

Intertextualität und Kopräsenzen im Theater über Flucht

Antike-Bezüge in Jelineks *Die Schutzbefohlenen*

Romana Weiershausen (Saarbrücken)

1. *Flucht als gesellschaftspolitisch herausforderndes Thema für die Bühnenkunst*

Soziale Kopräsenz ist eines der zentralen Themen unserer Gesellschaft, wobei mit dem Begriff das „Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Wertevorstellungen und kultureller Prägungen“ gemeint ist.¹ Deutschland ist längst ein Einwanderungsland, mit einem wachsenden Anteil der Bevölkerung, der von Migrationserfahrungen geprägt ist. Für den einzelnen Menschen geht Migration mit einer Gleichzeitigkeit des Verschiedenen in „Handlungsebenen und Lebenserfahrungen“² einher, was im Fall der Flucht als erzwungener Migration noch einmal existenziell gesteigert ist. Für die pluralistischen Gemeinschaften besteht die Herausforderung in der gegenseitigen Anerkennung und Integration des Verschiedenen in wechselseitigen Verständigungsprozessen. „Soziales Handeln – Teilhabe und Interaktion, Sehen und Gesehenwerden“, so haben wir mit Bezug auf Tobias Scholz und Armin Nassehi zusammengefasst – ist „nur durch die sozialen Kopräsenzen einer ‚Verständigungsgemeinschaft‘ möglich“.³

Der Kulturbetrieb kann eine vermittelnde Rolle spielen, wobei das Theater als gemeinschaftlich praktizierte Kunstform dazu prädestiniert ist. Dabei zeigt sich zugleich, dass das Thema von (freiwilliger und erzwungener) Migration für die Bühne mit Schwierigkeiten und Fragen verbunden ist,

-
- 1 Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtforschung, in: *KulturPoetik* 22/2 (2022), 258–292, hier 267.
 - 2 Cappai, Gabriele: *Im migratorischen Dreieck. Eine empirische Untersuchung über Migrantenorganisationen und ihre Stellung zwischen Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft*, Stuttgart 2005, 5.
 - 3 Brodowski et al.: *Kopräsenz denken!*, 267. Vgl. Scholz, Tobias: *Distanziertes Mitleid. Mediale Bilder, Emotionen und Solidarität angesichts von Katastrophen*, Frankfurt/M. 2012, 138f.; zur „Verständigungsgemeinschaft“: Nassehi, Armin: *Die Zeit der Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit*, Wiesbaden 2008, 93.

die an den Grundfesten des Theaters als Repräsentationskunst rütteln. Wie ‚repräsentiert‘ man die Vielen, die oft namenlos bleiben, und deren vielfältige Hintergründe und Lebensgeschichten? Ist es überhaupt ein legitimes Unterfangen? Wie bringt man bei dieser existenziellen Thematik Kunst und Realität in einer Weise zusammen, die beiden Sphären gerecht wird, ohne zu vereinnahmen? Eine erste Sichtung von zeitgenössischen Theaterstücken über Flucht (als eine gesamtgesellschaftliche Problematik, bei der sich die Debatten um Alterität zuspitzen) ergibt, dass intertextuelle Bezüge oft als Brücke genutzt werden: in dem Sinne, dass die Verbindung mit bekannten Stoffen und Texten des kulturellen Archivs Verständnis befördern kann.

Zunächst werde ich allgemeiner danach fragen, wie sich Intertextualität gattungsspezifisch (textbezogen) als „materiale Kopräsenz“ und (theaterbezogen) als „räumliche Kopräsenz“ ausdifferenzieren lässt. Anschließend soll ein Beispiel veranschaulichen, welches Potenzial darin für das Thema der Flucht und die Frage sozialer Kopräsenz in der Gesellschaft liegt: Dazu greife ich das von Heinrich Schlange-Schöningen im vorangegangenen Beitrag vorgestellte antike Fluchtdrama der *Hiketiden* von Aischylos auf und betrachte die darauf bezogenen intertextuellen Rekurse in Elfriede Jelineks postdramatischem Theaterstück *Die Schutzbefohlenen*.

2. Erweiterte „Kopräsenz“: Intertextualität im Raum des Theaters

Gattungsspezifische Überlegungen zu Intertextualität scheinen auf den ersten Blick überholt zu sein. In der neueren Intertextualitätsforschung, speziell im Ansatz des derzeit einflussreichsten Vertreters Gérard Genette, werden in der Regel keine Gattungsdifferenzen aufgemacht. Genette entwirft ein allgemein anwendbares Raster für Formen von „Literatur zweiter Stufe“.⁴ In den Anfängen der Theoriegeschichte, die auf Michail Bachtin zurückführen, sah das freilich noch anders aus. Leitend war Bachtins Idee von der Dialogizität des Wortes bzw. der Äußerung, wobei er das Wort als „soziales Faktum“ versteht, wie Lehmann zusammenfasst: innerhalb „eines kommunikativen Handlungszusammenhangs wirksam w[er]dend“;⁵ aufge-

4 Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. A. d. Frz. übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt/M. 1993.

