



Leseprobe

Gerhard Stadelmaier

Parkett, Reihe 6, Mitte

Meine Theatergeschichte

ISBN: 978-3-552-05517-9

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-552-05517-9>

sowie im Buchhandel.

Der Kritiker und sein Theater – Eine Berufsbeschreibung

Man stelle sich vor, die Lichter erlöschen langsam, der Vorhang geht auf, und wenn man jetzt auf die Bühne schaut, sieht man dort auch wieder nur einen Zuschauerraum aufgebaut, der einer Bühne gegenübergestellt ist. Auf dieser Bühne auf der Bühne steht ein Sofa und ein Radio, ein Tisch und ein paar Stühle. Unter dem Sofa liegt eine Leiche. Es sind, wie sich erst sehr viel später herausstellen wird, die sterblichen Überreste des berühmtesten Theaterkritikers der Nation.

Der Zuschauerraum auf der Bühne ist leer bis auf zwei Herren. Sie haben Spiralblöcke, Kugelschreiber und Hustenbonbontüten in den Händen und ziemlich idiotische Sätze auf den Lippen, wenn zum Beispiel der eine sagt: »Je suis, scheint das Stück zu sagen, ergo sum«, während der andere meint, das Stück beantworte nur eine Frage nicht: Wo ist Gott? Worauf sein Kollege entsetzt ins Programmheft schaut und fragt: »Ja spielt der denn mit?« Was alles zusammen die beiden Herren eindeutig als Kritiker ausweist. Der eine ist der ewige zweite Mann, gedemütigt mit der Rezension von B-Premieren in A-Theatern respektive von A-Premieren in B-Theatern. Er hasst seinen Chef aus Herzensgrund, dem die A-Premieren in A-Theatern obliegen, von dem er aber noch nicht weiß, dass dieser gerade tot mit dem Gesicht nach unten da droben auf der Bühne unterm Sofa liegt. Der andere ist ein vollkommen korrupter Schwerenöter von der Konkurrenzzeitung, der als, wie er das nennt, »Baumeister von Karrieren« junge hübsche Schauspielerinnen dadurch fördert, dass sie mit ihm schlafen dürfen.

Auf der Bühne auf der Bühne, auf der eine völlig idiotisch-chaotische Kriminal- und Liebesgeschichte gespielt wird, klingelt irgendwann das Telefon. Der jüngere Kritiker steht auf, klettert über die Rampe, nimmt den Hörer ab, lauscht, sagt zum älteren im Parkett: »Für Sie!« Dieser klettert ebenfalls hinauf, übernimmt den Hörer und

hat nun ein sehr unangenehmes Gespräch mit seiner Frau, der er sein gestriges Rendezvous mit einer jungen Schauspielerin erklären muss. Exakt diese Schauspielerin betritt nun aber die Bühne und spielt schmerzerfüllt, dass sie von einem Mann, mit dem sie gestern Abend noch ein Rendezvous hatte, wegen einer anderen Frau verlassen ward. Und mit dieser anderen Frau wiederum hat nun der Kritiker, der die Bühne nun nicht mehr verlässt, eine derart leidenschaftliche Affäre, die genau der Affäre entspricht, die das idiotisch-chaotische Stück vorsieht, dass er, bevor er noch enthüllen kann, dass der Tote unterm Sofa sein Kollege von der Konkurrenzzeitung ist, selber erschossen wird. So liegen nun schon zwei richtig tote Theaterkritiker auf dem Theater herum.

Dem dritten Kollegen geht es keineswegs besser. Auch er stürmt auf die Bühne und will empört den Fall aufklären, weshalb er ganz wunderbar in die Rolle des dort im idiotisch-chaotischen Stück vorgesehenen Inspektors passt, aber unter einer Kugel zusammenbricht, die ein Schauspieler abfeuert, der seinen falschen Bart abnimmt und sich ebenfalls als Theaterkritiker herausstellt, nämlich als der Stellvertreter des Stellvertreters, der immer nur in C-Premieren gelassen wird. Und als einziger überlebt. Dann fällt der Vorhang.

