

MAX HERRMANN

(Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy)

Uměnovědná disciplína zabývající se divadlem, ať už ji nazýváme *dějiny a teorie divadla* nebo souhrnnějším názvem podle německé terminologické systematiky *divadelní věda* (*Theaterwissenschaft*), je sama tak mladá, že sotva může poskytnout delší a souvislejší tradice. Dějiny tohoto vědního oboru jsou obrazem nedlouhého, někde více, jinde méně souvislého úsilí hledat a nacházet vlastní vědecký přístup k předmětu bádání, snahy organizovat sebe sama jako výzkum, studium i vědu. Je samozřejmé, že každý z těchto pokusů vychází zcela zákonitě z dobové i prostorové podmíněnosti existujících a převládajících vědeckých, filosofických i estetických názorů.

Koncem 19. a začátkem 20. století ožívá v Evropě obecný zájem o divadelní problematiku. Zájem o divadelní umění a historii divadla začíná pronikat i na půdu universit. Převažuje tu především interes o dějiny divadla, zatímco vědecká pozornost teorii divadla nastupuje zvolna. Její potřebu však pocituje nejen sama divadelní historiografie, ale i soudobé divadelní umění, hledající a zdůrazňující svou vlastní specifičnost. I když bychom našli v Evropě i v USA řadu universitních pracovišť, která začátkem 20. století alespoň na čas projevila zájem o studium divadla (připomeňme raný pokus prof. George Pierce Bakera na americkém Harvardu z r. 1905, z jehož divadelní dílny vyšel O'Neill, u nás pak přednášky o teoretické dramaturgii Otakara Zicha na Karlově universitě v Praze v zimním běhu r. 1913/14 atd.), základní a se systematickou důkladností prosazovaný nástup teatrologie jako nového vědního oboru zůstane přece jen úzce spjat s universitami německými. Tady se věda o divadle, Theaterwissenschaft, konstituovala jako univerzální obor, hledající a vytvářející vlastní metody, nejvýrazněji.

Je specifickou zvláštností německých poměrů, že formování teatrologie tu vychází z nejužších souvislostí s literární vědou (je také dílem literárních vědců par excellence); přitom je od samých začátků nesenou snahou distancovat se od literární vědy, osvobodit se od jejího vlivu a jisté nadřazenosti. Dochází tu dokonce k jakémusi antagonismu, kde v jádru sporu je literární složka divadla, oblast dramatu. Zatímco na jedné straně se popírá smysl a oprávněnost vědy o divadle, divadelní představení je chápáno jako „mezni případ“ literatury, nejzazší její forma, na druhé straně existují – vedle naprostého vyčleňování dramatu z historie a teorie divadelního umění – úvahy, že zkoumat drama je třeba jedině z hlediska divadelní struktury a že literárněvědné postupy zde mají platnost jen okrajovou. K tak vyhraněnému napětí a antagonismu mezi literární vědou a divadelní vědou nedošlo tam, kde k formulování specifičnosti divadla a formování základů teatrologie přistupovali z jiných výchozích pozic, z oblasti estetiky, muzikologie atp. Svědčí o tom konečně i vývoj české teatrologie, vycházející z díla Hostinského a Zichova.

Hledáme-li počátky formování teatrologie jako samostatného vědeckého a studijního oboru, dostaneme se ke jménu berlínského vědce Maxe HERRMANNNA. Zcela jednomyslně a shodně nás k tomuto jménu odkazují nejen německé prameny, ale i historikové a teoretikové divadla nejrůznějších národů. Základní iniciativní roli Herrmannovu při vzniku teatrologie jako vědní disciplíny zdůrazňují nejen Artur Kutscher, jedna z nejvýznačnějších postav německé teatrologie první půle 20. století, berlínský Hans Knudsen, první řádný profesor divadelní vědy a nástupce Herrmannův, Herbert Jhering, proslulý berlínský kritik a divadelní historik, vídeňský divadelní historik Heinz Kindermann, ale i představitelé teatrologie ruské a sovětské, Herrmannův žák a čelný reprezentant leningradské teatrologické školy Alexej A. Gvozďev, Stěfan Mokuľskij, nejvýraznější postava sovětské teatrologie čtyřicátých a padesátých let, dále americký divadelní historik Yalské university Alois M. Nagler, italský teatrolog Paolo Chiarini atp. V české literatuře pochází jedna z mála připomínek Herrmannovy působnosti z pera Bedřicha Václavka, který za studijního pobytu v Berlíně navštěvoval jeho přednášky a semináře.¹

Uvědomíme-li si, že Max Herrmann není autorem žádného fundamentálního díla, které by se pokoušelo o systematiku divadelní vědy, že byl vědcem velice širokého zájmu (pracoval jako germanista, filolog i literární vědec, a jeho výsledky z této oblasti jsou dodnes respektovány), že v jeho rozsáhlé bibliografii se jenom část studií týká výzkumu divadelní historie, že ze dvou jeho základních divadelně historických prací se jedna objevila až dvacet let po jeho smrti (r. 1962), musíme si položit otázku, v čem je vlastně Herrmannův význam pro teatrologii?

Zatímco jedni pokládají Herrmanna za zakladatele divadelní vědy – B. Satori-Neumann shledává jeho zásluhu v tom, „die Theaterwissenschaft auf die gesicherte Ebene einer wahren Disziplin gehoben zu haben“,²

¹ Viz heslo *Max Herrmann* v Ottově slovníku naučném nové doby. Autorem je Bedřich Václavek. Vzhledem k tomu, že heslo bylo psáno r. 1933 a že o Herrmannovi není mnoho zmínek v české odborné literatuře, uvádím stručně o něm některé bližší údaje:

Max Herrmann se narodil 14. 5. 1865 v Berlíně jako syn dramatika Louise Herrmanna. Vystudoval na Berlínské universitě u Ericha Schmidta, nástupce a žáka předního představitele pozitivistické filologie a literární historie Wilhelma Scherera. Habilitoval se r. 1891. V letním semestru r. 1900 začíná přednášet na této universitě o německých dějinách divadla, rok nato vede první divadelně historický seminář. První Herrmannovy práce byly vázány z oblasti literatury a dramatu (*Albert von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus in Nürnberg*. Berlin 1893); Herrmann si všímá díla humanistického básníka a překladatele Plautových komedií. Ze stejného historického údobí čerpají základní divadelně historické studie *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (vyšly v Berlíně r. 1914), polemická obhajoba vlastní rekonstrukce jeviště Hanse Sachse proti výpadům A. Köstera (*Die Bühne des Hans Sachs*; vyšla v Berlíně r. 1924). Poslední velká a nedokončená práce *Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst* byla vydána z dochovaného rukopisu 20 let po Herrmannově smrti v Berlíně r. 1962. Zemřel ve věku 77 let (16. listopadu 1942) v koncentračním táboře v Terezíně.