5 Lehmann, Jürgen: Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin, in: Kittler, Friedrich A./Turk, Horst (Hg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt/M. 1977, 355–380, hier 367.

laden mit Vorbedeutung, weiterwirkend durch die (auch variierende) Platzierung und Aufnahme in der neuen Gesprächssituation. Als paradigmatisches Medium einer sozial aktiven Redevielfalt exponiert Bachtin bekanntlich den Roman, insbesondere den niederen, stilistisch volkstümlicheren. Der Roman – und damit macht er eine bemerkenswerte Konkurrenz unter den literarischen Gattungen auf – biete „künstlerisch organisierte Redevielfalt“⁶ – eine Qualität, die die anderen, „monologisierenden“ Gattungen vermissen lassen würden: Denn diese seien jeweils einer Sprache und einem Stil verpflichtet, ohne die „Idee der Pluralität sprachlicher Welten“.⁷ Für die Lyrik aufgrund des Redekriteriums (eine Stimme: Sprecher oder sogar explizites lyrisches Ich) nachvollziehbar, überrascht Bachtins Verdikt gegen das Drama, gilt dieses doch allgemein durch die szenische Präsentation der Handlung über miteinander interagierende Figuren als ‚dialogisches‘ Medium schlechthin. Bachtin hat mit dem Dialogischen allerdings etwas anderes im Sinn: eine „innere Dialogizität“⁸. Es geht ihm nicht um den Dialog zwischen sich gegenüberstehenden, in sich klar konturierten Stimmen, sondern um das „zweistimmige Wort“, das „stets im Innern dialogisiert“ ist: sei es durch die vermittelte Präsentation der fremden Stimme durch den Erzähler (eine quergeschaltete organisierende Stimme, die die Äußerungen der Figuren zusätzlich aufladen, auch brechen kann), sei es – z.B. bei wiedergegebener wörtlicher Rede – durch die erzählerische Umgebung (Bachtin spricht vom „dialogisierenden Hintergrund des Romans“⁹). Daher sei im Roman der Dialog „ein Dialog besonderer Art“, der vom „rein dramatischen“ Dialog nicht geleistet werden könne.¹⁰ Im Romangefüge entstehe im Gegensatz zu den anderen Gattungen, wie Berndt und Tonger-Erk für Bachtin zusammenfassen, eine „polyphone Integration verschiedener Stile, Stimmen, Sprachen und Gattungen“,¹¹ die sich gegenseitig unterwandern und Deutungspluralität erzeugen. Dabei schreibt er neben dem Autor auch den Figuren und dem Erzähler eine jeweils eigene Intentionalität zu. In der Forschung sind manche Aspekte von Bachtins Ansatz kritisch hinterfragt worden: so die gleichrangig zu der des Autors gedachte Intentionalität

6 Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman [1934/35], in: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. A. d. Russ. übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt/M. 2023^{10. Aufl.}, 154–300, hier 157.

7 Bachtin: Das Wort im Roman, 178.

8 Bachtin: Das Wort im Roman, 214.

9 Bachtin: Das Wort im Roman, 250.

10 Bachtin: Das Wort im Roman, 250.

11 Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013, 26.

von Erzähler und Figuren oder schon die einen Text zentrierende Autorintention an sich. Ich möchte auf einer anderen Ebene ansetzen und die Dialogizität (als kommentierende, korrespondierende, kontrastierende oder konterkarierende Aufladung durch sich überlagernde Mehrstimmigkeit) – gegen und *mit* Bachtin – gerade für den Theatertext stark machen.

Zunächst könnte man gegen die Prämisse, dem Drama fehle mit der Erzählinstanz eine Ebene der Pluralisierung, mit einer theaterwissenschaftlich erweiterten Narratologie argumentieren, wie sie etwa Jan Horstmann vorgeschlagen hat: mit der Kernidee, dass man das theatrale Codesystem der Inszenierung (mit Licht, Akustik, Bühnenbild, Erscheinung und Bewegung der Schauspieler usw.) als Vermittlungsebene begreifen kann, die strukturell in die Position einer Erzählinstanz tritt.¹² Dies setzt voraus, dass man das Drama bzw. den Theatertext (um einen allgemeineren Begriff zu wählen, der auch postdramatische Formen einbezieht) nicht nur als ‚normalen‘ literarischen Text untersucht, sondern seine Anlage als aufzuführendes Werk in die Betrachtung mit einbezieht.

