

**TERESA KOVACS: *THEATER DER LEERE*. HEINER MÜLLER,
ELFRIEDE JELINEK, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, RENÉ
POLLESCH. BERLIN: THEATER DER ZEIT 2024, 227 S.**

Eleonora Ringler-Pascu

West Universität Temeswar (Rumänien)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.193-198>

Mit der Publikation *Theater der Leere* legt Teresa Kovacs eine umfassende Studie zu zeitgenössischen Theaterschaffenden vor, bringt Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief und René Pollesch in den Fokus der Diskussion und zeigt, was es bedeutet, wenn der Nullpunkt zum zentralen Energiefeld des Theaters wird. Ziel der Autorin dieser höchst interessanten Abhandlung ist es, das theatrale Imaginäre der Gegenwart, das über das Drama und das repräsentative Theater hinausgeht, fassbar zu machen und zu benennen. Das „Theater der Leere“, aus der Perspektive der Katastrophen des technowissenschaftlichen Zeitalters gesehen, eröffnet, überraschender Weise, diverse Möglichkeiten für radikale Transformationen, die eine komplexe Beziehung zwischen Theater und den Naturwissenschaften aufdecken. Kovacs versteht die Leere als den „unbestimmten Ursprung und die Voraussetzung für alles, was ist und noch sein könnte“ (S.24) und entwickelt eine überaus spannende Theorie, die neue Perspektiven in der Deutung sämtlicher Theatertexte und ihrer Bühnenwirkksamkeit zulässt.

Eine ausführliche Einleitung und sechs Hauptteile bilden die Struktur der vorliegenden Ausgabe, die sich dezidiert der Katastrophe zuwendet, vorwiegend den Blick auf den vermeintlichen *ground zero* lenkt, den ein katastrophales Ereignis hinterlässt. Dementsprechend versetzt Teresa Kovacs den Schwerpunkt der Untersuchung auf zwei grundlegende Fragen. So interessiert es sie, was bei der Betrachtung der hochexperimentellen Theaterformen passiert, ausgehend von der fortwährenden Beziehung zu den Naturwissenschaften und deren bedrohende Verwicklung mit der Atomtechnologie und der globalen Erderwärmung. Zugleich greift die Autorin die Frage auf, ob es im Theater eine Leere oder ein Nichts geben kann, die eine andere Möglichkeit einer Transformation der theatralen Form eröffnet bzw. die Zukunft zulässt. Daraus resultiert auch die Ansicht, dass die entstehenden Transformationen der Theaterformen sich in einer engen Verbindung mit dem sozialen, politischen und ökonomischen Wandel befinden.

Die Auswahl der vier Theaterautor:innen beruht auf die explizit formulierte Entscheidung Besonderheiten hervorzuheben und wie sich das „Theater der Leere“ in den einzelnen Werken entfaltet. Die exemplarischen Theatertexte der deutschsprachigen Dramatiker:innen reihen sich in die Traditionslinie des absurden Theaters, des existenzialistischen Dramas und aller Theaterexperimente ein, die ohne die Leere unvorstellbar wären, ausgehend von der Auffassung, dass sämtliche Tendenzen des 19. und 20. Jahrhunderts auf das „Theater der Leere“ hindeuten, wobei die „theatrale Form und Ästhetik auf der Grundlage eines Interesses an Metamorphose, Transformation, Chaos und einer intensiven Erkundung des Nichts“ (S.15) zu überdenken sei. Hervorzuheben ist die Position von Kovacs, die in ihren Untersuchungen das Paradigma des postdramatischen Theaters überwindet, die Werke unter einem anderen Blickwinkel betrachtet und dementsprechend ein bislang verborgenes Potential aufdeckt. Theatertexte, Aufführungen, poetologische Texte und Kommentare von Theaterautor:innen und Regisseur:innen werden vorwiegend aus der Perspektive der Theorien von Karen Barad und Catherine Malabou beleuchtet. Im Fokus stehen einerseits die Theatertexte von Heiner Müller und Elfriede Jelinek, deren Radikalität in vielen Inszenierungen nur teilweise oder gar nicht hervorgehoben wurde. Andererseits untersucht die Autorin mit Akribie Aufführungen der Werke von Christoph Schlingensief und René Pollesch, um dabei festzustellen, dass als Gemeinsamkeit die bewusste Hinwendung zur Leere bzw. die Auseinandersetzung des Theaters mit den Naturwissenschaften und ihren jeweiligen Verstrickungen fungiert. Von diesen Prämissen ausgehend konzentriert sich die Recherche auf die Werke, die aufschlussreich für die theatrale Praxis und Ästhetik der vier Autor:innen sind, wobei es Kovacs gelingt so manche feste Standpunkte der Theoretiker zu revidieren und neue Lesarten vorzuschlagen.

