

## R E S U M É

### Methodological Problems in the Research of the Czech Theatre

This book brings excerpts from the reports and discussion contributions proffered at the work conference of the Department for the Study of the Czech Theatre, Czechoslovak Academy of Sciences, which took place on November 11th and 12th, 1968 in Gottwaldov, Moravia. The subject of scientific discussion at this conference was the methodological problems which arise in connection with research projects on the Czech theatre, as well as in teatrological research generally.

I) The first thematic group of questions which the conference negotiations took up, were the problems of individual and collective teatrological work. In his report called *Theatrical Researchwork in Teams*, František Černý spoke up for collective teatrological and particularly theatre-historical research. In his opinion it is the actual complicated nature of the theatrical art that leads the scientist towards a search of creative contacts with other experts, in ever greater measure. Particularly for the synthetic historiographical projects, which the most talented scientist in this field can hardly ever manage on his own. That is why teamwork is getting more and more popular. Its significance in the field of the social sciences has greatly increased since 1945 in our country. The

zkum, ale zároveň, a to bych rád zdůraznil, jsem říkal, že jak v zájmu kvalitního kolektivního výzkumu nebo, jak jsem tehdy řekl, týmového výzkumu, tak prostě v zájmu dobrého kolektivního výzkumu divadla je třeba, aby tu byly i dobré studie individuální.

Pokud jde o předměty našeho výzkumu, kterým by bylo třeba věnovat zvlášť velkou pozornost, jsou tu dva: hudební divadlo, tady bych viděl pole, kde máme moc co dělat, a dále pak vztahy našeho divadla k jinonárodním kulturám na našem území a vztahy k světu vůbec. Toto zaznělo i v diskusi myslím zcela oprávněně a my to musíme zaregistrovat. Musíme si již konečně dotvořit základní monografickou řadu, která v posledních letech byla začata a která by zmapovala všechny základní úseky historie našeho divadla.

## RESUMÉ

### Methodological Problems in the Research of the Czech Theatre

This book brings excerpts from the reports and discussion contributions proffered at the work conference of the Department for the Study of the Czech Theatre, Czechoslovak Academy of Sciences, which took place on November 11th and 12th, 1968 in Gottwaldov, Moravia. The subject of scientific discussion at this conference was the methodological problems which arise in connection with research projects on the Czech theatre, as well as in teatrological research generally.

I) The first thematic group of questions which the conference negotiations took up, were the problems of individual and collective teatrological work. In his report called *Theatrological Researchwork in Teams*, František Černý spoke up for collective teatrological and particularly theatre-historical research. In his opinion it is the actual complicated nature of the theatrical art that leads the scientist towards a search of creative contacts with other experts, in ever greater measure. Particularly for the synthetic historiographical projects, which the most talented scientist in this field can hardly ever manage on his own. That is why teamwork is getting more and more popular. Its significance in the field of the social sciences has greatly increased since 1945 in our country. The

reasons for the increased significance of collective projects lie not only in the fact that society - on the threshold of a new epoch - wanted synthetic historiographic works to originate at a fast rate. The need for the association of forces is greater in theatrology than anywhere else because of the complicated nature of the subject studied, and moreover, also because it is extremely difficult and does not lie within the abilities of the individual to acquire and evaluate information from such an extensive period, particularly with the present-day state of the archives and museum collections. But there are also subjective reasons: scientists of modern times do not want to follow aims; the realization of which is uncertain, even if they are willing to devote their whole lives to them.

However, conceptions of teamwork and methods vary. The most elevated type of collective work is teamwork aspiring to create a work to represent a compact organism. One expects of such a work that it will have all the attributes of an excellent, individually prepared and compiled project, and, in the first place, a uniform conception. That is why there must be a very clear conception, methodology and periodization of the work right at the beginning. This initial conception must be further studied and compiled in a creative way, and should be corrected and altered through the result of the work of the individual scientists during the course of its compilation. Experience teaches us that it is favourable for the team members to consist of persons close in understanding on methodology and world opinion, as a rule of a single generation. In this connection we should point out that tension

permeated through every team project, that is to say tension between the editors on the one hand - who have the whole work in mind in the first place, as a unit - and the authors on the other hand, each of whom has his own section in mind in the first place. On principle the editors in their unification efforts must not go so far that the individuality of the author disappears: this individuality naturally appears in the concrete research tasks, as well as in the methodology, style and composition used. In a way of course, collective work means that the individual author is limited in scope, in the interests of the whole project.

In the discussion that followed these opinions were opposed by the supporters of individual theatrological work. Doubts were expressed, mainly along the lines that it would hardly be possible to describe and comment the phenomenon studied in its evolution in a collective work in which the research project is divided amongst a number of specialists in the periodization epochs. In this connection it was also pointed out that every scientific project, which means also individual scientific work, is basically a collective work, because what else does science express than a certain replica of a certain number of other individual scientific reports, which are then in this way included also in the results of individual effort. Besides, it is also necessary to consider the whole problem from the historical aspect: in our environments, after the period of methodology nivellization of scientific work, it is particularly individual researchwork that liberates inhibitions on this score.

As a contradiction to these opinions, however, the dis-

cussions also brought examples of the advantages of collective work. The individual is confronted with the work of a large group of scientists when working on such a project. The mere collection of material pertaining to only a section of the project is far beyond the possibilities of the individual, but, on the other hand, in the case of teamwork this limit is exceeded and a new, fuller set of facts is construed, to the advantage of the work and the individual.

There was also one opinion that an association of scientists for the object of teamwork can only come about when a certain method is founded and compiled which would bind the individual scientists together, that is to say a certain school. This idea, however, was opposed with the statement that a method can never be set in advance. That it is sometimes only the set of complete materials and the task of its analysis into development dependences that creates the presupposition for the question of method to arise at all.

According to another opinion, the problem of teamwork has no connection with the problem of unified method. The term "team" cannot be used to describe a group of persons unified in opinion and working with the same method. Team collaboration is something different than just the mere collaboration of a group of scientists of the same branch. This is a type of collective collaboration in which a single phenomenon is studied by an association of scientists of various fields, of different schooling, who bring knowledge of differing material. This sort of collaboration is very productive at a time when the borderline problems of science play such an important role. Because of the synthetic cha-

racter of the theatre art, the theatre science has more presuppositions for teamwork than any other art science.

II) The second group of questions and problems discussed at the conference were the actual methodological problems pertaining to the development of the theatre. Milan Obst, in his report *The Methodological Problems of Theatre Research in Modern Theatre*, stated that in present times a decisive drop is evident in our country in the sense of method and conception in scientific research. After an analysis of the reasons for this state of affairs, Mr. Obst tried to point out several topical tasks of methodological character which should be solved in the research project on the modern theatre. In this connection he particularly pointed out the problem of the relation between method and material. As far as the modern theatre is concerned, a relation between material and method is expressed that is full of tension, because, from the methodological point of view, it is difficult to link into unity material that is so extensive and internally controversial. That is why the basic presupposition for success in this case is the ability of the scientist to see this theatre in context with the development process. Only such a synthesizing view can lead to an answer to the elementary question of methodological character, the question of the specific character of the theatre of this period. It is not the point to choose a certain content for the term "modern theatre", but to discover a new model of theatre expression for the recent decades, and after the definition of this model also to determine a good term for it. In contradiction

to the traditional structuralistic interpretation of modern art, according to which the modern artist purposely creates internal controversy in his work - understanding controversy as a matter of semantics and a basic element of the structure - it is necessary to accentuate particularly those factors, which create the significance and style unity of the work. Also modern theatre art then appears as a dynamic structure in which controversial elements are purposely built up in the sense of a counterpoint of meanings and simultaneously also as a closed unit of meaning, as an expression of a certain relationship towards reality, as an expression of the artistic personality and its characteristic, individual form. And in modern times it is particularly the stage director who is the determining creative element.