Die Theatersituation ist auch im Fall der Intertextualität stark zu machen, wie sie in der Folge von Bachtin weiterentwickelt wurde, nämlich als Dialogisierung durch die Vernetzung von Texten. Hier kommt der Begriff der „Kopräsenz“ ins Spiel. Gérard Genette verwendet ihn, um Intertextualität im engeren Sinne zu beschreiben. Unter den insgesamt fünf Typen, die er als „transtextuelle“ Textrelationen untersucht, definiert er den ersten Typus, der

von Julia Kristeva unter der Bezeichnung *Intertextualität* erforscht [wurde], [...] restriktiver als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.¹³

Diese „Kopräsenz“ lässt sich für den Theatertext weiterdenken, wenn man ihn mit dem gleichlautenden, aber etwas anderes adressierenden theaterwissenschaftlichen Begriff zusammenführt. Denn im Kontext des Theaters bezeichnet „Kopräsenz“ eine medienspezifische Besonderheit im Kontrast zu anderen sprachlichen Kunstformen (Literatur, Hörspiel und Film): die physische Anwesenheit von Akteuren und Publikum im selben Raum während der Aufführung; Produktion und Rezeption erfolgen zeitgleich. Dies

12 Vgl. Horstmann, Jan: *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin/Boston 2018.

13 Genette: *Palimpseste*, 10.

eröffnet eine weitere Dimension der Dialogizität, indem es die (mehr oder weniger latente) Wechselwirkung, die zwischen den Anwesenden im Theaterraum entsteht, als Faktor einholt. Damit – und hierin besteht ein möglicher dritter Schritt – kann man das inhaltliche Thema sozialer Kopräsenz, wie es in Theatertexten über Flucht vorliegt, mit der in gemeinsamer Gegenwartigkeit erlebten Aufführung verbinden. Für das folgende Fallbeispiel, dessen Untersuchung sich vornehmlich auf das Textmaterial beschränkt, kann diese Ebene nur angedeutet werden. Sie wirkungsästhetisch auszuloten, bedürfte konkreter Inszenierungsanalysen und empirischer Untersuchungen.

3. Antike-Bezüge im Flucht-Theater: Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*

In Theaterstücken, die für die thematische Auseinandersetzung mit Flucht intertextuelle Bezüge nutzen, sind dies häufig antike Mythen – ein Befund, der nicht überrascht: Bereits Hans Blumenberg hatte die Leistungsfähigkeit der „Arbeit am Mythos“ als Mittel, um zeitgenössischen Krisenerfahrungen Ausdruck zu verleihen, hervorgehoben.¹⁴ Im Fall des Themas Flucht gewinnt dies noch eine besondere Pointierung, wenn man sozial- und kulturgeschichtliche Faktoren einbezieht.

Wird ein bekannter Stoff oder eine bekannte Figur aufgerufen, sucht man zunächst nach dem Ähnlichen. Bei der *Odyssee* zum Beispiel, auf die einige Theaterproduktionen über Flucht rekurren, liegt dies nahe: Im kulturellen Gedächtnis ist damit das Motiv der Irrfahrt verknüpft, das viele moderne Fluchtbiografien kennzeichnet. Stärker aber noch dürfte das kontrastive Moment hervortreten. Denn es bestehen deutliche Unterschiede zwischen der modernen und der antiken Situation, nicht nur hinsichtlich des Theaters als kulturelle Praxis,¹⁵ sondern auch hinsichtlich der Rechtslage für Geflüchtete. Hannah Arendt resümiert 1951, in der unmittelbaren Nachkriegszeit, als die Genfer Flüchtlingskonvention entstand:

Flüchtlinge kennt die europäische Welt seit der Antike, und das Asylrecht galt als heilig seit den frühesten Anfängen politischer Organisation. Es

14 Vgl. Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1979.

15 Vgl. zur Bedeutung des Theaters im antiken Athen den Beitrag von Heinrich Schlang-Schöningen im vorliegenden Band: „Wie es der Brauch Schutzfliehender heischt ...“. Kopräsenz und Katharsis in ausgewählten Fluchtdramen der griechischen Antike, 23-26.

besagte, daß dem Flüchtling, der dem Machtbereich eines Staates entkommen war, sich automatisch der Schutz eines anderen staatlichen Gemeinwesens öffnete, wodurch verhindert wurde, daß irgendein Mensch ganz rechtlos wurde oder ganz und gar außerhalb aller Gesetze zu stehen kam.¹⁶

Arendt konstatiert für die moderne Zeit einen „Zusammenbruch des Asylrechts“ und „die Verwandlung der Flüchtlinge in Staatenlose“.¹⁷ Als Konstituenten dieses Wandels macht sie zum einen die Menge der Flüchtenden aus, bei der es nicht mehr um Einzelfälle geht, sondern um „ganze[-] Volkssplitter“.¹⁸ Zum anderen führt sie die moderne Organisation der Welt mit ihrem „Netz“ von „Gegenseitigkeitsverträge[n] und internationale[n] Abkommen“ an,¹⁹ so dass Schutz und Gerichtsbarkeit des Landes den Staatsbürger auch jenseits der Staatsgrenzen begleiten, im Positiven wie im Negativen:

Wo immer Auslieferungsverträge nicht anwendbar sind, stellt sich [...] heraus, daß, wer nicht mehr in das Netz internationaler Gegenseitigkeitsverträge gehört, weil für ihn keine Regierung und kein nationales Gesetz zuständig ist, aus dem Rahmen der Legalität überhaupt herausgeschleudert ist.²⁰

Ist für einen Geflüchteten die Zuordnung zu einem Staat nicht möglich, verliert er nicht nur seine Heimat, sondern den Status einer juristischen Person. In der „neuen globalen Organisation der Welt“²¹ so Arendt, komme dies der „Ausstoßung aus der Menschheit überhaupt“²² gleich. Und sie

16 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft [engl. 1951, dt. 1955], München/Zürich 2003^{9.} Aufl., 583f.

17 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 583.

18 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 586.

19 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 609.

20 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 609.

21 „Daß es so etwas gibt wie ein Recht, Rechte zu haben – und dies ist gleichbedeutend damit, in einem Beziehungssystem zu leben, in dem man aufgrund von Handlungen und Meinungen beurteilt wird –, wissen wir erst, seitdem Millionen von Menschen aufgetaucht sind, die dieses Recht verloren haben und zufolge der neuen globalen Organisation der Welt nicht imstande sind, es wiederzugewinnen“ (Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 614). Vgl. dazu mit Bezug auf Jelinek: Hainz, Martin A.: *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek als Frage nach dem Recht auf Fragen, in: *Studia austriaca* 31 (2023), 51–73.

22 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 614.

schlussfolgert: „Historisch beispiellos ist nicht der Verlust der Heimat, wohl aber die Unmöglichkeit, eine neue zu finden.“²³

Ausgestoßenheit, Unzugehörigkeit – das bedeutet, keine öffentliche Stimme zu erhalten und von der Überlieferung ausgeschlossen zu sein, keinen Ort zu haben im kollektiven Gedächtnis, das Gemeinschaft fundiert und stiftet. Auch jenseits der rechtlichen Situation trifft dies einen wunden Punkt. „Wenn du ein Flüchtling bist, verlierst du das Gefühl, eine Person zu sein“, beschreibt während der sogenannten ‚Flüchtlingskrise‘ 2015 der syrische Autor Al-Dali den Effekt, den er als Identitätsverlust wahrnimmt:

Du verlierst dich selbst. Du gehst unter in einer anonymen Masse. Die Leute sagen „die Flüchtlinge“ und generalisieren dabei alles: die Mentalität, die Nationalität, die Kultur.²⁴

Als klassisches Drama mit tragischem Helden lässt sich das nicht mehr vermitteln, wohl aber im ausgestellten Kontrast. Hierin, so die leitende These für die folgenden Betrachtungen, liegt eine entscheidende Funktion von Intertextualität im Gegenwartstheater über Flucht.

Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* ist ein Paradebeispiel dafür.²⁵ Intertextuelle Bezüge sind grundsätzlich ein Kennzeichen ihrer Schreibweise und zwar in potenziierter Form, bei der es viele Quellen sind – aus der Hochkultur ebenso wie aus der Alltagskultur (Werbung, Infobroschüren u.ä.) –, mit denen ihre Texte aufgeladen sind. In ihrem postdramatischen Theatertext *Die Schutzbefohlenen* (2013ff.)²⁶ sticht gleichwohl schon

23 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 608.

24 Al-Dali, Ahmad: „Newcomer in Berlin. Nennt mich nicht Flüchtling!“, in: Tagesspiegel, 27.09.2015, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/newcomer-in-berlin-nennt-mich-nicht-fluechtling/12368912.html> [02.02.2026].

25 In etwas anderer Gewichtung beruhen die folgenden Ausführungen zu Jelinek auf zwei früheren Beiträgen: (1) Artikel in anerkennungstheoretischer Perspektive: Romana Weiershausen: „Verstehen werden Sie nicht, und unser Reden wird ins Leere fallen“: Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* und die Anerkennungsthematik im Theater über Flucht, in: Kanz, Christine/Stamm, Ulrike (Hg.): Anerkennung und Diversität. Film – Medium – Diskurs, Würzburg 2018, 205–217; (2) Ausführungen zu Jelineks *Die Schutzbefohlenen* als Fallbeispiel von Kopräsenzen im Gemeinschaftsartikel Brodowski et al.: Kopräsenz denken!, 269–274.

26 Nach einer Urlesung 2013 fand die Uraufführung als Theatertext 2014 statt. Der Text wurde mehrfach um- und weitergeschrieben. Hier wird die im Rowohlt-Verlag fixierte Druckfassung zugrunde gelegt: Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen – Wut – Unseres*, Reinbek/Hamburg 2018, 9–98. (Für die Hintergründe der Umarbeitungen 2013–2014 vgl. Felber, Silke/Kovacs, Teresa: Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, in:

durch die Titel-Allusion das *Hiketiden*-Drama von Aischylos (deutsch: *Die Schutzflehenden*) als zentraler Prätext heraus.

