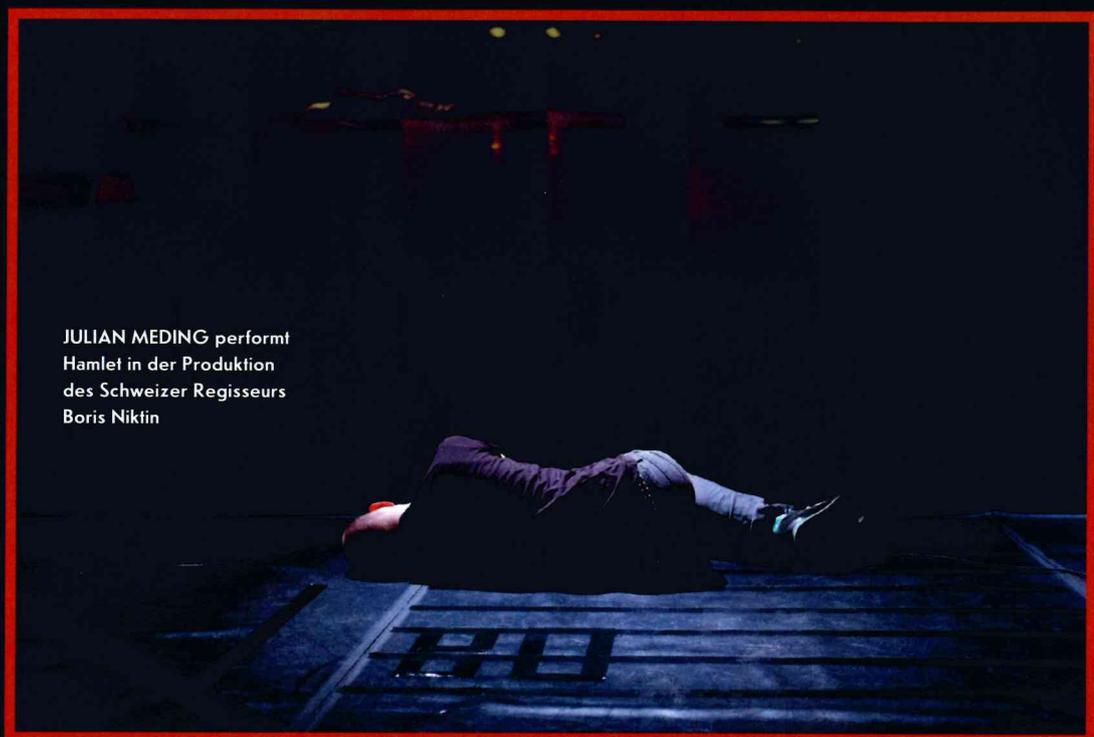


Die Fiktion der Kritik



Krise, Kritik und Theater sind ein eingespieltes Team.
Manchmal bis zur Ununterscheidbarkeit.
Über Boris Nikitins «Hamlet»-Performance und den
neuesten Stand der Kritik-Philosophie

Von Nikolaus Müller-Schöll

Kaum einmal an diesem Abend steht er still. Er tritt von einem aufs andere Bein. Er tänzelt, trägt in sich eine Unruhe, die ansteckt. Vielleicht, weil es kaum möglich ist, sich mit ihm zu identifizieren, ja, weil man ihm am liebsten gar nicht mehr zuschauen und zuhören würde. Dann etwa, wenn er sich über die Blasen auf seiner Haut auslässt. Und weil man doch andererseits nicht anders kann, als von seiner merkwürdigen Art des Spiels angezogen zu werden. Weil man, gebannt und abgestoßen, zumindest sich nicht abwenden mag. Schwer zu sagen, was es genau ist, das einen zugleich anzieht und abstößt. Er ist nicht auffällig auf den ersten Blick, oder kaum: ein schlaksiger, uns direkt fixierender Mann, schwarze Jeans mit Nietengürtel, schwarze Jacke, darunter ein T-Shirt, auf dem «Heiterkeit» steht. Aber etwas an ihm befremdet, irgendwann fällt es auf: keine Haare, keine Augenbrauen. Vielleicht ist es das, was ihn fremd macht, ja unheimlich. Und zugleich den Blick auf ihn zieht.