The special character of modern art even modifies the traditional principles of scientific work in a certain way, in research projects on the modern theatre. In this connection a reminder was made for the need of a precise analysis of the shape as well as the social relations of the work studied, because more than elsewhere do we find the threat in research of the modern theatre that the author, the participant of the events described, will become subject to his subjective experiences. It is also necessary to keep in mind and apply the standpoint of comparisons systematically, and, when determining the development factors to see that even that experiment can become a development element which does not offer any new ways and means, but only because it diminishes the field of new possibilities as a whole. The internal controversy of the modern theatre shows also in the

fact that the historical and the social value of the work of art are being separated. Hence stem the problems that appear when the modern theatre is being evaluated.

Czech teatrology can renew its methodology in the first place on a basis of the permanent discoveries of Czech structuralism, which has brought new research methods on the inner construction of the work of art and the unity of its meaning. But one must bear in mind the new world discoveries in structuralism. It will also be necessary to take note of other methodological systems that are based on Husserl's phenomenology, Sartre's existentialism, the theory of information, etc. Czech teatrology can gain much from all these systems in the practical and free development of the various methods and from a confrontation with their results.

The discussion brought objections against the rather vague term "modern theatre". Various authors in various countries consider the most varying phenomena to represent the modern theatre. Every period, however, considered itself to be modern, and this is the reason why the term should be made more precise.

Except for a single voice which spoke up to maintain that research methods have remained basically stable - because in every period the scientist progresses from the question "what is it" over the question "where is it" until he comes to the question "why is it", all the scientists disputing the problem were of the common opinion that the methodology through which the theory of the theatre is realized in the historiography of the theatre, is a changeable matter, from the historical point of view. The determining

viewpoint was answered by pointing out the scientific research method which asks the question "what is it good for", that is to say, the international viewpoint which is brought about particularly by phenomenological aesthetics and philosophy.

But there was particular emphasis on the need to come to terms with the new development of structuralism in the world, because that enables a new methodological progress. Theatre history must study two factors: the phenomenon of the theatre itself, which has its own development trend, and besides this all that is associated with this trend from without, particularly the social development conditions, but also that which emanates from the fact that the theatre has many points in common with the other arts, philosophy, etc. In theatre research it is necessary to study not only all those structural lines which participate in the construction of a certain kind of art, but simultaneously also to analyse the structure of the basic historical situation.

Several members of the discussions pointed out that further methodological procedures are being neglected besides those pointed out by the speaker of the main report. For example the need to follow convergences and divergences in theatre development was expressed, on the one hand between domestic and foreign events, but on the other hand also between the individual currents inside the national theatre culture, and also the need for sociological theatre research with the help of modern methods of information theory: other problems mentioned were those which originate when various arts, in various development stages, appear in

a single theatrical work.

But particular emphasis was put on the fact that it is high time, from the methodological point of view, to leave that method mostly used in teatrology to date, which does not basically differ from the positivistic method. Even in theatre research the anthropological viewpoint must be followed, the question asked: "What is the theatre and why do people create it?" Only the answer to this question gives a basis for the general conception of the theatre. Until present times the general interpretation of history is based only on the manufacturing practice of Man, Man to be understood as an animal who manufactures tools. From here we must proceed further, to the higher spheres of Man's life. After all there is more in life than the utilitarian need for things like production towards the reproduction of Man himself, but also the sphere in which Man surpasses himself, the "sphere of the gesture".

III) Another group of the disputed problems were those pertaining to the problematics of the development of style in the theatre. In his Remarks on the Term "Style" in the History of the Theatre, Adolf Scherl took up the problematics of the so-called period style, that means the style of a certain development epoch in the theatre. He tried to correct the conception of the term "style" in its general meaning as well as in its special meaning in theatre history. He considers a period style to be the general validity of a certain system of mutually pre-conditioned structural peculiarities in the works of art of a single historical era. And the style is

no mere result of the efforts to achieve an aesthetically effective unity, but this intentional organization of all the elements and components of the artistic structure also has an active, semantic task.

Various instances of proof of the active semantic task of style were given by the Czech structuralistic school. In their conception of the so-called semantic gestures, a significant tendency even though it is not determined from the qualitative point of view, the formal basic principle is formulated, as well as the significance constructions of the work which are proved to be mutually absolutely indivisible. The semantic gesture is simultaneously a law of artistic style and forms the final aim of every style analysis. In this sense it is therefore necessary to enrich the conception of style in comparison to that delimitation which makes efforts to separate the style most strictly from the content of the work.

In connection with this critical view of the formalistic conception of style, A. Scherl pointed out the mutual relationship between style and so-called techniques in the widest sense of the word, in our case scenic techniques including the external conditions pertaining to the running of the theatre. The relationship of style and techniques is on the one hand neither the only nor the most important relationship, and all the less possible is it to explain style as a result of period techniques. On the other hand, it is necessary to condemn the opposite extreme, the efforts to explain the state of the techniques and the conditions of the external running of the theatre in the historical sense,

as determined by the ideological and artistic demands of society on theatre art.

In confrontation with the material, however, neither that conception of artistic style holds ground which has its origin in the humanistically based historiography of literature and art, which comprehends style as a form of content, a form which is indivisibly linked to the contents and is causally preconditioned through it.

The analysis of the material bears out that a real unity of ideological content is not the rule, neither within the framework of a single work of art, and still less so within the framework of one epoch of style. Often the works of artists that show a very characteristic style unveil the controversies of their world opinion. Besides, under the common roof of a single period style there are often tendencies that not only differ in ideological content, but are in fact of opposite classes in some cases.

Style is of course dependent on some elements of world opinion, particularly on those noted as the so-called noetic basis: but it is not pre-conditioned so solely or so firmly by world opinion that it could not revive in connection with another world opinion, often even the opposite world opinion. It is evidently this circumstance which enables a relative stability of styles and their general validity. Its semantic function has the character of an intention that allows for several singular realizations. In this sense every period style is simultaneously unified and varied.

In the wide discussions which followed this report, a single sceptical voice could be heard, whether it is correct

to set this question of style at all. Certain general characteristics of a certain period - and that concerns the style as well - usually appear only when a necessary time interval has elapsed since that epoch. Before that interval has elapsed, its variability is the primary factor that appears on analysis, and only later are those connections unveiled which lead to general characteristics. The epoch is then named and all subsequent work is based on that designation. Now the question appears whether in this case - and particularly in style evaluation - we do not bring what we created through our study of history back into that history itself, whether we do not study the whole thing then as a historical reality.

