

Theatrale Plausibilität im Drama der Migration

Christina Wald

Als kommunale Kunstform hat das europäische Theater seit seinen Anfängen in der griechischen Antike zur soziokulturellen Verhandlung von Migration, Flucht und Asyl beigetragen. Bei dieser Verhandlung steht seit jeher die Frage nach der Plausibilität der Fluchtgeschichte im Mittelpunkt, da die Schutzbedürftigkeit der Geflüchteten eingeschätzt werden muss. Im zwanzigsten Jahrhundert hat die UN-Flüchtlingskonvention dies auf die Formel der »well-founded fear of being persecuted« gebracht (»The 1951 Refugee Convention«). Wann aber die Angst vor Verfolgung als »wohlbegründet« und die Fluchtgeschichte der Asylsuchenden als glaubwürdig eingestuft wird, bleibt juristische, administrative und politische Ermessenssache, wie auch der Beitrag von Judith BEYER zeigt. Als künstlerischer Reflexionsraum der juristischen Plausibilitätslogiken kann das Theater widerstrebenden Plausibilisierungen Raum geben, Gegenplausibilisierungen entwickeln und so die Routinen der rechtlichen Verfahren hinterfragen.

Dieser Beitrag untersucht, wie im Theater die Glaubwürdigkeit von Geflüchteten über Plausibilisierungsstrategien konstruiert und metatheatral reflektiert wird am Beispiel von Timberlake Wertenbakers Drama *Credible Witness* (2001) und dem kollaborativen Projekt *The Trojans* (2019), die beide auf Euripides' Tragödie *Die Troerinnen* aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. rekurrieren.¹ Wertenbakers auf Interviews beruhendes Drama wurde 2011 an renommierten Londoner Royal Court Theatre uraufgeführt, während *The Trojans* 2019 mit syrischen Geflüchteten in Glasgow aufbauend auf ihren Fluchterfahrungen entwickelt wurde und als Material für einen Dokumentarfilm diente. Beide sind jeweils als politische Intervention gegen das verbreitete kulturelle Misstrauen gegenüber Migrant:innen angelegt. Neben der intellektuellen Überzeugung zielen sie auch auf die affektive Beeinflussung des Publikums und appellieren an dessen »politisierten Glauben«, wie ich im Folgenden argumentieren werde, an eine Identifikation mit den Geflüchteten, die sich aus

1 Ich danke den Teilnehmer:innen des Schwerpunktthemas »Cultures of Plausibilisation« am Zentrum für kulturwissenschaftliche Forschung der Universität Konstanz für unsere anregenden Diskussionen und ihre Reaktionen auf eine frühe Fassung dieses Beitrags sowie Thomas Kirsch, Juliane Vogel, Anja Hartl und Jonas Kellermann für ihre hilfreichen Rückmeldungen zu späteren Versionen des Manuskripts.

politischer Überzeugung speist. In dieser Hinsicht bedienen sie sich bestimmter Strategien, um die Plausibilität ihrer Intervention zu steigern. Während *Credible Witness* ein fiktionales Szenario entwirft, das von Gesprächen mit Geflüchteten inspiriert wurde, assembliert *The Trojans* Berichte von Geflüchteten, die ihre eigene Geschichte im Stil des dokumentarischen Theaters auf der Bühne präsentieren, mit Passagen aus Euripides' *Die Troerinnen*. In beiden Fällen dient die antike Folie als Plausibilitätsressource für die Darstellung der aktuellen Situation. Über die vergleichende Lektüre von *Credible Witness* and *The Trojans* hinaus versucht die folgende Diskussion, das bisher weitgehend unbeachtete Konzept der Plausibilität als analytische Kategorie für die Theaterwissenschaft und kulturwissenschaftliche Dramenanalyse fruchtbar zu machen.

***Credible Witness*: Theatrale Zeugenschaft, dialogische Plausibilität und politisierter Glaube**

Credible Witness nutzt mehrere Plausibilisierungsstrategien, um seinem Anliegen Gehör zu verschaffen. Timberlake Wertenbaker hat das fiktionale Szenario ihres Dramas nach Interviews mit Betroffenen entwickelt und beglaubigt die Handlung und die Figuren so durch den Rekurs auf reale Personen und Erfahrungen (Gibson 2013: 10). Wie der von Alison Forsyth und Chris Megson herausgegebene Band *Get Real. Documentary Theatre Past and Present* gezeigt hat, ist der Zeugenbericht zum dominanten Gegenstand im dokumentarischen Theater seit der Jahrtausendwende geworden, mit einem besonderen Interesse an persönlicher, intimer, subjektiver Zeugenschaft sowie an stellvertretender Zeugenschaft.² Wertenbakers Drama schließt an diesen Trend zwar an, fiktionalisiert jedoch die Berichte der Geflüchteten und erschafft so eine Zwischenform. Formal wählt Wertenbaker den Realismus, um den Wirklichkeitsanspruch des Dramas zu steigern, inklusive des psychologischen Realismus, der das Publikum zur Identifikation mit den Asylsuchenden einlädt. Diese Psychologisierung der Figuren kombiniert das Drama mit der Aktivierung kultureller Archetypen, um seinen Geltungsanspruch zu steigern: Dargestellt wird nicht nur die spezifische Situation in Großbritannien zu Beginn des 21. Jahrhunderts, sondern grundlegender die Begegnung von Schutzsuchenden und denjenigen, die über dieses Schutzgesuch zu entscheiden haben.

Das historische Interesse von *Credible Witness* wird durch den Prolog etabliert, der sich mit der Ausgrabung von antiken Objekten beschäftigt und ein Verständnis

2 Amanda Stuart Fishers Studie *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies* (2020) unterscheidet zwischen ›verbatim‹ und ›testimonial theatre‹ im Hinblick auf deren dramaturgische Strukturen und ethische Ansprüche, diskutiert aber auch die vielfachen Überschneidungen zwischen diesen beiden Konzepten.

der Gegenwart als Palimpsest vergangener Zeiten nahelegt: »A new history built on top of old histories« (Werthenbaker 2001: 9), wie der mazedonische Geschichtslehrer Alexander Karagy seinen Schüler:innen erklärt. Dieses Konzept der palimpsestischen Gegenwart schließt transkulturelle Inbesitznahmen des Ortes ein, der nur auf der Oberfläche ein Feld von griechischem Weizen ist, darunter aber »a land criss-crossed« (ebd.: 9) von mazedonischen, römischen, byzantinischen, türkischen, englischen, bulgarischen und deutschen Spuren birgt. Die Tatsache, dass im Hauptteil des Dramas der britische Sachbearbeiter, der die Asylanträge prüft, in Rekurs auf seine normannischen Vorfahren Simon Le Britten heißt, und der Betreuer im Asylzentrum aus Indien eingewandert ist, signalisiert die Eroberungs-, Kolonisations- und Migrationsgeschichte Großbritanniens. So verdeutlicht *Credible Witness* von Beginn an, dass die gegenwärtige Situation, in der machtvollen Akteure anderen Personen Zutritt zu einem Territorium gewähren oder verwehren können, als Momentaufnahme einer von Einwanderungen und Inbesitznahmen geprägten Geschichte zu verstehen und die moralische Plausibilität der Rollenverteilung historisch kontingent ist. Im Prolog fordert Karagy seine Schüler:innen auf, sich auf die Suche nach Zeitzeug:innen zu begeben und appelliert damit auch an das Geschichtsbewusstsein des Publikums: »History always has witnesses. Find them, and if that is too late, the witnesses of witnesses. A distant memory, a thread of gossip, a half-remembered language« (ebd.: 9). Gleichzeitig wirft sein Auftrag auch bereits die zentrale Frage auf, wie belastbar solche vagen Erinnerungen oder gar »eine Spur von Geschwätz« als historische Zeugnisse sind, was also glaubhafte Zeugenschaft ausmacht und welche Plausibilisierungsstrategien und -prüfungen für ihre Beglaubigung erforderlich sind.