² Výrok Herrmannova žáka Bruno Satori-Neumanna cituje Ruth Möviusová v doslovu *In memoriam Max Herrmann* ke knize M. Herrmanna *Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst*, Berlin 1962, str. 294.

Hans Knudsen jej řadí do čela zakladatelů moderní divadelní vědy jako universitního oboru,³ druzí vidí v něm zakladatele samostatného studia divadelní historie — A. M. Nagler zdůrazňuje jeho zásluhu o existenci autonomního studia historie scény,⁴ A. A. Gvozďev oceňuje jeho metodologické základy divadelní historie,⁵ Artur Kutscher naproti tomu, při všem respektování Herrmannova přínosu, hovoří o jeho rozhodujícím podílu na přípravných pracích k vytvoření pojmu divadelní věda.⁶ I když v charakteristice Herrmannovy pozice se názory poněkud liší, aniž si, jak ukážeme dále, ve své podstatě odporovaly, zůstává tu jinak vzácná jednomyslnost vědců v tom, že Herrmannovo dílo, vědecká a pedagogická působnost představují základní vklad do vědy o divadle.

Herrmannův žák a posléze jeho nástupce Hans Knudsen charakterizoval svého učitele takto: „... denn er war weit mehr ein Problemsucher als ein Problemlöser. Es war ihm nicht so wichtig, daß in seinen Übungen „Ergebnisse“ herauskamen, es war ihm nur entscheidend, daß die Wege zu den Lösungen gefunden wurden.“⁷ A právě tento hledačský duch, jakkoliv se Herrmann vyhýbal konstrukcím metodického systému, vedl ke hledání specifické metodiky, která by byla práva osobitostí divadelního umění.

Není náhodou, že vlastní proces formování teatrologie začíná Maxu Herrmannovi u dějin divadla. Předpoklady jsou tu dány na obou stranách, jak v samotném divadelním umění, tak ve sféře vědní. Jestliže se divadelní umění snažilo právě koncem 19. a začátkem 20. století vystupovat jako osobitý a svébytný druh moderního umění, nezbytná nutnost udržovat vývojovou kontinuitu přinášela kategorický požadavek praktických divadelníků po dokonalém, tedy vědeckém zprostředkování dějin jejich umění. Při časo-prostorové povaze divadla je to jediný, byť nepřímý způsob, jímž divadelníci mohou poznávat vývojovou posloupnost svého umění, a to i poměrně nedávnou. Herrmann bere tento aspekt v úvahu, jestliže hledá příčiny vzrůstajícího zájmu o divadelní historii: „Solches theaterhistorische Interesse erklärt sich gewiß in erster Reihe aus der großen Neigung unserer Zeit für das lebendige Theater, das heute in dem ewigen, nur durch wenige wundersame Vereinigungsstunden unterbrochenen Kampfe zwischen Drama und Theater als Triumphator erscheint, ja darüber hinaus aus der im tiefsten Sinne schauspielerischen Natur des modernen Menschen; aber das so aus dem Tagesinteresse Geborene ist es wohl wert, zu einem dauernden Besitz der historischen Wissenschaft zu führen.“⁸

³ Hans Knudsen, *Theaterwissenschaft*, Berlín 1950, kapitola IV. Die Begründung der modernen Theaterwissenschaft in Universitäts-Lehrbetrieb, str. 59.

⁴ „Professor Herrmann envisages the possibility of an autonomous department for study of stage history, outside the older established division,“ Alois M. Nagler, *A Source Book in Theatrical History*, N. Y. 1952, str. XXI.

⁵ A. A. Gvozďev, *Iz istorii teatra i dramy*, Peterburg 1923.

⁶ A. Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, 1949, str. 4. Vorwort zur Neuauflage: „Herrn Professor Herrmann sind die Vorarbeiten zur Begriffsbildung der Theaterwissenschaft zu danken.“

⁷ H. Knudsen, op. cit., str. 67.

⁸ Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Dresden 1954, str. 13.

Na druhé straně leží příznivé předpoklady pro pozornost k dějinám divadla přímo v situaci humanistických věd. Proces osamostatňování uměnověd začal pod vlivem historie a filosofie dějin jako dějezpyt jednotlivých umění, k němuž se družil stále větší zájem o obecnější otázky umělecké tvorby i vlastního charakteru určitého druhu umění (dějiny literatury jsou namnoze spjaty s bádáním o jazyce, jímž jsou psány, disciplíně zkoumající výtvarné umění zůstává tradiční název Kunstgeschichte, Kunstgeschichte, v doslovném českém převodu dějiny umění, což je název nepřesný a neúplný). Analogická cesta se nabízela i vývoji vědy o divadle, jak ji připravoval ostatně i dobový, byť i diletantský zájem o divadelní minulost (Berthold Litzmann a jeho divadelně historické edice atp.). Max Herrmann nastoupil tuto cestu jako historik literatury, který při zkoumání jistého historického úseku literatury a dramatu zaměřil svůj zájem k historické podobě divadla v této epoše.

Nejsou tu však bez vlivu ani soudobé poměry v literární vědě, jak je nacházíme v působení Wilhelma Scherera, jedné z největších postav tehdejšího pozitivismu ve filologii, literární historii a teorii. V této souvislosti třeba připomenout významný postřeh znalce berlínských divadelních poměrů ze začátku století, Herberta Jheringa, že docenti Schererovy školy byli patroni (Schutzheiligen) německých divadelníků, kteří chodili o radu jak k Erichu Schmidtovi, přímému nástupci Schererovu na universitě, tak k Juliu Petersenovi (ten spravoval po jistou dobu berlínský divadelněvědný institut) a samozřejmě také k Maxu Herrmannovi.⁹ Wilhelm Scherer věnoval (především ve své proslulé *Poetice*) velmi mnoho pozornosti dramatu, otázkám přímé řeči, dialogu, problému vzniku poezie, kterou spojuje s přednesem a představami, úvahám o metodě charakteristiky dramatu a jeho srovnání s epickým básnictvím. Pracoval také s dobovými poznatky jak psychologickými (vycházel zřejmě ze stejných základů jako Stanislavskij při počátečním formulování poznatků „systému“), tak sociologickými (Dichter und Publikum, *Verschiedenheiten des Publikums* aj.).¹⁰

Pokud jde o vlastní Herrmannovy teatrologické začátky: literatura uvádí dva jeho doktorandy z oblasti divadelněvědné¹¹ v závěru století H. Oberländera (1898), C. Hagemanna (1899); připomíná jeho první přednášky s divadelněvědnou tematikou v letním semestru r. 1900 *Geschichte des Theaters in Deutschland*, a především pak z letního semestru následujícího roku *Die Einführung in Theaterwissenschaft und Theatergeschichte*.¹²

Domnívám se, že nemůžeme z našeho hlediska ponechat bez povšimnutí

⁹ Herbert Jhering, *Klassikertod*, Berlin 1929, str. 9; citováno z H. Knudsen, *Theaterwissenschaft*, op. cit.