Julian Meding, der Performer und Sänger im «Hamlet» des Schweizer Regisseurs Boris Nikitin, begrüßt uns an diesem Abend in der Basler Kaserne auf die denkbar illusionsloseste Weise: Stellt sich mit Namen vor, erklärt, dass wir hier im Theater seien. Und dass das Theater ihm zum Schutzraum geworden sei. Weil hier alles erzählbar sei, hier, wo immer die Möglichkeit der Fiktion da ist, wo alles Material wird. Aber stimmt das überhaupt? Ist er geschützt vor der Bloßstellung? Die Zweifel wachsen, wenn er mit vielen Details erzählt vom Tod seines Vaters in der Klinik, vom Umgang mit einer «klinischen Angststörung», vom Rand der Gesundheit und auch davon, dass er sich durch die Rasur der Kopf- und Gesichtshaare «verpixelte» habe. Kann man all das erfinden? Die Haare fehlen ihm jedenfalls.

Ist das Hamlet? Ist das der Performer namens Julian Meding? Ist er beides, weil, Welch Fund, die Geschichte, die er uns erzählt, wirkt wie ein Kommentar zu Shakespeares «Hamlet»? Beginnend mit dem Tod und dem zum Bild, zum Geist mutierenden Vater, über die Delegitimierung des Außenseiters, den das System nicht mehr anerkennt, zur über Video eingespielten *Mise en abime*, einer Kindertheaterszene aus vergangenen Zeiten, bis hin zum Song von der Wasserleiche am Ende. Oder ist diese Geschichte, diese weitere Fußnote zum größten Stoff des neuzeitlichen Theaters, nur so passend, weil sie passend gemacht wurde?

Alles an diesem Performer, an Julian Meding, scheint konstruiert. Er ist eine Kunstfigur, ein buchstäblicher Selfmademan, einer, der sein Sprechen, diesen leicht aggressiven, nölgigen, effeminierten Ton, sein Auftreten, diese leicht abstoßende, Anstoß erregende Erscheinung, seinen Gang, seinen Blick und selbst seine Geschichte, so scheint es, so oft bearbeitet hat, dass wir nicht nur sein Bild auf der ihn verdoppelnden Leinwand, sondern mehr noch ihn selbst nicht länger sehen können, ohne an Fotomontage, filmische Schnitte, Verpixelung zu denken, an Cyborgs, das untrennbare Gemisch von Fakt und Fiktion, Mensch und Maschine der Social Media. Er ist, wovon die Ästhetiker des 18. Jahrhunderts träumten: sein eigenes Werk.

Doch zugleich ist «Hamlet» die jüngste einer Serie von Arbeiten Nikitins, dessen großes Thema die niemals feststellbare Grenze zwischen Realität und Fiktion ist. In der Tradition der klassischen Performance Art und ihrer deutschen Nachfolger, von Rimini Protokoll, Gob Squad, René Pollesch, She She Pop oder Hofmann & Lindholm, erwacht sein Interesse dort, wo statt klassisch ausgebildeter Schauspieler Akteure mit anderem Hintergrund auf die Bühne treten. Doch das Spezifikum seiner Arbeiten ist, dass in ihnen statt Experten aus der Wirklichkeit eher solche aus dem Theater auf der Bühne stehen. Als sie selbst. Als andere.

Und so verrät denn auch der Abendzettel des «Hamlet», dass der Text, die Geschichte Medings, seine Selbstentblößung und -inszenierung, geschrieben ist von Nikitin und ihm. In Nikitins Inszenierung wird sie beständig ergänzt und verdoppelt: Auf einer Videoleinwand sehen wir ihn,

live von einer Kamera übertragen, die seine Erscheinung zugleich kommentiert, durch Close-ups näherrückt und durch den seitlichen Winkel wegstellt, durch Effekte der Beleuchtung zur Geistererscheinung erhoben oder mit anderem, dokumentarisch wirkendem Material versetzt. Von einem Moment an wird seine Bühnenperformance begleitet von einem Barock-Quartett, drei Streichern und einem Cembalo, die in ihrer Musik Akzente setzen, die mal an Händel, mal an Strawinsky, häufig aber auch an nicht identifizierbare Film-Musik erinnern, eingesetzt zur Steigerung der Spannung, und doch, wie es scheint, zugleich, wenn wir ihre Herstellung sehen, darin neobarock, des Effektvollen der eigenen Effekte immer bewusst.