But most of the scientists who discussed this point stated that they were definitely in favour of research work on the problematics of style. In the course of discussion it was stated that if we take up the term "style" again, the point does not only lie in finding out what style means, and define it, but also in finding out what allows the organization of certain facts pertaining to the theatre. The starting point must lie in an open structure. Conventional signs work in every art, that means the actual structure of signs explicable only through the system chosen in the work studied. But with the term conventional signs we must not understand only the relationship between what is on the stage and what the spectator feels, but the system that is created by education, up-bringing, world opinion as well as the psychological nature of the perceiver. We must indubitably integrate the auditorium into the study of the history of the

theatre. This is a factor which bears conventional signs within itself, which then come into dispute with the actual structure of the work of art at a certain moment. If a unity of the conventional signs and the structure of the work of art takes place permanently, the great period of style originates. However, when a controversy arises between the conventionalized sign, and that means the whole system which influences the perception of the spectator, and the structure of the work of art - and that does necessarily always come about in a certain phase - it follows that a period of crisis originates, from which a new style can be born. There was a preference for the semantic standpoint in the discussions. Against this standpoint there arose an opinion that any analysis of style at all must inevitably be based on knowledge of the syntactic component, that means the study of the construction rules inside the work of art itself. Those theoreticians who bring the semantic standpoint into world aesthetic research the most systematically, are themselves more sceptical towards the semantic conception of style. They consider style to be only a system of probabilities and of relationships between the work of art and its consumer, but in the first place as a certain order of relationships between the various components of the work of art. But also style, like any other reality, can gain various meanings, and can thus become a semantic phenomenon. But the semantic conception does not lead to an understanding of its real basic nature.

IV) The fourth set of problems debated were questions concerning the reconstruction of acting. The introductory re-

port, called Problems Concerning the Reconstruction of Czech Acting of the 19th Century, was read by Ljuba Klosová. From an analysis of the problematics in the research of 19th century acting, Mrs. Klosová drew some general conclusions on the research of acting as a whole. In the first place she pointed out the difficulties connected with this research project. In contrast to other branches of art-science which have a firmly fixed subject for research, teatrology is in such a position that particularly in the earlier periods, when there were none of the necessary aids for documentation, the actor's performance can be reconstructed only on the basis of indirect information. Mrs. Klosová then pointed out several possible and infrequently used sources of such information, particularly on the subjective viewpoint of the actor's performance: 1) What she considers of basic significance is information about the actor's natural potentialities of physiological and psychological order, about his character and personality, his life experiences. 2) Also other information helps towards the understanding of the subjective side of the actor's performance, information about other artistic activities even if in no connection with the theatre, for example. 3) A relatively dependable lead can be taken from the texts of the roles written by authors "to measure", for a certain actor, or the general selection of roles given the actor. 4) In the reconstruction of the actor's personality, a certain role can also be played by his memoirs. Together with an analysis of the objective component, which includes the social function of

his work as actor as well as the actor's identification with the contemporary artistic styles and the aesthetic taste of the times, one can this way achieve a relatively precise reconstruction either of the individual performances of the actor, or his whole work.

In the discussion which followed, many speakers supplemented the list of possible sources of information on actors of the past. The acting art of the past is, in a way, preserved in the contemporary dramatic texts, not only in the technical notes, but also directly in the dialogue, from which the form of declamation fashionable at the time, can be easily read. The actors' performance cannot be reconstructed without an analysis of the whole inscenation into which the performance is set. The knowledge of the social atmosphere of the whole period is also important, as well as of the so-called mimic and sound universe from which the actor derives his means of expression.

The discussion then arrived at approximately the following conclusions on the ways and means of reconstructing the art of acting: In defiance of the difficult situation of the theatre historian who is forced to reconstruct the objective likeness of the stage work mostly only with the help of indirect information, one can express certain quite exact assessments of the actors' performances. One can evaluate the general tendencies of the development of acting with utter certainty, as well as the development of the various schools, styles and tendencies, because there is enough information at our disposal towards this end. But much more difficult is a characterization of the art of a single actor,

because here the extent of information preserved sometimes becomes negligible. However, the most difficult of all, and perhaps practically impossible, is the effort to give a precise description of a single performance, because there is very little information at our disposal from early times. This means that our conclusions on the reconstruction of former acting performances are all the less precise, the more concrete the task we give ourselves.

V) The fifth group of problems taken up in the debate concerned the problematics of theatre-historical art sources. Evžen Turnovský read the principal and extensive report on this subject, called Notes on the Interpretation of the Image as a Source for Theatre Historians. In the introduction he pointed out that there are two kinds of pictorial sources on theatre history, because there are also two ways in which the representational arts come into contact with the stage: first of all they figure as one of the structural elements of the theatrical work, and then as its representation. Whilst there are no great problems in the assessment of the former, work with the latter sources presents incessant obstacles.

Works of representational art, in whichever way they represent works of stage art, hypothetically or demonstrably, can also be divided into two types. The first group consists of those works which can be considered an obvious and clear representation of the theatre or any of its components. Also with these works, however, we meet with problems which mainly stem from the artistic interpretation of reality. And even

if we give up all hope of solving the more delicate and hidden processes of artistic creation like the function of the imagination, the problem of the unintentional subjective interpretation of things seen - there always remains the question of the artist's artistic dexterity and the ability to present the seen reality faithfully. All the more complicated are the questions asked in connection with the material which has only a hypothetical relationship towards the theatre. This latter group of materials is limited as to time, to the art of the Middle Ages. This is a group of artefacti, which suggest the assumption that it was the theatre which was the model for their arrangement. In the battle for the justification of this assumption, which has lasted a hundred years, art historians usually take up a positive standpoint towards this assumption, whilst teatrologists take up a position of reserve or negation on the subject. But theoretically there must surely have been at least some way of influencing an inscenation directly by some artistic representation of the same subject. Besides, representational patterns common in the art of the Middle Ages can serve the theatre historian as an example of certain psychological and ideological patterns or patterns of perception, which could be used well in the theatre. We must also remember that in the Middle Ages there existed a personal union between the painter and the scenographer and that these artists did not put down any line of demarcation between the means of expression used in both their spheres of activity. It is indubitable, that painting and the theatre had a strong mutual influence on each other and that is why it is necessary to

undertake an extensive historical-theoretical research project concerning these problems, with co-ordinated collaboration between the historians and theoreticians of the representational arts.

In the discussion that followed this subject, there was one opinion that there are great problems with optical material derived by technical means not only in the research of the mediaeval theatre, but also in modern theatre research. These problems are connected with the purely theoretical question of what the theatre actually is. Because if we understand the theatre to be an integral unit, the stage and the auditorium, then we must state that no depicted document can ever bear out the concrete and unique significance of a certain inscenation, a significance which is realized only in contact with the auditorium.

VI) Finally, in the last part of the negotiations, this conference took up the problems connected with research work on the musical theatre. In the introduction to the discussions about these problems, Jaromír Paclt gave a Report about the 5th and 6th Volume of the History of the Czech Theatre, which are being prepared. In this connection he also mentioned the problems presented in the research of the musical theatre, in the theoretical as well as the practical spheres. He pointed out the gaps in the research of the musical theatre which had come about mostly through the one-sided orientation of the Czech music historians in analyses of the isolated structure of musical stage works, which had more or less ignored their scenic likeness. He also pointed out the

surprisingly small interest the musicologists have taken in the heuristic and documentation work in the case of many open and specific problems: for example in the case of problems connected with the musical theatre outside Prague, problems concerning the operetta or scenic music for dramas, etc. From all the theoretical problems which Mr. Paclt mentioned and which were discussed, we make a selection of the following: The problematics of the research work connected with the musical theatre is all the more complicated because this is a set of individual kinds of art which in a certain work which belongs to a conventionalized or individualized style of music, do not exist "as such", but are mutually complementing and influencing components of the artistic construction of the dramatic work. This complicated synthesis of the elements and components of the musical dramatic work requires special methodological, theoretical and art-scientific studies on the part of the experts. There is no need to fear that in the present-day situation the research of the musical theatre would retain the vulgar sociological methods mostly used in music historiography to date and ignore the new discoveries in musical theory. But up till now this theory was not capable of a successful solution of the problems of relationships and connections between the particular components of the musical dramatic work. Nobody has as yet dared to study the relationships between the artistic component of an inscenation and the musical component on historical material, neither in theory nor in practice. The main practical and theoretical problematics of research projects on musical theatre history therefore appear in this critical and scien-

tific indentification of a complex organism of a musical theatre performance which is not only "a consciously organized sound arrangement" like music itself, but a complicated synthesis of many arts.