¹⁰ Wilhelm Scherer, *Poetik*, Berlin 1888, především kapitoly *Die Aufgaben und Methoden der Forschung*, str. 33 a n., dále pak *Dichter und Publikum*, str. 72 a násl.

¹¹ Hans Oberländer, *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst* (1898), Carl Hagemann, *Geschichte des Theaterzettels* (1899).

¹² Údaje převzaté z článku R. Möviusové, op. cit., z A. Kutschera, op. cit., a H. Knudsen, op. cit., vedle slovníkových hesel německých encyklopedií. Zatím co Kutscher uvádí jako datum u přednášky z dějin německého divadla rok 1901, Knudsen posunuje tuto přednášku do letního semestru roku 1900.

skutečnost, že název přednášky, s níž se spojuje Herrmannovo zahájení nové epochy moderního zkoumání divadla, nese vedle sebe zcela souřadně výrazy Theaterwissenschaft a Theatergeschichte, divadelní věda a historie divadla. Dalo by se usuzovat na to, že zde jde o vědomé oddělování divadelní vědy a historie divadla, jak upozorňuje Bedřich Václavek.¹³ Stejně tak, ba spíše je možno pokládat užití těchto pojmů za analogii k oblasti literární, kde výraz Literaturwissenschaft není ještě obecně chápán jako souhrnný název, ale nezdá se ztotožňovat s pojmem literární teorie, zahrnujícím v sobě především poetiku, zatím co dějiny literatury jsou stavěny jako rovnocenný vědní úsek vedle této teorie.

Souřadné položení obou pojmů je nepochybně výsledkem Herrmannova bádání o Goethově „Jahrmaktsfest zu Plundersweilern“ z r. 1900, kde Herrmann, jak zdůrazňuje jeden z nejstarších jeho žáků Hermann Michel, dochází při své literárněhistorické práci poprvé k názorům, že divadlo má osobité postavení, že divadelní umění je samostatné, spočívajíc na jiných předpokladech než umění poezie, že vyžaduje při zkoumání jiných postupů,¹⁴ že je třeba je zkoumat jak historicky, tak teoreticky.

Herrmann se zřejmě ve vzpomenuté přednášce (a pokud je mi známo ani nikdy potom) nesnažil formulovat systematiku a metodiku celého vědního oboru. Šlo mu spíše o vytyčení základních divadelně teoretických a estetických postupů, které jsou nezbytným vodítkem pro seriózní a vědecky pojímanou historiografii divadla. Ta se mu stala základním pracovním zájmem, k ní soustředil všechnu svou pozornost. Ani v pozdější době, když v předmluvě ke svému základnímu dílu *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* v r. 1914 formuloval zásady své metodiky, nedodržel v pojmech Theaterwissenschaft a Theatergeschichte termínovou vyhraněnost a jednotnost. Svě úsilí zaměřil Herrmann, jak na několika místech zdůrazňuje, především k tomu, aby se divadelní historie stala vědou. Píše: „Wir haben den Wunsch, und zwar den berechtigten Wunsch, eine theatergeschichtliche Wissenschaft zu besitzen.“¹⁵ „Will die Theatergeschichte eine Wissenschaft werden, so muß sie ihre besondere Methode erhalten.“¹⁶ „Wie wird der oben ausgesprochene Satz von der Nichtexistenz einer Theatergeschichtswissenschaft auf dem Gebiete der neueren Zeit dadurch beleuchtet!“¹⁷ Herrmann zde tedy hovoří o divadelně historické vědě, o dějinách divadla jako vědě, a jako jednu z příčin, proč se doposud dějiny divadla vědou nestaly, uvádí také nedostatek estetického vymezení divadelní specifiky, teoretického zkoumání; tuto problematiku zřejmě zahrnul v oně první přednášce do pojmu Theaterwissenschaft ve smyslu teorie divadla. Příznačné je také, že se v této otázce Herrmann odvolává na stav pokročilejších umě-

¹³ Bedřich Václavek ještě r. 1930 v hesle *Max Herrmann*, které napsal do Ottova naučného slovníku nové doby, upozorňuje, že Herrmann rozeznává vedle Theaterwissenschaft disciplínu Theatergeschichte, což bylo už v údobí, kdy Herrmann po roce 1920 a po vybudování Berlínského divadelněvědního institutu od tohoto dělení ustoupil.

¹⁴ Hermann Michel, *Die Scene*, 15. ročník, 1925, sešit 4, str. 67.

¹⁵ Max Herrmann, op. cit., str. 13–14.

¹⁶ Max Herrmann, op. cit., str. 15–16.

¹⁷ Max Herrmann, op. cit., str. 19.

novědních oborů: „Daß wir über das Wesen dieser Theaterkunst in ästhetischer Hinsicht uns noch so wenig oder gar nicht verständigt haben, trägt ebenfalls dazu bei, die Theatergeschichte noch unter der Wissenschaftsstufe zurückzuhalten; haben doch auch Literatur-, Bildkunst- und Musikgeschichte einen wissenschaftlichen Charakter erst angenommen, seitdem ihre Vertreter den allgemeinen Fragen des künstlerischen Schaffens und Wirkens ihre Aufmerksamkeit gewidmet haben.“¹⁸

Z citovaného materiálu i z celkového kontextu je tedy zřejmé, že základní přístup Maxe Herrmanna k divadelní problematice je dán aspekty divadelní historiografie, a že pozornost, kterou věnuje estetickým otázkám a teorii divadla, je výhradně určována těmito potřebami. V nejnnutnější míře se jim ovšem vyhnout nemohl a nechtěl.

