

Kopräsenz in/durch Theaterkritik

Zum Diskurs über Grenzen im Theater und in der medialen Öffentlichkeit am Beispiel von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater

Andrea Dassing (Rennes)

1. Einleitung

„Eine Kritik ist auch nur ein weiterer Weg, uns die Welt zu erklären, in der wir leben. Eine Kritik ist auch nur eine Geschichte, die wir zuerst uns selbst erzählen und dann dem Leser. Eine Kritik ist auch nur ein Versuch, der Wirklichkeit eine Form zu geben.“¹ Mit diesen Worten leitet der Theaterkritiker Georg Diez seine Überlegungen über die Beschaffenheit und die Aufgaben einer Theaterkritik ein. Diese soll, so der hier formulierte Anspruch, den Leser*innen die Welt erklären und der Wirklichkeit eine Form geben – oder es zumindest versuchen.

Doch welche „Wirklichkeit“, welche „Welt“ sind hier gemeint? Ist es die des Theaters, der erlebten Aufführung: sinnliche Eindrücke, Empfindungen, Reaktionen? Oder geht es in einem weiteren Sinne auch um die Wirklichkeit ‚draußen‘, ‚außerhalb‘ des Theaters – diejenige, *über* die das Theater spricht bzw. aus der heraus das Theater erst entsteht? Wie trennscharf lassen sich diese beiden ‚Wirklichkeiten‘ überhaupt voneinander unterscheiden? Oder anders gefragt: In welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

In diesem Beitrag möchte ich Kopräsenz in bzw. durch Theaterkritik untersuchen. Dabei geht es um das Verhältnis von An- und Abwesenheit in verschiedenen Hinsichten sowie die Fragen, in welchem Verhältnis das Theater und die sogenannte ‚Wirklichkeit‘ stehen und welche Rolle die Theaterkritik als Text bzw. die für die Theaterkritik verantwortliche Person bei der Gestaltung dieses Verhältnisses spielt. Über die Theaterkritik lässt sich – so die Ausgangsthese – ein Blick auf gesellschaftliche Zustände werfen. Als eine Instanz an der Grenze zwischen dem Theater und einer breiteren medialen Öffentlichkeit eröffnet sie einen doppelten Blick, der

1 Diez, Georg: Theater, in: Schalkowski, Edmund (Hg.): Rezension und Kritik, Konstanz 2005, 295–306, hier 295.

sich nicht nur auf die Themen und Phänomene selbst, sondern auch darauf richtet, in welchen diskursiven Mustern über diese nachgedacht wird.

Die hier vorzunehmende Untersuchung erfolgt in zwei Schritten: Zunächst wird in einer grundsätzlichen Reflexion danach gefragt, wie Kopräsenz bzw. das Verhältnis von An- und Abwesenheit in Bezug auf Theaterkritik und die Rolle des Theaterkritikers/der Theaterkritikerin gedeutet werden kann. Anschließend steht am Beispiel ausgewählter Rezensionen zu Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater in der Spielzeit 2014/15 die Frage nach der Kopräsenz als Gegenstand der Theaterkritik im Fokus: Welche Sichtweisen auf das Thema Flucht und Asyl – aber auch: welches Verständnis von Theater und seiner gesellschaftlichen Position – werden in den ausgewählten Stimmen der Kritik sichtbar? Welche Momente und Formen der Kopräsenz werden benannt und wie werden sie eingeordnet, interpretiert und bewertet?

2. Kopräsenz durch Theaterkritik

In einer Minimaldefinition lässt sich *Theaterkritik* als ein Text beschreiben, der sich auf eine oder mehrere Theateraufführungen bezieht. Eine *Aufführung* ereignet sich Erika Fischer-Lichte zufolge „in der und durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“². Damit eine Aufführung zustande kommen kann, müssen sich, so Fischer-Lichte,

zwei Gruppen von Personen, die als ‚Handelnde‘ und ‚Zuschauende‘ agieren (...) zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Situation, eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen. Die Aufführung entsteht aus ihren Begegnungen – aus ihrer Konfrontation, aus ihren Interaktionen.“³

Weiterhin begreift Fischer-Lichte die Aufführung als ein Ereignis. Als solches ist sie „einmalig und unwiederholbar“⁴. Das unmittelbare Erleben einer Theateraufführung ist damit grundsätzlich auf physische Anwesenheit

2 Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, in: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, 11–26, hier 11.

3 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen, 11.

