines großen Bildes. Obgleich ihr in fünf Stunden Spieldauer (inklusive zwei Pausen) nicht möglich ist, das gesamte Bild auszuleuchten, werden doch mit dieser Detailsicht neue Zusammenhänge und ein insgesamt funkelnendes Ganzes sichtbar.

Andrea Breth erzählt werktreu den Leidensweg Raskolnikows, der

eine Pfandleiherin und deren Schwester erschlägt. Sie findet – gemeinsam mit Bühnenbildner Erich Wonder und Kostümbildnerin Françoise Clavel – eine fantastische Theatersprache für Delirien, Ängste und Gewissensqualen.

Bloß grauenhaft ist diese Aufführung nicht. Dem Mord werden nur wenige Sekunden am Bühnenrand, und das in Zeitlupe, gewidmet. Das viele Blut schwabbelt in einem Kübel. Raskolnikow wäscht nicht Blut von seinen Händen, sondern – das ist eine von vielen faszinierenden Ideen – er taucht und wendet seine Hände im Blut, als wäre es ihm Reinigungsmittel für etwas Schmutziges an oder in ihm, vielleicht für die Zweifel an seiner Handlungsfähigkeit, die er – wie Hamlet – mit dem Mord zu beseitigen versucht hätte.

Dieser Mörder ist nicht nur zu brutalem Raubmord fähig, sondern er ist auch ein nachdenklicher, sensibler Mann. Andrea Breth zeigt,

dass die Liebe und die Religiosität Sonjas nicht nur nach dem Mord und nach der Verurteilung etwas wie Erlösung bringen könnten.

Liebe ist Ursache und Linderung der Qual

Vielmehr hält von Anfang die Liebe mehrerer Mitmenschen in Raskolnikow das Gewissen und die Sehnsucht nach Gerechtigkeit wach. Dies sind seine Schwester Dunja, sein Freund Rasmuchin, die Prostituierte Sonja und der Ermittlungsrichter Profirij. Mehrmals nach dem Mord schreit Raskolnikow in Anwesenheit dieser Menschen: „Ich will endlich allein sein!“, „Vergesst mich!“ oder „Wenn man nur allein wäre, wenn mich kein Mensch geliebt hätte!“ Die Liebe ist also Ursache und Linderung der Gewissensqualen des Verbrechers.

Nur hehr und harmlos ist die Liebe zu den Frauen nicht. Einmal ist

Raskolnikow im Geschlechtsverkehr mit seiner Schwester zu sehen. Dies könnte als Bild eines verdrängten Triebes Raskolnikows zu verstehen sein und eine Erklärung geben, warum der Bruder seine Schwester so vehement gegen heiratswillige Männer verteidigt und sie erst freigibt, als er selbst zu Sonja findet.

Jens Harzer für seine Darstellung das Attribut „brillant“ zu verleihen, ist keine Übertreibung. Mit zahllosen Varianten des Kauerns, des Zitterns und Vibrierens, des Schreiens und des Flüsterens ertastet er alle Gemütswinkel dieses Mörders: sensibel und brutal, ekelig und sympathisch, stumpfsinnig und hellstichtig, gespannt wie eine Bogensehne und matt wie ein faules Stück Obst. Er ist der Archetyp des Raskolnikow.

Auch die anderen Figuren hat Andrea Breth zu eigenartigen Charakteren geformt und die Schauspieler zu Höchstleistungen motiviert. Sven-Eric Bechtolf spielt den

um Dunja buhlenden Gutsbesitzer Swidrigajlow wie ein Chamäleon charakterlicher Extreme; kalter Mörder und weicher, gefügiger Liebender, berechnender Stratege und leidenschaftlicher Gefühlsmensch.

Udo Samel als Ermittlungsrichter zeigt glänzend, wie Verständnis für einen Menschen – also auch Liebe – mit Haltung, Härte und Konse-

quenz zu realisieren ist.

Wolfgang Michael spielt nicht nur den Vorsteher des Polizeibüros, sondern vor allem den Bräutigam Dunjas. Dieser Luschin ist ein mit Höflichkeit getarnter Denunziant. Sein verklemmter Körper, seine elastische Buckelei sind präzise eingesetzte Zeichen seiner Verlogenheit. Bei seiner letzten Begegnung mit Dunja ist der Konflikt der beiden allein am grandiosen Gemenge ihrer Hände abzulesen: vom allerhöflichsten Handkuss über versuchte, aber verpasste Berührungen bis zu seinem Schlag auf sie.

Mitleid mit den Qualen des Bruders

Marie Burchard vermag als Dunja die Zerrissenheit zwischen Bruder und Verlobten auszudrücken. Ihr gelingt, ihr Mitleid mit den Qualen ihres Bruders in körperliche Schmerzen zu übersetzen.

Birte Schnöink spielt die Sonja, die Tochter eines Alkoholikers, die als Hure Geld verdient, um ihre Geschwister vor dem Verhungern zu bewahren. Sie schwebt über die Bühne, als wäre sie vor lauter Leid von dieser Welt schon leicht enthaben. Während die Bühne meist dunkel, neblig, schummrig ist, steht Sonja immer in warmem Licht, als würde sie es ausstrahlen. Dies ist ein Beispiel für raffinierte Lichtgestaltung von Friedrich Rom.

Elisabeth Orth beeindruckt als Mutter Raskolnikows, wenn sie etwa in ihrer Stimme zugleich Schmerz und Freude einer alten Mutter zum Klingen bringt. Corinna Kirchhoff als Katerina Iwanowna, die Mutter Sonjas, hat wenig Gelegenheit, die Eleganz ihrer Herkunft zu zeigen, sie muss ihre Verzweiflung in vielen Klagen und Beschimpfungen ausdrücken, was ihr einprägsam gelingt.

Sebastian Zimmerler als Raskolnikows Freund Rasmuchin hat wenig Gelegenheit, mehr als einen fröhlichen jungen Mann zu spielen.

Dass Swetlana Schönfeld drei Rollen übernimmt, muss man im Programmheft nachlesen, so differenziert ist ihr Spiel: als Dienstmädchen Nastassja, das schon am Lachen als dumm zu erkennen ist, als hantige, Berlinerisch schimpfende Vermieterin sowie als tief religiöse Schwester der Pfandleiherin.

APA-Basisdienst

APA0092 5 KI 0761 So, 27. Jul 2008

Theater/Literatur/Festspiele/Salzburg/Premiere/Kritik

Düsterer Dostojewski: "Verbrechen und Strafe" in Salzburg BILD

Utl.: Andrea Breths sehr literarische Festspiel-Inszenierung setzt mehr auf Text und Atmosphäre als auf Bilder - Jens Harzer überzeugt als Raskolnikow (Von Wolfgang Huber-Lang/APA) =

Salzburg (APA) - Von der ersten Sekunde an ist klar, wie die Sache ausgeht. Da steht ein schlaksiger junger Mann in leicht verdrehter, geduckter Haltung, gehetzt wirkend, in der Mitte der Bühne, eine Haube auf dem Schädel, eine Hacke in der Hand, und gibt zu Protokoll: "Name?" - "Raskolnikow." - "Haftdauer?" - "Lebenslänglich." Bereits zu Beginn von Andrea Breths Inszenierung des Dostojewski-Romans "Verbrechen und Strafe" ist die schreckliche Bluttat in Theorie und Konsequenz präsent. Getan muss sie erst werden, ausgestanden auch. Ersteres geht schnell, Letzteres kann dauern. Fast fünf Stunden - inklusive zweier Pausen - dauerte gestern, Samstag, im Salzburger Landestheater die Eröffnungsinzenierung der diesjährigen Salzburger Festspiele.

Diese fünf Stunden werden phasenweise ziemlich lang, paradoxerweise gerade deshalb, weil Breth immer wieder auf rasche Short Cuts setzt: Kurz wird eine Szene auf der kargen, stets düsteren, nur sparsam ausgeleuchteten Bühne angespielt, da blenden in den Zuschauerraum gerichtete Scheinwerfer bereits das Publikum und ermöglichen so den raschen Wechsel zum nächsten Bild. Viele hundert Seiten umfasst der 1866 erschienene berühmte Roman, der auf Deutsch als "Schuld und Sühne" bekannt ist, Breth hatte sich gegen die beim bulgarisch-österreichischen Autor Dimitre Dinev bestellte Fassung entschieden, weil sie Dostojewski nur spielen wollte. Dafür verwendet sie nun die präzise Übersetzung von Swetlana Geier und setzt ganz auf das Wort. Bei dem stark dialogisch angelegten Roman nahe legend.

Der Hauptindruck des Abends: Es wird viel geredet. So etwas wie Handlung entfaltet sich nur selten. Mit Ausnahme der eindrucksvoll gelösten Darstellung des Doppelmordes an einer Pfandleiherin und ihrer Schwester wird die Inszenierung statt von prägnanten Bildern von Stimmung und Atmosphäre geprägt - und die ist überwiegend dunkel. Mit schemenhaften Prospekten hat Erich Wonder abstrakte Rätselräume gebaut, die das Geschehen in den Kopf des "gewesenen Studenten" Raskolnikow zu verlegen scheinen - eine richtige Entscheidung angesichts der Dramen, die sich dort abspielen, vom Kampf der Welterlösungs- und Übermenschtheorien gegen simple kriminelle Energie bis zur Erkenntnis: "Ich bin eine Laus wie alle anderen auch." Auch der - nicht immer schlüssige - Einsatz von Ton-Verstärkung und Hall-Effekten trägt zur Verfremdung bei, die nur im Mittelteil eine deutlichere Verortung erfährt, wenn Wonder auf beinahe realistische Umgebung setzt und das echte Leben in all' seiner Niedertracht bei verschiedensten Intrigen auch von Raskolnikow Rat und Tat erfordert.

Insgesamt bleibt alles sehr fern, sehr theoretisch, sehr literarisch. Dieser rastlos getriebene Raskolnikow, der gegen die Stimmen im Kopf und das Unrecht der Welt etwas unternehmen möchte, ist mehr ein Bruder Woyzecks als ein Mensch von heute, und der großartige Jens Harzer scheint in all' seiner Unentschlossenheit und seinem Selbstzweifel mehr der dichterischen Fantasie als den Straßen Petersburgs zu entstammen. Dennoch eine eindrucksvolle Leistung, die in jeder Hinsicht den langen Abend trägt: Harzer ist nahezu ständig auf der Bühne. Darstellerisch ist - wie bei der sensibel arbeitenden Regisseurin Andrea Breth nicht anders zu erwarten - überhaupt fast alles vom Feinsten.

Elisabeth Orth ist in einer interessanten Doppelbesetzung Raskolnikows Mutter sowie die Pfandleiherin, die von ihm erschlagen wird. Marie Burchard spielt eine schlichte, ergreifende Schwester Raskolnikows, die vom Ringen der Männer um sie zerrissen wird, die junge Birte Schnöink ist die keuscheste und frommste Sünderin, die man sich vorstellen kann. Als den Raskolnikow liebende und zum Geständnis anleitende Sonja scheint sie mehr Sterntaler mädchen als Prostituierte. Corinna Kirchhoff als Marmeladowa und Wolfgang Michael als Luschin ziehen sich etwas zu sehr auf die von ihnen bekannten Manierismen zurück. Sven-Eric Bechtolf bringt dagegen als Swidrigajlow mit seinen ungekünstelten, geraden Sätzen immer wieder eine Direktheit ins Spiel, die vom Publikum ebenso dankbar angenommen wird wie die Krimi-Spannung, die Udo Samei als Untersuchungsrichter entfalten darf: Er hat einen Artikel aufgetrieben, in dem Raskolnikow "außergewöhnlichen Menschen" das Recht über Leben und Tod des gewöhnlichen Menschheits-Rests einräumt. Der Ermittler zieht in aller Ruhe die richtigen Schlüsse. Die Beweise fehlen.

Am Ende spendete das Premierenpublikum, das zwischendurch schon ein wenig weggedämmert schien, den Darstellern, der Regisseurin und ihrem Team viel Applaus und etliche Bravos. Das hörte sich zwar mehr nach Hochachtung für die geleistete Arbeit denn nach echter Begeisterung an, dennoch darf der Festspiel-Auftakt wohl als Erfolg verbucht werden. Denn dass die Kombination von Dostojewski und Breth leichte Kost werden würde, dürfte wohl niemand erwartet haben.

Austria Presse Agentur, 27. 7. 2008

Wenn Sibirien in der Seele nistet

Andrea Breth versucht bei den Salzburger Festspielen eine Dramatisierung von Dostojewskis „Schuld und Sühne“. – Ein überlanges Weihespiel mit betörenden Bildern.

FRIDO HÜTTER

Gibt es eine selbst gesetzte Rechtsfindung? Darf einer, der für sich im Großen denkt, dafür das Blut anderer vergießen? Sind nichtswürdige Menschen-Läuse zur Vernichtung freigegeben?

Kernfragen in Fjodor M. Dostojewskis Großroman „Schuld und Sühne“, der in Swetlana Geiers Neuübersetzung nunmehr „Verbrechen und Strafe“ heißt. (Der Täter hier sühnt ja nicht aktiv.)

Nun, allein an den Beispielen Adolf Hitler und Pol Pot kann man die oben gestellten Fragen mit einem rigiden Nein beantworten. Etwas diffiziler ist indes die Frage, ob man die beiden Mörder hätte töten dürfen, bevor sie zu Massenmördern wurden. Aber darum geht es hier nicht.

Leider, möchte man sagen.

Denn eigentlich ist „Verbrechen und Strafe“ ein großer Kolportageroman mit Ingredienzien einer TV-Serie. Ein lange ungesühnter Raubmord, in der Not verkaufte Unschuld, verzweifelte Liebe, Elend, Wohlstand, Selbstmord – da geht sich eine längere Soap aus.

Raskolnikow, verbummelter Student und moralisierender Nihilist, hat eine geldgierige Pfandleiherin erschlagen. Dass deren rechtschaffene Schwester dazu kam und ebenfalls von ihm getötet wurde, nagt als unerwarteter Kollateralschaden ein wenig am Gewissen Raskolnikows.

Schändungen

In Nebenhandlungen erfahren wir, dass Raskolnikows Schwester von ihrem Dienstgeber Swidrigajlow bedrängt und genötigt wird, dass ihr zudem ein bigotter

Beamter den Hof macht. Und weiters müssen wir zusehen, wie sich die zarte Sonja aus schierer Not für wenig Geld sexuell schänden lässt. Sie wird es am Ende sein, die Raskolnikow gegen dessen laut hervorgebrüllten Willen die Treue hält und mit ihm in die Verbannung nach Sibirien geht.