Die transhistorische und transkulturelle Suchbewegung, zu der das Publikum von *Credible Witness* im Prolog eingeladen wird, wird außerdem verstärkt durch intertextuelle Bezüge zum Jahrtausende umfassenden *theatre of displacement*, das bis zu den Anfängen des europäischen Dramas in der griechischen Antike zurückreicht und für die britische Dramatik einen wichtigen Schwerpunkt in Shakespeares Dramen des Exils hat. In der Uraufführung von *Credible Witness* am Londoner Royal Court erinnerte das Bühnenbild an das antike Dionysos-Theater (Woolley 2014: 151) und damit an einen Ort, der zwischen Meer und Stadt gelegen selbst ein transitorischer Zwischenraum war und auf seine Art als Flüchtlingslager fungierte; in den dort aufgeführten Dramen wurde immer wieder die Immigrationsfrage verhandelt, und Asylsuchenden eine Stimme gegeben (Menke/Vogel 2018: 11).³ Bettine Menke und Juliane Vogel legen in ihrer Einleitung zum Sammelband *Flucht und Szene* dar, dass sich »[i]m Medium des Theaters wie in der Form der Tragödie, die beide als Institutionen politischer Selbstreflexion der Polis gelten können, [...] der Stadtstaat Athen als Schutzmacht Verfolger« präsentiert (ebd.: 9). In der Forschung wurde

3 Siehe auch Bakewell 2013 und Grethlein 2003.

auch herausgearbeitet, wie eng generell Rechtsprechung und Theater in der Antike verknüpft waren. So war der Begriff für Schauspieler, *hupokrites*, auch die Bezeichnung für den Beklagten in einem Gerichtsverfahren, der eine überzeugende Aussage machen musste, um die Jury für sich einzunehmen (Hall 2010: 62). Wertenbakers Drama zu glaubwürdiger Zeugenschaft in aktuellen Migrationsverfahren knüpft an diese Tradition an.

Zudem wird in einer zentralen Szene des Dramas das gestische Inventar des antiken griechischen Schutzgesuchs aktiviert, das in vielen antiken Tragödien zu finden ist. Petra Karagy, die aus dem mazedonischen Teil Griechenlands nach England gereist ist, um ihren nach England geflohenen Sohn Alexander zu finden, kniet hier vor dem Asylbeauftragten: »Mr Le Britten, I come from the family of the women who refuse to kneel. Look: I am getting down on my knees – in front of you – let Alexander the Great and my great-grandmother and my mother forgive me, I beg you, I clasp your knees to bring me back my son.« (Wertenbaker 2001: 27) Knien und das Umfassen der Knie des Angeflehten waren in der antiken griechischen Kultur typische Gesten der Asylsuche, der rituellen Hikesie, die rechtliche Implikationen hatte.⁴ Wie Sara Freeman bemerkt hat, evoziert Wertenbaker hier diese Geste und reaktiviert damit eine theatrale, rituelle und juristische Form für ein aktuelles Anliegen (Freeman 2008: 62; siehe auch Woolley 2014: 151). Es passt zu seinem palimpsestischen Konzept der Gegenwart, dass sich das Drama hier nicht nur auf antike, sondern auch auf Shakespeares Tragödien bezieht, die ihrerseits auf das Hikesie-Ritual rekurrierten (Wald 2018). So weist die Figurenkonstellation von *Credible Witness* deutliche Parallelen zu Shakespeares Verbannungsdrama *Coriolanus* auf, da Petra Karagy, wie Shakespeares Volumnia, ihren Sohn auf streng patriotische Weise allein erzogen hat, mit »lullabies of blood and hatred« (Wertenbaker 2001: 47), später wie Volumnia seine Entblößung einfordert, um seine Wunden sichtbar zu machen, und ihn schließlich verstößt und an ein anderes Land verliert. Der Wendepunkt in Shakespeares Tragödie ist das Schutzgesuch Volumnias, bei dem sie vor ihrem eigenen Sohn kniet wie Petra Karagy vor Le Britten, der sie als Mutterfigur sieht.⁵

Credible Witness hat das starke Interesse von europäischen Theatern an antiken Tragödien der Asylsuche vorweggenommen, das während der aufgeheizten Debatten über Einwanderung in den 2010er Jahren einen Höhepunkt erreichte, als Aischy-

4 In der antiken Polis galt ein Grundrecht auf religiös oder politisch motivierten Schutz durch die Götter, den die Schutzsuchenden, die Hiketiden, am Altar einfordern konnten. Dabei folgten sie den vom Ritual der Hikesie festgelegten Regeln. Susanne Göddes Studie hat die gestischen und argumentativen Charakteristika der Hikesie im antiken Griechenland auf und jenseits der Bühne umfassend dargestellt (Gödde 2000).

5 Wertenbaker schaltet ihrem Drama außerdem ein Zitat aus Shakespeares Historiendrama *Richard II* vor, das den Schmerz des erzwungenen Exils auf den Punkt bringt: »Then thus I turn me from my country's light / To dwell in solemn shades of endless night« (Wertenbaker 2001: 5).

los' *Schutzfliehende* sowohl in der Originalfassung als auch in den Adaptionen von Elfriede Jelinek in *Die Schutzbefohlenen* (2013–2015) und von David Greig in *The Suppliant Women* (2017) in zahlreichen europäischen Theatern inszeniert wurde, ebenso wie verschiedene Fassungen von Euripides' *Troerinnen*, auf die ich unten genauer eingehen werde.⁶ Wie trägt die Wiederverwendung von antiken Texten, Tragödien-elementen, Plotmustern und gestischen Konventionen zur theatrale Plausibilisierung der Schutzbedürftigkeit von Geflüchteten im 21. Jahrhundert bei? Wie kann die »half-remembered language« der antiken Asylsuche heute noch als Plausibilitätsressource dienen? Die aus dem Ritus entstandene theatrale Form der Hikesie hat bis heute eine affizierende Kraft und der Rückgriff auf etablierte Narrative bietet ein Interpretationsmuster für die Gegenwart. Wie Emma Cox in ihrer Studie *Theatre and Migration* argumentiert hat, hat dieser mythopoetische Umgang mit der gegenwärtigen Migrationsproblematik eine politische Dimension:

If theatre of migration can both shape and reflect a society's imaginings of its ›others‹, then these imaginings are always already caught in an echo chamber of archetypal, often heroic, narratives. Certain mythic cornerstones – the painful separation, the journey, the encounter with others, the longing for home and, sometimes, the nostos (homecoming or return) – tend to prevail as far as the emotional legibility of migrant narratives is concerned. To put it another way, we already have a symbolic system by which we recognise (the Latin etymology is ›know again‹) migrants and migration, and this compels our reading of the political present. (Cox 2014: 9)

In Wertenbakers Prolog betont Alexander Karagy, die Gegenwart sei »poor« und »flat« (Wertebaker 2011: 9) ohne die bedeutungsstiftende historische Tiefendimension. Im Unterschied dazu ist die Gestik der Hikesie so expressiv, dass ihre Bedeutung emotional lesbar ist auch ohne Kenntnis des kulturellen Erbes, welches der Schutzbitte zusätzlichen Nachdruck verleihen kann.⁷

Zudem wirft der Rückgriff auf die antike Tragödie, die oft als Wiege und Inbegriff der europäischen Demokratie gefeiert wird,⁸ die dringliche Frage auf, wie in aktuellen Asylverfahren mit europäischen Werten umgegangen wird. Dass die

6 S.E. Wilmer (2018: 29–40) diskutiert verschiedene Aufführungen der Schutzbefohlenen in seiner Studie *Performing Statelessness in Europe*.

