

Elisabeth Tropper

Figuren und Ästhetiken der Heimsuchung in Elfriede Jelineks und Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen*

1. Von Gespenstern und Heimsuchungen. Einführende Überlegungen

Die spektrale Metapher als soziale Figur

Das Œuvre von Elfriede Jelinek weist eine auffallende Häufung von Untoten, Zombies, Vampiren und anderen monströsen Figuren auf, die als unheimliche Wiedergänger die Sphäre der Lebenden heimsuchen. Sind die Untoten in früheren Werken der Autorin – allen voran in ihrem Opus Magnum *Die Kinder der Toten* von 1995 – vor allem im Kontext einer rastlosen Wiederkehr der verdrängten (nationalsozialistischen) Vergangenheit, kapitalistischer und neoliberaler Anforderungen oder ganz grundsätzlich als „dumpfe Pendants der Lebenden, Nationalsozialisten, Kannibalen und Schlächter, die durch ihren Tod höchstens in eine andere Daseinsform übergegangen sind“¹, konzipiert, so gewinnen sie in *Die Schutzbefohlenen* eine neue Qualität. Die Autorin inszeniert darin, wie im Folgenden zu sehen sein wird, ‚lebende Gespenster‘: Anwesend-Abwesende ohne politisch-rechtliche Existenz (*homines sacri* im Sinne Giorgio Agambens)² und ‚verflüssigte‘ oder ‚spektralisierte‘ Subjektpositionen. Der Terminus der ‚lebenden Gespenster‘ („living“ oder „present ghosts“) wurde von der Kulturwissenschaftlerin Esther Peeren in die Diskussion um marginalisierte Subjekte und ihre Repräsentation im öffentlichen Diskurs eingeführt. In der Nachfolge Jacques Derridas, der in *Spectres des Marx* (1993) eine ethisch-politische Theorie der Spektralität entwirft,³ versteht Peeren die ‚spektrale Metapher‘ als eine sozialpolitische Figur: „Living“ oder „present ghosts“ sind demnach Personen und Personengruppen, „who, already in their lifetime, resemble dispossessed ghosts in that they are ignored and considered expendable, or, sometimes at the same time, become objects of intense fear and violent attempts at extermination“⁴.

In diesem Kontext wird das Gespenst zur Chiffre für Subjektpositionen, die auf unterschiedliche Arten spektralisiert (entmenschlicht, verworfen und/oder dämonisiert) werden. Während in anderen Verwendungszusammenhängen die Potentialität des Gespensts betont wird (das Gespenst als liminale Denkfigur, als Träger von Gegennarrativen oder als elementare Figur der Störung) werden hier vor allem die

negativen Anteile der spektralen Metapher wirksam. Denn der gespenstische Status ist zugleich ein prekärer: Verortet zwischen den Zeiten, zwischen Leben und Tod, zwischen Materialität und Immaterialität, befindet sich das Gespenst letztlich jenseits der Strukturen, in denen es wirksam zu werden sucht. Mit dem Gespensterdasein verbindet sich daher stets auch die Gefahr des Nicht-gehört-Werdens, des Missverstanden-Werdens, des Exorzismus und der Domestikation.⁵

Mit Blick auf marginalisierte und subalterne Subjektpositionen wird das Gespenst daher in erster Linie mit Unsichtbarkeit, Anteillosigkeit und mangelnder *agency*, d.h. mangelnder sozialer und politischer Wirkmacht, verbunden. Zugleich deutet sich hier bereits ein Ermächtigungspotential an: Wenn es gelingt, die soziale und politische Unsichtbarkeit zu überwinden und sich im gesellschaftlichen Raum Aufmerksamkeit zu verschaffen, kann der gespenstische Status zur *Heimsuchung* werden. Dies setzt die Aktivierung des emanzipatorischen Potentials der spektralen Metapher voraus: „reshaping it to activate other, more empowering associations of the ghost in order to go from being overlooked to demanding attention by *coming to haunt*“⁶. Heimsuchung setzt demnach zuallererst eine Kenntnisnahme durch diejenigen, die heimgesucht werden, voraus; sie verbindet sich aber auch, wie im Folgenden zu sehen sein wird, mit Phänomenen der Grenzüberschreitung und der Insistenz.

Heimsuchung: Transgression und Insistenz

Der im deutschen Substantiv Heimsuchung aufgehobene Begriff „Heim“ (ahd. ‚heima‘, von altnordisch ‚heimr‘ – Heim) bezeichnet einen freundlichen und vertrauten Ort: ein Zuhause, eine Wohnung oder Wohnstätte, einen abgeschlossenen Zirkel oder einen geschützten Versammlungsort. Auch das englische „haunt“ lässt sich vermutlich auf das altnordische „heimta“ zurückführen, was so viel bedeutet wie „heimholen“ (aber auch „fordern, einfordern“).⁷ Das Heim als geschützter und schützenswerter Innenraum ist per se ein gefährdeter: Stets droht eine Verletzung seiner Grenzen, die sich in der unerwünschten Überschreitung der Türschwelle konkretisiert. Nicht zufällig klingt hier auch ein juristischer Tatbestand an: Ursprünglich handelt es sich bei ‚Heimsuchung‘ um einen Rechtsterminus für „im Hause aufsuchen“, d.h. den Überfall zuhause, den ‚Hausfriedensbruch‘.⁸