Der Mörder fordert seine Strafe regelrecht heraus: Er führt den Untersuchungsrichter provokant auf seine Spur, die Wortduelle der beiden zählen zu den stärksten Momenten dieser Aufführung.

Sie entstand unter widrigen Umständen: Im Auftrag der Salzburger Festspiele hätte der bulgarische Theater-Star Dimitré Dinev den Roman dramatisieren sollen. Doch kamen er und die machtvolle Regisseurin Andrea Breth auf keinen gemeinsamer

Nenner. Also schrieb Breth auch die Bühnenfassung.

Sie ist für Werktreue bekannt und hat sich, wie sie sagt, „sehr nahe am Text gehalten“. Frau Breth hätte indes eher die Nähe zum Stück und vor allem zu dessen Gegenwartsrelevanz suchen sollen. Dann hätte sie vermutlich den ganzen Schicksals-Schamott weggeräumt, sich der zentralen Figur stärker gewidmet und „die Notwendigkeit des Vergeblichen“ (Christine von Kohl) genauer analysiert.

Film noir

Sie aber hat sich für eine exakte, manchmal umständliche Inszenierung entschieden, deren erste zwei Stunden wie eine Streiflichterrevue ablaufen. In einigen Szenen lässt Bob Wilson grüßen. Erich Wonders fantastische Bühnenbilder erinnern an Motive von Gerhard Richter, Edward Hopper und an Momente des Film noir. Bert Wredes einmal mehr geniale Bühnenmusik verdichtet die Atmosphäre.

Aus dem Ensemble ragen Udo Samel (als Richter) und Sven Eric Bechtolf (Swidrigajlow) haushoch hervor. Jens Harzer spielt seinen Raskolnikow extrem unterkühlt, in seiner empathiefreien Seele hat sich Sibirien längst eingenistet. Das kann man mögen oder auch nicht. Birte Schnöink berührt als konsequent liebende Sonja, Corinna Kirchhoff (ihre Mutter) brabbelt teils ärgerlich.

Dass nach fast fünf Stunden der erst zögerliche Applaus dann doch noch heftig answoll, hatte mit der Frömmigkeit der Breth-Gemeinde und wohl auch mit Erleichterung der Andersgläubigen zu tun



Von Peter Michalzik

Ich glaube“, sagt Raskolnikow. Er sagt es am Ende, so steht es auch bei Dostojewskij, er sagt es am Anfang, das steht nirgends. Ich glaube, sagt er zu Sonja, die jetzt, am Ende, nachdem sie ihm bis nach Sibirien gefolgt ist und dort immer noch im weißen Unterhemdchen steht, eigentlich seine wahre Geliebte werden sollte, die ihn gefragt hat, ob er an die Auferstehung, Jerusalem und die Auferweckung des Lazarus glaube, ja, er glaube, ob er buchstäblich glaube, ja, er glaube. Aber er sagt das so nüchtern, so abwesend, so bereitwillig und willenlos, dass man Unglauben schwerlich deutlicher machen kann. Hier werden Ausweg, Erlösung und Trost verweigert. Und das Glaubensbekenntnis wird zur größtmöglichen Blaspheemie.

Deutsche Regisseure neigen zum Bekenntnis, wenn sie Russen inszenieren. Vorzugsweise bei Tschechow neigen sie zum Gläubigen: Seine traurig-bittersüße Ernüchterung entspricht ihrem Lebensideal, seine genauen Sätze entsprechen ihrem Theaterideal. Als die Regisseurin Andrea Breth vor drei Jahren das erste Mal den verehrten Tschechow inszenierte, es war der „Kirschgarten“ am Wiener Burgtheater, war das auch ein

Glaubensbekenntnis. Tschechows Ernüchterung war weit getrieben, die Kirschgartenwelt ganz entseelt. Gleichzeitig aber löste sich die Aufführung auf, sie zerfiel wie an sich selbst erschöpft. Was damals geschehen war, hatte etwas Rätselhaftes. Wie konnte man Tschechow gleichzeitig so nahe sein und doch an ihm scheitern?

Verbrannte Erde, davor ein apokalyptischer Reiter: Alles ist wüst und leer

Nun inszeniert Andrea Breth wieder einen Russen, Tschechow aber hat sie gemieden. Dafür hat sie sich einen der wortreichen Romane des Delirikers Dostojewskij vorgenommen, mit dem man subjektiver und freier umgehen kann. Und damit beginnt sich auch das Rätsel zu lösen, das vielleicht nicht nur das Tschechow-Rätsel sondern das Breth-Rätsel überhaupt ist. Breth ist zusammen mit Luc Bondy die Leitfigur des textgläubigen Theaters, sie besetzt sozialen die Peter-Stein-Position in der deutschen Theaterlandschaft. Warum, hatte man sich immer wieder gefragt, sind ihre Aufführungen bei all dem genau Gedachten, souverän Gekommen und gut Gemachten, dann doch so zäh und erschöpfend?

Andrea Breth hat eine Vision. Dostojewskij hat in „Verbrechen und Strafe“, besser bekannt als „Schuld und Sühne“, ebenfalls eine Vision. Die geht, flugs gesagt, so: Raskolnikow, Mörder aus konsequentem Nihilismus, wird dann doch von seinem Gewissen zunehmend gemartert. Als er nicht mehr kann, stellt er sich, ermuntert von Sonja, und legt ein Schuldbekennnis ab. In Sibirien, wo er über seine Untat nachdenken darf, ergibt er sich in seine Liebe zu Sonja, die ihm selbstlos ins Arbeitslager gefolgt ist, und lernt die erlösende Kraft der Demut kennen.

Darüber will heute kein Mensch mehr diskutieren, und auch Breth liegt das fern. Und doch macht sie aus dem Leidensweg Raskolnikows ein fünfständiges, vielfältiges Glaubensbild. Mit dem Bühnenbildner Erich Wonder zeichnet sie eine Welt der verbrannten Erde in den Rundhorizont, davor steht ein apokalyptischer Reiter: alles wüst und leer. Immer wieder stehen Herren in grauen Mänteln und Hüten herum, etwas putzig wie die Zeitdiene in „Momo“. Ganz am Anfang und dann immer wieder blitzt der Ekel an der Spaßgesellschaft auf: im gezwungen lustigen Tanzlein Sonjas oder von den spitzen Lippen, mit denen „Clubs“ und „Fortschritt“ gesagt wird. „Ich liege nur da – als ob al-

les Schauspielerei sei“, sagt Raskolnikow: Der Ekel geht bis zum Selbsthass des Theaters.

Vor allem mit dem Schauspielerei Jens Harzer, der diesen Raskolnikow spielt, erzählt Breth von dem müden Ekel. Da ist kein Fieber, kein Dostojewskij-Wahn. Harzer sitzt oder steht in sich gekrümmt, Hände in den Taschen, erschläft bis zur Selbstauflösung. Er spricht wenig, das aber klar und nüchtern: Vormachen tut er sich nichts über die Welt und angekränkelt von Gewissen ist er auch nicht. Elisabeth Orth spielt seine Mutter und die Pfandleiherin, die er mit dem Beil erschlägt. Der Sinn dieser Doppelbesetzung kann nur in küchenpsychologischem „Jeder Mann hasst seine Mutter“ liegen, zumal Raskolnikow das Beil wie zur Selbstbefriedigung immer wieder in eine Schlaufe gesteckt hat und auch seine Schwester fickt: Sexualpathologie. Breth zeigt auch die ewige Erniedrigung der Frauen durch die Männer, ausgezogen, in die Knie gezwungen, vollgespritzt. Niedertrecht ist überall. Zu Kraft findet Raskolnikow nur, wenn er immer wieder mal schreit, dass er endlich allein sein möchte. Man kann das verstehen.

In der auffälligsten Szene schüttet Raskolnikow Wasser von einem Eimer in einen anderen, bis

die Eimer leer sind – Bild der Sinnlosigkeit jeder denkerischen Bemühung. Aus Breths Martyrium gibt es keinen Ausweg. Vielleicht sollte sie mit ihrem Weltekel jetzt den „Hamlet“ inszenieren. In „Verbrechen und Strafe“ steckt der Ekel als unbewegliches eisernes Skelett, so steif und verbissen wie der unterdrückte Hohn im monotonen „Ich glaube“ des Anfangs und des Endes.

Die Regisseurin macht sich überflüssiger Weise zum Sklaven des Romans

Ja, Breth hat eine Vision, aber die Form dafür wäre vielleicht ein theatrales Denkstück wie die Geschichte vom Großinquisitor ein Denkstück über Dostojewskijs „Brüder Karamasow“ ist. Breth erzählt stattdessen die ganze Geschichte, Dostojewskij von A bis Z, sie macht sich überflüssiger Weise zum Sklaven eines Romans, den sie in zahllosen Szenen ausbreitet.

Das ist enervierend textbeflissen, Zuschauer, die den Roman nicht kennen, strecken trotzdem die Waffen, weil sie die Familien- und Beziehungsverhältnisse nicht verstehen können. Zuschauer, die denken und phantasieren wollen, werden auch erschlagen. Wu-

chernde Zeichen überall, zum Beispiel steht bei einem Familientreffen einmal eine riesige rote Fahne in der Bühnenmitte, deren Sinn (Kommunismus!) niemand klar werden kann.

Was hätte man sich mit Dostojewskij alles vorstellen können: philosophisches Vexiertheater, fließendes Erzähltheater, genaues Milieutheater, lustvolles Schauspielertheater, hysterisches Verzweiflungstheater. Aber selbst die unglaublich spannende Psychokiste zwischen Raskolnikow und dem Ermittlungsrichter Porfirij blieb zwischen Harzer und Udo Samel blass. Was, das soll die Mutter aller Krimis sein? Ginge es jenseits der Vision rein um Theater, würden sich hier Glanz und Elend untrennbar verschlingen. Man könnte dann von dem saftigen Bösewicht erzählen, den Sven-Eric Bechtolf aus Swidrigajlow macht; von der schönen Überraschung über den sehr jungen Schauspieler Sebastian Zimmmer sprechen, der sich Rasumichins Treue strahlend hingibt. Aber dieses Theater ist ja vor allem Vision. Dabei kann Andrea Breth so viel, das wir gerne sehen würden. Immerhin daran glauben wir fest.

Landestheater Salzburg: bis 1. August, 3., 5.-7. August. Die Aufführung wird bei den Berliner Festspielen sein.

Frankfurter Rundschau, 28. 7. 2008

Eröffnung der Salzburger Festspiele: Jubel für Andrea Breths Version von

Im Elend gestrauchelt,

Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“
aber geliebt

Von Petra Rathmanner

■ Gebeugt steht ein junger Mann an der Bühnenrampe. Nieder gedrückt wirkt er, seine Körperhaltung scheint in dieser ersten Szene schlaff, als wäre er krank. Als hätte ihm eine Last das Rückgrat gebrochen, schlurft er, armselig bekleidet, wie ein Fleisch gewordenes Fragezeichen durch die fünfstündige Inszenierung: Rodion Romanowitsch Raskolnikow, der Protagonist aus Dostojewskis Roman „Verbrechen und Strafe“, in der Regie von Andrea Breth präzise verkörpert von Jens Harzer. Zwei Frauen hat Raskolnikow grausam mit dem Beil erschlagen, dann stümperhaft ausgeraubt. Der perfekte Mord ist dem bettelarmen Jusstudenten im Grunde per Zufall geglückt.

Größter Krimi aller Zeiten

Mit dem Jahrhundertroman von 1866, für Thomas Mann der „größte Kriminalroman aller Zeiten“, haben die Salzburger Festspiele glänzend ihr Schauspielprogramm eröffnet. Im Landestheater findet ein erfreuliches Wiedersehen mit jenem psychologischen Spiel statt, das im zeitgenössischen Theatergeschehen mittlerweile eher verpönt ist.

Die Aufführung zeigt jedoch dessen vielschichtige Möglichkeiten auf: Regisseurin Breth erweist sich etwa als einfühlsame Versucherin ihrer Figuren, indem sie diese behutsam an jenen Punkt führt, an dem die Schauspieler auf der Bühne rückhaltlos ein Bekenntnis ablegen. Man muss als Zuschauer für die Manierismen dieser Spielform aber auch Geduld aufbringen, muss Nachsicht üben mit Szenen, die fast stillstehen scheinen, in denen in Zeitlupe gegangen, geschwiegen wird.

Der Kunstgriff der 56-jährigen Spielleiterin, die auch für die kompakt-elegante Textfassung

verantwortlich zeichnet: Breth rollt die Geschichte vom Ende her auf. Der Abend beginnt mit Raskolnikows Inhaftierung; aus dem Monolog des Häftlings, der sich im Kerker seiner Tat erinnert, entwickelt sich die Handlung.

Dieser Ansatz macht es möglich, die ausufernde Romanvorlage in alptraumhaften Sequenzen und raschen Szenenwechseln zu verdichten und erlaubt Brüche in der Narration, ohne dabei die Geschichte zu verraten.

Das Vorhaben, die Geschehnisse auf eine surreale Ebene zu heben, wird von Erich Wonders verträumtem Bühnenbild optimal unterstützt: Auf der nahezu leeren

Spielfläche, verstellt nur mit spärlichen Requisiten und gemalten Prospekten, die bisweilen an die metaphysisch-transzendenten Bilderwelten eines Caspar David Friedrich erinnern, wird es die ganze Spieldauer über nie hell.

In finsterner Atmosphäre begegnen einander Existenzen mit verwüsteten Biographien: Trinker, Huren, Schwindsüchtige, Kriminelle versammelt Dostojewski vorzugsweise in seinem Roman.

Ein Panoptikum, das zeigt, wie sehr der Mensch als moralisches Wesen am Ende ist und dabei nur noch eines will: überleben.

Breth findet schneidend scharfe Bilder: Corinna Kirchhoff drischt als schwindsüchtige Marmeladowa auf ihre am Boden liegende Stieftochter Sonja (wunderbar entrückt: Birte Schnöink) mit einem nassen Putzfelzen ein, unter Tränen und Flüchen schickt die Mutter sie auf den Strich, um die Familie zu ernähren. Der Vater (Uwe Bertram als gestrauchelter Trinker) ist dazu nicht mehr fähig. Er versäuft augenblicks das bitter verdiente Geld der Tochter.

Inmitten dieses Elends zeigt Breth Raskolnikow nicht als kühlen Philosophen, der sich beim Mord an der Wucherin (großartig: Elisabeth Orth) im Recht fühlt – Dostojewski entwarf im Roman mittels der Zentralfigur eine ratio-

nale Theorie des Verbrechen, vergleichbar mit Nietzsches Ideal vom Übermenschen.