7 Wie Leah Whittington in ihrer Studie *Renaissance Suppliants* deutlich macht, nutzen bereits die Antike und die Renaissance diese Strategie des Nachdrucks: »The formulaic structures of supplication allow the suppliant to present his situation as a generalizable experience that exerts pressure because it has happened so many times before and will happen so many times in the future« (Whittington 2016: 19).

8 Siehe dazu Margherita Laeras Studie *Reaching Athens: Community, Democracy and Other Mythologies in Adaptations of Greek Tragedy*, die sich mit der dramatischen Neuverhandlung dieser »shared transnational myths throughout the West« auseinandersetzt (Laera 2013: 2).

Schauspielerinnen der Figur Petra Karagy, Olympia Dukakis, einige Jahre zuvor die Titelrolle in Wertenbakers Adaption von Euripides' *Hecuba* gespielt hatte, forcierte in der Uraufführung am Londoner Royal Court Theatre zusätzlich den intertextuellen Bezug zur griechischen Tragödie (Freeman 2008: 61): »Like the Trojan women with Hecuba at their head, these immigrants with Petra as their leader [...] are the test of western democratic ideals and due process of law; their treatment at the hands of the state, like that of the Trojan women, must make the citizens of that state, who are the intended audience, pause« (ebd.: 64).

Die Gestik der Hikesie war bereits auf der antiken Bühne Teil eines komplexen Vorgangs, der die Darlegung der eigenen Lebensgeschichte nach bestimmten formalen Regularien einschloss: Schutzsuchende mussten ihre Identität und Abstammung erklären, die Gründe für ihre Flucht angeben und ihre Schutzbedürftigkeit glaubhaft machen, um bei den Zuhörern Mitleid zu erzeugen, damit sie in die Polis aufgenommen wurden (Gödde 2000: 177). Bei diesem »argumentativen, aber auch mimetisch-expressiven Verfahren«, das auch eine »auf Plausibilität bedachte Beweisführung« im Stil der demokratischen Rhetorik beinhalten konnte, gab es Verhaltensregeln zu beachten (ebd.: 177–178). So ermahnt Danaos seine schutzsuchenden Töchter in David Greigs Übersetzung von Aischylos' *Suppliant Women*:

If you are challenged then choose your words wisely;
We're foreign: we must be respectful and meek.
Tell them the story of why you're in exile,
Make clear you committed no murder or crime.
Be demure, keep your eyes low, always be modest,
Don't utter a word till you're spoken to first,
Greek people are touchy, they take offence quickly,
So give way, defer, and always remember
You're seeking asylum, you must not be bold. (Aeschylus 2017: 16)

Wie Susanne Gödde in ihrer Diskussion der Hikesie im antiken Griechenland deutlich macht, erforderte für die Darstellung der Schutzbitte »Evidenz [...] auch ›Mimesis‹, denn der Schutzfliehende ist aufgerufen, seine Notsituation so anschaulich wie möglich zu demonstrieren. Das Performative der Hikesie-Sprache verdankt sich nicht zuletzt der Verbindung von Körper- und Wortsprache« (Gödde 2000: 45). Die demütige Schutzbitte erfordert also auch den körpersprachlichen Ausdruck der Schutzbedürftigkeit.

Auch *Credible Witness* dreht sich um die Frage, wie Asylsuchende ihre Notlage plausibel vermitteln können; dabei ist die Darbietung ihrer Geschichte eine zentrale Komponente. Der zuständige Sachbearbeiter Le Britten betont, »the challenge of this job is to find the truth of a story and it's a challenge I relish« (Wertenbaker 2001: 24). Durch diesen forensischen Zugang und den Titel *Credible Witness* ist das

Publikum zu einer vergleichbaren Plausibilitätsprüfung aufgerufen, die zwar idealiter in der Identifikation der Wahrheit endet, de facto aber immer auf Deutungen angewiesen und so im Bereich der Plausibilität bleibt. Darüber hinaus macht das Drama deutlich, wie Traumatisierungen, Schamgrenzen und Übersetzungsprobleme die Vermittlung der eigenen Geschichte erschweren oder verunmöglichen können, wie also die Gestaltung der eigenen Geschichte als Plausibilitätstechnologie an ihre Grenzen stößt (Eidinow/Ramirez 2016: 44). So kann der aus Algerien geflüchtete Aziz seine Bedrohungslage nur über die Nacherzählung seiner Träume verschlüsselt erzählen, in denen er sich immer wieder mit seinem abgetrennten Kopf konfrontiert sieht. Auch die Somalierin Ameena kann der für das Asylverfahren erforderlichen Gestaltung ihrer Geschichte nicht entsprechen. Sie spricht im ganzen Drama nur wenige Worte, erleidet aber mehrere Panikattacken und Weinkrämpfe. Petra Karagy spricht schließlich für sie, nachdem Ameenas Asylgesuch wegen ihrer »garbled« »story« abgelehnt wurde. Petra bringt Ameena schließlich zur verbalen Offenlegung ihrer Geschichte und der erforderlichen körpersprachlichen Beglaubigung (Wertenbaker 2001: 58): Die Entblößung von Ameenas durch Zigarettenbrandwunden entstellten Körpers plausibilisiert die ebenfalls bruchstückhaft verstümmelte Formulierung ihrer Vergewaltigung und Misshandlung durch mehrere Soldaten. So kann Ameena schrittweise ihre Lebensgeschichte darstellen, die zuvor verfälscht wurde durch falsche Übersetzungen und Ameenas posttraumatische Unfähigkeit, eine kausal geordnete Geschichte zu vermitteln. Petra resümiert die heilende Kraft dieser Erzählung: »Words are like medicine, they taste bad, but they help after. With every English word, you will tell your story more« (ebd.: 61).

Auch in den Szenen, die Alexander Karagy bei seiner Arbeit mit jungen Immigrant:innen in England zeigen, wird die therapeutische Kraft des Wortes und der kollektiven Trauer beschworen. Er übt mit seinen Schützlingen die Ausdrucksform der Klage ein, die ebenfalls durch die antike Tragödie geprägt ist. Im Unterschied zur in Asylverfahren erforderlichen, in sich schlüssigen Geschichte erlaubt die Klage fragmentierte und verdrängte Erinnerungen, Leerstellen und Geheimnisse:

Today, we will cry for Ali, even though his name is not Ali. Ali has forgotten his name. [...] One day Ali will remember his name. And with his name he will remember his home, his friends, the food he liked, the smells of his village, the good times, because history is also the good times. [...] Ali will remember his name, but until then we will cry for him, his lost self, we will cry for Ali. We cry for Ali. (Ebd.: 13)

Henry does remember his name, but he won't tell it to us. Henry's name is all he has left and he is afraid that if he loses that too, he will no longer exist. So we call him Henry. [...] We'll cry for Henry [...]. (Ebd.: 14–15)

Die Klage in der Gemeinschaft lehnt sich an die dramaturgische Situation in *Die Troerinnen* an, wo die Frauen die Klage über ihr Schicksal nach- und miteinander anstimmen und die Trauer über den Verlust ihrer Heimat teilen. Anders als die wortgewaltigen Figuren aus Euripides' Drama müssen Alexander Karagys Schüler:innen jedoch den Ausdruck ihres Leids zunächst erlernen, um sich aus der Sprachlosigkeit befreien zu können.

