



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Von Aischylos zu Jelinek

**Vom antiken Chor zu den Chor-Dispositiven gegenwärtiger Szenarien:
„Flüchtlinge“ auf der Bühne?**

verfasst von / submitted by

Renate Gyalpo-Rosdol, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
1.1. Material.....	5
2. Der antike Chor.....	7
2.1. Über den Mythos in der griechischen Tragödie	7
2.2. Ursprung des Chores	8
2.3. Aufbau des Tragödienchores	10
2.4. Zur „Dreinatür“ des Chores	11
2.5. Zum Dichter Aischylos.....	12
2.6. Aischylos´ <i>Hiketiden</i> (<i>Die Schutzflehenden</i>).....	14
2.6.1. Der Chor der <i>Hiketiden</i>	14
2.6.2. Der Chor als „dramatis personae“ in den <i>Hiketiden</i>	16
2.6.3. Zum Mythos der Töchter des Danaos	16
2.6.4. Das Gesetz der Hikesie	17
2.6.5. Demokratischer Ansatz in Aischylos´ <i>Hiketiden</i>	18
3. Einige Stationen des Chorgebrauchs im Wandel der Zeit	21
4. Der Theaterchor im 20. Jahrhundert.....	24
4.1. Neue chorische Impulse zu Beginn des 20. Jahrhunderts	24
4.2. Zum Autor und Regisseur Einar Schleef	27
4.2.1. Schleefs Sprache.....	29
4.2.2. Schleefs Chorarbeit	30
4.2.3. Schleefs Bühnenform	32
4.3. Einar Schleef und Elfriede Jelinek	34
4.3.1. Die Autorin Elfriede Jelinek	34
4.3.2. Jelineks Sprache.....	36
4.4. <i>Ein Sportstück</i> – Die Zusammenarbeit von Jelinek und Schleef.....	37
4.5. Fazit zu Einar Schleefs Chorarbeit	44
5. Die <i>Schutzbefohlenen</i>, Elfriede Jelinek	46
5.1. Hintergrund zur Entstehung der <i>Schutzbefohlenen</i>	46
5.2. Exkurs: Wer ist ein Flüchtling?	47
5.3. Zu Jelineks „Flüchtlingen“ in <i>Die Schutzbefohlenen</i>	48

5.4. Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann	49
5.4.1. Stemanns Frage: Wie inszeniert man Jelineks <i>Schutzbefohlene</i> ?	50
5.5. Das Chorische in <i>Die Schutzbefohlenen</i>	51
6. Inszenierungs-Beispiele	54
6.1. Ur-Lesung <i>Die Schutzbefohlenen</i> , St. Pauli Kirche, Hamburg, 21.09. 2013.....	54
6.2. Uraufführung <i>Die Schutzbefohlenen</i> , Festival „Theater der Welt“, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014.....	56
6.2.1. Stemanns Bühne	57
6.2.2. Die Chöre	58
6.3. Premiere <i>Die Schutzbefohlenen</i> , Thalia Theater, Hamburg, 12.09.2014.	60
6.4. Fazit zu Stemanns Inszenierungen.....	62
6.5. Premiere <i>Die Schutzbefohlenen</i> , Burgtheater Wien, 28.03.2015.	62
6.5.1. Olaf Hartmanns Bühne	63
6.5.2. Die Musik	64
6.5.3. Der Chor.....	65
6.6. Premiere <i>Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene</i> , Die schweigende Mehrheit, Werk X, Wien, 12.09.2015.	67
6.7. Premiere <i>Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen</i> , Schauspiel Leipzig, 02.10.2015.....	69
6.7.1. Die Inszenierung im Bezug auf Bühne und Bühnenbild	71
6.7.2. Die Chöre	72
7. Conclusio	75
8. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	79
9. Abbildungsverzeichnis.....	91
10. Abstract Deutsch.....	93
11. Abstract English.....	94
12. Anhang	95

1. Einleitung

Der erste Teil dieser Arbeit befasst sich mit dem Chor der griechischen Antike, im Spezifischen mit der Dramaturgie des Chores in Aischylos Tragödie *Die Schutzflehenden* (*Die Hiketiden*), einer Trilogie bestehend aus *Hiketiden*, *Aigyptioi*, *Danaiden*, Satyrspiel *Amymone* (thematisch dazugehörig). Nur der Teil *Die Hiketiden* ist überliefert, die Entstehung des Werkes wird mit ca. 463 v. Chr. datiert (dieses Datum ist in der Forschung umstritten) und basiert auf der Danaidensage, die dem Dichter vorlag. Zentrale Themen der Tragödie sind die Hikesie sowie der Ansatz zur Demokratie. Walther Kraus bezeichnet den Chor der *Hiketiden* nicht als reflektierenden Begleiter, sondern als Träger der Handlung, als dramatischen Helden.¹ Im Fall der *Hiketiden* ist sich die Forschung einig, dass der Chor die „dramatis personae“ darstellt. Für Kraus sind die Töchter des Danaos nicht Flehende, denn sie beziehen sich auf das Recht der Hikesie, indem den Geflohenen Schutz zu gewähren ist. Dies ist ein unabdingbares göttliches Gebot. Der Grund des Ansuchens ist kein Kriterium für die Entscheidung, ob Asyl gewährt wird oder nicht.² Zweifellos kommt dem Chor der Danaiden die dominante Figurenperspektive zu, mit dem er den Zuschauer eindringlich lenkt.³ Anhand der Thesen verschiedener Theaterwissenschaftler, Autoren und Regisseure⁴ soll hier die Bedeutung und Wirkung des theatralen Chores einst und heute untersucht werden.

Daher spannt diese Arbeit einen Bogen vom Chor des Aischylos in den *Schutzflehenden* zur Wiederbelebung des Chores im 20. bzw. im 21. Jahrhundert. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, wird hier überblicksartig der Chorgebrauch einiger Theatermacher, wie Friedrich Schiller, Max Reinhardt oder Bertolt Brecht untersucht werden. Die Neudefinition des antiken Chores wird dem Autor und Regisseur Einar Schleef zugesprochen. Ende des 20. Jahrhunderts erarbeitet Einar Schleef ein Neudenken des Chores, er führt nicht nur die chorische Tradition weiter, er bildet seine eigene Theaterform, für ihn ist der Chor Theater.⁵

¹ Vgl. Aischylos, *Die Schutzsuchenden*. Übers., Anm. u. Nachwort v. Walther Kraus. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 119.

Anm.: Kraus bevorzugt die Übersetzung der *Hiketiden* als „Schutzsuchende“.

² Vgl. Rohweder, Christine, *Macht und Gedeihen. Eine politische Interpretation der „Hiketiden“ des Aischylos*, Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1998, S. 54.

³ Vgl. Gruber, Markus, A., *Der Chor in den Tragödien des Aischylos: Affekt und Reaktion*. Tübingen: Narr, 2009, S. 211.

⁴ Soweit im Folgenden Berufs- Gruppen- und / oder Personenbezeichnungen Verwendung finden, so ist auch stets die jeweils weibliche Form gemeint. Die Verfasserin sieht daher bewusst von einer genderneutralen Ausdrucksweise ab.

⁵ Vgl. Kurzenberger, Hajo, „Chorkörper. Die Kraft der Gruppe“, *Theater heute*, Juli 2009, S. 14.

<http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Chor-Theatergeschichte-Lösch-Schleef-Reinhardt-Stein-Sellner.html?p=2>, Zugriff am 4.12.2016.

1998 inszeniert Schleef Elfriede Jelineks chorisches Werk *Ein Sportstück*. Diese Zusammenarbeit wird von der verantwortlichen Dramaturgin Rita Thiele als kongenial beschrieben. Jelinek hat sich den Regisseur Schleef für die Inszenierung *Ein Sportstück* gewünscht. Ihre wichtigste Regieanweisung war: „Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre [...].“⁶ Einar Schleef hat diese Vorgabe mehr als erfüllt. Es wurde sein größter Erfolg.

Die zentrale Frage in dieser Arbeit ergibt sich aus den Analysen zu Jelineks weiterem chorischen Stück *Die Schutzbefohlenen* (2013). Wie der Titel aussagt, hat Jelinek ihr Werk mit der Tragödie des Aischylos verwoben. Einige Inszenierungen werden hier beispielhaft analysiert, denn es wird die Frage gestellt, inwieweit authentische Flüchtlinge, bzw. Asylwerber als Darsteller auf die Bühne gebracht werden sollen.

Ziel dieser Arbeit ist es zu eruieren, ob den Schutzsuchenden eine Stimme auf der Theaterbühne gegeben werden soll? Oder werden sie damit zur Schau gestellt? Hilft es auf ihr Schicksal aufmerksam zu machen, oder benutzt manch ein Regisseur diese Arbeitsweise zur Selbstinszenierung oder zur Beeinflussung des Publikums? Welche Form des Chor-Kollektivs wird in den einzelnen Inszenierungen verwendet?

Die Meinungen in der Forschung, aber auch in den Rezensionen zu den jeweiligen Aufführungen gehen hier weit auseinander.

Nicolas Stemmann, der heute als DER Jelinek-Regisseur bezeichnet wird, hat das nicht näher definierte „Wir“ des Jelinekschen Textes als Chorfigur aufgefasst und seine Uraufführung in der Kirche St. Paul, sowie seine Uraufführung in Mannheim und die Premiere in Hamburg mit authentischen Refugees besetzt. Damit schuf er die mittlerweile mehrmals verwendete Lesart die Chorfigur der *Schutzbefohlenen* mit „Flüchtlingen“ zu erarbeiten.⁷ Diese Interpretation wird den Inszenierungen gegenüber gestellt, die keine realen Asylwerber auf der Bühne aufweisen: Michael Thalheimers Inszenierung *Die Schutzbefohlenen* am Wiener Burgtheater, sowie Enrico Lübbes *Die Schutzflehen/ Die Schutzbefohlenen* am Schauspiel Leipzig. Wie wirken sich die unterschiedlichen Herangehensweisen der Regisseure auf die Wahrnehmung und Interpretation der Zuseher und der Rezensenten aus?

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit ist es, zu eruieren, wie sich die Darstellbarkeit der Flüchtlingskatastrophe im Theater auf unsere Gesellschaft auswirkt und was der uns

⁶ Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008, S. 7f.

⁷ Vgl. Felber, Silke, „Wer wenn nicht wir? Zur Kontingenz europäischer Zugehörigkeit bei Aischylos und Elfriede Jelinek.“ In: *Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven im Theater der Gegenwart*, Natalie Bloch/Dieter Heimböckel/Elisabeth Tropper (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 2017, S. 43 – 53, hier S.46.

„vorgehaltene Spiegel“ bewirkt. Wie geht unsere Gesellschaft damit um? Ist von der großen „Willkommenskultur“ von 2015 heute noch etwas übrig?

Konkrete Beispiele, um diese Fragestellungen zu untersuchen, sind:

Ur-Lesung *Die Schutzbefohlenen*, Kirche St. Pauli, Hamburg, 21.09.2013

Regie: Nicolas Stemann

Uraufführung *Die Schutzbefohlenen*, Festival Theater der Welt, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014

Regie: Nicolas Stemann

Premiere *Die Schutzbefohlenen*, Thalia Theater, Hamburg, 12.09.2014

Regie: Nicolas Stemann

Premiere *Die Schutzbefohlenen*, Burgtheater Wien, 28.03.2015

Regie: Michael Thalheimer

Premiere *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene*

Die schweigende Mehrheit, Werk X, Wien, 12.09.2015

Regie: Bernhard Dechant/Tina Leisch

Premiere *Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen*, Schauspiel Leipzig, 02.10.2015

Regie: Enrico Lübbe

1.1. Material

Das Material für diese Arbeit ist umfangreich. Die Forschung hat sich eingehend mit dem Gebrauch des Chores der griechischen Antike befasst, die Literatur hierzu ist vielschichtig. Für die Chorarbeit im 20. Jahrhundert ist an den Beispielen dieser Arbeit ersichtlich, dass die meisten der Autoren und Regisseure eher experimentell arbeiteten, mit Ausnahme des Regisseurs Einar Schleef, der, wie besprochen wird, eine gänzlich neue Form zum Gebrauch des Chores im Sprechtheater entwickelt hat. Die Forschungsliteratur der letzten Jahrzehnte basiert größtenteils auf Zeitschriften, Zeitungsartikeln, sowie (oft widersprüchlichen) Rezensionen und online Material.

Das Elfriede Jelinek Forschungszentrum und die Elfriede Jelinek Forschungsplattform an der Universität Wien befassen sich eingehend mit dem Leben und Werk der einzigen Literaturnobelpreisträgerin Österreichs, Elfriede Jelinek.

Diese Institutionen verfügen über eine weltweit anerkannte Kompetenz, deren Mitarbeiter eine große Auswahl an Forschungsliteratur publiziert haben. Die vielen Symposien,

die veranstaltet wurden und werden, fördern die Wahrnehmung und das Verständnis für die Autorin und bilden den Grundstein für die mittlerweile große Anerkennung der Schriftstellerin.

Meine umfangreichen Recherchen im Elfriede Jelinek Forschungszentrum sind für diese Arbeit besonders wichtig. Untersuchungen für bereits geleistete Seminararbeiten können ebenfalls in diesen Text einfließen.

Ausführliche Dokumentationen, wie Videomitschnitte, DVD, Programmhefte, Pressepiegel und Interviews, wurden der Verfasserin von folgenden Theatern zur Verfügung gestellt: Nationaltheater Mannheim, Thalia Theater Hamburg, Burgtheater Wien, Schauspiel Leipzig.

Ohne diese wichtigen Quellen hätte diese Arbeit nicht zustande kommen können.

2. Der antike Chor

2.1. Über den Mythos in der griechischen Tragödie

Mythos steht im Griechischen für eine Erzählung. Aber welche Erzählungen sind Mythen? Laut Gustav Adolf Seeck liegen den griechischen Tragödien Geschichten von Helden der Vorzeit - also Heroenmythen - zugrunde. Großteils wurden diese Erzählungen den Menschen von Geschichtenerzählern übermittelt. Dies galt schon für die Zeit, als solche Erzählungen bereits Homer (8./7. Jahrhundert v. Chr.) zugeordnet und niedergeschrieben wurden. Die alten Geschichten werden benutzt, um menschliche Probleme darzustellen. Diese Form lässt sich bis zu den heutigen Szenarien verfolgen. Seeck meint weiter, dass nur der geringste Teil des griechischen Mythos mythisch ist, deshalb sei hier jeder einzelne Fall zu besprechen.⁸ „Insgesamt handelt es sich um eine Ansammlung zahlloser Geschichten von anthropomorphen Göttern und götternahen Menschen (Heroen), manchmal auch von urtümlichen Ungeheuern und seltsamen Mischwesen.“⁹ Die Götter, die in den griechischen Tragödien aufgerufen werden, sind nur begrenzt mit mythischer, übernatürlicher Macht ausgestattet. Sie weisen oftmals sehr menschliche Züge auf.¹⁰ Treffend erklärt Hans-Thies Lehmann:

„Indem die Tragödie den Mythos beschwört, stellt sie zwar eine 'Erinnerungskunst' dar. Aber welche Bedeutung hatte das Gedächtnis in jener Zeit? Die tatsächliche Kontinuität der Tragödie zum Mythos besteht darin, daß in beiden die Evokation der Vergangenheit gerade nicht ein Verlassen der aktuellen Wirklichkeit bedeutet. Die mythische Erzählung verläßt zwar den Bereich des Sichtbaren, aber die Vergangenheit wird als wirkendes Sein, nicht als 'vergangen' betrachtet.“¹¹

Die antiken Tragiker hatten erkannt, dass die mythischen Stoffe große poetische Wirkung hatten und hielten deshalb streng an diesem Material fest. Die Aura der mythischen Figuren ließ es zu, die Geschichten neu oder anders zu erzählen.¹² Die klare Deutung der Mythen war Aischylos äußerst wichtig. „Im Mythos wird ein Typus von Wahrheit gesehen, der nicht auf Nachweis, Plausibilität oder auch nur Wahrscheinlichkeit beruht, sondern einzig auf der Tatsache, daß man ihn schon lange erzählt hat.“¹³ „Mythos etabliert einen Zusammenhang der Dinge, ist wesentlich Ordnungssuche,

⁸ Vgl. Seeck, S 165f.

⁹ Ebd. S.165.

¹⁰ Vgl. ebd. S.166.

¹¹ Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjektes im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler, 1991, S. 2.

¹² Vgl. Seeck, S.172.

¹³ Lehmann, S.13.

macht die Welt vertrauter und verstehbarer durch Erzählung und Etablierung einer Hierarchie von Mächten.“¹⁴

2.2. Ursprung des Chores

Das Wort Chor bezeichnet ursprünglich den öffentlichen Platz, auf dem Reigentänze aufgeführt wurden. Männer und Frauen tanzten (aufgeteilt in Gruppen) und sangen, oft verkleidet und/oder mit Masken. Von den Masken und der Begleitmusik ist leider nichts überliefert. Bald werden die innerhalb des Tanzplatzes zum Reigen aufgestellten Personen als Chor bezeichnet.¹⁵ Es ist offensichtlich, dass der Chor bereits vor der Entstehung des Theaters eine wichtige Rolle im Leben der griechischen Bevölkerung einnahm. Der Chor ist somit älter als die Tragödie und er kommt aus der Landschaft. Erst als Theateranlagen entstanden wurde dieser Tanzplatz Orchestra genannt.¹⁶ Ohne Chor waren die große Feste der griechischen Kultur nicht denkbar. Es handelte sich um Götterfeste, Hochzeitsfeste und allen voran die großen Dionysosfeste, wobei der Chor einen großen Anteil des Geschehens ausmachte.¹⁷

„Vom Chor sprechen wir erst dann, wenn die Gleichgerichtetheit des Tuns vieler Personen für alle sinnfällig wird, sichtbar für Schauspieler und Zuschauer, wenn gleichgerichtetes Tun zur Form der Darstellung auf dem Theater wird. Das ist, wie wir wissen, im antiken Theater der Griechen in besonderer und herausragender Weise der Fall. Hier hat die Gemeinschaft das Individuum, der Chor den Protagonisten hervorgebracht. [...] Der Protagonist ist hier nicht ohne Chor denkbar, sowie umgekehrt der Chor ohne Protagonist seine Eigenheiten nicht entfalten und zeigen könnte.“¹⁸

Folglich erhält der Chor seine Identität aus seinem Gruppenbewusstsein. Bereits die räumliche Struktur des Dionysos-Theaters des 5. Jahrhunderts v. Chr. weist eine Aufteilung von Distanz und Nähe auf. Der Raum des Chores ist die Orchestra – einem großen Tanzplatz entsprechend – dem Publikum am nächsten. Dies verdeutlicht die dramaturgische Wichtigkeit und handlungstragende Rolle des Chores und seiner Bedeutung als Vermittler zwischen Zuschauer und Bühne. Durch eben diesen Charakter als Gruppe oder Kollektiv ergibt sich eine spiegelartige Ähnlichkeit mit dem Publikum

¹⁴ Lehmann, S.10.

¹⁵ Vgl. Baur, Detlev, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 15f.

¹⁶ Vgl. Haß, Ulrike, „Woher kommt der Chor.“ *Maske & Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater- Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 58, Heft 1, Wien, Köln: Böhlau, 2012, S 13 – 30, hier S. 19.

¹⁷ Vgl. Graf, Fritz, „Die kultischen Wurzeln des antiken Schauspiels.“ In: *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Gerhard Binder/Bernd Effe (Hg.), Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998, S. 11- 27, hier S. 11f.

¹⁸ Kurzenberger, Hajo, „Theater als Chor.“ In: *Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Karl Hölz/Lothar Pikulik/Norbert Platz/Georg Wöhrle (Hg.), Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1998, S. 55-75, hier S. 59.

und er bleibt, durch seine dauernde Anwesenheit, mit dem Zuschauer verbunden. Der Chor unterbindet daher auch eine intime Begegnung mit den Protagonisten, die sich auf der Skene befinden.¹⁹

Ulrike Haß definiert die Anordnung von Orchestra und Bühne als Konfiguration:

„Das griechische Amphitheater kennt zwei Bühnenorte, die nebeneinander liegen und sich berühren, ohne sich zu überschneiden. Die Akteure der beiden Bühnen können einander hören und sehen, doch sie vermischen sich nicht. Niemals wird der Chor das Bühnenhaus betreten, das als Palast der Protagonisten definiert ist, während wir den Protagonisten auf der Skene sehen und nicht in der Orchestra.“²⁰

Interessant hierzu ist, dass Gustav Adolf Seeck viel früher darauf hinweist, dass in manchen Szenen die Grenze zwischen Bühne und Orchestra ignoriert wurde. Im *Orestes*, zum Beispiel, betrat der Chor die Bühne, um sich vom Lager Elektras' Bruder zurückzuziehen und seinen Schlaf nicht zu stören.²¹ Indem der Chor immer präsent ist, gleich wo er sich befindet, wird er zum charakteristischen Element des tragischen Diskurses.

Seine Hochblüte hatte der antike Chor zur Zeit der großen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides. Sophokles wird als der klassischste Tragiker Griechenlands bezeichnet. Achim Geisenhanslücke führt dies darauf zurück, dass Sophokles Werk eine Ausgewogenheit zwischen Chor und Dialog aufweist, denn bei Aischylos überwiegen die Chorpartien und bei Euripides gelangt der Chor bereits in den Hintergrund.²² Aristoteles erläutert: „Aischylos hat als erster die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei gebracht, den Anteil des Chores verringert und den Dialog zur Hauptsache gemacht. Sophokles hat den dritten Schauspieler und die Bühnenbilder hinzugefügt“²³ und Aristoteles weiter: „Den Chor muss man ebenso mit einbeziehen wie einen der Schauspieler, und er muß ein Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.“²⁴ Dazu meint Detlev Baur, dass Aristoteles in seiner Definition nicht um eine herausragende Qualität des Chores bemüht ist, sondern lediglich eine Anpassung an die Einzeldarsteller fordert, um gemäß seiner

¹⁹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander, 2013, S. 265.

²⁰ Haß, Ulrike, „Chor_Figur und Grund.“ In: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. Julia Bodenburg/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.), Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach, 2016, S.115–130, hier S. 116f.

²¹ Vgl. Seeck, S. 207.

²² Vgl. Geisenhanslücke, Achim, *Sophokles Antigone. Interpretation von Achim Geisenhanslücke*, München: Oldenbourg, 1999, S. 87.

²³ Aristoteles, *Poetik*. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982, S.15.

²⁴ Ebd. S. 59.

Anm.: Aristoteles war jedoch kein Zeitgenosse der drei großen Tragiker, er konnte also keine Originalaufführung gesehen haben.

Poetik eine geschlossene, lineare Handlung zu erreichen. Der undramatische, für die Handlung unwichtige, zudem äußerst künstliche Chor sei für Aristoteles ein Fremdkörper.²⁵ Hans-Thies Lehmann verweist ebenfalls auf die Tatsache, dass Aristoteles „zugunsten der Darstellung der Handlung fast gänzlich vom Chor abstrahiert“²⁶ und dieses bedeutsame Element der antiken Tragödie in seiner *Poetik* abwertet.²⁷

2.3. Aufbau des Tragödienchores

Ein Tragödienchor bestand meist aus 12 Choreuten, Sophokles hat die Anzahl auf 15 erhöht. Die Choreuten waren Bürger der Stadt, jedoch – im Gegensatz zu den Schauspielern – nicht professionell ausgebildet. Der Aufbau des Chores erfolgte nach strikten Regeln. Widersprüchlich zur Meinung verschiedener Forscher stellte der Chor nicht das Volk dar, es handelte sich um homogene Gruppen, die klar definiert waren. Im *König Ödipus* waren dies die Ältesten von Theben, in der *Antigone* der Chor der thebanischen Greise, in Aischylos' *Orestie* die argivischen Greise und in Aischylos' *Hiketiden* der Frauenchor der Töchter des Danaos.²⁸ Es ist bekannt, dass zu dieser Zeit keine Frauen auf der Bühne standen, das heißt, auch der Chor der Danaiden in den *Hiketiden* wurde von Männern dargestellt.

Aristoteles gliedert den Tragödienchor in²⁹

Parodos – das Einzugslied des Chores, wobei im Parodos teilweise gesungen oder rezitiert wurde.

Stasimon – ein „Standlied“ des Chores. Alle chorischen Partien nach dem Parodos sind Stasima. Das griechische Drama kennt keine Aufteilung in Akte. Die Abschnitte der Handlung, die sogenannten Episodeia, werden durch jeweils ein Stasimon getrennt.

Exodos – der Auszug des Chores

Weiters beschreibt Aristoteles das Gesamtbild der Tragödie einschließlich des Chores:

„Prolog, Episode, Exodos und Chorpartie, die ihrerseits eine Parodos oder ein Stasimon sein kann. Diese Teile sind allen Tragödien gemeinsam, während die Solo-Arie und der Kommos Besonderheiten bestimmter Tragödien sind. Der Prolog ist der ganze Teil der Tragödie zwischen ganzen Chorliedern, die Exodos der ganze Teil der Tragödie nach

²⁵ Vgl. Baur, S.3.

²⁶ Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*. S. 37.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. Dobiaschowski, Hannah Philia, „Der Theaterchor und seine Einflüsse – Untersuchungen zum Theater der griechischen Antike und zu Einar Schleefs Theaterarbeit.“ Dipl., Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2007, S. 40f.

²⁹ Vgl. Aristoteles, S. 117.

Anm.: Im Parodos erhält der Zuschauer die notwendigen Informationen, um den Chor zu verstehen, eine Art Vorgeschichte. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Rückblendungen in der Tragödie nicht möglich sind, um den linearen Handlungsverlauf nicht zu stören.

dem letzten Chorlied. Bei den Chorpartien ist der Parodos der erste ganze Teil, den der Chor vorträgt, das Stasimon ein Chorlied ohne Anapäst und Trochäus, der Kommos ein vom Chor und vom Solosänger gemeinsam gesungenes Klagelied.“³⁰

Es ist unumstritten, dass der Chor im 5. Jahrhundert v. Chr. ein unverzichtbares Element in der attischen Tragödie darstellte. Ein wesentliches Strukturelement der Tragödie ist der Gegensatz zwischen Kollektiv und Individuum, zwischen Schauspieler und Chor. Der konstant gegenwärtige Chor sieht immer zu, hört zu und beobachtet – so wie die Stadt dies ebenfalls tut. Dadurch konnten in den athenischen Dramen die gesellschaftlichen Fragen der Stadt behandelt werden.³¹

„Der Mittelpunkt der Chorlieder besteht meist aus einer Reflexion der naturhaften Götter, des Schicksals und der Stellung des Menschen. Der Chor ist damit in ausgezeichneter Weise das Organ der Auseinandersetzung mit dem Mythos, das im Zentrum der Tragödie steht. [...] Die Chorlieder wurden vom Chor gesungen, sie stellen damit den lyrisch-musikalischen Teil der Tragödie in der Vergegenwärtigung des Mythos dar.“³²

2.4. Zur „Dreinatür“ des Chores

Lutz Käppel verweist auf das, in der Forschung immer wiederkehrende Problem der Interpretation des Chores in der aischyleischen Tragödie, wobei „[...] alle Äußerungen des Chores als einseitig-perspektivische Sicht einer als *dramatis persona* zu interpretieren seien, oder daß der Chor auf der Bühne eine gleichsam lyrische autonome Existenz führe, zu der die eigentliche Handlung nur eine Folie darstelle.“³³

Er vertritt damit die verbreitete Tragödieninterpretation mit der „Dreinatür“ des Chores:

- 1) er sei Person des Stückes, also Mitspieler
- 2) Instrument zur Begleitung, Gliederung und Vertiefung des Dramas
- 3) das Sprachrohr des Dichters.³⁴

Im Vergleich dazu sei die etwas andere, eher widersprüchliche These Thomas Paulsens erwähnt, denn er meint, dass der Chor weder Person des Stückes, noch Instrument zur Begleitung sei:

³⁰ Aristoteles, S. 37.

³¹ Vgl. Mendelsohn, Daniel, „Das athenische Drama. Die Rettung der Stadt durch die Erziehung des Publikums im Theater“, Burgtheater Wien (Hg.), Programmheft *Die Orestie, Aischylos*, übers. v. Peter Stein, Wien: „agensketterl“, Spielzeit 2016/2017.

³² Geisenhanslücke, S. 87.

³³ Käppel, Lutz, „Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur *dramatis persona*“, in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Peter Riemer/Bernhard Zimmermann (Hg.), Stuttgart u.a.: Metzler, 1999, S 61–88, hier S. 67.

³⁴ Vgl. ebd. S. 68.

„[...]sondern ein reines Instrument, das mit dem Stück nur insoweit zu tun hat, als der Dichter bestimmte Wirkungen mit Hilfe dieses Mediums hervorbringt, indem er zum Beispiel quasi als Stellvertreter der Zuschauer die Reaktion zeigt, die der Autor bei seinem Publikum hervorzurufen wünscht, [...]“³⁵

Die „Sprachrohr-These“ widerlegt Paulsen mit einer grundsätzlichen Auffassung: „Aischylos´ Götter sind hart, aber gerecht, also letztlich gut; Sophokles´ Götter entziehen sich der Beurteilung durch menschliche Maßstäbe, sind also weder gut noch böse; Euripides´ Götter sind zumindest willkürlich, oft aber explizit böse.“³⁶

Für Aischylos findet Paulsen wiederum eine andere Erklärung. Er meint, dass bei Aischylos der Chor Mitspieler ist und auch Sprachrohr des Dichters sein kann, beide Funktionen ergänzen sich bei Aischylos sinnvoll. „Die Antwort auf die Frage, ob der Chor bei Aischylos Mitspieler, Instrument oder Sprachrohr ist, lautet mithin: sowohl – als auch – als auch.“³⁷

Bereits 1933 formulierte Walther Kranz seine Regel über die „Dreinatür“ des aischyleischen Chores und weitete sie sogar insofern aus, indem er für die „Sprachrohr-These“ den Chor ein Organ des dichterischen Ichs nennt. Der tragische Dichter ist nämlich immer „Lehrer des Volkes“, und der Chor daher Träger seiner Gedanken. Sollte eine der Naturen stark hervortreten, werden die anderen schwächer. Eine genaue Zergliederung jener Dreinatür ist gänzlich unmöglich.³⁸

2.5. Zum Dichter Aischylos

Aischylos wurde 525 v. Chr. geboren – noch zur Zeit der Tyrannenherrschaft – und stammte aus dem alten Adelsgeschlecht der Eupatriden. Bereits zu Lebzeiten genoss Aischylos – auch außerhalb Athens – großes Ansehen. Er starb 456 v. Chr. auf Sizilien. In seinen Tragödien zeigte Aischylos den für sein Handeln verantwortlichen Menschen, der durch die übermenschlichen Forderungen der Götter, die er auch nicht ganz durchschauen konnte, oder auch durch Gegebenheiten wie Flüche und Familienschuld, gegen andere Gebote verstoßen musste, was zwangsläufig in einer Katastrophe ende-

³⁵ Paulsen, Thomas, „Die Funktion des Chores in der Attischen Tragödie.“ In: *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Gerhard Binder/Bernd Effe (Hg.), Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998, S. 69–92, hier S. 71.

³⁶ Ebd. S. 72.

³⁷ Ebd. S. 77.

³⁸ Vgl. Kranz, Walther, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1933, S. 171.