Bei Heimsuchungen haben wir es demnach zuallererst mit einem Phänomen der Grenzüberschreitung zu tun: Etwas oder jemand dringt von Außen in ein wie auch immer

abgeschlossenes Inneres ein und verbreitet dort Angst und Schrecken – oder macht sich zumindest in unerwünschter Weise breit. Es kommt mithin zu einer Manifestation, in Zugerer räumliche, aber auch zeitliche Grenzen transzendiert werden. Heimsuchung ist daher stets auch ein Phänomen der Wiederkehr: Vergangenes kehrt in die Sphäre der Gegenwart zurück. Ferner wohnt dem Erscheinen des Gespensts eine zeitliche Unlogik inne, die Derrida in *Spectres de Marx* als die paradoxe Gleichzeitigkeit von Erstmaligkeit und Wiederholung beschreibt: „Frage der Wiederholung: Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es *mit der Wiederkehr beginnt*.“⁹ Die Erstmaligkeit der Gespenstererscheinung fällt in eins mit der Rückkehr (der/des Toten) und weist zugleich auf die zwangsläufige Wiederholung des Spuks voraus. Das Gespenst ist in diesem Sinne „stets zu-künftig und wieder-künftig“¹⁰. Heimsuchung wird in der Regel aus der Perspektive der *Heimgesuchten* beschrieben. Wenden wir uns dem zweiten Teil des Kompositums zu, so rückt indes der/die/das *Heimsuchende* in den Blick. Wie Elisabeth Bronfen festhält, bedeutet Heimsuchung auch, „etwas sucht ein Heim“¹¹. Neben der Transgression einer Grenze, der Manifestation im Inneren eines Schutzraums oder einer Gemeinschaft, verbindet sich mit dem Modus der Heimsuchung zugleich das Beharren auf Sichtbarkeit und sozialer Signifikanz, d.h. eine Form von ‚Insistenz‘. Der oder das Heimsuchende verlangt eine Reaktion, insistiert auf einer Anerkennung, die ihm bislang versagt worden ist. Mit del Pilar Blanco/Peeren: „that which haunts *like a ghost* [...] demands justice, or at least a response“¹².

Wiederkehrer: Die ‚eigenen Anderen‘

Wenn wir davon ausgehen, dass Heimsuchungen durch das Moment einer (insistierenden) Wiederkehr geprägt sind, sich also wesentlich durch Rückkehr und Wiederholung auszeichnen, so wird im Heimsuchenden zwangsläufig etwas manifest, das seiner Erscheinung vorausgeht. Dies kann, wie es ein Blick in die Gespensterliteratur nahelegt, eine ausstehende Schuld, ein ungesühntes Verbrechen oder ein nicht verarbeitetes Trauma sein; oder, allgemeiner gesprochen (und hier wird die sozialpolitische Dimension der spektralen Metapher deutlich), der Ausschluss von bestimmten Subjekten, Diskursen, Erinnerungen, Narrativen aus einer normierten, hegemonialen Sphäre.

Im Zuge der Heimsuchung kommt es, so eine zentrale These des vorliegenden Beitrags, zum Einbruch dessen, was zuvor aus der Sphäre, in die es einbricht, ausgeschlossen wurde – oder, in psychoanalytischen Kategorien, verdrängt oder ‚abjiziert‘ wurde. Der Begriff der

Abjektion, der zu Beginn der 1980er Jahre von Julia Kristeva in die Psychoanalyse eingeführt und seitdem im Rahmen politischer, soziologischer und gendertheoretischer Ansätze entscheidend weiterentwickelt worden ist,¹³ beschreibt einen Vorgang der Verwerfung, der mit der zwangsläufigen Wiederkehr des Ausgeschlossenen aus dem Schattenreich, in das es verbannt wurde, einhergeht. Das Verdrängte, Abjizierte, Verworfenen bleibt dem verwerfenden Ich (oder, im übertragenen Sinne, der verwerfenden Gesellschaft) essentiell verbunden: Sein Ausschluss ist für die Aufrechterhaltung der inneren Ordnung in einer Weise konstitutiv, die es unauflöslich an diese Ordnung bindet; zugleich stellt es deren Grenzen durch seine schiere Existenz beständig in Frage. Dieser Zustand entspricht dem liminalen Status spektralisierter Subjekte, ihrer, mit Agamben, „einschließenden Ausschließung“¹⁴. Abjektion, gerade auch als soziales und politisches Phänomen, provoziert mithin zwangsläufig Phänomene der Heimsuchung.

Die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘, wird im Zuge der Heimsuchung durch das oder die ausgeschlossenen ‚Andere(n)‘ grundlegend in Frage gestellt. Das ‚Andere‘ oder ‚Fremde‘ erweist sich in dieser Perspektive als Konstruktion; es ist die heimgesuchte Gesellschaft selbst, die durch Negation und Verwerfung ihre Gespenster erschafft – als Abjekte, von denen sie sich nie vollständig zu trennen vermag, weil diese zugleich essentiell Bestandteil der eigenen Identität sind.

Auf der Flucht – oder: Europas Gespenster

Flüchtlinge und so genannte ‚illegale Migranten‘ zählen zu jenen Personengruppen, die bevorzugt mit der spektralen Metapher belegt werden.¹⁵ So schreiben auch Tom Holert und Mark Terkessidis den Flüchtenden, die es auf europäisches Territorium geschafft haben, einen gespenstischen Status zu: Sie werden, so die Autoren, dazu gezwungen, eine „geisterhafte Existenz am Rande der Unsichtbarkeit“¹⁶ zu führen. Auch für Giorgio Agamben ist der Flüchtling als moderner *homo sacer* eine spektralisierte Figur – ein Subjekt ohne politisch-rechtliche Existenz, zurückgeworfen auf sein nacktes Leben.