Dieses Drama gehört zu den großen attischen Theaterstücken über Flucht, die überliefert sind. Besonders ist es auch dadurch, dass hier der Chor in eine handlungstragende Rolle tritt. Der Chor repräsentiert die fünfzig Töchter des Danaos, die vor der drohenden Zwangsverheiratung mit den Vettern, den fünfzig Söhnen des Onkels Aigyptos, mit ihrem alten Vater über das Meer nach Argos geflohen sind. Es ist die Heimat ihrer Urahnin Io, mit der sich die Geschichte von Flucht und Vertreibung bis in den Gründungsmythos des Geschlechts zurück verlängert. Sie suchen Schutz im Heiligtum, so dass sich der argivische König Pelasgos mit der schwierigen Frage befassen muss, ob den Danaiden in Argos Asyl gewährt werden soll – ein Dilemma, denn dem Schutzgebot für die Fremden steht die Fürsorgepflicht für die Stadt gegenüber. Sie aufzunehmen, wird zwangsläufig einen Krieg nach sich ziehen. Mit der Zustimmung des Volks aber wird Asyl gewährt, dem Zugriff der Aigyptos-Söhne Einhalt geboten – zunächst, denn in den Folgetragödien der Tetralogie²⁷ kommt es zur erwarteten kriegerischen Auseinandersetzung mit tragischem Ausgang.

Heinrich Schlange-Schöningen hat die Konstellation unter Einbezug des antiken Aufführungskontextes tiefergehend erläutert,²⁸ so dass ich daran anknüpfen und mich hier auf wenige Kernelemente konzentrieren kann. Besonders hervorheben möchte ich die Position der Flüchtlinge, die bemerkenswert selbstbewusst agieren.²⁹ Die Danaos-Töchter pochen auf die angestammte Verbindung mit dem Herkunftsland ihrer Urahnin, und sie wissen sehr genau, wie sie gegebene Rechtssysteme ausspielen können, um ihr Interesse durchzusetzen. Wenngleich Hikesie (als Schutz im sakralen Raum) und Asylie (als Aufnahme in die politische Gemeinschaft der Polis) getrennten Sphären zuzurechnen sind, hängen sie doch zusammen, indem der Verantwortliche der Polis, also hier König Pelasgos, auch für

Transit 10/1 (2015), 1–15, hier 1; zu den Anknüpfungstexten 2015–2016 als „Scharfstellungen“ vgl. Haß, Ulrike: Ankunft zu Vielen, in: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, Berlin 2018, 262–280, hier 262.

27 Aufgeführt als Wettbewerbsbeitrag bei den Großen Dionysien in Athen zusammen mit den nicht mehr erhaltenen Stücken *Die Aigyptossöhne* und *Die Danaiden* und dem abschließenden Satyrspiel *Amymone*.

28 Vgl. Schlange-Schöningen: Kopräsenz und Katharsis, 19–23.

29 Danaos fühlt sich mehrfach genötigt, die Töchter zu bescheidenem Auftreten zu gemahnen.

die Reinhaltung des Heiligtums verantwortlich ist.³⁰ Die Danaiden können also damit rechnen, dass er sich der Sache annehmen *muss* – und dass ihre Drohung, das Heiligtum durch Selbsttötung zu beflecken, Gewicht hat. Diese Flüchtlinge haben eine Stimme und sie haben ein Recht. Dialogisch ist das Stück im grundlegenden Sinne eines Verhandlungsdramas um die Frage des Asyls. Sie bildet das argumentative Zentrum des Stücks, was umso mehr Beachtung verdient, als sie, wie in der Forschungsliteratur herausgearbeitet wurde, im Danaidenstoff ursprünglich nicht enthalten war, sie von Aischylos also bewusst hinzugefügt wurde.³¹ Über die Interaktion der Figuren kann das Prozesshafte entfaltet werden – im rhetorischen Modell des Agons über Rede und Gegenrede.

Radikal anders stellt sich die Situation in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* dar. Zwar ist es auch hier eine Art Chor, in dem die Geflüchteten sprechen, aber sie werden nicht als Personen mit Handlungsmacht erkennbar. Der als Textfläche mit wenigen Absätzen gestaltete postdramatische Theatertext besteht aus einem Netz von Äußerungen, in dem meistens ein „Wir“ spricht, nur gelegentlich ein (namenlos bleibendes) „Ich“. Ein dramatischer Handlungsverlauf über die Interaktion in Figurenrede kommt dabei nicht zustande. Der Text entwickelt sich über sein Wortmaterial: über wortspielerische Wendungen und assoziative Fortsetzungen sowie Leitmotive. In diesem mäandernden Sprachfluss entfaltet sich eine fragende, bittende, anklagende und beschreibende Rede, in der immer wieder auch Adressaten angesprochen werden, die aber nicht antworten.