Es ist ein Abend, der uns festhält, weil er uns schwanken lässt, wie der Performer vor uns schwankt, unschlüssig nicht nur, was uns hier eigentlich gezeigt wird, sondern auch, ob das, was wir da sehen, in seinen zum Teil intimsten, abstoßendsten, ja ekligsten Details eigentlich etwas ist, was wir sehen und hören wollen. Wie sehr sich Nikitin mit Arbeiten wie dieser an eine Grenze des Theaters begibt, belegt im selben Maß wie die Bewunderung seiner schon zahlreichen Fans die Ablehnung derer, die aus seinen Abenden flüchten oder über sie schimpfen: Wie wenige andere führt Boris Nikitin das Theater derzeit an einen kritischen Punkt. Das erfordert allerdings weitere Erläuterung.

Kritik in der Krise

Denn auf der einen Seite scheint es heute kaum noch anderes als kritisches Theater zu geben: Es ist geradezu ein unausgesprochener Imperativ in großen Teilen des heutigen Theaters, dass es gelte, kritisch zu sein. Im Umgang mit der Ökonomie, der Politik, der Religion, der Moral, mit Normen und Normierungen und, allgemeiner gesprochen, mit jeder Form von Herrschaft und Macht. Doch im selben Maß, wie dieses Selbstverständnis beinahe eine Art von Common Sense darstellt, liegt es nahe, es selbst einer eingehenden Kritik zu unterziehen. Denn nicht nur stellt die Kritik im Theater bekanntlich sehr häufig eine Form des wohlfeilen *Preaching to the converted* dar, sieht ab von den eigenen materiellen Bedingungen und den mit ihr verfolgten weniger kritisch zu nennenden Zwecken der Selbstlegitimierung und der Befriedigung des eigenen Narzissmus – sie vergisst vor allem auch die radikale Erschütterung, welche die Kritik außerhalb des Theaters, Kritik in einem philosophischen wie politischen Sinne, in den vergangenen Jahrzehnten erfahren hat.

Dass Kritik wichtig, unumgebar und notwendig erscheint, davon zeugt eine auffällige Häufung von Aktivitäten aller Art, die auf die vielen Krisen der vergangenen Jahre – auf Finanz-, Banken-, Euro-, Griechenland-, Ukraine- und schließlich die sogenannte Flüchtlingskrise – mit der Rückbesinnung auf die gemeinsame Wurzel von Kritik und Krise erinnern, das griechische *Krinein*: Angesichts der als kritisch angesehenen Gegenwart wird auf die Unvermeidbarkeit und Notwendigkeit von Kritik verwiesen. «Was ist Kritik?», fragte eine Philosophenkonferenz im Februar dieses Jahres in Berlin. «Theater als Kritik» ist das Thema der Anfang November in Frankfurt und Gießen veranstalteten Konferenz der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Eine Konferenz zum gleichen Thema wird zeitgleich mit dem Kongress in Frankfurt auch in Montpellier stattfinden. Doch über der Konjunktur von Kritik kommt auch mit Heftigkeit deren radikale Infragestellung neuerlich zur Sprache. Kalauernd gesagt: Es steht kritisch um die Kritik.

Wozu noch Kritik, schreiben die Philosophen Rahel Jaeggi und Thilo Wesche in einem bei Suhrkamp erschienenen Sammelband mit dem Titel «Was ist Kritik?», «angesichts gesellschaftlicher Verhältnisse, die sich so darstellen, als gäbe es zu ihnen keine Alternative und in ihnen keine Entscheidungsspielräume?» Warum Kritik, fragt Richard Rorty, wenn angesichts der Ungewissheit, dass Kritik zu Besserem führe, es doch näher liege, eine problematische Praxis eben durch eine alternative Praxis zu