Credible Witness nutzt Elemente, die typisch geworden sind für das aktuelle Drama der Migration, so die Demonstration der Schutzbedürftigkeit, der Traumatisierung und der Unschuld der Geflohenen. Während der misshandelte Körper als Plausibilitätsressource einsetzbar ist, können psychische Traumatisierungen die narrative Konsistenz und damit die Nachvollziehbarkeit der Leidens- und Fluchtgeschichte stören, obwohl traumatisierende Erfahrungen paradoxerweise zu den kulturellen (und politischen) Erwartungshaltungen an Geflüchtete gehören. Wie Julie Matthews und Kwangssok Chung gezeigt haben, werden in *Credible Witness* glaubwürdige Zeug:innen präsentiert als »products of our own witnessing regimes which demand that refugees and asylum seekers represent themselves with authentically intact ethnic histories, clearly enunciated accounts of violence and trauma, and precise legal documentation so that they may be rightfully ›processed‹ as either ›legal‹ or ›illegal‹ and unmistakably identified as meriting welcome« (Matthews/Chung 2008: 2). Alison Jeffers hat sich mit der dafür erforderlichen Standardisierung der Fluchtgeschichte und ihrer Darbietung auf und jenseits der Bühne in ihrer Studie *Refugees, Theatre and Crisis* beschäftigt. Mit Bezug auf die Flüchtlingskonvention der Vereinten Nationen merkt sie an:

refugees who have crossed several borders and travelled to western states to claim asylum are forced to play the role of ›Convention refugees‹ [...]. In the course of arguing their case as ›Convention refugees‹ they become enmeshed in bureaucratic performance whereby they become *conventional refugees*, those who conform to cultural expectations of refugees, particularly in relation to suffering. (2012: 17; Herv. i.O.)

Im Handbuch des UN-Flüchtlingskommissariats wird eingeräumt, dass Flüchtlinge nicht jeden Aspekt ihrer Lebensgeschichte beweisen können und daher mit einem »benefit of the doubt« beurteilt werden sollten – allerdings nur, wenn die Asylprüfenden von der »general credibility« des Asylsuchenden überzeugt sind und der Fluchtbericht zusammenhängend, plausibel und in Übereinstimmung mit bekannten Fakten gestaltet ist (Millbank 2009: 5). Auch Agnes Woolley hat diesen Vorgang der Standardisierung von Fluchtgeschichten untersucht als eine Idealisierung, die die Parameter für die Artikulation des Fluchterlebnisses setzt. Sie macht deutlich, dass die Annahme einer zu entdeckenden Wahrheit nicht nur juristische, sondern auch literarische Darstellungen von Asylsuche prägt, die sich daher insbesondere

um die Frage nach der Aufrichtigkeit und Authentizität der ›asylum story‹ drehen (Woolley 2017: 378–379). *Credible Witness* beleuchtet also die Verfahrensweisen der Migrationsbürokratie, die eine ihren Plausibilitätskriterien gemäße Darstellung der Fluchtgeschichte einfordert und damit zur Standardisierung im Sinne einer Gattungsbildung und Darstellungskonvention führt, die Jeffers »bureaucratic performance of refugeeness« nennt (Jeffers 2012: 86, siehe auch Wake 2013: 109). Hier geht es nicht allein um die Plausibilität der Geschichte, sondern auch um deren eingeübte überzeugende Darstellung, »a credible performance, convincing in the telling as well as in the construction« (Jeffers 2012: 30; Herv. i.O.).

Auch wegen dieser den Asylverfahren inhärenten Darstellungskonvention ist das Theater zu einem wichtigen Forum der Aushandlung von Plausibilitäten im Migrationsdiskurs geworden. Der Fall von Alexander Karagy in *Credible Witness* zeigt, wie leicht diese Darstellung misslingen kann. Da die griechischen Behörden seinen Ausweis eingezogen hatten, ist er mit falschem Ausweis nach England geflohen und verstrickt sich schnell in damit zusammenhängende Lügen statt sich ›in eine Position der Legitimität zu erzählen‹ (Woolley 2017: 380):

I had only the false passport. I'd pretended I didn't know any English because I was nervous and I thought an interpreter would help. That was two lies – you'd told me the English don't forgive lies. The embassy man misinterpreted everything I said to the official. It made me unsure, hearing it in another language, but so different – I became confused. They didn't want to believe I was beaten by the police, they asked how many, details. I couldn't say for sure. Two – three – When no one believes you, you begin to doubt yourself. I tried to say why they were against my history of Macedonia, but the embassy man laughed and said since when had the Greeks been afraid of history? Then in Greek he asked who I was working for. I became angry. He told the official I seemed hysterical, I remember the word, hysterical – I thought I was going to be sent back then, I was wet with fear, but the official referred the case and I started crying. I was humiliated. (Wertenbaker 2001: 45)

Karagys Bericht betont, dass Plausibilität intersubjektiv hergestellt wird, und dass das Misstrauen der Zuhörer seine Darstellung erschwerte. Wertenbaker macht diese Relationalität der Glaubwürdigkeit bereits in ihrem Titel deutlich, da ›credible‹ grammatikalisch zwar eine Eigenschaft des Zeugen ist, diese Eigenschaft aber nur von einer beurteilenden Instanz zugesprochen werden kann. Wie Jenni Millbank in ihrer Untersuchung des ›credibility assessment‹ in Asylverfahren mehrerer englischsprachiger Länder herausgestellt hat, entscheiden die zuständigen Akteure auf der Basis von Beweisen, Instinkten und Emotionen, ob sie der präsentierten Fluchtgeschichte Glauben schenken (Millbank 2009: 5; siehe dazu auch den Beitrag von Judith BEYER). Das dialogische Prinzip in der Herstellung von Plausibilität wird in Asylverfahren jedoch selten anerkannt. Vielmehr wird der englischsprachige Aus-

druck ›ring of truth‹ häufig verwandt, um die aktive und subjektive Rolle der Asylprüfenden zu verbergen und stattdessen den scheinbar objektiven Wahrheitsanspruch der Lebensgeschichte zu betonen:

This notion of truth as objective and discoverable by a decision-maker who is a fact ›finder‹ – rather than, say, a probability estimator, one who knows that their state of knowledge can only ever be imperfect and who weighs various possibilities and decides to give or withhold the benefit of the doubt – is surprisingly prevalent given the well-known vicissitudes of proof in the refugee context. (Ebd.: 5)

Insbesondere die Plausibilitätsprüfung in Asylverfahren beruht jedoch häufig nicht auf Beweisen, sondern auf Wahrscheinlichkeitsannahmen und Spekulationen der Asylprüfenden, die beispielsweise durch einen kulturellen *bias* fehlgeleitet sein können (ebd.: 17, 32; siehe auch Thomas 2006). Millbank zitiert die pointierte Einlassung von Earl Russell in einer Debatte im britischen Oberhaus im April 2004 zur Asyl- und Immigrationsgesetzgebung, die die intersubjektive und interkulturelle Konstruktion von Glaubwürdigkeit verdeutlicht: »Credibility is a way by which the interviewer is able to express his ignorance of the world. What he finds incredible is what surprises him« (Lords Hansard Text und Millbank 2009: 21).

Die Ko-Produktion von Plausibilität kennzeichnet grundsätzlich das dokumentarische Theater, in dem das Publikum die Echtheit der präsentierten Dokumente prüft (Reinelt 2009: 10). Indem *Credible Witness* diese Anordnung nicht wiederholt, sondern inspiriert von Zeugenberichten eine fiktionalisierte Handlung entwickelt, kann es diesen forensischen Zugang kritisch reflektieren. So hat Woolley in ihrer Studie *Contemporary Asylum Narratives* ausgeführt: »it is precisely because they reject a docudramatic approach that [Kay] Adshead [in her play *The Bogus Woman* of the same year] and Wertenbaker succeed in drawing attention to the iniquities of the asylum adjudication system which [...] depends on the possibility of uncovering a historically accurate version of events« (Woolley 2014: 120). Statt den Fokus auf empirische Wahrheiten zu legen, geht es Wertenbaker um die Interpretation von Narrativen, die auch Ambiguitäten und Ambivalenzen enthalten können (ebd.: 122). Dennoch wurde die Uraufführung von *Credible Witness* vor allem im Hinblick auf die zugrundeliegende Recherchearbeit beworben in einem Materialpaket des Royal Court Theatre zu Geflüchteten in Großbritannien. Die Aufführung wurde auch in diesem Plausibilitätsregister rezensiert, wie Beschwerden über die zu mythopoetische und damit vermeintlich realitätsferne Methode Wertenbakers zeigen (ebd. 121).