Anm.: Das Alter dieser Schrift ist hier zu beachten, denn die Forschung zum antiken Chor hat sich seither grundsätzlich verändert bzw. erweitert. Trotzdem ist die These der „Lehrer-Stimme“ des Dichters interessant. Kranz war selbst Lehrer und hatte nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten seinen Lehrstuhl verloren, weil seine Frau Jüdin war.

te.³⁹ Daher spricht Lehmann von der philosophischen Auslegung des Tragischen als Kunst, die eine Lehre über das Dasein vermittelt, eine Lehre von Menschen und Göttern, die auf einem mythischen Weltbild beruht. Dies bringt die Tragödie dramatisch zur Darstellung.⁴⁰

Die großen Dramen der Antike wurden immer nur ein Mal aufgeführt. Nur Aischylos' Tragödien erhielten nach seinem Tod die große Ehre der Wiederaufführung. Die nachfolgende Tragikergeneration, namentlich Sophokles und Euripides, mussten sich immer an ihrem großen Vorgänger messen lassen. Aischylos soll 70 bis 90 Stücke verfasst haben, wovon nur sieben Tragödien erhalten sind: *Die Perser*, *Sieben gegen Theben*, *die Orestie*, (eine Trilogie, bestehend aus den Werken *Agamemnon*, *Choephoren* und *Eumeniden*), *Die Hiketiden* (ebenfalls eine Trilogie bestehend aus *Hiketiden*, *Aigyptioi*, *Danaiden*, dazugehörig das Satyrspiel *Amymone*). Nur der Teil *Die Hiketiden* ist überliefert. Aischylos wird als Schöpfer der geschlossenen Trilogie bezeichnet.⁴¹ Aus gefundenen Fragmenten des Satyrspiels ergab sich die Erkenntnis: „Das Satyrspiel bildete einen heiteren, versöhnlichen Ausklang nach der oft erschütternden Handlung dreier Tragödien.“⁴² Bezüglich Aischylos' Tragödie *Der gefesselte Prometheus* entstanden die verschiedensten Theorien in der Forschung, dass dieses Drama nicht von Aischylos stamme. So auch im „Nachwort“ von Bernhard Zimmermann.⁴³ Auch Seeck meint, dass dieser Vorwurf nicht unbegründet sei,⁴⁴ erklärt aber: „Wir wissen jedoch zu wenig über sein Gesamtwerk, um es ihm absprechen zu dürfen.“⁴⁵

Oskar Werner erwähnt, dass die im 2. Jahrhundert n. Chr. gefundenen Papyri darauf hinweisen, dass, außer den erhaltenen sieben Tragödien, noch weitere 16 Dramen des Aischylos in Ägypten gelesen wurden. Ab 1935 entstanden mehrere literarische Werke und Dokumente zu den Fragmenten der aischyleischen Dichtung.⁴⁶

Aischylos' Tragödien wurden anlässlich der Dionysosfeste aufgeführt. Der Dichter musste zum Text auch die Musik und Choreographie verfassen, sowie sich um die Inszenierung und Proben kümmern. Aischylos ist noch selbst in seinen Stücken aufge-

³⁹ Vgl. „Aischylos: Hiketiden (Die Schutzflehenden)“ <http://www.stefan.cc/books/antike/hiketiden-aischylos.html>, Zugriff am 12.02.2017.

⁴⁰ Vgl. Lehmann, *Theater und Mythos*, S.13f.

⁴¹ Vgl. Zimmermann, Bernhard, (Hg.) *Aischylos Tragödien*. Übers. v. Oskar Werner, Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 5. Aufl.1996, S. 568f

⁴² Ebd. S. 570.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 568.

Anm.: Auch Walther Kraus stellt sich die Frage, ob *Prometheus* dem Werk Aischylos' zuzuschreiben ist. (Vgl. Kraus, Walther, *Aischylos*, S.115.)

⁴⁴ Vgl. Seeck, S.95.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. Aeschylus, *Tragödien und Fragmente*. Oskar Werner (Hg. u. übers.), München, Zürich: Artemis & Winkler, 4. Aufl., 1988, S. 560.

Anm.: Hervorzuheben ist hier die umfangreiche Arbeit des Philologen Hans Joachim Mette in seiner Fragmentesammlung zu Aischylos.

treten, Sophokles nicht mehr.⁴⁷ Das Programm dieser Feste wies einen genau vorgeschriebenen Ablauf auf. Am ersten Tag traten 20 Chöre auf, am zweiten gab es fünf Komödien, an den Tagen drei, vier und fünf wurden jeweils drei Tragödien und ein Satyrspiel aufgeführt. Die Aufführungen fanden als Wettbewerbe statt.⁴⁸ Aischylos erreichte erst 484 v. Chr. seinen ersten Sieg und gewann mindestens zwölf Mal.⁴⁹ Sophokles war sein größter Konkurrent, er besiegte Aischylos erstmals 468 v. Chr. (eine Sensation im Theaterleben Athens) und erreichte 20 Mal den ersten Platz.⁵⁰

2.6. Aischylos' *Hiketiden* (Die Schutzflehenden)

Lange hielt man Aischylos' Werk die *Hiketiden* für sein ältestes Werk⁵¹, denn das Vorherrschen des Chores und der Mangel an Handlung wurden als unreife Frühform, wenn nicht als Schwäche des Tragikers angesehen.⁵² Die Forschung weist in mehreren Publikationen die Entstehung des Werkes mit 463 v. Chr. aus. Hans-Thies Lehmann verweist auf den 1951 gefundenen Oxyrhynchus Papyrus 2256, Fragment Nr. 3, der eindeutig beweist, dass es sich um ein viel späteres Werk des Aischylos handelt,⁵³ die spätere Forschung verweist auf das Uraufführungsdatum: um 467 v. Chr.⁵⁴ Jedenfalls zu einer Zeit, als sich Athen von der Tyrannei lösen, sich zu einer Demokratie entwickeln konnte und eine Führungsposition unter den griechischen Stadtstaaten erlangte.⁵⁵

2.6.1. Der Chor der *Hiketiden*

Angst und/oder Trauer sind die häufigsten Affekte der Chöre bei Aischylos, in den *Hiketiden* kommt der konträre Affekt der Zuversicht dazu, ein Fundament für das Bedürfnis des Chores nach Bewahrung oder Wiederherstellung der Ordnung. Auf sich selbst gerichtetes Mitleid ist in diesem Chor ebenfalls vorzufinden, was beim Zuschauer gegenüber allen Chören des Aischylos eine grundsätzlich sympathetische Haltung

⁴⁷ Vgl. Seeck, S. 47.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 59.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 85.

⁵⁰ Vgl. ebd. S.101.

⁵¹ Anm.: Demnach müssten die *Hiketiden* vor 458 v.Chr. entstanden sein, denn dies ist das Entstehungsdatum der *Eumeniden*. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Walther Kranz in seinem Buch *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, noch 1933 die *Hiketiden* als ältestes Werk Aischylos' bezeichnet. S.124.

⁵² Vgl. Lehmann, *Theater und Mythos*. S. 51.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. Seeck, S. 208.

⁵⁵ Anm.: Bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. hatte Kleistenes von Athen eine Reform zur attischen Demokratie, gegen das Athener Tyrannenregime, geschaffen. Vgl. Universal Lexikon, „Kleisthenes“ http://universal_lexikon.deacademic.com/260489/Kleisthenes, Zugriff am 06.02.2017.

hervorruft.⁵⁶ Zweifellos handelt es sich in den *Hiketiden* um einen Wertebegriff des menschlichen Lebens, denn die Töchter des Danaos sprechen hier von Besitzaneignung durch die Söhne des Aigyptos, von Verwandtenehe mit ihren Cousins und von ihrem grundsätzlichen Unwillen eine Ehe einzugehen. Dies bringt ihnen die Sympathie des Zuschauers ein.

Lutz Käppel beschreibt Aischylos' chorische Arbeit treffend:

„Allerdings büßt der Chor mit dem Zugewinn an Handlungsfähigkeit keineswegs seine Autorität und Deutungskompetenz ein. Im Gegenteil: Sein Handeln selbst wird symbolisches Deutungsmoment. Aischylos ist damit wohl derjenige von den drei großen Tragikern, der die Möglichkeit und die Flexibilität des Chores zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem am konsequentesten und auch am kunstvollsten ausnutzt“⁵⁷

Der Chor der Danaiden ist von der Entscheidung und Handlung des Protagonisten (König Pelasgos) bzw. seines Volkes abhängig. In den *Hiketiden* verwendet Aischylos zwei Chöre: den Chor der fürstlichen Danaidentöchter, sowie den Chor von deren Mägden⁵⁸. Die Chöre, sowie die Schauspieler, die Choreuten, das Bühnenbild, die Ausgaben für die Proben etc. wurden von den Choregen finanziert. Es ist daher wahrscheinlich, dass Aischylos wusste, wer sein Chorege sein würde und dass dieser bereit war zwei Chöre zu finanzieren. Denn meist war er ein wohlhabender Bürger, der dadurch sein Ansehen vermehren konnte. Bei den offiziellen Preisverleihungen stand er im Vordergrund.⁵⁹

Bemerkenswert ist, dass Danaos und seine Töchter in einem exterritorialen Gelände auf König Pelasgos treffen, sie suchen einen neuen Raum, einen Ort, der Schutz bietet vor den Söhnen des Aigyptos. Sie befinden sich zwischen zwei Welten, denn in der Antike zählte der Mensch nur, wenn er der Gemeinschaft einer Stadt angehörte, doch VOR der Stadt ist kein Ort. Der Chor hat seinen Bezug zur Landschaft nicht verloren, denn er befindet sich vor der Stadt oder vor dem Palast.

Der Chor ist anfänglich eine Schutzgemeinschaft, in den Gesprächen zwischen Pelasgos und dem Chor tritt erstmals ein ICH aus der Masse des Chores hervor: die Chorführerin, die

⁵⁶ Vgl. Gruber, Markus, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*. S. 503ff.

⁵⁷ Käppel, Lutz, S. 85.

⁵⁸ Vgl. Seeck, S. 209.

Anm.: Gegenüber der These Seecks von zwei Chören, stellt Gruber drei bzw. vier Chöre vor: Danaos und die Danaiden, Pelasgos und die Argiver (diese stumm), der Herold und die Aigyptiden (Verse 825–871 des *Aischylos*) und am Schluss den Nebenchor der Dienerinnen. (Vgl. Gruber, Markus, S. 211.)

⁵⁹ Vgl. Seeck, S. 209.

- 1) auf ihre argivische Abstammung verweist (Mythos der Io),
- 2) den Grund ihrer Flucht erzählt
- 3) den Schutz des Königs und die Aufnahme in die Stadt erfleht.⁶⁰

2.6.2. Der Chor als „dramatis personae“ in den *Hiketiden*

Generell meint die Forschung, dass der Chor an der Handlung nicht beteiligt und nicht davon betroffen ist, also keine *dramatis personae* darstellt. Dies trifft auf die *Hiketiden* nicht zu – der Chor der *Hiketiden* ist also ein Sonderfall. Es ist unumstritten, dass der Chor der Danaiden als Hauptfigur im Mittelpunkt der Tragödie steht. Es geht also um das Schicksal des Chores selbst, um das Schicksal der 50 Töchter des Danaos. Die Lieder des Chores sind wie Stücke der Handlung, die Chorlieder sind nicht notwendig für die Handlung, sie wirken jedoch als notwendig und das ist das Entscheidende.⁶¹ Hier ist sich die Forschung einig, den Chor der *Hiketiden* als „dramatis personae“ zu behandeln. In dieser Tragödie ist das Schicksal des Chores das Drama selbst.⁶² Interessant ist, dass Markus Gruber den Chor sogar als Protagonisten beschreibt: „Zweifellos kommt aber den Danaiden qua Chor bereits die 'dominante Figurenperspektive' zu, mit der sie als 'Zentralfigur' den Zuschauer stärker lenken, als jede der *dramatis personae*.“⁶³ Dazu die Aufstellung Thomas Paulsens über den Anteil des Chores in den aischyleischen Tragödien, denn in den *Hiketiden* ist der Choranteil der höchste in seinen Werken, nämlich 60 Prozent. Seine weiteren Werke weisen einen Choranteil zwischen 40 und 50 % auf. Im Vergleich dazu: bei Sophokles macht der Chor nur zwischen 15 und 25 % des Gesamtwerkes aus und bei Euripides gar nur mehr unter 20 %.⁶⁴

2.6.3. Zum Mythos der Töchter des Danaos

Aischylos verwendet das mythologische Material auf zwei voneinander unterschiedlichen Ebenen des Dramas mit unterschiedlichen Implikationen. Zum einen den Mythos der Io und zum anderen den Mythos der Danaiden. Die Erzählungen lagen dem Dichter vor.⁶⁵ Io ist die Urahnin der Töchter des Danaos, die einst nach Ägypten floh, verfolgt von der Begierde des Zeus und der Eifersucht seiner Gattin Hera. Um Io vor Hera

⁶⁰ Vgl. Kurzenberger, S. 62f.

⁶¹ Vgl. Kranz, S. 167.

⁶² Vgl. Gruber, S. 210.

⁶³ Ebd. S. 211.

⁶⁴ Vgl. Paulsen, S. 92.

⁶⁵ Vgl. Gödde, Susanne, *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster: Aschendorff, 2000, S. 187.

zu beschützen, verwandelt er sie in eine weiße Kuh. Hera weiß, dass die Kuh die Geliebte des Zeus ist und erbittet von ihm die Kuh als Geschenk. Dies kann ihr Zeus nicht abschlagen. Hera lässt Io von Argus bewachen, der rings um den Kopf hundert Augen hat. Nachdem Hermes Argus tötet, sendet die wütende Hera ihrer Nebenbuhlerin einen Bremsenschwarm nach, der sie durch die Welt hetzt.⁶⁶ Hier setzt die zweite Ebene – der Mythos der Töchter des Danaos ein – denn Io, endlich von Zeus befreit, flüchtet nun in Menschengestalt nach Ägypten, gebär ihren Sohn Epaphos, dessen Urenkel Aigyptos und Danaos sind. Folglich fliehen die 50 Töchter des Danaos in die Heimat ihrer Stammutter.⁶⁷ Durch den Mythos selbst ergibt sich die Tatsache, dass nur der Chor hier die Hauptrolle übernehmen kann.

„Die zentrale Rolle spielt also hier die genealogische Verbindung der Danaiden mit Zeus über Epaphos und Io. Deren auf Heilung und Erlösung zulaufende Lebensgeschichte ist der zentrale Orientierungspunkt für den Chor (und für den Zuschauer), was die von den Danaiden angestrebte Lösung betrifft.“⁶⁸

2.6.4. Das Gesetz der Hikesie

Es ist ein unabdingbares, von den Göttern gefordertes Recht, den Schutzsuchenden Asyl zu gewähren. Zeus selbst ist der Schutzpatron der Hiketiden. Es steht für die Forschung außer Frage, dass es sich bei den *Hiketiden* um ein Hikesie-Drama handelt und wird daher meist als wichtigste Quelle für einen ideal-typischen Hikesie-Verlauf herangezogen und ausgewertet.⁶⁹

„So deutet Aischylos im Medium der Hikesie den Geschlechterkonflikt und im Medium des Geschlechterkonflikts die Hikesie. Dabei führt die Übertragung der Hikesie auf den Danaiden-Mythos zunächst von dem Ritual als Teil der religiösen Wirklichkeit des fünften vorchristlichen Jahrhunderts weg; in einem anderen Sinne jedoch führt sie, da sie das Ritual interpretiert, auch zu diesem hin.“⁷⁰

Die Angst der Töchter des Danaos spiegelt sich in Fluchtbildern, die innerhalb des Dramentextes miteinander korrespondieren und sich wechselseitig kommentieren, damit gehen das Hikesie-Thema und die Tragödien-Poetik eine wichtige Verbindung ein.⁷¹

⁶⁶ Vgl. Ovidius Naso, Publius, *Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen*, Gerhard Fink (Hg.), übers. v. August von Rode, Zürich, München: Artemis & Winkler, 1989, S. 30ff.

⁶⁷ Vgl. Aischylos, *Die Schutzsuchenden*. S. 109.

Anm.: im Nachwort erklärt Kraus, dass er die Übersetzung der *Hiketiden* als „Schutzsuchende“, bevorzugt. (S. 119.)

⁶⁸ Gruber, S. 216.

⁶⁹ Vgl. Gödde, S. 3.

⁷⁰ Ebd. S. 259.

⁷¹ Vgl. ebd. S.148.

Ob die Danaiden bezüglich des Ehekonflikts das Recht auf ihrer Seite haben, ist unerheblich. Das Gesetz der Hikesie hebt alle Einwände auf, die Bitte Schutzflehender bezieht sich auf eine Art göttliche Entscheidung, worauf die Danaiden mit Vehemenz bestehen und mit dem göttlichen Zorn drohen, sollte der Bitte nicht stattgegeben werden. Die Selbstmorddrohung gegenüber Pelasgos, sowie die Befragung der Polis wären damit eigentlich überflüssig.⁷² Interessant ist die Interpretation Rohweders: „Wenn wir vom Vater der Danaiden reden, dann meinen wir stets Danaos. Wenn diese jedoch an den 'Vater' appellieren, dann ist meist Zeus der Angerufene.“⁷³ Denn ein wichtiger Punkt ist:

„Dass die Danaiden aus Ägypten nicht als Fremde kommen, sondern von Zeus und seiner Geliebten Io abstammen und nur als Ergebnis von Heras Rache an Io in Ägypten geboren und aufgewachsen sind. Darauf berufen sich die Danaiden ja auch gegenüber Pelasgos. Diese Abstammung ist eines ihrer wichtigsten Argumente, die Heirat mit den Ägyptern zu verweigern. Das heißt, die kommen eigentlich nach Hause und wollen dort bleiben.“⁷⁴

Das äußere Zeichen der Schutzsuche sind die mit Wollfäden umwickelten Olivenbaumzweige. Mit diesen betreten die Flüchtlinge argivischen Boden vor der Stadt. „Im Ritual der Hikesie spielt die Verständigung durch Requisiten und Gesten, also durch zeichenhafte Handlung, deren Bedeutung qua Konvention festgelegt ist, eine eminente Rolle.“⁷⁵ Mit der Ankunft der Danaiden am argivischen Altar beginnt eigentlich die Hikesie, das Ritual, mit dem die Fremden um Schutz bitten, denn der Altar garantiert den Schutzflehenden die Unverletzbarkeit.

2.6.5. Demokratischer Ansatz in Aischylos' *Hiketiden*

Der argivische König Pelasgos ist die tragische Figur der *Hiketiden* und zumindest neben den Töchtern des Danaos eine Hauptfigur. Wie immer er sich auch entscheidet, der Konflikt wird sich zu seinem eigenen Unglück verschärfen.⁷⁶ Er ist vor eine schwierige Entscheidung gestellt und steht in einem Spannungsverhältnis zu drei Gruppen: zu

⁷² Vgl. Rohweder, Christine, *Macht und Gedeihen*. S. 57f.

⁷³ Ebd. S. 59.

⁷⁴ Primavesi, Patrick, „Wenn das Asyl aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig erfahrbar wird.“ Patrick Primavesi über den Umgang mit Fremden in der antiken Tragödie, Gespräch am 15. Januar 2016, in: *Du weißt ja nicht, was die Zukunft bringt. Die Expertengespräche zu „Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen“ am Schauspiel Leipzig*, Jens Bisky/Enrico Lübke/Torsten Buß (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 2016, S. 91-99, hier S. 94.

⁷⁵ Gödde, S. 185.

⁷⁶ Vgl. ebd. S.18.

den Töchtern des Danaos, zu den Söhnen des Aigyptos und zu seinem eigenen Volk.⁷⁷ Gewährt er den 50 geflohenen Danaiden Schutz und Asyl – ein von den Göttern gefordertes Recht der Schutzsuchenden – und riskiert damit einen Krieg gegen die mächtigen Aigyptossöhne?

Steht in Pelasgos monarchistischer Rede noch das antidemokratische Denken im Vordergrund

„Pelasgos: „[...] Des erdgeborenen Palaichton Sohn bin ich, Pelasgos, dieses Landes königliches Haupt. Nach mir, dem Fürsten, ist geziemend denn benannt Pelasgisch Volk, das dieser Erde Frucht genießt. Und alles Land, durch das der heilige Strymon fließt – was davon gegen Westen liegt, beherrsche ich[...]“⁷⁸

– wird im weiteren Verlauf des Dramas seine demokratische Haltung sichtbar:⁷⁹ die Verpflichtung gegenüber seinem Volke. So kann diese Frage nur demokratisch, in einer Volksversammlung beantwortet werden:

„Pelasgos: Nicht doch! Ihr sitzt nicht an meines Hauses Herd,
Und wenn ein Makel das gemeine Wesen trifft, so sorg´ ihn abzuwenden das gesamte Volk! Ich aber will euch kein Versprechen tun, bevor ich allen Bürgern mitgeteilt, was ihr begehrt.“⁸⁰

Das Volk hat entschieden, der König teilt dies dem wartenden Herold mit:

„Pelasgos: [...] So lautet unsrer Volksgemeinde einige Entschließung, nimmer auszuliefern der Gewalt den Zug der Frauen. Festgeheftet ist dies Wort mit ehrnem Nagel, daß er bleibe unverrückt. Auf Tafeln freilich eingeschrieben ist es nicht, noch in Papyrusfalten zugesiegelt: du vernimmst es klar aus eines freien Mannes Mund. Und nun begib dich schleunigst aus den Augen mir.“⁸¹

Die Entscheidung des Königs erfolgt also in drei Phasen:

- 1) er ist prinzipiell bereit den Geflohenen zu helfen,
- 2) er ordnet die Volksbefragung an, welche zu Gunsten der Frauen entschieden wird,
- 3) er gewährt den Töchtern des Danaos Asyl und beschützt sie vor den Verfolgern.⁸²

⁷⁷ Vgl. Gruber, S. 210.

⁷⁸ Aischylos, *Die Schutzsuchenden*. V. 250

⁷⁹ Vgl. Gödde, S. 189.

⁸⁰ Aischylos, V. 365

⁸¹ Aischylos, V. 940

⁸² Vgl. Seeck, S. 197.

Als Schlusswort und Überleitung zum nächsten Kapitel sei hier das treffende Zitat Friedrich Schillers verwendet:

„In der neuen Tragödie wird er [der Chor] zu einem Kunstorgan, er hilft die Poesie h e r v o r b r i n g e n. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, [...] Der Chor leistet daher dem neueren Tragiker noch weit wesentlichere Dienste als dem alten Dichter, eben deßwegen[sic!], weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt.“⁸³

⁸³ Schiller, Friedrich, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, Klaus L. Berghahn (Hg.), Stuttgart: Reclam, 2009, S. 127.

3. Einige Stationen des Chorgebrauchs im Wandel der Zeit

Die Bedeutung des Chores als Theatermittel ist seit der Antike nie ganz verschwunden. Von Seneca zu Shakespeare, zu Schiller, Reinhardt und Brecht, um nur einige zu nennen, hat sich der antike Chor in den verschiedensten Formen behauptet und weiter entwickelt. Die Darstellungsmethoden, der dramaturgische Einsatz und vor allem die Rezeption des Mittels Chor haben sich naturgemäß verändert und tun dies bis heute. Die strengen Regeln des antiken Chores müssen allerdings nicht mehr eingehalten werden.

Schon bei Seneca (1. Jahrhundert n. Chr.) ist der Chor nicht mehr so stark in das Geschehen eingebunden, wie bei den großen griechischen Tragikern des 5. Jahrhundert v. Chr. Der Chor ist bei Seneca einfacher und klarer strukturiert und wird weniger in das Gespräch oder die Klage zwischen den Protagonisten eingebunden, er tritt damit also aus dem Handlungszusammenhang heraus. Die Chorlieder sind keine reinen Zwischenlieder und der Chor muss auch nicht unbedingt die Stimme des Dichters vertreten. Ein weiterer wichtiger Unterschied: Eine durchgehende Bühnenpräsenz des Chores ist nicht gegeben, wodurch der oftmals verwendete Polisbezug fehlt. Seneca verwendet den Chor eher als abstrakte Figur mit dramaturgischer Wirkung oder, anders ausgedrückt, seine Funktion wird als die eines Betrachters eingestuft.⁸⁴ „Als Vorlage für andere Chöre bedeutet der artifizielle Chor Senecas eine wichtige Weichenstellung in Richtung eines im Drama weitgehend isolierten Chores, dessen Charakter als Gruppe unwichtig wird und der einem Kommentator nahekommt.“⁸⁵

An dieser Stelle ist die Erwähnung Shakespeares chorischer Versuche lohnenswert. Die Forschungsliteratur weist dazu widersprüchliche Thesen auf. Detlev Baur beschreibt den Chor bei Shakespeare als „tot“, denn in der dramatischen Literatur spielt bei Shakespeare das Volk eine wichtige Rolle. Das Volk stellt demnach die „dramatis personae“ und nicht eine moderne Version des antiken Chores dar. Weder baut das Volk ein enges Verhältnis zum Publikum auf, noch existiert es als konkrete Bühnenfigur.⁸⁶ Was kann jedoch mit dem „Chorischen“ ohne jeden Chor gemeint sein? Wolfgang Clemen verweist auf Shakespeares *Richard III.*, worin das chorische Element in der Rede einzelner Charaktere aufscheint und somit nur eine differenzierte Form annimmt.⁸⁷ „Margarete ist diejenige Figur, die am stärksten die Funktion des Chorus der

⁸⁴ Vgl. Baur, Detlev, S. 31.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 38.

⁸⁷ Vgl. Clemen, Wolfgang, *Kommentar zu Shakespeares Richard III. Interpretation eines Dramas*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957, S. 78.

klassischen Tragödie weiterführt und erfüllt.“⁸⁸ Als Beispiel zu seiner These führt Clemen den Klage-Wechselgesang der Frauen an (4. Akt, 4. Szene), indem diese keine Individualität aufweisen, sondern lediglich Stimmen im Chorus sind.

„Shakespeare hat nie das Chorische aus dem Drama überhaupt zu verbannen versucht, wie es später das Drama des Realismus und Naturalismus tun zu müssen glaubte. Das chorische Element gehört vielmehr wesentlich zum Drama Shakespeares und nimmt in ihm mannigfache Gestalt und Form an.“⁸⁹

Diese Aufspaltung des antiken Chores bei Shakespeare wird vom Autor und Regisseur Einar Schleef vehement kritisiert „[...] seine Individualisierung ist nicht bloßer schauspielerfreundlicher Zugewinn, sondern ein bedeutender inhaltlicher Verlust, den kein Protagonist wettmachen kann. Der Zusammenhang der auf der Bühne agierenden Figuren ist zerstört.“⁹⁰

Friedrich Schiller ist nicht der erste, der den antiken Chor wiederzubeleben versucht. Ihm geht es jedoch darum, den Chor als antiillusionistisches Element für die neuzeitliche Bühne zu erschaffen. Mit seiner *Braut von Messina, ein Trauerspiel mit Chören*, wollte Friedrich Schiller, bezogen auf die Formensprache, die unmittelbare Nachfolge der großen Klassiker der attischen Tragödie antreten. Schiller gibt keine strikte Akteinteilung vor, am Ende jedes Teils des Dramas steht der Chor allein auf der Bühne. Der Chor ist Aktant, handelnde Figur. Am Ende der (unsichtbaren) Akte spricht der Chor als ganzer, ideeller Chor, der verallgemeinernd Vorgeschichte erzählt und kommentiert. Der Schicksalsbegriff, der die Chorpartien durchzieht, erinnert inhaltlich stark an Aischylos' *Eumeniden*.⁹¹

„Schiller wollte, so schreibt er an Iffland am 23.4.1803, in 'einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern' treten; gegenüber Humboldt äußerte er am 17.2.1802 [...] sogar die Hoffnung, er hätte mit der *Braut* 'als Zeitgenosse des Sophokles' im Agon der Theaterdichter 'auch einmal einen Preis' [sic!] davontreten können.“⁹²

1803 schrieb Schiller seine *Vorrede zur Braut von Messina* nach der erfolgreichen Uraufführung des Werkes in Weimar. Es war dies seine Rechtfertigung über die Verwen-

⁸⁸ Clemen, S. 78.

⁸⁹ Ebd. S. 156.

⁹⁰ Schleef, Einar, *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S.13.

⁹¹ Vgl. Jeßing, Benedikt, *Dramenanalyse. Eine Einführung*, unter Mitarbeit v. Thomas Ulrich, Berlin: Erich Schmidt, 2015, S. 200f.

⁹² Ebd. S. 200.

dung des antiken Chores im modernen Drama und stellte ein Zeugnis seiner klassischen Ästhetik dar. *Die Braut von Messina* war Schillers erstes und einziges Chor-Drama. Er wollte damit eine Tragödie mit Neuheit in der Form schaffen – und diese Neuheit sollte der Chor für das 20. Jahrhundert darstellen.⁹³ Die ältere Forschung bezeichnet Schillers Versuch, die antike Tragödie im zeitgenössischen Drama zu modernisieren, als Fehlschlag. Neuere Studien bezeichnen jedoch die Vorgehensweise Schillers nicht nur als produktive Auseinandersetzung mit dem griechischen Chor, sondern als dessen Weiterentwicklung.⁹⁴ Schiller selbst meint, dass der Chor das Gleichgewicht herstelle, er verbinde die zwei Elemente der Poesie: das Ideale und das Sinnliche.⁹⁵

„Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnliche mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, und die Lehren der Weisheit auszusprechen.“⁹⁶

Die Chöre in *Die Braut von Messina* – es stehen sich zwei Halbchöre schroff gegenüber – sind eng in die Handlung eingebunden, sind parteiisch, nur manchmal distanziert und gehen häufig von der Bühne ab. Schillers Chöre singen nicht in diesem Werk, sie sprechen feierlich.⁹⁷ Dieser Sprechchor wird das moderne Theater entscheidend prägen. „Für den Chor im modernen Schauspiel gilt als Grundsatz: aus der namenlosen homogenen Gruppe werden Individuen, aus der musikalischen Sprache wird der feierlich-pathetische Vortrag.“⁹⁸ Thomas Boyken findet den Chor-Einsatz bei Schiller ambivalent:

„Während der Chor als handelnde Figur Teil der dargestellten Welt ist, vermittelt er in den Kommentarpassagen zwischen Bühnengeschehen und Deutung der Zuschauer. Der Chor tritt aber nie aus dem Situationskontext heraus. Mit der Verweigerung einer abschließenden Auslegung der Ereignisse wird die Deutungshoheit des Chors negiert.“⁹⁹

⁹³ Vgl. Boyken, Thomas, „Zwischen Kommentar und Affekt. Schillers Konzept des Chors und seine Realisation“, in: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*, Julia Bodenburg/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.) Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2016, S 50 – 66, hier S. 52.

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 54.

⁹⁵ Vgl. Schiller, Friedrich, „Über den Gebrauch des Chores.“ In: *Schillers Werke. Nationalausgabe, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste*, Bd.10, Siegfried Seidl (Hg.), Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1980, S 13.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. Baur, S. 40f.

⁹⁸ Ebd. S. 42.

⁹⁹ Boyken, S. 65f.