Jako vědec pozitivista a empirik dodržující základní zákon schererovské školy – racionální přístup a snahu uplatňovat stejnou exaktnost a jistotu metod v humanistických vědách jako ve vědách přírodních – snažil se Herrmann především vymezit si sféru svého badatelského zájmu. A tady udělal krok, kterým vzhledem k nově vznikajícímu vědnímu oboru překročil Rubikon. Aby si stanovil předmět svého historického bádání, začal odlišovat od sebe dva pojmy, které se do té doby, především v historiografii, prolínaly a splývaly: Das Drama a Das Theater.

Už od svých studií a prvních badatelských prací uvědomoval si Herrmann, že pozornost, která se obzvláště v literárněvědných kruzích věnuje divadlu, je především (a někdy i výlučně) zaměřena na dramatické básnictví, a jenom velice skoupě, okrajově je doplňována poznatky z historie jevištního umění. Ve snaze soustředit se na historii divadelního umění vykazuje Herrmann drama tam, kam jako literární rod vždycky příslušelo: do literatury. Dramatická poezie je umění, jak Herrmann zdůrazňuje, už od svých počátků svobodné a svou nezávislost i samostatnost si podržuje do dneška, i když – neodpustí si tu dodat teatrolog – svou rovnoprávnost vyhláší někdy až s přílišným důrazem. Drama se stává Herrmannovi předmětem zkoumání historie divadla především jako svědectví, které obráží minulé divadelní poměry v té míře, v jaké dramatik přizpůsoboval dílo reálným jevištním podmínkám, dále pak je bere v úvahu jako součást dramaturgického úsilí, případně jako podnět nebo příčinu, která ovlivňuje vlastní podobu divadla. Jako historik divadla zabývá se Herrmann divadelním textem především jako dokumentárním materiálem přispívajícím k rekonstrukci podoby jevištního tvaru a k poznání divadelních poměrů. Z toho by tedy vyplývalo, že Herrmann vylučuje nebo eliminuje text hry jako složku divadelního projevu a zahrnuje jej jednoznačně do pojmu „Das Drama“. A protože text také neuvádí ani ve výčtu nejdůležitějších oblastí, které podle jeho soudu je třeba v historii divadla osvětlovat, dospívají někteří jeho následovníci k praxi, že v historii divadla důsledně oddělují vývoj architektury, jevištních poměrů, herectví od souvislosti s literárním podkladem inscenace, textem, který ponechávají buď literatuře, nebo jej literárními přístupy zkoumají zvláště (A. M. Nagler, A. Nicoll). Avšak konkrétní historická

¹⁸ Max Herrmann, op. cit., str. 14.

práce s materiálem německého středověkého a renesančního divadla naznačuje, že Herrmann přece jen cítí složitost těchto vztahů. Samo konstatování, že pro divadelněhistorickou práci není rozhodující literární kvalita textu, ale že právě z hlediska divadla je třeba text bez jakékoliv literární hodnoty v určitém momentu daleko důležitější než největší mistrovské dílo světové dramatiky, může být chápáno v tomto smyslu, zvláště když si Herrmann uvědomuje, že samy středověké hry tvoří celek, z něhož nemůže být část vyjímána.¹⁹ Nicméně základní analytická koncepce Herrmannova pozitivismu vede především k osamostatnění a zdůraznění nejzákladnějších znaků specifiky divadelněhistorické oblasti.

Podstatná tu zůstává především charakteristika divadla („Das Theater“) jako specifického umění sociálního charakteru, které žije podle svých vlastních zákonů. Je to první a základní postulát, kterým se ve vědní oblasti začíná brát na vědomí divadlo jako předmět samostatného bádání. Z aspektů své historické práce (připomeňme si, že Herrmann celou svou pozornost zaměřil téměř výhradně do oblasti divadla německého) rozděluje si divadelní projev do nejdůležitějších oblastí (Einzelgebiete), které je třeba zkoumat samostatně. Vycházejí ze zdůrazňovaného sociálního charakteru divadla, staví Herrmann na první místo divadelní obecnost, dále jeviště s jeho rozličnými zařízeními, herecké umění a konečně „künstlerische Leitung der Vorstellungen“, tedy divadelní režii.²⁰ Literární složka, ačkoliv poskytuje pro Herrmannova studia nejvíce materiálu, zde jak jsme již konstatovali, chybí.

Rozlišování divadla a dramatu se ukázalo jak z hlediska vymezení a precizování předmětu dějin divadla, tak z přístupu teorie divadla jako zásadní krok a bylo přijímáno nejen ve sféře divadla, ale i v teorii umění a v estetice. Max Dessoir ve druhém vydání své proslulé *Estetiky* a obecné vědy o umění začíná kapitolu, věnovanou mimice a jevištnímu umění, větou: „Das Theater ist eine Welt für sich“ a doplňuje ji konstatováním: „Selbst in der Theatergeschichte war bis vor kurzem dieser Grundsatz nicht durchgedrungen. Erst Max Herrmann hat die Geschichte des Bühnenwesens mit scharfem Schnitt von der Geschichte der dramatischen Dichtung getrennt.“²¹

Příznačné tu je, jak i při svém zápalu pro divadlo podléhá Herrmann mimo jiné také německé idealistické estetice 19. století. Svědčí o tom pasáž zmíněného úvodu, v níž hovoří o zvláště důležitém místě, které zaujímají dějiny divadla mezi různými odvětvími všeobecných kulturních dějin: „...das freilich den Gebieten der eigentlichen Hochkünste, der Literatur-, Musik- und Bildkunstgeschichte nicht vollkommen ebenbürtig ist, aber doch eine große Reihe bemerkenswerter Kunstgebilde in geschichtliche Beleuchtung rückt...“²² Přestože tedy vlastně celým svým

¹⁹ Homogenní celek středověké hry uvědomuje si Herrmann při své snaze oddělit herectví profesionální od diletantského, které „aus dem Ganzen des Mittelalterlichen Spiels nicht herausgenommen werden kann“. M. Herrmann, *Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst*, Einführung, str. 14.

²⁰ Max Herrmann, *Forschungen*, str. 14.

²¹ Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, II. Aufl. Stuttgart 1923, str. 294.

²² Max Herrmann, op. cit., str. 13.

dílem směřuje Herrmann k tomu, aby divadlo bylo chápáno jako skutečné, všem jiným rovnocenné umění, a aby bylo také stejně rovnocenným způsobem zkoumáno jako ostatní umění, neodvažuje se zasahovat do estetické koncepce, v níž divadlo není rovno tzv. vysokým druhům, ale platí za umění nižší, odvozené.