Vielmehr bringt Jens Harzer die Verzweiflung eines Menschen zum Ausdruck, der in der bürgerlichen Gesellschaft zu Fall kommt, dessen Wertgefüge aus den Fugen geraten ist.

Erholung vom Weltschmerz

Orientierungslosigkeit wird vor allem in den Dialogpassagen mit Sven-Eric Bechtolf spürbar, der den Gutsbesitzer Swidrigajlow mit Grandezza spielt, sowie in den Szenen mit dem Ermittler, von Udo Samel als geradezu liebenswerter Oberlehrer dargestellt. Lichtgestalten sind überdies erwünscht: Die Liebe zwischen Sonja und Raskolnikow ist – inmitten der gezeigten Tristesse kaum vorstellbar – geprägt von wunderbarer Leichtigkeit. Sie haben nichts zu lachen, trotzdem können sie es.

Anders als Frank Castorf, der für seine Dostojewski-Bearbeitung anno 2005 ein chaotisch-delirierendes Höllenspektakel ohne Lichtblick entfachte, geht es Breth gerade um die Suche nach einem Weg aus der Ausweglosigkeit. Nicht die Vernunft hilft Raskolnikow dabei, sondern die Liebe. Erholung vom Weltschmerz empfindet der Gehezte nur im Zusammensein mit Sonja. Darin liegt der Funke einer Chance auf ein bisschen Lebensglück für Menschen, die sonst gar nichts haben. ■

■ Theater

Verbrechen und Strafe

Von Fjodor M. Dostojewski
Andrea Breth (Regie)
Mit: Jens Harzer, Sven-Eric Bechtolf, Elisabeth Orth, Udo Samel
Landestheater (ausverkauft)
Wh.: 28., 30., 31. Juli

★★★★☆

Düster lockender Welten-Abgrund

von Reinhard Kriechbaum

Salzburg, 26. Juli 2008. Ein dunkel-düsterer Raum, eine Fußgängerunterführung und am Ende dieses bedrohlichen Tunnels ein Lichtstreifen. Fast unerreichbar fern freilich. Raskolnikow steht erst da mit dem Beil, liegt dann zusammen gekauert, verlottert und vereinsamt auf dem Boden wie ein Sandler. Ei von der Gesellschaft Ausgesonderter. Oder einer, der sich selbst ausgesondert hat? Das wird über fast fünf Stunden lang die philosophische und juristisch-praktische Frage sein.

Ein paar Figuren – die Zimmerwirtin, die Mutter, die junge Sonja ziehen vorbei. Unnahbar, ungreifbar geben sie ein paar Sätze von sich. Die elektronische Verfremdung ihrer Stimmen verstärkt die Entfernung: Das ist Raskolnikows "Kopftheater", aus dem es kein Entrinnen gibt – so wie sich der Besucher eben nicht so leicht hinausstellen kann aus der überlangen Aufführung von Dostojewskis "Verbrechen und Strafe".

Frontal, ungeschönt, alltäglich

Ja, "Verbrechen und Strafe" heißt die gestern Abend im Salzburger Landestheater uraufgeführte Dramatisierung des Romans von Andrea Breth. So wie die Textübertragung von Swetlana Geier, an die sich Breth ganz eng anlehnt. Nichts da mit der durch Poesie das Direkte abmildernden "Schuld und Sühne", wie es eingebürgert ist im Deutschen. "Verbrechen und Strafe": das ist frontal, ungeschönt. Alltäglich, wenn man so will. Auch Andrea Breths Theater ist direkt, ungeschönt. Aber hier ist eine durchaus knöcherne Didaktikerin am Werk, die den Stoff nicht deshalb dramatisiert, um die Sache flüssiger, leichter bekömmlich zu machen. Ganz im Gegenteil. Es gibt in der Salzburger Festspielaufführung Phasen, in denen man sich durchaus nach dem Neunhundert-Seiten-Buch sehnt.

In Spotlights einerseits, in langen, genau exemplifizierenden Szenen andererseits führt Andrea Breth durch die Textflut. Das Dialogische und das Monologische kommt zu seinem Recht, freilich nicht immer gleichberechtigt. Wo Andrea Breth mutig beide Ebenen verschneidet, wo sie die Zeitebenen durcheinander mixt, zwischen Handlungs- und Brief-Ebene wechselt in gleichsam cineastischen Schnitten – da wirkt die Arbeit wesentlich überzeugender und kreativer als im Mittelteil, wo die Regisseurin eher auf zeitlich arg überstrapazierte Spielszenen setzt.

Menschenverachtung des Neoliberalismus

Der Abschnitt zwischen den beiden Pausen zieht sich gewaltig. Die Dauer ist ohne Zweifel ein Grundproblem der Aufführung, und zwar nicht, weil die Sache im Schauspielerischen durchhinge, sondern weil der didaktische Ansatz all zu rasch klar wird: Reflexion über das Böse in einer Welt ohne Gott. Aber dann? Dann ist es allein Sache der Schauspieler, die Spannung zu halten – was einmal besser, einmal weniger gut gelingt.

Jens Harzer ist Raskolnikow, schäbig gekleidet, weniger ärmlich als nachlässig, die Gesellschaft um sich herum eigentlich verachtend. Das drückt sich auch in seinem Sprechen aus: monoton, leiernd: So redet keiner, der ernsthaft auf Dialog, auf Austausch aus ist. Man traut diesem Raskolnikow sofort zu, dass er sich hinein steigert in den Wahn, nicht nur ein besserer, sondern ein Übermensch zu sein; In die Fantasterei, durch den Mord an der "minderwertigen" Pfandleiherin, "um nichts besser als eine Laus" als singulärer, genialer Mensch zu genießen. Armut, so doziert der angesoffene Titularrat Marmeladow in der ersten, breit ausgespielten Szene, ist keine Schande – wohl aber bettelarm zu sein: Verblüffend, wie Dostojewski die Menschenverachtung des Neoliberalismus vorweggenommen hat.

Schnöde Schurkerei oder hehre Untat

Später wird Sven-Eric Bechtolf als machohafters Gutsbesitzer die gelebte Decadence vor sich hertragen, wird dem an sich und seiner Tat verzweifelnden Raskolnikow vor Augen führen, dass sich Alltagsschurkerei ganz offensichtlich besser rechnet als die hehre Untat eines moralisch und praktisch maroden Genies. Nun hat aber Raskolnikow die Pfandleiherin und ihre Schwester ermordet, sich verfangen in der Diskrepanz zwischen philosophischer Entrücktheit und schnödem Gewissen.

Da also kommt Udo Samel ins Spiel, dieser ruhige, souveräne Ermittlungsrichter Porfirij. Keine Geste, die unkontrolliert wirkt. Was für ein Unterschied zu Raskolnikow, der – kaum dass er die Stimme hebt –

▪ **Nachtkritik - Verbrechen und Strafe – Andrea Breth eröffnet die Salzburger Festspiele mit Dostojewski** gleich unkontrolliert schreit. Sagenhaft gefährlich, Udo Samels beinah joviale Korrektheit. Andrea Breth hat die Textübersetzung von Swetlana Geier auch insofern genau gelesen, als sie didaktische Parallelen zwischen den Figuren als Doppelrollen anlegt: So ist Elisabeth Orth sowohl die Mutter als auch die Pfandleiherin: Pulcherija heißt die eine, Aljona die andere – die Schöne und die Schöne Helena! Marie Burchard hat als Schwester Dunja eindruckliche Momente, Corinna Kirchhoff ist eine luxuriöse Besetzung für Sonjas Mutter.

Birte Schnöink ist dieses weiß gekleidete, unwirklich engelhafte Wesen, das da mehr wie eine Idee als wie ein Mensch aus Fleisch und Blut Einfluss gewinnt auf Raskolnikow: In der Berliner Ernst Busch-Schule hat Andrea Breth diese junge Schauspielerin gecastet, so wie Sebastian Zimmer (Raskolnikows Freund Rasmuchin). Beide haben erst den zweiten Jahrgang hinter sich, sind also noch "unbeschriebene Blätter", unverbrauchte Gesichter.

Mythisch-magischer Anstrich

Erich Wonder (Bühnenbild), Françoise Clavel (Kostüme), vor allem aber der Lichtzauberer Friedrich Rom sichern der Aufführung höchst bühnenwirksame Momente, die Andrea Breths strenges, analytisches, didaktisches Vorgehen korrigieren. Man ist unendlich dankbar für solche starken, fast kinohaften Momente im Lauf der fast fünf Spielstunden. Der Weg zum Mord, das (schon im Vorhinein) Peinigende bei der Planung, dem Abwägen des Für und Widers: Das darzustellen hat Erich Wonder schmucklos mit einer dunklen Wand mit eingeschnittenen Durchblicken und Öffnungen ermöglicht. Auch das ermöglicht cineastisch schnelle "Schnitte", Streiflichter auf Gedankenblitze und düstere Vorahnungen. Manche Szene ist ja nicht länger als dreißig Sekunden. Solche Sequenzen zu realisieren, erfordert perfektes Theaterhandwerk.

Der Mord selbst ist unpräzise, beinah mit Understatement gelöst: Um die Tat selbst geht's ja gar nicht: "Verbrechen und Strafe" ist ein Ideen-Drama. Gefährlich weitet sich der Bühnenraum in Folge immer dann, wenn Raskolnikow etwas von seiner Befindlichkeit preisgibt. Grottenartig wirkt das Bühnenbild dann, wie eine Höhle, in der viele Schritte möglich sind, aus der es kein Entrinnen gibt. Was die Regisseurin in Worten streng und analytisch destilliert, bekommt so visuell durchaus mystischen, magischen Anstrich. So ist die Aufführung letztlich doch ein sinnlich-suggestives Ereignis, aber fesselnd ist's eben nur in Teilen.

Raskolnikows Wahn

Andrea Breth mit Dostojewskis «Verbrechen und Strafe»

An die achthundert Seiten zählt Dostojewskis erster grosser Roman, der auf Deutsch lange Zeit «Schuld und Sühne» hiess, bis Svetlana Geier den Titel näher ans Original brachte: «Verbrechen und Strafe» lautet er in ihrer heute massgeblichen Übersetzung. Denn es geht in der Geschichte von Raskolnikow, dem mittellosen Studenten, der in St. Petersburg aufgrund unklarer Fortschrittsgedanken eine alte Pfandleiherin und ihre debile Schwester erschlägt, nicht einfach um christliche Moral. Es geht um alle wichtigen Fragen des gesellschaftlichen Zusammenlebens: um Gesetze, die im Übertreten erfahrbar werden, deren Verletzung zur Krise führt und schliesslich, endlich, zu einer Art Regeneration. Stolz und Demut, so Andrea Breth, treffe als Begriffspaar genauer zu auf diese Entwicklung als das Allerweltsmotto «Denn stark wie die Liebe ist der Tod», dem sich die Salzburger Festspiele heuer verschreiben.

Ein Triptychon

Mit Dostojewski kommt die Theaterregisseurin nach schwerer psychischer Erkrankung in voller Wucht und spröder Grösse auf die Schauspielbühne zurück. Und es ist, als vibrierte die Krankheit in dem epischen Stoff nach, der sich während fünf Stunden, durch zwei Pausen geteilt, als Triptychon entfaltet. Nach dem ersten Teil taumelt man gebeutelt, nach dem zweiten etwas gelangweilt an die frische Luft vor dem Salzburger Landestheater; doch im dritten Teil weicht die Ratlosigkeit wachsender Spannung: Die Aufführung gerinnt zur Einheit, deren drei Blöcke sich retrospektiv zum metaphysischen Thriller fügen.

Die Spielfassung stammt von der Regisseurin selbst. Den bulgarischen Schriftsteller Dimitré Dinev, ursprünglich mit der Dramatisierung betraut, dispensierte man, als klar wurde, dass sein Konzept künstlerisch zu eigenwillig, also unvereinbar war mit der Idee von Andrea Breth, die «kein anderes Wort als nur das von Dostojewski» duldet. Trotzdem musste sie, die sich sonst treu wie kaum jemand an dramatische Vorlagen hält, diesmal als Co-Autorin eingreifen. So, wie in der Polizeibüro-Szene das bekannte Dostojewski-Porträtmalerei, um neunzig Grad gedreht und von Nagetieren behelligt, auf der Bühne steht, hat Breth das Buch fürs Theater bearbeitet. Längst nicht alles ist zwingend an der Version, aber im Ganzen bezwingt die Inszenierung: Nie bisher riskierte Andrea Breth so viel in der freien Gestaltung ihrer Kunst, die sie aus Wort, Bild und Ton komponiert. Wie eine Gewitterdrohung, wie Migräne-Wetter, wie ein unerträglicher, blind machender Druck im Kopf wirkt die Aufführung über ihre zerklüfteten Höhen und Tiefen hinweg.

Sie ist vom Protagonisten aus gedacht. Jens Harzer, ein störrischer Schmerzensmann mit schlaffer Körperhaltung, schleppender Stimme und einer dicken, schwarzen Mütze (Kostüme Françoise Clavel), die seinen vom Denken gemarterten Kopf knapp vor dem Zerspringen zu bewahren scheint, hat als Schauspieler im Unterschied zum Romanprotagonisten weit weniger Möglichkeiten, explizite Innenschau zu betreiben. Deshalb schlägt die fiebrige, mal lähmende, mal aufpeitschende Besessenheit, welche diesen Raskolnikow im Griff hat, über ihm zusammen: Er liegt zu Beginn am Bühnenrand, hinter ihm schummrig dunkel eine tunnelartige Unterführung, mit der Erich Wonder dem Bewusstseins-Schacht von Raskolnikow urbanes Gepräge gibt. Der Raum hallt und wummert; Stimmen murmeln Satzketten; ein hämisch-höhnisches Lachen durchsticht gellend die wattige Klangdecke.