4. Der Theaterchor im 20. Jahrhundert

„Die griechische Tragödie kann also in eminentem Maß – mehr als alle andere europäische Dramatik – zu einer Projektionsfläche auch für die Probleme der Gegenwart werden, welche dann, verfremdet durch das Spiel in mythischer Ferne, in grundsätzlicher Symbolik dargestellt werden“¹⁰⁰

Es ist unumstritten, dass die antike Tragödie, im Speziellen der antike Chor, die Theaterlandschaft des 20. Jahrhunderts stark beeinflusst hat. Dennoch unterscheiden sich die Funktionen des Chores in Antike und Gegenwart, wie Hajo Kurzenberger feststellt: „Ist der Chor der Antike sichtbarer Ausdruck religiöser Bindung und politischer Gemeinschaft, so kann er in der Moderne nur noch wie Schiller sagt, 'Kunstorgan' sein, ein gewolltes Konstrukt also“.¹⁰¹ Ähnlich äußert sich Detlev Baur

„Antike und 20. Jahrhundert scheinen trotz aller Ferne, und obwohl klassische Bildung eher in den Hintergrund gerät, für das Theater in fruchtbarer Verbindung zu stehen. Dabei spielt der Chor eine wesentliche Rolle; er ist gerade durch seine Verbundenheit mit experimentellen Formen ein (post-)modernes Theaterinstrument. Andererseits verursacht er als Fremdkörper auch im Theater des 20. Jahrhunderts weiterhin Schwierigkeiten.“¹⁰²

4.1. Neue chorische Impulse zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Im Jahre 1900 hielt Aischylos' *Orestie* Einzug am Wiener Burgtheater. Das Ziel des Burgtheaterdirektors Paul Schlenther war, dass das mächtige Werk des griechischen Dichters Bürgerrecht und Heimatland erwerben solle, wo die „Hausherren“ des Burgtheaters – Shakespeare, Goethe, Lessing und Schiller – bereits unsterblich waren.¹⁰³ Schlenthers Regiekonzept für ein modernes Theater sah daher Regiestriche vor und diese Striche bezogen sich hauptsächlich auf den Chor.

„Chorgesang...gehört...zu jenen entfremdeten und überwundenen, daher störenden und zerstreuen den Conventionen. 'Der Chor ist eine Voraussetzung oder Folge des antiken Theaters, nicht der modernen Bühne'; er ist kein 'notwendiger Bestandteil der dramatischen Handlung.' Daher folgert Schlenther: 'An die Chorpartien also gilt es zunächst Hand anzulegen'“.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Flashar, Hellmut, „Griechische Tragödie auf der Bühne der Gegenwart und im Gewand der Gospel-Musik.“ In: *Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Karl Hölz/Lothar Pikulik/Norbert Platz/Georg Wöhrle (Hg.), Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1998, S. 11 – 19, hier S 13.

¹⁰¹ Kurzenberger, „Theater als Chor.“ S. 60.

¹⁰² Baur, S. 4.

¹⁰³ Vgl. Flashar, Hellmut, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne, von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München: Beck, 2009, S. 113.

¹⁰⁴ Ebd. S. 114.

Das erhaltene Regiebuch zeigt, dass mehr als die Hälfte des Textes gestrichen wurde und damit eine der kürzesten Bühnenfassungen der Trilogie entstand.¹⁰⁵

Gänzlich anders verlief die chorische Arbeit des Theatermanns, Schauspielers und Regisseurs Max Reinhardt nur wenige Jahre später. Reinhardt begann mit der sogenannten Massenregie bzw. dem Massenchor. 1906 inszenierte er Hugo von Hofmannsthal's *Ödipus und die Sphinx*. Den Chor bzw. das Volk erhöhte Reinhardt gegenüber der Textvorlage von zehn bis zwölf auf 150. Seine Inszenierung des *König Ödipus* von Hofmannsthal im Jahre 1910 war von zentraler Bedeutung, da es sich hier um die erste Aufführung in einer Zirkus- oder Arenabühne handelte. Eine Masse von hundert Mitspielenden war im Einsatz. Durch die Verwendung des anderen, ungewohnten Raumes – ohne Guckkastenbühne – konnte Reinhardt die Masse eng mit dem Publikum in Verbindung bringen. Diese Inszenierung trug maßgeblich zu Reinhardts Welt-
ruhm bei.¹⁰⁶ Die Aufführungen in Wien und Berlin fanden in großen Zirkusbauten, vor rund 5000 Zuschauern statt. Reinhardt hatte damit auch einen neuen Raum und eine neue Bühnenform geschaffen. Die Hauptbühne war nur mit einem angehobenen Podest dargestellt, die Vorbühne war von gegenüberliegenden Zuschauerblöcken umgeben und stellte damit die Orchestra dar.¹⁰⁷ Er schuf damit einen Raum für den Chor und die Massen, der das Spiel inmitten der Zuschauer ermöglichte. „Chor und Masse dienen Reinhardt zum Hineinziehen der Zuschauer in die Atmosphäre des Stückes, auf theaterhistorisch beispiellose Weise. Durch die Größe der Volksmasse und das riesige Publikum wird dieser Effekt verstärkt [...]“¹⁰⁸

Der Chor verkörperte bei Reinhardt definitiv das Volk bzw. die Volksmasse. In späteren Inszenierungen setzte er bis zu 2000 Akteure ein, was in einer Aufführung in Londons riesiger Olympia Hall (*The Miracle*) mit ebenfalls 2000 Darstellern, Chören mit 150 Mitgliedern und 30.000 Zuschauern, gipfelte. Detlev Baur wirft dem Regisseur vor, mit dieser Aufführung die Grenze von Kunst und kommerziellem Spektakel überschritten zu haben.¹⁰⁹ Konstantin Stanislawski stand Reinhardt künstlerisch vorerst nahe, nach einem Gastspiel des *König Ödipus* in Moskau (1911), bemerkte er allerdings mit Entsetzen:

„Abends haben wir im Zirkus *König Ödipus* gesehen. Das ist so entsetzlich, daß ich mich wieder meines Schauspielerberufes schämte. Pathos, Volksgeschrei, Ausstattungs- und Kostümprunk...Reinhardt ist nicht wiederzuerkennen. Das ist ein hebräi-

¹⁰⁵ Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, S. 115.

¹⁰⁶ Vgl. Baur, S. 75.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. 82.

¹⁰⁸ Ebd. S. 84.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 77.

scher Unternehmer, kein Künstler, und ich bin mir zu meinem großen Kummer darüber klar geworden und sage mich von ihm los.“¹¹⁰

„Reinhardt benutzt so ausführlich chorische Theaterformen nicht der Form der antiken Tragödie zuliebe, sondern damit sie dem einzigen Ziel seiner Theaterarbeit, der totalen Verzauberung des Publikums dienen.“¹¹¹ Dieser unpolitische, naive Umgang mit Massensöhnen ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr möglich, denn durch den Missbrauch im Nationalsozialismus wurde das Massentheater äußerst fragwürdig und daher abgelehnt.¹¹²

Wie bei kaum einem anderen Theatermacher im 20. Jahrhundert nimmt der Chor in Bertolt Brechts dramatischem Schaffen eine zentrale Rolle ein. Einerseits kommt dem Marxisten Brecht die verfremdende, anti-aristotelische Funktion des antiken Chores entgegen, andererseits ist ihm der Kollektivismus des Chores inhaltlich wichtig. Der Chor nimmt die ideale Rolle des Publikums ein, denn der Zuschauer soll das ihm Gezeigte aus kritischer Distanz beurteilen.¹¹³ Der Zuschauer steht nicht unbedingt im Mittelpunkt, Brecht möchte das Verhältnis von Bühne und Zuschauer ändern, indem er beim Betrachter Staunen hervorruft, um damit eine neue Zuschauerkunst zu entwickeln.

Miriam Dreyse sieht Brechts Chor hauptsächlich auf der formalen Ebene: er setzt den Chor als episches Element, als handlungsunterbrechenden Verfremdungsprozess auf der Bühne ein, wobei der Chor meist keine fixe Größe darstellt, sondern sich erst im Verlauf der Szene bildet. Der Chor verkörpert für Brecht das ideale Kollektiv auf der Bühne. Weiters soll der Chor weder nur bestimmte Menschenmassen darstellen – wie dies bei Reinhardt üblich war – noch als Mittel zur Illusionsförderung dienen. In seinen Lehrstücken ist für Brecht die Gegenüberstellung des Einzelnen und des Kollektivs von zentraler Bedeutung.¹¹⁴

Brecht hat nur ein antikes Drama, die *Antigone* des Sophokles, bearbeitet. Hier weist der Chor eine Doppelfunktion auf: Kommentator und Mitspieler, diese Definition entspricht der aristotelischen Tradition. Brecht vereinfacht jedoch den griechischen Chor in seiner Funktion als Mitspieler, wodurch der Chor aktiver und im Geschehen eindeutiger charakterisierbar wird. Dies gilt auch für die Kommentarfunktion. Denn, nach Baur, ist der antike Chor nie als Kommentator anzusehen, der über dem Geschehen steht.¹¹⁵

¹¹⁰ Flashar, S.137.

¹¹¹ Baur, S. 82.

¹¹² Vgl. ebd. S. 90.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 51f.

¹¹⁴ Vgl. Dreyse Passos de Carvalho, Miriam, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1999, S. 30f.

¹¹⁵ Vgl. Baur, S. 54.

4.2. Zum Autor und Regisseur Einar Schleef

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird dem Chor im Sprechtheater große Aufmerksamkeit geschenkt. Das Interesse an diesem Instrument des Theatralen entsteht dadurch, dass der Chor – trotz der Widerstände, die er bietet, ein modernes Sprechtheater bereichern kann. Der Chor wird im verstärkten Maße zum dramaturgischen Instrument.¹¹⁶

„Das antike Drama nimmt im kulturellen und intellektuellen Diskurs unserer Zeit einen ganz bedeutenden Platz ein. Es ist ein fester Bestandteil unserer neuerdings nicht mehr ganz ungefährdeten Theaterlandschaft und damit auch der Diskussion um das Theater überhaupt.“¹¹⁷

Hellmut Flashar erläutert weiters:

„Das antike Drama steht also nicht am Rande der Theaterlandschaft, sondern stellt eine Herausforderung gerade für die besten Regisseure dar. Daß dies so ist, hängt mit der lebendigen Kraft des griechischen Mythos zusammen, der als Symbol und Chiffre für die Probleme und Situationen unserer Gegenwart eine stärkere Wirksamkeit entfaltet als in den Zeiten eines Umgangs mit dem Mythos, als dieser noch geistiger Besitz des gebildeten Bürgertums war.“¹¹⁸

Im Besonderen soll im vorliegenden Kapitel die Arbeit des Autors und Regisseurs Einar Schleef betrachtet werden, dem die Wiederbelebung des Theatermittels Chor zugeschrieben wird. Seine szenische Arbeit mit dem theatralen Mittel Chor gegen Ende des 20. Jahrhunderts war ein Vorbild für andere, wichtige Chor-Konzepte und Chor-Praktiken, wie z. B. die Arbeiten Volker Löschs.¹¹⁹ Schleef soll im Zentrum dieses Teils der Arbeit stehen, weil seine Theaterarbeit – insbesondere seine Verwendung des Chores – zur Autorin Elfriede Jelinek und zur Bearbeitung ihres Werkes *Ein Sportstück* führt. Im weiteren Verlauf wird ihr vergleichbarer, ebenfalls „chorischer“ Text *Die Schutzbefohlenen*, in den verschiedenen Inszenierungen besprochen.

Einar Schleef wurde 1944 in Sangerhausen, DDR, geboren. Seine ersten Regieerfolge feiert er in Ost-Berlin, zum Beispiel mit Strindbergs *Fräulein Julie*. Dieses Stück wurde allerdings, trotz einigen ausverkauften Vorstellungen, vom Spielplan genommen. Es war wohl der Parteiführung ein zu manieriertes und körperbetontes Spiel auf einer na-

¹¹⁶ Vgl. Baur, Detlef, „Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick, Vorüberlegung und einführende Überlegung am Beispiel Bertolt Brecht,“ in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Peter Riemer/Bernd Zimmermann (Hg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. S. 227 – 242, hier S. 227.

¹¹⁷ Flashar, Hellmut, „Griechische Tragödie auf der Bühne der Gegenwart und im Gewand der Gospel-Musik.“ S. 11.

¹¹⁸ Ebd. S. 13.

¹¹⁹ Vgl. Dreyer, Matthias, „Der unmögliche Chor – Gemeinschaft als *desoeuvrement* in Theater und Tanz (Schleef, Blanchot, Nancy, Charmatz).“ In: *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*, Julia Boden-burg/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.) Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2016, S. 67 – 87, hier S. 72.

hezu leeren Bühne. Schleef sah daher ein weiteres künstlerisches Wirken in der DDR als unmöglich.¹²⁰ 1976 reiste er auf Einladung des Wiener Burgtheaters nach Wien und kehrte nicht mehr in die DDR zurück. Schleef kommentiert diese Entscheidung wie folgt:

„Anfang 1976 ist klar, keine Arbeit mehr in der DDR. Ich erhalte einen Paß, bin Reisekader, billiger Mietsklave im Westen. [...] Ich bin in einer absolut hilflosen Situation, ich, der ich nie daran gedacht habe, die DDR zu verlassen, gehe freiwillig, nicht unter Druck, sondern ich lehne das Angebot ab, für Nichtarbeiten teuer bezahlt zu werden.“¹²¹

Erst 1985 begann seine Theaterkarriere am Frankfurter Schauspiel mit seiner Inszenierung *Die Mütter*. Wolfgang Behrens schreibt dazu: „Schleef brach über das westdeutsche Theater herein wie eine Naturkatastrophe. Er wurde über Nacht berühmt aber auch gehasst.“¹²² In *Mütter* verbindet Schleef zwei antike Stücke: *Sieben gegen Theben* von Aischylos und *Die Bittflehenden* des Euripides. Seine letzte Inszenierung am Schauspiel Frankfurt war *Faust*, die mit einer sehr negativen Kritik von Gerhard Stadelmaier (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1990) bedacht wurde:

„Im Bockenheimer Depot in Frankfurt sind vierzehn Gretchen zu sehen. Das sind dreizehn zuviel. Und elf Fausts. Das sind zehn zuviel. [...] Vier Stunden Stampfen, Stöhnen, Skandieren, Marschieren, Koitieren und des Massen-Gretchens angelegentliches Defäkieren in Putzeimern beenden die Intendanten-Ära Rühle am Frankfurter Schauspiel. Das sind vier Stunden und eine Ära zuviel. Einar Schleefs *Faust*-Exerzieren macht aus Goethes Stück einen Theaterkasernenhof.“¹²³

Schleef selbst schätzte die politische Dimension seiner Inszenierung als zu explosiv für den herrschenden Zeitgeist ein. Er kommentiert das Ende seiner Theaterarbeit am Frankfurter Schauspiel aussagekräftig:

„Das Singen von *Wir sind die Moorsoldaten*¹²⁴ im *Faust* kostete mich Kopf und Kragen, der politische Krawall hinter den Kulissen, in der Partei, im Rathaus war dementsprechend.“¹²⁵

¹²⁰ Vgl. Behrens, Wolfgang, *Einar Schleef. Werk und Person*, Berlin: Theater der Zeit, 2003, S. 32f.

¹²¹ Schleef, S. 85.

¹²² Behrens, S. 102.

¹²³ Ebd. S.142.

¹²⁴ Anm.: 1933 wurde das sogenannte Moorsoldatenlied von den Häftlingen des Konzentrationslagers Börgermoor im Emsland geschaffen. Es waren dort vorrangig politische Gegner des Nazi-Regimes inhaftiert. Das Lied wurde weit über die Grenzen des Lagers bekannt und in viele Sprachen übersetzt.

¹²⁵ Schleef, Einar, *Tagebuch 1981 – 1998. Frankfurt am Main. Westberlin*, Winfried Menninghaus/Sandra Janßen/Johannes Windrich (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 194.

Am 23. Jänner 1998 kam es am Wiener Burgtheater zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*, ein großartiger Erfolg für Regisseur und Autorin. Das Werk wird hier später noch eingehender betrachtet. (Kapitel 4.4.)

4.2.1. Schleefs Sprache

Hans-Thies Lehmann beschreibt Schleefs Bühnensprache als geprägt von den Dimensionen Askese, Lärm, Attacke und Zerstörung, in der es eine Besinnung auf das Urelement des Theaters gibt: die Archaik.¹²⁶ Der Besucher muss Schock, manchmal sogar gegen ihn gerichtete Gewalt erfahren. Intensive körperliche Spielformen und archaische Heftigkeit zeichnen seine Inszenierungen aus, sie wurden gar als faschistisch bezeichnet. Schleef bringt eine Nachkriegsatmosphäre in seine Arbeit, Marschformationen, militärische Choreografien, stampfende Körperrhythmen und das Zerhacken der Sprache, sowie einsetzendes Schreien und Brüllen. Er ist einer der wenigen Regisseure, der eine ihm eigene Theatersprache entwickelt hatte.¹²⁷ Schleef arbeitete mit der Verfremdung der gesprochenen Sprache. Er inszenierte die Sprache und seine Texte durch unvollständigen Syntax und unterbrechende Interpunktion.¹²⁸ Als Beispiel für das Zerhacken der Sprache zitiert Miriam Dreysse aus Schleefs Roman *Gertrud*:

„Emigration. Deutschland verlassen. Nach wohin. Wie würde ich jetzt aussehen. Im Pelz. Eine Villa. Im Schlepptau eines Toten. Augen auf. Arbeiterfamilie. Das Wort ein Faustschlag. Aber Dresche die viel gekriegt, wußten voneinander ohne zu sprechen. Rutschte dann zu mir. Anstoßen. Ich. Mich zurückgelehnt.“¹²⁹

Kritiker werfen dem Regisseur vor, in seinem Theater gewalttätig zu sein. Die Grausamkeit, die im Theaterspiel auch steckt ist spürbar. „Schleefs Rekurs auf Körper, Stimme, Rhythmus, aggressive und intensive Bedrängung und Herausforderung des Publikums kam in der deutschen Kritik durchweg nicht gut an.“¹³⁰

In *Mütter* – sein Regiedebüt in Westdeutschland, unter der Intendanz von Günther Rühle – stellt Schleef dem herkömmlichen Theater der 1960er und 1970er Jahre seine Ingredienzien, seine Sprache, entgegen: Überwältigungsästhetik, Antipsychologismus, Chormassen, Rhythmus, Sinnenrausch, Rituale, quälende und ungeschützte Erfah-

¹²⁶ Anm.: Die Archaik bezeichnet eine Epoche im antiken Griechenland, ca. 700 – 500 v. Chr.

¹²⁷ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, „Theater des Konflikts. Einar Schleef@post-110901.de“, in: *Einar Schleef, Arbeitsbuch*. Gabriele Gerecke/Harald Müller/Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 2002, S 42 – 53, hier S. 42f.

¹²⁸ Vgl. Dreysse, S. 97.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Lehmann, „Theater des Konflikts.“ S. 44.

rung.¹³¹ Schleef kritisiert den herkömmlichen Sprechtheaterbetrieb, denn dieser ignoriere die Verbindung der Figuren untereinander, er versuche sie zu individualisieren und sie damit ihres zusammenhängenden Sprachkörpers zu berauben.¹³² „Für den großen, gegliederten, zusammenhängenden Sprachkörper bedarf es des Chor-Stücks, der Chor-Idee [...]“¹³³ Diese Chor-Idee ist für Schleefs Theater der Tragödie strukturbildend und ermöglicht ein zeitgenössisches Denken des antiken Dramas und dessen Konfliktpotential.¹³⁴ Schleefs Sprache ist das Chorische, oder besser gesagt, die Chor-Figur.

4.2.2. Schleefs Chorarbeit

„Obwohl die antike Chor-Tragödie außerordentlich hoch bewertet wird, ist ihre Realisierung weitgehend diskreditiert. Chor-Bildung und Chor-Einsatz werden heute ausschließlich politisch interpretiert, gehören einer linken oder rechten totalitären Gesinnung an. Die Irritierung und Erregung, die von einer Gruppe gemeinsam sprechender Menschen ausgehen, werden nur noch als erschreckende Bedrohung empfunden, die an längst überwundene Zustände erinnert.“¹³⁵

Dieses Zitat Schleefs kann direkt auf seine umstrittene chorische Arbeit bezogen werden, denn nach der Herrschaft des Nationalsozialismus ergab sich in Deutschland die Schwierigkeit mit Massenchören umzugehen. Gegen Schleefs eigenwillige Ästhetik, insbesondere in Bezug auf seinen Chor, wurde der Faschismusvorwurf erhoben. Für die theatrale Wirkung betont er die Einheit und deutet keine Einzelfiguren, oder Differenzen innerhalb der Gruppe an. Kollektive Theaterformen wurden abgelehnt, sein Chor ist daher Provokation.¹³⁶

Der Chor steht in Einar Schleefs Theater im Mittelpunkt. Damit kehrt die älteste Figur des Theaters, die von der aufgeklärten Bühne verbannt wurde, auf das Theater des ausgehenden 20. Jahrhunderts zurück. Für die Rückkehr des Chores in der Folge von Schleefs Arbeit, können die Inszenierungen von Christoph Marthaler, Frank Castorf oder Jürgen Gosch und Rene Pollesch erwähnt werden. Schleef befasst sich jedoch explizit und analytisch mit einer Neuformulierung der Chor-Figur, er versteht den Chor als zentrale Theaterfigur. In den 1980er Jahren, zu Beginn seiner Chorarbeit für das Theater, inszenierte Schleef bereits *Die Schutzfliehenden* von Euripides. Im Gegensatz zu den in antiken Inszenierungen verwendeten einzelnen Sprechern, oder Choreuten,

¹³¹ Vgl. Behrens, S. 102.

¹³² Vgl. Schleef, *Droge Faust Parsifa*. S. 101.

¹³³ Ebd. S. 102.

¹³⁴ Vgl. Meister, Monika, Rezension zu Christina Schmidt: Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chortheater. https://rezenstfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=190, Zugriff am 13.03. 2017.

¹³⁵ Schleef, S. 8.

¹³⁶ Vgl. Baur, S. 91.

sprechen Schleefs Chöre unisono, meist ohne Gestik oder Mimik und ohne Theatralisierung der Stimme. Damit stellt er die Künstlichkeit des Konstrukts Chor dar.¹³⁷ Schleef selbst bezeichnet den Chor als krank – pestkrank, denn wenn Masse die Bühne betritt, sei sie krank. Auch bei Aischylos Choreinsatz ist die Krankheit anwesend.¹³⁸ Eine Erklärung, warum der Chor krank sei, findet sich bei Hans-Thies Lehmann:

„Nicht irgendein bestimmter Chor, sondern jeder Chor ist krank. Schon die Antike zeigt als Thema oder Hintergrund des Dramas einen kranken Chor. Krankheit ist bei Schleef eine *ursprüngliche Schwächung*, gegeben mit der Wirklichkeit der Masse selbst. Von einem Ideal des Kollektivs, als Chor dargestellt, ist keine Rede. Vielmehr ist es, 'als sei schon die Zusammenrottung die Pest selbst'.“¹³⁹

Der Chor steht im Mittelpunkt Schleefs szenischen Denkens. Seine Chor-Figur muss zu allererst als Theaterfigur, das heißt als plurale Figur gesehen werden, nicht als individualisierte, subjektivierte Einzelfigur.¹⁴⁰ Schleef spielt eine andere Form der Öffentlichkeit, „ein Theater als Spielraum zwischen Aischylos und Popkultur.“¹⁴¹ Seine Form des Chorischen wird von Miriam Dreyse systematisch erläutert um seine Vielfalt der Sprechmöglichkeiten zu verdeutlichen. Diese werden von detaillierten Anweisungen für Sprechpausen, Lautstärke, Akzentuierung, Tempo, Tonhöhe und Stimmmodulation bestimmt.¹⁴² „Der Chor, an sich bereits ein verfremdetes Element und visuell als solches in Szene gesetzt, bedingt so auch auf der sonoren Ebene eine strenge Konstruktion.“¹⁴³ „Schleefs Theater ist das am explizitesten chorische im postdramatischen Spektrum: Kunstvolle und verfremdende Rhythmisierung, die Verbindung von Sprechchor, Bewegungschor und Raum haben hier ein eigenes Theater geschaffen [...]“¹⁴⁴ Der Regisseur Josef Szeiler fand den Chor Einar Schleefs deshalb sehr interessant, weil dieser nur mit der extremen Kraft und Energie des Körpers arbeitete und keine Hilfsmittel, wie Videos oder Lautsprecher verwendete. Für Szeiler handelt es sich bei Schleef um einen streng dirigierten Chor.¹⁴⁵

¹³⁷ Vgl. Dreyse, Miriam. S.47f.

¹³⁸ Vgl. Schleef, S. 274.

¹³⁹ Lehmann, Hans-Thies, *Das Politische Schreiben: Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. 2. erw. Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 2012, S. 207f.

¹⁴⁰ Vgl. Schmidt Christina, *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 11.

¹⁴¹ Dreyse, S. 27.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 95f.

¹⁴³ Ebd. S. 108.

¹⁴⁴ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999, S. 237.

¹⁴⁵ Vgl. Meister, Monika/Josef Szeiler, „Dirigierter und kreativer Chor: Ein Gespräch zwischen Monika Meister und Josef Szeiler“, *Maske & Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater- Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 58, Heft 1, Wien, Köln: Böhlau, 2012, S. 67 - 76, hier S. 75.

4.2.3. Schleefs Bühnenform

Schleef schafft einen eigenen Raum für seine Chor-Figur, dieser Raum weist in allen Inszenierungen Ähnlichkeit auf. Schleef schafft eine Bühne der Konfrontation, um sich der passiven Konsumtion der Guckkastenbühne entgegenzustellen. Außerdem sucht er eine Annäherung von Bühne und Zuschauerraum.¹⁴⁶

„Die Bühne nimmt regelmäßig eine Art Kreuzform an mit einem langen, schmalen Bühnensteg, der an das antike Proszenium denken lässt, wo hinter der Orchestra, die zum Publikum im Halbrund vermittelte und den eigentlichen Mittelpunkt des Theaters darstellte, die Akteure ebenfalls auf einem relativ schmalen Bühnenstreifen vor der Wand der Szene operierten. Schleef ergänzt diesen Steg gern kreuzförmig durch einen zweiten, der den Zuschauerraum teilt.“¹⁴⁷

Dieser zweite Steg, der durch das Publikum führte, diente dazu den Raum zu aktivieren. Die Zuschauer fühlten sich einbezogen, weil sie physisch und intellektuell immer konfrontiert wurden.¹⁴⁸ Seine Bühne geht in aggressiver Weise in den Zuschauerraum über, der Raum drängt über die Rampe weiter vor. Kreuzformen der Bühnen, Stege durch das Publikum bewirken, dass die Raumdynamik aus der Bühnentiefe auf die Zuschauer zuläuft.¹⁴⁹ „Hier geht es nur um die Tatsache, dass das Bedürfnis nach einem *Gemeinde-Raum* erkennbar wird, zu dem Theater seit der Antike immer wieder werden sollte: in der athenischen Polis, im Mittelalter, in Wagners frühen Festspiel-Ideen.“¹⁵⁰

Von der Antike bis heute sind die Bemühungen der Autoren bzw. Regisseure unverändert geblieben: das Publikum einzubinden, um die Kontextualisierung zu erleichtern, den Interpretationsprozess zu fördern und die richtigen Bezüge zu erzeugen. Dieser Aufgabe stellt sich Schleef mit seinem chorischen Theater. Er lässt trotzdem Lücken offen, die dem Publikum eine eigene Rezeption ermöglichen und ein zusammenhängendes Denken bewirken.

Wenn der Chor als Gruppe in einer Reihe dicht gedrängt an der Bühnenkante steht, dann sind zwei voneinander getrennte Räume vorhanden: Bühne und Zuschauerraum. Wenn aber der Chor energetisch und sprechend auf die Rampe zuläuft, wird diese Raumgrenze aufgehoben. Schleef will eine Provokation oder Konfrontation mit den herkömmlichen Wahrnehmungsgewohnheiten schaffen.¹⁵¹ Die bei der Guckkastenbüh-

¹⁴⁶ Vgl. Lehmann, „Theater des Konflikts“, S. 43.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. Dobiaschowski, Hannah, S. 92.

¹⁴⁹ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 302.

¹⁵⁰ Ebd. S. 303.

¹⁵¹ Vgl. Schmidt, Christina, S. 13.

ne gebräuchliche Zentralperspektive ist für Schleefs Bühne kontraproduktiv. „Die eingesetzte Zentralperspektive scheint engstens mit dem Untergang des Chor-Gedankens verbunden zu sein, da sich nur ein Individuum in ihrer Fluchtlinie bewegen kann, keine Gruppe.“¹⁵²

Die Abbildung der Bühnenfiguration des schleefschen Chores erläutert diese Behauptung.

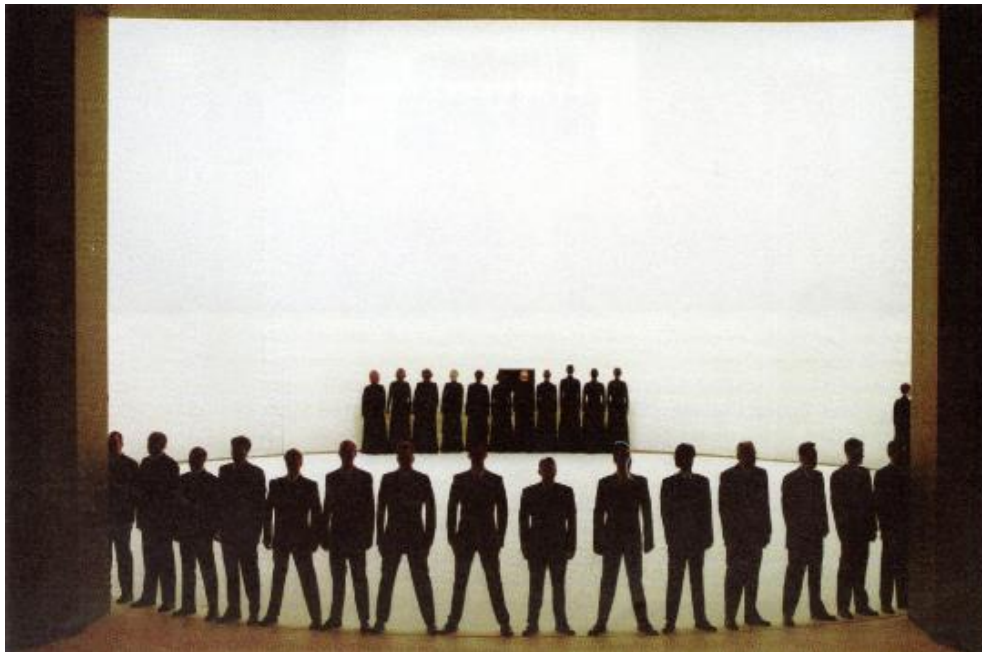


Abb. 1: Chorformation: *Verratenes Volk*, Deutsches Theater Berlin, 2000.

„Durch uniformiertes Aussehen und synchrones Sprechen bei weitgehender Bewegungslosigkeit schafft Schleef ein Kollektiv, dessen Geschlossenheit durch die geschlechtliche Einheitlichkeit meist noch verstärkt wird.“¹⁵³ Auffallend ist, dass Schleefs Bühne kaum Farbe kennt, nur schwarz und weiß wird verwendet, von Licht und Schatten unterteilt. Das gesprochene Wort steht im Mittelpunkt (wie zum Beispiel in seiner Inszenierung des *Faust*), sowie der Körper und die Bewegung, was besonders auf Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* zutrifft. Die Bühne ist größtenteils leer.

¹⁵² Schleef, S. 167.

¹⁵³ Baur, S. 91.

4.3. Einar Schleef und Elfriede Jelinek

Bekanntlich wünschte sich Jelinek für ihr chorisches Werk *Ein Sportstück* Einar Schleef als Regisseur. Schleef beschrieb die Lektüre als Folter, fand den Text jedoch grandios und nahm die Herausforderung an. Die für diese Produktion verantwortliche Dramaturgin Rita Thiele äußert sich wie folgt: „Ich glaube, dass das wirklich eine kongeniale Kombination war, diese beiden Menschen. Das Stück war wie für Schleef geschrieben.“¹⁵⁴ Eine der wenigen, aber vielleicht die wichtigste Anweisung Jelineks an die Regie: „Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre.“¹⁵⁵ Diese Zusammenarbeit führte zum größten Inszenierungserfolg Einar Schleefs. Die Uraufführung fand im Januar 1998 am Wiener Burgtheater statt.