4 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen, 22.

angewiesen, denn die Aufführung ist an einen bestimmten Ort und an eine bestimmte Zeit gebunden.⁵

Die Theaterkritik stellt angesichts dieser Flüchtigkeit der Theateraufführung den Versuch einer Fixierung dar. Sie will in gewisser Weise den zeitlich wie auch räumlich eng begrenzten Rahmen der Aufführung ausdehnen. Gunter Reus bemerkt hierzu: „Es [das Theater] ist nie völlig kontrollierbar und nie gleich. Es zeigt sich stets als Spiel. Theater ist vergänglich, einmalig, und Theaterkritik hält für das Publikum etwas von dem Vergänglichen, Einmaligen fest. Sie dokumentiert.“⁶ Der oder die Theaterkritiker*in nimmt dabei die Rolle eines oder einer Konservator*in ein. Seine oder ihre Aufgabe ist es zunächst einmal, selbst physisch – und möglichst auch geistig – anwesend zu sein und ihr eigenes Erleben in eine Sprache zu übertragen, die den Abwesenden, die später die Kritik lesen, das Geschehene erfahrbar macht und sie imaginär an der Aufführung teilhaben lässt.⁷

Der oder die Kritiker*in ist als ‚professionell Zuschauende*r‘ zudem eine Art Stellvertretung des anwesenden Publikums, die sich an ein nicht anwesendes (zumindest potenzielles) Publikum richtet.⁸ Er oder sie übermittelt Informationen und vermittelt auf diese Weise zwischen An- und Abwesenheit. Die Theaterkritik ist der Ort, an dem die Kopräsenz von Darsteller*innen und Publikum exemplarisch festgehalten und reflektiert wird. Dabei befindet sie sich an der Schnittstelle zwischen Theater und einer breiteren medialen Öffentlichkeit. Die Kritik soll deshalb, wie Georg Diez festhält, „ein Ansprechpartner sein in verschiedene Richtungen“⁹ und dabei immer den Blick auf beide Seiten richten: „auf das Werk, das seine Interpretation aus sich heraus gebiert, und auf die Welt, das seine [sic] Fragen und Forderungen an das Werk hat“.¹⁰ In dieser grenzüberschreitenden Funktion trägt sie die Geschehnisse auf dem Theater in die über physische Kopräsenz hinausgehende breitere Öffentlichkeit; als extern bleibende Stellvertretung spiegelt sie zugleich auch Publikumperspektiven an das Theater zurück.

5 Digitale Theaterformen und damit verbundene Fragen von Ko-Präsenz und Leiblichkeit seien an dieser Stelle ausgeklammert, da sich die folgenden Überlegungen nur auf analoges Theater beziehen werden.

6 Reus, Gunter: Ressort Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien, Konstanz 1999², 86.

7 Vgl. Reus: Ressort Feuilleton, 92–95.

8 Vgl. Lingnau, Fee Isabelle: Theaterkritik. Praxis und Theorie ihrer produktiven Möglichkeiten am Beispiel Herbert Iherings, Leipzig 2013, 4–6.

9 Diez: Theater, 295.

10 Diez: Theater, 304.

Um diese Aufgabe angemessen erfüllen zu können, braucht es nach Einschätzung von Diez ein passendes Verhältnis von Nähe und Distanz. „Ein Kritiker kann nie ganz Teil des Abends sein“, so Diez, denn „es bleibt immer ein Restabstand“, der weder zu groß sein dürfe, um sich der Aufführung nicht zu verschließen, noch zu klein, da man sonst „vor lauter Nähe nichts mehr“ sehe.¹¹

Das Theater selbst steht dabei nicht außerhalb der Zeit, sondern es greift – so Reus – „die Konflikte seiner Umgebung auf. Das vergängliche Spiel mit der Maske ringt immer auch um die Bewältigung der Gegenwart. [...] Theater ist Zeitkritik. Theaterkritik, die öffentlich beobachtet, festhält und bewertet, wird es ebenfalls.“¹² Somit hält Theaterkritik über die Beschäftigung mit dem Theater stets auch eine Auseinandersetzung mit der Welt bereit: „Jede Kritik kann uns etwas über die Welt erzählen, sei es über die Menschen, die in dieser Welt leben, sei es über die Art, wie diese Welt, wie diese Gegenwart, wie eine Vergangenheit funktioniert.“¹³

Wie wird nun in diesem speziellen ‚Medium‘ der Theaterkritik Ko-Präsenz als Gegenstand verhandelt? Für diesen zweiten Punkt beziehe ich mich auf Theaterkritiken, die zu der Aufführung von *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater in der Spielzeit 2014/15 erschienen sind.