Der Flüchtling, der den Abstand zwischen Geburt und Nation zur Schau stellt, bringt auf der politischen Bühne für einen Augenblick jenes nackte Leben zum Vorschein, das deren geheime Voraussetzung ist.¹⁷

Jene Menschen, die heute aus unterschiedlichen Beweggründen die Flucht nach Europa antreten, erscheinen nicht nur aufgrund ihres ungeklärten rechtlichen Status’ als lebende Gespenster im Sinne Esther Peerens; sie sind zugleich die ‚eigenen Anderen‘ eines Europas, das sich zum einen über die Abgrenzung von ihnen (als den vermeintlich nicht-

europäischen Anderen) als Entität zu behaupten sucht und zum anderen durch ihr Auftauchen mit seinen eigenen ‚bösen Geistern‘ konfrontiert wird: Rassismus, Kolonialismus, Imperialismus (und deren Fortwirken in der Gegenwart). Die Geschichte beißt zurück – „il re-mord“¹⁸, wie Michel de Certeau dies formuliert hat. Was das Europa der Europäischen Union heute heimsucht, gehört wesentlich zu ihm, zu seiner Geschichte, seinen Selbstbeschreibungen und Identitätskonzepten. In dieser Hinsicht ist die Ankunft der Flüchtenden in der Tat als eine *Heimsuchung* im skizzierten Sinne zu verstehen.

2. Elfriede Jelinek/Nicolas Stemann: *Die Schutzbefohlenen*¹⁹

Vorbemerkung: Theater und Heimsuchung

In *The Haunted Stage*, einem der wichtigsten Werke im Kontext von Theater und Heimsuchung, charakterisiert Marvin Carlson das Theater als einen Ort, der unweigerlich von den Gespenstern vergangener Aufführungen und Rezeptionserfahrungen heimgesucht wird und darüber hinaus als „Erinnerungsmaschine“ Elemente des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft auf unterschiedliche Weise wiederkehren lässt.²⁰ Da Carlson an Heimsuchung vor allem als einer theaterhistoriographischen Metapher interessiert ist, spielt die ethische und politische Komponente des Gespenstischen bei ihm keine Rolle. Ich möchte das Gespenst jedoch – gerade auch mit Blick auf die skizzierten sozialpolitischen Implikationen der spektralen Metapher – ausdrücklich als eine Trope verstehen, „die das Ästhetische mit dem Ethischen verbindet“²¹.

Die ästhetischen Strategien, mit denen das Theater spektralisierten Subjekten und Subjektpositionen Einlass in den Raum der Bühne, in das theatrale Ereignis und somit potentiell in das öffentliche Bewusstsein gewähren kann, fasse ich hierbei unter dem Begriff der „Vergegenwärtigung“: Gemeint sind Formen der Manifestation im Hier und Jetzt der Rezeptionssituation, wobei sich diese nicht auf visuelle oder physische Präsenz beschränken, sondern sämtliche Prozesse von Wahrnehmung und Präsenz im Kontext der Szene umfassen. Vergegenwärtigung in diesem Sinne funktioniert über die Gesamtheit der ästhetischen Mittel des Theaters und entfaltet sich im Zusammenspiel aller an der Aufführung Beteiligten.

In Jelineks Text und Nicolas Stemanns Uraufführung der *Schutzbefohlenen* werden die spektralisierten Subjektpositionen – die ‚living‘ oder ‚present ghosts‘ – über verschiedene diskursive und ästhetische Verfahren zur Erscheinung gebracht und im Zuge dessen auch

ihr Heimsuchungspotential unterschiedlich ausgelotet und übersetzt. Text und Inszenierung nehmen hierbei zwei geradezu diametral entgegengesetzte Positionen ein: Vergegenwärtigung als Entzug (Jelinek) auf der einen, Vergegenwärtigung als physische Präsenz (Stemann) auf der anderen Seite.

Anwesend Abwesend: Vergespensterte Subjektpositionen bei Jelinek

Ausgangspunkt für *Die Schutzbefohlenen* sind die Ereignisse um eine Gruppe von Asylwerbern, die im November 2012 vom Flüchtlingslager Traiskirchen aus in das Stadtzentrum von Wien marschierten und vor der Votivkirche ein Protestlager aufschlugen. Ferner greift Jelinek in ihrem Text die humanitären Katastrophen vor der italienischen Insel Lampedusa auf. Inzwischen wurde das Stück ferner um einen Appendix, eine Coda, einen Epilog, ein *Ende* sowie den Kurztext *Philemon und Baucis* ergänzt.

Den intertextuellen Bezug bildet Aischylos' Tragödie *Hiketiden* (*Die Schutzflehenden*), der einzige erhaltene Teil der vermutlich zwischen 466 und 459 entstandenen Danaiden-Tetralogie. Die titelgebenden Schutzflehenden sind die fünfzig Töchter des Danaos, die mit ihrem greisen Vater an der Küste von Argos landen und König Pelasgos um Asyl bitten. Sie sind auf der Flucht vor den fünfzig Söhnen ihres Onkels Aigyptos, die gewaltsam die Ehe von ihnen erzwingen wollen. Pelasgos sieht sich in einem Dilemma, das im Gespräch zwischen ihm als Protagonist und den Frauen als Chor diskursiv entfaltet wird: Auf der einen Seite steht das göttliche Gebot der Gastfreundschaft, auf der anderen Seite die Gefahr kriegerischer Auseinandersetzungen mit den abgewiesenen Freiern.