[...] wir erzählen es allen, die es hören wollen, aber es will ja keiner [...], wir würden über unsere Flucht ohne Schuld, unsre schuldlose Flucht, die Sie ja immer als Flucht vor Schulden darstellen, die Flucht von Schuldlosen also erzählen, [...] aber verstehen werden Sie uns nicht, wie auch, wenn Sie es gar nicht hören wollen? Verstehen werden Sie nicht, und

30 Genaue Einblicke in die antike Konstellation liefert Dreher, Martin: Hikesie und Asylie in den *Hiketiden* des Aischylos, in: Ders. (Hg.): Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion, Köln/Weimar/Wien 2003, 59–84.

31 Vgl. für die Einordnung in die überlieferte Stoffgeschichte (mit Forschungsüberblick) Grethlein, Jonas: *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart 2003, hier Kap. 2 („Aischylos, *Hiketiden*“), 45–107, spez. 46; außerdem (mit Bezug auf Grethlein und Rüdiger Bernek) Schmitz, Winfried: *Die Schutzfliehenden* des Aischylos und das Asyl im klassischen Athen, in: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, 49–74, hier 54.

unser Reden wird ins Leere fallen, in Schwerelosigkeit, unser schweres Schicksal wird plötzlich schwerelos sein, weil es ins Nichts fallen wird, in den luftleeren Raum, ins Gar-nichts, wo es dann schweben wird, in Schweben bleiben wird, im Wasser, in der Leere, ja. (S. 16)

Mitunter wird auch ein „Ich“ hörbar, das der Aufnahmegesellschaft zuzuordnen ist. Solche Stimmen bleiben aber selbstbezüglich. Dialogisch im engeren Sinne des dramatischen Dialogs ist dieser Theatertext nicht. Indem niemand auf sie reagiert, bleiben die Flüchtlinge ungehört, im Anerkennungstheoretischen Sinne ‚unsichtbar‘. Ihr Anliegen der Asylgewährung, das in Aischylos’ Drama zum Zentrum spannungsreicher Verhandlungen zwischen den Protagonisten wird, findet schlicht keine Resonanz: „[...] welches Land können betreten wir? Keins. Betreten stehn wir herum. Wir werden wieder weggeschickt.“ (S. 9)

Neben der Titel-Anspielung und der sehr allgemeinen Analogie eines auftretenden Flüchtlingschors³² gibt es ganz konkrete Bezugnahmen auf Aischylos’ Drama, die beide Texte auch im engeren Sinne in eine materiale Kopräsenz rücken: Zitate in wörtlicher Übernahme oder Abwandlung, wiederholte Nennungen von Figuren aus dem Stoffkontext (speziell Io und Zeus), wiederkehrende inhaltliche Motive wie die Beteuerung, ohne (Blut)schuld zu sein, eine Voraussetzung für Hikesie, die Schutzgewährung im Heiligtum.³³ In Jelineks Text, der tagesaktuelle Ereignisse um die Gruppe der Geflüchteten 2012 in der Wiener Votivkirche³⁴ und die Flüchtlingsdebatten in der EU aufgreift, kommen mit dem antiken Prätext auf der

32 In Genettes Typologie transtextueller Phänomene wäre die Titelallusion der „Paratextualität“ zuzuordnen und die Strukturähnlichkeit zum Chor bestenfalls der „Architextualität“, vgl. Genette: *Palimpseste*, Ilf., 13f.

33 Felber und Kovacs betonen das Aufgreifen der auch bei Aischylos vorliegenden „Verbindung von Asyl, Migration und Schwarm“: „Dass Jelinek gerade diese Tragödie als zentrale Folie für ihren Theatertext nutzt, macht deutlich, dass es ihr nicht um eine oberflächliche Polemik gegen aktuelle politische Entwicklungen geht“, sondern darum, „historische Schichten von Migration und Asyl freizulegen“ und die „unsichtbare[n] Schichten unter den aktuellen Debatten“ in den Begrifflichkeiten (Felber/Kovacs: *Schwarm und Schwelle*, 2).

34 Der Anlass des Flüchtlingsprotests mit Besetzung der Votivkirche findet sich auch in konkreten Raumbezügen. Insbesondere gibt die Kirche den Schauplatz im Text ab. Zum realen Hintergrund vgl. die ausführliche Darstellung bei Österle, David: „...die Sprache zum Sprechen zu bringen“. Sprachkritik in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, in: Hardtke, Thomas/Kleine, Johannes/Payne, Charlton (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, 139–155.

inhaltlichen Ebene zugleich zeitliche und räumliche Überlagerungen³⁵ ins Spiel. Dies sei exemplarisch am Einstieg vorgeführt, der besonders deutlich auf die antike Vorlage rekurriert. Die ersten Verse der Chorführerin in Aischylos' Drama lauten (in Johann Gustav Droysens Übersetzung): „Zeus, Flüchtlingshort, schau' gnädig herab / Auf unsere Schar, die gewagt wir die Fahrt / Von des Nils feinsandigem Dünengestad; / [...] die heilige Heimat verlassend“.³⁶ Bei Jelinek wird daraus:

Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon. (S. 9)

An die Stelle des schützenden Gottes tritt in Jelineks Variation die missachtende Gesellschaft des Ankunftslandes. Aus dem Schauplatz des Götterhains mit sicherem – und sicherndem – Kontext wird der „kalte[-] Kirchenboden“ (S. 23).