Figuren tauchen auf. Elisabeth Orth als Mutter liest den Brief vor, in dem sie unter anderem die Heirat ihrer Tochter Dunja mit dem Biederling Luschin ankündigt; Svetlana Schönfeld hüpft als dralle Zimmerfrau an Raskolnikow vorbei; Uwe Bertram beschwört als korpulenter Marmeladosein Trinkerunglück selbstmitleidig herauf, während im Hintergrund ein Scheinwerfer die Armeleute-Verhältnisse seiner Familie grell beleuchtet; Corinna Kirchhoff als schwindstüchtige Gattin Katerina Iwanowna, steif über eine Waschschiessel gebückt; wie leblos daneben ein Mädchen im weissen Nachthemd – Sozialrealismus in grotesk expressionistischem Umfeld. Das Mädchen, Sonja, wird still leuchten durch die Düsternis der gesamten Aufführung; Birte Schnöink spielt die Prostituierte als Heiliges Kind, als Verkörperung

jener Liebe, vor der Raskolnikows verstiegene Rationalität erst ganz am Ende kapituliert. Doch bis zur Aufhebung des Albtraums, den dieser Kopfmensch nicht kontrollieren kann, dauert es. Traum und Wirklichkeit fliessen ineinander, Flammen lodern um Pferdekadaver, ein erhobenes Beil geistert durch das apokalyptische Szenario, das sich zu einem Rundhorizont weitet oder verengt zu Türspalten in schwarzer Wand. Gleisendes Licht blendet in den Saal und löscht die Sicht auf die Bühne; Blackouts zerstückeln wie schnelle Filmschnitte die Chronologie in eine Flut von Eindrücken und perpetuieren den Doppel-

mord zur Horror-Halluzination. In einer Inzestphantasie besteigt Raskolnikow seine Schwester; dass er durch den Mord an der Pfandleiherin auch zum Muttermörder wurde, legt die Doppelbesetzung nahe. Ein einziges Delirium.

Der Mittelteil bietet sich konventioneller dar mit nackten Packpapier-Interieurs, die den wechselnden Dialogszenen einen sepiafarbenen Touch altmodischer Fotos verleihen. Doch statt Naturalismus herrscht Artifizialität; die Bilder wirken teilweise eingefroren, fokussiert auf endlos redende Einzelfiguren, denen Raskolnikows beschränkte Aufmerksamkeit gilt. Meist in sich ver-

sunken, schaltet er sich bisweilen abrupt ein. Indessen: Sollte er wieder Tritt gefunden haben, dann nur bedingt. Harzers Raskolnikow bewegt sich nun zwar unter den Leuten, aber isoliert von ihnen. Seine Untat sondert ihn ab.

Männer, Menschen

In dieser mittleren Phase setzen sich anhand der Figuren die Puzzlestücke der Story so weit zusammen, dass sie Kohärenz gewinnt. Sven-Eric Bechtolf, ein Swidrigajlow, welcher seine Ruchlosigkeit vorerst noch mit Bonvivant-Nonchalance kaschiert; Wolfgang Michael, dessen näselnder Luschin eine komisch-erbärmliche, letztlich aber schändliche Gattung macht, sei es vor Marie Burchards Dunja, die den berechnenden Verlobten zum Teufel jagt, sei es vor Sonja, der er Diebstahl unterschiebt: Diese unterschiedlichen Schürzenjäger schärfen hier ihr Profil. Wohingegen Uwe Bertram, obwohl er als Ideologe Lebesjatnikow pathetisch vom Neuen Menschen, insbesondere von der Frau, schwadroniert, mit seiner roten Fahne bloss sozialistische Farbtupfer setzt und Sebastian Zimmers stets freundlicher Rasumichin in einer Statistenrolle verschwindet.

Sprunghaft steigt die Konzentration aber an, sobald Udo Samel auftritt. Die Hände auf dem Rücken verschränkt, referiert er als Ermittlungsrichter Porfiri jene Theorien, die Raskolnikow an- und umtreiben. Brillanter Rhetoriker, luzider Denker und glänzender Spieler, überragt Porfiris Figur alle andern und bringt die zeitweise ausufernde Inszenierung ins Lot. Er ist ihr Fixpunkt. Bei ihm finden abstruse Philosophie, kalkulierende Vernunft und menschliche Unwägbarkeit ein Gleichgewicht, das Raskolnikow schachmatt setzt. Samel und Harzer ergänzen sich nicht nur in der Katz-und-Maus-Taktik des Krimis schauspielerisch perfekt. Sie sind auch die helle und die dunkle Seite einer dostojewskischen Doppelfigur – neben der, wie Bechtolf im atemraubenden Finale mit grossartiger Verwegenheit klarstellt, ein eigennützig-genusssüchtiger Normalverbrecher wie Swidrigajlow abfällt.

Den Läuterungs-Epilog im sibirischen Straflager tönt Andrea Breth nur an; mit der Religiosität hält sie sich zurück: Russisch-orthodoxe Chormusik klingt an wie ein – diesmal überirdisch schöner – Traum. Raskolnikow und Sonja, zum Paar vereint im Glauben ans Leben, bleiben im Diesseits. Transzendenz aber erreicht an diesem widerspenstigen, aufwühlenden, aussergewöhnlichen Abend kraft der Ästhetik: das Theater.

Barbara Villiger Heilig

Russisch Brot, in Aspik eingelegt

Salzburger Festspiele: Andrea Breth macht aus Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“ einen schwerblütigen

Totentanz der nur spukhaft lebenden Bilder

„Es war, als wäre er mit einem Zipfel seines Rockes in das Rad einer Maschine geraten und mitgerissen worden“, heißt es im ersten Buch von Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“ über den Studenten Raskolnikow. Auf der Bühne des Salzburger Landestheaters lässt der Schauspieler Jens Harzer, gebannt in den Wiederholungszwang, wieder und wieder das Beil niedersausen und zerteilt doch nur die Luft, als wäre er eine Figur in einer mechanischen Menagerie. Die Regisseurin Andrea Breth hat in ihrer Bühnendaption des Romans ebenfalls wie mit einer Axt die Kausalkette durchtrennt, Ursache und Wirkung aufgespalten. Auf der einen Seite der Bühne sehen wir den Mörder Raskolnikow bei seiner unblutigen Bluttat, eingefasst von einem erleuchteten Türrahmen, auf der anderen Seite tropft das Blut des Opfers, einer alten Pfandleiherin, aus einer Wunde am Kopf in einen Blechnapf.

Dialektik statt Leben

Zwei Bilder, die scheinbar nichts und doch alles miteinander zu tun haben. Indem Breth die Untat von ihren Folgen abschneidet, macht sie sich von vornherein die Perspektive des Täters zueigen, schildert das Geschehen aus seiner, halluzinierend verschobenen Sicht – und diese Identifikation mit dem Protagonisten sollte sich als schweres Hemmnis dieses fast fünfständigen und streckenweise privatistisch wirkenden Theaterabends erweisen, der die diesjährigen Salzburger Festspiele eröffnete.

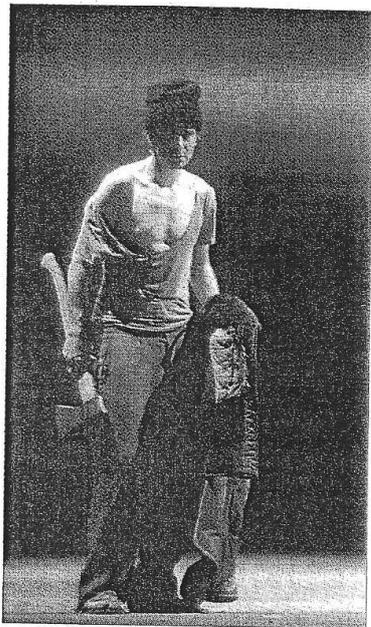
Nicht einen Menschen habe er erschlagen, sagt Raskolnikow über sein Verbrechen, sondern ein Prinzip. Dieses Prinzip ist das des Materialismus, verkörpert von der Pfandleiherin, und als geschulter Materialist meint der verarmte Studienabbrecher und zerquälte Gewalt-Philosoph Raskolnikow, den Teufel mit dem

Beelzebub austreiben zu können. Erst vierhundert Seiten später, geläutert durch Geständnis, sibirische Zwangsarbeit und die Kraft der Liebe, lässt das Gefühl die Ratio dahinschmelzen, und „anstelle der Dialektik begann das Leben“. Dem Erlösungspathos misstraut die skeptische Menschenprüferin Andrea Breth allerdings genauso, wie sie die ideelle Konstruktion des Romans in Frage stellt. Bei ihr wiederholt sich im Schlussbild eine frühere Szene des Abends, in welcher Raskolnikow manisch das Wasser aus einem Zinkeimer in den nächsten umfüllt und von diesem in einen dritten, um wieder zum ersten zurückzukehren – ein verrückt gewordener Hütchenspieler, der nur noch sich selbst narrt. Es ist, als wolle er zwanghaft nachmessen, ob sich das Element des Lebens verlustfrei von einem Gefäß in das andere gießen lässt, und dabei wird der Gedanke einer spirituellen Wiedergeburt zu einer fixen Idee.

Bei Breth ist die Passionsgeschichte dieser Märtyrerfigur Raskolnikow wirklich ein Leidensweg, nämlich: auswegloses Leiden. Damit legt sie den Finger auf die Schwäche von Dostojewskijs Position, die mit zu vielen verschiedenen Beweggründen aufwartet, um den Mord zu motivieren. Da ist das Elend, unter dem er selbst leidet und das seine Schwester fast in eine Versorgungsehe treibt, die moralische Verkommenheit des Opfers, die kalte Großstadt, in der die Not leidenden Menschen der Trunksucht verfallen oder sich gleich das Leben nehmen, die allgemeine Entfremdung unter den Bedingungen des Frühkapitalismus, überhöht alles durch eine synkretistische Philosophie, in der romantischer Genie- und Napoleonkult, der Glauben an den Ausnahmemenschen, für den keine moralischen Grenzen gelten, sich vermischt mit falsch verstandenem Utilitarismus und einem halbverdauten heroischen Dezisionismus. Zwanzig Jahre vor Nietzsches

„Zarathustra“ nimmt Dostojewskij einige seiner schwarzen Glaubenssätze vorweg: dass der Mensch nur besser werden könne, wenn er böser werde und sich als dasjenige Wesen definiere, „was sich immer selber überwinden muß“.

Andrea Breth entrümpelt den Stoff, indem sie das überdeterminierte Motivgeflecht wegschneidet. Sie nimmt das Verbrechen als Setzung, als *acte graduit*, um sich ganz auf die Subjektivität des Schmerzes zu konzentrieren. Das ist nachvollziehbar, aber hat zur Folge, dass ihre Inszenierung sich über die glänzend



Mit dem Hackebeil philosophiert: Jens Harzer als Raskolnikow Bernd Uhlig

geführte Handlungslogik dieser philosophisch überhöhten Kriminalgeschichte hinwegsetzt. Ohne dieses tragende Gerüst zerfällt der Abend wie ein entkerner Altbau in lauter Spolien, surreale Bilder ohne Zusammenhang, die in ihrer morbiden Opulenz anmuten, als habe die Regisseurin die Lesefrüchte einer sehr privaten Lektüre in Aspek eingelegt.

Der zarte Gazevorhang, der jedes Bild ins Epische, Flächige zerfließen lässt, wird dabei zu einer Milchglasscheibe, hinter der schattenhafte Gestalten tanzen, die kaum Plastizität gewinnen. Das sich in dieser Séance ausgesperrt fühlende Publikum streckte denn auch bald ermattet die Waffen. Dabei bietet sich der Roman wie wenige für die Bühne an, tatsächlich gehört er zu den am häufigsten dramatisierten. Vladimir Nabokov spottete, Dostojewskij hätte der bedeutendste russische Dramatiker werden können, wenn er sich nicht im Genre vergriffen hätte. Nabokov spielte damit an auf die sinnliche Armut von „Verbrechen und Strafe“, in dem es so wenig Empirie gibt, dass jeder dürre Strauch wirkt, als habe ihn ein Bühnenarbeiter rasch irgendwo hingestellt. Immer beeilt sich Dostojewskij, seine Figuren rasch in geschlossenen Räumen zu versammeln, wo sie sich in endlosen dialogischen Erörterungen ergehen.

Ein Abend wie Quecksilber

Es wäre aufschlussreich gewesen, wie sich der Roman an der Phantasie des jungen bulgarischen Schriftstellers Dimitré Dinev gebrochen hätte, von dem die ursprüngliche Fassung stammt. Doch Andrea Breth verzichtete auf dessen Dienste wie leider auch auf die eines Dramaturgen. Natürlich ist diese große Anwältin der Literatur nicht die Regisseurin für einen aufgerissenen Abend. Doch sie versucht sich im ersten Durchgang des drei-

teiligen Abends an einem Bildertheater, das die Schauspieler in elementare Ausdrucksgebärden bannt. Am besten gelingt dies noch Corinna Kirchhoff in der Rolle der zu einer einzigen Schmerzenskone geronnenen Marmeladowa.

Erst im zweiten und dritten Teil, da der Rhythmus sich beruhigt, kommen die Schauspieler besser zur Entfaltung. Erich Wonder bietet nun ein völlig neues, diesmal gebautes Bühnenbild mit einer dekonstruktivistischen Raumskulptur vor Wänden aus gewelltem Packpapier. Zuvor hatte er mit gemalten Prospektten eher dem magischen Realismus gehuldigt. Doch die pastosen Raumbilder, vor allem aber die historischen Kostüme, die den von Jens Harzer gespielten Raskolnikow mit fleckiger Steppjacke und Russenmütze pittoresk ausstatten, sprechen eine andere Sprache als Breths avancierte Regie. Und auch die Spielweise ist zu getragen und ausgestellt, um sich dem Surrealen zu öffnen. Da bleiben Elisabeth Orths Mutter und die von Marie Burchard gespielte Schwester letztlich ebenso blass wie die zum Anmutshässer abgehärmte Sonja der Birte Schnöink. Während Udo Samel den Ermittlungsrichter zum väterlichen Freund und damit aufs Sonore herunterdimmt, gibt Sven-Eric Bechtolf mit gestützter Emphase als dandyhafter Frauenverderber Swidrigajlow den Erzdiaboliker alter Schule.

Nur Jens Harzer bringt einen anderen Ton ins gedämpfte Spiel, schlägt gleichsam ein Loch in die Oberflächen, durch das alles falsche Theaterpathos abfließen kann, was die Zuschauer erleichtert zum Lachen reizte. Doch es ist vergebliche Mühe; auch Harzers direktere Dringlichkeit kann nicht den Zusammenhang stiften eines Theaterabends, der wie verschüttetes Quecksilber in lauter Tropfen zerspringt, die sich sofort in sich zusammenziehen. CHRISTOPHER SCHMIDT

Der Erlös des Bösen

Erlösung aber wird nicht gewährt: Andrea Breth verbannt den Mörder Raskolnikow in ein Albtraumspiel, das sie aus Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“ in Salzburg großartig herausinszeniert.