So bringt der britische Dramatiker Tom Stoppard, der selbstverständlich, bevor er Dramatiker wurde, als Theaterkritiker gearbeitet hatte, in seiner 1968 uraufgeführten und leider ganz von den Spielplänen verschwundenen Farce »Der wahre Inspektor Hound« drei Theaterkritiker dadurch zur Strecke, dass er sie buchstäblich im Theater untergehen lässt: Das Theater ist der Tod der Theaterkritik. Aus gerechter Rache dafür, dass die Theaterkritik eine für sie tödliche Grenze überschritten und sich dem Theater in die Arme geworfen hat.

Und nun, nachdem schon mal drei Theaterkritiker tot sind, stelle man sich noch einmal vor, dass das allerletzte Klingelzeichen ertönt, die Lichter im Zuschauerraum erlöschen, der Vorhang aufgeht, die Schauspieler die Bühne betreten – dass also das Theater komplett ist. Alle sind da. Nur einer fehlt: der Kritiker. Er hat sich verspätet, sitzt draußen im Foyer und wird vom Regieassistenten handgreiflich daran

gehindert, nach Beginn der Vorstellung den Raum zu betreten. Die sensiblen Schauspieler würden sofort die Aufführung abbrechen. Da es keine Pause gibt, gibt es für ihn keinen Einlass.

So beginnt die Komödie »Tür und Tor« des Dramatikers Ulrich Zaum, die Ende des letzten Jahrhunderts am Hamburger Thalia Theater uraufgeführt wurde und seitdem in der großen Grube der nicht nachgespielten Stücke versank. Der Kritiker, ein Tor drinnen vor der Tür, bleibt in »Tür und Tor« vom Theater ausgesperrt. Aber es stellt sich schnell heraus, dass auch der Regieassistent, die Bühnenbildnerin, der Regisseur, ja sogar die Garderobenfrau mit dem Theater genauso wenig zu tun haben wie der Kritiker. Auch der Dramatiker hat längst die Flucht ergriffen. So bleibt das Theater – abgesehen von den Schauspielern – von allen guten und bösen Geistern verlassen. Währenddessen erzählt der Kritiker im Foyer sein verpfushtes Leben, worauf ihm der Regieassistent auch ein verpfushtes Leben erzählt, an welches sich der Lebenspfusch des Regisseurs ganz zwanglos anschließt.

Dabei erfährt man, dass der Kritiker über die Fäule an holländischen Tomaten schon ebenso geschrieben hat wie über Gewichtheben, Radsport oder den Polizeibericht. Über die Aufführung, wenn er sie denn erlebt haben würde, hätte er wohl auch keine Kritik geschrieben. Er hätte nicht über etwas Inszeniertes kritisch berichtet, sondern hätte selber etwas medial inszeniert. Ein paar Informationen zur Produktion. Vielleicht noch ein Hintergrundgespräch mit dem einen oder anderen Schauspieler. Stimmen aus dem Haus. Ein bisschen Tratsch und süffig gemeine Geschichtchen. Er hätte wohl auch liebend gerne berichtet, dass der Intendant auf der Abschlussliste des Kulturdezernenten und des Oberbürgermeisters stehe und dass der Regisseur Y aus der Großstadt X diesen abzuschießenden Intendanten beerben werde; nichts davon würde stimmen, aber die falsche Nachricht als solche Kulturpolitik machen. Der Kulturdezernent würde dementieren, der Oberbürgermeister ebenso, aber alle würden sich überlegen, wie lange das noch gut gehen könne mit unserem Intendanten, wenn jetzt schon

der Kulturdezernent und der Oberbürgermeister dementieren müssten, dass es nicht gutgehe.

Es ginge unserem Kritiker auch nicht um das Zentrum des Theaters: um ein Stück, eine Kunst, ein Drama. Es ginge ihm um die peripheren Girlanden oder die zentralen faulen Früchte des Betriebs, die bei ihm und den Medien, für die er arbeitet, zunehmend ins Zentrum rücken.