Dieses Verfahren der Aufnahme bei gleichzeitiger Verfremdung entfaltet seine Wirksamkeit im Kontrast. Auf der Folie von Aischylos' *Hiketiden* zeichnet sich ein markanter Gegensatz ab: zwischen den Danaos-Töchtern, die als Subjekte in einem Rechtssystem agieren, die in eine Verhandlung eintreten, an deren Ende ihnen Schutz zugesprochen wird, auf der einen Seite und auf der anderen den ‚Un-Erkannten‘ und Rechtlosen – „nicht legal“ (S. 13), „wir bekommen nicht Sitz, nicht Stimme hier“ (S. 69), heißt es im Text. Und es zeichnet sich ein Gegensatz ab zwischen der Zuflucht im Heiligtum, die so bedeutsam ist, dass sie auch den Politiker Pelasgos beeindruckt und das Asyl nach sich zieht, und den hilflosen Stimmen im Kirchenraum einer modernen westlich-säkularen Gesellschaft: „Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist [...]?“ (S. 9) Nicht zuständig – das ist ein Grundthema des Textes. Davor verschwinden die Menschen und werden zu einem Chor namenloser Stimmen, die keine Position als Rechtssubjekte behaupten können. Man mag dabei unweigerlich an den eingangs zitierten Befund Hannah Arendts denken. Das postdramatische Theater Jelineks verleiht einer solchen „Ausstoßung aus der Menschheit“ drastischen Ausdruck – auch in der Form, die das traditionelle Theater sprengt.

35 Für die feinere Ausdifferenzierung in Bezug auf Kopräsenzen vgl. meine Ausführungen in Brodowski et al.: *Kopräsenzen denken!*, 269–274.

36 Aischylos: *Die Schutzflehenden [Hiketiden]*, in: Ders.: *Die Tragödien*. Übers. v. Johann Gustav Droysen, durchges. v. Walter Nestle, neu hg. u. eingeleitet v. Bernhard Zimmermann, Stuttgart 2016⁷ⁱ, überarb. Aufl., 98–137, hier 99.

Will man mit dem Bachtinschen Ansatz argumentieren, wäre eine gesteigerte ‚Monologizität‘ zu konstatieren, denn – bezieht man sich nur auf den Text ohne Aufführung im Theater – es fehlt nicht nur eine vermittelnde ‚Erzähl‘-Instanz, es gibt noch nicht einmal eine dialogisch sich vollziehende Interaktion unter den Figuren. Polyphon ist das Wortmaterial dabei durchaus, insofern es innerhalb und zwischen den Aussagen und einmontierten Zitaten und Anspielungen zahllose Brüche gibt. Schon in den 1980er Jahren hat sich Jelinek zu einem Umgang mit sprachlichen Versatzstücken bekannt, die sich aneinander reiben und dadurch ihre latenten ideologischen Hintergründe erkennbar werden lassen, und zwar „durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.“³⁷ Dass es dabei um Verfremdung geht, darum, Selbstverständlichkeiten aufzubrechen, steht in einer Traditionslinie mit Brecht: Eine „Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur“ nennt es Jelinek im zitierten poetologischen Essay.³⁸ Aber Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk fassen für Bachtins Konzept zusammen, dass Polyphonie noch keine Dialogizität garantiert:

Die Existenz und Co-Präsenz mehrerer verbal-ideologischer Sprachen alleine führt noch nicht zur Dialogizität, erst die spannungsgeladene Interaktion zwischen diesen Stimmen und den von ihnen repräsentierten Weltansichten.³⁹

Die Brechung „ideologischer Sprachen“, wie sie Bachtin im Blick hat, praktiziert Jelinek nicht über Austausch und Interaktion, sondern im *clash*.

Dies setzt ein dialogisches Moment frei – allerdings als uneingelöste Herausforderung. An die Stelle des Dialogs der Figuren⁴⁰ tritt, so lässt sich pointieren, die Kopräsenz im Theater, die – wohlgemerkt spannungsgeladen über Differenzen und Brüche – das dialogische Moment an die Rezipienten delegiert. Man könnte es zuspitzend als ‚dialogische Monologizität‘

37 Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in: TheaterZeitSchrift 7 (1984), 14–16, hier 16.