SALZBURG, 27. Juli
Eigentlich hätte man an diesem Festspieleröffnungsabend neben den vielen Geräuschen, Klängen und Tönen, die da die Bühne des Landestheaters umrauschen, ein leises Ticken hören müssen. Es wäre von jenem Apparat gekommen, den die Hauptfigur anstatt eines Herzens im Brustkorb barg. Dieser Apparat könnte im Grunde der wahre Hauptdarsteller gewesen sein. So aber, dass der menschliche Hauptdarsteller hier in Salzburg ihn nicht nur perfekt implantiert zu haben, sondern vollkommen mit ihm verschmolzen schien. Erfunden hat diesen Apparat einst der französische Schriftstellungsversuchsbastler Paul Valéry. Er nannte ihn den „Apparat der Eigenliebe“, bei dem ein Zeiger auf einer Skala ständig zwischen den Polen „Es gibt nur mich“ und „Es gibt auch den und jenen“ in unaufhörlicher, schwindelnd tickender Bewegung hin und her zittert, „dass einem vor sich selber graut“.

Es gehört zu den genialen Frechheiten des Nervenüberspannungsschauspielers Jens Harzer, dass er über Stunden hinweg den Zeiger des „Apparates der Eigenliebe“, den er seiner Figur in die Brust schmolz, mit bösem Lächeln im giftgrünen „Es gibt nur mich“-Bereich zu halten vermochte, ihn hand- und seelengreiflich daran hinderte, die Skala hin zu „Es gibt ja noch die anderen“ zu erklettern. Ein Ego-Apparatschik von hohen Graden. Aber obwohl oder gerade weil Harzer das Wandern des Zeigers unterbindet, graut es ihm vor sich selber.

Er spielt den Mörder Raskolnikow aus Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“. Dieser Roman ist hundertzweiundvierzig Jahre alt. Raskolnikow aber ist von heute. Dreiundzwanzig Jahre jung, abgebrochener Student, krank, überreizt, abgestoßen von der Welt. Er mordet nicht aus Gier, nicht aus Hass, sondern aus Ich-Bewusstsein (aus Prinzip): Ein überragender Mensch darf unterragende Menschen wie Läuse zertreten. Raskolnikow sieht sich als Kammerjäger der verkommenen Welt: den Läusezertreter. In seinem Fall heißt die Laus Aljona Iwanowna und ist Pfandleiherin, der er mit einem Beil den Schädel spaltet. So wie Napoleon Tausende opfert, um dem Fortschritt der Nation zu dienen, so opfert Raskolnikow eine alte Pfandleiherin – aber für was? Hier liegt der Hase im napoleonischen Pfeffer: Raskolnikow hat

kein Programm, kein Projekt, dem er etwas opfern könnte. Am Ende bleibt ihm allein die reine Tat. Das simpel Gewagte. Die monströse Banalität des grundlos Bösen. Heute würde Raskolnikow Holzklotze von Autobahnbrücken werfen.

Der Roman handelt davon, wie Raskolnikow nach dem Mord die Tat für sich rechtfertigt (in Träumen, Fieberschüben, Ohnmachtsanfällen, Monologen), aber vor anderen, vor Bekannten, Intriganten, der Familie, der Polizei, zu vertuschen versucht (in Auftritten, Szenen, Machtanfällen, Dialogen). Bis ihn seine Natur überwältigt. Er gesteht, geht nach Sibirien, begleitet von Sonja, der Hure, die ihn nicht zu Sühne und Reue bringt, sondern allein durch reine Liebe erlöst. Es steckt schon viel Bühne im Roman, der durch Reden und Gegenreden strukturiert ist. Und am Ende ein gefallener Engel als jungfräuliche Heilige aus dem Schnürboden im sibirischen Gegenlicht. Man muss „Verbrechen und Strafe“, das früher kitschig falsch übersetzt als „Schuld und Sühne“ firmierte, nicht für die Bühne bearbeiten.

Man muss die Bühne im Roman nur quasi freilegen.

Andrea Breth, die Freilegerin, Ausgräberin und Zu-den-Wurzeln-Geherin unter den Regisseuren, legt hier so herrlich wie grausam frei: ein großes Albtraumspiel; den Wahnsinn einer Grenzenüberschreitung; die Zer- und Verstörung einer Wirklichkeit; den Geistes- und Geisterterror einer Ego-Welt; die gott-, trost-, hirn- und herzverlassene Ödnis, in der nur noch der Apparat tickt. Der Erlös des Bösen. Eine Erlösung aber ist nicht vorgesehen. Die Strafe für das Verbrechen ist ewige Verdammnis. Für die Verdammnis ist hier der Bühnenbildner Erich Wonder zuständig. Hinter den üblichen Wonderschen weichen Schleiern erstrecken sich weite, unterirdische, bunkerhafte Räume im Unendlichen. Stuhlreihen kippen ins Nichts. Tische wachsen ins Riesige. Tierkadaver aus Traumerinnerungen liegen herum. Große Rundhorizonte mit verwischten Kriegsschlachtchaosbildern geben den davor wie in Trance Herumirrenden den Anstrich von Höllenverlorenen. Menschen werden in Lichtschlitze gepresst, Szenen durch grelle Lichtblitze unterbrochen. Es herrscht nicht die Logik dessen, was hell zutage liegt. Es herrscht die Logik nächtlichen Grauens.

Gleich zu Beginn duckt sich Harzers Raskolnikow in Sibirien unter den Fragen unsichtbarer Richter: „Glaubst du an Gott?“, „Glaubst du an die Auferweckung des Lazarus?“ und antwortet mechanisch, eingelernt mit „Ja, ich glaube“, streichelt aber nebenher zärtlich das Mordsbeil, seinen wahren Glaubensinhalt. Dann liegt er, in die Rückblende geworfen, an der Rampe und albräumt den Mord, sich, sein Leben, seine Verzweiflung. Die Zimmerwirtin, der Untersuchungsrichter, die Pfandleiherin, Sonja, deren Vater, sein Freund Rasmichin, der reiche Kinderschänder Swidrigajlow, der schmierige Kaufmann Luschin, Raskolnikows Schwester, seine Mutter: alles erhitzte oder eisgefrorene Hirnbilder, gespensterhaft auf- und abtauchend, Absonderungen eines unsagbar einsamen, lieblosen Ich. Die Beilhiebe gegen den

Kopf der Alten rasen pantomimisch durch leere Luft, die Pfandleiherin steht schon von vornherein mit blutigem Schädel da. Elisabeth Orth gibt sie als zynisch versoffene Schnapstraumdrossel: ein Wunschbild des Mörders, kein Wirklichkeitsbild.

Harzer jault, singt, barmt unter seiner hohen Russenpudelmütze, angetan mit einer Watteweste überm nackten Oberkörper, dieses Ich in alle Register der Selbstverweigerung und Selbstverachtung hinauf und hinein, fährt hie und da, „Jetzt reicht's“, in die Schnodderntonlage praktischer Vernunft, hält aber den Irrwitz und Wahnsinn der Figur grandios taumelnd auf der Kippe zwischen Manier und Manie. Wenn er Sonja, die ihm mit dem Johannes-Evangelium und der Auferweckung des Lazarus kommt, anfaucht, „Hör auf, Sonja!“, wenn er vor ihr ganz kalt und ganz zerbrochen zugleich zugibt, dass er am meisten von sich enttäuscht sei, weil er eben auch nur „eine ästhetische Laus“ sei, unfähig zu napoleonischen Taten, dann spielt Harzer dies nicht als Niederlage Raskolnikows – sondern als dessen zerstörten Traum, dem er im apparatehaften Herzen immer noch anhängt. Reuelos. Mit einer mimischen virtuososen Ruchlosigkeit, die der Tollheit der Figur ganz und gar entspricht.

Da aber vor diesem überwältigenden Ego-Shooter kein Pardon gegeben wird, keine Gnade, keine Erlösung stattfinden, kreisen um die schwarzböse Zentralsonne Harzer keine Gegensterne, sondern: konturierte Albtraumtrabanten. Die Sonja der Birte Schnöink: blass, durchscheinend, die Hure im Hemd und im Diskant, nicht mit Erlösungspotential, mehr mit Religionswahn. Der Luschin des Wolfgang Michael: der fanatisch-gemütliche „Jo!“-Sager als Schleimer und Eheschleicher. Die Dunja der Marie Burchard, Raskolnikows Schwester und Luschins gequälte Braut: ein harsch emanzipiertes Weibsbild.

Zwei Sonderwelten treffen dann doch noch auf Raskolnikow. Udo Samel legt als Untersuchungsrichter Porfirij, der Raskolnikow von Anfang an durchschaut, dem Delinquenten sanft die Seelendaumenschrauben an und bildet unnachgiebig und unnachahmlich den Skalenbereich des Anderen, der Ordnung, des Gesetzes, wiewohl er Raskolnikows Geständnis nicht erlösungsgerichtet um dessentwillen (wie im Roman) zu erzwingen sucht, sondern weil es seiner Karriere nützt. Und Sven-Eric Bechtolf als der reiche Lüstling Swidrigajlow in grauem Paletot und grauem Hut greift sich hilflos zärtlich die Mädchen, die er sich unterwirft und in den Tod treibt, wirbt bei Dunja verzweifelt um Liebe und sucht im Mörder den Geistesbruder. Bechtolf legt das als Balz an: als wahnwitzigen Werbungs- und Liebessuchetanz eines Lustverbrechers um den Prinzipverbrecher. Beide aber bleiben unerlöst in ihrem Inferno.

Und wenn Raskolnikow am Ende in panischer Angst als sibirischer Strafgefänger Wasser von einem Eimer in den anderen und wieder zurück kippt, dann hat, auch wenn er dauernd „Ich glaube“ auf Sonjas Glaubensfragen antwortet, sich kein Himmel aufgetan, sondern nur eine Hölle fortgesetzt. So gnadenlos, aber im Menschenelend tief berührend lässt Andrea Breth einen Mörder enden. Nicht so schön wie im Roman. Aber wahrer. Sie hat ihm die Bühne, nicht den Himmel bereitet. Etwas Besseres als ihre Bühne aber findet Raskolnikow so schnell nicht wieder.

GERHARD STADELMAIER

Dostojewski in Düsternis

**Salzburger Festspiele – Andrea Breth zeigt
„Verbrechen und Strafe“ in fünf Stunden**

VON MIRIAM BANDAR

SALZBURG. Grelles Licht blitzt auf und blendet das Publikum. „Würdest du die umbringen?“, „Soll ich nicht warten, bis sich das Herz beruhigt hat?“ und „Ich hab' doch nur eine Laus umgebracht“: Fast wie bei einem Polizeiverhör zwingt die Regisseurin Andrea Breth in ihrer Dostojewski-Dramatisierung „Verbrechen und Strafe“ bei den Salzburger Festspielen ihre Zuschauer mit gleißendem Scheinwerferlicht zur Aufmerksamkeit.

Die rund fünfstündige, überwiegend düstere Theaterfassung des Dostojewski-Romans „Schuld und Sühne“ eröffnete am Sams-

Tagesspruch

Was niemand sucht, wird selten gefunden. Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827), Pädagoge

tagabend den Aufführungsreigen des Kulturspektakels in Österreich. Auch wenn wohl die Länge des schwer verdaulichen Stückes einige Zuschauer nach den zwei Pausen nicht wiederkommen ließ, wurde das Ensemble für seine starke Leistung am Ende mit langem Applaus und Bravo-Rufen gefeiert. Im Dezember soll die Inszenierung der in Darmstadt aufgewachsenen Regisseurin beim Festival „Spielzeit Europa“ in Berlin zu sehen sein.

Wie ein trotziges Kind steht der Student Rodion Romanowitsch Raskolnikow (Jens Harzer) auf der Bühne, während der Ermittlungsrichter (Udo Samel) immer engere Kreise um ihn zieht. Die Beine presst er zusammen, die Schultern hängen, die Hände sind tief in den Manteltaschen vergraben. „Es gibt ein selbst gesetztes Recht, das muss man finden“, hatte er einmal ge-

sagt und seine gierige Pfandleiherin ermordet. Weil er keine Laus sein wollte, sondern einer der Auserwählten, die die Menschheit weiterbringen – und die dürfen seiner Ansicht nach über Leben und Tod entscheiden. Harzer zeigt den Romanhelden Dostojewskis als schrägen, aber intelligenten Sonderling, der sich durch das Leid um ihn herum und seine Einsamkeit immer mehr in eine selbst geschaffene Ideologie verrennt. Nach dem Mord scheidet er grandios an seinen eigenen Ansprüchen: Auch wenn die Tat für ihn rational richtig ist, kommt er mit seiner Schuld nicht zurecht und verfällt dem Fieberwahn.

Wie die abstrakte Gedankenwelt der Hauptfigur springt das Geschehen auf der Bühne im ersten Akt von Szene zu Szene. Schlaglichtartig wird das Leid gezeigt, schlaglichtartig das Publikum in gleißendes Licht gesetzt, während sich die Hauptfigur über die Planung ihres Mordes Gedanken macht. Nach der ersten Pause und vollendeter Tat geht es dann in einem verbauten Bühnenraum (Erich Wonder) realistischer mit den Intrigen des Alltags und den Qualen des uneinsichtigen Mörders weiter.

Eine zerbrechlich wirkende Birte Schnöink spielt in weißem Nachthemd die gläubige und engelsgleiche Hure Sonja, die den Mörder schließlich zum Geständnis bewegt. Bei aller Düsternis gebe es für sie in der Geschichte ein Trotzdem, eine Hoffnung, sagte die Regisseurin einmal in einem Interview. Auf der Bühne deutet sie dies kurz im ersten Bühnenbild mit einem Licht am Ende eines Tunnels an. Nach rund fünfstündigen Seelenqualen scheint Raskolnikow endlich dort angekommen, als er vor einer Kraterlandschaft vor Eimern kniet und ein Glaubensbekenntnis gen Himmel schreit.