Die um Asyl bittenden Frauen befinden sich in einem prekären Dazwischen – der einen Welt *nicht mehr* zugehörig, der anderen *noch* nicht. Dieser ungesicherte Zustand zwischen den Welten und Rechtsordnungen kennzeichnet auch die Schutzbefohlenen in Jelineks *Hiketiden*-Palimpsest:

Und es geschieht jetzt, ist vielleicht schon geschehn, wenn Sie dies sehn, was verhängt uns vom Geschick war, nämlich das Ende. Das Verschwinden. [...] Wir sind gar nicht da. Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.²²

Hier sprechen lebende Gespenster, verortet an der Schwelle zwischen Leben und Tod, aber auch in einem liminalen Raum zwischen Aufbruch und Ankunft. Ihr Ankommen scheint geradezu auf unbestimmte Zeit ausgesetzt, denn in Jelineks Text „verliert [...] das ‚hier und jetzt‘ der Szene seine deiktische Macht“²³. Die Ankunft misslingt, sie wird „auf ein künftiges ‚dort‘ oder ein gestaltloses Draußen“²⁴ hin verschoben. So verbleiben die Schutzbefohlenen im Zustand einer „erstarten Bewegung“²⁵. Der liminale Status, in dem

sich die Danaostöchter in Aischylos' Tragödie vorübergehend befinden, wird bei Jelinek zum Dauerzustand.

Die gespenstische Subjektposition, die hierin zum Ausdruck kommt, entspricht dem zeitgenössischen Status von Flüchtlingen und Staatenlosen, den Hannah Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* als „Anomalie [...], für die das Gesetz nicht vorgesorgt hat“²⁶ bezeichnet hat. Sind in der griechischen Tragödie die rituellen Voraussetzungen für die Aufnahme in den Schutzraum der Polis über religiöse und politische Schutzbitten klar geregelt und wirkt ferner die Struktur aus Rede und Gegenrede zugunsten der Schutzflehenden, die ihr Anliegen einem eindeutigen Ansprechpartner gegenüber rhetorisch darlegen können, so handelt es sich bei *Die Schutzbefohlenen* um eine Hikesie ohne klare Verlaufsform und ohne Adressat: „wir erzählen es allen, die es hören wollen, aber es will ja keiner, nicht einmal ein Stellvertreter eines Stellvertreters will es hören, niemand“ (DS, S. 6).²⁷ Darüber hinaus erweist sich auch die Sprecherposition selbst als uneindeutig, denn obgleich sich das ‚Wir‘ im Text wiederholt als ein Kollektiv von Asylsuchenden zu erkennen gibt, bleibt die Identität der Sprechenden letztlich unklar. *Die Schutzbefohlenen* bildet, wie für Jelineks Theatertexte üblich, eine Sprachfläche, in der unterschiedliche Stimmen und Diskursfragmente fügenlos ineinander gleiten, sodass die Frage nach dem Subjekt (oder den Subjekten) des Sprechakts offen bleibt: Das ‚Wir‘ transzendiert die Subjektpositionen und verunmöglicht klare Zuordnungen und Identifikationen. Jede sich andeutende Sprecherinstanz wird entweder von diesem verallgemeinernden ‚Wir‘ absorbiert oder sie wird unvermittelt von der nächsten Instanz abgelöst, wobei es in der Regel die Semantik des Sprachspiels ist, die den Zeitpunkt des Perspektivwechsels vorgibt. Im Wir (und seltenen Ich) der *Schutzbefohlenen* verwässert die Grenze zwischen Selbstdarstellung und Zuschreibung ebenso wie jene zwischen der Gemeinschaft der Lebenden und der Sphäre der Toten. So sprechen an einer Stelle des Textes die im Mittelmeer Ertrunkenen von ihrer Bergung als ineinander verschlungener „Menschenkuchen“; wenige Sätze später geht die Perspektive der Toten von ihrer ewigen Umarmung auf dem Meeresboden über in jene der (Über-)Lebenden, die ihr gesellschaftliches Existenzrecht einfordern.

Wir umarmen uns für immer. Es ist die Grundlage des Zusammenlebens, und zusammenleben, das wollen wir, egal mit wem, sogar mit Ihnen, wenn es sein muß, wenn man uns läßt [...] (DS, S. 17)

Vergegenwärtigung im skizzierten Sinne findet in Jelineks Text demnach zuallererst über die Inszenierung von Abwesenheit statt: Die abwesende Sprecherinstanz entspricht dem marginalen Status der Subjekte, die sich im Text als ‚Wir‘ und ‚Ich‘ zu artikulieren

scheinen, nur um sogleich mit anderen Stimmen amalgamiert und vom Fluss der Sprache und ihrer Kalauer aufgenommen und weggespült zu werden. Auch auf *Die Schutzbefohlenen* trifft demnach zu, was Evelyn Annuß grundsätzlich über Jelineks Theatertexte konstatiert hat:

Ist das Theater von jeher Ort kollektiver Totenbeschwörung, so wenden sich Jelineks Stücke durch die Zitierpraxis gegen die kultische, gemeinschaftsstiftende Vergegenwärtigung von Abwesendem in personaler Gestalt.²⁸

Darüber hinaus findet in *Die Schutzbefohlenen* eine Veranschaulichung des öffentlichen Diskurses über Flüchtlinge statt, und zwar über die Wörtlichnahme einer pauschalisierenden Metaphorik, die Individuen in der Vorstellung von einer Flüchtlingsflut oder -welle, die den Kontinent überrollt, verschwinden lässt. So heißt es an zwei Stellen im Text (stellvertretend für viele weitere):

wir würden Sie glatt überschwemmen, wenn man uns ließe [...] alles, alles rückt aus, um Überschwemmungen zu verhindern und noch Schlimmeres zu verhindern, uns zu verhindern, zu verhindern, daß Menschen, Menschenzüge Sie überfluten, ein wahres, nein, ein unwahres Meer, ein Meer zum Meer, ein Meer ins Meer, wo sie enden, wo sie endlich enden [...] müssen wir Menschenfluten verhindert werden [...] daß wir sie nicht überrennen wie Wasser“ (DS, S. 35f)