## Z U S A M M E N F A S S U N G

### METHODOLOGISCHE FRAGEN DER TSCHECHISCHEN THEATERFORSCHUNG

Diese Publikation bringt eine Auswahl von Referaten und Diskussionsbeiträgen, die an der in den Tagen des 11. und 12. November 1968 in Gottwaldov in Mähren abgehaltenen Arbeitskonferenz des Kabinetts für das Studium des tschechischen Theaters bei der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften vorgetragen worden sind. Gegenstand wissenschaftlicher Verhandlungen dieser Konferenz waren die bei der Erforschung des tschechischen Theaters wie auch bei der theatrologischen Forschung überhaupt entstehenden methodologischen Fragen.

I) Den ersten thematischen Fragenbereich, mit dem sich die Konferenzverhandlungen befassten, bildeten Fragen individueller und kollektiver theatrologischer Arbeit. In seinem Die theatrologische Teamforschung benanntem Referat plädierte František Černý zugunsten einer kollektiven theatrologischen und besonders theaterhistorischen Forschung. Seiner Ansicht nach führt allein die Kompliziertheit der Theaterkunst den Forscher in einem ansteigendem Masse zum Suchen nach schöpferischen Kontakten mit anderen Fachleuten. Besonders synthetische historiographische Arbeiten ist ein noch so grosses historiographisches Talent nicht imstande mit einem Qualitätsresultat

zu bewältigen. Deshalb ist das Teamwork im Vormarsch begriffen. In Geisteswissenschaften ist in unseren Ländern seine Bedeutung nach dem Jahre 1945 voll in den Vordergrund getreten. Die Gründe eines erhöhten Interesses für kollektive Arbeit liegen nicht nur darin, dass die Gesellschaft an der Schwelle der neuen Etappe eine beschleunigte Entstehung synthetischer historiographischer Werke verlangte. Die Notwendigkeit einer Kräfteassoziation ist in der Theatralogie grösser als anderswo gerade der Kompliziertheit des geprüften Gegenstandes wegen gegeben, aber auch deshalb, da es sehr schwierig und nicht in den Kräften eines Einzelnen ist, sich Informationen aus einem weiten Zeitabschnitt, insbesondere bei dem heutigen Zustand der Archiv- und Museenfonds, zu beschaffen und dieselben auszuwerten. Es sind hier aber auch subjektive Gründe: Wissenschaftler der modernen Zeit lehnen es ab, sich Ziele zu setzen, deren Erreichung unsicher ist, auch wenn denselben die Arbeit eines ganzen Lebens geweiht wird.

Vorstellungen bezüglich der Kollektivmässigkeit, der Konzeption des Teamworks und der Teammethode sind allerdings unterschiedlich. Der höchste Typus einer kollektiven Arbeit ist das Teamwork, dessen Ehrgeiz es ist, ein einen einheitlichen Organismus darstellendes Werk zu schaffen. Von so einem Werk erwartet man, dass es alle Vorteile eines hervorragenden individuell vorbereiteten Werkes - vor allem eine einheitliche Konzeption - haben wird. Deshalb muss bereits beim Beginn der Arbeit eine klare Vorstellung über die Konzeption, Methodologie wie auch Periodeneinteilung da sein. Diese Ausgangsvorstellung muss schöpferisch durchgearbeitet

und im Verlauf der Arbeit auf Grund von Forschung einzelner Forscher korrigiert und geändert werden. Erfahrung lehrt, dass dem Teamwork von Nutzen ist, wenn ein Team aus Leuten, die sich weltanschaulich und methodologisch nahestehen, zusammengesetzt ist, in der Regel auf einer Generationsbasis. In diesem Zusammenhang soll auf eine Spannung aufmerksam gemacht werden, die jedes Teamwork penetriert, nämlich die Spannung zwischen den Redakteuren - die vor allem das Gesamtwerk im Sinne haben - auf der einen Seite und den Autoren - die immer vor allem ihre eigene Partie ins Augenmerk fassen - auf der anderen Seite. Im Prinzip dürfen die Redakteure im Unifizierungsbestreben nicht so weit gehen, dass die Autorenindividualität - die sich natürlicherweise in konkreten Forschungstendenzen, aber auch in der Methodologie, Komposition und im Stil bemerkbar macht - verschwindet. Allerdings auf eigene Art bedeutet die kollektive Arbeit eine Einschränkung des Autors im Interesse des Ganzen.

Vertreter einer individuellen theatrologischen Arbeit widersetzten sich diesen Anschauungen im Verlauf der Diskussion. Es ist insbesondere ein Zweifel ausgesprochen worden, dass es in einem kollektiven Werk - in welchem Forschungsaufgaben unter mehrere Personen in Periodisierungsetappen aufgeteilt sind - möglich wäre, die geprüfte Erscheinung in ihrer Entwicklung festzuhalten. In diesem Zusammenhang wurde auch darauf hingewiesen, dass jede, und daher auch eine individuelle wissenschaftliche Arbeit im Grunde genommen eine kollektive Arbeit darstellt, denn was anderes ist eine wissenschaftliche Behauptung als eine gewisse Replik auf eine gewisse Anzahl anderer wissenschaftlicher Behauptungen,

welche auf diese Art auch dann in jenem Resultat individueller Bemühung inkludiert sind. Ausserdem ist es notwendig, das ganze Problem auch vom historischen Aspekt zu betrachten: nach der Periode einer ständigen Nivellierung der wissenschaftlichen Methode lockert in unserem Milieu gerade die individuelle Forschung manche Hemmungen in dieser Richtung auf.

Jedoch auch auf Vorteile kollektiver Arbeit ist hingewiesen worden. Der Einzelne wird bei solcher Arbeit mit der Arbeit eines weiten Kollektivs konfrontiert. Nur das Sammeln von Material für einen bestimmten Abschnitt geht über die Möglichkeiten eines Einzelwesens, bei kollektiver Arbeit jedoch wird dieses Limit überschritten und ein neuer, mehr lückenloser Faktenkomplex zum Vorteil des Werkes wie auch des Einzelnen aufgebaut.

Es kam auch die Ansicht zum Vorschein, dass es allerdings zu einer Vereinigung von Wissenschaftlern zu einem Teamwork erst dann kommen kann, wenn eine bestimmte Methode, an der sich diese Wissenschaftler einander genähert hätten, d.h. eine bestimmte Schule, gegründet und ausgearbeitet ist. Dagegen ist jedoch die Behauptung aufgestellt worden, dass man sich an einer Methode nicht im voraus einigen kann. Erst ein Materialienkomplex und die Aufgabe, seine Analyse und Eingliederung in Entwicklungszusammenhänge durchzuführen geben Voraussetzungen dafür, dass dann die Frage der Methode selbst aufgeworfen wird.