Machen wir uns nichts vor: Dies ist, vor allem wenn er noch eine Digitalkamera, ein iPhone oder eine Webcam dabei hat, der Theaterkritiker der Zukunft. Die Theater rechnen schon jetzt ganz fest mit ihm. Und propagieren ihn heimlich oder offen als ihren Lieblingspartner. Nach uns wird kommen das Service-Genie mit dem Küchengehäut eines Kellners, den die Chefredakteure so lieben: Leute, die den Kulturbetrieb nicht kritisieren, sondern ihn aufbereiten helfen. Sozusagen auf Duzfuß mit dem Theater. Bei all dem, was sie aber aufschnappen und verarbeiten, würde sie allein eines stören: das Theater. Der Platz dieser Kritiker ist denn auch das Foyer. Oder die Kantine. Oder irgend ein Hinterzimmer.

Wo aber ist der wahre und richtige Platz des wahren Theaterkritikers?

In beiden tragikomischen Fällen, in Tom Stoppards »Wahrem Inspektor Hound« und in Ulrich Zaums »Tür und Tor«, handelt es sich aber nicht nur um zwei extreme, aber keineswegs untypische Beispiele einer falschen Platzwahl von Kritikern, wobei die einen nie aus dem Theater heraus-, die anderen nie ins Theater hineingekommen sind. Hier zeigt das Theater auch drastisch, dass es auf Theaterkritik ganz gut verzichten kann. Das Theater, so wie wir es kennen, verfluchen und lieben, ist ungefähr 2500 Jahre alt. Aber nur die letzten 250 Jahre ungefähr, ein Zehntel seiner Lebenszeit bisher, ist es von der Theaterkritik begleitet worden. Aischylos, Sophokles, Euripides kannten zwar schon Preise und Preisrichter, die im Namen des Staates Geld zu vergeben hatten, kannten Auszeichnungen, Intrigen, Erfolge und im Falle des Euripides etliche bittere Niederlagen. Theaterkritik kannten sie

nicht. Plautus, Terenz, Molière kamen ohne Verrisse und Hymnen so gut aus wie Lope de Vega, Calderón und Tirso de Molina. Und auch William Shakespeare blieb nicht von Rückschlägen, aber sein Leben lang gänzlich von Rezensenten verschont.

Der Kritiker betritt also vor ungefähr 250 Jahren die Bildfläche, als sich die Bilder nicht mehr gleichen konnten: die Bilder, die vom herrschenden Adel von der Welt entworfen wurden – und die Bilder, die sich die neue Klasse der Bürger von der Welt selbst machte. Entscheidend wurde, dass die alten Formen, Stücke und Szenen, der Kanon der Konvention und Tradition, aus dem die jeweilige Gegenwart bis dahin selbstverständlich gelebt und geschöpft hatte, sich mit den Weltbildern und Weltprojektionen nur noch bedingt vertrug, die jetzt möglich und dringlich wurden. Ein Repertoire entstand, die Differenzierung des Disparaten.

Das Spiel um die Spielregeln begann, das Wächterspiel der Kunstrichter, die darüber urteilten, wann eine Regel verletzt war: die öffentliche Darlegung und Begründung einer scheinbar nur privaten Meinung. Sie wurde zum Ersatz für etwas, das der Adel dem Bürgertum noch nicht zugestand: politische Teilhabe an der Macht. Die Publizistik wurde zum Parlament, zum Forum, auf dem über Theater, Literatur, Sitten, Szenen und Formen gestritten wurde. Das waren Vorformen eines öffentlichen politischen Streits, in dem es später dann, irgendwann um Machtfragen, um Machtformen und Machtinhalte würde gehen können und müssen. Und der Streit um Rührung, Weinerlichkeit, Furcht und Mitleid, diese Debatte um scheinbar nur theoretische und ästhetische Konstrukte ging nicht nur darum, wie und zu welchem Zweck Menschen miteinander spielen. Er ging auch darum, wie Menschen miteinander leben.

Die Sphäre der Produktion von Kunst und die Genuss-Sphäre derjenigen, für die Kunst gemacht war, bildete keine Einheit mehr wie an den Höfen und in den Kirchen, wo die höfische Gesellschaft in den Künsten und durch sie repräsentiert wurde. Die Sphären trennen sich nun, Produktion und Rezeption klaffen auseinander. Es gibt keinen Thron mehr, von dem herab ein »So ist es, so soll es sein!« dröhnt. Der

König hat im Theater abgedankt. Es gibt jetzt Tausende von Sesseln, besetzt von Tausenden von Souveränen.