To je tedy zhruba to nejpodstatnější, co si v teoretické a estetické rovině staví Herrmann jako výchozí body pro svou divadelně teoretickou práci. Herrmann se nezabývá vypracováním systému celistvého oboru a vyhýbá se širším metodologickým úvahám, i když je tak docela nepodceňuje. Jestliže doslova říká, že starším kolegům (k nimž se tu počítá) jdou řeči mladší generace o metodě na nervy, protože se ukazují v mnohém jako spekulativní a neplodné, pocituje se tu zřejmě také určitý rozpor mezi generací pozitivistického, racionalistického, Schererova „wechselfeitige Erhellung“ proti duchovědné orientaci diltheyovského ražení, metodicky rozpracované Rudolfem Ungerem, J. Nadlerem aj.

Herrmann se důsledně přidržuje výchozích pozic schererovské školy, která usiluje přiblížit se exaktnosti přírodovědných metod i v oblasti humanistických věd, především ve filologii a literární historii. Společný vědecký přístup spatřuje v kauzálním výkladu faktů, v pečlivosti shromažďování těchto faktů a příčin, v nevídané zevrubnosti a touze po přesnosti a úplnosti. Tuto orientaci považuje také Herrmann za základnu pro divadelně historickou práci, přičemž hovoří o „speciálním filologickém základě“, vycházejícím ze Schererovy školy.²³ V ní se využívalo tradičního filologického zaměření staršího literárního dějepisu, které bylo ještě zesilováno detailními studii jazykového materiálu a stylistickými rozbory. Způsob práce pro dějiny divadla odvozuje Herrmann obecně z historicko-filologické kritiky. Napřed zkoumání a potom závěry — to je základní požadavek, který podtrhuje jako obecně platný a málo respektovaný v dosavadních pracích z dějin divadla. V první řadě je třeba nastolit problém, kriticky posoudit shromážděný materiál, a potom — což je nejdůležitější postulat Herrmannova metodického přístupu — provést rekonstrukci divadelní minulosti, doplňovanou v mezerách kombinováním a přežívající tradicí. Znamená to oživit skutečný celek divadelní inscenace ve všech jeho částech, vzkřísit obraz dávného provedení, rekonstruovat představení. Schererovo vymezení vlastních zdrojů ve snaze přesně rozlišit genetické příčiny při výkladu osobnosti a díla — das Erlebte, Erlernte a Erebte (prožité, naučené a zděděné) — projevuje se v literárních dějinách také požadavkem prozkoumat, osvětlit a rozebrat jednotlivá básnická díla minulosti tak, jako kdyby bezprostředně vyvstávala před čtenářovými zraky a mohly být posuzovány jejich vzájemné vztahy. Herrmann promítá tyto zásady do základního postulátu divadelně historické práce: rekonstruovat a oživit artefakt divadelního umění, inscenaci, představení. A to je nejtěžší úloha historie divadla, dovozuje Herrmann, protože v ní se obráží právě specifičnost tohoto umění a na její vyplnění stěží stačí všechny dosavadní prostředky a způsoby historio-

²³ O Schererově pozitivistické škole viz např. Felix Vodička, *Literární historie* v knize *Čtení o jazyce a poezii* (Praha 1942).

grafické práce, i když budou pro tento záměr modifikovány. Konečně je to úkol, s nímž se potýká bez velkých úspěchů také moderní divadelní kritika píšící o soudobých inscenacích, při nichž poměry, podmínky a vztahy jsou evidentní.

Nutnost rekonstruovat divadelní představení a nezbytnost řešit tuto složitou problematiku jsou základní úkoly, které klade Herrmann před divadelní historiografii. Podtrhuje zde charakter divadla jako umění prostorového; rekonstrukci jevištního prostoru doporučuje potvrdit experimentem. Znamená to rekonstruovat podle všech poznatků dané jeviště ve skutečnosti a uvést na něm hru, která byla původně psána pro tento druh scény. Ověřit si tak alespoň přibližnou podobu dávných představení. V tomto postulátu je vlastně obsažen základní požadavek nezbytného spojení teatrologů s divadelní praxí, který kategoricky formuluje doba následující (a uskutečňuje ještě před jejich vyslovením v r. 1914 Starodávné divadlo N. N. Jevrejnova v letech 1907–1908 a 1911–1912, především ovšem ze záměrů inspirace umělecké). Z požadavků a nároků na rekonstrukci vyplývá Herrmannovi také konstatování, že divadelní historie má vlastně blíže k dějinám výtvarného umění, k archeologii nežli k literární historii.

Ve studii o divadle mistrů pěvců norimberských podává Herrmann ukázkový příklad divadelněhistorické práce, jak ji chápe. Objevila se až 14 let po tom, co zaměřil svůj zájem do této oblasti. Autor tu uplatňuje všechnu preciznost a hlubokou materiálovou fundovanost svého empirismu a pozitivistického zaměření.

Přístup, závěry i rekonstrukce Sachsova jeviště v kostele sv. Marty prošly ohněm kritiky a námitek Alberta Köstera a byly obhájeny v situaci, kdy šlo o více nežli jen o správnost výsledků jedné studie, ale principiálně o prestiž vši teatrologické práce Herrmannovy školy. Ve třech oddílech vyrovnává se tu autor se všemi komponenty, které si stanovil jako základní oblasti zkoumání historie divadla. Důkladně se zabývá hledištěm a rekonstruuje jeviště, pro něž nachází doklady jak v konkrétním chrámovém prostoru, tak v analýze Sachsových textů, v terminologii jeho scénických poznámek, hledá podobu dekorací, rekvizit, kostýmů. Nejrozsáhlejší, třetí kapitola své studie věnuje Herrmann herectví (o němž po letech říká, že ve středověku není vlastně uměním, protože je diletantské a neprofesionální).²⁴ Výrazové prostředky a herecké akce sestavuje jakoby střípek ke střípku opět z analýzy textů, z analogií světového eposu v Německu, novozákonních vyprávění, gotické plastiky, výtvarných pramenů i renesanční rétoriky.

Problematika rekonstrukce hereckého umění je Herrmannovi nejtěžší a nejsložitější jádro potřebného obrazu představení, pole, v němž historické práce nejvíce diletují. Většinu dosavadních hereckých monografií nepovažuje Herrmann za vědecká díla par excellence, protože ve svém vlastním úkolu selhávají. Nedaří se jim podat ani přibližný obraz vlastního umění hercova, jsou vědecké pouze v oblasti biografické a ve sféře historických vztahů. Sám věnuje velice mnoho úsilí tomuto problému,

²⁴ Max Herrmann, *Die Entstehung der ...*, str. 14–16.

podniká mnoho sond, avšak i to, co vytváří on, jen málo přesahuje analytickou tříšť jednotlivých postřehů a poznatků.