Einer anderen Ansicht nach hängt die Frage einer Teamkooperation mit der Frage einer einheitlichen Methode überhaupt nicht zusammen. Die Bezeichnung "Team" kann nicht für eine Gruppe von auffassungsgemäss geeinigten und auf Grund

einer gleichen Methode arbeitenden Menschen vorbehalten werden. Eine Teamkooperation ist etwas anderes als reine Zusammenarbeit eines Gelehrtenkollektivs eines Fachgebietes. Es handelt sich um einen solchen Typus kollektiver Kooperation, in welchem sich Wissenschaftler aus verschiedenen Fachgebieten, unterschiedlich geschult, zur Forschung eines und desselben Phänomens zusammenschliessen, und die eine Kenntnis unterschiedlichen Materials herbeibringen. Eine derartige Zusammenarbeit ist sehr produktiv in jener Periode, wo gerade Grenzprobleme in der Wissenschaft eine grosse Rolle spielen. Dem synthetischen Charakter der Theaterkunst zufolge ist in der Theaterwissenschaft für eine Teamkooperation mehr Raum frei als in irgend einer anderen Kunstwissenschaft.

II) Den zweiten Umkreis von Fragen, die im Verlauf der Konferenz verhandelt worden sind, bildeten die methodologischen Probleme der Theaterentwicklung. In seinem Referat Zur methodologischen Forschungsproblematik des modernen Theaters ist Milan Obst von einer Feststellung ausgegangen, dass heutzutage es bei uns zu einem auffälligen Rückgang in bezug auf Sinn für Methode und Konzeption wissenschaftlicher Forschung kommt. Nach einer Analyse der Ursachen dieses Zustandes, versuchte es der Referent, auf einige aktuelle Aufgaben methodologischer Natur, die bei der Erforschung des modernen Theaters gelöst werden sollten, hinzuweisen. In diesem Zusammenhang wies er besonders auf das Problem der Beziehung von Methode und Material hin. Insofern es sich um das moderne Theater handelt, macht sich zwischen Methode und Material eine sehr gespannte Relation bemerkbar, denn es ist

schwierig, ein derart weitschweifendes und innerlich widersprüchiges Material methodologisch in eine Einheit zu verknüpfen. Deshalb liegt die Grundvoraussetzung eines Erfolges in der Fähigkeit des Forschers, dieses Theater im Kontext des Entwicklungsprozesses zu sehen. Lediglich dieser synthetisierender Anblick kann auch zu einer Antwort auf die elementare Frage methodologischer Natur, auf die Frage der Spezifität dieses Theaters, führen. Es handelt sich nicht darum, für die Bezeichnung "modernes Theater" einen bestimmten Inhalt zu wählen, sondern darum, dass wir ein neues Modell theatralischer Ausdrucksweise der letzten Jahrzehnte entdecken und nach dem Definieren dieses Modells auch seine zutreffende Bezeichnung festlegen. Der traditionellen strukturalistischen Interpretation moderner Kunst gegenüber - gemäss welcher der moderne Künstler in seinem Werk absichtlich innere Widersprüche zur Geltung bringt, wobei hier der Widerspruch im semantischen Sinn als ein Grundelement der Struktur begriffen wird - ist es notwendig besonders jene Faktoren zu akzentuieren, welche die Bedeutungs- und Stileinheit des Werkes bilden. Ein modernes Theaterwerk erscheint dann auch als eine dynamische Struktur, in welcher absichtlich Widersprüche im Sinne eines semantischen Kontrapunkts aufgebaut werden, gleichzeitig aber auch als ein geschlossenes semantisches Ganzes, als der Ausdruck einer gewissen Beziehung zur Realität, als der Ausdruck einer sich eigenmündig und eigenwüchsig äussernden künstlerischen Persönlichkeit. Zu einem bestimmenden schöpferischen Subjekt wird dann in moderner Zeit vor allem der Regisseur.

Die Sondernatur moderner Schöpfung modifiziert bei der

Erforschung des modernen Theaters auf eine bestimmte Art auch die traditionellen Prinzipie der Forschungsarbeit. In dem Zusammenhang erinnerte der Referent an die Notwendigkeit einer exakten Analyse sowohl der Form wie auch sozialer Relationen des erforschten Werkes, denn bei der Erforschung der modernen Theaters besteht mehr als anderwo die Gefahr, dass der Autor, ein Teilnehmer der beschriebenen Handlungen, seinen subjektiven Erlebnissen unterliegen wird. Es ist auch notwendig, den komparatistischen Gesichtspunkt ganz konsequent zur Geltung zu bringen und bei der Festlegung der Entwicklungsfaktoren allerdings auch zu sehen, dass zu einem Entwicklungsfaktor auch ein Experiment wird, welches keine neue Möglichkeiten zeigt, und zwar deshalb, weil es das Feld, auf dem es neue Möglichkeiten augenscheinlich gibt, einengt. Die innere Widersprüchigkeit des modernen Theaters macht sich auch darin bemerkbar, dass sich der historische und gesellschaftliche Wert des künstlerischen Werkes abtrennt. Hieraus resultieren Schwierigkeiten, die bei einer Auswertung des modernen Theaters zum Vorschein kommen.

Die tschechische Theatrologie kann heute ihre Methodologie vor allem auf Grund dauernder Entdeckungen des tschechischen Strukturalismus erneuern, welcher neue Methoden in Bezug auf Forschung der inneren Struktur des künstlerischen Werkes und seiner semantischen Einheit gebracht hatte. Dabei sind die neuen Entdeckungen des Weltstrukturalismus zu berücksichtigen. Es wird auch notwendig sein, anderen methodologischen, von Husserls Phänomenologie, Sartre's Existentialismus, der Informationstheorie etc. ausgehenden Systemen Rechnung zu tragen. Aus allen diesen Systemen kann die tsche-

chische Theatrologie einer praktischen und freien Entwicklung einzelner Methoden und der Konfrontation ihrer Resultate zufolge schöpfen.

Im Verlauf der Diskussion traten Einwendungen gegen die einigermaßen vage Bezeichnung "modernes Theater" in den Vordergrund. Verschiedene Autoren in verschiedenen Ländern betrachten als ein modernes Theater differente Erscheinungen. Uebrigens jede Zeitperiode hat sich als modern betrachtet, und deshalb ist es notwendig, diese Bezeichnung irgendwie zu präzisieren.

Bis auf eine vereinzelte Stimme, welche behauptete, dass der Forschungsvorgang im Grunde genommen immer gleichbleibend ist - denn in jeder Zeitperiode kommt der Forscher von der Frage "was ist es" über die Frage "wo ist es" schliesslich zur Frage "weshalb ist es" - waren sich die Diskutierenden darin einig, dass die Methodologie, durch welche sich die Theatertheorie in der Theaterhistoriographie realisiert, historisch genommen eine veränderliche Angelegenheit ist. Dem deterministischen Gesichtspunkt gegenüber ist auf den Forschungsvorgang hingewiesen worden, der sich die Frage stellt "wozu dient es", also auf einen internationalen Gesichtspunkt, welchen gerade die phänomenologische Aesthetik und Philosophie bringt.

Insbesondere aber ist die Notwendigkeit betont worden, sich mit der neuen Strukturalismusentwicklung in der Welt auszugleichen, denn derselbe ermöglicht ein neues methodologisches Verfahren. Die Theatergeschichte muss zwei Faktoren untersuchen: das eigentliche Theaterphänomen, welches seine eigene Entwicklungslinie hat, und daneben alles, was zu die-

ser Linie anderswoher hinzukommt, vor allem die gesellschaftlichen Entwicklungsbedingungen, aber auch das, was aus der Tatsache resultiert, dass das Theater Berührungsflächen mit anderen Kunstarten, der Philosophie etc., hat. Bei der Theaterforschung ist es notwendig, nicht nur sämtliche diejenigen strukturalen Reihen zu prüfen, welche sich an dem Aufbau einer bestimmten künstlerischen Gattung beteiligen, sondern gleichzeitig auch die Struktur der historischen Situation zu analysieren.