»Wie hat es mir gefallen?« war zu Zeiten Molières ausschließlich eine Frage, die sich der König oder der intrigierende Klerus zu stellen hatte. Seine Antwort allein entschied über das Schicksal eines Stücks. Ungefähr seit den Zeiten Lessings ist es eine Frage, die sich jeder stellen darf. Wobei Lessing, der als der deutsche Urvater der Theaterkritik gilt, sich diese Frage nur im Blick auf Dramen zu stellen getraute, die er, vor allem, wenn sie aus Frankreich kamen, gnadenlos verriss, woraus dann die »Hamburgische Dramaturgie« entstand. Vor Schauspielern aber, die ihm protestierend übers kritische Maul fuhren, zog der Mann, der vor keiner weltlichen oder kirchlichen Autorität kuschte, den theaterkritischen Schwanz ein. Was an der historisch bedingten falschen Platzwahl des Kritikers Lessings lag: Er war beim Theater, das er kritisch begleiten sollte, angestellt. Weshalb die »Hamburgische Dramaturgie« denn auch »Hamburgische Dramaturgie« und nicht »Hamburgische Theaterkritik« heißt. Auch ein Dokument des Scheiterns: erstens der »Entreprise«, wie Lessing das nannte, eines Nationaltheaters – und einer Nationaltheaterkritik.

Die Frage aber »Wie hat es mir gefallen?« blieb von da an der Kontrapunkt öffentlichen Lautwerdens und Lautgebens. Ein Kritiker, der auf seinem wahren Platz, nämlich mitten im Parkett, sitzt, tut heute auch nichts anderes, als sie sich auch zu stellen. Er ist auch nur Zuschauer. Er gehört zum Publikum, nicht zum Theater. Er hat dem Theater gegenüber weder eine Verpflichtung noch eine Verantwortung. Aber er hat das meiste, was er kann, vom Theater gelernt: Das Theater ist die erste Schule des Theaterkritikers.

Von besten Schauspielern kann er lernen, zu welchen Urteilen man kommen muss, wenn man schlechtere Schauspieler gehen, sprechen und Figuren verfehlen sieht. Von großen Regisseuren kann der Kritiker lernen, wie viel Wahnsinn im Witz und wie viel Witz im Wahnsinn stecken, von genialen Regisseuren, wie einfach Wunder und wie wunderbar Einfachheit ist und dass die Seele nicht nur das weiteste, sondern auch das reichste Land ist.

Überhaupt ist Reichtum des Kritikers schönstes Laster und oberstes Kriterium. Seine Dynamik besteht in einem einzigen Wort: mehr. Er will von einer Figur nicht nur das sehen, was sie tut und wie sie handelt, sondern auch das, was sie noch tun könnte. Er verlangt von einer Medaille, dass sie mehr als zwei Seiten hat, und vom Theater, dass es immer weiter geht, als es eigentlich kommt. Ein Drama ist ihm nicht eine Vorlage, mit der man machen kann, was man will: Ein Stück dramatische Dichtung ist ihm ein ewig unerforscht bleibender Kontinent, in den hinein man neugierig und demütig aufbricht wie in ein großes Abenteuer voller Geheimnisse, Abgründe, Feste, Katastrophen, in denen man dem Innersten dieses Kontinents ein bisschen nahe war: dem Ort, wo Worte sich in Fleisch und Blut verwandeln. Dem Ort also des Heiligsten, Schönsten, Herrlichsten, Witzigsten und Schrecklichsten.

Der Kritiker verdankt dem Theater alles. Er ist ihm zu nichts verpflichtet. Er ist nicht dafür da, sich darum zu sorgen, wie gut oder wie schlecht es Schauspielern oder Regisseuren oder Bühnenbildnern geht, welche Verträge auf dem Spiel stehen, ob Intendanten bestehen oder kippen, ob Autoren reüssieren oder nicht, ob Etats eingehalten werden oder nicht. Er hat allein dafür zu sorgen, dass es seinem Lesepublikum gutgeht. Für dessen Vergnügen, zu dessen Lust ist er da – einer Lust übrigens manchmal, die aus Ärger über den Kritiker entstehen kann. Er ist Angestellter nicht der Bühne, er ist Angestellter des Lesepublikums. Den Kritiker unterscheidet von seinen Lesern nur das eine: dass er laut und öffentlich darüber redet, was ihm gefallen oder missfallen hat.