Die Macht des Kinos

Salzburger Festspiele: Andrea Breth leuchtet in die Abgründe von Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“

VON ANDRES MURY

Die Bühne ist dunkel und leer, ganz hinten flimmert eine bläuliche Leinwand. Die Hauptpersonen stehen verloren im Raum: der Student Raskolnikow (Jens Harzer), der ein Beil unter seiner wattierten Jacke versteckt, und Sonja (Birte Schnöink), die heilige Hure im weißen Kleidchen, die ihn nach dem Mord an der Pfandleiherin durch Hingabe errettet und ins sibirische Straflager begleitet. Ihr dünnes Stimmchen singt etwas von „Seligsein auf dieser Welt in ihren Schicksalsaugenblicken“, und hallend donnert von oben ein Männerbass: „Glauben Sie an Gott?“ – Raskolnikow: „Ich glaube.“ – „Glauben Sie auch an die Auferweckung des Lazarus?“ – „Ich glaube.“

Woran Andrea Breth am Beginn ihres Dostojewski-Trips „Verbrechen und Strafe“ in Salzburg am allermeisten glaubt, macht sie mit ihrem Bühnenbildner Erich Wonder klar: an die Macht des Kinos. Denn zweifellos blicken wir in einen Kinosaal, einen gigantischen, mit einer durchsichtigen Gaze abgetrennten Projektionsraum, der sich in

den kommenden fünf Stunden mit wahn Sinnigen, surrealsten Traumbildern füllen wird. Das gewaltigste: Direkt vor der Tat träumt Raskolnikow, wie er als Kind an der Seite des Vaters Zeuge der sinnlosen Erschlagung eines Pferdes wird – für das Kind der Riss durch die Weltordnung. Den Traum erzählt Harzer vor einem Panorama mit lodernen Höllenfeuern, embryonhaft an den abgerissenen Kopf des Pferdes geschniegt.

Einerseits ist das von schlagender Überzeugungskraft. Dostojewski breitet ja in seinem 1000-Seiten-Roman, der seine Erfahrung im Gulag verarbeitet, die fiebrige Welt einer phantasierenden Seele aus. Das Experiment, das Raskolnikow an sich vollzieht – die Selbstermächtigung zum Mord in einer Welt ohne Gott –, ist auch das eines Künstlers, eines Spielers. Breth arbeitet mit Vorblenden, Rückblenden und Überblendungen. Dem Raumkünstler Wonder, dem Elektronikkomponisten Bert Wrede und den Licht- und Tondesignern oblag es, den Film schmitt im Theater zu imitieren – nicht ohne das Brachialmittel, das Publikum beim Szenenwechsel zu blenden.

Seine Hauptkraft, seine magische Energie entwickelt der lange Abend aber auf Breths ureigenem Terrain: dem der Schauspieler. Allen voran Harzer: Der schlaksige Extremist der Bühne ist die Idealbesetzung für den Selbstquäler Raskolnikow. Harzer spielt diesen Amokläufer selten dumpf, meist hell und leicht. Sein inniges Gegenbild ist Sonja. Birte Schnöink, ein blonder, bodenständiger, trauriger Engel, hat die atemberaubende Geradlinigkeit, die diese Männerphantaste von Heiliger und Hure möglich macht.

Ganz explizit geht Breth an diese schwer erträgliche, archaisch-russische Geschlechterordnung heran. Die „Frauenfrage“ steht bei Dostojewski ständig auf der Agenda. Debattiert wird, ob die Frau überhaupt ein Mensch sei, ob und wann sie geprügelt werden solle, ob Sonjas erzwungene Prostitution vielleicht gar ein Akt der Emanzipation sei.

Andrea Breth phantasiert heftig aus: Katerina Iwanowna (die schrille Corinna Kirchhoff), die ihre Tochter Sonja auf den Strich geschickt hat (unter anderem um den Alkoholismus ihres Säuermannes zu finanzieren), wäscht eine

quälend lange Sequenz lang der breitbeinig daliegenden Tochter mit einem nassen Lappen, den sie immer wieder über einer Schale auswirgt, die Scham. Dunja, Raskolnikows Schwester – die eindrucksvoll direkte junge Marie Burcharde –, nicht genug, dass sie sich, um den Bruder zu finanzieren, erst als Gouvernante verdingt und sich vom Wüstling Swidrigajlow (der ekelhaft aussieht Sven-Eric Bechtolf), später vom schleimigen Karrieristen Luschin (Wolfgang Michael) drangsaliert lässt, nein, sie wird noch, gleichsam nebenbei, auf offener Bühne von Raskolnikow vergewaltigt, während Sonja neben ihnen zusammenbricht. Die Familie, scheint die Breth sagen zu wollen, gebiert „natürlicherweise“ Inzest – der Fall von Amstetten scheint ihr recht zu geben: Russland 1860 kann auch Österreich 2008 sein.

Die Bilder brennen sich so heiß ein, dass es schwerfällt, dem Kriminalfall Raskolnikow, dem ein erstaunlich mildes Urteil winkt, noch genügend Interesse abzugewinnen.

Trotzdem: Heftiger Jubel in Salzburg über eine Aufführung, die gerade in ihrer Unerlöstheit und Sperrigkeit Größe hat.

Bravos für Verbrechen und Strafe

Dostojewski-Bearbeitung eröffnet Salzburger Festspiele

Die Salzburger Festspiele legten am Samstag gleich mit der Eröffnungspremiere von Andrea Breths „Verbrechen und Strafe“ die Messlatte hoch. Gestern hatten „Don Giovanni“ und der „Jedermann“ Premiere – mit Sophie von Kessel als „Buhlschaft“.

Salzburg. Sie wissen schon, dass sie da etwas ganz Besonderes geerbt haben. Wenn in Salzburg der berühmte „Jedermann“ wie ein Ritual beschworen wird und dann für einen Monat eine Melange aus Theater und Oper der barocken Stadt an der Salzach ihren ganz eigenen Festspielglanz verleiht, dann hat Salzburg etwas von einer gar nicht so heimlichen Kultur-Hauptstadt Europas. Mit viel „Adabei“, einer exquisiten Auswahl von Künstlern und jener unnachahmlichen Mischung von kurzen Hosen und Festroben, die sich durch die Gassen hin zum Festspielbezirk drängt. Zur offiziellen Eröffnung am Samstagabend hat Literatur-Expertin Elke Heidenreich das aktuelle Festspielmotto „Denn stark wie die Liebe ist der Tod“ zu einer flotten Festrede verarbeitet.

Mit Andrea Breths ganz eigener Theaterversion von Fjodor Dostojewskis „Schuld und Sühne“, was in der von der äu-

ßerst präzisen Theaterfrau selbst für die Bühne dramatisierten Variante „Verbrechen und Strafe“ heißt, ist die Hoffnung von Festspiel-Chef Jürgen Flimm auf einen gelungenen Auftakt schon mal aufgegangen. Nach immerhin vier Nettopspielstunden gab es jedenfalls einhelligen Beifall für sie und ihre Protagonisten. Einschließlich einer großartigen Bühnentechnik (Erich Wonder). Er hat einen abstrakten Raum der Verlorenheit erfunden, der sich wandelt wie beim Umblättern der Romanseiten. Blitzschnell, manchmal für nur sekundenlange Bilder. Dann wieder für grandios zu kammerspielartigen Kabinettszenen ausgeweitete längere Szenen. Erstaunlich temporeich für die szenische Bildhauerin Breth. Aus dieser Mischung von Traumsequenzen



Die „Buhlschaft“ in blau: Sophie von Kessel im „Jedermann“.

Foto: dpa

und ruhig ausgespielten Dialog- oder Genreszenen formt sich ein eigenartig suggestiver, atmosphärischer Sog um jenen Raskolnikow, der die Pfandleiherin und ihre Schwester mit der Axt erschlägt und dann an diesem Mord irre wird.

Die Besten der Besten wurden für dieses Sommertheater eingeladen: Mit Jens Harzer (als Raskolnikow), Elisabeth Orth (als seiner Mutter), Udo Samel (als Ermittlungsrichter), Sven-Eric Bechtholf (als Sossimow), Wolfgang Michael (als grandiosem Fiesling Luschin) oder Corinna Kirchhoff (als wunderbar ordinärer Frau Marmeladowa) könnte man wahrscheinlich auch das Telefonbuch dramatisieren, und es würden noch genialisch inspirierte Funken fliegen.

Gestern wurde in Salzburg dann bei der Premiere der Mozart-Oper „Don Giovanni“ geliebt und gestorben. Auf dem Domplatz bezirzte die deutsche Schauspielerin Sophie von Kessel als neue Buhlschaft „Jedermann“ Peter Simonischek in dem Traditionsstück von Hugo von Hoffmannsthal, das jedes Jahr bei den Festspielen gezeigt wird.

Bis zum 31. August gibt es in der Barockstadt 202 Veranstaltungen an 14 Spielstätten. Die meisten der rund 230 000 Karten sind verkauft. *jl*

Andrea Breth bringt in Salzburg Dostojewskis Roman "Verbrechen und Strafe" auf die Bühne

Emotionen bleiben auf der Strecke

28.07.2008 - aktualisiert: 28.07.2008 05:12 Uhr

Andrea Breth ist gründlich: Da wird ein Anstreicher des Mordes an der Pfandleiherin Aljona Iwanowna verdächtigt. Doch es genügt nicht, dass sich dies ein paar Leute erzählen, Breth lässt den Mord später auch noch nachspielen.

VON ARMIN FRIEDL

Die Regisseurin geht ins Detail. Und so dauert ihre Bühnenfassung des Romans "Verbrechen und Strafe" von Fjodor M. Dostojewski am Samstag im Salzburger Landestheater knapp fünf Stunden.

Breth arbeitet mit filmischen Mitteln, also mit kurzen bis ganz kurzen Sequenzen, in denen auch mal so gut wie gar nichts geschieht. Dazwischen gibt es im mit 700 besetzten Plätzen ausverkauften Salzburger Landestheater harte Schnitte, sei es durch völlige Verdunkelung der Bühne, sei es durch Blendung der Zuschauer mittels Scheinwerfer. Exquisit ist Erich Wonders Bühnenbild. Auf der Drehbühne zeigt er kompliziert verschachtelte Räumlichkeiten, die auch in Details bedeutungsvoll gestaltet sind. Als Kontrast dazu löst er mittels Videoprojektionen die Grenzen des Raumes scheinbar auf.

Jens Harzer ist als der verarmte Student Raskolnikow dauerpräsent. Sein Elend und das seiner Umwelt wird ausführlich dargestellt. Er spielt von Anfang an eine gebrochene Gestalt zwischen Frustration und Selbstmitleid, die eigentlich nichts mehr davon wissen will, was rundherum geschieht. Und die gerade deshalb mit allerlei Gewalt- und Unterdrückungsszenarien konfrontiert wird. Er ist ein gebrochener Mensch, der am liebsten in den Erdboden versinken möchte, während diverse Frauen um ihn herum aufreizend lachen oder erniedrigt werden. Nur einmal blitzt kurz der Schalk in ihm auf, als er zur Pfandleiherin geht und mit den Händen simuliert, wie es ist, ihr mit dem Beil auf den Kopf einzuschlagen.

Da muss schon der Auftritt von Udo Samel als Ermittlungsrichter Porfirij Petrowitsch kommen, der mit der Erwähnung eines Artikels von Raskolnikow der Hauptfigur erst mal den Raum gibt, seine intellektuelle Tief- oder Abgründigkeit vorzustellen. Er macht dies absolut geschickt, bleibt äußerlich ganz ruhig, wahrt immer den Ton des interessierten Zuhörers. Mit seiner messerscharfen, knitz vorgetragenen Analyse zeigt er am Ende die wahren Dimensionen dieses Stücks. Überhaupt geben die Nebenfiguren der Inszenierung die nötige Würze. Etwa Wolfgang Michael als Hofrat Luschin mit seiner näselnden Stimme und seinem stets dozierenden Ton. Oder Sven-Eric Bechtolf, der als Gutsbesitzer Swidrigajlow den Lebemann spielt. Dazu gehört auch Elisabeth Orth, die als Mutter von Raskolnikow und als Pfandleiherin auch sprachlich etwas vom Leben in den untersten Etagen der Gesellschaft vermittelt.

Breth hat sich sehr gewissenhaft dieses Romans angenommen, doch auf der Bühne erstirbt ihre Sicht an der Schönheit dieser Ästhetik der Zurückhaltung. Was treibt diesen Raskolnikow dazu, den Mord zu begehen? Weshalb findet er danach nicht die erhoffte Befriedigung über die Tat? Die vielen Überlegungen und Begründungsansätze dazu sind so sauber und exakt geschildert wie in einem Lehrbuch. Die Emotionen bleiben aber auf der Strecke. Erst am Ende decken die Nebenfiguren ihre Abgründigkeit und ihre Niedertracht auf mit all ihrer Souveränität, da entsteht großes Theater. Doch bis dahin ist es ein sehr langer und zäher Theatermarathon, in dem eine weitgehende unentschlossene Hauptfigur zu sehen ist mit deutlich resignativen Zügen. Schade um diese vielen Stunden.

Stuttgarter Nachrichten, 28. 7. 2008

Ein idealistischer Mord

Salzburger Festspiele: Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“

Zappenduster alles. Andrea Breth erzählt Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“ in Salzburg als schwarzen Vier-Stunden-Albtraum. Ein prominent besetztes Ensemble um Jens Harzer agiert festspielreif.

OTTO PAUL BURKHARDT

Salzburg. Was bewegt die Festspielgemeinde? Public Viewing sicher nicht, das gibt's hier schon seit Jahren. Die neue, mittlerweile 29. Buhlschaft im „Jedermann“ ist schon eher ein Thema: Sophie von Kessel. Je nach theatraler Vorbildung fallen hier die Foyerurteile aus: Von „gut schaut's aus“ über „okay“ bis „phänomenal“ reicht hier die Palette.

Das andere Plaudertaschentema ist die schwangere Anna Netrebko, die als Zuschauerin mehr Paparazzi anzieht als manch aktiver Bühnendarsteller. Ähnlich umschwirrt ist nur noch Erwin Schrott: Der Vater des Netrebko-Babys ist nebenher auch Bariton und, welch Zufall, er debütierte nun in Salzburg.

Derweil geht Jürgen Flimm seine zweite Saison als Intendant gelassen an und hat den ambitionierten, strengen Stil der Ära Peter Ruzicka merklich gelockert. Das Festspielmotto lautet „Denn stark wie die Liebe ist der Tod“. Dass da so ziemlich alles darunter fällt, hört der Intendant nicht so gern. „Depressives

Geschluchze“, gibt er zu Protokoll, sei jedenfalls nicht das Thema.

Die Vorzeige-Produktion der Theatersparte ist zweifellos „Verbrechen und Strafe“, Andrea Breths Bühnenfassung des gleichnamigen Dostojewskij-Romans (bekannt unter dem Übersetzerisch inkorrekten, wolkgigen Titel „Schuld und Sühne“). Regisseurin Andrea Breth inszeniert den schon öfters fürs Theater umgemodelten Prosaklassiker nach dem Prinzip Entschleunigung. Sie breitet die Geschichte des idealistischen Mörders Raskolnikow (der eine wuchernde Pfandleiherin und deren Schwester um-

*Tunnels, Schächte
– mit wenig
Licht am Ende*

bringt) über vier (!) Stunden aus – als dunklen, nicht enden wollenden Albtraum. Zappenduster alles. Bühnenbild-Magier Erich Wonder liefert vorwiegend halluzinogene Sphären: Tunnels mit wenig Licht am Ende, U-Bahnsteige mit trüben Neonfunzeln und geisterhafte Gemäldekulissen.