Die Menschen sind schon im Flüssigen und werden dort aufgelöst, ja, wir werden aufgelöst wie Tütensuppen, wir müssen uns keine Sorgen mehr machen, das ist überhaupt das Beste dran [...] wir werden aufgelöst, bloß trinken tut uns keiner, das wäre nicht gut, das vertragen die Länder nicht mehr, und mehr vertragen sie nicht. Mehr von uns geht nicht. (DS, S. 37)

Jelinek führt hier nicht nur die Mechanismen vor, über die die Vergespensterung und Entindividualisierung von Subjekten in der Sprache funktioniert; indem sie die alltagssprachliche Rede von der Flüchtlings-„Flut“ oder -„Welle“ in ein Bild der physischen Auslöschung der Betroffenen kippen lässt, entblößt sie darüber hinaus das potentiell vernichtende Moment, das der entmenschlichen Metaphorik des öffentlichen Diskurses über Flüchtlinge innewohnt. Denn die Menschen verschwinden tatsächlich, nicht nur im pauschalisierenden Sprachgebrauch, sondern auch als Individuen, Körper, Rechtssubjekte. In der Sprache und über ihre Tropen wird nachvollzogen, wie die Xenophobie der ‚Gastgeber‘ – im Zusammenspiel mit der realpolitischen europäischen Grenz- und Asylpolitik – zum Verschwinden derjenigen führt, die um Schutz und Aufnahme bitten.

Heimsuchend wird der Text in erster Linie durch seine sprachliche Form, und hierbei insbesondere durch das Prinzip der strukturellen Wiederholung: Gemeint ist damit neben

den redundierenden Satzschleifen vor allem die Wiederkehr von Themen und Motiven, die nicht nur *intratextuell* variiert werden (wie zum Beispiel die Metaphorik des Wassers), sondern als *intertextuelle* Wiedergänger durch das Gesamtwerk der Autorin geistern. Jelinek hat für dieses thematisch redundante Schreiben in einer Passage ihres lose an Schuberts Liederzyklus orientierten Theatertexts *Winterreise* das Bild der alten Leier etabliert, die immer wieder gespielt werden muss, auch wenn (oder gerade weil) keiner sie hören will.²⁹

Die Inszenierung von Nicolas Stemann: Vergegenwärtigung als physische Präsenz

Wenn sich Jelineks Texte also grundsätzlich einer „Vergegenwärtigung von Abwesendem in personaler Gestalt“³⁰ verweigern, so stellt Nicolas Stemanns Uraufführung der *Schutzbefohlenen* in Mannheim und Hamburg³¹ einen radikalen Gegenentwurf zu Jelineks literarischem EntzugsmodeLL dar. Die marginalisierten und vergespenterten Subjektpositionen, die bei Jelinek als Anwesend-Abwesende in Szene gesetzt werden, manifestieren sich in Stemanns Inszenierung zuallererst über die schiere physische Präsenz von Asylsuchenden auf der Bühne: Die Männer und Frauen des, wie es auf der Besetzungsliste pauschal heißt, „Flüchtlingschors“³², berichten über individuelle Flucht- und Ankunftserfahrungen, sprechen Passagen aus Jelineks Text oder besetzen als stumme Zeugen den theatralen Raum.

Heimsuchung vollzieht sich hier zunächst in Form einer physischen Vergegenwärtigung, d.h. über die schiere Präsenz diskursiv und realpolitisch vergespenteter Subjekte im kollektiven Raum des Theaters. Nicolas Stemann lässt die in Jelineks Text als lebende Gespenster Inszenierten auf die Bühne und mithin aus der Unsichtbarkeit in das Feld der Wahrnehmung treten. Hierbei setzt er wesentlich auf das Theater als einen „Ort der Blicke“³³ und als einen sozialen Raum: Die für das Theater paradigmatische Kopräsenz von Darsteller/innen und Zuschauer/innen erzeugt zwangsläufig ein kollektiv geteiltes Ereignis; das Publikum ist schlichtweg zum Ansehen, also zunächst einmal zur sich rein über den Blick vollziehenden Anerkennung der Körper auf der Bühne gezwungen. Darüber hinaus befinden sich die etwa zwanzig Asylsuchenden den ausgebildeten Schauspieler/innen gegenüber weit in der Überzahl und treten im Laufe der Vorstellung immer wieder an den Bühnenrand, um Texte ins Publikum zu sprechen und Blickkontakt mit einzelnen Zuschauer/innen aufzunehmen. Eines sind sie im Augenblick der Aufführung folglich nicht: unsichtbar. Stemann, so scheint es, kommt damit geradezu einer

Aufforderung des Textes nach, die das kollektive ‚Wir‘ der Schutzbefohlenen bereits früh im Stück als Frage artikuliert: „Wer wird dafür sorgen, daß wir Seienden auch erblickt werden [...]?“ (DS, S. 3)

Stemanns Inszenierung wurde kontrovers diskutiert, unter anderem im Hinblick auf die Problematik der Repräsentation: Wer hat das Recht, für wen zu sprechen? Diese Frage reflektiert die Inszenierung indes fortwährend mit: Bereits bei ihrem ersten Auftritt haben die Thalia-Schauspieler Felix Knopp, Daniel Lommatzsch und Sebastian Rudolph Textbücher in der Hand; deiktische Fiktionsbrüche wie offene Umzüge und Umbauten auf der Bühne, das Aussteigen aus der Rolle oder das parodistische Ausstellen von Klischees tragen weiter dazu bei, die theatrale Situation, den Vorgang der Repräsentation und mithin die Problematik einer angemessenen Darstellungspraxis beständig sichtbar zu halten. Auch die Frage nach den Besetzungspraktiken des deutschsprachigen Theaters, das *people of color* und Schauspieler/innen mit migrantischem Hintergrund in der Regel ausschließt bzw. auf bestimmte Rollen festlegt, wird explizit zum Thema gemacht.