ersetzen. Das Argument gleicht jenem der Konservativen seit je, wonach ein Kritiker zuallererst beweisen müsse, dass er, was er kritisiert, besser könnte. Und die Antwort wäre entsprechend mit und ohne Lessing und Marx, dass ein anderes zunächst einmal in der Kritik des Alten zu finden sei, nicht bereits vorwegnehmend dogmatisch bestimmt werden muss. Gleichwohl behält Rortys Einwand vor dem Hintergrund einer nicht länger voraussetzbaren teleologischen Geschichte, derzufolge man davon ausgehen konnte, dass das, mit Brecht gesprochen, schlechte Neue allemal besser wäre als das gute Alte, eine gewisse Berechtigung. «Gegen Kritik» überschrieb Armen Avanesian vor einiger Zeit einen Vorabdruck seines Buch-Essays zur Ethik des Wissens und kritisierte dabei eine Kritik, die das Kritisierte wie den Kritisierenden legitimiere, wies auf die Verstrickung des Kritikers im Kritisierten hin wie auch auf das Festhalten der Kritik an starren Normen. Als Teil eines Zirkels bzw. eines geschlossenen Systems des Philosophierens erschien sie, zumindest in großen Teilen, beginnend mit Kant, Jean-Luc Nancy, der ihr die Notwendigkeit einer radikalen Auflösung des Zusammenhangs entgegensetzt.

So kommt man denn kaum umhin, zunächst einmal Kritik, ihre historischen Erscheinungsformen, in ihrer Eigenlogik vorzustellen: «Wir nähern uns dem Zustand der Krise und dem Jahrhundert der Revolutionen», formulierte Rousseau im ausgehenden 18. Jahrhundert. Er prägte damit den gleichermaßen diagnostischen wie prognostischen Begriff des Zeitalters der Aufklärung, das in Frankreich auch als *Siècle Critique*, das kritische Jahrhundert, bezeichnet wurde. «Unser Zeitalter», schreibt Kant, «ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muss. Religion durch ihre Heiligkeit und Gesetzgebung durch ihre Majestät wollen sich gemeinlich derselben entziehen. Aber alsdann erregen sie gerechten Verdacht wider sich.» Sein Kritik-Begriff ist der gegen die Schulmetaphysik gerichtete Gegenbegriff zur Dogmatik. Philosophie ist dogmatisch, wenn ihr nicht eine kritische Prüfung der Elemente und Grenzen der Funktionen a priori der Rationalität vorausgegangen ist. In ihrer Einleitung zum Sammelband geben Jaeggi und Wesche auf engem Raum einen systematischen Abriss dessen, was Kritik aus heutiger Sicht meint: Analyse, Beurteilung, Ablehnung, ein konstitutiver Bestandteil menschlicher Praxis, der sich aus Spielräumen, Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten erbe, die das menschliche Handeln der Kritik aussetzen. Infragestellung von gesellschaftlichen Werten, Praktiken und Institutionen, von den mit ihnen verbundenen Welt- und Selbstdeutungen. In ihr sind Dissoziation und Assoziation immer verbunden, da auch die radikale Widerlegung eine Bezugnahme bleibt. Immer gehen mit ihr einher die grundlegenden Fragen nach den Maßstäben, dem Standpunkt, nach der kritischen Praxis selbst und nicht zuletzt nach deren Verhältnis zu den von ihr analysierten Akteuren oder Werken.

Während Jaeggi und Wesche aber, wenn sie von einem «Programm bildenden Schlüsselbegriff» sprechen, nach einem quasi-ontologischen

Begriff von Kritik zu suchen scheinen, letztlich nach Kritik als einem Fundament, hallt im Titel ihres Bandes zugleich das Echo einer «postfundamentalistischen Kritik» nach, die sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt. Sie setzt die kritische Situation der Kritik voraus und ist nicht von ungefähr von Beginn an aufs Engste mit dem Theater verbunden.