Die Verknüpfung von Schuldlosigkeit und Schutzbedürftigkeit, die in *Credible Witness* im Fall des Vergewaltigungsopfers Ameena eingelöst, im Fall Karagys aber verkompliziert wird, ist problematisch für die damit im Zusammenhang stehenden kulturellen *master narratives*, wie Cox in ihren Überlegungen zur »politics of inno-

cence« im aktuellen Migrationsdrama deutlich gemacht hat: »the trouble with pegging deservingness of humanitarian protection to moral innocence is that it turns an ethical relation into a value judgement, often rendering advocates unable to acknowledge the complexity of asylum seekers, their occasional duplicity, much less their recourse to reckless violence« (Cox 2016: 213–214). Für die theatrale Plausibilität bedeutet dies, dass über die Schlüssigkeit des Asylgesuchs hinaus die Glaubwürdigkeit der um Schutz bittenden Person auf dem Spiel steht, und dass diese Glaubwürdigkeit an moralische Integrität geknüpft ist. Dies führt dazu, dass das Publikum im juristischen Sinne der dargestellten Geschichte glauben soll, weil sie angemessen wahrscheinlich ist und durch andere Berichte bestätigt wird. Darüber hinaus soll es auch *an* die Geflohenen glauben in »pre-emptive belief«, »meaning belief of and in asylum seekers that is more akin to faith, or conviction emerging foremost from emotional alliance« (Cox 2016: 216). Dieser Glauben ist politisiert, da er sich speist aus den ideologisch-politischen Überzeugungen des Publikums (ebd.). Diese Doppelkonfigurierung von *belief* und *faith*, von als plausibel akzeptieren und glauben an, macht den Unterschied zwischen juristischer Glaubwürdigkeit und theatraler Plausibilisierung von Glaubwürdigkeit deutlich, die sich viel stärker auf Affekte und politische Überzeugungen stützt, und die im Moment der Aufführung zu einer Stärkung des Konsensgefühls innerhalb des Publikums führen kann, das für die ›Applauswürdigkeit‹ zentral ist. Wie das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* vermerkt, ist Plausibilität »stets mit dem gemeinsamen Urteil des jeweiligen Auditoriums verbunden. Ein Argument ist für ein Auditorium plausibel, wenn dasselbe Auditorium in einem ähnlichen Fall dem Argument bereits zugestimmt hat« (Steudel-Günther 1992: 1282). Dieser ›ähnliche Fall‹ kann sowohl außerhalb des Theaters als auch in früheren Aufführungs- oder Leseerlebnissen stattgefunden haben und sich somit auch auf die Tradition des *theatre of displacement* beziehen, die Wertenbaker reaktiviert.

Theatrale Zeugenschaft als »mimetic witnessing« (Wake 2013: 120) folgt damit anderen Plausibilitätskriterien als die Migrationsbürokratie und -rechtsprechung und bedeutet eine spezifische Intervention im öffentlichen Diskurs. Zum Zeitpunkt, in dem *Credible Witness* uraufgeführt wurde, war der Diskurs in Großbritannien von Misstrauen gegenüber Geflüchteten geprägt, von einer »wider ›culture of disbelief‹ [...], where those seeking asylum are often greeted with suspicion, distrust, and incredulity towards their life-stories« (Gibson 2013: 2). Dieses Misstrauen war Teil einer in mehreren europäischen Ländern von rechten politischen Parteien und Medien propagierten *master narrative* der Überforderung durch Immigration. Laut Umfragen in den frühen 2000er Jahren in Nordirland und Großbritannien glaubte die Mehrzahl der Befragten, das Vereinigte Königreich beherberge zwischen 23 und 31 Prozent der weltweit Geflüchteten, während es tatsächlich weniger als zwei Prozent waren (Jeffers 2012: 25). Zu dieser Behauptung einer Bedrohung gehören auch rhetorische Taktiken der Plausibilisierung, wie etwa die »sticky metaphor« des ›Flüchtlingsstroms‹ (Jeffers 2012), die auch in der gegenwärtigen Situation den

öffentlichen Diskurs prägt, die Assoziation von muslimischen Asylsuchenden mit Terroristen, und insgesamt die Rahmung der Migrationsdebatten als Ausdruck einer ›Migrationskrise‹.⁹

Als Intervention gegen diese Verdachtskultur und das sich etablierende kulturelle Narrativ der Überforderung setzte Wertenbaker ihre theatrale Plausibilisierung der Bedürftigkeit von Geflüchteten, die zur Verstärkung antike Formen reaktivierte, die emotionale Affizierung des Publikums nutzte und an die moralische Solidarität mit Geflüchteten appellierte. Die Reaktionen auf die Uraufführung belegen diese Kultur des Misstrauens, weil mehrere Rezensenten überrascht waren, dass Asylsuchende als »so obviously decent and deserving« dargestellt wurden und es als »unwahrscheinlich« bezeichneten, dass sie alle einen Anspruch auf Asyl haben (Bush 2013: 219). Zugleich reflektiert *Credible Witness* kritisch, welche Narrative und Personen unter welchen Bedingungen als glaubhaft eingestuft werden.

The Trojans: Dokumentarisches Theater, Empathie und die Politik der Unschuld

Seit Mitte der 2010er Jahren lässt sich eine starke Polarisierung im öffentlichen europäischen Migrationsdiskurs beobachten, in dem Empathie und Fürsorge im Rahmen der ›Willkommenskultur‹ gegen Ängste vor Überfremdung, Parallelgesellschaften, scheiternder Integration und Belastungen des Sozialsystems stehen. In Großbritannien spielte die Migrationsfrage eine wichtige Rolle in der Abstimmung über den Austritt aus der EU und es kam zu einer Zunahme von fremdenfeindlicher Gewalt.

In diesem Kontext hat das Kollektiv *The Trojan Women Project* seit 2013 in Jordanien und Großbritannien eine Reihe von Workshops und Inszenierungen mit syrischen Geflüchteten erarbeitet, darunter mehrere Adaptionen von Euripides' *Troerinnen*. Für eine Untersuchung theatraler Plausibilität im Drama der Migration ist Euripides' Tragödie auch insofern interessant, als dass sie nicht nur für ihre exzessive Dichte von Klagen berühmt wurde, sondern auch von einem rhetorischen Interesse an Fragen der Plausibilitätserzeugung geprägt ist (Hall 2009: xviii). Die Adaption *The Trojans*, die 2018–2019 mit syrischen Geflüchteten in Glasgow entwickelt wurde, verhandelt die bereits in *Credible Witness* dargestellten Konflikte neu. Auf der Grundlage der Berichte der beteiligten Geflüchteten hat Mariem Omari mit Übersetzungen von Alaa Saloum und Sanaa Mohammad Al Froukh die Textfassung von *The Trojans* erstellt, die in der Inszenierung von Victoria Beesley 2019 beim Edinburgh Festival

9 Siehe Jeffers 2012: 25–29 zu »sticky metaphors« wie der apokalyptischen Überflutung oder militärischen Metaphern der Grenzverteidigung. Zum polyvalenten Begriff der ›Krise‹ siehe auch Cox/Wake 2013: 140–141.

uraufgeführt und 2020 als Film dieser Aufführung im Rahmen des Edinburgh International Culture Summit gezeigt wurde.