Die Funktion der Flüchtlinge im theatralen Rahmen unterscheidet sich in Stemanns Inszenierung indes radikal vom Status der Protagonist/innen: Während die Repräsentationsfrage von den ausgebildeten Schauspieler/innen spielerisch-dekonstruktivistisch behandelt wird, treten die Asylsuchenden als ‚wahrhaftig‘ auf, als Überlebende der gefährlichen Überfahrt über das Mittelmeer und als Zeugen jener strukturellen Gewalt, die Jelinek in ihrem Text ausstellt. Zwar eignen sie sich ebenfalls Passagen aus *Die Schutzbefohlenen* an, zumeist werden jedoch persönliche Erfahrungen und Schicksale geschildert. In der Berliner Aufführung sind dies unter anderem Berichte von Asylsuchenden, die von 2012 bis 2014 den Berliner Oranienplatz besetzt hielten, um auf ihre Lage aufmerksam zu machen. Die Flüchtlinge auf der Bühne suggerieren – ganz im Gegensatz zu den Protagonist/innen – eine Form von Authentizität, deren Beglaubigung sich mithin über körperliche Präsenz sowie über eingestreute Passagen eigener (und somit vermeintlich authentischer) Erfahrungen vollziehen soll. Hier weist Stemanns Inszenierung einen blinden Fleck auf, der gewissermaßen selbst zur Heimsuchung wird: Durch die Aufführung spuken Konzepte von Identität und Alterität, die die Inszenierung mit ihren künstlerischen Mitteln andernorts zu unterbinden sucht, nicht zuletzt durch das Wachhalten der Frage nach Recht und Unrecht der Aneignung subalternen Positionen und Stimmen. Silke Felber hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass durch die spezifische szenische Konstellation tendenziell ethnosomatische und ethnopolitische Humandifferenzierungen reproduziert werden.³⁴

Tendenziell bleiben die Asylsuchenden auf der Bühne die ‚Anderen‘ der szenischen Konstellation – die vorwiegend nicht-weißen, nicht-professionellen Darsteller/innen, die sich als Laienchor mit eindeutigem Migrationshintergrund klar von den (wiederum vorwiegend weißen) Protagonist/innen absetzen. Hierdurch wird einerseits eine Erwartungshaltung bestätigt, die die Regisseurin Anta Helena Recke als das „Unvermögen [...] der weißen Imagination [...], sich einen Schwarzen [sic] Körper jenseits von Prekariat, Armut, Not, Exotik oder Flucht vorzustellen“³⁵, bezeichnet hat; andererseits werden die Vorurteilsstrukturen dieser „weißen Imagination“ von Stemann bewusst ausgestellt und durchbrochen, unter anderen durch den Einbezug zweier afrodeutscher Schauspieler/innen, die diese Problematik sogar direkt adressieren. Dennoch bleibt die Frage nach dem Status der Flüchtlinge als Teilhaber/innen der Theateraufführung in Stemanns Inszenierung letztlich ebenso ungelöst wie ihr rechtlicher Status außerhalb der theatralen Sphäre.

Man kann die Entscheidung des Regisseurs, Asylsuchende in die theatrale Handlung einzubinden, indes auch als einen Versuch werten, der postdramatischen Auflösung der Sprecherinstanz bei Jelinek individuelle Subjektpositionen entgegenzusetzen. Der Schwebezustand, der in Jelineks Text den gespenstischen Status der Flüchtlinge auf unbestimmte Zeit festschreibt, wird von Stemann aufgebrochen, indem er Menschen, denen diese Zuschreibung gilt, auf die Bühne bringt. Er zeigt sie als Angekommene, die, obschon in einem prekären existentiellen und legalen Status befindlich, im Inneren der Gesellschaft anwesend sind; als Individuen, die ihren Raum und ihr Recht beanspruchen. Auf diese Weise geht Stemann mit den Mitteln des Theaters gegen den öffentlichen Diskurs über Flüchtlinge an, den Jelinek in ihren Text ausstellt: dem Verschwinden des/der Einzelnen in einer pauschalisierenden Metaphorik. Seine Inszenierung lässt sich daher auch als ein Versuch werten, die spektrale Metapher durch die Vergegenwärtigung der Angesprochenen zu überwinden – zumindest für den liminalen Zeitraum der Aufführung.

3. Fazit

Wie gezeigt worden ist, erscheinen die Gespenster in *Die Schutzbefohlenen* als ‚living ghosts‘ im Sinne Esther Peerens: als marginalisierte Subjekte, die über keine politische oder soziale Wirkmacht verfügen. Jelineks Text hält sie fest in einer liminalen Existenz als Anwesend-Abwesende, ihre Stimmen werden vereinnahmt und mit anderen Stimmen amalgiert. Sie sind und bleiben „ein sprechender Zug ins Nichts“ (DS, S. 23). Die Heimsuchung, die den Figuren aufgrund ihres im Schwebezustand verbleibenden Status’

nicht möglich ist, vollzieht dagegen der Text selbst: Durch sein geradezu störrisches Beharren auf bestimmten Themen und Motiven, durch Wiederholungen und Variationen, sowie durch das Aufzeigen der Gewaltstrukturen, die dem öffentlichen Diskurs über Flüchtlinge innewohnen.