Postfundamentalistische Kritik

Dass «Krise und Kritik» in einer Weise zusammenzudenken sind, die Kritik selbst nicht länger von der konstatierten Krise ausnimmt, kann als Quintessenz des 20. Jahrhunderts, als Erfahrung jener Weltkrisen bezeichnet werden, die mit dem Ersten Weltkrieg, der Inflation, den neuen Erfindungen und Entdeckungen in den Naturwissenschaften, den veränderten Produktionsweisen und den geschichtlichen Katastrophen einhergingen. Vor dem Hintergrund der fundamentalen Krisenerfahrungen ihrer Zeit, welche die Grundlagen der Gesellschaft, der Politik, vor allem aber die Wissenschaften und Künste selbst umfassten, arbeitete eine Gruppe von Intellektuellen, Künstlern und Wissenschaftlern um Bertolt Brecht und Walter Benjamin Anfang der 30er Jahre am Zeitschriftenprojekt «Krise und Kritik». Der gleichzeitigen Arbeit Brechts am Fragment gebliebenen «Fatzter» und dem Entwurf einer das Theater der radikalen Umwandlung aussetzenden «Großen Pädagogik» des Lehrstücks war es darin verwandt, dass die «kritische Grundsituation der heutigen Gesellschaft» ausdrücklich positiv gesehen wurde und mit der Prämisse beantwortet wurde, dass sich das Projekt «im Ganzen nicht auf Autoritäten stützen» könne. Beginnend spätestens mit dieser Diskussion der frühen 30er Jahre lässt sich, wenngleich ohne verbürgten kausalen Zusammenhang, die Entwicklung einer Kritik nachzeichnen, die in Absetzung von der durch ein Subjekt und (s)eine Geschichte verbürgten Kritik des 18. und 19. Jahrhunderts anders neu zu retten versucht, was es mit ihr auf sich hatte, ohne doch die mit ihrer aufklärerischen Tradition verbundenen Probleme zu vergessen. Zu nennen wäre hier zum einen die von Adorno/Horkheimer in der «Dialektik der Aufklärung» unternommene radikale Kritik der überkommenen marxistischen Ideologiekritik, wie sie später von Adorno in seinem vielzitierten Aufsatz «Kulturkritik und Gesellschaft» aufgegriffen wird. Zum zweiten wäre Roland Barthes' Aufsatz «Was ist Kritik?» zu erwähnen, der davon spricht, dass jede Kritik in ihrem Diskurs «einen impliziten Diskurs über sich selbst enthalten müsse» (vgl. 65). Vor allem aber wäre an Foucaults Genealogie der Kritik aus einer Haltung der «Entunterwerfung» im Verhältnis zu Formen der Menschenregierungskunst einerseits, seine Zurückweisung jeder fundamentalistischen Kritik andererseits zu erinnern. Alle drei fragten nach dem Grund, auf dem die Kritik ruht. Die Erschütterung der Fundamente, für die Kritische Theorie und Poststrukturalismus gleichermaßen stehen, betrifft nicht zuletzt alle überkommenen Formen einer selbst proto-totalitären Kritik.

Die vielleicht denkwürdigste Position in jüngerer Zeit aber hat mit Sicherheit die Philosophin und Literaturwissenschaftlerin Judith Butler entwickelt. Sie liest die von Foucault als «Entunterwerfung» beschriebene Haltung der Kritik bzw. den «Willen, nicht regiert zu werden, nicht dermaßen, nicht von denen da, nicht um diesen Preis» als «Fiktion» im Sinne Nietzsches. Es sei «ein Teil der Philosophie und gleichzeitig kein Teil der Philosophie, (...) etwas der historischen Praxis der Revolte Verwandtes». Foucaults Einsatz sieht sie darin, dass er zur Begründung der Möglichkeit von Kritik als einer «Praxis des Staunens, des Fragens» oder der «Kunst der freiwilligen Widersetzlichkeit» nicht weniger als sein ganzes Denken aufs Spiel setzt. Butler hebt an Foucaults Geste das Wagnis hervor, eine «ursprüngliche Freiheit» zu behaupten, die er «nicht begründen kann», seine «Setzung», die die vom «Macht-Wissen gezogenen Grenzen überschreitet» und «dem Subjekt die Perspektive für eine kritische Distanz

Infragestellung von gesellschaftlichen Werten, Praktiken und Institutionen, von den mit ihnen verbundenen Welt- und Selbstdeutungen.