Im Verlaufe der Diskussion ist der Hinweis des Referenten auf vernachlässigte methodologische Verfahren durch Verweise auf weitere aktuelle Verfahren ergänzt worden. So ist auf die Notwendigkeit eines Verfolgens der Konvergenz und Divergenz der Theaterentwicklung hingewiesen worden, und zwar einerseits zwischen einheimischem und ausländischem Geschehen und andererseits zwischen einzelnen Strömungen inmitten der nationalen Theaterkultur, und ferner auf die Notwendigkeit einer Erforschung der Theatersoziologie mit Hilfe von modernen Methoden der Informationstheorie, wie auch auf Probleme, welche entstehen, wenn in einem Bühnenwerk einzelne, sich auf verschiedenem Entwicklungsgrad etc. befindliche Künste in Beziehung treten.

Insbesondere jedoch ist darauf hingewiesen worden, dass es Zeit ist, in methodologischer Hinsicht über die Methode herauszutreten, mit der man bisher in der Theatologie vorwiegend arbeitet und die sich grundsätzlich von der positivistischen Methode nicht besonders unterscheidet. Auch bei der Theaterforschung ist es notwendig, ebenfalls den anthropologischen Gesichtspunkt zur Geltung zu bringen und sich die Frage zu stellen: "Was ist das Theater und weshalb machen die

## Menschen das Theater?"

III) Einen weiteren Umkreis von diskutierten Problemen bildeten Fragen, die die Stilentwicklung des Theaters betreffen. In seinen Bemerkungen zu dem Begriff "Stil" in der Theatergeschichte befasste sich Adolf Scherl mit der Problematik des sog. zeitgemässen Stils, d.h. des Stils einer bestimmten Entwicklungsperiode des Theaters, und bemühte sich eigene Korrekturen in der Konzeption des Begriffes "Stil" in seiner allgemeinen wie auch in seiner speziellen theaterhistorischen Bedeutung durchzuführen. Als einen zeitgemässen Stil betrachtet der Referent die Allgemeinheit eines bestimmten Systems von gegenseitig sich bedingenden strukturalen Besonderheiten bei künstlerischen Werken einer historischen Periode. Dabei ist der Stil nicht ein blosses Bemühungsergebnis um eine ästhetisch wirkende Einheit, sondern diese absichtliche Organisierung aller Komponenten der künstlerischen Struktur hat auch eine aktive semantische Aufgabe.

Eine ganze Reihe von Beweisen bezüglich der aktiven semantischen Aufgabe des Stils erbrachte die tschechische strukturalistische Schule. In ihrer Konzeption der sog. semantischen Geste, welche eine semantische, wenn auch nicht qualitativ bestimmte Tendenz darstellt, ist das Grundprinzip des sowohl formellen wie auch semantischen Aufbaus eines Werkes - worüber man Beweise erbringt, dass dieselben gegenseitig absolut untrennbar sind - formuliert. Die semantische Geste ist gleichzeitig eine Gesetzmässigkeit des künstlerischen Stils und bildet das Endziel einer jeden Stilanalyse. In diesem Sinne ist es daher notwendig, die Stilkonzeption

im Vergleich mit jener Delimitation, die sich bemüht den Stil vom Werkinhalt strikt abzusondern, zu bereichern.

Im Zusammenhang mit dieser Kritik einer formalistischen Stilkonzeption hatte A. Scherl auf die gegenseitige Beziehung des Stils und der sog. Technik im breitesten Sinne - in unserem Falle der szenischen Technik inklusive der äusseren Bedingungen eines Theaterbetriebs - aufmerksam gemacht. Die Stil- und Technikrelation ist auf der einen Seite weder die einzige noch eine wesentliche Beziehung, um so weniger ist es möglich, den Stil durch zeitgemässe Technik restlos zu erklären. Auf der anderen Seite ist es notwendig auch das entgegengesetzte Extrem abzulehnen, d.h. das Bestreben, im historischen Sinn den Stand der Technik und der Bedingungen des äusseren Theaterbetriebs als ein eindeutiges Resultat künstlerischer Ideenansprüche der Gesellschaft der Theaterkunst gegenüber zu erklären.

Allerdings bei einer Konfrontation mit dem Material hält auch jene Konzeption des künstlerischen Stils nicht stand, welche ihren Ursprung in der geisteswissenschaftlich orientierten Literatur- und Kunsthistoriographie hat, die den Stil als eine Inhaltsform, als eine Form, die mit dem Inhalt untrennbar verknüpft und durch ihn kausal bedingt ist, begreift. Die Materialanalyse beweist, dass eine wirkliche Einheit des Ideeninhalts regelmässig nicht einmal im Rahmen eines Kunstwerkes vorkommt, um so weniger allerdings ist dies der Fall im Rahmen einer Stilepoche. Nicht selten kann man gerade in Künstlerwerken mit stilmässig sehr expressiver Handschrift Widersprüche ihrer Weltanschauung entdecken. Ausserdem findet man unter dem Dach eines zeitgemässen Stils

sehr oft Richtungen, welche durch ihren Ideeninhalt nicht nur unterschiedlich, sondern in dieser Hinsicht in manchen Fällen sogar auch klassenantagonistisch sind.

Der Stil ist allerdings an manche Elemente der Weltanschauung gebunden, insbesondere an jene, die als sog. noetische Basis bezeichnet werden, er ist jedoch mit weltanschaulichem Inhalt weder ausschliesslich noch derart fest bedingt, dass er nicht im Zusammenhang mit einer anderen, nicht selten auch antagonistischen Weltanschauung aufleben könnte. Wahrscheinlich gerade dieser Umstand ermöglicht sogar eine relative Stabilität der Stile wie auch ihre Allgemeinheit. Seine semantische Funktion hat den Charakter einer Intention, die eine mehrfache konkrete Realisierung zulässt. In diesem Sinne ist jeder zeitgemässer Stil gleichzeitig einheitlich wie auch mannigfaltig.

In einer reichhaltigen Diskussion, die zu diesem Referat in Fluss gekommen ist, erklang eine skeptische Stimme, ob überhaupt die Frage des Stils gestellt werden soll. Bestimmte allgemeine Risse irgendeiner Periode - und dies betrifft auch den Stil - kommen gewöhnlich erst dann zum Vorschein, bis eine ausreichende Zeitdistanz von dieser Epoche entstanden ist. Solange diese Distanz nicht existiert, solange erscheint bei der Analyse dieser Periode ihre innere Mannigfaltigkeit als primär, erst später werden jene Bindungen, die zu irgendeiner Allgemeinheit führen, destilliert. Eine bestimmte Epoche wird dann benannt und von dieser Benennung wird ausgegangen und jene geprüfte Periode rückanalysiert. Es entsteht also die Frage, ob wir dabei - und gerade bei der Stilauswertung - nicht das hereinbringen, und zwar zurück in die

Geschichte, was von uns beim Studium der Geschichte geschaffen worden ist, indem wir es dann als eine historische Realität studieren.