Nicolas Stemmann wiederum versucht sich in seiner Uraufführung an einer Überwindung der spektralen Metapher durch die physische Vergegenwärtigung der Anwesend-Abwesenden in Jelineks Text. Hierbei setzt er die Beteiligten zwangsläufig der Gefahr aus, unberührbare Phantome und Projektionen der Zuschauenden zu bleiben und somit im theatralen Rahmen gewissermaßen eine neuerliche Spektralisierung zu erfahren. (Anders wäre es wohl, wenn das szenische Konzept eine wirkliche Selbstermächtigung der Beteiligten vorgesehen, d.h. auf *Empowerment* statt auf Mitleidsästhetik gesetzt und die Asylsuchenden stärker als Teilhaber/innen in die Aufführung eingebunden hätte. Ob dies in der bestehenden Konstellation – im Rahmen einer Stadttheaterproduktion unter der künstlerischen Leitung eines etablierten deutschen Regisseurs – überhaupt möglich sein kann, sei dahingestellt.)³⁶ Die Strategien der Vergegenwärtigung, die in Text und Inszenierung zum Tragen kommen, könnten jedenfalls unterschiedlicher kaum sein. Zugleich erweist sich in beiden Fällen die Kraft der Heimsuchung als ein Vorgang der Transgression und der Insistenz, welcher abjekte Subjekte und Subjektpositionen, aber auch verdrängte Erfahrungen, alternative Erinnerungen und Gegennarrative über „Kontra(re)präsentationen“³⁷ in das gesellschaftliche Innere zurückkehren lässt.

Es wurde bereits angedeutet, dass die Inszenierung von ihren eigenen blinden Flecken und Alteritätskonzepten heimgesucht wird (gewiss ließen sich für den Text ähnliche Momente ausmachen); zur Gänze unberührt geblieben ist indes die Frage, inwieweit der Heimsuchungsbegriff in seiner Anwendung auf das Theater auch an seine Grenzen stößt. Wenn davon auszugehen ist, dass es sich bei Heimsuchungen um Phänomene handelt, die sich weitgehend der Kontrolle entziehen, so muss die Inszenierung vergespensterter Subjektpositionen notwendigerweise ihrer Domestizierung gleichkommen, indem sie sie in ein Narrativ bzw. in das theatrale Ereignis einhegt und auf bestimmte Repräsentationen festlegt. Als Strategie kann Heimsuchung daher wohl letztlich vor allem wirkungsästhetisch eingesetzt werden: wenn die theatrale Beschwörung Geister auf die Bühne ruft, die aus der Alltagssphäre des Publikums verdrängt worden sind und daher vermeintlich nichts im Raum des Theaters zu suchen haben – unbequeme Wiedergänger, die (wie die Flüchtlinge in Stemmanns Inszenierung) auf Anerkennung beharren und als Opfer physischer und struktureller Gewalt diese zwangsläufig mit auf die Bühne bringen.

Als die abjizierten ‚eigenen Anderen‘ halten sie der sie ausschließenden Gesellschaft einen Spiegel vor, der kein schönes Bild zurückwirft.

¹ Bloch, Natalie: *Kapital, Religion, Gewalt. Die Untoten und Zombie-Stimmen in Elfriede Jelineks „Babel“*. In: SPRACHKUNST. Beiträge zur Literaturwissenschaft XLII/1. Halbband 2011, S. 49-67, S. 53.

² vgl. Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. 8. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2010.

³ Vgl. Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. v. Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1659). Bei der ‚spektralen Metapher‘ haben wir es mit einer Denkfigur zu tun, die bevorzugt in der Figur des Gespensts figuriert; Derrida entwickelt seine Überlegungen ausgehend vom väterlichen Geist, der Hamlet in Shakespeares gleichnamigen Drama erscheint.

⁴ Peeren, Esther: *The Spectral Metaphor. Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. London: Palgrave Macmillan 2014, S. 14.

⁵ Vgl. Peeren, Esther: *Feared yet Disposable: The Spectral Lives of Undocumented Migrants*. Vortrag am 18. März 2016 an der Universität Luxemburg.

⁶ Peeren, *The Spectral Metaphor*, S. 8. (Hervorh. E.T.)

⁷ Vgl. Merriam-Webster Dictionary: *haunt*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/haunt> (7.9.2018) (= Website).

⁸ Vgl. N.N.: *Heimsuchung*. In: KLUGE. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2002, S. 402.

⁹ Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 26.

¹⁰ Ebd., S. 139.

¹¹ Bronfen, Elisabeth: *Vorwort*. In: Bierce, Ambrose: *Werke in vier Bänden*. Bd. 3: Horror-Geschichten. Hg. u. übers. v. Gisbert Haef. Zürich: Elster Verl. 2015, S. 7-29, S. 10.

¹² del Pilar Blanco, María / Peeren, Esther: *Introduction: Conceptualizing Spectralities*. In: dies. (Hg.): *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London u.a.: Bloomsbury 2013, S. 1-27, S. 9.

¹³ Vgl. Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. [o. A.]: Éditions du Seuil 1980. Nach Kristeva stellt das Abjekt ein Ekel und Furcht auslösendes Element dar, ein Verworfenes und Unreines, dessen Ausschluss zur Aufrechterhaltung der Grenzen des Ichs unerlässlich ist. Erst durch Abjektion markiert das Ich sein Territorium und behauptet sich selbst als abgegrenzte Einheit; indes wird seine Grenze durch das Abjekt unausgesetzt bedroht; dem uneindeutigen Übergang zwischen Innen und Außen, dem Ambiguen und Vermischten zugehörig, verweist das Abjekt auf jenen bedrohlichen und zugleich faszinierenden Ort, an dem die Bedeutungszusammenhänge kollabieren. Zur Weiterentwicklung des Begriffs vgl. z.B. Scott, Dariack: *Extravagant Abjection. Blackness, Power, and Sexuality in the African American Literary Imagination*. New York, London: New York University Press 2010; Tyler, Imogen: *Revolting Subjects: Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*. London: Zed Books 2013. (= E-Book)

¹⁴ Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 95.