Theater als Kritik begibt sich ins Jenseits aller Seinsbestimmungen und Versicherungen, dorthin, wo der Boden unter den Füßen zu wanken scheint.

zur etablierten Autorität zeigt». Die Kritik Foucaults, die «kritische Distanz», die er im Akt der «Entunterwerfung» dem Subjekt zuspricht, bezogen auf eine immer andere konkrete Unterwerfung, die das Subjekt konstituiert, als immer andere konkrete Widersetzlichkeit gegen diese, kann ausgesprochen werden, so schreibt sie, weil sie «mit List inszeniert wird».

Es ist kein Zufall, dass Butler in ihrer selbst kritischen Würdigung Foucaults an dessen Kritikbegriff die Inszenierung hervorhebt, das Als-ob, kurz gesagt: das Theater. Durch eine Inszenierung, durch Theater, wird kritische Distanz eröffnet. Theater ist diese kritische Distanz. Es erlaubt, die vermeintlich feste Bindung zwischen Wahrheit, Macht, Unterwerfung und Subjektivierung dadurch als nicht weiter begründbar zu erkennen, dass es sie in einem selbst nicht begründbaren Akt auflöst und verschiebt. Zu Recht hebt Butler die ethische und politische Dimension dieses Aktes hervor, zugleich seine Fiktionalität im Sinne Nietzsches, seine «Kunst». Der Akt der Begründung «ursprünglicher Freiheit» ist selbst, was er behauptet, eine nicht weiter begründbare Auflösung von Gründungen, eine anti-fundamentalistische Praxis, durch welche, noch einmal Butler, «das Selbst sich in der Entunterwerfung bildet, seine Deformation als Subjekt riskiert und jene ontologisch unsichere Position einnimmt, die von Neuem die Frage aufwirft: Wer wird hier Subjekt sein, und was wird als Leben zählen?»

Theater als Kritik

Wenn nun aber Butler und andere nahelegen, dass gewissermaßen jeder Kritik, die diesen Namen verdient, die Inszenierung, das Theater eigen ist – in Gestalt ihrer strategischen Übertretung, dort, wo sie so tut, als ob das, wofür es keinen Grund gibt, einen hätte – was ist dann das Spezifikum von Theater als Kritik? Platter gesagt: Wenn alle Kritik Theater ist, ist dann auch jedes Theater Kritik? Mitnichten. Vielmehr ist Theater kritisch nur dort, wo es, wie die Philosophie ihr Denken, die Philosophie selbst, das Theater aufs Spiel setzt. Wo es sich von jedem Grund, jeder Autorität, jeder Rückversicherung in Regeln, Normen, Institutionen, Konventionen, Handwerk und Technik löst und Spieler wie Zuschauer dergestalt im gleichen Maß an den Rand der eigenen Sicherheiten führt wie die philosophische Kritik. Kritisch ist Theater als jene temporäre Überschreitung der Normen, in der diese ausgesetzt und neu verhandelt werden.

Selten ist deshalb heute jenes Theater kritisch, das in die Tagespolitik oder das Soziale einwirken möchte, das sich als Fortsetzung politischer Interventionen geriert, sich Empowerment oder Emanzipation auf die Fahnen schreibt, Minderheiten integrieren oder Randgruppen zur Anerkennung verhelfen möchte. Mögen seine Absichten integer und sein Anliegen legitim und wichtig sein, so endet es in aller Regel überm schnell Begriffenen, Wohlbekannten nicht nur in schlechter Kunst, sondern auch in einer reaktionären Politik. Die unerträglichen Verhältnisse werden in-

strumentalisiert, um den des konventionellen Theaters überdrüssigen Zuschauer in moralische Geiselhaft zu nehmen. Wer dürfte es wagen, ein well-made Play zu kritisieren, das sich der Versöhnung zwischen Deutschen und Türken, der Kritik des Finanzmarkts, den xenophoben Umtrieben von Pegida und AfD oder den Nöten der Palästinenser widmet? Wer dürfte den Narzissmus von Performern kritisieren, die sich so wichtiger Themen wie Sterbehilfe, Abschiebungspraxis oder der Erinnerungspolitik widmen? Wer dürfte seine Langeweile äußern, wenn doch auf der Bühne gerade syrische Flüchtlinge, Rollstuhlfahrer oder Menschen mit abweichendem Chromosomensatz ins Spiel integriert werden?