Kein Realismus. Vor- und Nachgeschichte des Mordes erscheinen bei Breth wie ein riesiges Mosaik aus Short Cuts und längeren Szenarien. Als wäre alles nur eine Fantasie der Hauptfigur Raskolnikow – ein bettelarmer Student, der die Menschen

aus Weltekel gefährlich größenwahnsinnig in Genies und Läuse einteilt. Mit einem auch sozial motivierten Mord will er „eine Grenze überschreiten“. Bis er merkt: Auch er ist nur eine Laus.

Jens Harzer spielt Raskolnikow. Besser: Er unterspielt ihn. Kein Wahnsinn, kein Furor, keine Larmoyanz. Nein, Harzer zeigt Raskolnikow als Schlafwandler, der in breiter, gedehnter, traumverlorener Diktion Menschheits skepsis äußert und reglos herumsteht. Manchmal mit einer Axt. Nur selten bricht er aus seiner von Elend, Prostitution und Gemeinheit umzingelten Welt aus und brüllt: „Ich will allein sein!“

Ein weiteres Plus: Breth verzichtet auf naheliegende Widerstands- und Terrorismus-Bezüge. Lässt stattdessen mit martialisch aufgeblendeten Scheinwerferbatterien öfter mal das Publikum bestrahlen.

Das prominente Ensemble agiert virtuos bis ins Groteske: Allen voran Sven-Eric Bechtolfs tiefend zynischer Erpresser Swidrigajlow, Udo Samels penibler Ermittlungsrichter Porfirij und Wolfgang Michaels sehenswert öliger Hofrat Luschin. Am Ende scheint bei Breth gar etwas wie Liebe auf. Fazit: trotz aller Längen festspielreif.

Übrigens, Regisseurin Andrea Breth wird demnächst mit Bundeskanzler Alfred Gusenbauer diskutieren. Über eine im Festspielgeplauder überraschend glasklare Frage: „Wie kam der Hass auf die Welt?“

Andrea Breth dramatisiert für die Salzburger Festspiele Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“

Mörder aus Prinzip

Warum nur macht sie das? Andrzej Wajda brachte eine Dramatisierung von Dostojewskijs „Schuld und Sühne“ 1988 auf die Schaubühne Berlin, Frank Castorf inszenierte den Roman nur wenige Jahre später an der Volksbühne. Mit bescheidenem Erfolg. Bereits 1910 versuchte sich ein gewisser Leo Birinski an der „Tragödie Raskolnikoff“, bald folgten Raskolnikoff-Kompositionen, selbst eine Oper von Heinrich Sutermeister trägt seinen Namen...

Jetzt hat sich Andrea Breth, Hausregisseurin an der Wiener Burg, am 1866 erschienenen Roman von Fjodor M. Dostojewskij versucht. Sie nennt ihre Fassung, die nach der Übersetzung des Werks durch Swetlana Geier entstand und den Titel „Verbrechen und Strafe“ trägt, furchtlos eine Uraufführung. Darunter machen es die Salzburger Festspiele nicht. Dass nicht Breth, sondern der in Österreich lebende Dimitré Dinev für das Roman-Stück sorgen sollte, es auch geschrieben hat, spielt keine Rolle mehr. Der Text wurde kurzerhand entsorgt, unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten ein Ärgernis, aber Geld spielt keine Rolle in Salzburg. Breth lehnte den Text ab, weil sie kein anderes Wort als nur das von Dostojewskij auf die Bühne bringen wollte.

Und so ist es geschehen. Auf knapp fünf Stunden – einschließlich zwei Pausen – hat sie den fettleibigen Roman gestrichen, der normalerweise 14 Tage dauert, Handlung, Zeit, Ort hat, 43 Szenen, 37 davon mit Raskolnikow, endlose Monologe und Dialoge und fast entsprechend so viel Personal... Mutig, ihr Sparprogramm? So kann man das sehen.

Wahr ist aber auch, dass ihr analytischer „Bericht“ über den armen Jura-Studenten Raskolnikow, der seine Theorie vom außergewöhnlichen Menschen (der töten darf) in die banale Tat „aus Prinzip“ umsetzt (den Axtmord an der Pfandleiherin) immer noch gewaltige Längen hat. Selbst textbeflissene Zuschauer, die den Roman kennen, streichen die Segel ob der schier undurchschaubaren Familien- und Besitzverhältnisse, die Breth noch auf die Bühne des Landestheaters stemmt, vor allem aber auch angesichts der gewagten Bilderflut und symbolträchtiger Gesten.

So lässt sie gleich zwei Mal den „bleichen Engel“ Raskolnikow – den

der wunderbare Jens Harzer verkörpert und der selbst dann fesselt, wenn er auf der Bühne still kauert in sich hineinlauscht – Wasser von einem Eimer in einen anderen schütten, bis die Eimer leer sind. Ein verrücktes Hütchenspiel oder ein religiöser Akt? Eine Anspielung auf Sisyphos. Oder gar beides? Weder noch? Ein Bild der Sinnlosigkeit jeder Denkbewegung – denn am Ende siegt der Glaube? Und warum nur die Wiederholung?

Breth entwickelt die „verfluchte Träumerei“ Raskolnikows, der in seiner Radikalität die schlimmsten Henker des 20. Jahrhunderts zu antizipieren scheint, in drei Schüben: Futuristische Situations-Schnappschüsse im ersten, große Szenen und Dialoge im zweiten münden im dritten ins Fantastische, Alpträumhafte. Eine Herkulesarbeit. Ohne Erich Wonder ist dieses Mysterienspiel – doch ja, es gibt Kerzen, das Kreuz – allerdings nicht zu haben. Der Bühnenbildner schafft verschleierte, an Kubins Dostojewskij-Illustrationen erinnernde Räume mit Hunderten Stühlen, apokalyptische Kraterlandschaften mit toten Pferden oder aber vergammelte Wohnungen – das Umfeld fürs Prekariat im St. Petersburg von 1866, eine Formel, die aber auch für die Erniedrigten und Beleidigten von heute gültig ist.

Breth hat exzellente Schauspieler für ihr dunkles Unternehmen, neben Harzer etwa Udo Samel, der den Ermittlungsrichter gibt, Sven-Eric Bechtolf in der Doppelrolle des Gutsbesitzers und Arztes; Breth hat Talente wie Birte Schnöink, die gläubige Hure Sofie, die Raskolnikow zum Geständnis und zur Reue bringt oder Marie Burchaard, Raskolnikows Schwester, die aus Bruderliebe Inzest begeht. Dennoch scheitert die Geschichtenerzählerin Breth, zeigt zu wenig Distanz zum Roman, ja, sie macht sich zur Sklavin der Vorlage. Allerdings: An Dostojewskijs großen Romanen kann man nur scheitern, Breth scheitert auf höchstem Niveau.

SIEGMUND KOPITZKI

Die nächsten Vorstellungen: 30., 31. Juli, 1., 3., 5. August. Infotel.: 0043-662-8045-555.

@ Weitere Informationen:
www.salzburgfestival.at

Schuld und Bühne

SALZBURG - Große Namen im Schauspielprogramm der Salzburger Festspiele: Andrea Breth inszeniert ihre eigene Dramatisierung von Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“, Schaubühnendramaturg Marius von Mayenburg darf sein neues Stück „Der Stein“ vorstellen.

Von unserem Mitarbeiter
Jürgen Berger

Salzburg ist schon deshalb eine Reise wert, weil man im Theater dem wahren Leben begegnen kann. Kurz vor einer Vorstellung der Bühnenadaption von Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“, der großen und mit klangvollen Schauspielernamen aufwartenden Eröffnung des diesjährigen Schauspielprogramms, war das zumindest so.

Dostojewski also und nichts Geringeres als „Schuld und Sühne“, basierend auf Swetlana Geiers gelobter Neuübersetzung mit dem Titel „Verbrechen und Strafe“. Noch ehe der Jurastudent Raskolnikov die alte Pfandleiherin auf der Bühne mit einem Beil niederstreckt, will es die Pressekarte, dass man Zeuge eines seltsamen Gesprächs wird: Der 86-jährige Nebensitzer unterhält sich lautstark mit dem Vordermann über seine Vergangenheit in der Hitlerjugend und die alten Kameraden, die ebenfalls „dienten“. Unvermittelt ist man aber auch schon bei dem Thema, das am nächsten Abend in der Uraufführung von Marius von Mayenburgs „Der Stein“ auf dem Programm stehen soll.

Die dunkle Seite der Familie

Auch hier geht es um das „Dritte Reich“ und die Folgen. In seinem neuesten Stück beschäftigt sich der inzwischen nicht mehr ganz so junge Jungautor und Schaubühnendramaturg Mayenburg mit der dunklen Seite einer Familiengeschichte, die so lange überbelichtet wird, bis alles rund um den Wissenschaftler Wolfgang Heising hell erscheint. Der Mann war überzeugter Nazi und sah es als vaterländische Pflicht an, das Haus einer enteigneten jüdischen Familie zum Spottpreis zu erwerben. Als dann allerdings die siegreiche Sowjetarmee vor der Tür stand, entleibte er sich mit der Dienstpistole und einem „Heil Hitler“ auf den Lippen. So was kann vorkommen, ist alleine aber noch kein Stück. Also geht es vor allem um die Legenden, die Heising's Gattin Witha in der Folge erzählt.

Wolfgang habe einer jüdischen Familie das Leben gerettet, meint sie. Und am Kriegsende sei er durch die verirrte Kugel eines Sowjetsoldaten ums Leben gekommen. Die Lüge funk-

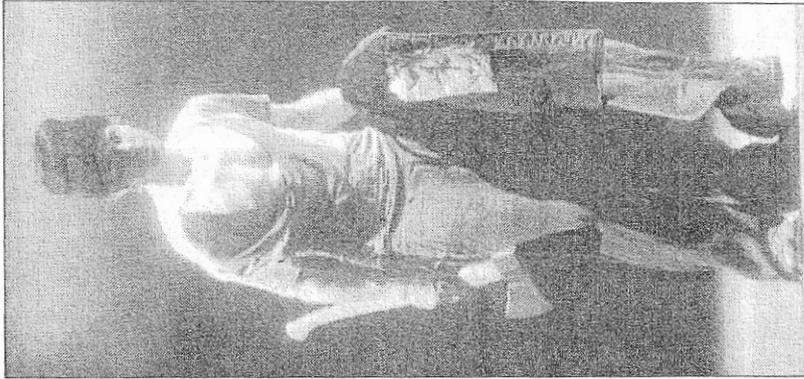
tioniert bis in die Gegenwart und hat zur Folge, dass die Heising-Tochter Hedrun das Haus, das die Familie angesichts des Mauerbaus in Richtung Westen verließ, nach dem Mauerfall wieder zurückfordert. Will Enkelin Hannah dann allerdings die angeblich vom Großvater gerettete jüdische Familie in den USA besuchen, werden die Lügenbeine kürzer. Bevor die Wahrheit ans Licht kommen kann, lässt Marius von Mayenburg sein Stück ausklingen. Inszeniert hat der junge Ingo Berk, der auf die Angaben zu den Zeitsprüngen im Stück verzichtet. Alle Figuren sind immer auf der Bühne, und man könnte meinen, der Kunstgriff trage dazu bei, mehr aus dem Stück herauszuholen als drinsteckt.

Am Rande der Peinlichkeit

Marius von Mayenburg kümmerte sich hauptsächlich um die generationenübergreifende Konstruktion der Lüge und wenig um die Motive, die hinter den Verschleierungstechniken einzelner Familienmitglieder lauern könnten. Eigentlich wäre phantastische Regie notwendig. Ingo Berk begnügt sich allerdings damit, die Schauspieler so zu positionieren, dass sie sich nicht im Wege stehen, was wiederum zur Folge hat, dass eine ansonsten brillante Schauspielerin wie Judith Engel aus der Witha Heising eine schrille Nummer am Rande der Peinlichkeit macht.

Man staunt und sehnt sich zurück

zu Dostojewski und Andrea Breths Versuch, aus dem berühmtesten Kriminalfall der Weltliteratur Theater zu machen. Immerhin steht da Jens Harzer gewohnt lässig auf der Bühne und



Gewohnt lässig: Jens Harzer als Raskolnikow. Foto: Bernd Uhlig

ist ein Raskolnikow, der seine Einzigtätigkeit dadurch zu beweisen sucht, dass er willkürlich tötet. Dass auch hier Hochmut vor dem Fall kommt, ist bekannt. Rodions Fallstrick heißt Porfir Petrowitsch und ist ein scheinbar völlig uninteressanter Ermittlungsrichter, der das dünne Nervenkostüm des hochmütigen Mörders vollständig freilegt. Udo Samel erledigt das routiniert und trägt mit dazu bei, dass aus den Redeuellen der Kontrahenten die spannendsten Momente des Abends werden.

Zähes Theater

Ansonsten allerdings hat man es mit einer bemühten Inszenierung zu tun. Andrea Breth gelingt es nicht, der eigenen Bühnenumfassung Leben einzuhäuchen. Der Grund: Sie konzentriert sich nicht auf Essenzen, will alle Romanstränge nachzählen und präsentiert zähes Theater auf einer Bühne, die Erich Wonder weit offen gestaltet und in der immer wieder dreidimensional anmutende Bildprojektionen erscheinen. Das Bühnenbild hat Charme. Dummerweise verstellt die Regie den offenen Raum im Mittelteil des Abends aber völlig, auf dass es zu einer kammerstückartigen Szenenfolge komme. Auch da sitzt man stauend im Festspieltheater und fragt sich, ob es eine gute Idee war, dass Andrea Breth auf die Bühnenadaptation von Dimitri Dinev und im weiteren auf dramaturgische Hilfe verzichtete.

Warum morden all die anderen nicht?

Wir betreten heute Abend, meine Damen und Herren, einen Roman der Weltliteratur, Dünndruckgebiet, Dostojewskis *Verbrechen und Strafe* liegt vor uns, 700 Seiten, eng bedruckt, beeilen wir uns also!

So könnte Andrea Breth sprechen, wenn sie eine Expeditionsleiterin wäre und keine Regisseurin. Sie hat *Verbrechen und Strafe* auf die Bühne gebracht, aber sie macht den Roman nicht bewohnbar. Sie erforscht ihn wie einen unwirtlichen Himmelskörper. Es gibt auf ihm kein natürliches Licht, es herrscht die Schwärze des Alls.