Zmiňovali jsme se už jednou, že Herrmannovy práce vlastní i z jeho seminářů se do první světové války téměř výlučně týkají problematiky německého divadla a závěry jsou vyvozovány z těchto materiálů. Jen velice zřídka obrací se Herrmannova škola k obecnějším teoretickým problémům. Rozšíření celkového záběru nad ryze germanistickou orientaci a mimo výlučný historismus přineslo až vybudování berlínského divadelněvědného institutu r. 1923 — Theaterwissenschaftliches Institut an der Universität Berlin. Teprve teď dostává Herrmannovo teatrologické úsilí podobu divadelněvědné orientace v celé šíři a pozornosti nejen historickou, ale i teoretickou, zaměřenou zároveň také na divadelní současnost. Samozřejmě nelze tvrdit, že by Herrmann byl neměl do té doby spojení se soudobým divadelním světem; scházeli se u něho přední němečtí divadelníci: Leopold Jessner, Max Reinhardt, Maxmilian Harden, Gerhart Hauptmann, Julius Bab, Oscar Bie aj. Nicméně teprve zřízením Institutu v Berlíně vytváří se formálně i skutečně obor divadelní vědy jako celek, i když uvnitř university byla Theaterwissenschaft až do r. 1944 uznávána jen jako obor vedlejší, zatím co v Kolíně n. R. zásluhou Carla Niessena byla studijním oborem daleko dříve (pravděpodobně od r. 1918) a v průběhu meziválečné doby zakotvila ještě i na jiných univerzitách.

V těchto skutečnostech mohli bychom hledat také racionální kořen tvrzení Artura Kutschera, který v předmluvě k novému vydání svého *Grundriß der Theaterwissenschaft* z r. 1949 hovoří o Maxu Herrmannovi jako předchůdci divadelní vědy a činí si nárok na původ názvu nového vědního oboru: „Herrn Professor Max Herrmann sind die Vorarbeiten zur Begriffsbildung der Theaterwissenschaft zu danken. Die Bezeichnung »Theaterwissenschaft« aber gab es 1909, als ich Theaterwissenschaft zu treiben begann, noch nicht. Ich habe den Namen und die Methode der Theaterwissenschaft geprägt und zwar in Gemeinschaft mit Herrn Geheimrat Professor Leidinger aus der Bayerischen Staatsbibliothek. Ich schlug zuerst vor, „Theaterwissenschaften“ zu sagen wegen der unentbehrlichen Nebenfächer, Leidinger aber riet ab wegen der wissenschaftlichen Bestimmtheit des neuen Begriffes. Diese unsere Bezeichnung Theaterwissenschaft hat sich an fast allen deutschen Universitäten und auch bei den meisten anderen Kulturvölkern durchgesetzt, und die in München aufgestellte Behauptung, es gäbe keine Theaterwissenschaft und es werde nie eine geben, ist widerlegt.“²⁵

Zdálo by se, že s tímto dosti sebevědomým tvrzením, které připojil Artur Kutscher až k soubornému vydání obou dílů svého nástinu (první všeobecná část vyšla r. 1932, druhý díl pak r. 1936), poněkud kontrastuje jak jeho stručný přehled historie teatrologického bádání, v němž v r. 1936 přiznává Maxu Herrmannovi rozhodující podíl na formování oboru a cituje název zmíněné přednášky z r. 1901, tak konstatování, že Herrman-

²⁵ Artur Kutscher, *Grundriß der Theaterwissenschaft*, Vorwort zur Neuauflage im Januar 1949 (München 1949).

novu úsilí o položení vědeckého základu teatrologické práce mají „nicht nur die Studenten zu danken... sondern schließlich wir alle“.²⁶

Kutscherovo tvrzení se tu jeví na první pohled z vědeckého hlediska jako lapsus, ješitnost sedmdesátiletého vědce ve snaze zdůraznit a podtrhnout svůj jinak zcela nesporný přínos v této oblasti. S uspokojivým pocitem, že přes nepokrytou skepsi, nedůvěru a překážky, nejen mnichovského prostředí, kde Kutscher působil, prokázal tento vědecký obor plnou životaschopnost, přivlastňuje si Kutscher víc, než mu patří. Je možno chápat toto tvrzení jako snižování a popírání zásluh Maxe Herrmanna. Tak to také vykládá Theodor Barisch v časopise Theater der Zeit,²⁷ kde s velkým zaujetím obhajuje Herrmannovu prioritu jako zakladatele divadelní vědy a s velkým pohoršením a údivem klade nad Kutscherova slova otazník.

Problém sporu o velikost osobních zásluh se nám zdá v této situaci poněkud malicherný a nepodstatný, avšak z hlediska formování vědy o divadle jako celku a rozvoje jejích metod stojí přece jen Kutscherův argument za pozornost. Na základě našich předchozích vývodů můžeme se také pokusit najít racionální jádro a vysvětlení. Leží ve významu pojmu divadelní věda – Begriffsbildung der Theaterwissenschaft. Výraz „Theaterwissenschaft“ se objevuje už dlouho před Herrmannem, který jej nevymyslel, ani poprvé neužil. Hans Knudsen dokazuje existenci tohoto výrazu už např. u J. J. Lövena, autora Geschichte des deutschen Theaters, Hamburg 1776 (nově Berlin 1905), kde charakterizuje obsáhlé vědomosti o divadle a znalosti divadla.²⁸ Max Herrmann, jak víme, postavil v názvu své přednášky z r. 1901 souřadně vedle sebe termíny Theaterwissenschaft und Theatergeschichte. Z rozboru jeho dalších názorů i z terminologické nevyhraněnosti, s níž používá těchto pojmů ještě v r. 1914, vyplývá spíše závěr, že Herrmann až do založení Institutu für Theaterwissenschaft vidí obor v historizujícím pojetí Theatergeschichtswissenschaft, aniž se pokouší vytvářet soustavu nebo systém, v němž má také místo zkoumání teorie divadla v plném rozsahu, tedy i současného divadelního umění.