Er hat die Hochmögigkeit und die Anmaßung eines Subjekts, Zigtausenden anderen Subjekten vorzuspielen, wie er das, was er gesehen hat, auf seiner Kopfbühne zusammensetzt. Wie er mit den Eindrücken, die er von der Bühne empfangen hat, spielt. Wie er sie ordnet oder durcheinanderwürfelt. Und wie er nun die tausend anderen lesenden Köpfe dazu animiert, auf ihrer Kopfbühne nun ihrerseits zu spielen anzufangen, das Beschriebene und das Räsionierte nachzuspielen. Wie er autonom und unabhängig autonome und unabhängige Köpfe dazu bringt, dass sie es ihrerseits neu zusammensetzen, womöglich ganz

anders als der Kritiker ordnen, aber sozusagen unter seiner öffentlichen Schreibregie. An diese kann man sich halten oder sich ihr widersetzen, was der Kritiker übrigens am liebsten hat.

Er ist ein aufgeklärter demokratischer Despot, der erste Spieler und Regisseur eines Gegen-Theaters, das sich vom Theater nährt und speist, es aber auf ganz eigene, andere Art verdaut. Man kann es auch ein bisschen weniger nett, aber genauso nahrhaft ausdrücken wie zum Beispiel Herbert Achternbusch: »So wie die Weihnachtsgans die Hölle im geblähten Bauch des Bürgers erfährt, erfährt der Künstler die Hölle im Kopf des Kritikers.«

Aber auch wer nicht im Theater saß, muss sich anhand einer Theaterkritik ein derart anschauliches Bild von dem machen können, was auf der Bühne vorging, dass ihn die Beschreibung, die der Kritiker liefert, in die Lage versetzt, die Urteile, zu denen der Kritiker kommt, für sich selber subjektiv zu korrigieren. Der Kritiker schreibt das Theater sozusagen in die Köpfe derjenigen hinein, die sich fürs Theater interessieren, auch wenn sie es nicht gesehen haben. Deshalb hat er deutlich zu schreiben und verständlich. Seine Tätigkeit ist kein Verrätse- lungsspiel im stillen Kämmerlein, sie ist freie Rede auf offenem Markt. Würde er da zu leise werden, könnte er gleich schweigen.

Für Objektivität ist da kein Platz. Der Kritiker ist nichts als ein reizbares Subjekt, das davon berichtet, wie und unter welchen Umständen es Reizen ausgesetzt war. Er vermittelt der Öffentlichkeit einen Theaterabend nicht dadurch, dass er gerecht ist. Er ist notwendigerweise ungerecht. Er sagt zum Augenblicke nicht: Verweile doch, du bist so schön! Er sagt zum Augenblicke: Du verweilst, weil ich es so will. Andere Augenblicke lässt er weg.

Der Theaterabend ist für ihn auch eine Art Dunkelkammer: Darin kann er Bilder verschärfen oder retuschieren, nachbelichten oder verblassen lassen. Unter seinen Kritiken steht ja auch nicht »Der Weltgeist« oder »Der Papst« oder gar »Gott«. Unter seinen Kritiken steht ein kleiner bürgerlicher Name. Und als Zusatz könnte hinter dem Namen immer stehen: Kollege des Lesers. Dieser sitzt ihm, bildlich gesehen, von Gleich zu Gleich am Schreibtisch gegenüber. Ihm erzählt er,

was ihn berührt, gelangweilt, erregt, gepeinigt, entzückt hat. Mit ihm ist er lustvoll einverstanden über den einen Grundsatz: Eine gute Pointe ist besser als eine schlechte Inszenierung. Und: Eine Kritik darf alles sein, sie darf kurz sein (denn wer kürzer schreibt, hat länger recht), sie kann lang sein. Nur langweilig darf sie nie sein. Auch über langweilige Theaterabende hat der Kritiker kurzweilig zu schreiben. Es ist völlig gleichgültig, ob das Theater etwas von diesem Kritiker hat.