Das erste Kapitel des Buches widmet sich Heiner Müllers rätselhaftem Text *Die Wunde Wozyeck* (1985), der als Schlüssel für das Oeuvre des Dramatikers dienen kann. Der angedeutete imaginäre Atomblitz offenbart sich in der Konzeption der Autorin als ein „paradoxes Ereignis“, das einerseits auf einen zerstörerischen Moment hinweist und andererseits ein Potential der Veränderung zulässt. Dementsprechend eröffnet das „Theater der Leere“ die Möglichkeit von Alternativen, die mittels der Konzepte der „destruktiven Plastizität“ und der Regeneration neu interpretiert werden können, gemäß Malabous Theorien. In Müllers *Bildbeschreibung* ist die Metamorphose des Dramas in ein „Theater der Leere“ beispielhaft festzustellen, in seinem drastischen Ausdruck, ausgehend von der Auffassung des Dramatikers, dass mittels der Sprengung des Bildes dieses letztendlich verschwindet. Müller bricht in seinem Theatertext mit der Geometrie und ersetzt die Repräsentation durch andere

Mittel, nämlich durch Musik und Klang. Kovacs wagt es sogar einen Schritt weiter zu gehen, indem sie in Anlehnung an Antonio Damasio, das „Theater der Leere“ als ein „Theater des Aufspürens“ versteht, das wiederum als Form der Erkenntnis über die menschliche Wahrnehmung führt. Darüber hinaus werden sämtliche Lesarten in Frage gestellt, z. Bsp. Nikolaus Müller-Schölls, der das Schreiben des Dramatikers als eine „Arbeit des Vermessens“ interpretiert, bezogen auf den Ab-Bau seiner Archeologie, im Sinne einer Dekonstruktion.

Das zweite Kapitel untersucht aus der Perspektive der Triade Raum-Zeit-Verlust einzelne Theatertexte und Aufführungen, vorwiegend Heiner Müllers Prosatext *Der Mann im Fahrstuhl*, ein Monolog aus dem Revolutionsstück *Der Auftrag* (1979). Eine ausführliche Analyse greift auf sämtliche Symbole zurück und, in Anlehnung an Kafka, wird das Werk als Metamorphose gelesen. Im Grunde handelt es sich um einen rätselhaften Text, der die radikale Umarbeitung der Zeit im Atomzeitalter versucht erfahrbar zu machen, in einer komplexen Verflechtung der linearen Zeit mit Kolonialismus, Militarismus und Imperialismus. Kovacs bricht mit den traditionellen Lesarten und verweist auf den radikalen Bruch mit der messianischen Struktur und der Hinwendung zur Subjektivität, die Momente der Leichtigkeit und Heiterkeit zulässt, die eine Querverbindung zu Brechts Lehrtheater erlauben. Hinzu kommt die Auffassung, dass der Prosatext als die „Transformation des Dramas in eine radikal andere Texttopologie“ (S. 102) zu verstehen ist. Dies führt zu Müllers als Theatertext intendierte *Bildbeschreibung*, der wegen seiner Radikalität von Literatur- und Theaterwissenschaftlern schwer einem Genre zuzuordnen ist, da er sich im Spannungsfeld Kreation – Zerstörung plaziert.