Die Mehrheit der Diskutierenden hat sich jedoch positiv zugunsten der Forschung in bezug auf Stilproblematik geäußert. Mitunter ist gesagt worden, dass es sich - wenn wir zu dem Begriff "Stil" zurückkommen - nicht nur um die Feststellung handelt, was der Stil sei, und auch nicht um seine Definition, sondern um die Ermittlung, wie er die Organisation bestimmter Theaterkomponenten ermöglicht. Zum Ausgangspunkt muss eine offene Struktur werden. In jeder Kunst wirken konventionelle Symbole mit, daher auch selbst jene Struktur von Symbolen, die lediglich aus jenem System, welches das Werk gewählt hat, zu erklären sind. Dabei ist allerdings unter jenen konventionellen Symbolen nicht lediglich die Beziehung zwischen dem, was auf der Bühne ist und dem, was der Zuschauer fühlt zu verstehen, sondern ein System, welches durch Erziehung, Bildung, Weltanschauung wie auch durch psychische Veranlagung der Wahrnehmer gebildet wird. Zweifellos müssen wir den Zuschauerraum in eine Forschung der Theatergeschichte integrieren. Es ist dies ein Faktor, der konventionelle Symbole innehat, die in einem gewissen Entwicklungs Augenblick dann in Widerspruch mit eigentlicher Struktur des künstlerischen Werkes geraten. Wenn es dauernd zu einer Einheit des konventionellen Symbols und der Struktur des künstlerischen Werkes kommt, entsteht eine grosse Stilperiode. Sobald sich jedoch der Widerspruch zwischen dem konventionalisierten Symbol - und das bedeutet zwischen dem ganzen System, welches das Zuschauerwahrnehmen beeinflusst -

und der Struktur des künstlerischen Werkes - und dazu kommt es notwendigerweise in einer bestimmten Phase - auswölbt, dann entsteht eine Krisenperiode, aus welcher ein neuer Stil zur Welt kommen kann.

In der Diskussion ist der semantische Gesichtspunkt preferiert worden. Dem entgegen ist eine Ansicht erklungen, dass jedwede Stilanalyse unbedingt aus einer Erkenntnis der syntaktischen Komponente ausgehen muss, d.h. aus einer Prüfung der Bindungsregel inmitten des eigentlichen Kunstwerkes. Diejenigen Theoretiker, die in der Welt gerade den semantischen Gesichtspunkt in eine ästhetische Forschung mehr systematisch hereinbringen, sind selbst der semantischen Stilkonzeption gegenüber mehr skeptisch. Sie begreifen den Stil lediglich als ein System von Wahrscheinlichkeitsbeziehungen, von Beziehungen zwischen dem Werk und seinen Konsumenten, vor allem jedoch als eine gewisse Ordnung von Beziehungen zwischen den Komponenten des künstlerischen Werkes. Allerdings auch der Stil kann wie jede Realität an bestimmten Bedeutungen gewinnen, kann zu einer semantischen Erscheinung werden. Aber eine semantische Konzeption führt nicht zum Begreifen seines tatsächlichen Wesens.

IV) Den vierten Bereich der durchgesprochenen Probleme bildeten Fragen der Rekonstruktion des Schauspielerwesens. Das Einleitungsreferat betitelt **Z u R e k o n s t r u k t i o n s p r o b l e m e n t s c h e c h i s c h e r s c h a u s p i e l e r i s c h e r S c h ö p f u n g d e s 1 9 . J a h r h u n d e r t s** hatte Ljuba Kłosová vorgetragen. Auf Grund einer Analyse der Forschungsproblematik in Bezug auf schauspielerische Schöpfung des 19. Jahr-

hundreds hatte L. Klosová einige allgemeinere Schlüsse bezüglich der Forschung über schauspielerische Schöpfung überhaupt gezogen. Vor allem machte sie auf die Schwierigkeit einer solchen Forschung aufmerksam. Zum Unterschied von anderen kunstwissenschaftlichen Fachgebieten, welche ihr Forschungsobjekt fest fixiert haben, befindet sich die Theatrolgie in einer Situation, dass vor allem in den älteren Perioden - da die notwendigen Dokumentationshilfsmittel nicht existierten - die Schauspielerleistung nur auf Grund von indirekten Informationen rekonstruiert werden kann. Die Referentin hat dann auf einige, möglicherweise auch wenig ausgenützte Quellen solcher Informationen aufmerksam gemacht, vor allem was die subjektive Seite der Schauspielerleistung anbelangt: 1) Für den elementaren Ausgangspunkt hält sie die Information über angeborene Voraussetzungen des Schauspielers, physiologischer und psychologischer Natur, über Charakterzüge seiner Persönlichkeit, über Lebenserlebnisse und Erfahrungen. 2) Weiter ist beim Begreifen der subjektiven Seite der Schauspielerleistung behilflich auch die Information bezüglich einer anderen, wenn auch nicht gerade theatralischen künstlerischen Tätigkeit des betreffenden Künstlers. 3) Ein verhältnismässig verlässlicher Anhaltspunkt kann auch der Text von Rollen sein, die der Autor dem Schauspieler sozusagen direkt "auf den Leib" geschrieben hat, oder die Gesamtauswahl der dem Schauspieler zugewiesenen Rollen. 4) Eine gewisse Rolle können bei der Rekonstruktion auch Schauspielermemoiren spielen. In Verbindung mit einer Analyse der objektiven Komponente, in welche sowohl die gesellschaftliche Funktion schauspielerischer Schöpfung wie auch die Zusammen-

gehörigkeit des Schauspielers zu zeitgenössischen Stilen und zum zeitgemässen ästhetischen Geschmack hereingehören, ist es möglich, auf diese Art und Weise zu einer relativ exakten Rekonstruktion entweder einer einzelnen schauspielerischen Leistung, oder einer ganzen Schöpfung.

Im Verlauf der Diskussion haben zahlreiche Redner die Aufzählung möglicher Informationsquellen bezüglich des verschwundenen Schauspielerwesens ergänzt. Das verschwundene Schauspielerwesen beinhalten auf eigene Art zeitgenössische dramatische Texte, und zwar nicht nur in technischen Bemerkungen, sondern direkt im Dialog, aus welchem die Art und Weise des zeitgemässen kunstgerechten Vortrags herausgelesen werden kann. Es ist auch nicht möglich, die schauspielerische Leistung ohne eine Analyse der Gesamtinszenierung, in welche die Leistung eingesetzt ist, zu rekonstruieren. Eine wichtige Information bieten auch die Quellen in Bezug auf soziale Atmosphäre der gesamten Periode wie auch bezüglich des Mime- und Tonuniverses, aus dem der Schauspieler seine Ausdrucksmittel ableitet.

Die Diskussion gelangte sodann ungefähr zur folgenden Konklusion in Bezug auf Rekonstruktionsmöglichkeiten schauspielerischer Schöpfung: Trotz der schwierigen Situation eines Theaterhistorikers, der gezwungen ist, die objektive Gestalt eines Theaterwerkes grösstenteils lediglich auf Grund von indirekten Informationen zu rekonstruieren, ist es z.B. möglich, auch bezüglich der schauspielerischen Schöpfung einige ziemlich exakte Schlüsse auszusprechen. Ganz bestimmt ist/es möglich, Urteile über Gesamttendenzen der Schauspielerkunstentwicklung, über Schulen, Stille und Richtungen zu

fällen, denn hierzu steht eine genügende Anzahl von Informationen zur Verfügung. Komplizierter ist es, die Schauspielerkunst eines einzigen Schauspielers zu charakterisieren, denn hier wird der Informationsbereich wesentlich eingeengt. Am schwierigsten und vielleicht sogar unmöglich ist es, eine einzige Leistung zu beschreiben, denn hier gibt es in älteren Zeitabschnitten nur sehr wenige Informationen zur Verfügung. Unsere Konklusionen bei der verschwundenen Schauspielerkunst und der diesbezüglichen Rekonstruktion können um so weniger exakt sein, je mehr konkrete Aufgaben wir uns stellen.