3. Ko-Präsenz in Theaterkritik am Beispiel Jelinek/Stemann: Die Schutzbefohlenen (2014)

Ringen um Sprecherpositionen¹⁴

Die wohl naheliegendste Dimension der Ko-Präsenz, die in den Kritiken thematisiert wird, betrifft die physischen Ko-Präsenzen auf der Theaterbühne. Es werden zwei bzw. drei Personengruppen benannt: die professionellen Schauspieler*innen des Thalia Theaters einerseits und die geflüch-

11 Diez: Theater, 300.

12 Reus: Ressort Feuilleton, 86–87.

13 Diez: Theater, 304.

14 Unter Sprecherpositionen sind aus diskurstheoretischer Sicht diejenigen „Rollenkomplexe“ zu verstehen, die als legitim Sprechende im Diskurs vorgegeben werden (z. B. als Expertin auf einem Gebiet, als Betroffener, als Zeitzeugen etc.). Vgl. Keller, Reiner: Zur Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse, in: Keller, Reiner/Truschkat, Inga (Hg.): Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven, Wiesbaden 2013, 27–68, hier 37–39.

teten Laiendarsteller*innen andererseits. Zwischen den Thalia-Schauspieler*innen wird mitunter eine weitere Differenzierung vorgenommen: die drei männlichen, *weißen* Darsteller Felix Knopp, Daniel Lommatzsch und Sebastian Rudolph, die den Beginn der Aufführung markieren und damit zunächst die Bühne einnehmen, und drei weitere Schauspieler*innen – Ernest Allan Hausmann, Thelma Buabeng und Barbara Nüsse –, die zu einem späteren Zeitpunkt die Bühne betreten und dort ihren Platz einfordern. Bei dieser Unterscheidung anhand der gesellschaftlichen Marker Hautfarbe und Geschlecht gehe es, so heißt es in der *taz*, um „Zuschreibungsgruppenbildung“.¹⁵ Diese Markierungen werden wiederum als bedeutungsvoll für die Aushandlung eingeordnet, die sich dann auf der Bühne abspielt, wenn die Schauspieler*innen und später der ‚Flüchtlingschor‘ miteinander – so der Wortlaut in der *Kreiszeitung* – „um den Text ringen und um die Selbstverständlichkeit ihrer Anwesenheit“.¹⁶ Ko-Präsenz lässt sich hier als die Frage nach dem Recht auf Anwesenheit fassen. Wer wird als selbstverständlich anwesend wahrgenommen und wessen Anwesenheit erscheint erklärungsbedürftig? Diese Frage wird in der gleichen Rezension gedeutet als „[d]ie Frage, wer hier wen vertritt, wer für wen sprechen darf“.¹⁷ Robert Matthies (*taz*) spitzt diese Deutung noch weiter zu: „Das Ringen um Sprache wird zum Kampf um Sprechpositionen.“¹⁸ Seine Rezension ist durchzogen von Verben wie „erobern“,¹⁹ „verdrängen“²⁰ oder „verbannen“,²¹ die auch metaphorisch eine kriegerisch-aggressive Auseinandersetzung um die Bühne und damit um das Recht zu sprechen evozieren.²² Die Ko-Präsenz der drei genannten ‚Gruppen‘ wird als ein Vorführen dieses von Gewalt und Machtasymmetrien durchzogenen Aushandlungsprozesses interpretiert: Stemann

15 Matthies, Robert: Kampf um die Sprache, in: *taz*, die tageszeitung, 06.09.2014.

16 Schnell, Andreas: Entlang der Staatsräson, in: *Kreiszeitung*, 16.09.2014, <https://www.kreiszeitung.de/kultur/urauffuehrung-elfriede-jelineks-die-schutzbefohlenen-hamburger-thalia-theater-regie-nicolas-stemann-3862372.html> [13.03.2023].