Im dritten Kapitel beschäftigt sich die Autorin mit der theatralischen Erkundung der Endzeit in Elfriede Jelineks Text *Kein Licht* (2011), eigentlich eine Reaktion auf die Katastrophen aus dem Jahr 2011, die sich in Fukushima, in Japan, ereignet hatten. Kovacs stellt fest, dass dieser Theatertext das Auge als zentrales Wahrnehmungsorgan an seine Grenzen drängt und in einer Art Explosion sämtlichen Klängen und Geräuschen den Vorrang vergibt. Ein Konglomerat von Stimmen, Schreien, Geräuschen und Gemurmel führt zur Entstehung einer „Klanglandschaft“, dementsprechend ein vorwiegend auditives Theaterstück generiert, das sich in die Gruppe der Texte einreicht, die Jelinek unter dem Eindruck der Atomkatastrophe geschrieben hat und damit berechtigt über ein „Theater der Katastrophe“ zu sprechen. Im Zentrum der Lesart von Kovacs steht die Verschränkung von Musik und Quantenphysik, eine eigenwillige Überlagerung, die es erlaubt über Zeit und Zeitlichkeit, Sinn und Sinnlosigkeit, Leben und Tod zu reflektieren. In dem als Textfläche empfundene Werk verflochten sich musikalische Klänge mit physikalischen Phänomene (radioaktive Strahlung), die zur

Wahrnehmung in einem komplexen Zusammenspiel von Im/Materialität, Un/Sichtbarkeit und Un/Hörbarkeit führen. In Anlehnung an Barads Theorien, kann die Intention erkennbar werden, über die Möglichkeiten des Nicht/Seins, der Leere, radikale theatrale Repräsentationsformen hervorzurufen, um eine *katharsis* zu bewirken, die den gesamten Theatertext in einem eigenartigen Spannungsgefüge zwischen starker Emotion und dem Fehlen von Gefühlsregung durchzieht. In Jelineks „Theater der Leere“ ereignet sich eine Umarbeitung der aristotelischen *katharsis*, weil im Sinne der zerstörerischen Plastizität jede Form der Regung verschwinden kann, nur noch Entfremdung und Kälte herrscht. Die Konfrontation mit dem Chaos, der Leere, den gewaltvollen Ereignissen der Gegenwart eröffnet letztendlich die Möglichkeit neue Wege der Sinngebung in einer Zeit zu suchen, die völlig sinnlos geworden zu sein scheint, auf Vibration und Töne eingestimmt, die laut Kovacs nur noch „seismographisch“ wahrnehmbar sind.

Das vierte Kapitel befaßt sich mit dem vielseitigen Künstler Christoph Schlingensief, der sich schwer in die Kategorie „Theater“ einordnen lässt, ausgehend davon, dass er im Bereich Theater, Film, Oper, Aktionskunst, Installation und Medienkunst tätig war. Diese Medienvielfalt ist ausschlaggebend für die Untersuchung, um den Zusammenhang mit seinem „Theater der Leere“ zu verstehen. Beispielhaft ist die Inszenierung von Richard Wagners *Parsifal*, in Schlingensief als Regisseur Überlegungen zu Heiner Müllers Büchner-Preis-Rede hinzuzieht, indem der Begriff der „Wunde“ mit dem der „Leere“ in Verbindung gebracht wird. Die Integration des kurzen Videos über den Verfall eines Hasenkadavers eröffnet für den Schluß der Wagner Oper eine neue Lesart. Diese filmische Einlage wird zu einem Markenzeichen, das in Schlingensiefs Theater wiederholt auftaucht. Die ambivalente Symbolik des Hasen, die an Joseph Beuys erinnert, führt zu Analogien mit dem Verhältnis zwischen Tradition und Innovation, den Prozessen von Metamorphose und Transformation, in der Annahme, dass die Wunde als solche eine produktive Kraft sei. Seinem künstlerischen Credo folgend – „Scheitern als Chance“ – erlaubt es dem Unvorgesehenen oder dem Unerwarteten möglich zu werden, wie es am Beispiel vom Projekt *The African Twintowers* (2005) nachzuvollziehen ist oder an den sogenannten „Animatographischen Editionen“, Langzeitprojekte, bestehend aus einem Konglomerat, das Film, Performance, Installation, Live-Konzert und Aktionskunst zusammenfügt. Verschiedene Zeiteinheiten und Räume generieren in einem explosiven Prozeß sämtliche Transformationen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft neu ordnen. In *Area 7: Matthäusexpedition* (2006) überlappen sich isländische und afrikanische Mythologie, deutsche Geschichte, Installationen, kanonische Texte und Avantgarde – ein Sammelsurium an Materialien, das die Grenzen zwischen Leben

und Tod, Mensch und Nicht-Mensch, Natur und Kultur verwischt. Die Frage nach dem Heilungspotential der Kunst bzw. des Theaters veranlaßt Kovacs das „Theater der Leere“ von Schlingensiefel als eine „kontinuierliche Arbeit an einer Praxis des Sterbens und des Endens“ (S. 168) zu betrachten, denn Tod, Zerstörung und Explosion sind als eine Verwandlung in ein höheres Wesen gedacht, ein Oszillieren zwischen Destruktion und Kreation, Veränderung und Verwandlung.