Andrea Breth will von hier demonstrativ schnell wieder weg, aber zuvor muss sie einen Grund finden, der die Reise legitimiert; sie erzählt die Geschichte des Mörders Raskolnikow in Abkürzungen und Raffungen: Blackout, blitzschnelle Szenenwechsel, harte Schnitte – Szenen werden voneinander getrennt wie durch die Schwünge einer unsichtbaren Sichel, man spürt einen Hauch von Schafott & Guillotine. Hier werden Schreie geschlagen, hier wird ein Dickicht gerodet, denn es gilt, sich durchzuschlagen zum Mittelpunkt, zum Kern des Romans. Dieser Kern ist ein Mord, genauer, es ist die Frage: Warum morder Raskolnikow?

Dies ist die Inszenierungsgeste: die ruhelose Suche, das Durchstöbern der Nacht. In febrigen Diagonalen wird der Stoff durcheilt. Bisweilen aber lässt die Expeditionsleiterin ihre Lasttiere auf einer schwarzen Lichtung scheinbar absichtslos grasen und spielt seitenlang »Roman«, als wolle sie in Wahrheit von hier nie wieder weg, als wolle sie sich in *Verbrechen und Strafe* dauerhaft verlieren.

Es scheint dann, als wolle sie gar nicht herausfinden, warum dieser eine, Raskolnikow, nun morder. Viel mehr scheint sie das Mysterium zu verblüffen, dass all die anderen *nicht* morden. Sie ist ganz auf Raskolnikows Seite. Sie inszeniert seine inneren Zustände.

In Andrea Breths *Verbrechen und Strafe*, das soeben die Salzburger Festspiele eröffnet hat, herrscht eine enorme Unwirtlichkeitsgemütlichkeit: Man ist in einer Hölle, aber man hat nichts mehr zu fürchten.

Plastiktüten blähen sich am Boden, endzeitliche Varianten jenes Wüstenkrautes, das in Wildwestfilmen über die Ebenen rollt und Tumbleweed heißt. Und die Menschen sprechen mit dem Hall derer, die schon gestorben sind.

In dieser Wüste regiert Raskolnikow, der Mörder aus philosophischem Mutwillen. Seine Philosophie ist, kurz gesagt, die, dass außergewöhnliche, von Idee, Plan und Fortschritt beseelte Menschen all jene anderen Menschen aus dem Weg räumen dürfen, die der Idee und dem Fortschritt mit ihrer blöden Fleischlichkeit und Planlosigkeit im Wege stehen. Zwischen einem Felsen, der gesprengt wird, damit eine Straße verlegt werden kann, und einer Hundertschaft von Zeitgenossen, die aus der Welt geschafft wird, damit der Fort-

schritt sich durchsetzen und eine Idee atmen kann, besteht für Raskolnikow kein Unterschied.

Am Anfang sehen wir Raskolnikow, wie er seine Axt ins Holster schiebt, immer wieder schiebt er sie hinein und heraus, er ist an dieses Werkzeug obszön gekettet wie ein Wetterhäuschenmann an seinen Schirm. Breth zeigt, was eine literarische Figur ist: die Puppe einer lesenden Fantasie.

Bald wird Raskolnikow der Pfandleiherin Aljona den Schädel spalten, als Willensakt und gute Tat; Ein schlechter Mensch weniger auf der Welt, so denkt er, ist ein Schritt in eine bessere Welt. Jens Harzer als Raskolnikow spaltet in Gedanken mit der Handkante schon den Schädel Aljonas, als er sie noch gar nicht ermorden will. Er peilt den Scheitel des Frauenkopfes an, als sei hier der Punkt, an dem seine Vorstellungswelt in die Wirklichkeit entspringen müsse – als bräche, wenn sein Schlag ihren Schädel spaltete, die Zukunft an.

In vielen Dramatisierungen von *Verbrechen und Strafe* erleben wir, wie Raskolnikow gebrochen und geläutert wird; in Salzburg aber nicht. Harzers Raskolnikow hat in keiner Sekunde das Bedürfnis, seine Tat ungeschehen zu machen und sein Opfer ins Leben zurückzuholen. Im Gegenteil scheint er zu bedauern, so früh in seiner Ausrottungsarbeit unterbrochen worden zu sein, er hätte es sonst, so suggeriert er, zum Staatsmann gebracht, zu einem Mann, der Geschichte geschrieben hätte.

Harzer spielt das grandios. In seiner Stimme sitzt ein Jammer, ein Flehen, ein Schluchzen aus alter Zeit. Dieser Schauspieler lässt immerzu anklingen, woraus Sprache entstieg, nämlich aus dem Schmerz und dem Mangel, aber zugleich zeigt er, wie stolz und kalt seine Figur, Raskolnikow, diese Urgründe mittels purer Gedankenkraft überwunden hat: Wir hören im selben Satz das Wimmern des Kindes und den Hohlton des höhnischen, nicht zu überraschenden Dozenten.

Wenn er über die Menschen und ihre Existenz auf der Erde sagt: »ein gewisser Prozentsatz muss jedes Jahr verschwinden«, so sagt er es mit trockener Sachlichkeit – als sei er ein Gott, der seine Schöpfung nun sich selbst überlässt.

Vor drei Jahren hat Frank Castorf, der Intendant der Berliner Volksbühne, bei den Wiener Festwochen *Verbrechen und Strafe* dramatisiert. Bei Castorf war es eine Opfergeschichte: der arme Täter, eingekesselt vom Milieu, den Mitmenschen. Hier in Salzburg ist es eine Tätergeschichte: Raskolnikow, der Denker und Visionär, der das Pech hat, früh aufgehalten zu werden. Bei Castorf war Raskolnikow (gespielt von Martin Wuttke) ein Wurm, ein sich windender, heiserer, von allen gejagter, sich immer neu verstrickender Wicht in engsten Verhältnissen: ein Mann, der nach Läuterung und Erlösung schrie. Bei Breth und bei Jens Harzer ist Raskolnikow ein unangreifbarer friender Denker, der in gar nichts verstrickt ist und der nicht wegrennt. Über weite Strecken des fünfständigen Abends liegt

er am Boden und reibt sich den Kopf, als träume er all das, was wir sehen, als denke er es sich aus, aber ohne Möglichkeit, in das Geschehen einzugreifen.

Reglosigkeit ist sein Privileg und sein Fluch. So wie er die kommenden Mordtaten voraussah, so sieht er auch voraus, was aus der Welt werden wird. Kann so einer fliehen? Er kennt den Begriff gar nicht. Flucht ist nur für den eine Kategorie, der an Zufall, Freiheit, Bewährung glaubt. Raskolnikow aber glaubt an Auserwähltheit und Bestimmung.

Was seine Bestimmung war, zeigt er am Ende: Da verwandelt er sich spielend in Napoleon und in Hitler und wieder zurück in Raskolnikow, fließend wechselt er die Zustände, als sei er sein eigenes, mörderisches Hologramm. Als blicke er fasziniert in die eigenen Möglichkeitsabgründe.

Das ist der große Zauber und die Gefahr der Inszenierung: So wie es Raskolnikow auf die Menschen nicht ankommt, so kommt es auch Breth nicht auf sie an. Sie gibt Raskolnikow eine absolute Autorität, der Zuschauer liebt ihn dafür und schlägt sich sofort auf seine Seite. Raskolnikow tötete, wie er sagt, ein Prinzip, und auch Breths Figuren sind, abgesehen von Harzer, immer in der Not, zu Prinzipien zu gerinnen. Raskolnikows Mord war nur ein ins Faktische entschlüpfter Gedanke, und auch die Taten auf Erich Wonders rußiger, gazeverhängter Bühne spielen im Modus des laut Gedächten oder scharf Delirierten.

Bisweilen aber gibt es auch in dieser strengen Gedankenwüste Oasen purer Gestaltungslust, etwa wenn Andrea Breth aus dem Leichenmahl für den Trinker Semjon eine szenische Paraphrase auf Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* macht: Eine Familie geht unter, in die Tiefe gezogen aber nicht vom Meer, sondern von der Gemeinschaft. Oder wenn Sven-Eric Bechtolf als Frauenverführer Swidrigajlow das Böse als einen natürlichen Vorsprung an Eleganz zelebriert. Und vor allem dann, wenn Raskolnikow seinem Ermittlungsrichter Porfirij (Udo Samel) gegenübersteht: Zwei Männer wissen genau, was sie voneinander zu halten haben. Der eine ist ein Mörder und weiß, dass der andere es weiß. Harzer und Samel machen das wie große, stoische Komiker, die eine Marktszene spielen: Harzer, die Hände in den Taschen, sich wegbiegend von Samel, das Geständnis erwägend wie einen Kauf von unbestimmtem Nutzen: Soll der Gesetzlose dem Staatsanwalt das Gesetz abkaufen? Was wird er dafür bekommen?

In diesen Verhörszenen holt sich *Verbrechen und Strafe* einiges von der absurden Kraft des Romans zurück, welche die Regisseurin von ihrem schwarzen Planeten so ziemlich vertrieben hat.

Das Verhör wird zu einem theaterhaften Akt der Liebe, einer Möglichkeit, einen anderen zu erkennen – auch im erotischen Sinn. Porfirij wirbt um das Gute in Raskolnikow, um es in Schutz zu nehmen und zu wenden gegen sein Böses. Ist das nicht der Sinn von allem, auch von Theater?

X. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht die Funktionen von Theaterkritik im 21. Jahrhundert und analysiert den Praxisbezug dieser Funktionen im Tageszeitungsjournalismus.

In einem ersten Schritt werden vier Funktionen isoliert. Diese sind eine vermittelnde für das Publikum, eine, die Entwicklungshilfe gibt für die Theater, eine, die Orientierungshilfe gibt für die Kulturpolitik und eine chronikale für die Wissenschaft. Als nächstes werden Kriterien herausgearbeitet, die in einer Kritik vorhanden sein müssen, um ihre jeweiligen Funktionen zu erfüllen. Mithilfe zweier Gegenwartsinszenierungen – *Freier Fall* inszeniert von Christiane Pohle am Wiener Akademietheater sowie die bei den Salzburger Festspielen aufgeführte Inszenierung *Verbrechen und Strafe* von Andrea Breth – wird schließlich mittels einer quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse analysiert, welche der definierten Kriterien in den Kritiken auch wirklich vorkommen.

Folgende Kategorien wurden in den Kodierregeln festgelegt und werden in der empirischen Analyse untersucht: Informationsdichte, Objektivität, Verständlichkeit – Schreibstil, Urteil – Orientierung, Vollständigkeit, konstruktive Kritik, Kenntnisse des Aufführungskontextes, kulturpolitischer Nutzwert.

Das Ergebnis der Analyse zeigt, dass eine Kritik nie alle ihre Funktionen auf einmal und in Reinform erfüllen kann. Folgende Tendenzen sind jedoch ablesbar: Die Informationsdichte ist in den Tageszeitungskritiken generell sehr hoch, wenn auch bestimmte Teile (z. B. das Kostümbild) meist nicht beachtet wird. Eine objektive Beschreibung des Bühnengeschehens ist nicht in der Mehrheit der Kritiken vorhanden. Wenn auch die Vermutung anders gewesen sein mag, so verwendet der Großteil der Rezensenten eine für seine Leser gut verständliche Sprache. Ein weiteres Ergebnis, das die Untersuchung brachte, ist, dass beinahe in allen Kritiken vom Rezensenten ein Urteil gefällt wird und dieses auch in vielen Fällen nachvollziehbar dargestellt wird. Vollständigkeit wiederum ist für den Großteil der Theaterkritiker unwichtig. Beinahe nie wird auf alle Beteiligten des Aufführungsprozesses eingegangen. Sehr zurückhaltend zeigen sich die Kritiker bei Verbesserungsvorschlägen an Regie oder Schauspieler. Nur in einem Bruchteil der untersuchten Kritiken war dies der Fall. Wenn es für eine Kritik wichtig ist, dass der Rezensent Kenntnisse über den Aufführungskontext hat, dann ist dies meistens auch der Fall und der Autor teilt diese Information seinen Lesern mit. Genauso wie er in mehr als der Hälfte der Fälle das Stück in einen größeren kulturellen Zusammenhang einordnet und damit möglicherweise Hilfestellung für die Kulturpolitik leistet.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Majer
 Vorname: Daniela
 Geburtsdatum/-ort: 20. 6. 1985 in Wels
 Kinder: Sohn: Leon Jeremias geb. am 29. 12. 2007
 Staatsangehörigkeit: Österreich
 Vater: Johann Majer, Schlosser
 Mutter: Eva Majer, geb. Freilinger, Laborantin

Schulbildung:

2003-2011: Studium der Theater-, Film-,
 und Medienwissenschaften
 1995-2003: Realgymnasium Traun
 1991-1995: Volksschule Oedt

Zusatzausbildung:

2007: Intensivkurs der Oö.
 Journalistenakademie

 2006: Grundkurs Print der Oö. Journalistenakademie

Berufliche Erfahrung:

Jänner 2011 – September 2011:
 Projektmanagement in der Werbeagentur abm
 Feregyhazy & Simon GmbH

Juli 2010 – Dezember 2010:
 Werbetexterin in der Werbeagentur abm
 Feregyhazy & Simon GmbH

Jänner 2010 – Dezember 2010:
 Redaktion des Kundenmagazins „STARK“
 der Firma Impex

Jänner 2009 – Februar 2010:
 Redakteurin der Rundschau am Sonntag,
 Ressorts: Leben und Chronik

Mai 2008 – Dezember 2008:
 Lehrredaktion der
 Oö. Journalistenakademie, davon vier
 Monate in der PR-Abteilung der
 Raiffeisenlandesbank OÖ und vier
 Monate in der Wirtschaftsredaktion der
 OÖ Rundschau

Juli 2006 – September 2007: Redaktionsassistentin bei
 der Verlagsgruppe News GmbH (Woman,
 TV-Media, News)

September 2006:
Redaktionelles Praktikum bei NEWS

April – Mai 2005:
Redaktionelle Mitarbeit bei dem
Jugend-Online Magazin ChiLLi.cc

Auslandsaufenthalte:

Oktober 2005 – Februar 2006:
Deutschassistentin am Lycée René
Cassin in Lyon

Besondere Kenntnisse:

Sprachen:

Englisch: sehr gut
Französisch: fließend

Hobbys:

Theater, Kino, Tanz, Reisen, Literatur