Hauptsache, der Leser hat was von diesem Kritiker. Dem Theater wie den Kollegen gegenüber bleibt dieser Kritiker naturgemäß ziemlich einsam. Er lässt sich für Gruppen-, gar Cliquenbildung nicht gebrauchen. Er hat keine Lust auf das erhebende Gefühl, es irgendwem recht zu machen. Er bleibt mit seinem Gefühl allein, etwas richtig zu machen: nämlich das zu sagen, was zu sagen ist. Subjektiv, aber frei.

Es gibt freilich noch andere Kritiker.

Zum Beispiel den hierzulande und gegenwärtig absolut dominanten, typisch deutschen Typ, der sich im Theater gerne abgrundtief gelangweilt, aber so, dass diese Abgrundtiefe in Fanatismus umschlägt: Je mehr er sich gelangweilt hat, desto besser muss der Abend für ihn gewesen sein. Sein Masochismus würde ihm jedes Anzeichen von Amusement, gar von Gelächter als untrügliches Zeichen eines misslungenen Abends signalisieren. Er will, dass das Theater wehtun muss. Je mehr es schmerzt, desto besser für ihn. Einem Schauspieler, der von der Bühne herunter auf ihn zustürzte, ihn ohrfeigte oder ihm auch nur das Schreibzeug aus der Hand riss, würde er begeistert sowohl die andere Backe als auch den anderen Spiralblock hinhalten.

Ein Kollege, perfekter und besonders unangenehmer Vertreter dieses Typs, der schon mal Beiträge für Programmhefte zu Inszenierungen liefert, über die er dann schreibt, und der seine Bücher übers Theater in Veranstaltungen präsentiert, die ihm die Theater ausrichten, hat bei einer »Danton«-Inszenierung sich freudig dergestalt einbeziehen lassen, dass er auf der Bühne einen Text von einem Blatt ablas, das ihm ein Schauspieler in die Hand gedrückt hatte. Diese Art Kritiker-Typus betrachtet sich als Mitmacher, Mithelfer, Mitläufer und Zuarbeiter des

Theaters, der mit Tendenzen und Trends und Entwicklungen auf Augenhöhe bleibt dadurch, dass er für Tendenzen und Trends und Entwicklungen kämpft.

Dies tut er gemeinhin derart keuchend, dass er meist ganz außer Atem ist: Man weiß nie – ob aus Erregung oder aus Erschöpfung. Immer aber aus vollster Überzeugung. Wobei die Überzeugungen naturgemäß mit den Zeiten wechseln.

1970 hat dieser Kritikertyp verkündet, ein Theatermann, der nicht mindestens das Parteibuch der SPD besitze, könne nicht wahrhaft Theater machen. Von welcher Seite die Beherrschten auf die Bühne traten und von welcher die Herrschenden, die einen von links, die anderen von rechts, darauf achtete er streng. Dann, als Ende der siebziger Jahre die Eiszeit ausbrach, als überall Caspar David Friedrichs Bild von den sich türmenden Eisschollen von den Bühnen herabdräute, erklärte er seinen Lesern, dass sie bitteschön im Theater gefälligst innerlich, aber verzweifelt zart-romantisch zu frieren hätten. Heute, dreißig Jahre später, findet er mitdeutend, mitzeigend und mitlaufend, dass Körpersäfte, dass Blut, Sperma, Erbrochenes, dass Schreie und Schläge, Gewalt und Horror »das Leben« darstellten, dem das Theater unbedingt das Brack- und Schmutzwasser reichen müsste.

Irgendwann ist dieser Kritiker aber auch schon im Theater des Betons herumgetappt, ins Theater der Innerlichkeit geschlurft oder hat das Theater des Tanzes umschwebt oder auch das Theater der Körper, der Dekonstruktion oder des Pop oder der Schallplattensammlung der Regisseure oder auch dessen, was den Regisseuren gerade durch die Rüben rauscht, was er aber nie und nimmer das Rübenrauschtheater zu nennen sich getraute, sondern dies als »Mix- und Remixtheater« deklarierte. Und wenn die Regisseure sich vom Theater ganz verabschieden, Leute auf der Straße oder in Operationssälen oder in Nuttenvierteln oder in CDU-Ortsvereinen interviewen (was dann als »Wallenstein« durchgeht), diese dann auf die Bühne bitten und sie von ihren Herzoperationen oder Nuttenerlebnissen oder Kommunalwahlkämpfen erzählen lassen und dieses Laien-Melken dann als das Theater der »Spezialisten des Alltags« verkaufen (selbstverständlich unter