Auch in dieser Adaption wird die Glaubwürdigkeit des *verbatim theatre* verstärkt durch den antiken Text als Plausibilitätsressource. Die Aufführung bringt Textpassagen aus Euripides' Tragödie mit den Lebensgeschichten der Geflüchteten zusammen, die sie selbst sprechen, größtenteils auf Arabisch mit englischen Übertiteln; beide Textsorten werden abwechselnd von individuellen Darsteller:innen und chorisches gesprochen. Das Projekt steht im Zusammenhang mit einer Bearbeitung von *Die Troerinnen* in einem jordanischen Flüchtlingslager durch die Autoren und Regisseure Mohammad Al Attar und Omar Abusaada im Jahr 2013, die 2014 auch *Antigone of Shatila* im Libanon und 2017 *Iphigenie* in Berlin mit aus Syrien geflohenen Frauen erarbeitet haben. In *The Trojans* ersparen die Berichte aus Syrien dem Publikum keine grausamen Details und wiederholt müssen die Darstellenden in der filmisch dokumentierten Aufführung ihre Rede unterbrechen, weil sie ihre Tränen nicht zurückhalten können. *The Trojans* betont damit das Authentizitätsregister der nicht nur mimetischen, sondern tatsächlichen Zeugenschaft auf der Bühne, was das Publikum zu einer »empathy operation« einlädt, wie Liz Tomlin in ihrer Diskussion des verwandten Projektes *Queens of Syria* argumentiert hat (Tomlin 2019: 129), einer Adaption der *Troerinnen* durch die gleiche Projektgruppe, die 2016 auf einer Tour durch das Vereinigte Königreich gezeigt wurde.

Die Frage der moralischen Integrität, die die Glaubhaftigkeit der Schutzbedürftigen steigern soll, wird relativ zu Beginn von *The Trojans* thematisiert. Die dem syrischen Bürgerkrieg Entflohenen sind keine homogene Gruppe, sondern gehören möglicherweise verfeindeten Parteien an. Als ein junger Mann auf der Bühne seinen Bericht beginnen will mit »I was opposed to«, wird er von einem älteren Mann unterbrochen mit: »Stop, don't speak. [...] You are too political, you must take the middle ground« (*The Trojans* 2021: min. 14). Hier wird also dezidiert dazu aufgefordert, das Agon, das die griechische Tragödie ausmacht und in *Die Troerinnen* durch das Aufeinandertreffen von Griechen und Trojanerinnen ausgestaltet ist, zu unterbinden, und zwar zugunsten der gemeinsamen Klage. In der Eingangspassage zitiert der Chor der Geflüchteten Euripides' Aufruf zum »funeral dirge accompanied by tears« (ebd.: min. 4, vgl. Euripides 2009: 513). Im Sinne der geteilten Klage wird auch der beginnende Konflikt gelöst, als ein Dritter vermittelt:

Man 3: He is not speaking about being pro-regime or not. Just why he left our country, what happened to him and why he came to Scotland.

Man 2: There is no point talking about politics. Nothing will change. No one can do anything to improve the situation in our country.

Woman 1: We are conveying a message to our Scottish audience. The cause of

the people, the suffering of the people.

Man 2: Why we came here as refugees.

Man 3: If we try to move the audience, will that benefit us or benefit our cause? [...] The lives of eighty percent of the people here are in danger if they go back to Syria. So if you do not convey this message, then the Scottish people may think there are many people who are more deserving than us of a safe home here in Scotland.

Woman 2: Let's not talk about the regime... Let's just say there was a war. [...] We are only upset about the war, no matter to which side we belong. (14–15)

Die Aufführung definiert sich in diesem metatheatralen Dialog explizit als Versuch, das Publikum emotional und intellektuell vom eigenen Leid und der eigenen Gefährdung zu überzeugen, durchaus im Bewusstsein, dass dies im Wettbewerb mit anderen Schutzsuchenden zu sehen ist, die ebenfalls auf ein »safe home« in Schottland hoffen. Der politische Konflikt wird ersetzt durch die gemeinsame Klage über die Kriegszerstörungen. Durch die Folie des trojanischen Krieges wird zusätzlich die Allgemeingültigkeit der Kriegserfahrung, des Verlustes der Heimat, der Familie, der Freunde und Nachbarn sowie der Kindheit und Jugend betont. Wie im zitierten Dialog deutlich wird, geht es um »a war«, nicht speziell um die Umstände des syrischen Bürgerkrieges, in dem Täter und Opfer, Verfolger und Verfolgte, nicht immer leicht zu unterscheiden sind. Der Fokus auf das persönliche Leid statt auf die politische Zugehörigkeit und Agenda soll die Identifikation des Publikums erleichtern, weil sie den »pre-emptive belief«, den »Glauben an« die Integrität der Geflüchteten nicht stört: die Darsteller:innen begegnen dem Publikum als trauernde Väter, Mütter, Töchter, Söhne und Geschwister, nicht als Regimekritiker oder -anhänger. Tomlin hat darauf hingewiesen, dass Publikumsreaktionen im politischen Theater nicht steuerbar sind, dass beispielsweise direkte Appelle wie die oben erwähnten auch zu einer ablehnenden oder kritischen Haltung führen können (Tomlin 2019: 1). Betrachtet aus der Perspektive der Theatermacher:innen legt der Dialog das ästhetische und politische Anliegen offen und macht deutlich, welche dramaturgischen Auswirkungen die »politics of innocence« (Cox 2016) hat. Die Darstellung von Geflüchteten auf der Bühne folgt der Erwartung von unschuldiger Schutzbedürftigkeit: »They are unlikely to be permitted complex, objectionable, discrepant or self-interested motivations or behaviours that would identify them as human characters as opposed to political case studies. The stakes of complicating the politicized figure of the refugee in theatre are high« (Cox 2016: 230), weil es um eine Intervention in einen kontroversen öffentlichen Diskurs geht.

Die Textbausteine aus *Die Troerinnen* werden meist als abstrahierend-kommen-tierende Chorpässagen, die den Verlust der Heimat beklagen, zwischen die Zeugen-berichte der Geflüchteten geschaltet. Einige der Passagen werden aber auch auf sehr emotionale Weise individuell auf Arabisch vorgetragen. Zu den stärksten Momenten der Aufführung gehört eine Szene, in der eine syrische Frau die Worte der auch im wörtlichen Sinne gestürzten trojanischen Königin Hekuba spricht: »Let me stay here. Let me lie on the ground. The body knows its proper place. It's here on the ground. Because of what I have suffered. Because of what I am suffering. And because of what I am about to suffer. This is the rightful place« (*The Trojans* 2021: min. 29, vgl. Euripides 2009: 468–471). Während Hekuba hier ihrem Leid Ausdruck gibt und ihrem Unwillen, Troja zu verlassen, re-interpretiert *The Trojans* die Klage als Anspruch einer erschöpften Geflüchteten, die wegen ihres vergangenen, aktuellen und zukünftigen Leides schottischen Boden auf Arabisch als ihren »rightful place« reklamiert. Die Klage der entmachteten, trauernden Königin wird hier umgedeutet als Formel der Schutzbitte einer Asylsuchenden.