Theater als Kritik begibt sich ins Jenseits aller Seinsbestimmungen und Versicherungen, dorthin, wo der Boden unter den Füßen zu wanken scheint, und nimmt sich dabei die selbst nicht weiter begründbare Freiheit, kein Theater mehr oder aber ein Theater jenseits allen bekannten Theaters zu gründen. Teils schon Legende und eine Epoche eröffnend, teils nur im Gedächtnis weniger Beteiligter und Zuschauer verankert, sind die Beispiele solcher Gründungen, die immer auch, zumindest für einen kritischen Moment, Aufkündigung des bekannten Theaters bis zur Möglichkeit der Aufkündigung jeden Theaters waren. Handkes «Publikumsbeschimpfung», Steins Bremer «Tasso» und die dortige «Frauenvollversammlung», Grübers «Winterreise», Robert Wilsons «Civil Wars», Ariane Mnouchkines «1789», Reza Abdohs «The Law of Remains», Frank Castorfs achtstündiger «Bau» in Karl-Marx-Stadt, Einar SchleeFs Frankfurter «Mütter», Xavier le Roys «Self unfinished», Josef Szeilers und Claudia Bosses 36-stündiges «Massakermykene», René Polleschs «Heidi Hoh»-Zyklus, Wanda Golonkas Performance-Serie «An Antigone» oder der zehnteilige Zyklus «Life and Times» des «Nature Theatre of Oklahoma» (zumindest in seinen vorliegenden Teilen), die Reihe wäre beinahe ad libitum fortzusetzen – gemeinsam ist ihnen, dass in ihrem Verlauf über die Kritik dessen, was an anderen Orten praktiziert wurde, hinaus zunächst einmal das Theater selbst, die eigenen Voraussetzungen und Bedingungen, kritisch untersucht und aufs Spiel gesetzt wurden. In Zweifel gezogen wurde es bis zum Punkt der Aufkündigung der es begründenden geschriebenen und ungeschriebenen Verträge zwischen Spielern und Zuschauern, Intendant und Ensemble, Regisseur und Schauspielern, Theater und Gesellschaft, und dies durch die Einnahme einer kritischen Distanz zum Vorausgehenden, durch eine Gründung ohne Grund und Boden.

Kritik, so lehrt allerdings auch der Blick auf diese kritischen Momente einer noch ungeschriebenen Geschichte des Theaters als Kritik, will permanent erneuert sein, sie schlägt in kürzester Zeit um in das, wogegen sie sich wendete. Nichts anderes formulierte Brecht im viel zitierten Satz: «Das Theater theatert alles ein.» Nicht zuletzt ist zu bedenken, ob nicht Bruno Latours Invektive gegen die Kritik darin recht zu geben ist, dass sich wie die Theorie auch das Theater in jeder geschichtlichen Situation fragen muss, ob die zu früheren Zeiten geschmiedeten Waffen seiner Kritik in der Gegenwart noch angemessen sind. Einer Philologie der Kritik, die eine selbst kritische Philologie des Theaters zu sein hätte, wächst hierbei nicht zuletzt die Aufgabe zu, sich von dem zu entfernen, was Heiner Müller als «deutsche Misere in der Philologie» bezeichnete, von ihrer Eigenschaft, «Sprengsätze in Teekannensprüche zu verwandeln». Sie hätte stattdessen, um im Bild zu bleiben, das kritische Potenzial in den Teekannensprüchen freizulegen, also an den kritischen Momenten festzuhalten und sie gegen das zu behaupten, wogegen sie sich richteten, wie auch gegen das, was aus ihnen später wurde. Und nicht zuletzt hätte sie sich die Freiheit der Entunterwerfung zu nehmen, das Recht, hier und jetzt die Begründung neuer Formen des Theaters als Kritik zu versuchen, auch wenn diese neue Begründung nicht anders möglich ist denn als Fiktion.

Vom 3.–6. November findet in Frankfurt/Main und Gießen der 13. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zum Thema «Theater als Kritik» statt.