Jelinek und Schleef konnten miteinander sprechen, ohne zu sprechen. Zwei geniale Künstler, die aufeinander trafen. Jelinek formuliert dies so:

„Wenn wir einander getroffen haben, Schleef und ich, selten, ein paar Mal, nicht öfter, dann sind uns die Worte ausgegangen, in dem Sinn, dass sie von uns weggegangen sind und woanders gewartet haben, dass wer etwas aus ihnen macht. Man hat ihre Ungeduld förmlich gehört. [...] Ein Mensch, der stottert, spricht nicht gern. Ein Mensch, der nichts zu sagen hat, wenn er redet (wenn er schreibt, manchmal), ich nämlich, redet auch nicht gern.“¹⁵⁶

Einiges ist den Künstlern gemein: beide wurden diffamiert, Schleef in der DDR und anfangs noch in der BRD, Jelinek in Österreich. Außerdem waren sie durch gemeinsame Themen, gegen die sie sich auflehnten verbunden: Gewalt, Ausbeutung, Krieg, Unterdrückung, sowie Machtausübung bzw. Machtmissbrauch.

4.3.1. Die Autorin Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek wurde 1946 in der Steiermark geboren. Eine schwierige Kindheit und Jugendzeit beschreibt sie selbst in verschiedenen Arbeiten und Texten (z. B. in ihrem Roman *Die Klavierspielerin*). In Österreich ist die Kritik der Person Jelinek nicht gewogen. Sie wird als zu widersprüchlich, zu aggressiv beschrieben und wird im eigenen

¹⁵⁴ Kerlin, Alexander, „Hand in Hand durch den Text – Zur Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und Einar Schleef.“ <http://www.theater-wissenschaft.de/hand-in-hand-durch-den-text-zur-zusammenarbeit-von-elfriede-jelinek-und-einar-schleef/> Zugriff am 02.03.2017.

¹⁵⁵ Haß, Ulrike, „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleef“, in: *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 71 – 81, hier S.71.

¹⁵⁶ Jelinek, Elfriede, Text an den Einar-Schleef-Arbeitskreis Sangerhausen. E.V. zu ihrer Ernennung als Ehrenmitglied. <http://www.einar-schleef-arbeitskreis.de/?p1179>, Zugriff am 20.03.2017.

Land diffamiert. Alles deutet darauf hin, dass der Künstlerin viel Unverständnis entgegen gebracht wird. Sie erregte und bewegte die österreichische Öffentlichkeit, die Politik und das Kunstgeschehen wie kaum eine andere.

„Seit den siebziger Jahren wird Elfriede Jelinek in Österreich als 'Nestbeschmutzerin' diffamiert, als 'Kommunistin' geschmäht, als 'Pornographien' [sic!] denunziert. Politische und mediale Hetze, Skandalisierung und Personalisierung, an der sich ganz Österreich lustvoll beteiligt, bestimmt den Umgang mit der Autorin.“¹⁵⁷

Aufgrund dieser medialen Schmähungen zog sich Elfriede Jelinek zunehmend aus der Öffentlichkeit zurück und belegte die österreichischen Staatstheater mit Aufführungsverboten für einige ihrer Theatertexte, die sie jedoch später wieder aufhob. Als Protest gegen die Regierungsteilnahme der FPÖ im Jahr 2000, sprach Jelinek ein totales Aufführungsverbot ihrer Stücke für Österreich aus, nahm jedoch auch dieses wieder zurück.¹⁵⁸ Jelinek ist die zentrale Symbolfigur gegen die schwarz-blaue Regierung. Sie selbst in einer Protestschrift:

„Ich kann ihnen also auch meine Sprache als Objekt des Konsums und auch der Repräsentation (Theater, das ist ja im Allgemeinen ein Ort, wo der Staat sich repräsentiert) nicht länger lassen. Ich muss sie ihnen entziehen, um sie erhalten zu können. Das klingt sicher pathetisch, aber: Da ich also nicht gehen kann, können wenigstens meine Stücke weggehen, um woanders (hoffentlich) irgendwie zu wirken. Anders gesagt: Sie können nur wirken, gerade indem sie weggehen.“¹⁵⁹

Die Sprachkünstlerin hat im Laufe ihrer bisherigen Karriere unzählige Preise erhalten. Die größte Auszeichnung erfolgte 2004: Elfriede Jelinek erhielt den Nobelpreis für Literatur. Sie ist die einzige österreichische Künstlerin, der diese begehrte Anerkennung zuteil wurde. Seither steht sie als Weltkünstlerin, als Weltliteratin, nicht mehr ganz alleine da. Manche, die es bisher nicht sehen konnten oder wollten, erkannten, dass die Arbeit dieser Schriftstellerin eine Geschichte des Eigensinns darstellt.¹⁶⁰

Plötzlich war die Euphorie im Lande groß, eine Nobelpreisträgerin zu „besitzen“. Die Anfeindungen waren zwar nicht beendet, Priorität hingegen haben nun ihre Sprachkunst, ihre Wortgewalt und ihr soziales Engagement, zumindest bei einigen Kritikern. Zu beachten ist hier die internationale Reaktion in der Öffentlichkeit auf die Nobelpreis-

¹⁵⁷ Janke, Pia, „Reizfigur: Die Nestbeschmutzerin“. *Der Standard*, 14.10.2005.

<http://derstandard.at/1817975/Reizfigur-Die-Nestbeschmutzerin>. Zugriff am 20.03.2017.

¹⁵⁸ Vgl. Kovacs, Teresa, „Sanktion und Selbstzensur. Elfriede Jelineks Aufführungsverbote für Österreich“, in: *TABU: Bruch, Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek*. <https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktionen/zensur/teresa-kovacs>. 12.03.2014, Zugriff am 20.03.2017.

¹⁵⁹ Jelinek, Elfriede, „Meine Art des Protest.“ <http://www.elfriedejelinek.com/fboykott.htm>. Zugriff am 24.03.2017.

¹⁶⁰ Vgl. Ohne Verf., „Die Geistesgegenwärtige: Elfriede Jelinek gewinnt den Literatur-Nobelpreis.“ <https://www.profil.at/home/die-geistesgegenwaertige-elfriede-jelinek-literatur-nobelpreis-95050>. 9.10.2004. Zugriff am 20.03.2017.

verleihung an Jelinek, denn diese medialen Kommentare richteten sich nach den gesellschaftlichen und politischen Werten der entsprechenden Länder. In ehemals kommunistischen Regionen reichte ihre lange KPÖ Mitgliedschaft aus, um Jelinek zu verurteilen, in den US-Medien wurde sie für ihre Kritik am Irak-Krieg attackiert, im arabischen Raum hingegen dafür gewürdigt.¹⁶¹

4.3.2. Jelineks Sprache

„Wie keine andere – und kein anderer – hat Elfriede Jelinek Empörung in Sprachkunst umgemünzt, hat sie die Verheerungen des 20. Jahrhunderts vor den schreienden Farben des Boulevards ausgemacht, die Opfer exhumiert und grell entstellt aufs Tapet gebracht.“¹⁶²

Das politische Engagement ist Teil der Jelinekschen Literatur. Nationalsozialismus, feministisches Engagement und vorrangig politische und soziale Tagesthemen kontextualisiert die Autorin in ihren Arbeiten, allen voran in ihren Theatertexten. Es sind Textflächen, meist ohne Figuren, ohne Dialog und ohne Handlung, eine Art lautes Denken, oder eine Beschreibung des Geschehens aus Jelineks Sicht, oft in Form einer Collage. „Jelineks Figuren sind bloße Sprachzeichen, 'Sprachflächen' die ohne Psychologie, ohne 'Tiefe' oder 'Ausdruck', das wiederholen, was sie konstituiert und gleichzeitig zerstört.“¹⁶³

Eine Analyse der Jelinekschen Sprache möchte diese Arbeit nicht bewältigen, zu komplex sind die Ausführungen der Theaterwissenschaftler diesbezüglich, zu unterschiedlich, bzw. widersprüchlich die Meinungen. Die Intertextualität der Elfriede Jelinek ist außerdem bereits akribisch analysiert worden. Besonders geeignet um Jelineks Sprache überblicksartig zu beschreiben, ist Monika Meisters These:

„Dieses Ineinander-Verschänken von Sprache und Geschichte scheint mir ein zentraler Punkt in Jelineks Werk. Die durch Geschichte gewordene Sprachen und deren Parodie, wörtlich verstanden als Gegengesang. [...] Es geht Jelinek um die Überführung des

¹⁶¹ Vgl. Janke, Pia, „Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich.“ In: *TABU: Bruch, Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek*. <https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/skandalisierung/pia-janke/> 09.01.2014, Zugriff am 23.03.2017.

¹⁶² Strigl, Daniela, „Elfriede Jelinek: Österreichs unbequemste Dichterin.“ <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-oesterreichs-unbequemste-dichterin-ld.123007> 20.10.2016, Zugriff am 26.03.2017.

¹⁶³ Kolesch, Doris, „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schlee) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzi)“, in: *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*, Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 57 – 69, hier S. 61.

Denkens in Sprechen. Deshalb auch die eminente Theatralität der Texte Jelineks, denen die Differenz von Denken, Sprache und Sprechen zugrunde gelegt ist. [...] Jelineks Boden des Schreibens ist der Schrecken der Geschichte, ist die Macht und ihre Konsequenzen der Verwüstung, ist die Ohnmacht der Unterdrückten.“¹⁶⁴

Hinzuzufügen ist, dass sich Jelineks Sprache mit der Musik vervollständigt. Mit ihrer großen Affinität zur Musik – besonders zu Schubert – literarisiert sie ihre Texte. Ein Fremdsein (oder ein Im-Abseits-Stehen), eine Melancholie der Verlorenheit verbinden Schubert und Jelinek. Diese Attribute dürften sie auch mit Schleef verbunden haben. Vokale Strukturen sind nicht unbedingt ihr Metier, eher die Musik und natürlich das Schreiben. Durch ihr Musikstudium und das Beherrschen verschiedener Musikinstrumente – allen voran der Orgel – besitzt sie ein musikalisches Denken und bringt dieses in ihre Sprache in den verschiedensten Dimensionen ein. Sie paraphrasiert Textstellen von Aischylos, Ovid, Heidegger, Freud und anderen. Die Musik von Schuberts *Winterreise* verwendet sie intertextuell in ihrem gleichnamigen Theaterstück, Verdi, Schubert, Mozart und Händel in ihrem Text *Ein Sportstück* und Verdis *La Traviata*, sowie Händels *Rinaldo* in *Die Schutzbefohlenen*. Dadurch entstehen der rhythmische Bau ihrer Texte und die eher unübliche Form der Dramaturgie ihrer Theaterstücke.¹⁶⁵ Rita Thiele beschreibt Jelineks Texte als hoch musikalisch, daher würden sich Rhythmisierung und Musikalisierung ihrer Textflächen besonders anbieten, die intensive Arbeit mit Musik und Chorformation fordert dies sogar heraus.¹⁶⁶ „Da ist Einar Schleef mit seiner *Sportstück*-Inszenierung als Initialzündung bis heute unübertroffen.“¹⁶⁷

4.4. *Ein Sportstück* – Die Zusammenarbeit von Jelinek und Schleef

Ein Sportstück – ein grimmiges, kunstvoll komponiertes Textgewebe der Autorin Elfriede Jelinek, indem sie Sport als Ideologieersatz, als Rauschmittel, Fanatismus, Körper- und Heldenkult entlarvt. Eine Abrechnung Jelineks mit dem Phänomen des Sports, mit der Vergötzung der Sportler und der Massenverhetzung. Mit Zorn, aber auch mit Ironie blickt sie auf die Krieger und Henker dieses Jahrhunderts.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Meister, Monika, „Theater müsste eine Art Verweigerung sein.“ Zur Dramaturgie Elfriede Jelinek, in: *Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten*, Wien: Sonderzahl, 2009, S. 275 – 290, hier S. 285.

¹⁶⁵ Vgl. Symposium des Elfriede Jelinek Forschungszentrum „die nichtgewisseste Musik, die ich kenne“ Elfriede Jelinek & Franz Schubert. Universität Wien, am 30.03.2017.

¹⁶⁶ Vgl. Thiele, Rita/Teresa Kovacs, „Text & Theater: Widerstand, Reibung, Innovation.“ Rita Thiele im Gespräch mit Teresa Kovacs, in: *„Postdramatik“, Reflexion und Revision*, Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.), Wien: Praesens, 2015, S. 370 – 376, hier S. 374.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Schurian, Andrea, Einführung zu *Ein Sportstück*, Regie: Einar Schleef, DVD-Video, ORF 2, 1998.

Wie bereits erwähnt wurde Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am 23. Januar 1998 am Burgtheater Wien mit großem Erfolg uraufgeführt, und zwar in der Kurzfassung. Auch diese kürzere Aufführung zog sich über fünf Stunden – Schleef musste den Intendanten, Claus Peymann, von der Rampe aus bitten, weiterspielen zu dürfen, denn ein Staatstheater in Österreich sollte um 23 Uhr geräumt sein. Peymann erteilte die Genehmigung. Im März 1998 fand eine Langfassung der Inszenierung von über sieben Stunden statt, in der Jelinek selbst auftrat. Der Zeitunterschied der beiden Fassungen entstand hauptsächlich durch Filmaufnahmen, die auf eine riesige Leinwand projiziert wurden. Schleef drehte stumme Szenen aus der *Orestie* des Aischylos, in den unterirdischen Gängen des Burgtheaters, auf der Prunktreppe oder auf dem Schnürboden. Aufschlussreich ist der Bericht Roberta Corteses, die im Chor mitwirkte und die Probenarbeit beschreibt:

„Im Jelinek-Text gibt es wohl Passagen für einzelne Darsteller, doch die Seele von Schleefs Inszenierung war der Chor.[...] Die Musikalität, der Zynismus, die Ironie von Jelineks Text wurde durch diese chorische Wiedergabe hervorgehoben und bis ins kleinste Detail durchstudiert.“¹⁶⁹

Cortese meint, dass die Kraft der Inszenierung in der Kraft von Jelineks Sprache lag, darüber hinaus aber die Körperlichkeit, die den Text auf der Bühne auf einer anderen Ebene umsetzte, einen wichtigen Faktor darstellte.¹⁷⁰

Jelineks mittlerweile berühmte Worte an die Regie „Machen Sie was Sie wollen“ finden sich ebenfalls in ihren Anweisungen an Einar Schleef:

„Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, einzelne, Massen, wer immer auftreten soll, außer an den wenigen Stellen, wo etwas anderes angegeben ist, muß Sportbekleidung tragen [...] Ein düsterer Teil eines Sportstadions ragt vor uns auf, ein Fanggitter, das zwei Fangemeinden voneinander trennen muß, damit sie sich nicht sofort gegenseitig an die Gurgel gehen. [...] Die beiden Mengen sind die Feindmengen, von ihren Übergriffen handelt im Grunde das ganze Stück, vielleicht aber auch von was ganz andrem.“¹⁷¹

Schleef arbeitet mit ca. 150 Spielern – davon dreißig Fußball spielende Kinder. Er radikalisiert Jelineks Forderung nach dem Chor, indem er eine Vielfalt von Chor-Figuren entwirft. Den von Jelinek explizit benannten Chor erweitert er mit nicht-personal skiz-

¹⁶⁹ Cortese, Roberta, „Schleefs *Sportstück*-Inszenierung – Ein Probenbericht.“ In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*, Pia Janke (Hg.), unter Mitarb. von Peter Clar/Gisela Hokanson/Stefanie Kaplan/Christopher Kepplinger/Christian Schenkermayr, Wien: Praesens, 2007, S.127 – 130, hier S. 127.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 128.

¹⁷¹ Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*. S. 7f.

zierten Figuren, die als drei- bis fünfzigköpfige Chöre in unterschiedlichen Sprechweisen, Kostümen und Choreografien auftreten.¹⁷² Für Schleef sind die Chöre der Sprachkörper, sprechende Körper, Körper in Bewegung, das heißt sprechende chorische Körperskulpturen im Raum, was sich mit dem von Jelinek attackierten Körperkult unseres Zeitalters eindringlich verbindet.¹⁷³ Es sind kryptische Figurenbezeichnungen, die keinen Dialog zulassen. Die fiktiven Figuren, wie: die Mutter, der Chor, der Mann, Andi, Sportler, die Autorin (Elfie Elektra)¹⁷⁴ sind dramatisch gesehen keine Theaterfiguren mehr, sie sprechen endlose Monologe, die aber keine personale Referenz zum Sprechenden aufweisen. Außerhalb dieses Sprechens existieren sie nicht, besitzen kein eigenes Sein. Der körperlich-gestische Ausdruck wird dem Schauspieler verweigert.¹⁷⁵ Im *Sportstück* ist der namenlose Körper des Chores das wesentliche Element, das den Dialog und die Protagonisten verabschiedet, um anderen Gewalten die Sprache zu überlassen.¹⁷⁶ „Es ist kein individueller Körper, sondern ein abstrakter, kollektiver und mitgeteilter Körper.“¹⁷⁷ „Mit dem Chor-Theater Einar Schleefs entstehen neue Fragen: Was heißt es, wenn eine theatrale Figur nichts darstellt? Wie sieht sie aus, wie hört sie sich an?“¹⁷⁸ Bereits in ihrem Text *Ich möchte seicht sein* formuliert Jelinek ihre Absage an ein Theater der Darstellung: „Die Schauspieler haben die Tendenz, falsch zu sein, während ihre Zuschauer echt sind. Wir Zuseher sind nämlich nötig, die Schauspieler nicht.“¹⁷⁹

Schleefs Bühne ist – wie meistens – sehr dunkel, einzelne Lichtquellen strukturieren den Raum, wenige Requisiten werden verwendet. Gemäß Jelinek gibt es keine nachvollziehbare Handlung, Schleef strukturiert das Stück in Szenen, wobei Versatzteile verwendet werden: aus Aischylos' *Orestie*, aus Kleists *Penthesilea* und Hofmannsthals *Elektra*, sowie Musik aus Verdis *La Traviata* und Schuberts *Der Tod und das Mädchen*.

Roberta Cortese beschreibt ihre Arbeit mit Einar Schleef:

„Der Höhepunkt des Abends, die Szene, die für Furore sorgte und die in jeder Rezension genant [sic!] wurde, war die von Schleef sogenannte 'Sportlerszene': 35 – 40 Minu-

¹⁷² Vgl. Schmidt, Christina, S. 37.

¹⁷³ Vgl. Kurzenberger, Hajo, „Chorisches Theater der neunziger Jahre.“ In: *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*, Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 83 – 91, hier S. 89.

¹⁷⁴ Burgtheater Wien (Hg.) *Elfriede Jelinek, Ein Sportstück*. Programmheft No. 191, Spielzeit 1997/1998, Wien: Agens-Werk.

¹⁷⁵ Vgl. Schmidt, Christina, S. 44.

¹⁷⁶ Vgl. Haß, Ulrike, „Sinn egal. Körper zwecklos“, *Text+Kritik*, Ludwig Arnold (Hg.), München: edition Text + Kritik, Heft 117, 2. erw. Aufl., 1999, S. 51 – 62, hier S. 52.

¹⁷⁷ Ebd. S. 54.

¹⁷⁸ Ebd. S. 52.

¹⁷⁹ Jelinek, Elfriede, „Ich möchte seicht sein“, 1997, www.elfriedejelinek.com, Zugriff am 01.04.2017.

ten fortdauernde Kampfchoreographie im 8-Schläge-Zeitmaß, der rhythmischen Basis, auf der wir unseren Text sprachen, der dadurch zu einer Art epischem Rap wurde. Die Stimmen wechselten einander ab [...] während die Choreographie ununterbrochen weiterlief. Am Ende brachen wir alle zusammen, und dann, jedes Mal, brach der Applaus los. Sehr, sehr lange.“¹⁸⁰

Das Publikum wird in diese unglaubliche körperliche Leistung hineingezogen, es leidet mit, ermüdet selbst von der ungeheuren Kraft und Energie, die der Chor der Sportler auf die Zuschauer überträgt. Cortese selbst verspürte in ihrer körperlichen Anstrengung dieselbe Anstrengung, die in Jelineks Sprache zu verspüren ist, woraus sich die kriegerische Stimmung ableitet. Diese ergibt die Gleichung Sport = Krieg, die dem Text zugrunde liegt.¹⁸¹ Sport als Metapher für eine gefühllose, gewalttätige Gesellschaft.

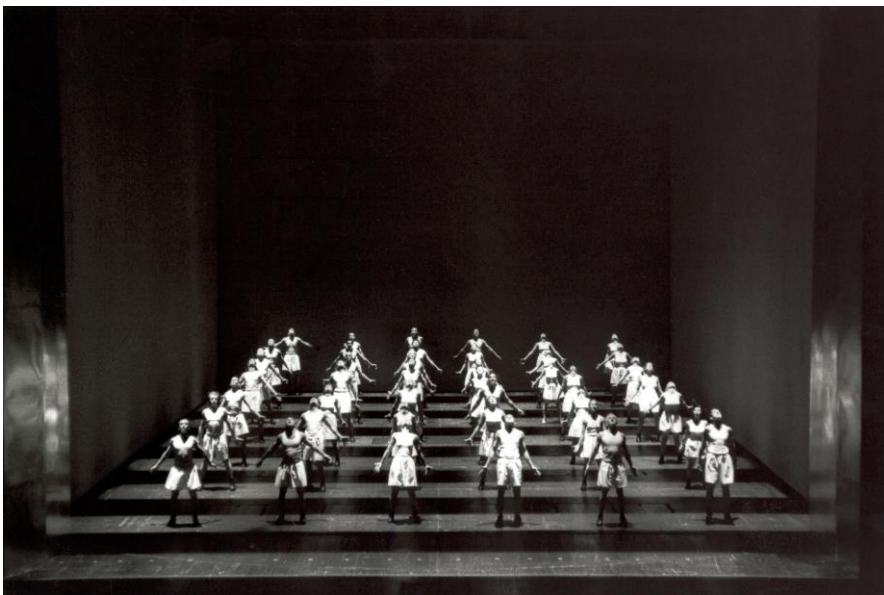


Abb. 2: Chor der Sportler, *Ein Sportstück*, Uraufführung Burgtheater Wien, 1998.

„Das gleichzeitige Sprechen vieler Stimmen evoziert den in der Sprache eingeschlossenen Sound. Das gleichzeitige Sprechen durchquert die Schrift und nimmt Kontakt mit der Sprech-Sprache auf, mit der Mutter-Sprache, wie Schleef sagt, die das Sprachvermögen eines Autors rhythmisiert. Die Sprache des Autors bildet das Element des Zusammenhangs im Chor-Theater.“¹⁸²

Zu bemerken ist, dass nach dem exzessiven Sportler-Chor „Sieben, Acht“ ein schweigender Chor auf der Bühne erscheint (nach einer langen Einstellung einer schwarzen Bühne, untermalt von Chorgesang aus Schuberts *Der Tod und das Mädchen*).¹⁸³ Ulrike Haß meint, dass die Stimmen nun in der Stille der Körper ruhen bzw. in die Körper zu-

¹⁸⁰ Cortese, Roberta, S. 128.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 130.

¹⁸² Theiß, Tamina, „Westend“ <http://www.theater-wissenschaft.de/westend/> Zugriff am 23.03.2017.

¹⁸³ *Ein Sportstück*, Regie: Andreas Missler-Morell, DVD-Video, 3sat, 1998, 3:51:50 bis 3:56:47.

rückgekehrt sind und diese schweigenden Körper ihre Verlassenheit darstellen.¹⁸⁴ Zu argumentieren ist, dass diese Bilder des stillen Chores die verschiedensten Interpretationen zulassen und nicht unbedingt mit der von Ulrike Haß übereinstimmen müssen. Lässt nicht Schleef in dieser fünf-minütigen Stille auf der Bühne die oft besprochene Lücke für den Zuseher frei, um seine eigene Wahrnehmung zu finden oder um die für ihn plausible Mitteilung zu erhalten?

Bemerkenswert ist der Auftritt des vielstimmigen Chores der Matrosen. Er bewegt sich aus der Dunkelheit zur Bühnenrampe vor, ungesehen von Elektra und Chrysothemis, die ihre Aufgabe, den Rachemord durchzuführen, besprechen. Die Matrosen zitieren Hofmannsthals *Elektra* und beginnen ihre Anklage an Elfie Elektra. Der Chor befindet sich nun an der hell erleuchteten Bühnenrampe – es erinnert an die antike Orchestra – er teilt sich auch nicht in Teil-Chöre auf, sondern spricht gleichzeitig und in gleichem Tonfall. Der Matrosenchor spricht von der Besiegtheit (Elfie) Elektras.¹⁸⁵ Die Ausschließung der Frauen ist längst geschehen. „Keiner erinnert sich an seine Geburt, deswegen sind die Frauen auch so wenig populär. Diese Schwachen! Und sogar sie treiben heute jede Menge Sport!“¹⁸⁶ „Was, Frauen wollen auch mitreden? Na, dann viel Spaß! Die Stadt gehört uns!“¹⁸⁷ Eine starke Differenzierung der Geschlechter wird hier kontextualisiert.

Den Schlussmonolog „Papi“ hält Einar Schleef selbst. Es sind die Worte der Autorin in der Figur der Elfie Elektra. Er bewegt sich von der Hinterbühne (hier also doch perspektivisch) über einen ausgerollten, beschrifteten Text-Teppich zur Bühnenrampe.



Abb. 3: Einar Schleef, Monolog „Papi“, Burgtheater Wien, 1998.

¹⁸⁴ Vgl. Haß, Ulrike, „Im Körper des Chores“. S. 79.

¹⁸⁵ Vgl. Schmidt, Christina, S. 96.

¹⁸⁶ Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*, S. 168.

¹⁸⁷ Ebd. S.170.

Schleef schreit und brüllt, er artikuliert asemantisch, ohne sinngemäße Zusammenhänge herzustellen und hält sich nicht an Satzeinheiten. In der linken Hand hält er seine Trillerpfeife, die während des Stücks oft eingesetzt wurde, mit der rechten Hand gibt er den Sprechrhythmus vor. Er agiert zwar im Sinne der Autorin, jedoch nicht als deren Figur, sondern in seiner Rolle, als Regisseur Einar Schleef. So erscheinen zwischen Brüllen und Schreien immer wieder Einschübe des Regisseurs, die das Publikum direkt ansprechen.¹⁸⁸ Der Kontext dieser Szene ist „ein Sprechen, das ins Unverständliche tendiert, ein Sprechen, das noch nicht, oder nicht mehr Sprechen ist. [...] Hier ist eine Stimme zu vernehmen, die sich entgrenzt, befreit und verausgabt.“¹⁸⁹



Abb. 4: Nach der Uraufführung, Elfriede Jelinek/Einar Schleef, Burgtheater Wien, 1998.

Unzählige Rezensionen – affirmative, negative, ja sogar diffamierende – sind nach dieser Uraufführung in den verschiedensten Medien veröffentlicht worden. Nur einige sollen hier genannt werden, die, zumindest aus der Sicht der Rezensenten, eine analytische Kritik aufweisen:

Bemerkenswert ist die Rezension des bekannten Wiener Theaterkritikers Karl Löbl, der noch vor Ende der Aufführung – jedoch nach bereits fünf Stunden Spieldauer – direkt aus dem Burgtheater spricht. Er wundert sich, dass Einar Schleef nach dreieinhalb Monaten Probezeit noch immer nicht wusste, wie lange seine Aufführung dauern wür-

¹⁸⁸ Vgl. Kolesch, Doris, S. 57f.

¹⁸⁹ Ebd. S.58.

Anm.: Es ist interessant zu bemerken, dass dieser Monolog Schleefs zwar in oben beschriebener, verwirrender Weise dargebracht wurde, jedoch ohne jeglicher sprachlichen Einschränkung, ganz im Gegensatz zu seiner Rede an das Publikum vor dem Prolog, wobei er deutliche Sprachschwierigkeiten hatte.

de. Er bezeichnet das Gesehene als tumultös, grotesk und dilettantisch, wobei immer wieder der Faden verloren wird. Löbl bezeichnet den Abend als seltsam, unendlich lang, um nicht zu sagen langweilig. Er meint, dass Jelineks Text kein Theaterstück sei, sondern nur bedrucktes Papier, voll von Selbstmitleid, Aggression und Polemik.¹⁹⁰

Die nachfolgenden Interviews mit einigen Zusehern (auf diesem Tonträger) sind äußerst widersprüchlich – das Bewertungsspektrum bewegt sich zwischen: lächerlichem Text, sehr interessantem Text, intelligentem Text, schönen Bildern, Gebrüll und Geschrei, spannende Inszenierung, Bühnenklamak, großartige Sprache der Autorin, Selbstverherrlichung des Regisseurs, und vielem mehr.¹⁹¹

Aus den Printmedien: Urs Jenny schreibt im Spiegel:

„Einar Schleef wird immer ein Primitiver bleiben, weil er Ideen nicht entwickeln, Motive nicht durchführen mag, sondern jeden Einfall geballt hinschaut, Bild um Bild, Trumm um Trumm.[...] So oder so: In manchem Sinn kommt eine Sache wie dieses 'Sportstück' dem Maximum nah, was mit großem Theater noch auf die Beine zu bringen ist: Es ist wahnhaft, es ist ernsthaft, es ist keine Sekunde eitel.“¹⁹²

Peter Iden, der für seine negativen Kritiken an Einar Schleefs Arbeit bekannt ist, schreibt in der Frankfurter Rundschau – hier einige Auszüge: „[...] ein Haufen kicken-der Kinder [...], ein schwitzender Turnerbund, es wird bis zur Stupidität repetiert. Für lange Zeit, wieder und wieder, bis zur Ekelgrenze [...] und darauf kommt es an: auf die Eigenmächtigkeit eines Regisseurs, der sich als den einzigen Theaterschöpfer wähnt, auf seinen Triumph über das Stück, die Schauspieler, die Zuschauer und die Zeit [...]“¹⁹³

In der Berliner Morgenpost von Volker Österreich:

„Elfriede Jelineks 188-Seiten-Opus ist eine gewollte Zumutung an Text. Zwischen den ausufernden Zeilen über das Massenphänomen Sport und seine Nähe zur Gewalt und Krieg steht immer wieder das Wörtchen 'unspielbar' wie mit Geheimtinte geschrieben.“¹⁹⁴

¹⁹⁰ Vgl. *Ausschnitt, Rezension von „Ein Sportstück“*, Burgtheater, Regie: Zoltan Pataky, DVD, ORF 2, 23.01.1998, 00:59 - 04:10.

Anm.: Es kommt der Gedanke auf, dass selbst Karl Löbl die Autorin Jelinek nicht versteht, denn einen roten Faden – oder Handlung – will sie gar nicht aufweisen, besonders in diesem Werk nicht.

¹⁹¹ Vgl. ebd. 04:20 -08:10 (Fragen an einige Zuseher)

¹⁹² Jenny, Urs, „Nix Fit for Fun. 'Ein Sportstück' von Elfriede Jelinek (Buch) und Einar Schleef (Regie): Uraufführungsmarathon im Wiener Burgtheater“, *Der Spiegel* 6/1998, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7811150.html>, Zugriff am 11.04.2017.

¹⁹³ Iden, Peter, „Kein Netzer kommt aus der Tiefe des Raums. Ein chorisches Geschrei und Gefuchtel: Einar Schleef und Elfriede Jelineks 'Sportstück'“, *Frankfurter Rundschau*, 26.01.1998.

¹⁹⁴ Österreich, Volker, „Auf die Plätze, Einar – Schleef!“ Das Burgtheater geht in die Verlängerung: Uraufführung von Elfriede Jelineks 'Ein Sportstück' in Wien, *Berliner Morgenpost*, 25.01.1998.