Im siebenminütigen Video »The Trojans – on Location«, das auf der Webseite des Projektes gezeigt wird, präsentiert die Geflüchtete diese Rede Hekubas auf einem schottischen Friedhof, was den Asylanspruch in einem sakralen Bereich, wie in der antiken Hikesie, noch verstärkt (Ginsborg 2019: min. 2–4). Allerdings macht die Wiederholung des Monologs in einem anderen Setting und Medium auch das Paradox des dokumentarischen Theaters deutlich, das sich einerseits auf die Authentizität des Zeugenberichts und das damit verbundene Leid beruft, andererseits aber die Zeug:innen zu Schauspieler:innen ihrer selbst macht. Während Sanaa Mohammad Al Frouk im Video ihren Bericht des Abschiedes vom zurückbleibenden Vater fast mechanisch vorträgt, als erinnere sie sich nur mühsam an die korrekten englischen Worte, spricht sie ihn in der Bühnenfassung viel emotionaler. Die Geflüchtete, die Hekubas Rede auf Arabisch vorträgt, weint sowohl in der Bühnen- also auch in der Filmfassung »The Trojans – on Location«, allerdings wirkt ihre expressive Gestik in der intimen Szene auf dem Friedhof, bei der sie nicht für ein großes anwesendes Publikum vorträgt, fast übertrieben theatral. Diese Unterschiede der Darstellungen und Medien bringt das von S.E. Wilmer beschriebene Paradox der Selbstdarstellung auf den Punkt: »The better the craft of the refugee actor, the more effective might be the delivery, but ironically the less authentic the story might seem. However, if the actors are clumsy and stumble over their words, the presentation might seem less effective dramatically but more authentic« (Wilmer 2018: 92). Die Vermittlung über den antiken Text, der einen indirekten Ausdruck des eigenen Leids ermöglicht, bietet einen dritten Weg, weil er auf eine dezidiert theatrale und nicht primär dokumentarische Plausibilität zielt. Zudem erlaubt die Vermittlung des eigenen Leides über die Reflexion des antiken Textes eine komplexere Reaktion des Publikums als die Präsentation der eigenen Geschichte durch die Betroffenen selbst. Wie Tomlin im Rückgriff auf Lilie Chouliarakis Konzept der »agonistic solidarity« argumentiert

hat, erlaubt die Auseinandersetzung zwischen Schauspieler:in und Publikum über die dargestellte Figur Raum sowohl für Empathie als auch für Kritik an der dargestellten Perspektive. Im Unterschied dazu zielt die direkte Präsentation des eigenen Leides vor allem auf Empathie, also auf eine affektive statt reflektierende Reaktion (Tomlin 2019: 147).

Nicht nur die Aufführung, auch die langwierigen Schreib- und Probenarbeiten, die Geflüchtete und freiwillige Glasgower:innen zusammengebracht hat und therapeutische Workshops, Sprachkurse sowie Kinderbetreuung einschloss, hatte das Ziel, zwischen den Geflüchteten und den Ansässigen zu vermitteln. Wie die Webseite des Projektes expliziert, war das Ziel »to build links between Syrians newly arrived in Scotland and local communities; to allow Syrians who have found a haven in Scotland to work through their depression, isolation and trauma. We are also creating a stunning new piece of theatre which will bring home to the audience the reality of what it means to flee war, and arrive in a strange land« (Eagar 2021). Es mag ein Beleg für den Erfolg dieses Projektes sein, aber es ist auch ein weiterer strategischer Appell an das schottische Publikum, dass es als wohlwollend inszeniert wird, als bereit, die Plausibilität des Dargestellten anzuerkennen. Am Ende der Aufführung beschreiben die Geflüchteten ihre Erfahrungen in Schottland als durchweg positiv, als erleichternd und befreiend. Der zu Beginn zum Schweigen gebrachte Syrer wendet sich auf Arabisch an das Publikum: »I thank God I came to this country. It is very beautiful, and the people are friendly. [...] I used to wish I was dead, even when I first arrived here in Scotland. I felt life had no value. [...] I am amazed with the people here. I thought they might be racist towards us. But I have been in situations where I am in tears. Are these people truly this kind? Is it possible?« (50). Anschließend bedankt er sich mehrfach in gebrochenem Englisch bei den Schott:innen. Die Geflüchteten bringen Pflanzen auf die sonst karge, abstrakte Bühne und eine Gruppe von Kindern läuft schließlich fröhlich zu ihren Eltern, was die utopisch-paradiesische Stimmung noch verstärkt, die als hoffnungsvoller Schlusspunkt gesetzt wird, ganz anders als in Euripides' Tragödie, in der am Ende die Trojanerinnen als Sklavinnen deportiert werden und sich bereits weitere tödliche Konflikte bei der Rückkehr der Griechen abzeichnen.

The Trojans verlässt also hier die Gattungskonventionen der Tragödie, deren dramaturgische Konstruktion auf die Erregung von Furcht und Mitleid im Publikum und die Plausibilisierung der finalen Katastrophe abzielt. Während *The Trojans* an die emotionale Kraft der antiken Tragödie anschließt, indem die Aufführung insbesondere das in Euripides' *Die Troerinnen* prominente tragische Element der Klage nutzt, lässt das Finale der Aufführung die tragische Dramaturgie hinter sich. Das Ende von *The Trojans* inszeniert die Vision eines gegliückten, friedlichen und freudvollen Zusammenlebens zwischen Schott:innen und syrischen Immigrant:innen und antizipiert sowohl die Überwindung der Trauer als auch die Möglichkeit einer Rückkehr nach Syrien und den Wiederaufbau der Heimat. Insofern »genres create effects of

reality and truth, authority and plausibility, which are central to the different ways the world is understood« (Frow 2006: 2), ist diese Transformation der Tragödie zentral für die gesellschaftlichen Anliegen von *The Trojans*.

Dass sich schließlich nach der Aufführung Darsteller:innen und Publikum gegenseitig Applaus spenden, bekräftigt die doppelte Plausibilitätsinszenierung der *Trojans*, die sowohl die Geflüchteten depolitisiert, um den Glauben an ihre Schutzbedürftigkeit und Integrität zu steigern, also auch das Publikum als ein wohlwollendes, willkommen heißendes figuriert. Hier wird besonders deutlich, dass es sich bei dokumentarischem Theater um eine »manipulative art form« (Wilmer 2018: 94) handelt, die das Publikum von einem bestimmten Standpunkt überzeugen will. Da davon auszugehen ist, dass ein Theaterabend von syrischen Geflüchteten, der als »Intimate...moving...startling« beworben wurde (zit. in *The Trojans*), vor allem ein Publikum anzog, das bereits vor der Aufführung wohlwollend gegenüber Geflüchteten war, ist das Projekt vor allem als Verstärkung der politischen Überzeugung einer bestimmten Gruppe im polarisierten öffentlichen Diskurs zu verstehen, als affektive Affirmation einer Willkommenskultur. Migrationskritiker sind »the ›other others‹«, wie Tomlin für *Queens of Syria* argumentiert hat (Tomlin 2019: 130), die aus dieser Plausibilitätsübung ausgeblendet bleiben und von den Geflüchteten nicht thematisiert werden.