Mitnahme eines speziellen Regiehonorsars), dann verkauft dieser Kritiker das mit. Er fühlt sich als »In-Between«, ist nach allen Seiten offen, also nicht ganz dicht: Er verdolmetscht immer gerade das, von dem die Theaterleute gerade glaubten, es sei die Theorie zu ihrer Praxis, obgleich es meist nur theoretisch verbrämte Saisonmode ist. Sodass unser Kritiker, für Theorie naturgemäß viel anfälliger als manches Theater, oft auf einer Theorie sitzenbleibt, wenn das Theater schon der nächsten Mode nachläuft.

Dieser Kritikertypus hat etwas von einem Blockwart. Er passt auf, dass alle auf Linie sind, dass das »Junge Theater« nicht alt aussieht und das »Alte Theater« sich nicht untersteht, jung zu sein, dass also abends alle in den richtigen Häusern hinter den richtigen Theatertüren verschwinden. Er traut seinen Lesern alles zu, nur nicht, dass sie sich selber Gedanken machen. Er gibt überhaupt der Aktion auf der Bühne allemal den Vorrang vor den Ansprüchen eines Gedankens oder gar eines Dramas. Große Texte, ja Texte überhaupt hasst er ebenso wie jeden Anflug von Schönheit oder von Bildung, die er am allermeisten verachtet. Er hat's gern hässlich und passt auf, dass das Theater genauso hässlich ist wie das, was er das Leben nennt. Am liebsten hätte er's, wenn das Theater gleich völlig im Leben verschwände – in einem Leben freilich, das er wie die Theaterleute auch wiederum nur aus dem Theater kennt.

Er kommt sich furchtbar kühn vor. Dabei ist er nichts weiter als ein Opportunist. Er hat keinen Standpunkt, sondern eine Mission. Er hat eigentlich seinen Beruf verfehlt. Er spielt nicht mit dem Theater. Er spielt dort laufend mit. Wenn er nicht irgendwann als Mitläufer- oder Mitspielleiche dort oben unter einem Sofa liegt, kann es ihm passieren, dass das Theater ihn derart vernichtet, dass es ihn zum Dramaturgen, im schlimmsten Fall zum Intendanten macht.

Wer Intendant wird oder nicht und wie man's verhindern oder fördern könnte, wer's würde oder wer's nicht würde, interessiert einen anderen Typus von Kritiker mehr als alles andere. Auch er hat seinen Beruf verfehlt. Er ist als Kritiker immer zugleich Kulturpolitiker. Alles, was er schreibt, ist hochpolitisch in dem Sinne, dass es taktisch ist.

Er hat das Intendantenkarussell scharf im Auge. Er weiß, wen Berlin oder Rostock oder Wien oder Salzburg oder Stuttgart jetzt nötig hätten oder wen Köln oder Graz oder Zürich nicht mehr nötig haben. Er spürt, wer befördert und wer abgehalftert gehört, wobei ein heute Beförderter morgen schon zu den Abgehalfterten gehören kann. Beschreibung und Bewertung von Inszenierungen richtet er dementsprechend aus. »Kreuziget ihn!« und »Hosianna!« liegen als blitzende, scharf geschliffene Werkzeuge im kritischen Besteck. Er zückt sie wie ein Chirurg Skalpell oder Säge, je nach taktischem Bedarf und kulturpolitischer Lage.

Überhaupt ohne Messer oder andere spitze, verletzende Instrumente arbeitet ein vierter, allerdings beinahe schon ausgestorbener Typus von Kritiker. Sein liebstes Werkzeug ist das »Es war einmal«, als sei das ganze Theater ein einziges Märchen. Und er ist der Märchen-erzähler. Er schildert Szenen und Schauspieler als Wesen aus einer Wunder- und Fabelwelt; er dichtet den Schmutz, das Elend und die Erdenschwere des darstellenden Gewerbes um in den Glanz und die Glorie des Schwerelosen. Seine feine Intelligenz aber gebietet ihm, die Abwesenheit von Glanz, Glorie und Schwerelosigkeit zu erkennen und darüber zu trauern. Er zeigt dem Theater dauernd, wie wunderbar es sein könnte und wie schrecklich es leider ist. Er hat seinen Beruf zur fast perfekten Kunst gemacht, die ihn über die Kunst hinwegtröstet, über die er schreiben muss. Er ist ein altes Kind, das schön verzweifelt daran arbeitet, das Staunen nicht zu verlernen. Manchmal gähnt das Kind. Aber selbst noch seine Müdigkeiten sind als Kostbarkeiten genießbar.