17 Schnell: Entlang der Staatsräson.

18 Matthies, Robert: Echte Flüchtlinge gesucht, in: *taz*, die tageszeitung, 16.09.2014.

19 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

20 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

21 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

22 Diesen Konnex zwischen einem Kampf um die Bühne und einem Kampf um die Sprache stellt auch Annette Stiebele in *Die Welt* her, wenn sie schreibt: „Und am Ende übernehmen reale Flüchtlinge mehr und mehr die Bühne, die Schauspieler verstummen.“ Stiebele, Annette: Die große alte Dame des Theaters. Barbara Nüsse hat mit Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“ Premiere am Thalia, in: *Die Welt Hamburg*, 12.09.2014.

mache in seiner Inszenierung „Rassismus und Diskriminierung im Theater zum Thema“.²³ Die Ko-Präsenz der Gruppen von Akteur*innen auf der Bühne realisiert sich in dieser Darstellung nicht als Nebeneinander oder gar Miteinander, sondern als konfrontatives Gegeneinander.

Dieses Ringen um die Frage ‚Wer spricht für wen?‘ wird in den Theaterkritiken auch als An- und Abwesenheit einer eigenen Stimme thematisiert. Der Kritiker der *Zeit* etwa schreibt:

Schon bevor die eigentliche Aufführung beginnt, bewegen sich 28 meist afrikanische Asylbewerber auf der Bühne. Im Hintergrund sind kurze Videosequenzen zu sehen, in denen sie ihre Schicksale schildern. Dann treten drei junge Schauspieler nach vorne, die ihnen ihre Stimme leihen, so wie die österreichische Dramatikerin und Autorin Elfriede Jelinek in ihrem Stück [...] ihnen ihre Sprache gibt.²⁴

Dem widerspricht der Rezensent der *Kreiszeitung*:

Jelinek, heißt es in der Ankündigung des Abends, leihe den Flüchtlingen ihre Stimme. Was sich im Verlauf der zweistündigen Inszenierung als wenig zutreffend erweist. Es ist dem Theater an sich geschuldet, dass es sich die Stimme Jelineks leiht, die hier unverkennbar aus dem Text spricht [...]. Stemann fügt dem mindestens noch eine Ebene hinzu: Er leiht sich sozusagen die Stimmen der Flüchtlinge.²⁵

Aus der Perspektive der Ko-Präsenz ließe sich diese Konstellation als eine Form der Anwesenheit der Autorin in ihrem und durch ihren Text interpretieren. Zugleich wird die Frage aufgeworfen, inwiefern die Geflüchteten selbst, trotz ihrer körperlichen Präsenz auf der Bühne, auch mit ihrer eigenen Stimme anwesend sind. Mit dieser Frage setzt sich Birgit Schmal-mack auf *hamburgtheater.de* auseinander und kommt zu dem Schluss, dass durch Jelineks Text eine „Vereinnahmung“ stattfinde, gegen die sich der „Chor der Flüchtlinge“ letztlich wehre: „Sie [die Geflüchteten] erzählen ihre eigenen Geschichten in einer selbst gewählten Sprache.“²⁶ Christine Wahl kommentiert dazu im *Tagesspiegel*: „Wer anderen, wie wohlmeinend

23 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

24 Greven, Ludwig: Hamburger Asyl-Theater, in: Zeit Online, 15.09.2014, <https://www.zeit.de/hamburg/kultur/2014-09/lampedusa-thalia-hamburg> [04.02.2026].

25 Schnell: Entlang der Staatsräson.

26 Schmal-mack, Birgit: Die uneingeladenen Gäste, in: hamburgtheater, 13.09.2014, <http://www.hamburgtheater.de/hamburgtheater-a-z/hh-theater-a-h/die-schutz-erfohlenen.html> [04.02.2026].

auch immer, seine Stimme leiht, nimmt ihnen die eigene zugleich weg.“²⁷ Ko-Präsenz wird hier als Überschreibung gedeutet, insofern die Autorin sich die Stimme der Geflüchteten aneigne und diese damit letztlich zum Verstummen bringe.

Das Verhältnis von Stimme und Körper wird in den Kritiken anhand eines weiteren Inszenierungselementes thematisiert, nämlich der Bühnenergebnisse *vor* dem offiziellen Beginn der Aufführung. In der *Kreiszeitung* wird die Szenerie so beschrieben: „Sie liegen auf dem Boden und sprechen zu uns von einem Bildschirm: Flüchtlinge aus Hamburg sind im Thalia-Theater zu Gast.“²⁸ Die Geflüchteten lauschen ihren eigenen Fluchtgeschichten, sind Erzähler*innen und Zuhörer*innen zugleich. In diesem Moment kommt es zu einer gleichzeitigen Anwesenheit von Körper und Stimme, die aber nicht ineinander fallen, sondern voneinander abgekoppelt und stattdessen medial vermittelt sind. Intermedialität erzeugt so eine Art Ko-Präsenz der Geflüchteten mit ihren eigenen Erzählungen.