Schlussbemerkung: Theatrale Plausibilisierungstechniken

Der Vergleich von *Credible Witness*, uraufgeführt zu Beginn des 21. Jahrhunderts, und dem aktuellen Projekt *The Trojans* aus den Jahren 2019/20 zeigt ein Spektrum von theatralen Plausibilisierungstechniken im britischen Gegenwartsdrama der Migration, zu denen auch die selbstreferentielle Reflexion über kulturelle Plausibilisierungsverfahren gehört. Indem *The Trojans*, an die Tradition des dokumentarischen Theaters anknüpfend, Geflüchtete auf der Bühne von ihren Erfahrungen berichten lässt, bedient es sich des Authentizitätsregisters der tatsächlichen Zeugenschaft, verkompliziert diesen Anspruch aber durch die partielle Transformation von Zeug:innen zu Schauspieler:innen. Da die Zeugenberichte mit Fragmenten aus Euripides' Tragödie *Die Troerinnen* assembliert werden, schließt die Aufführung zugleich an die Tradition des Jahrtausende umfassenden europäischen Dramas der Migration an und nutzt die antike Folie als zusätzliche Plausibilitätsressource. Die direkte Publikumsadressierung und die Inszenierung des Publikums als wohlmeinende, empathische Gastgeber:innen, denen die Geflüchteten am Ende Applaus spenden und sie so als »plausibel« einstufen, ist ein weiteres wichtiges Charakteristikum von *The Trojans*. Timberlake Wertenbakers *Credible Witness* verortet sich ebenfalls zwischen dokumentarischem und fiktionalem Drama, zwischen einem direkten Gegenwartsbezug und einem mythopoetischen Interesse an der Vergan-

genheit, um einen Beitrag zur soziokulturellen Verhandlung von Glaubwürdigkeitsfragen in Bezug auf Immigration und Asylsuche zu leisten. Beide Aufführungen verstehen sich als Intervention in einer Kultur des Misstrauens, die geprägt ist von einer Rhetorik der Überflutung, Überfremdung und Überforderung. Indem sie das Leid der Geflüchteten veranschaulichen, ihnen Raum und Zeit geben, ihre Fluchtgeschichten rhetorisch und körpersprachlich darzustellen und an das Mitgefühl des Publikums zu appellieren, machen sie einen sonst nicht in der Öffentlichkeit und unter Zeitdruck stattfindenden Vorgang öffentlich. Dabei reflektieren beide Aufführungen auch die inhärenten Problematiken, etwa, dass Traumatisierungen einer überzeugenden Darlegung entgegenstehen können und dass Fluchtgeschichten konventionalisiert werden müssen, um migrationsbürokratischen Mustern, aber auch kulturellen und moralischen Erwartungen an ›unschuldige‹ Schutzbedürftige zu entsprechen. Indem sie die Einübung einer plausiblen Darstellung der Geflüchteten kritisch beleuchten, zeigen sie Spannungen im aktuellen Drama der Migration auf.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Aeschylus (2017): *The Suppliant Women*. In a Version by David Greig, London: Faber & Faber.
- Euripides (2009): »The Trojan Women«, in: Euripides: *The Trojan Women and Other Plays*. A New Translation by James Morwood, Oxford: Oxford University Press, S. 38–75.
- Ginsborg, Charlotte (2019): »The Trojans – on Location«, in: *The Trojan Women Project*, <https://www.trojanwomenproject.org>
- The Trojans (2021). *Theatrical Performance Film* Edinburgh Festival, in: Vimeo, R: Victoria Beesle, hochgeladen von Charlotte Eagar, <https://vimeo.com/ondemand/thetrojans> vom 16.02.2021.
- Wertenbaker, Timberlake (2001): *Credible Witness*, London: Faber & Faber.

Sekundärquellen

- Bakewell, Geoffrey W. (2013): *Aeschylus's Suppliant Women. The Tragedy of Immigration*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bush, Sophie (2013): *The Theatre of Timberlake Wertenbaker*, London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Cox, Emma (2014): *Theatre & Migration*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Cox, Emma (2016): »The Politics of Innocence«, in: Louise LePage/Siân Adiseshiah (Hg.), *Twenty-First Century Drama. What Happens Now*, London: Palgrave Macmillan, S. 213–235.
- Cox, Emma/Wake, Caroline (2018): »Envisioning Asylum/Engendering Crisis. Or, Performance and Forced Migration 10 Years On«, in: *Research in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance* 23:2, S. 137–147.
- Eagar, Charlotte (2021): »The Trojans, Theatrical Performance Film Edinburgh Festival«, in: Vimeo. <https://vimeo.com/ondemand/thetrojans> vom 16.02.2021.
- Eidinow, Esther/Ramirez, Rafael (2016): »The Aesthetics of Story-Telling as a Technology of the Plausible«, in: *Futures. The Journal of Policy, Planning and Futures Studies* 84, S. 43–49.
- Forsyth, Alison/Megson, Chris, Hg. (2009): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Freeman, Sara (2008): »Group Tragedy and Diaspora. New and Old Histories of Exile and Family in Wertenbaker's *Hecuba* and *Credible Witness*«, in: Maya E. Roth/Sara Freeman (Hg.), *International Dramaturgy. Translation & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*, Brüssel: Peter Lang, S. 61–75.
- Frow, John (2006): *Genre*, London: Routledge.
- Gibson, Sarah (2013): »Testimony in a Culture of Disbelief. Asylum Hearings and the Impossibility of Bearing Witness«, in: *Journal for Cultural Research* 17:1, S. 1–20.
- Gödde, Susanne (2000): *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster: Aschendorff.
- Grethlein, Jonas (2003): *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart: Metzler.
- Hall, Edith (2010): *Greek Tragedy. Suffering Under the Sun*, Oxford: Oxford University Press.
- Hall, Edith (2009): »Introduction«, in: Euripides, *The Trojan Women and Other Plays. A New Translation by James Morwood*, Oxford: Oxford University Press, S. ix–xlii.
- Jeffers, Alison (2012): *Refugees, Theatre and Crisis. Performing Global Identities*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Laera, Margherita (2013): *Reaching Athens. Community, Democracy and Other Mythologies in Adaptations of Greek Tragedy*, Oxford: Peter Lang.
- »Lords Hansard Text for 5 Apr 2004«, in: UK Parliament, <https://publications.parliament.uk/pa/ld200304/ldhansrd/v0040405/text/40405-22.htm>
- Matthews, Julie/Chung, Kwangsook (2008): »Credible Witness. Identity, Refuge and Hospitality«, in: *Borderlands e-journal* 7:3, S. 1–15.
- Menke, Bettine/Vogel, Juliane (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.), *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–23.

- Millbank, Jenni (2009): »The Ring of Truth«. A Case Study of Credibility Assessment in Particular Social Group Refugee Determinations«, in: *International Journal of Refugee Law* 21:1, S. 1–33.
- Reinelt, Janelle (2009): »The Promise of Documentary«, in: Alison Forsyth/Chris Megson (Hg.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 6–23.
- Stuart Fisher, Amanda (2020): *Performing the Testimonial. Rethinking Verbatim Dramaturgies*, Manchester: Manchester University Press.
- »The 1951 Refugee Convention«, in: UNHCR. The UN Refugee Agency, <https://www.unhcr.org/1951-refugee-convention.html>
- »The Trojans at the Edinburgh International Culture Summit«, in: The Trojan Women Project, <https://www.trojanwomenproject.org/copy-of-glasgow-black-comedy-drama->
- Thomas, Robert (2006): »Assessing the Credibility of Asylum Claims. EU and UK Approaches Examined«, in: *European Journal of Migration and Law* 8, S. 79–96.
- Tomlin, Liz (2019): *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship. Provocations for Change*, London: Methuen.
- Steudel-Günther, Andrea (1992): »Plausibilität«, in: Gert Ueding/Gregor Kalivoda (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Berlin: de Gruyter, S. 1282–1285.
- Wake, Caroline (2013): »To Witness Mimesis. The Politics, Ethics, and Aesthetics of Testimonial Theatre in *Through the Wire*«, in: *Modern Drama* 56:1, S. 102–125.
- Wald, Christina (2018): »»And Here Remain With Your Uncertainty«. Paradoxien des Raumes in Shakespeares Hikesie-Tragödie *Coriolanus*«, in: Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.), *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin: Theater der Zeit, S. 140–166.
- Whittington, Leah (2016): *Renaissance Suppliants. Poetry, Antiquity, Reconciliation*, Oxford: Oxford University Press.
- Wilmer, Stephen E. (2018): *Performing Statelessness in Europe*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Woolley, Agnes (2014): *Contemporary Asylum Narratives. Representing Refugees in the Twenty-First Century*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Woolley, Agnes (2017): »Narrating the ›Asylum Story‹. Between Literary and Legal Storytelling«, in: *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies* 19:3, S. 376–394.