Je možno si tedy vysvětlovat tvrzení Kutscherovo v tom smyslu, že si činí nárok na prvenství vědomého používání výrazu Theaterwissenschaft jako „Dachbegriff“, jako pojmu označujícího celou vědní oblast, pojmu nadřazeného, obsahujícího v sobě dílčí disciplíny jako jsou dějiny divadla, teorie divadla, sociologie divadla atd. Je velice nesnadné zaujmout z našeho pohledu k tomuto Kutscherovu nároku zcela jednoznačné stanovisko. Přece však existuje řada podkladů, které svědčí ve prospěch Kutscherova tvrzení. Nechceme tu brát v potaz samu jeho práci, která sice patří k prvním pokusům systematického výkladu divadelní vědy jako oboru, vyšla však až v r. 1932. Obrátíme se spíše k materiálům, které vydávala Herrmannova škola, které byly uveřejněny v jejich publikacích, a to bez zvláštních výhrad nebo s pochybami o jejich pravdi-

²⁶ Artur Kutscher, op. cit., str. 429, vydání z r. 1949.

²⁷ Theodor Barisch, *Dem Gedächtnis Max Herrmanns*, časopis Theater der Zeit 1955, č. 8, str. 13–16.

²⁸ „Die Sitten Schuchs waren so zweideutig wie seine Theaterwissenschaft“ viz Hans Knudsen, *Theaterwissenschaft*, Berlin 1950, str. 12.

vosti. Jejich věrohodnost ostatně uznává i Herrmannův žák a jeho berlínský nástupce Hans Knudsen. Ve zvláštním mnichovském čísle časopisu *Theaterwissenschaftliche Blätter*, které vydává jeden z nejvěrnějších žáků Maxe Herrmanna Bruno Satori-Neumann, píše r. 1925 Artur Kutscher o tom, že v letech 1909–19 založil na mnichovské universitě „Die Theaterwissenschaften als ständiges Lehrfach“ a v témže čísle tohoto časopisu hovoří Kutscherův žák E. Gudenrath o tom, že „Im Mimus erkennt Kutscher die selbständige und wesentliche Kraft der Ausdruckskunst des Theaters, weswegen auch ihre Wissenschaft eine eigene Disziplin, ein Sonderfach werden muß“.²⁹ Mluví se zde o tom, že v této době – v letech 1909–10 – dochází Artur Kutscher k pojmu Theaterwissenschaften jako k termínu pro celý vědní obor.

Domnívám se, že nic neubere na Herrmannovu věhlasu, zásluze a postavení průkopníka teatrologie, bude-li konstatováno, že jeho historizující pojetí bylo základním kamenem pro vytvoření a konstituování divadelní vědy jako oboru, který pak vytvářela řada dalších osobností, s Arturem Kutscherem a Carlem Niessenem v čele. Ostatně, jak ukázal další vývoj, Herrmann se přiklonil k nutnosti budovat celý obor i s praktickým výcvikem posluchačů v poznání současné podoby divadla, s režii (kde prvním jeho spolupracovníkem byl Ferdinand Gregori) atd.

I když v posledních deseti letech Herrmannova universitního působení (v letech 1923–1933) byla témata jeho seminářů volena opět z historie německého divadla, soustřeďoval se jeho zájem na problematiku herectví. Ve školním roce 1923/24 bylo námětem herectví Výmarské školy, v následujícím roce divadelně kritický zájem o Wernera Krausse jako Valdštejna, v běhu 1927/28 studoval se svými posluchači problém, jak dalece můžeme poznat ještě dnes akustickou stránku herectví v 18. století, ve studijním roce 1932/33 pak otázka, v jaké míře je divadelní kritika schopna podat obraz herectví své doby. V roce 1933 byl profesor berlínské university Max Herrmann odepsán nacisty z universitního života a z veřejného vědeckého působení. Tímto rokem také končily všechny úvahy o Herrmannově díle. Až do r. 1962.

Teprve vydání nečekaně zachráněného rukopisu dvacet let po Herrmannově smrti, rukopisu, který vznikl v nepředstavitelných podmínkách a nebyl dokončen nikoliv nemohoucností autora, ale hrůznou vinou doby, dotváří obraz Herrmannova úsilí do úplnosti. Už sám název této rozsáhlé studie *Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit* svědčí o tom, že Herrmann si začal uvědomovat nezbytnosti zkoumání teatrologické problematiky v širších souvislostech, nikoliv jen v omezení na jednotlivou problematiku jazykové oblasti, v jeho případě v rámci germanistické literární erudice. Jestliže si začal stavět do středu specifiky divadla herectví a zaměřoval k jeho historické problematice většinu svého zájmu ve dvacátých letech a na počátku let třicátých, musel si zcela přirozeně položit otázku z hlediska celkového vývoje divadla, z aspektu světových dějin divadla. Avšak ani tady nepřekročil Herrmann ve způsobu koncepce a v základní teoretické

²⁹ *Theaterwissenschaftliche Blätter*, Münchener Sonderheft, Berlin 1925, str. 58.

oblasti hranice svého pozitivistického, mechanického pojetí. V předmluvě k tomuto svému poslednímu dílu dospívá při vytyčení problematiky k názoru, „daß die eigentliche, die entscheidende Theaterkunst doch die Schauspielkunst ist“,³⁰ a proto tudíž se musí divadelní historie přes všechny těžkosti se vši energií zabývat dějinami herectví. Za herectví ve vlastním smyslu považuje však Herrmann pouze herectví profesionální. Jako základní problém si klade otázku, kdy a kde vzniklo moderní profesionální herectví, a kdy dosáhlo svého určitého postavení v divadelním umění. Je to svým způsobem vlastně otázka, kdy chápat divadlo jako vědomý umělecký projev, vytvářený umělci z profese, a kdy je chápat jako projev zábavy, záliby, jako projev mimoumělecký. Neurčitelný problém mechanicky vydělitelných hranic mezi uměleckým projevem ze záliby a schopnosti a mezi projevem „za výdělek“, projevem speciálně školeným a výrazem vynikajících schopností přirozených, dávno přestal být něčím, co trápí vědu o umění, hudební, výtvarnou nebo literární oblast. Vyplývá to jistě i ze skutečnosti, že je tu vzhledem k povaze těchto umění možno zkoumat samo umělecké dílo, které je definitivně fixováno. Existence hereckého umění vázaná na omezenou dobu, nemožnost jeho plného poznání v historickém kontextu, nezbytnost odvozené rekonstrukce znemožňující srovnání, to vše vedlo Herrmanna ke stanovení druhotného kritéria, jímž je profesionalita, zaměstnaní, která je tu vlastně dosazena jako měřítko uměleckosti. Herrmann si tu klade dost pochybenou tezi,³¹ že „představitel“ může být „hercem“ jedině tehdy, když se plně věnuje hraní divadla a nemusí být v jiném povolání. Snad toto přirovnání není zde tak zcela na místě, ale připomíná to úvahy kolem sportovních amatérů a profesionálů. „Teprve tehdy může být řeč o profesionálním hereckém stavu, bez něhož není žádné herecké umění, prokážeme-li skutečné herecké společnosti.“³² Budeme-li totiž vycházet z Herrmannova tvrzení, že základem a rozhodujícím faktorem fenoménu divadla je herecké umění, a přijmeme-li jeho tezi, že bez profesionálního herectví není herecké umění, pak musíme dojít k závěrům nepřijatelným a neprokazatelným, musíme rozdělit divadelní sféru na divadlo a divadelní umění, vyloučit obrovskou oblast lidového divadelnictví, popřít pro velká historická údobí existenci divadelního umění atd.