Theater und ‚Wirklichkeit‘

Im Blick auf die Lebenswirklichkeit der Geflüchteten wird ein prekäres Verhältnis zwischen der Kunstszene und der Welt außerhalb des Theaters deutlich. Die Ko-Präsenz der Geflüchteten mit professionellen Schauspieler*innen auf der Bühne wird in den Theaterkritiken auch als ein juristisches Problem thematisiert. Die Anwesenheit des ‚Flüchtlingschores‘ ist in rechtlicher Hinsicht keine Selbstverständlichkeit, da ein Großteil der beteiligten Geflüchteten über keine Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis verfügt und sich deshalb die Frage stellt, wie sie für ihre Mitwirkung angemessen entlohnt werden können. Das Thalia Theater als Institution wird in diesem Zusammenhang zu einem Akteur, der mit den politischen Verantwortlichen in Verhandlungen für und über die Geflüchteten tritt, um Sondergenehmigungen für diese zu erwirken. Diese Problematik und die Rolle des Thalia Theaters selbst wird in der Rezeption mehrfach thematisiert.²⁹ Die Rezen-

27 Wahl, Christine: Kunst oder Keule. Wenn Theater zur Eingreiftruppe wird, in: Der Tagesspiegel, 17.02.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/politik-und-aktion-im-theater-kunst-oder-keule/11381108.html> [04.02.2026].

28 Schnell: Entlang der Staatsräsön.

29 Simone Kaempf (*taz*) geht in ihrer Doppelbesprechung zweier Jelinek-Inszenierungen (*Die Schutzbefohlenen* von Nicolas Stemann und *Strahlende Verfolger* von Karin Beier) näher auf die Situation der 28 beteiligten Geflüchteten ein, insbesondere auf

sent*innen der *taz* und der *Kreiszeitung* verweisen auf den im Stück selbst von einem Mitglied des Chors geäußerten Vorwurf, Intendant Joachim Lux habe aufgrund der fehlenden Arbeitserlaubnis bis zuletzt Vorbehalte gegen die Mitwirkung zumindest eines Teils der Geflüchteten gehabt und sich nicht genug für diese eingesetzt. Zu dieser Kritik positionierte Lux selbst sich nach dem Schlussapplaus und wies sie als falsche Anschuldigung zurück.³⁰ Auf offener Bühne, aber nicht mehr gerahmt als Teil der Aufführung, bezog sich damit auf Aussagen, die selbst als Teil des Stücks geäußert wurden. „Dabei wäre das, als Theater gelesen, ein durchaus pikanter Hinweis darauf, dass sich die Freiheit auch in den Tempeln der Kunst immer noch entlang der Staatsräson bestimmt“³¹ – so der abschließende Kommentar des Rezensenten Andreas Schnell (*Kreiszeitung*). In der Rahmung als Kunst sieht Schnell somit das Potenzial, diesen die Inszenierung begleitenden Konflikt auf eine grundsätzlichere Ebene zu heben und als (selbst-)kritischen Metakommentar auf die Mechanismen des Kunstbetriebs selbst zu verstehen. Kunst und ‚Wirklichkeit‘ werden direkt aufeinander bezogen. Im *FOCUS* findet sich angesichts der Frage nach einer angemessenen Bezahlung die folgende Formulierung: „Und so bricht die Wirklichkeit in die Welt des Theaters.“³²

Dieses Zitat eröffnet noch eine weitere Ebene der Ko-Präsenz, nämlich die der ‚Wirklichkeit‘ in der Welt des Theaters, die hier in Opposition zueinander gestellt werden. Es scheint, als sei die Wirklichkeit eben nicht selbstverständlich im Theater präsent, weshalb es einer Betonung dieser ‚Ko-Präsenz‘ bedürfe. Damit wird auch eine Aussage über das Theater getroffen, welches offenbar als ein Ort fern von der Wirklichkeit angenommen wird – vielleicht ein Ort der Fiktion, der Utopie, der Weltflucht? Diese ‚Wirklichkeit‘, von der hier die Rede ist, wird direkt durch die Anwesenheit ‚echter‘ Geflüchteter und durch ihr ‚echtes‘ Problem – den unsicheren Aufenthaltsstatus – ins Theater geholt. Sie werden als das Element wahrgenommen, das den Rahmen des Spiels, des Uneigentlichen durchbricht.

die juristische Problematik der 16 Mitwirkenden aus der sogenannten Lampedusa-Gruppe, deren Aufenthaltsstatus in Hamburg zum damaligen Zeitpunkt nicht geklärt war. Vgl. Kaempff, Simone: So eine Art deutsches Wesen, in: *taz*, die tageszeitung, 23.09.2014.