V) Der fünfte Umkreis in der Debatte beurteilter Fragen hatte sich auf die Problematik theaterhistorischer Bildquellen bezogen. Zu diesem Problem hatte ein prinzipielles und umfangreiches Referat, betitelt *Bemerkungen zur Interpretation des Bildwerkes als einer theaterhistorischen Quelle*, Evžen Turnovský vorgetragen. Einleitend wies der Referent darauf hin, dass zwei Arten theaterhistorischer Bildquellen existieren, denn es gibt auch eine doppelte Art und Weise, auf welche die bildende Kunst mit dem Theaterwerk in Berührung tritt: vor allem fungiert sie als eine der strukturalen Komponenten des Theaterwerkes, und dann als dessen Versinnbildner. Während bei der Quellenbeurteilung erster Art keine grösseren Schwierigkeiten entstehen, kommt der Forscher bei seiner Arbeit mit Quellen zweiten Typs aus Schwierigkeiten überhaupt nicht heraus.

Bildende Kunstwerke, welche - sei es nachweislich oder nur hypothetisch - die Theaterkunst darstellen, sind eben-

falls doppelten Charakters. Die erste Gruppe bilden Werke, die als eine evidente und unmittelbare Darstellung des Theaters oder einer seiner Komponenten betrachtet werden können. Allerdings auch bei diesen Werken stossen wir auf Schwierigkeiten, deren Hauptquelle die künstlerische Transkription der Realität bildet. Und auch wenn wir auf die Entzifferung subtiler und verborgener Prozesse einer künstlerischen Schöpfung, wie es z.B. die Phantasiefunktion, die Frage einer unwillkürlichen subjektiven Visionsinterpretation sind, resignieren, bleibt hier immer noch die Frage künstlerischer Geschicklichkeit und Fähigkeit des Künstlers, die gesehene Realität getreu darzustellen. Um so kompliziertere Fragen werden dann im Zusammenhang mit dem Material gestellt, dessen Relation zum Theater lediglich hypothetisch ist. Diese zweite Materialgruppe betrifft vor allem die Kunst des Mittelalters. Es handelt sich um verschiedene bildliche Darstellungen, die den Anschein erwecken, dass sie eine Theaterszene festhalten, oder dass sie im Einklang mit einem zeitgemässen Theaterausdruck komponiert sind. In einem hundert Jahre dauernden Streit nehmen Geschichtsschreiber bildender Kunst vorwiegend einen positiven Standpunkt dieser Vermutung gegenüber ein, wogegen sich Theatrologen meistens auf einen reservierten oder ablehnenden Standpunkt stellen. Theoretisch genommen existiert jedoch sicher mindestens die Möglichkeit einer direkten Beeinflussung der Inszenierung durch irgendeinen der bildenden Darstellungen desselben Themas. Ausserdem können die in mittelalterlicher Kunst erscheinenden ikonographischen Schemen dem Theaterhistoriker als Beispiel gewisser psychologischer, ideologischer oder perzeptibler Schemen, welche auch

im Theater zur Geltung kommen könnten, dienen. Es kann nicht übersehen werden, dass im Mittelalter eine Personalunion des Malers und des Szenographen oft existent war und dass diese Künstler sich keine Grenzen zwischen Ausdrucksmittel, die in beiden Tätigkeitsbereichen angewandt worden sind, legten. Es ist unbestreitbar, dass sich Malerei und Theater gegenseitig stark beeinflusst haben, und deshalb wäre es notwendig, eine intensive historischtheoretische Untersuchung dieser Fragen in einer koordinierten Zusammenarbeit von Historikern und Theoretikern bildender Kunst zu unternehmen.

In einer diesem Thema gewidmeten Diskussion erschien u.a. die Ansicht, dass nicht nur in der Forschung des mittelalterlichen Theaters, sondern auch bei der Erforschung des modernen Theaters mit optischem, durch technische Mittel hergestellten Material grosse Probleme sind. Diese Probleme hängen mit rein theoretischer Frage, was eigentlich das Theater sei, zusammen. Wenn wir nämlich das Theater als eine integrale Einheit der Bühne und des Zuschauerraums hinnehmen, dann müssen wir feststellen, dass ein bildliches Dokument niemals die konkrete und einzigartige Bedeutung bestimmter Inszenierung, eine Bedeutung, die sich erst im Kontakt mit dem Zuschauerraum realisiert, dokumentieren kann.

VI) Schliesslich der letzte Teil dieser Konferenzverhandlungen befasste sich mit Problemen der Musiktheateruntersuchung. Einleitend zur Diskussion über diese Probleme hatte Jaromír Paclt einen Bericht über den in Vorbereitung stehenden V. und VI. Band der Geschichte des tschechischen Theaters erstattet. In diesem Zu-

sammenhang warf er auch einige bei der Forschung des Musiktheaters in theoretischer und praktischer Sphäre entstehende Probleme auf. Er machte auf beträchtliche Lücken in der Forschung des Musiktheaters aufmerksam, die in hohem Masse durch die einseitige Orientierung tschechischer Musikhistoriker auf Analysen einer isolierten Struktur musikalisch szenischer Werke - die mehr oder weniger ihre szenische Gestalt ignorierten - verursacht worden sind. Er wies auch auf die verblüffende Interesselosigkeit der Musikologen für die heuristische und dokumentarische Arbeit bei vielen offenen und spezifischen<sup>1</sup> Problemen hin: z.B. bei dem Problem eines Musiktheaters ausserhalb von Prag, bei dem Problem der Operette oder szenischer Musik zu Schauspielen etc.

Den theoretischen Problemen, auf die der Referent aufmerksam gemacht hatte und die auch zum Diskussionsgegenstand geworden sind, entnehmen wir: die Problematik der Musiktheaterforschung ist deshalb komplizierter, da es sich um ein Komplex einzelner Künste handelt, welche in einem bestimmten, in einen konventionalisierten oder individualisierten Musikstil eingegliederten Werk nicht "an sich" existieren, sondern als gegenseitig sich durchdringende, ergänzende und beeinflussende Komponenten des künstlerischen Aufbaus eines dramatischen Werkes. Dieser synthetische und dynamische Charakter der Komponenten und Elemente eines musikalisch dramatischen Werkes fordert eine spezielle methodologische, theoretische und kunstwissenschaftliche Vorbereitung der Experten. Man braucht keine Befürchtungen darüber haben, dass bei der heute gegebenen Situation die Musiktheaterforschung bei den vulgärsoziologischen Methoden bisheriger musikalischer Historio-

graphie verharren und neue Entdeckungen der Musiktheorie übergehen würde. Aber bis zu diesem Augenblick hat diese Theorie die Fragen der Beziehungen und Bindungen zwischen einzelnen Komponenten des musikalisch dramatischen Werkes nicht mit Erfolg gelöst. Einstweilen hat es niemand gewagt - weder theoretisch noch praktisch - z.B. die Beziehungen zwischen der bildenden Inszenierungskomponente und der musikalischen Komponente etc. an Hand des historischen Materials zu untersuchen. Die praktische und theoretische Hauptproblematik in Bezug auf Forschung der Musiktheatergeschichte erscheint daher in dieser kritischen und wissenschaftlichen Identifikation des mehrschichtigen Organismus eines musikalisch szenischen Werkes, welches nicht lediglich ein "bewusst organisierter Ton" - wie die Musik selbst - ist, sondern eine komplizierte Synthese vieler Künste.