Und Wolfgang Behrens:

„Schleef und Jelinek treten Hand in Hand aus dem Chor hervor. Sie haben einander alles gegeben. Orkane des Jubels brausen über den Regisseur und die Autorin hinweg. Wie sie sich da festhalten, das ist ergreifend, unwiederbringlich. Um halb eins verlässt man mit einem kaiserlichen Gefühl das Burgtheater.“¹⁹⁵

Ulrike Haß meint, dass die Uraufführung am Wiener Burgtheater rückwirkend als Jahrhundertarbeit über den Chor bezeichnet werden kann. „Die Aufführung reflektiert verschiedene Formen der Okkupation und Degeneration des Chores durch militärische, politische, kollektive Aspekte des 20. Jahrhunderts. Der Chor ist Sprachkörper nicht Masse.“¹⁹⁶

Einar Schleef starb 2001 an Herzversagen. Elfriede Jelinek war sichtlich betroffen, als sie die Nachricht – erst einige Tage nach seinem Tod – erhalten hatte. Aus einer Nachrede von Jelinek, die in verschiedenen Medien veröffentlicht wurde:

„Ich weiß nicht, was ich noch sagen soll. Bitte lesen Sie seine Bücher! Das muß sein! Schleef war als Dichter und als Theatermann die herausragendste Erscheinung, die ich kennengelernt habe. Es hat nur zwei Genies in Deutschland nach dem Krieg gegeben, im Westen Fassbinder, im Osten Schleef. Sie waren beide unersättlich, aber nur, umso mehr geben zu können. Am Schluß haben sie sich selbst gegeben. Sie sind über sich gestolpert und haben ihr Herz ausgespuckt. So stelle ich Spießerin es mir vor. Beide sind nicht alt geworden. Es ist ein entsetzlicher Verlust für mich.“¹⁹⁷

In ihrer „Totennachrede“ für Einar Schleef, sagt Jelinek, dass Schleef der Einzige war, der Pathos fassen konnte, der keine Angst vor Größe hatte. Pathos habe seine eigene Zeit und die meisten haben Angst vor Größe. Wenn man Pathos riskiert, muss man die Trivialität auch riskieren. Schleef hat diese Angst nicht gescheut,¹⁹⁸ „das gibt es heute nicht mehr“,¹⁹⁹ so Jelinek.

4.5. Fazit zu Einar Schleefs Chorarbeit

Dieser Teil der Arbeit zeigt, wie sehr sich das Theatermittel Chor – in den verschiedensten Formen – im 20. Jahrhundert behauptet hat. Dass es in der Theaterlandschaft seit jeher pro und kontra gab und geben wird ist ein Faktum. Die Form der Wie-

¹⁹⁵ Behrens, S 204.

¹⁹⁶ Haß, Ulrike, „Einar wie Keiner. Das Unbedingte des Theaters. Zum Tod Einar Schleefs.“ 10.08.2001. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/einar-wie-keiner>, Zugriff am 20.04.2017.

¹⁹⁷ Jelinek, Elfriede, Einar- Schleef-Arbeitskreis Sangerhausen E.V., <http://www.einar-schleef-arbeitskreis.de/> Zugriff am 06.04.2017.

¹⁹⁸ Vgl. Jelinek, Elfriede, „Die Zeit flieht. Totennachrede für Einar Schleef“, <https://www.youtube.com/watch?v=tswPic-YNVo>, Zugriff am 06.04.2017.

¹⁹⁹ Ebd.

derbelebung des Mittels Chor durch Einar Schleefs Arbeit, ist sicher die kontroversiellste. Tatsache ist, dass der Chor, oder die Chor-Figur mit den unterschiedlichsten Möglichkeiten zur Bereicherung des Theaters beitragen kann. Detlev Baur fasst dies zusammen:

Es gibt unbegrenzte Chancen, die der Chor und chorische Elemente dem Theater bieten, aber vorbildliche Chorlösungen sind nicht kopierbar.²⁰⁰ „Es gibt kein Patentrezept und folglich auch nicht den wahren, zukünftigen Weg. Immer wieder muss sich das Theater dem Problem Chor neu stellen, darin liegen Chancen wie Schwierigkeiten.“²⁰¹

²⁰⁰ Vgl. Baur, Detlev, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*. S. 201.

²⁰¹ Ebd.

5. Die *Schutzbefohlenen*, Elfriede Jelinek

Elfriede Jelineks Werk *Die Schutzbefohlenen* wird an vielen Theatern mit großem Erfolg aufgeführt. In den Jahren 2015/2016 scheint es das „Stück der Stunde“ zu sein und ist das meistgespielte zeitgenössische Theaterstück europaweit. Jelinek gibt kaum Regieanweisungen, dadurch entstehen die verschiedensten Inszenierungen und Interpretationen. Die Regisseure können ihre Ideen der Darstellung, der Dramaturgie und der Raumkonstruktion verwirklichen und der Gesellschaft - vor allem der Politik - den Spiegel vorhalten. Die wortgewaltigen Texte Jelineks sind eine große Herausforderung für jeden Regisseur und es ist eine ebenso spannende Aufgabe, Jelineks Dramaturgie in den jeweiligen Theaterraum zu stellen. Monika Meister meint: „Diese Vielstimmigkeit, das Nebeneinander von Ich und Wir, von kollektiven Stimmen und Einzelstimmen ist wesentlich für die Transformation der Texte in einen theatralen Raum.“²⁰² Es gibt in Jelineks Texten – zumindest in ihren späteren Werken, wie *Die Schutzbefohlenen* – keinen Dialog, keine Protagonisten oder Figuren, wodurch eine Vielfalt an spannenden Inszenierungen entstehen kann. Die sogenannte Werktreue der großen Klassiker entfällt. Einzelstimmen werden von den jeweiligen Regisseuren in den verschiedensten Formen hinzugefügt.

5.1. Hintergrund zur Entstehung der *Schutzbefohlenen*

Jelineks Werke entstehen oft aus tagespolitischen Geschehnissen. *Die Schutzbefohlenen* basieren auf dem Protestmarsch von Asylwerbern vom Flüchtlingslager in Traiskirchen nach Wien und der folgenden Besetzung der Votivkirche durch Flüchtlinge (2012), sowie auf der humanitären Katastrophe vor Lampedusa 2013, wobei hunderte Flüchtlinge, die ihr Glück in Europa suchen wollten, ertrunken sind. Das Mittelmeer ist in Aischylos Text vor 2500 Jahren sowie in Jelineks Text einer der topografischen und thematischen Fixpunkte. „Mare Nostrum“ nannte es die Antike, „Mare Nostrum“ hieß die im Oktober 2014 angelaufene Hilfsaktion Italiens zur Rettung von schiffbrüchigen Flüchtlingen auf dem Mittelmeer.²⁰³ Es wäre zu umfangreich, hier die politischen Gründe, Entscheidungen und deren Folgen anzuführen.

²⁰² Meister, Monika/Birgit Lodes, „Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks *Winterreise*“, Gespräch zwischen Birgit Lodes und Monika Meister, in: „*Postdramatik*“ – *Reflexion und Revision*, Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.), Wien: Praesens, 2015, S. 263 – 271, hier S. 267.

²⁰³ Vgl. Schauspiel Leipzig, <http://www.schauspiel-leipzig.de/buehnen/grosse-buehne/inszenierungen/die-schutzfliehendendie-schutzbefohlenen/> Zugriff am 05.06.2017.

Da sich diese Arbeit mit der Frage beschäftigt, ob auf der Theaterbühne mit authentischen Flüchtlingen gearbeitet werden soll, wird im folgenden Exkurs kurz auf das Thema Flüchtlinge eingegangen.

5.2. Exkurs: Wer ist ein Flüchtling?

„Artikel 1 der Genfer Flüchtlingskonvention definiert einen Flüchtling als Person, die sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsbürgerschaft sie besitzt oder in dem sie ihren ständigen Wohnsitz hat, und die wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung eine wohlbegründete Furcht vor Verfolgung hat und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann oder wegen dieser Furcht vor Verfolgung nicht dorthin zurückkehren kann.“²⁰⁴

In der derzeitigen Realität können zusätzlich Gründe, weshalb Menschen ihre Heimat verlassen, genannt werden: Umweltkatastrophen und Armut. Diese Flüchtlinge werden laut Genfer Flüchtlingskonvention als Migranten bezeichnet und unterliegen daher nur in Ausnahmefällen dem Asylrecht, sie werden meist als Wirtschaftsflüchtlinge bezeichnet. Unsere Gesellschaft, allen voran viele Medien, unterscheiden nicht eindeutig zwischen Migration und Flucht.²⁰⁵ Interessant ist, dass die Universitätsprofessorin Inci Dirim das Wort „Flüchtende“ verwendet, denn Flüchtende sind Menschen, die noch nicht angekommen sind. „Bei dem gängigen Begriff Flüchtling ist das Suffix '-ling' problematisch: Neuling, Feigling, Schwächling – solche Wortkreationen haben oft einen abwertenden Beigeschmack.“²⁰⁶ Leider hat sich diese Bezeichnung weder umgangssprachlich, noch medial durchgesetzt.

„Als Stereotyp wird der Flüchtling zu einer vielfältig kontrollierbaren Figur. Diese soll nicht nur räumlich, sondern auch diskursiv erstarren, wie ein Standbild ihrer selbst. In seiner materiellen und medialen Unbeweglichkeit, darin besteht das Paradox des Flüchtlings. Dieser erscheint dann als besonderer Menschentyp – nicht zuletzt im photographischen oder filmischen Bild.“²⁰⁷

²⁰⁴ UNHCR – The UN Refugee Agency: Wer ist ein Flüchtling? <http://www.unhcr.at/mandat/questions-und-answers/fluechtlinge.html> Zugriff am 22.04.2017.

²⁰⁵ Vgl. Bertsch, Kerstin, „'Flüchtlinge' auf der Bühne. Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* in der Inszenierung von Nicolas Stemann und Michael Thalheimer“, Masterarbeit Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2016, S. 23f.

²⁰⁶ Redaktion uni:view, „Wer will denn nicht handlungsfähig sein?“ 13.01.2016. http://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/inci-dirim-im-gespraech-wer-will-denn-nicht-handlungsfahig-sein/?no_cache=1 Zugriff am 24.06.2017.

²⁰⁷ Holert, Tom/ Mark Terkessidis, „Fliehkraft“, *Die Schutzbefohlenen*, Programmheft 99, Thalia Theater, Spielzeit 2014/2015, S. 35.

Groß war die Euphorie der Willkommenskultur, als 2015 ca. 800.000 Flüchtlinge²⁰⁸ nach Europa kamen. Dies hat sich dramatisch verändert, Grenzen wurden geschlossen, Zäune errichtet, Menschen werden hin und her verschoben, Asylgesetze kontinuierlich verändert und verschärft.

„Beim Asylthema wird von der Politik der Eindruck erweckt, es bestehe ein permanenter Reformbedarf. Mit jeder der in rascher Abfolge beschlossenen Novellen wird jedoch die Komplexität der Materie erhöht und Verschärfungen eingeführt, die verfassungs- und europarechtlich bedenklich sind und den Vollzug erschweren.“²⁰⁹

5.3. Zu Jelineks „Flüchtlingen“ in *Die Schutzbefohlenen*

Die in Collagen-Form gebauten Texte Jelineks sind ihr künstlerisches „Markenzeichen“, Hintergrundwissen wird immer wieder eingestreut, ohne dieses systematisch heraus zu modellieren, es entsteht ein informatives Puzzle. Die politischen Verflechtungen machen den Text als Gewebe aus und werden, aus der Sprache herausmodelliert, zu einem Paradigma für alltägliche Menschenrechtsverletzungen in Europa.²¹⁰ „Die Sprache selbst sprengt die nationalen Grenzen und stellt nicht allein Österreich, sondern das neoliberale Europa an den Pranger.“²¹¹ Jelinek erhebt ihre wortgewaltige Stimme für die Unterdrückten, für die Schwachen, im konkreten Fall für die Flüchtlinge, die Asylsuchenden. Sie verwendet Zitatmontagen, sie dekonstruiert und verknüpft sie dann mit Motiven und der Form des antiken Dramas. In *Die Schutzbefohlenen* kontextualisiert Jelinek ihren Text mit Aischylos, Ovid, Heidegger, sowie mit Ausschreibungen des österreichischen Innenministeriums.

„Antikes und zeitgenössisches Drama verlaufen aber invers: Die Schutzfliehenden bei Aischylos bekommen Bleiberecht und Schutz, den Schutzbefohlenen bei Jelinek wird das Bleiberecht vorenthalten, sie bleiben die Flehenden, die Unerwünschten, ja, Verfolgten und Verfluchten.“²¹²

²⁰⁸ Medienservicestelle. Neue Österreicher/innen. http://medienservicestelle.at/migration_bewegt/2015/11/18/ueber-800-000-fluechtlinge-kamen-2015-nach-europa/ Zugriff am 20.04.2017.

Anm: Es handelt sich hier um eine Schätzung des UNHCR.

²⁰⁹ Asylkoordination Österreich: „Verstöße gegen EU-Recht in neuem Gesetzesentwurf [PA 27. 2. 2017]“ <http://www.asyl.at/de/information/presseaussendungen/asylkoordinationkritisiertreformstakkato/> Zugriff am 22.04.2017.

²¹⁰ Vgl. Lücke, Bärbel, „Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen*“, *Textem*, o.D., S. 1., <http://www.textem.de/index.php?id=2519> Zugriff am 15.04.2017.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd. S. 6.

Jelinek hat ihren Text immer wieder verändert und *Die Schutzbefohlenen* mit *Appendix*, *Coda*, *Epilog auf dem Boden*, *Philemon* und *Baucis* erweitert.

5.4. Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann

Nach dem Tod Einar Schleefs übernimmt Nicolas Stemann die kongeniale Zusammenarbeit mit Jelinek. Stemann wird als DER Jelinek-Regisseur bezeichnet, er inszenierte bereits viele ihrer Werke, wie z.B. *Das Werk*, *Über Tiere*, *Die Kontrakte des Kaufmanns* und *Die Schutzbefohlenen*. Diese Inszenierung wird hier später noch besprochen werden. Jelinek und Stemann verstehen einander, sie schreibt ihre Texte weiter, er ändert stetig seine Inszenierungen. Regiearbeit mit Jelinek-Texten ist als Hochform des Regietheaters zu bezeichnen oder, wie Hans-Thies Lehmann es formuliert: als das „Theater der Regisseure“, welches in beschreibender, lobender oder diffamierender Absicht beschrieben werden kann.²¹³ Die Forschung betont stets die Aussage Jelineks „Was weiß ich denn vom Theater? Macht was ihr wollt!“²¹⁴ Jelinek fordert damit die Ko-Autorenschaft ihrer Regisseure, aber auch die der Schauspieler und Dramaturgen. Dieser Aufforderung kommt Stemann gerne entgegen, obwohl er meint: „Sie nerven, die Texte!“²¹⁵ Und sie sind auch anstrengend und penetrant. Jelineks Texte könne man nicht mit dem Bleistift streichen, sondern mit der Machete. Und weil man alles machen darf, kann man mit einem großen, schweren Regiehammer auf den Text einschlagen.²¹⁶ Etwas widersprüchlich dazu erklärt Stemann in einem Interview mit Peter Michalzik, dass er einen Gegner benötige und dass der beste Gegner Elfriede Jelinek sei, nein nicht Gegner, sondern Partner.²¹⁷ „Damit ist das Paar Stemann/Jelinek ein Bild des Theaters zurzeit überhaupt: Es bewegt sich weg von den Stücken, es hader mit ihnen, aber es kann sich nicht von ihnen lösen.“²¹⁸

Es ist durchaus nachvollziehbar, wenn Stemann erklärt:

„Ich kenne keinen anderen Autor, der das Medium Theater auf diese Weise erkannt, durchdrungen und genutzt hätte, wie Elfriede Jelinek mit ihren Theaterstücken! Wen-

²¹³ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. S. 83.

²¹⁴ Stemann, Nicolas/Teresa Kovacs, „Sie nerven, die Texte!“ Nicolas Stemann im Gespräch mit Teresa Kovacs, in: *Postdramatik, Reflexion und Revision*, Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.), Wien: Praesens, 2015, S. 377 – 382, hier S. 382.

²¹⁵ Ebd., S. 377.

²¹⁶ Vgl. Stemann, Nicolas, „Das ist mir so was von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren“, in: *Stets das Ihre Elfriede Jelinek*, Brigitte Landes (Hg.), Berlin: *Theater der Zeit*, 2006, S. 62 – 68, hier S. 67.

²¹⁷ Vgl. Michalzik, Peter, „Regisseur Nicolas Stemann: 'Wahrheit im Bruch'.“ *Die Zeit*, nr.18/2014 <http://www.zeit.de/2014/18/stemann-jelinek-theater-mannheim/Komplettansicht>, 24.04.2014, S. 2. Zugriff am 08.05.2017.

²¹⁸ Ebd.

man ihr 'Machen Sie, was Sie wollen!' ernst nimmt, erkennt man, was für eine hohe Kunst ihr Schreiben für das Theater ist.“²¹⁹

5.4.1. Stemanns Frage: Wie inszeniert man Jelineks *Schutzbefohlene*?

Generell bekennt sich Stemann in verschiedenen Interviews zu der Tatsache, dass er bei jeder neuen Inszenierung eines Jelinek-Stücks ratlos sei, wie dieser Text im Theater umzusetzen sein würde. Diese Ratlosigkeit ist jedoch äußerst produktiv, denn es muss für jeden Text eine passende theatralische Form gefunden werden, so Stemann.²²⁰ Stemann-Proben sind berüchtigt, mit oder ohne Jelinek. Er quäle die Schauspieler und sauge sie aus, heißt es, er werde nicht fertig, er ändere direkt vor der Premiere. Er hat den Ruf eines schwierigen Menschen mit abstrusen Sonderwünschen und Divergenz.²²¹ Obwohl *Die Schutzbefohlenen* für Stemann nicht die erste Jelinek-Inszenierung war, stand er doch vor größeren Schwierigkeiten.

„Bei *Die Schutzbefohlenen* weiß ich derzeit nicht genau, wie man es inszenieren kann. Vielleicht weiß ich es im Nachhinein, aber momentan habe ich das Gefühl, dass es schwer zu inszenieren ist. Ich habe eine Strategie, die Sprache auf einer Spur entwickeln zu lassen, und in der Art, wie gesprochen wird, entwickelt sich die Handlung.“²²²

Wiederholt bemerkt Nicolas Stemann, dass es ihm schwer fällt, Jelineks Text zu verstehen. Er versteht ihn erst, wenn er mit den Proben bzw. der Inszenierung beginnt. Er meint weiters, dass die adäquate Form zur Umsetzung der Jelinekschen Theatertexte noch nicht gefunden sei.²²³ Es trifft bei Stemann die Lehmannsche These der Anagnorisis – das Verstehen des Nicht-Verstehens – zu.²²⁴ Dieses Unverständnis, dieses Suchen und langsame Finden fasst Monika Meister in einem Gespräch mit Stemann in klare Worte: „Der Versuch, zu zeigen, wie wir etwas, das wir nicht in den Griff bekommen, nicht in den Griff bekommen: das scheint mir eine passende Beschreibung Ihrer Arbeit zu sein.“²²⁵

Zu Stemanns Herangehensweise zum Aufbau einer Inszenierung erklärt er in einem Gespräch mit Pia Janke: Diese Texte muss man gesprochen hören und einen Raum

²¹⁹ Stemann, Nicolas, „Das ist mir so was von egal!“, S. 68.

²²⁰ Vgl. Villiger-Heilig, Barbara, „Wie inszeniert man Elfriede Jelinek? Diese Sprache will gesprochen werden.“ Interview mit Nicolas Stemann, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/wie-inszeniert-man-elfriede-jelinek-diese-sprache-will-gesprochen-werden/-Id.123008> Zugriff am 26.03.2017.

²²¹ Vgl. Michalzik, Peter „Wahrheit im Bruch“, S. 3.

²²² Stemann, Nicolas/Teresa Kovacs, „Sie nerven, die Texte!“ S. 378.

²²³ Vgl. Stemann, Nicolas/Monika Meister, „Wie die Frauen wollen die Texte ja umworben werden.“ Ökonomie und Gender in Nicolas Stemanns Jelinek-Inszenierungen, Gespräch zwischen Monika Meister und Nicolas Stemann, in: *Kapital Macht Geschlecht, Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*, Silke Felber (Hg.), unter Mitarb. v. Verena Humer u. Sabrina Weinzettl, Wien: Praesens, 2016, S. 149 – 155, hier S. 149.

²²⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 214.

²²⁵ Stemann, Nicolas/Monika Meister, „Wie die Frauen wollen die Texte ja umworben werden.“ S. 154.

haben, indem sich die Schauspieler bewegen, dann merkt man schnell, welche großen Energien in den Texten enthalten sind und welche große Energie man damit erzeugen kann. Es handelt sich doch um Theatertexte und keine Lesetexte. Diese Texte wollen gesprochen werden und in der Vorbereitung merkt man, dass etwas entsteht, sobald man diese Texte laut liest.²²⁶

5.5. Das Chorische in *Die Schutzbefohlenen*

Grundsätzlich wird die Chorfigur von Jelinek als Einsatz im nach-protagonistischen Theater verstanden, welches im Einfluss der Tragödie steht. Dies bezieht sich auf mehrere ihrer Werke, im Besonderen jedoch auf *Die Schutzbefohlenen*.²²⁷

Wer ist nun dieses kollektive „Wir“? Der Chor der Schutzsuchenden oder Wir – unsere Gesellschaft? Eine Antwort auf diese Frage geben die Autorinnen Silke Felber und Teresa Kovacs:

„Vor der Folie des Sprechens über Migration und Asyl dekurviert Jelinek hier das 'wir' der Schutzsuchenden als mundtot gehaltene bzw. gemachte Gruppe, die, 'halb Tier, halb Mensch, gar nicht Mensch, gar nichts', zu einem dahinvegetierenden Nicht-Sein verdammt zu sein.“²²⁸

„Es ist das 'Wir', das den Ton, Körper- und Textrhythmus angibt. Passagen aus Aischylos' *Schutzfliehenden* aufnehmend und in aktuelle Flüchtlings-Diskurse einfügend, ist der Text als einziger Klagegesang zu lesen und zu hören.“²²⁹

Eine weitere Erklärung von Silke Felber: „[...] dass Jelineks 'Wir' weder über eine Sprache zu verfügen scheint, noch eine Stimme hat.“²³⁰ Dieses „Wir“ ist eigentlich nicht fixierbar. Wer spricht? Nicht wir, nicht die Flüchtlinge, es ist bei Jelinek nicht definierbar, wirkt jedoch irritierend.²³¹ Wir jedoch – unsere Gesellschaft – hat Angst vor den zahlreichen Flüchtlingen, vor dem Anderen, dem Fremden, davor, dass sie unsere

²²⁶ Vgl. Stemmann, Nicolas/Pia Janke, „Die Gedanken sind die Handlung.“ Nicolas Stemmann (Hamburg) im Gespräch mit Pia Janke, in: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitungen*. Pia Janke (Hg.) unter Mitarb. von Peter Clar/Gisela Hokanson/Stefanie Kaplan/Christopher Kepplinger/ Christian Schenkermayr, Wien: Praesens, 2007, S.172 – 177, hier S. 172.

²²⁷ Vgl. Haß, Ulrike, „Theaterästhetik.“ In: *Jelinek Handbuch*. Pia Janke (Hg.) u. Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 62 – 68, hier S. 67.

²²⁸ Felber, Silke/Teresa Kovacs, „Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“, *Transit, A journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking world*. http://transit.berkeley.edu/2015/felber_kovacs, S. 8, Zugriff am 31.03.2017.

²²⁹ Meister, Monika, „Figuration des Chors im gegenwärtigen Theater.“ In: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. Julia Bodenbunz/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.) Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2016, S. 144 – 156, hier S. 151.

²³⁰ Felber/Kovacs, „Schwarm und Schwelle.“ S. 8.

²³¹ Vgl. Felber, Silke, „Wer wenn nicht wir?“ S. 46.

Jobs wegnehmen, unsere Werte verändern. Empathie ist erforderlich, aber es ist genug. Jelinek selbst schließt sich von dieser Rüge nicht aus:

„Heute wollen Sie Decken, Wasser, Essen, was werden sie morgen verlangen? Unsere Frauen, unsere Kinder, unsere Berufe, unsere Häuser, unsere Wohnungen? Was werden sie morgen verlangen. Heute verlangen sie vielleicht noch nicht viel, aber morgen wird es viel sein, das wissen wir schon.“²³²

Der Schwarm kann durchaus dem Chor der *Schutzbefohlenen* gleichgestellt werden und ist auf den Chor der Danaiden von Aischylos' *Schutzflehenden* zurückzuführen. „Das nostrifizierende und gleichzeitig alterisierende 'wir' kann somit als Dreh- und Angelpunkt benannt werden, an dem Aischylos' *Hiketiden* und Jelineks *Schutzbefohlene* einander berühren.“²³³

Der Chor der Danaiden tritt als Schwarm auf und konfrontiert König Pelasgos mit dem Fremden, das die Töchter des Danaos mit ihrer Kleidung darstellen.²³⁴ Aischylos bezieht sich auf ein singuläres Schicksal und löst dieses aus der Gemeinschaft des Chores heraus, lässt es jedoch stets im Bezug dazu.²³⁵ „Die einzelnen Protagonistinnen können jedoch nur auftreten, indem ihnen durch den Chor ein Ort oder ein Grund eingeräumt wird.“²³⁶

Der Begriff des Schwarms besitzt eine negative Konnotation. Er stellt eine Bedrohung dar, er ist eine unkontrollierbare Formation, die von außen in die Gesellschaft eindringt und von innen deren Gesetze angreift.²³⁷ Bereits im 19. Jahrhundert wurde der Schwarm im Kontext einer Bedrohung durch entfesselte Volksmassen als Topos herangezogen. Der Schwarm eignet sich nämlich besonders, um Angst- und Katastrophenszenarien zu inszenieren und auf die gegenwärtige Frage nach Asyl und Migration zu verweisen. Aufgrund seiner Struktur kann er die von der Masse ausgehende Bedrohung versinnbildlichen.²³⁸ Der Schwarm kann sich teilen und sofort wieder ein Ganzes bilden – dies ist in Jelineks Texten nachvollziehbar: „Vor uns, dem Barbarenschwarm, weichen sie alle zurück. Alle Menschen, egal, wo sie ansässig sind, weichen vor fremder Kleidung zurück, damit sie der Willkür Platz machen können, die muß ja auch was

²³² Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen*. 2013, <http://www.elfriedejelinek.com/> S. 5., Zugriff am 29.04.2017.

Anm.: Die Seitenangaben beziehen sich auf meinen Ausdruck des Textes.

²³³ Felber, Silke, „Wer wenn nicht wir?“ S.45.

²³⁴ Vgl. Felber/Kovacs, „Schwarm und Schwelle.“ S. 8.

²³⁵ Vgl. ebd. S. 5.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 2.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 6f.

tun.“²³⁹ „Der ständige Wechsel der Sprecherposition zwischen einem Ich und einem Wir erinnert an die plötzliche Bildung eines Schwarms, der jederzeit in seine Einzelteile, in einzelne 'Ichs' auseinanderfallen kann, um gleich darauf wieder als 'Wir' aufzutreten.“²⁴⁰ Auf diese These kann die folgende Textstelle Jelineks bezogen werden:

„Wir. Wir gehen, wohin wir wollen, ja, auch hinaus. Und danach werden wir wieder eine gute Zeit haben, wir werden wieder Kinder sehen und vor Rührung laut aufweinen und dann wieder abweinen, wir werden abwehren, und dann werden wir wieder wir sein. Unsere Arbeit wird wieder geachtet sein, weil nur wir sie tun dürfen.“²⁴¹

Im kollektiven Sprechen drückt der Chor der *Schutzbefohlenen* gleichsam den Schmerz, das Unglück, aber auch die Angst der Geflohenen aus:

Monika Meister erklärt treffend die chorische Form von Klage und Anklage:

„Die Formation des Chorischen findet hier in der poetischen Figuration des kollektiven Sprechens ihre adäquate politische Bestimmung: Anklage und Klage zugleich. Wie in der griechischen Tragödie die 'den Rhythmus des überindividuellen Lebens' akzentuieren, so formuliert sich in Jelineks Text die kollektive ausweglose Situation zwischen Flucht und Abweisung, zwischen Hiersein und Nicht-Dasein im buchstäblichen Sinn.“²⁴²

²³⁹ Jelinek, *Die Schutzbefohlenen*. 2013, S. 6.

²⁴⁰ Felber/Kovacs, S. 9.

²⁴¹ Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen. Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)*. 2015, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff am 01.05.2017.

²⁴² Meister, Monika, „Figuration des Chors im gegenwärtigen Theater.“ S. 151.

6. Inszenierungs-Beispiele

Die Inszenierung zu *Die Schutzbefohlenen* wird von verschiedenen Regisseuren äußerst unterschiedlich bearbeitet. Sie versuchen auf verschiedenartige Weise das Leid der Flüchtlinge auf der Bühne darzustellen. Die differierenden Darstellungsmöglichkeiten sind wiederum auf das erwähnte „Macht was ihr wollt“ von Elfriede Jelinek zurückzuführen. Die kontrastierenden Vorgehensweisen der Regisseure werden anhand beispielhafter Inszenierungen analysiert. Es wird die Frage gestellt, wie in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, inwieweit Flüchtlinge bzw. Asylwerber als Darsteller auf die Bühne gebracht werden sollen.

6.1. Ur-Lesung *Die Schutzbefohlenen*, St. Pauli Kirche, Hamburg, 21.09. 2013.

Regie: Nicolas Stemann

Mit 12 Schauspielern des Thalia Theaters Hamburg und 80 Asylwerbern aus Westafrika – Flüchtlinge, die in der Kirche für einige Monate Herberge gefunden hatten – erarbeitet Nicolas Stemann die Ur-Lesung zu Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. Die per Video zugespielten Bilder von übervollen Booten auf dem Mittelmeer oder von Flüchtlingen, die mit Hab und Gut durch Hamburg ziehen, erzeugen eine eindringliche Dramaturgie. Der Vorwurf steht im Raum, dass ein Flüchtlingschor reine Staffage für die Inszenierung von Stemann war, denn so Silke Felber:

„[...] so antworten Regisseurinnen und Regisseure gegenwärtig auf das rätselhafte 'wir' des jelinekschen Textes, indem sie dazu tendieren, es auf ein Kollektiv von Flüchtlingen zu reduzieren. Vorgabe dieser Lesart war die Uraufführung von Nicolas Stemann, der das Stück u.a. mit 'authentischen' Refugees besetzte, die er im Programmheft in Abgrenzung zu den namentlich genannten Spielerinnen und Spielern als einen 'Flüchtlingschor' bezeichnete.“²⁴³

„Dies erscheint als Fehldeutung des Chores, denn diese Erscheinung tendiere dazu mit Fundamentalismen verknüpft zu werden, mit Begriffen wie Identität, Gemeinschaft, Volk oder Nation.“²⁴⁴

Die Theaterarbeit findet in der Hamburger Kirche St. Pauli mit Laien statt. Unprofessionelle Sprechweisen, die die konkrete Wirklichkeit der Tonfälle und Dialekte nicht ver-

²⁴³ Felber, Silke, „Wer wenn nicht wir?“ S.46.