¹⁵ Peeren bevorzugt hierbei den englischen Begriff „undocumented migrant“. Vgl. Peeren, *The Spectral Metaphor*, S. 187, Fußnote 1.

¹⁶ Holert, Tom / Terkessidis, Mark: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2006, S. 92

¹⁷ Agamben, *Homo sacer*, S. 140.

¹⁸ de Certeau, Michel: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard 1987, S. 85.

¹⁹ Ich erlaube mir, Autorin und Regisseur hier in doppelter Autorschaft anzuführen, da ich Text und Inszenierung im Folgenden als weitgehend autonome Werke betrachten werde. Hans-Thies Lehmann hat über das Verhältnis von Text und Inszenierung mit Blick auf das postdramatische Theater festgehalten, „dass von der Textgestalt her *in keiner Weise* mehr die Theaterform prognostiziert werden kann, in der er zur Aufführung kommt“ und davon eine „radikal zu denkende Autonomie des Textes und des Theaters“ abgeleitet. (Lehmann, Hans-Thies: *Entscheidung für das Asyl*. In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018. (= Recherchen 135), S. 118-38, S. 127.)

- ²⁰ Vgl. Carlson, Marvin: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2001.
- ²¹ Siegmund, Gerald: *Theater Gespenster Unfug*. In: Aggermann, Lorenz u.a. (Hg.): „Lernen, mit den Gespenstern zu leben“. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik. Berlin: Neofelis Verl. 2015, S. 219-27, S. 221.
- ²² Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. Reinbek: Rowohlt Theaterverlag o. J, S. 59.
https://www.muenchner-kammerspiele.de/download/2320/2320-jelinek_die_schutzbefohlenen_gesamttext.pdf (13.9.2018) (= PDF auf der Webseite des Thalia Theaters). Im Folgenden mit Sigle DS angegeben.
- ²³ Vogel / Menke, *Theater als transitorischer Raum*, S. 15.
- ²⁴ Ebd.
- ²⁵ Holert / Terkessidis, *Fliehkraft*, S. 46. Weiter heißt es: „Im derzeitigen Einwanderungssystem bewegen sich Menschen, ohne jemals anzukommen.“ (Ebd.)
- ²⁶ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Piper 1995, S. 447.
- ²⁷ Vgl. Vogel / Menke, *Das Theater als transitorischer Raum*, S. 14.
- ²⁸ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 251.
- ²⁹ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Winterreise*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011, S. 117.
- ³⁰ Annuß, *Theater des Nachlebens*, S. 251.
- ³¹ Die Uraufführung der *Schutzbefohlenen* durch Nicolas Stemann fand 2014 im Rahmen des Festivals „Theater der Welt“ in Mannheim statt; im Anschluss daran hatte die Inszenierung Premiere am Hamburger Thalia Theater und wurde in den Repertoirebetrieb aufgenommen. Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf die Vorstellung der *Schutzbefohlenen* vom 2. Mai 2015 im Haus der Berliner Festspiele, wo die Produktion auf Einladung des Berliner Theatertreffens als eine der zehn „bemerkenswertesten“ Inszenierungen des vergangenen Jahres gezeigt wurde.
- ³² Vgl. <https://www.thalia-theater.de/de/spielplan/repertoire/die-schutzbefohlenen> (7.9.2018) (= Website des Theaters). In Hamburg handelt es sich bei den Mitwirkenden um Mitglieder der sogenannten „Gruppe Lampedusa“, beim Gastspiel in Berlin um Vertreter/innen der Protestbewegung am Berliner Oranienplatz. Diese Tatsache hat Ewelina Benbenek und Martin Jörg Schäfer zu der Feststellung bewegt, die Flüchtlinge seien in der szenischen Konstellation allem Anschein nach „beliebig ersetzbar“ (Benbenek, Ewelina / Schäfer, Martin Jörg: *Das Spiel mit den Grenzen. Flucht und die Hamburger Theaterszene zwischen 2013 und 2016*. In: Menke /Vogel (Hg.): *Flucht und Szene*, S. 348-374, S. 354).
- ³³ Regus, Christine: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 104.
- ³⁴ Vgl. Felber, Silke: *Wer wenn nicht wir? Zur Kontingenz europäischer Zugehörigkeit bei Aischylos und Elfriede Jelinek*. in: Bloch, Natalie / Heimböckel, Dieter / Tropper, Elisabeth: *Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 43-54, S. 47.
- ³⁵ Recke, Anta Helena: *Oh baby, it's a white world*. In: *Theater heute* 10/2017, S. 49. (Recke schreibt, wie sie anmerkt, „das Adjektiv «schwarz» groß, um zu markieren, dass People of Color nicht als gleich im Sinne eines aufklärerischen Universalismus' wahrgenommen und behandelt werden.“)
- ³⁶ vgl. hierzu auch Benbenek / Schäfer, *Das Spiel mit den Grenzen*, S. 358.
- ³⁷ Ich leihe diesen Begriff von Rieke Bolte, die ihn in ihrer Dissertation über mediale und ästhetische Verfahrensweisen in der Auseinandersetzung mit dem Verschwinden zehntausender Menschen während der argentinischen Diktatur zwischen 1976 und 1983 eingeführt hat. Vgl. Bolte, Rieke: *Gegen(-)Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden [Argentinien 1976 – 1996 – 2006]*. Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin 2011. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17559> (7.9.2018) (= Website der Universität).