30 Vgl. Schnell: Entlang der Staatsräson; Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

31 Schnell: Entlang der Staatsräson.

32 o. A. / dpa: Lampedusa auf der Thalia-Bühne. Ein Schandfleck für Europa, in: *FOCUS Online*, 19.09.2014, https://www.focus.de/kultur/kunst/theater-die-schutzbefohlenen-feiern-premiere-im-hamburger-thalia-theater_id_4130653.html [13.03.2023].

Susanne Kunckel skizziert in der *Welt am Sonntag* im Vorfeld der Premiere, was das Publikum erwarten wird:

Alle Akteure werden sich ins Wort fallen oder synchron reden, moralische Sicherheiten zerpfücken, Selbstgewissheiten stören und alles, was so durch Köpfe und Medien rauscht, zur Sprache bringen. Bis Wirklichkeit in die Veranstaltung dringt, sie stört und mit ihr interagiert. Die Schauspieler verstummen, wenn am Ende reale, in Hamburg gestrandete Flüchtlinge, [sic] die Bühne füllen und für kurze Zeit eine Stimme bekommen.³³

Die ‚Wirklichkeit‘ wird hier an die leibliche Ko-Präsenz geflüchteter Menschen gekoppelt. Auch hier wird die räumliche Vereinnahmung der Bühne mit der An- und Abwesenheit der eigenen Stimme in einen direkten Zusammenhang gestellt; die Bühne erfährt damit eine Deutung als Raum des Sprechens.

Dieser Gedanke der Ko-Präsenz von Theater und Wirklichkeit lässt sich allerdings auch umkehren. Die Frage lautet dann nicht: ‚Wie kommt die Wirklichkeit ins Theater?‘, sondern: ‚Wie kommt das Theater in die Wirklichkeit?‘ So zitiert der Rezensent der *ZEIT* den Intendanten des Thalia Theaters, Joachim Lux, und den Regisseur der Inszenierung, Nicolas Stemann, denen es darum gehe, „eine neue Haltung zu diesem Thema und längerfristige Lösungen für das Zusammenleben zu finden“.³⁴ Hierin schwingt zumindest die Hoffnung mit, durch das Theater einen Anstoß zu geben, der einen Widerhall außerhalb des Theaters findet, und so, um die Formulierung von Gunter Reus noch einmal aufzugreifen, einen Beitrag zur „Bewältigung der Gegenwart“³⁵ zu leisten.

4. Konklusion

Ziel meiner Ausführungen war es zu zeigen, dass sich anhand von Theaterkritik – hier ganz konkret bezogen auf die Aufführung von *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater – das Verhältnis von An- und Abwesenheit auf mehreren Ebenen beleuchten lässt. Die Theaterkritik übernimmt eine Mittlerfunktion, über die das Geschehen auf der Bühne nach außen getragen, die Perspektive des Publikums wiederum ins Theater ge-

33 Kunckel, Susanne: Energie und Anarchie, in: *Welt am Sonntag*, 07.09.2014.

34 Greven: *Hamburger Asyl-Theater*.

35 Reus: *Ressort Feuilleton*, 86.

tragen werden kann. Sie setzt sich dabei nicht nur mit dem Bühnengeschehen, sondern auch mit dem Weltgeschehen auseinander. Dies dürfte an der Analyse einiger Rezensionen zu *Die Schutzbefohlenen* ersichtlich geworden sein, denn gerade in der Rezeption dieser Theaterproduktion werden – über die künstlerische Ebene hinaus – ethische und juristische, aber auch politische Fragen diskutiert. In den untersuchten Kritiken kommt Ko-Präsenz in mehrfacher Hinsicht zur Sprache. Die Art und Weise, wie hierbei die im Stück aufgerufenen Diskurse um Flucht, Asyl und die Grenzen Europas aufgegriffen und kommentiert werden, zeigt einen Ausschnitt aus der gesamtgesellschaftlichen Diskurslandschaft. Sie lässt aber auch Einblicke zu, wie über Theater an sich und seinen Stellenwert innerhalb unserer Gesellschaft nachgedacht wird.