²⁴⁴ Ebd.

leugnen, werden mit Absicht eingesetzt. Die verschiedenartigen Sprachkompetenzen der Akteure sind zugelassen.²⁴⁵ „Darin ist ein anti-professionelles Motiv der Avantgarde lebendig, das schon Brecht veranlasste, Wege zu suchen, um Laien und Dilettanten an der Theaterarbeit zu beteiligen“.²⁴⁶



Abb. 5: Authentische Flüchtlinge berichten über ihr Schicksal.

Die Schutzbefohlenen, Ur-Lesung in der Kirche St. Pauli, Hamburg, 21.09.2013.

Der Flüchtlingschor steht gemeinsam mit den Thalia Schauspielern vor dem Altar, eine natürliche Bühne, denn Asylwerbende und Schauspieler befinden sich auf dem kalten Kirchenboden, eine Metapher, die in Jelineks Text immer wieder aufscheint. Wenn der Chor schweigt, setzt Orgelmusik ein. Einige der authentischen Refugees erzählen die Leidensgeschichten ihrer Flucht, der restliche Chor skandiert Texte (teilweise unverständlich), die sie von Zetteln ablesen. Es ist ein Markenzeichen Stemanns, den Protagonisten kurz vor der Aufführung schriftliche Textänderungen zu übergeben, die sie folglich ablesen müssen.

Ein Vergleich mit Aischylos' *Hiketiden* drängt sich auf, denn die Töchter des Danaos flüchteten zum argivischen Altar und standen damit unter dem Schutz der Götter. Die Unverletzbarkeit war ihnen damit garantiert.

Den Bezug zu Österreich lässt Stemann in der Ur-Lesung größtenteils weg, die Ebene der Einbürgerung im Schnellverfahren (Anna Netrebko, Jelzin-Tochter) wird nur gestreift.

²⁴⁵ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*. S. 269f.

²⁴⁶ Ebd. S. 270.

Das Schicksal der Asylsuchenden in Deutschland ist jedoch nach wie vor weitgehend ungewiss. Am Ende der Lesung erscheint eine Videobotschaft von Elfriede Jelinek, die selbst nicht an ein gutes Ende glaubt. Mit großem Pathos spricht sie den letzten Satz ihres Textes: „Dass uns Recht geschieht, darum beten wir, das erfülle mein Gebet um freies Geleit, um ein Los, das gewinnt, um ein besseres Los, aber es wird nicht geschehen. Es wird nicht geschehen. Es ist nicht. Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“²⁴⁷

In einem interessanten Gespräch mit Nicolas Stemann berichtet Amelie Deuffhard, die Intendantin des Kampnagels, Hamburg,²⁴⁸ dass die Zusammenarbeit mit der Kirche St. Pauli in einem Streit endete. Auslöser des Konflikts war die Tatsache, dass die Lampedusa-Flüchtlinge meinten, die Kirche würde sie vertreten und sie dürften sich nicht mehr selbst vertreten. Die Asylsuchenden wollen sich selbst organisieren und ihre Stimme erheben. Die Opferrolle lehnen sie souverän ab.²⁴⁹

6.2. Uraufführung *Die Schutzbefohlenen*, Festival „Theater der Welt“, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014.

Regie und Bühne: Nicolas Stemann

Festivaldirektor Matthias Lilienthal hatte für den Auftakt des Festivals „Theater der Welt“ in Mannheim Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* gewählt. Mit diesem Startschuss der sozialmoralischen Selbstkritik Europas, verbunden mit der großen wirren Chorrede der Ungehörten der Welt, wählte er sein programmatisches Motto und bezog damit eindeutig Stellung.²⁵⁰ Zu Lilienthals Haltung hatte Christine Dössel eine treffende Aussage:

²⁴⁷ Thalia Theater, Hamburg. Mitschnitt *Die Schutzbefohlenen*, St. Pauli Kirche 2013, Regie: Nicolas Stemann, Video. <https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>. Zugriff April/Mai 2017.

²⁴⁸ Anm.: Kampnagel ist die größte freie Spiel- und Produktionsstätte im Hamburg und vereinigt fünf Bühnen.

²⁴⁹ Vgl. Deuffhard, Amelie/Nicolas Stemann, „Menschenrechte für alle? Wie leben wir heute? Worauf basiert unser Wohlstand? Und worauf unsere sogenannten Werte? Der Umgang mit Flüchtlingen stellt das demokratische Westeuropa auf die Probe“, *Theater heute*, 2/2015, S. 21-25, hier S. 23.

²⁵⁰ Vgl. Holm, Kerstin, „Wehe dem Fliehenden, er wird das Elendslos ziehen. Das Festival 'Theater der Welt' in Mannheim beginnt mit der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, etwas zu grell inszeniert von Nicolas Stemann“, *Frankfurter Allgemeine*, 26.05.2014.

„Natürlich bleibt so ein Text hinter der Wirklichkeit der Leichen im Mittelmeer zurück. Und doch gut, dass es ihn gibt. Dass eine sich traut – und dem Theater so viel moralischen Einspruch zutraut. Jelinek ist die politischste, für die Katastrophen der Gegenwart empfänglichste Dramatikerin unserer Zeit. 'Die Schutzbefohlenen' sind ein wichtiges, ein wütendes Stück. Auch ein schwieriges.“²⁵¹

In Mannheim arbeitet Stemann wieder mit Flüchtlingen, sowie mit seinen bewährten Protagonisten der Gruppe Stemann: Felix Knopp, Daniel Lommatzsch, Sebastian Rudolph und Barbara Nüsse. Alle Texte werden, wie so oft bei Stemann, vom Blatt gelesen. Dazu erklärt Stemann, er wolle damit verhindern, dass der Schauspieler denkt, er sei das, was er spricht, so wie das im konventionellen Theater üblich ist. Die Darsteller sind demnach nur Menschen, die etwas lesen, also den Text nicht gelernt haben. Die Frage Monika Meisters, ob es sich hier um ein Mittel der Distanzierung zwischen Text und Schauspieler handelt, bejaht Stemann.²⁵²

6.2.1. Stemanns Bühne

Stemanns Bühne versetzt die Zuschauer in einen fast leeren, chaotischen Raum. Das Stimmengewirr ist unverständlich. An der linken Bühnenseite befindet sich das Mischpult für die vielen eindringlichen Bilder, die auf einer Leinwand hinter der Bühne gezeigt werden und die Szenen untermalen. Auf der rechten Seite der Bühne steht ein Klavier. Eine Leuchtanzeige im Bühnenhintergrund zeigt eine fünfstellige Zahl, die sich im Laufe der Aufführung immer weiter erhöht. Unklar ist, ob diese fiktive Zahl, die immer weiter wächst, auf die Toten im Mittelmeer oder auf die ankommenden Flüchtlinge verweist. Die roten Plastiksessel, die sich im Bühnenhintergrund befinden, scheinen dramaturgisch eine wichtige Rolle zu spielen, denn sie verändern ihren Standort mehrmals. Für jeden Flüchtling einen roten Sessel, denn sie sind bestellt, werden aber nicht abgeholt. Als vom Schnürboden ein Stacheldrahtzaun herabgelassen wird, verwandelt sich die Bühne in die Sicherheitszone Europa. Die roten Sessel befinden sich hinter diesem Zaun, authentische Flüchtlinge haben darauf Platz genommen. Die Asylsuchenden bewegen sich langsam vor den Zaun und sprechen in verschiedenen Sprachen über ihr Schicksal, klagend, bittend, fordernd, aber auch anklagend.

²⁵¹ Dössel, Christine, „Wir setzten noch eins drauf. Zum Start des Festivals 'Theater der Welt' gibt Elfriede Jelinek den Flüchtlingen von Europa eine Stimme“, *Süddeutsche Zeitung*, 27.05.2014.

²⁵² Vgl. Stemann, Nicolas/Monika Meister, „Wie die Frauen wollen die Texte ja umworben werden.“ S. 152.



Abb. 6: Festung Europa – die realen Flüchtlinge sprechen ihre Klagen.
Die Schutzbefohlenen, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014.

6.2.2. Die Chöre

Der Flüchtlingschor besteht aus Mannheimern und Asylwerbern. Der Chor der vertrauten Thalia-Protagonisten spricht rhythmisch versetzt, stellt sich und die Welt in Frage und bespricht all das, was das Theater derzeit an Selbstzweifeln zu bieten hat. Man bemerkt die Unentschlossenheit der Regie, wie mit der Tatsache umzugehen sei, dass die Not verfolgter Menschen von mitteleuropäischen Schauspielern besprochen wird, die jedoch selbst dem System der Ausgrenzung angehören. Trotzdem verschmilzt in der zweiten Hälfte der Aufführung der reale Flüchtlingschor mit dem Chorkörper des Thalia Theater-Ensembles.²⁵³

Im wogenden Videomeer auf der Leinwand im Bühnenhintergrund sieht man die Toten, die dann tatsächlich auf dem Bühnenboden liegen. Der Text Jelineks wird vom Chor wortgetreu in ein bitterböses Lied, den „Bärli-Song“ umgesetzt, denn die Kindersärge der vor Lampedusa ertrunkenen Kinder wurden mit kleinen Bären geschmückt.

„[...] lasset die Kleinen zu mir kommen, wir entziehen ihnen geschickt ihr Sein, wenn sie nach der Mama schreien, wir ersäufen sie, und auf den Sarg setzen wir ein liebes Bärli drauf, ja, wir setzten noch eins drauf! Fünf Särgе, fünf Bärli! Das muss ihnen genügen. Sowas hatten sie früher wahrscheinlich nicht. Die hatten keine Särgе und keine Tedydys.“²⁵⁴

²⁵³ Vgl. Berger, Jürgen, „'Theater der Welt' startet mit Jelinek. Die Katastrophe namens Lampedusa.“ 26.05.2014, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-der-welt-startet-mit-jelinek-die-schutzbefohlenen-a-971564.html>, Zugriff am 18.05.2017.

²⁵⁴ Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen*. 2013, S.16.



Abb. 7: Der Chor der Protagonisten singt den „Bärli-Song.“
Die Schutzbefohlenen, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014.

In Stemanns Inszenierungen tauchen immer wieder Männer in Abendkleidern auf. In *Die Schutzbefohlenen* bezieht sich dies offensichtlich auf die rasche, problemlose Einbürgerung der Starsopranistin Anna Netrebko in Österreich. Stemann selbst meint, dass Männer in Abendkleidern für Jelineks Texte als theatrales Mittel immer passend sind. Er könne nicht genau analysieren, warum dies so ist, meint jedoch, dass dies mit Gender und Repräsentation zu tun habe.²⁵⁵

Die Rezensionen zur Uraufführung in Mannheim sind sehr widersprüchlich, Stemann arbeitet, wie erwähnt, wieder mit Asylsuchenden, was hauptsächlich negativ gesehen wird. Jelineks Textflächen werden großteils als großartig beschrieben. Stemanns Inszenierung als eher ratlos bezeichnet, er ringe mit dem Jelinekschen Text, besonders mit dem „Wir“ – wer spricht? Denn wie können eine weiße Autorin und ein weißer Regisseur von der Flüchtlingsproblematik sprechen, fragt Esther Boldt.²⁵⁶ Und Boldt weiter:

„Dieses Wechseln der Sprecherebenen, das Verspielen der Sprecherposition, das Einziehen immer neuer Metaebenen kommt vor allem streberhaft daher: Seht, ich weiß um die Schwierigkeiten und den Kontext, vor dem Rassismus und Migration diskutiert werden! So wird der Abend immer bemüht, auch wenn die Bilder in den Bühnenhimmel wachsen und der Pathosalarm kräftig klingelt.“²⁵⁷

²⁵⁵ Vgl. Stemann Nicolas/Teresa Kovacs, „Sie nerven, die Texte!“ S. 378.

²⁵⁶ Vgl. Boldt, Esther, „Die Schutzbefohlenen – Nicolas Stemanns Jelinek-Uraufführung blickt zur Eröffnung des Festivals Theater der Welt in Mannheim auf das Elend der Anderen. Spricht lieber selbst!“ http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9574:die-schutzbefohlenen-nicolas-stemanns-jelinek-urauffuehrung-blickt-zur-eroeffnung-des-festivals-theater-der-welt-in-mannheim-auf-das-elend-der-anderen&catid=724&Itemid=100190 Zugriff am 30.04.2017.

²⁵⁷ Ebd.

Gegen diese Kritik sei auf Kapitel 5.4.1. verwiesen. Stemann gibt in mehreren Gesprächen an, mit dem Text zu kämpfen, nicht gut genug zu wissen, wie er seine Partitur formen bzw. verändern oder verbessern soll. Jürgen Berger sieht diese Schwierigkeit ebenso:

„Den Fallstrick des Repräsentationstheater entkommen zu wollen, ist so einfach nicht. Dass Stemann es versucht, steht außer Zweifel, geglückt ist es ihm bislang nicht. Da er seine Inszenierungen aber als *work in progress* begreift, ist noch Luft nach oben. Man darf also gespannt sein, wie sich das mit dem Laienchor anfühlt, wenn 'Die Schutzbefohlenen' im Herbst im Hamburger Thalia-Theater ankommen.“²⁵⁸

6.3. Premiere *Die Schutzbefohlenen*, Thalia Theater, Hamburg, 12.09.2014.

Regie und Bühne: Nicolas Stemann

Die meisten der mitwirkenden Flüchtlinge hätten am Staatstheater gar nicht auf der Bühne stehen dürfen, denn sie hatten keine Arbeitserlaubnis. Das Theater bemühte sich, eine Ausnahmegenehmigung zu erreichen. Von 23 Anträgen wurden 21 abgelehnt – die Asylwerber spielten daher ehrenamtlich. Joachim Lux, Intendant des Thalia Theaters in einem Gespräch mit Karin Beier: „Theater ist ein sozialer Raum. Und künstlerische Arbeit entsteht aus dem Sozialen [...] Wenn der Zuschauer nicht einfach nur Geschichten nacherzählt bekommt, sondern selbst eine Art Übersetzungsleistung erbringen muss, dann sind wir auf dem richtigen Weg.“²⁵⁹

Für seine Premiere in Hamburg hat Stemann die Inszenierung wiederum verändert, ein Umstand der von Katrin Bettina Müller positiv bewertet wird, denn ihrer Meinung nach hatte er zuviel Debatte über den Rassismus hineingepackt und wurde für die Elendsbebilderung mittels des Flüchtlingschores kritisiert.²⁶⁰ Die sogenannte „blackfacing“ Debatte hat die Diskussionen besonders angeregt. Dürfen sich weiße Schauspieler schwarz anmalen? Aber wie spielt man als Weißer Schwarze? Diese Frage bewegt die Theaterszene seit geraumer Zeit, auch in der Öffentlichkeit ist hierzu die Frage der „political correctness“ ein Thema. Kerstin Holm meint sogar, dass Stemann „Kinderfasching für Erwachsene“ aufführe, denn Weiße bemalen sich schwarz, ein Schwarzer bemale sich weiß.²⁶¹

²⁵⁸ Berger, Jürgen, „'Theater der Welt' startet mit Jelinek“.

²⁵⁹ Schiller, Maïke, Interview mit Karin Beier, Intendantin Deutsches Schauspielhaus, Hamburg und Joachim Lux, Intendant Thalia Theater, Hamburg, *Hamburger Abendblatt*, 22.10.2015.

²⁶⁰ Vgl. Müller, Katrin, Bettina, Theater der Welt in Mannheim: „Gespenstisch präsente Gegenwart.“ 27.05.2014, <http://www.taz.de/!5041317/>, Zugriff am 20.07.2017.

²⁶¹ Vgl. Holm, Kerstin, „Wehe dem Fliehenden. Er wird das Elendslos ziehen“.



Abb. 8: Flüchtlinge und Protagonisten singen gemeinsam das Lied „Freiheit.“
Die Schutzbefohlenen, Thalia Theater, Hamburg, 12.09.2014.

Vergleichbar mit der Orchestra des antiken Theaters tanzt der Chor auf offener Bühne und singt ironisierend das Lied „Freiheit“, während sich die Zäune von allen Seiten auf die Bühne bewegen und sich schließen. Europa wird zur Festung.

In seiner Rede nach der Premiere erklärt Stemmann, dass eine politische Lösung für die Asylsuchenden noch immer nicht in Sicht ist. Ein Jahr vor Stemmanns Premiere waren die Flüchtlinge in der Kirche St. Pauli, zum Zeitpunkt der Premiere in Hamburg waren sie wieder auf der Straße. Intendant Lux erklärte die Schwierigkeit, die Asylwerber mitspielen zu lassen, da die meisten keine Arbeitserlaubnis hatten.²⁶²

Stemmanns Inszenierung in Hamburg ist im Vergleich zu Mannheim strukturierter. Die Chöre sprechen verständlicher und beziehen sich deutlicher auf den Jelinekschen Kontext, die Textstellen haben mehr Zusammenhang. Jelineks wütende Ironie wird in Komik verwandelt. Die Aufführung am Thalia Theater dauert etwas länger, denn es wird stärker und ausführlicher auf die authentischen Schicksalsberichte der realen Flüchtlinge fokussiert.

Von den vielen Rezensionen möchte die Verfasserin eine herausgreifen, die nach ihrer Ansicht die Premiere der *Schutzbefohlenen* in Hamburg treffend beschreibt:

²⁶² Vgl. Thalia Theater, Hamburg, Mitschnitt *Die Schutzbefohlenen*, Thalia Theater, Hamburg, 12.09.2014, Regie: Niclas Stemmann, Video, <https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>, Zugriff April/Mai 2017.

„Sieht man nun die wirklichen Flüchtlinge auf der Bühne, kann man nicht anders, als sich vorzustellen, was wer hier wohl an Schrecklichkeiten erlebt und durchlitten hat. Man kann dem Text nicht seine ganze Aufmerksamkeit schenken. Und das ist schade. Schließlich geht uns das Thema alle an. Stemmann wollte aber mit wirklichen Flüchtlingen arbeiten, das macht seine Inszenierung zwar authentisch, aber nicht wahrhafter.“²⁶³

6.4. Fazit zu Stemmanns Inszenierungen

Die Inszenierungen Stemmanns, die nur geringfügige Änderungen aufweisen, scheinen eher eine „Zur-Schau-Stellung“ der Flüchtlinge zu sein. Besonders in der Kirche St. Pauli sind die authentischen Flüchtlinge zu bemitleidenswert, die unvollkommene Sprache evoziert eher Beklemmung und Mitleid beim Publikum, was überhaupt nicht dem Sinne Jelineks entspricht. Dies wird in den weiteren Inszenierungen (Mannheim, Hamburg) dramaturgisch verbessert. Es ist verständlich, dass die Arbeit mit Laien nicht einfach ist, denn es muss beachtet werden, wie Stimme, Sprache und Gestus zusammenzuführen sind und welche Reaktion im Zuschauer hervorgerufen wird.

6.5. Premiere *Die Schutzbefohlenen*, Burgtheater Wien, 28.03.2015.

Regie: Michael Thalheimer

Bühne: Olaf Hartmann

Michael Thalheimers Inszenierung steht in völligem Gegensatz zu jenen von Stemmann. Thalheimer, der vielfach ausgezeichnete Regisseur, hat sich bisher der zeitgenössischen Literatur verweigert, er ist eher für seine Inszenierungen der großen Klassiker bekannt. Sein Interesse wurde dadurch geweckt, dass Jelineks Text eine antike Struktur aufweist, die sich eindeutig auf Aischylos' *Die Schutzflehenden* bezieht. „Ich brauche den Grund, der mich zur Bühne treibt, und den hab ich hier bei Jelinek in ihrer Annäherung an Aischylos gefunden.“²⁶⁴ Die einzige Gemeinsamkeit der beiden Regisseure ist deren Einsicht, dass das Thema chorisches bearbeitet werden muss.

Denn, so Thalheimer: „Ich finde das unabdingbar, gerade weil sich Jelinek auf die Antike und damit auf die Zwangsläufigkeit eines Chores beruft. Zudem höre ich, wenn ich den Text lese, ein kollektives Bewusstsein, dem man Raum schaffen muss.“²⁶⁵

²⁶³ Seegers, Armgard, „Lampedusa auf der Bühne. Nicolas Stemmann inszeniert Jelineks 'Die Schutzbefohlenen' mit wirklichen Flüchtlingen am Thalia Theater“, *Hamburger Abendblatt*, 15.09. 2014.

²⁶⁴ Thalheimer, Michael/Björn Hayer, „Die Farben eines schwarzen Bildes.“ Zur österreichischen Erstaufführung von *Die Schutzbefohlenen* am Burgtheater, Michael Thalheimer im Gespräch mit Björn Hayer, in: *Jelinek [Jahr]Buch, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014-2015*. Pia Janke (Hg.), unter Mitarb. v. Verena Humer/Silke Felber/Konstanze Fladischer/Teresa Kovacs, Wien: Praesens, 2015, S. 72 – 80, hier S. 76.

²⁶⁵ Ebd. S. 78.

Den Darstellungs-rassismus, wie Thalheimer die Verwendung von realen Flüchtlingen bezeichnet, lehnt er strikt ab, denn dieser hat mit Wahrhaftigkeit auf dem Theater nichts zu tun.²⁶⁶ Ihn interessiert vorrangig das Chorische, für ihn ist der Chor „dramatis personae“. Hier sieht Thalheimer die Schwierigkeit der Inszenierung, denn der Schauspieler – Thalheimer will nur mit den Protagonisten des Burgtheaters arbeiten – sieht für sich das Individuelle, das Persönliche. Daher wird es schwierig, den Akteuren klar zu machen, dass sie hauptsächlich chorisch sprechen werden, dass sie keine Figuren sind.²⁶⁷ Diese Sorge äußert Thalheimer wie folgt:

„Jelineks Werk stellt für mich eine Chance, aber auch eine Herausforderung dar. Ganz besonders fällt mir dies an ihrem Verständnis des Schauspielers auf. Der Akteur auf der Bühne steht bei mir immer im Zentrum, er ist für mich das Wichtigste in einer Produktion. Ich will nicht sagen, dass Jelinek bewusst gegen die Schauspieler arbeitet, aber der Schauspieler ist ihr gleichgültig, weil sie keine Geschichten erzählt und weder Rollenbeschreibungen, Charaktere noch Psychologie im Allgemeinen in ihren Texten vorhanden sind.“²⁶⁸

Außerdem befasst sich Thalheimer, im Unterschied zu Stemann, wenig mit der Frage „wer spricht“, bzw. wer darf wem eine Stimme geben. Für ihn ist der Chor das Kollektiv, die Gemeinschaft der Geflohenen. In dieser Gemeinschaft wird (mit Ausnahme einiger kurzer Monologe) das Leid, die Angst, die Hoffnung und vieles mehr gemeinsam besprochen.

6.5.1. Olaf Hartmanns Bühne

Der rabenschwarze, minimalistische Bühnenraum von Olaf Altmann hat eine dramaturgische Funktion, die ihre Wirkung auf die Zuseher nicht verfehlt. Die Bühne wird durch einen hellen Spalt in Form eines Kreuzes betreten. Wie Untote in einer Gruft kämpfen die Anwesenden, die Gesichter mit Plastiksäcken verhüllt, (was mit den antiken Masken des Aischylos-Chores verglichen werden kann) gegen ihr Verschwinden – und fallen ins Wasser. Das Wasser ist eine bewusst eingesetzte Metapher der Angst bei Jelinek. Das tödliche Mittelmeer, ein Massengrab für Flüchtende. Am Schluss verlöschen sie doch langsam, sinken in den Hades hinab und werden vergessen.²⁶⁹

²⁶⁶ Vgl. Lohs, Lothar, „Die Schande Europas. Michael Thalheimer. Der Meister der Essenz zeigt am Burgtheater die österreichische Erstaufführung von Elfriede Jelineks 'Die Schutzbefohlenen'“, *Bühne*, 25.02.2015, S. 22f.

²⁶⁷ Vgl. Thalheimer, Michael/Björn Hayer, S. 78.

²⁶⁸ Ebd. S. 72.

²⁶⁹ Vgl. Cerny, Karin, „Achtung die Menschenwürde!“ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/burgtheater-wien-jelineks-schutzbefohlene-von-thalheimer-a-1026143-druck.html> Zugriff am 05.05.2017.



Abb. 9: Chor-Kollektiv auf der gefluteten Bühne.
Die Schutzbefohlenen, Burgtheater Wien, 28.03.2015.

Olaf Hartmann verzichtet auf Videos und Mikrofone. Er benutzt vorrangig starke, plakative Bilder. Von diesem Raum der Reduktion und Einfachheit bekommt der Schauspieler keine Hilfe. Er hat nur sich selbst und den Text von Elfriede Jelinek. Thalheimer möchte sich nur auf das gesprochene Wort und die Schauspieler konzentrieren.²⁷⁰

Am Ende ist das Licht hinter dem riesigen Kreuz erloschen, die Hoffnung ist dahin. Das Kreuz ist Symbol und Echoraum einer angeblich christlich geprägten Gesellschaft, in dem die Rufe der Schutzbefohlenen ungehört verhallen.²⁷¹

6.5.2. Die Musik

Als die Schauspieler auf die Bühne gespült werden, hämmert und schrillt Bert Wredes Musik in Endlosschleife²⁷², beginnt zwar leise (fast trauernd) wird jedoch immer lauter

²⁷⁰ Vgl. Thalheimer, Michael/Björn Hayer, S. 73.

²⁷¹ Vgl. Burckhardt, Barbara, „Die Heimholung. Michael Thalheimer lässt Elfriede Jelineks 'Die Schutzbefohlenen' im Wiener Burgtheater im Reich der Kunst verschwinden.“
<http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Jelinek-Thalheimer-Die-Heimholung.html>, Zugriff am 25.05.2017.

und dröhnender. Die so einfachen Einbürgerungen der Opernsängerin Anna Netrebko und der Tochter des Boris Jelzin in die Festung Österreich nimmt Talheimer stark ins Visier. Als die Klage des Chors immer lauter wird, schreitet die Darstellerin DER russische Sängerin – die Stellvertreterin – in riesiger Reifrockrobe auf die Bühne und singt mit betörender Stimme aus Händels „Rinaldo“ die Arie „Lascia ch’ io pianga mia cruda sorte“ („Lass mich beweinen mein grausames Schicksal“).²⁷³ „Das lässt sich leicht als sarkastischer Kommentar auf Thalheimers eigene Anstrengung lesen, grausame Flüchtlingsschicksale in höchst kommensurable Schönheit zu übersetzen.“²⁷⁴



Abb. 10: Die Darstellerin der Anna Netrebko singt eine Arie aus Händels „Rinaldo“. *Die Schutzbefohlenen*, Burgtheater Wien, 28.03.2015.

6.5.3. Der Chor

Seit Einar Schleef wurde nicht mehr so präzise und wütend chorisch gesprochen. Talheimer zeigt, was bürgerliches Theater noch immer kann: den Zuschauern einen Spiegel vorhalten, um sie mit ihren schlimmsten Ängsten und Vorurteilen zu konfrontieren.²⁷⁵ Für Talheimer ist der Chor das Kollektiv, aus dem sich nur manchmal einzelne Protagonisten herauslösen, sie sprechen kurze Monologe und verschwinden wieder im Kollektiv. Hierzu hat Hajo Kurzenberger eine passende These:

²⁷² Vgl. Burckhardt, Barbara

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Vgl. Cerny, Karin, „Achtung die Menschwürde!“

„Das Heraus- und Hervortreten des einzelnen aus dem Chor, sein Zurücktreten in den Chor zeigen szenisch vielleicht am anschaulichsten, wie ein *heutiger Chor* sein kann und seine Mitglieder seine Einheit und Eigenheit erfahren und reflektieren. [...] Denn es geht dabei um die Bedingungen und Kriterien, Ich und Wir zu sagen, Ich und Wir zu sein. Der Chor wird in seiner individualitätsstiftenden, der einzelne in seiner gemeinschaftsbildenden Kraft sichtbar.“²⁷⁶

Luigi Reitani meint, dass der Chor zwiespältig oder zweizünftig spricht, er sei eine Stimmenvielfalt, nicht einstimmig und er artikuliert sich in vielfältigen Variationen. Die Götter, die aufgerufen werden, existieren nicht. Es herrschen Scheinbilder vor, die im Text als „Stellvertreter der Stellvertreter“ bezeichnet werden. Der Chor ist polyphon, schon deshalb, weil er durch Diskurse definiert wird, die von außen kommen.²⁷⁷ „Die Identität der Asylwerber muss sich ständig mit den Bildern konfrontieren, die die Gesellschaft von ihnen gibt.“²⁷⁸ „[...] so ist das sprechende Subjekt des Textanfangs zugleich als aktualisierte Transposition des Chors der Danaiden auszulegen, die als mythisches Paradigma der Asylwerber gelten soll.“²⁷⁹

Thalheimer selbst erklärt in einem Gespräch, dass er die Herausforderung *Die Schutzbefohlenen* in Wien zu inszenieren annahm, weil er hier durchgehend mit einem Chor arbeiten konnte. Er wollte die Nähe zu Aischylos' *Die Schutzflehenden* herausarbeiten und wollte nicht mit Laien oder Flüchtlingen arbeiten, sondern mit dem wunderbaren Ensemble des Wiener Burgtheaters.²⁸⁰ Und Thalheimer weiter:

„Die Flüchtlinge hatten ihr Leid schon. Wieso sollten sie uns 'Abendländern' auf der Bühne noch einmal erzählen, wie scheiße ihr Leben ist. Der Flüchtling auf der Bühne ist kein Flüchtling, er ist nicht mehr authentisch. Diese Art von misstratener Pose hasse ich, ich lehne solch exhibitionistischen Porno ab. Die Bühne ist kein Zoo.“²⁸¹

Zu diesem Zitat wäre zu argumentieren, dass Thalheimer hier die „political correctness“ vergisst. Bezeichnet er doch hier die Gruppe authentischer Flüchtlinge, die in Stemanns Inszenierungen auf der Bühne steht, als Zoo. Zu stark ist hier seine Ablehnung der Arbeitsweise Stemanns pointiert.

²⁷⁶ Kurzenberger, Hajo, „Theater als Chor.“ S. 62.

²⁷⁷ Vgl. Reitani, Luigi, „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir.“ In: *Jelinek [Jahr]Buch, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014-2015*. Pia Janke (Hg.) unter Mitarb. v. Verena Humer/ Silke Felber/ Konstanze Fladischer/Teresa Kovacs, Wien: Praesens, 2015, S. 55 – 71, hier S. 63f.

²⁷⁸ Ebd. S. 64.

²⁷⁹ Ebd. S. 61.

²⁸⁰ Vgl. Mayer, Robert, „Thalheimer: Die Bühne ist kein Zoo.“ *Die Presse*, 22.03. 2015, S 42.

²⁸¹ Ebd.

Mit den ersten Worten des Jelinektextes „Wir leben“, aber auch mit dem Schlusswort „Wir sind die Vergessenen. Wir sind gekommen. Doch wir sind gar nicht da.“²⁸² geht der Chor flüsternd von der Bühne ab.²⁸³

**6.6. Premiere *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene*,
Die schweigende Mehrheit, Werk X, Wien, 12.09.2015.**

Regie: Bernhard Dechant/Tina Leisch

Das Künstlerkollektiv „Die schweigende Mehrheit sagt Ja“ ist sozial außerordentlich engagiert. Es macht auf die Not der Flüchtlinge in Traiskirchen aufmerksam, es ruft zu Spenden auf, bemüht sich um Unterkünfte und um Jobs für die Geflohenen. Bernhard Dechant und Tina Leisch versuchen, wie viele andere Regisseure, mit ihrem Stück *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* den Asylwerbern eine Stimme zu geben und mit Laiendarstellern einen Theaterabend zu schaffen.