Diese vier Typen von Kritikern sind naturgemäß keine reinen, schlackenlosen Typen. Sie vermischen und verwischen sich. Der Taktiker ist auch Impressionist, der Tendenzhuber hat die Pointe auch verspürt, der Impressionist macht auch Politik, und der autonome Kopf erzählt genauso schöne Geschichten wie das alte Kind. Sie ahnen, dass sie einer aussterbenden Spezies angehören. Sie meinen, sie hätten den schönsten Beruf der Welt. Sie wissen, dass es einer der überflüssigsten ist.

Oder wie es der grotesk-humorvolle Schriftsteller Ror Wolf seine Lieblingsfigur, den allumfassend gebildeten und also auch theaterkritikkundigen Raoul Tranchirer, definitiv lexikalisch ausdrücken lässt: »Die Theaterkritiker sind die Beschreiber von Ereignissen, die es eigentlich gar nicht gibt, oder die so außerordentlich unbedeutend sind, so ganz und gar überflüssig, dass sie, die Theaterkritiker, fast schon wieder zu Menschen von außerordentlicher Bedeutung werden. Was sich abspielt, spielt sich nicht im Theater ab, sondern in ihren Köpfen und auf dem Papier, auf dem sie das niederschreiben, was sie Schmerz nennen, Unglück, Vergnügen, Zerrissenheit, Taumel, Ausschweifung, Kargheit, Verschwendung, Kummer, Not, Wollust, Heiterkeit, Missmut, Gesang und Geschrei, Glück und Elend, Schicksal und Schande, Anfang, Ende und freundlicher Beifall.« Deshalb auch seien die Theaterkritiker die im Grunde allerbedeutendsten Erfinder von nichts. Es müsse sich bei den Theaterkritikern um »die vergnügungssüchtigsten, triebhaftesten, glücklichsten, erbarmungslosesten, unverschämtesten Personen handeln, die überhaupt denkbar sind«. Und Herr Tranchirer schließt: »Ich wäre gern ein Theaterkritiker – freilich ohne die Aufgabe, ein Theater aufsuchen und alles das, was ich gerade niedergeschrieben habe, Abend für Abend ertragen zu müssen.«

Was ein Kritiker Abend für Abend über die Jahrzehnte hin auf seinem Lieblingsplatz, Parkett, Reihe 6, Mitte, in Glück und Unglück, Entzücken und Schmerzen, Erregung und Gelächter hat ertragen dürfen, davon soll dies Buch einen Eindruck vermitteln, in Kritiken, Essays, Glossen, Hymnen und Verrissen, die zum größten Teil seit 1989 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, zu einem kleineren Teil bis 1989 in der *Stuttgarter Zeitung* erschienen sind und als ein erzählter Reflex aufs Theater der letzten zweieinhalb Jahrzehnte im Übergang vom zwanzigsten zum einundzwanzigsten Jahrhundert gelesen werden können. Eine Chronologie ist dennoch nicht beabsichtigt. Es sollen Inhalte aufeinander-, nicht Jahre aneinanderstoßen. Die Spuren der Zeit aber mögen sich durch die einzelnen Themenbündel winden wie die Nervenenden der Geschichte dieser Jahre – in Geschichten. Völlig subjektiv in Vorlieben und Abneigungen, auch in der Häufung

der Orte und Häuser (Wien, Paris, Berlin, Salzburg, München, Zürich), die man als Kritiker lieber besucht als andere, oder der Theaterleute (Bondy, Breth, Grüber, Marthaler, Stein, Tabori, Thalheimer, Zadek), die man für wichtiger hält und hielt als andere – aber immer hingerissen vom schönsten Spielzeug, das die sehnsüchtige, verrückte Menschheit je in die Hand bekam.