Das fünfte Kapitel fokussiert schließlich das Stück *Probleme, Probleme, Probleme* (2019) von René Pollesch, das sich mit dem Dopplespaltexperiment auseinandersetzt und dieses für die Bühne adaptiert, in Anlehnung an Brechts Lehrstück-Konzept, das er aus seiner Perspektive für das 21. Jahrhundert neu „bemüht“. Der Dramatiker radikalisiert Brechts Kritik am bürgerlichen Theater, indem er die Materialisierung der vierten Wand fordert und postuliert, dass ein total neues Theater erst dann entstehen kann, wenn die Schauspieler:innen nicht mehr für die Zuschauer:innen spielen und somit diesen nichts mehr gezeigt wird. Auf diese Überlegung fußt das Interesse von Pollesch am Nichts und an der Leere, an der Position zwischen Bühne und Publikum bzw. Theater und Welt. Indem Kovacs auf das Interesse des Dramatikers an den Arbeiten von Donna Haraway zurückgreift, wird seine Kritik am Drama und dem Repräsentationstheater ersichtlich. Foucaults und Sarasins Lesart der Theorien von Charles Darwin folgend, adaptiert der Dramatiker die Absage an die vorbestimmten Merkmale einer Art, um sich von jeder Form der Vorbestimmung des Theaters zu distanzieren und den Fokus auf den Körper des Menschen richtet, im Gegensatz zu dem Drama, das den Menschen auf Konzepte wie Seele und Geist reduziert. Der programmatische Text *Schnittchenkauf* (2011-2012) stellt so manche Konzepte in Frage, unter anderem das auf Dialog basierte Theater, das Verhältnis zwischen Beziehung und Kommunikation, die Rolle der Empathie und der Tragik, um zur Erkenntnis zu gelangen, dass das Gegenwartstheater seine Grundkonzepte überdenken müßte, um weiter wirksam zu bleiben. Weiterhin konzentriert sich die Untersuchung auf die Hinwendung des Dramatikers zur Quantenphysik, die für ihn eine Grundlage bildet, die es dem Theater erlaubt die Welt in ihrer Seltsamkeit und Monstrosität darzustellen. Geprägt vom technowissenschaftlichen Zeitalter, erarbeitet Pollesch ein Theater, das er als eine zentrale Kraft betrachtet, dominiert von Unbestimmtheit und Interdependenz.

Das Fazit von Teresa Kovacs wäre, dass das „Theater der Leere“ eine „Art Grammatik“ bereitstellt, um sich mit einer Welt auseinanderzusetzen, die nicht nur aus den Fugen geraten, sondern auch aus jedem Maß geraten ist. Das „Theater der Leere“ verschiebt die konventionellen Formen der Wahrnehmung und konfrontiert die Rezipient:innen mit sogenannten Hyperobjekten, bringt neue Möglichkeiten des Erkennens, der gegenwärtigen

Welt entsprechend. Die Autorin stellt die Frage nach der Thematisierung der Zukunft im Theater der Gegenwart und verweist auf zwei programatische Texte: Kevin Rittbergers *Kassandra/ Prometheus. Recht auf Welt* (2019) und Florentina Horlzingers *Ophelia's got talent* (2022), die exemplarisch den Wandel im technowissenschaftlichen Zeitalter illustrieren. Insgesamt schließt Teresa Kovacs mit dieser anspruchsvollen Publikation eine Forschungslücke *in puncto* Theater der Gegenwart mit Bezug auf die Leere als Folge der Interaktion mit sämtlichen (Natur)Katastrophen, das sich auf der Suche nach dem Leben in den Ruinen befindet, um Heiner Müller herbeizuzitieren.

✉ **Prof. Eleonora Ringler-Pascu, D. Sc.**

West University of Timișoara

4, Vasile Pârvan Blvd.

300223 Timișoara, ROMANIA

E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

eleonora.ringlerpascu@e-uvv.ro