Dechants Chor besteht aus authentischen Flüchtlingen, die die Worte Jelineks nicht verstehen können. Wichtige Stellen des Textes werden ins Arabische und Farsi übersetzt, die Geschichten der Asylwerber ins Deutsche.²⁸⁴ Der Mann mit dem Megaphon (Dechant) erklärt: „Sanftmütig, anspruchslos, dankbar sollen sie sein. Und natürlich sollen sie die deutsche Sprache beherrschen.“²⁸⁵ In einem interessanten Text von Jasmin Falk, mit dem Titel aus Jelineks Text „Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können“²⁸⁶ beschreibt sie die Produktion der „Schweigenden Mehrheit“: Dechant kommandiert seinen Chor auf der Bühne herum, es sind Kinder, Männer und Frauen. Sie sprechen den Text nach, verstehen aber nicht, was sie sagen.²⁸⁷

„Dechant spielt einen Integrations- und Sprachkurs und einen Erstaufnahmeprozess gleichzeitig nach. Immer wieder ruft er einzelne Personen aus dem Chor zu sich zum Interview. Dann stellt er ihnen die Frage: Ob sie glücklich seien oder jemals waren, woher sie kämen, wohin sie wollten und wie lange sie bleiben wollten.“²⁸⁸

²⁸² Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen*, 2013, S. 1 und S. 38.

²⁸³ Vgl. Burckhardt, Barbara, „Die Heimholung“.

²⁸⁴ Vgl. Nussmayr, Katrin, „Die Schutzbefohlenen“: Weinen mit Jelinek, *Die Presse*, 12.04.2016. http://diepresse.com/home/kultur/news/4966011/Die-Schutzbefohlenen_Weinen-mit-Jelinek?from=simarchiv, Zugriff am 24.03.2017.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Falk, Jasmin, „Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können?“ In: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Birgit Peter/Gabriele Pfeiffer (Hg.), Wien: University Press, 2017, S. 367 – 372, hier S. 370.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Ebd.



Abb. 11: Bernhard Dechant mit Flüchtlingschor.

Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene, Werk X, Wien, 12.09.2015.

Die Kritiken dazu sind widersprüchlich – handelt es sich um Vorzeigeflüchtlinge? Am 3.11.2015 erhält *Die Schweigende Mehrheit* für diese Inszenierung den Spezialpreis bei der Nestroyverleihung.²⁸⁹ Dabei entsteht tatsächlich der Eindruck, dass Dechant seine Flüchtlinge vorführt, der Chor betritt den Zuschauerraum – Frauen, Männer, Kinder mit traurigen Gesichtern. Mitleid spiegelt sich in den Gesichtern des Publikums. Dechant skandiert eine Dankesrede der Geflohenen in Form einer Litanei,²⁹⁰ die wiederholende Form der Anrufung oder Bitte wird in Variationen von der Gruppe der Beter wiederholt.²⁹¹

Am 14.04.2016 wird das Stück im Audimax der Universität Wien aufgeführt. Es ist unverständlich, dass es ca. 30 Mitgliedern der sogenannten „Identitären“²⁹² gelang, den Saal zu stürmen und einen Tumult zu verursachen. Viele Zuseher dachten, dass dies Teil der Inszenierung sei. „Die Gruppe entrollte Transparente und Fahnen. Außerdem seien Flugblätter mit dem Text 'Multikulti tötet' in das etwa 700 Personen umfassende Publikum geworfen und Kunstblut verspritzt worden.“²⁹³ Polizei und WEGA waren im Einsatz, es soll Anzeigen wegen Körperverletzung gegeben haben.

²⁸⁹ Nestroypreis an die Schweigende Mehrheit <http://www.youtube.com/watch?v=szpovhVppxw>, Zugriff am 01.04.2017

²⁹⁰ Anm.: Litaneien sind sich immer wiederholende Klagen, Bitten oder Gebete.

²⁹¹ Vgl. Lücke, Bärbel, „Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo).“ S. 3.

²⁹² Anm.: Die Identitären sind eine rechtsradikale Gruppe, die immer wieder mit Störaktionen auffällt, die gegen die Aufnahme von Flüchtlingen, gegen die Asylpolitik der EU demonstrieren und versuchen, Hass in der Bevölkerung mit Angstmacherei zu schüren.

²⁹³ ORF.at, „Audimax: Fahndung nach Rechtsextremen.“ Sendung: Wien heute, 15.04.2016. <http://wien.orf.at/news/stories/2768696/> Zugriff am 06.06.2017.

Eine weitere Störaktion der „Identitären“ gab es während der Aufführung *Die Schutzbefohlenen* am Wiener Burgtheater am 27.04.2016. Unbehelligt konnten Mitglieder der Gruppe auf das Dach des Burgtheaters klettern, ein Transparent mit der Aufschrift „Heuchler“ entrollen und Flugblätter herab werfen. Dieses Flugblatt (siehe Anhang S. 95.) enthält einen Hasstext, der vom ehemaligen Kulturminister Ostermayer aufs schärfste verurteilt wurde. Er trat für einen „Schulterschluss der anständigen, demokratischen und humanistischen Kräfte unseres Landes gegen die Verhetzer und Spalter der Gesellschaft“²⁹⁴ ein.

6.7. Premiere *Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen*, Schauspiel Leipzig, 02.10.2015.

Regie: Enrico Lübke

Bühne: Hugo Gretler

Ein riesiges Transparent ziert das Schauspiel Leipzig mit Goethes Zitat:²⁹⁵



Abb. 12: Transparent am Schauspiel Leipzig zur Premiere.

Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen, Schauspiel Leipzig, 02.10.2015.

Hier schließt sich der Kreis der Untersuchungen – zurück zu Aischylos: In einer sehr spannenden Inszenierung überblendet Intendant Enrico Lübke Aischylos’ *Die Schutzsuchenden* mit Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, und zwar, wie auch Thalheimer, ohne

²⁹⁴ APA, „'Identitäre' klettern aufs Burgtheater“, *derStandard.at*, 28.04.2016.

<http://derstandard.at/2000035879204/Identitäre-klettern-aufs-Burgtheater>, Zugriff am 06.06.2017.

²⁹⁵ Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*. Orig.Ausg. Stuttgart 1819, S. 334.

Original-Asylwerber. Das Schauspiel Leipzig ist das erste Haus, das beide Texte gemeinsam aufführt.

„Lübbe macht aus dem Stück des alten Griechen und der gegenwärtigen Österreicherin ein atemberaubendes Ganzes“²⁹⁶ Leicht war dies nicht für Lübbe, denn Jelinek hat die Verquickung ihrer Szenen mit den Szenen aus Aischylos' *Schutzflehenden* nicht erlaubt, sie hat sich ein Nacheinander vorgestellt. Widerspricht hier doch Jelinek ihrem Credo „Machen Sie was Sie wollen“? Das Schauspiel Leipzig bringt daher ca. 45 Minuten – wortgetreu – die *Schutzflehenden* von Aischylos und 45 Minuten in stark gekürzter Form *Die Schutzbefohlenen* von Jelinek auf die Bühne. Durch diese Kombination, so Lübbe, ergibt sich eine zusätzliche Ebene: „eine humanistische Utopie der Antike und die traurige Gegenwart. Bezugspunkt des Aischylos-Dramas sind die Götter, Bezugspunkt in Jelineks Text sind wir alle“.²⁹⁷

Dankenswerterweise konnte die Verfasserin schriftlich einige Fragen an Enrico Lübbe zu seiner Inszenierung stellen, die überaus interessanten Antworten sollen hier zitiert werden.

Auf die Frage wieso sich Hr. Lübbe entschlossen hat, seine Inszenierung der *Schutzflehenden/Schutzbefohlenen* nicht mit realen Flüchtlinge zu besetzen, wie dies zu der Zeit gerade üblich war (Nicolas Stemmanns' Inszenierungen und andere) antwortet der Intendant:

„Theater ist Überhöhung, Abstraktion, Zeichenhaftigkeit. Ich wollte bewußt das schale Gefühl vermeiden, dass sich leider häufig bei theatralen Veranstaltungen einstellt, die sich dieser schwierigen Thematik annehmen/ annahmen: dass sie wohlfeil geraten, dass sie menschliches Leid distanzlos ausstellen, dass Menschen und deren schrecklichen Erfahrungen ausge- und benutzt werden. Und ich mich als Zuschauer dazu kaum noch verhalten kann, da es eine Form von Realität auf die Bühne stellt, von der ich zudem viel zu wenig weiß und - Gott-sei-Dank - nie erlebt habe und hoffentlich nicht erleben werde. Theater sollte sich gerade bei einem solchen Thema seiner Kunstform bewußt sein. Theaterleute sind weder PolitikerInnen, noch ausgebildete SozialarbeiterInnen. Was die Politik, die Gesellschaft, unsere Besucher dann aus dem Theaterabend mitnehmen, ist eine andere Frage.“²⁹⁸

²⁹⁶ Prüwer, Tobias „Wo Fremde (keine) Zuflucht finden“
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11579:die-schutzflehenden-die-schutzbefohlenen-enrico-luebbe-ueberblendet-in-leipzig-aischylos-und-elfriede-jelinek&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 Zugriff am 04.05.2017.

²⁹⁷ Lübbe, Enrico, „Was wissen wir schon über deren Schicksale?“ *Leipziger Zeitung*, o. D.

²⁹⁸ Gyalpo, Renate/Enrico Lübbe, Schriftverkehr der Verfasserin mit dem Intendanten des Schauspiel Leipzig, 06.04.2017 (das Original liegt bei der Verfasserin).

In verschiedenen Printmedien wird die Tatsache erwähnt, dass die Autorin verboten hatte, die Szenen ihres Stückes mit der Tragödie des Aischylos zu vermischen, sie stellt sich ein Nacheinander vor. Dazu befragt, erklärte Herr Lübke:

„Es gab keine offizielle Begründung von Frau Jelinek, es war eine vertraglich vereinbarte Grundbedingung von ihr, dieser Stück-Kombination zuzustimmen.“²⁹⁹

Die Frage der Verfasserin, ob Laiendarsteller aus Leipzig für die Chöre verwendet wurden und damit eventuell die Bürger der Stadt Argos gemeint sein könnten, beantwortet Herr Lübke wie folgt:

„Die Chöre auf der Bühne waren besetzt aus StudentInnen unseres Studios und BürgerInnen der Stadt Leipzig, die wir per Ausschreibung gesucht haben. Sie spielen, sie zeigen zwei Theaterspielfassungen des Schauspiel Leipzig (Aischylos, Jelinek). Wenn sich dabei für Sie herstellt, dass sie Bürger der Stadt Argos darstellen, ist das Ihre Interpretation, der ich nicht widersprechen kann und werde.“³⁰⁰

6.7.1. Die Inszenierung im Bezug auf Bühne und Bühnenbild

Das Bühnenbild bleibt in beiden Teilen der Inszenierung gleich, auf zwei sehr verschiedenen Ebenen. Ist im Aischylos-Teil das Bühnenbild als Schiffsrumpf oder Schiffsboden zu interpretieren, ist dies im Jelinek-Teil der kalte Kirchenboden, also der Bezug auf die Geschehnisse in der Wiener Votivkirche. (Kapitel 5.1.) Wie in Thalheimers Inszenierung treten Einzelstimmen hervor, im ersten Teil sind dies natürlich Pelagos und Danaos, im zweiten Teil Anna Netrebko und die Jelzin-Tochter, deren unproblematische Einbürgerungen in Österreich in Lübkes Inszenierung ebenfalls sehr kritisch kontextualisiert werden. Der hell erleuchtete Bühnenraum in Leipzig ist dem schwarzen, finsternen, hoffnungslosen Raum des Olaf Hartmanns (Burgtheater Wien) vorzuziehen.

²⁹⁹ Gyalpo, Renate/Enrico Lübke

³⁰⁰ Ebd.



Abb. 13: Der Chor der Töchter des Danaos betritt argivischen Boden mit dem Symbol der Hikesie – ein mit Wollfäden umwickelter Olivenbaumzweig.
Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen, Schauspiel Leipzig, 02.10.2015.

6.7.2. Die Chöre

Wie bei allen beschriebenen Inszenierungen spielen die Chöre eine zentrale Rolle. Lübbes Produktion beinhaltet zwei große Chöre, einen 25-köpfigen Männerchor für Aischylos *Die Schutzflehenden* (gemäß der griechischen Antike, wo nur Männer auf der Bühne stehen durften) und ein 25-köpfiger Frauenchor für Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. Wie bei Aischylos wird die handlungstragende Rolle der Chöre beibehalten. Deren durchgehende Anwesenheit auf der Bühne ist ebenfalls gegeben. Wie erwähnt bestehen die Chöre aus Statisten des Schauspiels Leipzig, sowie aus Bürgern (Laien) der Stadt, denn, so Lübbe: „Die Darstellung von Flüchtlingen auf der Bühne kann ganz schnell wohlfeil und peinlich werden. Was wissen wir schon über deren Schicksale?“³⁰¹ Es erscheint jedoch ein dritter Chor auf der Bühne: die Aigyptossöhne, die versuchen die geflohenen Töchter des Danaos zurückzuholen, eine spannende Version, entsprechend der Werktreue zu Aischylos.³⁰²

Der Chor der Danaiden bewegt sich in seiner Klage mit laut polternden Schritten immer weiter zur Bühnenrampe vor, bis er dicht vor dem Publikum steht. Diese Form der Raumgestaltung kann durchaus mit der Inszenierung von Einar Schleefs *Sportstück*

³⁰¹ Lübbe, Enrico, „Was wissen wir schon über deren Schicksale?“

³⁰² Schauspiel Leipzig, *Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen*, <https://vimeo.com/149021208>, Regie: Enrico Lübbe, Video, Zugriff am 09.06.2017.

verglichen werden. Beweist dies doch wiederum, wie sehr Schleefs Arbeit, den Chor für das Theater neu zu erfinden, bis heute relevant ist.

Im Teil der *Schutzbefohlenen* tritt der Chor der Flüchtlinge, als Jelinek-Doubles, mit Papieren auf die Bühne und skandiert wortgetreu Jelineks Text:

„Wir haben hier so ein Gezweig für den Frieden, so Zweige von der Ölpalme, nein, vom Olivenbaum haben wir abgerissen, ja, und das hier auch noch, alles beschriftet; wir haben sonst nichts, wem dürfen wir ihn bitte überreichen, diesen Stapel, wir haben zwei Tonnen Papier beschrieben, man hat uns natürlich dabei geholfen, bittend halten wir es nun hoch, das Papier, nein, Papiere haben wir nicht, nur Papier, wem dürfen wir es übergeben?“³⁰³



Abb. 14: Jelineks Flüchtlinge

Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen, Schauspiel Leipzig, 2.10.2015.

Am Ende der Aufführung öffnen sich alle Türen im Saal, der Chor betritt den Zuschauerraum und spricht die letzten Worte des Jelinekschen Textes. Diese Raumgestaltung ergibt eine eindringliche Dramaturgie: Der Chor ist dem Publikum sehr nahe – auch hier ist der Vergleich mit der antiken Orchestra naheliegend – die Guckkastenbühne ist am Schluss aufgehoben. Die Flüchtlinge befinden sich mitten unter uns.

Aus den vielen Rezensionen zu Lübbes Inszenierung sollen hier einige erwähnt werden:

Helmut Schödel schreibt in der Süddeutschen Zeitung: „Wie man jetzt sieht, braucht man zur Verdeutlichung des politischen Konflikts nicht unbedingt Stacheldraht oder

³⁰³ Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen*. 2013, S. 1f

teilnehmende Original-Asylwerber³⁰⁴ und Schödel weiter: „So schlug die Leipziger Auf-
führung den Bogen vom antiken Ritus zum heutigen Chaos, von der göttlichen Regel
zur politischen Improvisation, von einer wertebewussten Gesellschaft zur Modernisie-
rung eines Dilemmas.“³⁰⁵

Gunnar Decker nennt den schleichenden Weltenwechsel inszenatorisch gelungen, weil
Lübbe Aischylos in die Gegenwart wende und zeige, was sich gleicht und was eben
nicht. Er findet jedoch den Jelinekschen Text abfallend.³⁰⁶ „Die Individualität, die sich
selbstgefällig kommentierend oder ironisierend ausdrückt, steht nun in multipler Gestalt
vor uns.“³⁰⁷

Dimo Riess bezeichnet den Abend:

„Mitunter harmlos, aber letztlich gut austariert zwischen Nachdenklichkeit, Schauwert
und der Ästhetik des Chores. Und der gerade deshalb dem komplexen Thema ange-
messen ist, weil er auf ein Gut-Böse Schema verzichtet, sich mit Anklage zurückhält,
weil er Antworten sucht und nicht gibt. Und berührt.“³⁰⁸

³⁰⁴ Schödel, Helmut, „Das volle Boot. 'Wir sind die Unangekündigten. Die Schutzflehenden.' Das Schau-
spiel Leipzig nimmt sich mit Aischylos und Jelinek der Flüchtlinsthematik an“, *Süddeutsche Zeitung*,
07.10. 2015, S.12.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Vgl. Decker, Gunnar, „Die offene Situation. Wie in einem Frontex-Europa Sicherheit und Freiheit ge-
genseitig ausgespielt werden. Das Schauspiel Leipzig widmet sich zum Spielauftritt offensiv den Pho-
bien der Gegenwart“, *Theater der Zeit*, November 2015, S. 17-19, hier S.18.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Riess, Dimo, „Die Freiheit der Wurst. Das Schauspiel überzeugt mit der Premiere von *Die Schutzfle-
henden/Die Schutzbefohlenen*“, *Leipziger Volkszeitung*, 05.10.2015.

7. Conclusio

Theaterhistorisch ist die Geschichte des Chores von seinen Anfängen bis zur Gegenwart äußerst spannend. Mit den Chören der griechischen Tragödien hat sich die Forschung eingehend befasst. Auffallend ist jedoch, dass sich die Wissenschaft meist dem Gebrauch des Chores einzelner Autoren, Theatermacher oder Regisseure detailliert widmet, wie zum Beispiel der Chorarbeit Friedrich Schillers, Bertolt Brechts, Max Reinhardts und Einar Schleefts. Wenige Autoren beschäftigen sich mit dem Chor von einst bis heute. Hervorzuheben ist hier Detlev Baur's Arbeit *Der Theaterchor des 20. Jahrhunderts* (1999). Die Meinung Baur's, dass der Theaterchor in der Theaterwissenschaft eine geringe Rolle spielt³⁰⁹ teilt die Verfasserin jedoch nicht. Die gewichtige Neudefinition des Mittels Chor, die Einar Schleeft im 20. Jahrhundert fand, hat die Theaterlandschaft stark beeinflusst und ihn schlussendlich berühmt gemacht.

Hans-Thies Lehmann beschreibt Schleeft sogar als einen der wenigen Theaterkünstler, der „ein eigenes Theateridiom und sogar eine ganz eigene Idee von Theater in die Welt gesetzt hat.“³¹⁰ Sein Theater ist als postdramatische Wiederkehr des antiken Chortheaters zu verstehen. Dieses tragische Theater ist bei Schleeft Theater der Überschreitung, vergleichbar mit dem antiken Modell des tragischen Exzesses.³¹¹

Meine Arbeit ist daher möglicherweise für die Theaterwissenschaft interessant, da sie sich eingehend mit dem Chorgebrauch in den Inszenierungen des jungen 21. Jahrhunderts befasst, insbesondere mit den „chorischen“ Werken *Ein Sportstück* (Ende 20. Jahrhundert) und *Die Schutzbefohlenen* (2013) beide von Elfriede Jelinek.

Zur Frage dieser Arbeit „Flüchtlinge auf der Bühne?“ teilt die Verfasserin die Meinung einer Zuseherin. Diese hatte die Inszenierungen von Stemmann und Thalheimer gesehen, sie bevorzugt die Lübke Produktion, weil: „sie nicht so pseudobetroffen tut wie bei Stemmann, was sicher an den realen Flüchtlingen auf der Bühne liegt. Aber auch nicht so langweilig ernst gebrüllt im schwarzen Kreuzraum daherknattert – auch auf pseudobetroffen macht – wie bei Thalheimer.“³¹²

Wie erwähnt, gesteht Nicolas Stemmann selbst, dass er lange nicht wusste, wie Jelinek's Textgeflecht umzusetzen sei. Die Kunst darf viele Grenzen überschreiten, aber nicht alle. Nach Meinung der Verfasserin hat Stemmann mit seinem „Bärli-Song“ und den auf der Videoleinwand der Hinterbühne gezeigten Kindersärgen mit kleinen Bären drauf

³⁰⁹ Vgl. Baur, Detlev, *Der Theaterchor des 20. Jahrhunderts*. S. 10.

³¹⁰ Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 599.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 600.

³¹² Ohne Verf., Nachtkritik.de, Kritikenrundschau, 2016

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11579, Zugriff am 30.06.2017.

(Inszenierungen in Mannheim und Hamburg), diese Grenze der Darstellbarkeit überschritten. Die Szene produziert übermäßiges Pathos und erregt das Mitgefühl der Zuseher, was nicht im Sinne Jelineks ist. Paradoxerweise ist diese Szene jedoch wortgetreu aus ihrem Text übernommen, es geht also hier um die Darstellbarkeit des Undarstellbaren. Daher sind auch die Rezensionen zu den Produktionen Stemanns eher negativ konnotiert.

Im Programmheft zur Uraufführung *Die Schutzbefohlenen* werden die Schauspieler des Thalia Theaters namentlich genannt, in Abgrenzung dazu: „und ein Flüchtlingschor“, womit seine authentischen Refugees gemeint sind. Ihre Namen werden jedoch nicht erwähnt. Dazu fragt Silke Felber, ob hier nicht bereits eine Humandifferenzierung reproduziert wird.³¹³ „Evoziert das Auf-die-Bühne-Stellen von dezidierten Flüchtlingen nicht etwa Hier-/Dort-Distinktionen, die wiederum ein Denken von Grenzen affirmieren, das die Individuen beider Seiten egalisiert?“³¹⁴

Betrachtet man die Aufführung *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene*, ist die Wahrnehmung der Verfasserin, dass der Chor der realen Flüchtlinge betont zur Schau gestellt wird. Die Asylsuchenden aus verschiedenen Nationen skandieren den Text, die der Regisseur litaneiartig per Mikrofon vorspricht. Da die Akteure nicht verstehen, was sie sagen, entsteht keine echte Empathie für ihre Anliegen.

Die sogenannten „klassischen“ Inszenierungen der Regisseure Michael Thalheimer und Enrico Lübbe sind den besprochenen Performances vorzuziehen. Beide Regisseure verzichten darauf, authentische Asylwerber auf die Bühne zu stellen. Dementsprechend sind die Rezensionen zu diesen Produktionen deutlich positiver, als die der Stemannschen Aufführungen. Die Chorarbeiten sind professionell. Der Bezug Jelineks zu Aischylos' *Die Schutzflehenden* ist in beiden Inszenierungen großartig herausgearbeitet. Es steht die Kunst im Vordergrund, oder wie Barbara Burckhardt treffend schreibt: „Michael Thalheimer lässt Elfriede Jelineks 'Die Schutzbefohlenen' im Wiener Burgtheater im Reich der Kunst verschwinden.“³¹⁵ Dies ist bestimmt auf die Tatsache zurückzuführen, dass Thalheimer, wie in der Arbeit erwähnt, nur mit den Schauspielern des Burgtheater-Ensembles arbeitet. Reale Flüchtlinge haben für ihn keinen Platz auf der Bühne. Die zentralen Themen Aischylos' – Hikesie und Demokratie – sind in beiden Produktionen stark kontextualisiert.

³¹³ Vgl. Felber, Silke, „Wer wenn nicht wir?“, S. 46.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Burckhardt, Barbara, „Die Heimholung“

Enrico Lübke steigert diese Verbundenheit zu Aischylos. Seine wort- und werk- getreue Darstellung der griechischen Tragödie in Verbindung mit Jelineks Text ergibt eine eindringliche Dramaturgie. Obwohl die Inszenierung Thalheimers kaum mit der des Enrico Lübke verglichen werden kann, ist der hell erleuchtete Bühnenraum in Leipzig dem schwarzen, finsternen, hoffnungslosen Raum des Olaf Hartmanns (Burgtheater Wien) vorzuziehen. Das Ende der Leipziger Inszenierung bezieht sich dramaturgisch auf das nicht näher definierte „Wir“ des Jelinekschen Textes. Es öffnen sich alle Türen des Zuschauerraums und die „Flüchtlinge“ sind mitten unter uns. Sie konfrontieren uns mit Klage, jedoch nicht mit Anklage.

Ein Ende der Flüchtlingskatastrophe ist nicht abzusehen. Nach wie vor ertrinken Menschen im Mittelmeer. Laut Medieninformationen sind 65 Millionen Menschen aus verschiedensten Gründen auf der Flucht. Die Mauern der „Festung Europa“ werden daher verstärkt, die Zäune erhöht und möglicherweise sogar die Häfen geschlossen.

Selbst das Theater ist mit dieser hochpolitischen Frage „Flüchtlinge auf der Bühne?“ überfordert. Es kann mahnen, aufzeigen, anklagen und dramatisieren, wie die verschiedenen Inszenierungen beweisen, es kann aber keine Lösung finden. Das Theater nicht, wir nicht und die Politik schon gar nicht. Was das Theater kann, subsumiert Michael Thalheimer in einem Interview wie folgt:

„Der Auftrag, den eine Bühne übernehmen kann, lautet: Gedächtnis und Gewissen zu sein. Wir wollen nicht mit dem Zeigefinger auf das Publikum zeigen und sagen: Wir wissen es besser. Sondern uns gemeinsam ins Gedächtnis rufen: Was haben wir erlebt? Mehr ist nicht möglich. Ich fände es anmaßend, würde ein Schauspieler auf der Bühne so tun, als wäre er ein Flüchtling [...]. Ich denke, dass viele, die laut rufen 'Das Boot ist voll', nur Angst haben um ihren kleinen materiellen Wohlstand. Wenn es uns gelingt, am Bewusstsein dessen zu rütteln, dann hat Theater viel getan.“³¹⁶

Fazit für meine Erkenntnis ist, dass die Frage: „Flüchtlinge auf der Bühne?“ eher mit nein zu beantworten ist, wie die großartigen Inszenierungen Lübkes, Thalheimers und anderen zeigen. Flüchtlingen eine Stimme zu geben – JA – aber nicht auf der Bühne, sondern innerhalb der Gesellschaft, der Gemeinschaft und der Politik. So können die Geflohenen auch vor derartigen Ausfälligkeiten, wie dem Sturm der „Identitären“ auf die Aufführung im Audi Max an der Universität Wien, geschützt werden.

Die theatrale Ausbeutung der Flüchtenden könnte mit Sicherheit in einer weiteren Studie untersucht werden.

³¹⁶ Tartarotti, Guido, „Furcht nur vor der Dummheit.“ Interview. Michael Thalheimer inszeniert Elfriede Jelineks Flüchtlings-Drama 'Die Schutzbefohlenen' (Burg), *Kurier*, 24.03.2015, S 23.

Ich bedanke mich für die tatkräftige Unterstützung meiner Betreuerin, Frau Professor Dr. Monika Meister, die mir mit Motivation und positiver Kritik zur Seite stand.

Für die Hilfe zu meinen Recherchen im Elfriede Jelinek Forschungszentrum an der Universität Wien, möchte ich mich ebenfalls bedanken. Sie war für diese Arbeit sehr wichtig.

8. Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

Aeschylus, *Tragödien und Fragmente*. Oskar Werner (Hg. u. übers.), München, Zürich: Artemis & Winkler, 4. Aufl., 1988.

Aischylos, *Die Schutzsuchenden*. Übers., Anm. u. Nachwort v. Walther Kraus, Stuttgart: Reclam, 2010.

Aristoteles, *Poetik*. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982.

Baur, Detlev, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Tübingen: Niemeyer, 1999.

Baur, Detlev, „Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick, Vorbemerkung und einführende Überlegung am Beispiel Bertolt Brecht“, in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Peter Riemer/Bernd Zimmermann (Hg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. S. 227 – 242.

Behrens, Wolfgang, *Einar Schleef. Werk und Person*, Berlin: Theater der Zeit, 2003.

Bertsch, Kerstin, „'Flüchtlinge' auf der Bühne. Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* in der Inszenierung von Nicolas Stemann und Michael Thalheimer“, Masterarbeit Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2016.

Boyken, Thomas, „Zwischen Kommentar und Affekt. Schillers Konzept des Chors und seine Realisation“, in: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*, Julia Boden-burg/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.) Freiburg i.Br. u.a.: Rombach, 2016, S. 50 – 66.

Clemen, Wolfgang, *Kommentar zu Shakespeares Richard III. Interpretation eines Dramas*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957.

Cortese, Roberta, „Schleefs *Sportstück*-Inszenierung – Ein Probenbericht.“ In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen*, Pia Janke (Hg.), unter Mitarbeit. von Peter Clar/Gisela Hokanson/Stefanie Kaplan/Christopher Kepplinger/Christian Schenkermayr, Wien: Praesens, 2007, S.127 – 130.

Dobiaschowski, Hannah Philia, „Der Theaterchor und seine Einflüsse – Untersuchungen zum Theater der griechischen Antike und zu Einar Schleefs Theaterarbeit.“ Dipl., Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2007.

Dreyer, Matthias, „Der unmögliche Chor – Gemeinschaft als *desoeuvrement* in Theater und Tanz (Schleef, Blanchot, Nancy, Charmatz).“ In: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*, Julia Bodenburg/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.) Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2016, S. 67 – 87.

Dreyse, Passos de Carvalho, Miriam, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chores im Theater Einar Schleefs*, Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1999.

Falk, Jasmin, „Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können?“ In: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Birgit Peter/Gabriele Pfeiffer (Hg.), Wien: University Press, 2017, S. 367 – 372.

Felber, Silke, „Wer wenn nicht wir? Zur Kontingenz europäischer Zugehörigkeit bei Aischylos und Elfriede Jelinek.“ In: *Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven im Theater der Gegenwart*, Natalie Bloch/Dieter Heimböckel/Elisabeth Tropper (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 2017, S. 43- 53.

Flashar, Hellmut, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne, von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München: Beck, 2009.

Flashar, Hellmut, „Griechische Tragödie auf der Bühne der Gegenwart und im Gewand der Gospel-Musik.“ In: *Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Karl Hölz/Lothar Pikulik/Norbert Platz/Georg Wöhrle (Hg.), Frankfurt am Main, u.a.: Lang, 1998, S.11 – 19.

Geisenhanslücke, Achim, *Sophokles Antigone. Interpretation von Achim Geisenhanslücke*, München: Oldenbourg, 1999.

Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*. Orig.Ausg. Stuttgart 1819.

Gödde, Susanne, *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster: Aschendorff, 2000.

Graf, Fritz, „Die kultischen Wurzeln des antiken Schauspiels.“ In: *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Gerhard Binder/Bernd Effe (Hg.), Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998, S. 11 - 27.

Gruber, Markus A., *Der Chor in den Tragödien des Aischylos: Affekt und Reaktion*. Tübingen: Narr, 2009.

Haß, Ulrike, „Chor_Figur und Grund.“ In: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. Julia Bodenburg/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.) Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2016, S. 115 – 130.

Haß, Ulrike, „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleef“, in: *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*, Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 71 – 80.

Haß, Ulrike, „Theaterästhetik.“ In: *Jelinek Handbuch*. Pia Janke (Hg.) u. Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 62 – 68.

Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*. 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.

Jeßing, Benedikt, *Dramenanalyse. Eine Einführung*, unter Mitarbeit v. Thomas Ulrich, Berlin: Erich Schmidt, 2015.

Käppel, Lutz, „Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona“, in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Peter Riemer/Bernhard Zimmermann (Hg.), Stuttgart u.a.: Metzler, 1999, S. 61 – 88.

Kolesch, Doris, „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schleef) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzi)“, in: *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*, Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 57 – 69.

Kranz, Walther, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1933.