Jiná je ovšem otázka zkoumání historie jednotlivých složek divadelního umění, což je nejen přípustné, ale i žádoucí a nutné. Musí se tak ovšem díť s vědomím, že tyto složky nežijí zcela samostatně, ale projevují se ve vzájemném vztahu, v celku divadla, a že žádná z nich sama o sobě není divadlem. Herrmann ve svých metodologických úvahách zaměřuje část za celek, složku za strukturu. Pro samo herectví, které se v historickém procesu realizuje především v divadle (do existence filmu, rozhlasu, televize), je otázka profesionalizace, hereckých společností, vědomého hereckého školení atp. jistě velice podstatná a důležitá. Herrmann se jí

³⁰ ... daß die eigentliche, die entscheidende Theaterkunst doch die Schauspielkunst ist (podtrhl M. H.) – *Die Entstehung...*, Einführung. Problemstellung, str. 13–14.

³¹ loc. cit., str. 15 Max Herrmann.

³² loc. cit., str. 15.

zabývá na konkrétním materiálu v antice. S důkladnou analýzou textů i historiografického materiálu zkoumá otázky herectví, pantomimy, hereckých společností a projevů, vynechává celé údobí středověku, kdy podle jeho názoru nemůže být řeči o hereckém umění, ale pouze o středověkých hrách, a míří k postižení vzniku herecké profese v moderním smyslu, kterou nachází nejdříve v italské renesanci. Soustřeďuje se na postavu Pomponia Laeta jako předchůdce moderního profesionálního herectví. Touto kapitolou končí dílo z Herrmannovy ruky. Dál následuje jen nadpis zamýšleného závěru: Cherea, der Begründer der neuen Schauspielkunst. Francesco de Nobili, divadelním jménem Cherea, je v Herrmannově koncepci označen jako zakladatel nejen italského, nýbrž i novodobého herectví vůbec.

Herrmannovo poslední dílo obsahuje důkladný kus divadelněhistorické práce nemalého významu pro dějiny herectví, imponující důkladnou znalostí materiálu. Avšak značně problematické je autorovo výchozí stanovisko. Divadelní věda v mezinárodním i německém měřítku mezitím pokročila ve svém chápání divadla i jeho teorie na další vývojový stupeň.

Určující vklad, který přinesl Max Herrmann vědě o divadle, vychází ze základů, jež položil k formování historie divadla jako vědní disciplíny, a tkví v řadě vytýčených metodických principů. Pokusil se stanovit předmět vlastního zkoumání tím, že rozlišil divadlo jako specifické umění, žijící podle vlastních zákonů, a drama jako literární rod a součást oblasti literárněvědného zkoumání.

Pro divadelněhistorickou práci určil Herrmann některé principiální zásady, požadavky a metody. K nejpodstatnějším patří nutnost rekonstrukce divadelního představení jako základního artefaktu divadelního umění a zkoumání problematiky s tím spojené. V ohnisku Herrmannova zájmu jsou především vědecky pojímané dějiny divadla; systém divadelní vědy jako celkového vědního oboru ponechává dost dlouho stranou. Teoretické problémy ho zajímají jen vzhledem k nejnutnějším potřebám historiografie divadla. Nedostatky a nepřesnosti jeho pojetí (problematický požadavek profesionality jako měřítka uměleckosti, nedoceníení amatérské a lidové divadelní tvorby atp.) vznikají jak omezeností jeho východisek (soustředěnost na germanistickou oblast zkoumaného materiálu), tak z nedoceníení celkové koncepce, tj. spojování a zkoumání otázek o vzniku, podstatě i projevech fenoménu divadla s jeho historiografií.

MAX HERRMANN

(A Chapter from the Early Methodology of Theatrical Studies)

At the end of the 19th and beginning of the 20th century there existed in Europe a general tendency to devote more consistent attention to the problem of the theatre, and interest in the art and history of the theatre began to find a hold even on academic soil. The fundamental acceptance of "Theaterwissenschaft" and its systematically thorough acknowledgment as a new branch of learning is bound up with the German Universities.

The founder of scholarly enquiry into dramatic art is most often said to be Max Herrmann, Professor at the University of Berlin. The decisive contribution made by Max Herrmann to the new discipline was based on the principles according to which he formulated the history of the theatre as a field of scholarly research and consists of a number of methodological principles pronounced by him. He endeavoured to formulate the subject of specific research by differentiating on the one hand the theatre as a specific art existing according to its own laws, and on the other hand the drama, as a literary kind, forming part of the territory assigned to literary studies.

Herrmann formulated several principles, prerequisites and methods for work in theatrical history. One of the most fundamental is the need to reconstruct the theatrical performance as the basic artefact of theatrical art, along with consideration of the problems bound up with this. The forefront of Herrmann's interest is taken up with the history of the theatre conceived in a scholarly way: he leaves largely on one side the system of theatrical studies as a complete branch of scholarship. Theoretical problems interest him only with regard to the most essential requirements of the historiography of the theatre. This led some of Herrmann's successors in treating the history of the theatre to the practice of separating entirely the development of theatrical institutions, such as the development of theatrical architecture, stage conditions, the art of the actor, etc., from any connection with the literary basis of the production, namely the text. This has been left either to literary studies, or else has been studied separately by literary methods (A. M. Nagler, A. Nicoll).

The inadequacy and inexactitude of Herrmann's conception (his problematical

demand for professional acting as a measure of artistic quality, his lack of appreciation for amateur and folk theatrical performances, etc.) arise both from the limitations of his initial assumptions (a positivistic and empirical approach, concentration on the Germanic field in the material examined) and also from the lack of attention paid to the general conception, i. e. the combination and investigation of questions relating to the origin fundamental nature and expression of the theatre as a phenomenon, along with the historiography of the theatre.