38 Jelinek: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, 15.

39 Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, 27.

40 „Den Stimmen hört auf der Bühne niemand zu; es gibt für sie keine Dialogpartner, keinen König, keine Volksversammlung, nur das Publikum vor der Bühne.“ (Gebauer, Gunter: Im Angesicht der Schutzsuchenden. Aischylos – Euripides – Goethe, in: Hofmann, Franck/Messling, Markus (Hg.): Fluchtpunkt. Das Mittelmeer und die europäische Krise, Berlin 2017, 239–265, hier 245).

fassen, die bereits in der Lesesituation entsteht, nämlich im (scheiternden) hermeneutischen Bemühen, Kohärenz herzustellen. Ihre besondere Wirksamkeit entfaltet die Konfrontation jedoch in der Theatersituation, die immer auch eine soziale Dimension hat.

4. Zum Schluss: Kopräsenzen im Theater – material, räumlich, sozial

Das Theater als sozialer Raum ist bei Jelinek schon im Text selbst angelegt. In der klagenden Anrede kann sich das reale Publikum potenziell selbst angesprochen fühlen. Denn im sich mehrdeutig überlagernden Raum-Bezug zwischen antikem Heiligtum und der Wiener Votivkirche scheint auch der Theaterraum auf, in dem üblicherweise ein großer Teil des Publikums in ansteigenden Zuschauerreihen sitzt:

[...] ja, ihr seid gemeint, schaut nur herab!, wir beten zu euch, ja, ihr, denen die Stadt und das Land und die leuchtenden Wasser der Donau wohl und auch ihr Schwerstrafenden in den Behörden noch wohler gehört: Ihr sagt uns einmal dies, und dann sagt ihr uns das, und nichts können wir gerecht werden, doch gerecht seid ihr ja auch nicht, [...]. Sie hier: Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist [...]? (S. 10)

Was der Text bereits nahelegt, kann in der konkreten Aufführung noch einmal gesondert aktiviert werden, etwa indem der Zuschauerraum in die Spielfläche einbezogen wird oder andere Grenzüberschreitungen praktiziert werden.⁴¹ In der Kopräsenz von Zuschauern und Akteuren liegt das Potenzial der Aufführung. Theater stiftet potenziell Gemeinschaft, indem die Zuschauer körperlich dem Prozess beiwohnen. Im antiken Fall der *Hiketiden*-Aufführung im Athener Dionysostheater war es ein affirmatives

41 Vgl. für einige Aufführungsbeispiele: Engler Alonso, Sandra: Das Leiden anderer darstellen. Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, in: Peter, Birgit/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Flucht. Migration. Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen/Mainz/Wien 2017, 177–182; Brodowski et al.: *Kopräsenz denken!*, 272f.; Leitgeb, Christoph/Mokre, Monika: *Staging Participation: Cultural Productions With, and About, Refugees*, in: *AmeriQuests* 16/1 (2021), 1–16, hier 8–11; Benbenek, Ewelina/Schäfer, Martin Jörg: *Das Spiel mit den Grenzen. Flucht und die Hamburger Theaterszene zwischen 2013 und 2016*, in: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, 348–374, hier 353–358.

Verhältnis: Das Publikum rückte in die strukturelle Position der Volksversammlung, der der Fall vorgelegt wird, und konnte sich im Einklang fühlen mit einem menschlichen Rechtssystem, das den Hilfsbedürftigen Schutz und Zuflucht gewährt (worin sich Athen selbst feierte⁴²). Bei Jelinek – wie oft im Gegenwartstheater über Flucht – wird dagegen ein massives Unbehagen angesichts der Rechtslage für Geflüchtete vermittelt.

Das exemplarisch Ausgeführte mag andeuten, was Kopräsens im Theaterraum bedeuten kann und wie sie sich wirkungsästhetisch nutzen lässt, gerade wenn es um Alterität geht und damit um soziale Kopräsens in pluralistischen Gesellschaften. Verschiedene Formen von Kopräsens überlagern sich dabei: erstens die vordergründig materiale Kopräsens in den Texten über intertextuelle Bezüge (die über die Referenzen auf antike Kontexte zugleich andere Zeiten und Räume aufrufen), zweitens die vordergründig räumliche Kopräsens in der Theatersituation (die über die Wechselwirkungen zwischen den gemeinsam Anwesenden zugleich eine soziale Komponente hat) und drittens die soziale Kopräsens in der Gesellschaft, die im Zielpunkt und im Hintergrund steht (über das Thema der Flucht im Theaterstück und über die Lebenswirklichkeit der Akteure und des Publikums). Darin nun liegt ihr besonderes Potenzial, denn die wechselseitigen Kopräsens steigern die Intensität des Dargestellten, lassen dessen Existenzialität spürbar werden und fordern den aktiven Austausch heraus.

42 Vgl. Schlange-Schöningen: Kopräsens und Katharsis, 30.