Kurzenberger, Hajo, „Theater als Chor“. In: *Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Karl Hölz/Lothar Pikulik/Norbert Platz/Georg Wöhrle (Hg.), Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1998, S. 55 – 75.

Kurzenberger, Hajo, „Chorisches Theater der neunziger Jahre.“ In: *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*, Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 83 – 91.

Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjektes im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler, 1991.

Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander, 2013.

Lehmann, Hans-Thies, „Theater des Konflikts. Einar Schleef@post-110901.de“, in: *Einar Schleef, Arbeitsbuch*. Gabriele Gerecke/Harald Müller/Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Hg.) Theater der Zeit: Berlin, 2002, S. 42 – 53.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999.

Lehmann, Hans-Thies, *Das Politische Schreiben: Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, 2. erw. Aufl., Berlin: Theater der Zeit, 2012.

Meister, Monika, „Figuration des Chores im gegenwärtigen Theater.“ In: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. Julia Bodenburg/Katharina Grabbe/Nicole Haitzinger (Hg.) Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2016, S. 145–156.

Meister, Monika, „Theater müsste eine Art Verweigerung sein.“ Zur Dramaturgie Elfriede Jelinek, in: *Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten*, Wien: Sonderzahl, 2009, S. 275 – 290.

Meister, Monika/Birgit Lodes, „Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks *Winterreise*.“ Gespräch zwischen Birgit Lodes und Monika Meister, in: *„Postdramatik“ – Reflexion und Revision*, Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.), Wien: Praesens, 2015, S. 263 – 271.

Ovidius Naso, Publius, *Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen*, Gerhard Fink (Hg.), übers. v. August von Rode, Zürich, München: Artemis & Winkler, 1989.

Paulsen, Thomas, „Die Funktion des Chores in der Attischen Tragödie.“ In: *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte und Aktualität*, Gerhard Binder/Bernd Effe (Hg.), Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier, 1998, S. 69 – 87.

Primavesi, Patrick, „Wenn das Asyl aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig erfahrbar wird“. Patrick Primavesi über den Umgang mit Fremden in der antiken Tragödie, Gespräch am 15. Januar 2016, in: *Du weißt ja nicht, was die Zukunft bringt. Die Expertengespräche zu „Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen“ am Schauspiel Leipzig*, Jens Bisky/Enrico Lübke/Torsten Buß (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 2016, S. 91 - 99.

Reitani, Luigi, „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir.“ In: *Jelinek [Jahr]Buch, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014-2015*. Pia Janke (Hg.) unter Mitarb. v. Verena Humer/ Silke Felber/ Konstanze Fladischer/Teresa Kovacs, Wien: Praesens, 2015, S. 55 – 71.

Rohweder, Christine, *Macht und Gedeihen: Eine politische Interpretation der „Hiketiden“ des Aischylos*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1998.

Schiller, Friedrich, „Über den Gebrauch des Chores.“ In: *Schillers Werke. Nationalausgabe, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste*, Bd.10, Siegfried Seidl (Hg.), Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1980.

Schiller, Friedrich, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, Klaus L. Berghahn (Hg.), Stuttgart: Reclam, 2009.

Schleef, Einar, *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Schleef, Einar, *Tagebuch 1981 – 1998. Frankfurt am Main. Westberlin*, Winfried Menninghaus/Sandra Janßen/Johannes Windrich (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Schmidt, Christina, *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: transcript, 2010.

Seeck, Gustav Adolf, *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Stemann, Nicolas/Monika Meister, „Wie die Frauen wollen die Texte ja umworben werden.“ Ökonomie und Gender in Nicolas Stemmanns Jelinek-Inszenierungen, Gespräch zwischen Monika Meister und Nicolas Stemmann, in: *Kapital Macht Geschlecht, Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*, Silke Felber (Hg.), unter Mitarb. v. Verena Humer u. Sabrina Weinzettl, Wien: Praesens, 2016, S. 149 – 155.

Stemann, Nicolas/Teresa Kovacs, „Sie nerven, die Texte!“ Nicolas Stemmann im Gespräch mit Teresa Kovacs, in: *Postdramatik, Reflexion und Revision*, Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.), Wien: Praesens, 2015, S. 377 – 382.

Stemann, Nicolas/Pia Janke, „Die Gedanken sind die Handlung.“ Nicolas Stemmann (Hamburg) im Gespräch mit Pia Janke, in: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitungen*, Pia Janke (Hg.) unter Mitarb. von Peter Clar/Gisela Håkanson/Stefanie Kaplan/Christopher Kepplinger/ Christian Schenkermayr, Wien: Praesens, 2007, S.172 – 177.

Stemann, Nicolas, „Das ist mir so was von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren“, in: *Stets das Ihre Elfriede Jelinek*, Brigitte Landes (Hg.), Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 62 – 68.

Thalheimer, Michael/Björn Hayer, „Die Farben eines schwarzen Bildes.“ Zur österreichischen Erstaufführung von Die Schutzbefohlenen am Burgtheater, Michael Thalheimer im Gespräch mit Björn Hayer, in: *Jelinek [Jahr]Buch, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014-2015*. Pia Janke (Hg.) unter Mitarb. v. Verena Humer/Silke Felber/Konstanze Fladischer/Teresa Kovacs, Wien: Praesens, 2015, S. 72 – 80.

Thiele, Rita/Teresa Kovacs, „Text & Theater: Widerstand, Reibung, Innovation.“ Rita Thiele im Gespräch mit Teresa Kovacs, in: *„Postdramatik“, Reflexion und Revision*, Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.), Wien: Praesens, 2015, S 370 – 376.

Zimmermann, Bernhard, (Hg.) *Aischylos Tragödien*. Übers. v. Oskar Werner, Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 5. Aufl., 1996.

Zeitschriften

Decker, Gunnar, „Die offene Situation. Wie in einem Frontex-Europa Sicherheit und Freiheit gegeneinander ausgespielt werden. Das Schauspiel Leipzig widmet sich zum Spielauftritt offensiv den Phobien der Gegenwart“, *Theater der Zeit*, November 2015, S. 17-19.

Deufilhard, Amelie/Nicolas Stemann, „Menschenrechte für alle? Wie leben wir heute? Worauf basiert unser Wohlstand? Und worauf unsere sogenannten Werte? Der Umgang mit Flüchtlingen stellt das demokratische Westeuropa auf die Probe“, *Theater heute*, 2/2015, S. 21 - 25.

Haß, Ulrike, „Woher kommt der Chor.“ *Maske & Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater- Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 58, Heft 1, Wien, Köln: Böhlau, 2012, S. 13 – 30.

Haß, Ulrike, „Sinn egal. Körper zwecklos.“ *Text+Kritik*, Ludwig Arnold (Hg.), München: edition Text + Kritik, Heft 117, 2. erw. Aufl., 1999, S. 51 – 62.

Lohs, Lothar, „Die Schande Europas“. Michael Thalheimer. Der Meister der Essenz zeigt am Burgtheater die österreichische Erstaufführung von Elfriede Jelineks 'Die Schutzbefohlenen', *Bühne*, 25.02.2015, S. 22/23.

Meister, Monika/Josef Szeiler, „Dirigierter und kreativer Chor: Ein Gespräch zwischen Monika Meister und Josef Szeiler“, *Maske & Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater- Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 58, Heft 1, Wien, Köln: Böhlau, 2012, S. 67 – 76.

Zeitungsartikel

Dössel, Christine, „Wir setzten noch eins drauf. Zum Start des Festivals 'Theater der Welt' gibt Elfriede Jelinek den Flüchtlingen von Europa eine Stimme“, *Süddeutsche Zeitung*, 27.05.2014.

Holm, Kerstin, „Wehe dem Fliehenden, er wird das Elendslos ziehen. Das Festival 'Theater der Welt' in Mannheim beginnt mit der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, etwas zu grell inszeniert von Nicolas Stemann“, *Frankfurter Allgemeine*, 26.05.2014.

Iden, Peter, „Kein Netzer kommt aus der Tiefe des Raums. Ein chorisches Geschrei und Gefuchtel: Einar Schleef und Elfriede Jelineks 'Sportstück'“, *Frankfurter Rundschau*, 26.01.1998.

Lübbe, Enrico, „Was wissen wir schon über deren Schicksale?“ *Leipziger Zeitung*, o. D.

Mayer, Robert, „Thalheimer: Die Bühne ist kein Zoo.“ *Die Presse*, 22.03. 2015.

Österreich, Volker, „Auf die Plätze, Einar – Schleef!“ Das Burgtheater geht in die Verlängerung: Uraufführung von Elfriede Jelineks 'Ein Sportstück' in Wien, *Berliner Morgenpost*, 25.01.1998.

Riess, Dima, „Die Freiheit der Wurst. Das Schauspiel überzeugt mit der Premiere von *Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen*“, *Leipziger Volkszeitung*, 05.10.2015.

Schiller, Maike, Interview mit Karin Beier, Intendantin Deutsches Schauspielhaus, Hamburg und Joachim Lux, Intendant Thalia Theater, Hamburg, *Hamburger Abendblatt*, 22.10.2015.

Seegers, Armgard, „Lampedusa auf der Bühne. Nicolas Stemmann inszeniert Jelineks 'Die Schutzbefohlenen' mit wirklichen Flüchtlingen am Thalia Theater“, *Hamburger Abendblatt*, 15.09. 2014.

Schödel, Helmut, „Das volle Boot. 'Wir sind die Unangekündigten. Die Schutzfliehenden'. Das Schauspiel Leipzig nimmt sich mit Aischylos und Jelinek der Flüchtlinsthematik an“, *Süddeutsche Zeitung*, 07.10. 2015.

Tartarotti, Guido, „Furcht nur vor der Dummheit.“ Interview. Michael Thalheimer inszeniert Elfriede Jelineks Flüchtlings-Drama 'Die Schutzbefohlenen' (Burg), *Kurier*, 24.03.2015.

Weitere Quellen

Gyalpo, Renate/Enrico Lübbe, Schriftverkehr der Verfasserin mit dem Intendanten des Schauspiel Leipzig, 06.04.2017.

Holert, Tom/Mark Terkessidis, „Fliehkraft“, *Die Schutzbefohlenen*, Programmheft 99, Thalia Theater, Spielzeit 2014/2015.

Mendelsohn, Daniel, „Das athenische Drama. Die Rettung der Stadt durch die Erziehung des Publikums im Theater“, Burgtheater Wien (Hg.), Programmheft *Die Orestie, Aischylos*, übers. v. Peter Stein, Wien: „agensketterl“, Spielzeit 2016/2017.

Elektronische Quellen

„Aischylos: Hiketiden (Die Schutzflehenden)“
<http://www.stefan.cc/books/antike/hiketiden-aischylos.html>

APA, „'Identitäre' klettern aufs Burgtheater“, *derStandard.at*, 28.04.2016.
<http://derstandard.at/2000035879204/Identitäre-klettern-aufs-Burgtheater>

Asylkoordination Österreich: „Verstöße gegen EU-Recht in neuem Gesetzesentwurf [PA 27. 2. 2017]“
<http://www.asyl.at/de/information/presseaussendungen/asylkoordinationkritisiertreforms-takkato/>

Berger, Jürgen, „'Theater der Welt' startet mit Jelinek. Die Katastrophe namens Lampedusa.“
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-der-welt-startet-mit-jelinek-die-schutzbefohlenen-a-971564.html>, 26.05.2014.

Boldt, Esther, „Die Schutzbefohlenen – Nicolas Stemanns Jelinek-Uraufführung blickt zur Eröffnung des Festivals Theater der Welt in Mannheim auf das Elend der Anderen. Sprecht lieber selbst!“ 23.05.2014.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9574:die-schutzbefohlenen-nicolas-stemanns-jelinek-urauffuehrung-blickt-zur-eroeffnung-des-festivals-theater-der-welt-in-mannheim-auf-das-elend-der-anderen&catid=724&Itemid=100190.

Burckhardt, Barbara, „Die Heimholung. Michael Thalheimer lässt Elfriede Jelineks 'Die Schutzbefohlenen' im Wiener Burgtheater im Reich der Kunst verschwinden.“ Mai 2015, <http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Jelinek-Thalheimer-Die-Heimholung.html>

Cerny, Karin, „Achtung die Menschenwürde!“
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/burgtheater-wien-jelineks-schutzbefohlene-von-thalheimer-a-1026143-druck.html>, 30.03.2015

Felber, Silke/Teresa Kovacs, „Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*.“ *Transit, A journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking world*.
http://transit.berkley.edu/2015/felber_kovacs

Haß, Ulrike, „Einar wie Keiner. Das Unbedingte des Theaters. Zum Tod Einar Schleefs.“ 10.08.2001. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/einar-wie-keiner>

Janke, Pia, „Reizfigur: Die Nestbeschmutzerin“. *Der Standard*, 14.10.2005.
<http://derstandard.at/1817975/Reizfigur-Die-Nestbeschmutzerin>.

Janke, Pia, "Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich." In: *TABU: Bruch, Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek*. 09.01.2014.
<https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/skandalisierung/pia-janke/>

Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen*. 2013, <http://www.elfriedejelinek.com/>

Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen. Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)*. 2015, <http://www.elfriedejelinek.com/>

Jelinek, Elfriede, „Die Zeit flieht. Totennachrede für Einar Schleef“,
<https://www.youtube.com/watch?v=tswPic-YNVo>

Jelinek, Elfriede, Text an den Einar-Schleef-Arbeitskreis Sangerhausen. E.V. zur ihrer Ernennung als Ehrenmitglied, 03.11.2016,
<http://www.einar-schleef-arbeitskreis.de/?p1179>.

Jelinek, Elfriede, Einar- Schleef-Arbeitskreis Sangerhausen E.V., 2001,
<http://www.einar-schleef-arbeitskreis.de/>

Jelinek, Elfriede, „Meine Art des Protest“, 2000,
<http://www.elfriedejelinek.com/fboykott.htm>

Jelinek, Elfriede, „Ich möchte seicht sein“, 1997, <http://www.elfriedejelinek.com>

Jenny, Urs, „Nix Fit for Fun. 'Ein Sportstück' von Elfriede Jelinek (Buch) und Einar Schleef (Regie): Uraufführungsmarathon im Wiener Burgtheater“, *Der Spiegel* 6/1998,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7811150.html>

Kerlin, Alexander, „Hand in Hand durch den Text – Zur Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und Einar Schleef.“ 2006, <http://www.theater-wissenschaft.de/hand-in-hand-durch-den-text-zur-zusammenarbeit-von-elfriede-jelinek-und-einar-schleef/>

Kovacs, Teresa, „Sanktion und Selbstzensur. Elfriede Jelineks Aufführungsverbote für Österreich“, in: *TABU: Bruch, Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek*. 12.03.2014.
<https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktionen/zensur/teresa-kovacs>

Kurzenberger, Hajo, „Chorkörper. Die Kraft der Gruppe“, *Theater heute*, Juli 2009.
<http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Chor-Theatergeschichte-Lösch-Schleef-Reinhardt-Stein-Sellner.html?p=2>

Lücke, Bärbel, „Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlene*“, *Textem*, o.D.
<http://www.textem.de/index.php?id=2519>

Medienservicestelle. Neue Österreicher/innen.
http://medienservicestelle.at/migration_bewegt/2015/11/18/ueber-800-000-fluechtlinge-kamen-2015-nach-europa/

Meister, Monika, Rezension zu Christina Schmidt: „Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chortheater.“ 15.06.2011.
https://rezenstm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=190

Michalzik, Peter, „Regisseur Nicolas Stemmann: 'Wahrheit im Bruch.'“ *Die Zeit*, 24.04.2014, nr.18/2014, <http://www.zeit.de/2014/18/stemmann-jelinek-theater-mannheim/komplettansicht>

Müller, Katrin, Bettina, Theater der Welt in Mannheim: „Gespenstisch präsent Gegenwart.“ 27.05.2014, <http://www.taz.de/!5041317/>

Nussmayr, Katrin, „Die Schutzbefohlenen“: Weinen mit Jelinek, *Die Presse*, 12.04.2016.
<http://diepresse.com/home/kultur/news/4966011/Die-Schutzbefohlenen>Weinen-mit-Jelinek?from=simarchiv>

Ohne Verf., „Die Geistesgegenwärtige: Elfriede Jelinek gewinnt den Literatur-Nobelpreis.“ 09.10.2004.
<https://www.profil.at/home/die-geistesgegenwaertige-elfriede-jelinek-literatur-nobelpreis-95050>

Ohne Verf., Nachtkritik.de, Kritikenrundschaue, 14.03. 2016.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11579

ORF.at, „Audimax: Fahndung nach Rechtsextremen.“ Sendung: Wien-heute, 15.04.2016, <http://wien.orf.at/news/stories/2768696/>

Prüwer, Tobias „Wo Fremde (keine) Zuflucht finden.“ 14.03.2016.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11579:die-schutzflehenden-die-schutzbefohlenen-enrico-luebbe-ueberblendet-in-leipzig-aischylos-und-elfriede-jelinek&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40

Redaktion uni:view, „Wer will denn nicht handlungsfähig sein?“ 13.01.2016.
http://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/inci-dirim-im-gespraech-wer-will-denn-nicht-handlungsfahig-sein/?no_cache=1

Schauspiel Leipzig, <http://www.schauspiel-leipzig.de/buehnen/grosse-buehne/inszenierungen/die-schutzflehendendie-schutzbefohlenen/>

Strigl, Daniela, „Elfriede Jelinek: Österreichs unbequemste Dichterin“. 20.10. 2016, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-oesterreichs-unbequemste-dichterin-ld.123007>

Theiß, Tamina, „Westend“, o.D., <http://www.theater-wissenschaft.de/westend/>

Universal-Lexikon, „Kleisthenes“, <http://universal-lexikon.deacademic.com/260489/Kleisthenes>.

UNHCR – The UN Refugee Agency: Wer ist ein Flüchtling?
<http://www.unhcr.at/mandat/questions-und-answers/fluechtlinge.html>

Villiger-Heilig, Barbara, „Wie inszeniert man Elfriede Jelinek? Diese Sprache will gesprochen werden.“ Interview mit Nicolas Stemann, 20.10.2016.
<https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/wie-inszeniert-man-elfriede-jelinek-diese-sprache-will-gesprochen-werden-ld.123008>

DVD und Videoverzeichnis

Ausschnitt, Rezension von *Ein Sportstück*, Burgtheater, Regie: Zoltan Pataky, DVD, ORF 2, 23.01.1998. 00:59-04:10, 04:20-08:10

Burgtheater Wien, Mitschnitt *Die Schutzbefohlenen*, Burgtheater Wien, 28.03.2015, Regie: Michael Thalheimer, DVD.

Ein Sportstück, Regie: Andreas Missler-Morell, DVD, 3sat, 1998.

Nestroypreis an die Schweigende Mehrheit
<http://www.youtube.com/watch?v=szpovhVppxw>

Schauspiel Leipzig, *Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen*, 02.10.2015, Regie: Enrico Lübbe. Video, <https://vimeo.com/149021208>

Schurian, Andrea, Einführung zu *Ein Sportstück*, Regie: Einar Schleef, DVD, ORF 2, 1998.

Thalia Theater, Hamburg. Mitschnitt *Die Schutzbefohlenen*, St. Pauli Kirche 2013, Regie: Nicolas Stemann, Video.
<https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>

Thalia Theater, Hamburg. Mitschnitt *Die Schutzbefohlenen*, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014, Regie: Nicolas Stemann, Video,
<https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>

Thalia Theater, Hamburg, Mitschnitt *Die Schutzbefohlenen*, Thalia Theater, Hamburg, 12.09.2014, Regie: Niclas Stemmann, Video, <https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>

Symposien

Symposium des Elfriede Jelinek Forschungszentrum „die nichtgewisseste Musik, die ich kenne“ Elfriede Jelinek & Franz Schubert. Universität Wien, am 30.03.2017.

Programmhefte

Burgtheater Wien (Hg.) *Elfriede Jelinek, Ein Sportstück*. Programmheft No. 191, Spielzeit 1997/1998, Wien: Agens-Werk

Burgtheater Wien (Hg.) *Die Schutzbefohlenen Elfriede Jelinek*. Spielzeit 2014/2015. Wien: „agensketterl.“

Burgtheater (Hg.), *Die Orestie, Aischylos*, übers. v. Peter Stein. Programmheft, Spielzeit 216/2017, Wien: „agensketterl.“

Schauspiel Leipzig, Leipzig (Hg.) *Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen*, Spielzeit 2015/2016, Eigenbetrieb der Stadt Leipzig.

Thalia Theater, Hamburg (Hg.) *Die Schutzbefohlene von Elfriede Jelinek*. Programmheft 99, Spielzeit 2014/2015, Hamburg: Ernst Kabel Druck

Der Verfasserin wurden Information, Pressestimmen, Programmhefte etc. von folgenden Theatern zur Verfügung gestellt:

Burgtheater Wien

Nationaltheater Mannheim

Schauspiel Leipzig

Thalia Theater Hamburg

Anhang: „Wo ist der Ehrenschatz“, Flugblatt der Identitären, abgeworfen vom Dach des Burgtheaters anlässlich der Aufführung *Die Schutzbefohlenen* am 27.04.2016.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Chorformation: *Verratenes Volk*, Deutsches Theater Berlin, 2000.
Lehmann, Hans-Thies, „Theater des Konflikts. Einar Schleef@post-110901.de“, in: *Einar Schleef, Arbeitsbuch*. Gabriele Gerecke/Harald Müller/Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Hg.), Theater der Zeit: Berlin, 2002, S. 42 – 53.
Foto: David Baltzer

Abb. 2: Chor der Sportler, *Ein Sportstück*, Uraufführung Burgtheater Wien, 1998.
Regie: Einar Schleef.
Foto: Andreas Pohlmann
Elfriede Jelinek Forschungszentrum, Universität Wien

Abb. 3: Einar Schleef, Monolog „Papi“, Burgtheater Wien, 1998.
Ein Sportstück, Video, 3 sat, Regie: Andreas Missler-Morell, 1998, 4:42:47.

Abb. 4: Nach der Uraufführung, Elfriede Jelinek/Einar Schleef, Burgtheater Wien, 1998.
Ein Sportstück, Regie: Einar Schleef
Foto: Andreas Pohlmann
Elfriede Jelinek Forschungszentrum, Universität Wien

Abb. 5: Authentische Flüchtlinge berichten über ihr Schicksal.
Die Schutzbefohlenen, Ur-Lesung in der Kirche St. Pauli, Hamburg, 21.09.2013.
Mitschnitt des Thalia Theaters, Regie: Nicolas Stemann, Video, 25:55
<https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>

Abb. 6: Festung Europa – die realen Flüchtlinge sprechen ihre Klagen.
Die Schutzbefohlenen, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014.
Mitschnitt des Thalia Theaters, Regie: Nicolas Stemann, Video, 1:00:08.
<https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>

Abb. 7: Der Chor der Protagonisten singt den „Bärli-Song.“
Die Schutzbefohlenen, Nationaltheater Mannheim, 23.05.2014.
Mitschnitt des Thalia Theaters, Regie: Nicolas Stemann, Video, 1:38:35
<https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>

Abb. 8: Flüchtlinge und Protagonisten singen gemeinsam das Lied „Freiheit.“
Die Schutzbefohlenen, Thalia Theater, Hamburg, 12.09.2014.
Mitschnitt des Thalia Theaters, Regie: Nicolas Stemann, Video, 1:07:48
<https://vimeopro.com/thaliatheater/renate-gyalpo-bis-ende-mai17/video/213688069>

Abb. 9: Chor-Kollektiv auf der gefluteten Bühne.
Die Schutzbefohlenen, Burgtheater Wien, 28.03.2015.
Mitschnitt des Burgtheaters, Regie: Michael Thalheimer, DVD, 00:16:34

Abb. 10: Die Darstellerin der Anna Netrebko singt eine Arie aus Händels „Rinaldo“.
Die Schutzbefohlenen, Burgtheater Wien, 28.03.2015.
Foto: Reinhard Werner
Elfriede Jelinek Forschungszentrum, Universität Wien.

Abb. 11: Bernhard Dechant mit Flüchtlingschor.
Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene, Werk X, Wien, 12.09.2015.
Regie: Bernhard Dechant/Tina Leisch, <http://www.schweigendemehrheit.at/fotos>
Foto: Barbara Semmler

Abb. 12: Transparent am Schauspiel Leipzig zur Premiere.
Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen, Schauspiel Leipzig, 02.10.2015.
Regie: Enrico Lübbe.
Foto: Rolf Arnold

Abb. 13: Der Chor der Töchter des Danaos betritt argivischen Boden mit dem Symbol der Hikesie – ein mit Wollfäden umwickelter Olivenbaumzweig.
Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen, Schauspiel Leipzig, 02.10.2015.
Regie: Enrico Lübbe
Foto: Bettina Stöß

Abb. 14: Jelineks Flüchtlinge
Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen, Schauspiel Leipzig, 02.10.2015.
Regie: Enrico Lübbe, <https://vimeo.com/149021208>, Video, 46:23.

10. Abstract Deutsch

Hauptziel dieser Arbeit ist es zu eruieren, ob authentischen Flüchtlingen auf der Theaterbühne eine Stimme gegeben werden soll. Daraus ergibt sich die Auseinandersetzung mit der Rolle des Chores am Theater und spannt einen Bogen von der griechischen Antike zum 21. Jahrhundert. Dabei wird untersucht, inwiefern sich das theatrale Mittel Chor im Laufe der Zeit in Form und Dramaturgie entwickelt und verändert hat. Betrachtet wird hauptsächlich die Entwicklung von Aischylos' *Die Schutzflehenden* zu Elfriede Jelineks' *Die Schutzbefohlenen*, denn Jelinek verflechtet ihr „chorisches“ Werk mit der Tragödie des Aischylos. Überblicksartig werden die Chorversuche einiger Autoren und Theatermacher analysiert, wie die Arbeiten Friedrich Schillers, Max Reinhardts und Bertolt Brechts. Wichtig für diese These ist die Wiederbelebung des Chores durch den Autor und Regisseur Einar Schleef Ende des 20. Jahrhunderts. Er schafft ein Neudenken des Chores, eine eigene Theaterform, denn für ihn ist der Chor Theater.

Der Regisseur Nicolas Stemmann hat mit seiner Uraufführung *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek die Methode vorgegeben, das Stück mit realen Flüchtlingschören zu erarbeiten. Manch ein Theatermacher folgt seiner Vorgabe. Analysiert werden zur Frage „Flüchtlinge auf der Bühne?“ einige Inszenierungen: Die Produktionen Nicolas Stemmanns (in Mannheim und Hamburg), die Arbeit Michael Thalheimers, der in Wien den Chor der *Schutzbefohlenen* ausschließlich mit dem Ensemble des Burgtheaters inszeniert, sowie die Aufführung Enrico Lübbes am Schauspiel Leipzig *Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen*. In dieser Inszenierung wird im ersten Teil wortgetreu Aischylos Tragödie und im zweiten Teil – stark gekürzt – Jelineks Textgeflecht auf der Bühne wiedergegeben. Die Chöre bestehen aus dem Ensemble des Schauspiels Leipzig, sowie aus Bürgern der Stadt. Es befinden sich keine authentischen Flüchtlinge auf der Bühne.

11. Abstract English

The principal purpose of this study is to determine whether genuine refugees should be given a voice on the theatre stage. This question evokes an analysis of the role of the chorus in the theatre and spans an arc from ancient times to the 21st century. It examines the extent to which the theatrical chorus developed and changed in the course of time in form and dramaturgy. The main aspect taken into consideration is the development of the chorus from *The Suppliants* of Aeschylus to Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*, because Jelinek intertwines her choric work with the tragedy of Aeschylus. The choral experiments of some authors and stage directors, such as the works of Friedrich Schiller, Max Reinhardt and Bertolt Brecht, are briefly analyzed. Significant for this thesis is the revival of the choir by the author and director Einar Schleef at the end of the 20th century. He initiates a rethinking of the chorus, thus inventing his own theatrical form, because for him the choir is the theatre.

The director Nicolas Stemmann staged the premiere of Jelinek's *Die Schutzbefohlenen* with choirs of real refugees. Quite a few directors used thereafter this method for their productions. To answer the question "Refugees on the stage?", some performances are analyzed, such as the productions of Nicolas Stemmann (in Mannheim and Hamburg), the work of Michael Thalheimer, who staged the chorus of *Die Schutzbefohlenen* in Vienna exclusively with the ensemble of the Burgtheater, as well as the performance of Enrico Lübbe at the Schauspiel Leipzig. He combines *The Suppliants* of Aeschylus with Jelinek's *Die Schutzbefohlenen* into one play. In the first part Aeschylus' tragedy is staged verbatim, the second part is Jelinek's text, however, extremely shortened. The choirs consist of the ensemble of the Schauspiel Leipzig, as well as citizens of the city. There are no authentic refugees on the stage.

12. Anhang

Flugblatt der „Identitären“, abgeworfen vom Dach des Burgtheaters anlässlich der Aufführung *Die Schutzbefohlenen* am 27.04.2016.



WO IST DER „EHRENSCHUTZ“

FÜR ÖSTERREICHISCHE FRAUEN VOR EUREN „SCHUTZBEFOHLENE“?

In der Nacht von Freitag auf Samstag wurde eine junge Frau Opfer eures Multikulti-Experiments. Die 21-jährige Studentin wurde von drei eurer "Schutzbefohlenen" am Praterstern auf einer Toilette überfallen, mit dem Kopf mehrmals gegen die Klotuschel geschlagen und abwechselnd vergewaltigt. Während ihr euch mit euren Bekannten über die "dummen FPÖ-Wähler" lustig macht, passieren solche Vorfälle immer häufiger. Während ihr euch etwas auf eure "Bildung" einbildet und andere Menschen abwertet, müssen Menschen die Konsequenzen eures Handelns auf schrecklichste Art und Weise ausbaden.

Auch diese minderjährigen Afghanen wurden von euch in unser Land geholt, am Bahnhof beklatscht und in den Zeitungen als "Bereicherung" bejubelt. Auch ihnen hat Jelinek ihr weinerliches Stück gewidmet. Dieses Stück soll heute unter dem "Ehrenschatz" der Nationalratspräsidentin Doris Bures im Burgtheater aufgeführt werden. Das ist eine Schande für diese Institution und eine Verhöhnung der Opfer eurer sogenannten "Schutzbefohlenen". Wir fragen euch: wer übernimmt den Ehrenschatz für die Frauen in diesem Land - für eure Töchter?

Doch wir sind euch egal. Ihr habt uns schon lange vergessen und importiert euch eure "Schutzbefohlenen", die ihr wie Haustiere bemuttert. Während einige von ihnen im Prater vergewaltigen oder in Paris und Brüssel morden, zieht ihr euch in eure sicheren Wohlfühlzonen zurück. Doch wir lassen euch keine Ruhe mehr. An euren Händen klebt das Blut von Bataclan und ihr seid verantwortlich für die Vergewaltigungen, die Tag für Tag Europa überziehen. Wir konfrontieren euch mit den Konsequenzen eures Handelns und nichts kann uns davon abhalten. Schon gar nicht der "Ehrenschatz" einer Regierung, die ihr eigenes Volk nicht schützen will.

Wir sind die Jugend Europas und wir haben eure Dekadenz satt. Diese Stadt und dieses Land gehört euch nicht. Es kann euch nicht gehören, weil ihr dieses Erbe verachtet. "Österreich du mieses Stück Scheisse" - so rief die Grüne Jugend am Montag aus, was ihr eigentlich alle denkt. Doch wir denken anders. Wir lieben unser Land und wir sind gekommen, damit ihr verschwindet. Wenn ihr das Lambda seht, wisst ihr: eure fetten Jahre sind vorbei.

 wien@iboesterreich.at
 <http://iboesterreich.at>
 <https://www.facebook.com/identitaeroesterreich>


IDENTITÄRE BEWEGUNG