

Das Theater als transitorischer Raum

Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene

von Bettine Menke und Juliane Vogel

I. Vorübergehender Aufenthalt¹

Das Theater ist zu einem zentralen Akteur in der asylpolitischen Debatte geworden. Mit erstaunlicher Geschwindigkeit hat sich seit 2013 eine anwachsende Theaterszene um das Thema Flucht organisiert. Vielfältig sind die Aktivitäten, die sich darauf ausrichten, die Sache der Flüchtigen, die durch Krieg, Verfolgung und wirtschaftliche Not zum Verlassen ihres Landes gezwungen wurden, auf einer (sei es feststehenden, sei es temporären) Bühne zu verhandeln. Entscheidungen über Gehen oder Bleiben, die in der Regel den Behörden überantwortet und damit der öffentlichen Aufmerksamkeit entzogen sind, werden im Theater der Öffentlichkeit vorgelegt. Diese Initiativen fallen in eine Situation der Verfahrensunsicherheit, in der die staatsrechtlichen Grundlagen der Asylpolitik der Bundesregierung und der Europäischen Union wie auch die institutionellen Maßnahmen neu überdacht werden, die die Aufnahme von Flüchtlingen regeln. Aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen Stoßrichtungen partizipieren Theater und Theaterprojekte an einem offenen politischen und bürokratischen Prozess, dessen rechtlicher Rahmen und exekutive Mittel derzeit verhandelt werden.

Die Formen, in denen dies geschieht, sind dabei ebenso vielgestaltig wie das Problem, das sie verarbeiten sollen. Sie umfassen dokumentarische Formen, Formen des Reenactment, Formen des Erzähltheaters oder interaktive Formen, die darauf abzielen, das Publikum für die Notsituation von Flüchtlingen zu sensibilisieren und zu eigenen politischen Aktivitäten anzuregen. Neue Gattungen entstehen und alte Gattungen erneuern sich, wenn sie in Berührung mit Flüchtigen kommen und erzwungene Mobilität auf die Bühne vordringt. Durch die Wiederdarstellung von Stücken aus der dramatischen Literatur, die sich bereits in der Vergangenheit mit der Lage von Flüchtigen auseinandersetzen, werden Spielpläne politisch neu ausgerichtet. Theater mit, für, von und ohne Flüchtlinge(n) rücken den Theaterraum als einen Schauplatz der öffentlichen Bewusstseinsbildung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Bühne versteht sich als der in besonderer Weise taugliche Ort, an dem die Öffentlichkeit mit der Sache der Flüchtlinge und mit diesen selbst bekannt gemacht wird. „People should know them, people should hear from them“,² schreibt der amerikanische Theatermacher Peter Sellars, der Theaterprojekte gemeinsam mit Flüchtlingen entwickelt. Im Bewusstsein einer politischen Verantwortung, die über die Bühne hinausreicht, erklären sich die Theater zu Zufluchtsorten. Ihre Ressourcen stellen sie nicht nur für die Aufführung, sondern auch für die Unterbringung zur Verfügung. Das Theater wird zum Ort, an dem Flüchtlinge vorübergehend beherbergt, beschäftigt, ernährt und in Asylangelegenheiten beraten werden können. Anlässlich der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* beschäftigte das Hamburger Thalia Theater Flüchtlinge der Hamburger Lampedusagruppe als Schauspieler und handelte die rechtlichen Bedingungen aus, die eine Beschäftigung von Asylwerbern möglich machte (vgl. den Beitrag von Benbenek/Schäfer im vorliegenden Band). Das Deutsche Theater in Berlin brachte Flüchtlinge zeitweise in seiner Garderobe unter. Auch das Konstanzer Theater, in dem im Juli 2016 die Tagung stattfinden durfte, deren Beiträge (mit einigen schönen Ergänzungen) im vorliegenden Band *Flucht und Szene* versammelt sind, hat Flüchtlinge zu ihren Aufführungen eingeladen. Bühne und Theater rücken damit in die Reihe jener räumlichen Provisorien ein, die Flüchtlingen „subsidiären Schutz“³ gewähren. Ihre Initiativen verstehen sich als ergänzende Maßnahmen zu den Regelungen der Genfer Flüchtlingskonvention und als Proteste gegen deren Umsetzung in den Nationalstaaten und der EU. Wer in den Raum des Theaters eintritt, so lassen sich die laufenden Initiativen lesen, soll wenigstens vorübergehend sicher sein.

Das Theater, wo immer es stattfindet, tritt damit in eine offene und zumeist polemische Beziehung zu anderen temporären Schutzräumen, in denen Flüchtlinge derzeit leben. Es will denjenigen eine Öffentlichkeit geben, die in den Auffanglagern oder Erstaufnahmezentren unsichtbar bleiben. Mit der Bühne stellt es einen alternativen Ort zur Verfügung, in dem eine Flucht aufgehalten, ein Anliegen vorgetragen und verhandelt werden kann. Gleichzeitig stellt es einen Zeitraum bereit, während andernorts – und insbesondere vor den Schranken der Behörden – Zeit knapp bemessen ist. Peter Sellars' Theater zum Beispiel protestiert mit seiner Arbeit ausdrücklich gegen die Praxis US-amerikanischer Gerichtshöfe, die für die Befragung und Abfertigung einer an der mexikanischen Grenze aufgegriffenen Person 25 Sekunden veranschlagen.⁴ Mit dem Theaterpublikum ist andererseits eine Instanz angerufen, die über Bleiben und Gehen anders als die Behörden ‚entscheiden‘ oder ‚urteilen‘ mag.

II. Fluchtauftritt im Zwischenraum⁵

Diese Verbindung von Schutzgewähr und Theaterraum ist jedoch kein zufälliges und ausschließlich den aktuellen politischen Umständen geschuldetes Phänomen der Gegenwart. Wie der vorliegende Band zeigt, wird diese Verbindung bereits in den Anfängen des europäischen Theaters gestiftet. An den asylpolitischen

Projekten der aktuellen Theaterszene nimmt ein theatergeschichtlich geschärfter Blick eine Vorgeschichte wahr, die bis zur Antike zurückreicht (vgl. die Beiträge in der ersten Abteilung des vorliegenden Bandes). Er wird feststellen, dass die antike Bühne schon in der Gründung des Theaters asylpolitische Bedeutung hatte. Schon die Tragödien, die hier aufgeführt wurden, entwarfen Ankunftssituationen, die zentrale asylpolitische Fragen aufwarfen und über das Anekdotische hinausgingen. Ihre mythischen Personen von Orest, Ödipus bis hin zu den Herakliden des Euripides waren asylpolitische Fälle, die die Schutz- und Aufnahmefunktion der Szene in Anspruch nahmen und das gastgebende Gemeinwesen vor neue Herausforderungen stellten. Zentraler Referenztext dieses Bandes ist die wahrscheinlich 463 v. Chr. aufgeführte Hiketiden-Tragödie des Aischylos, die Elfriede Jelinek in die aktuelle Debatte eingetragen hat. Sie behandelt das Fluchschicksal der Töchter des Danaos, die vor der Zwangsverheiratung mit den Söhnen des Ägyptos fliehen und erfolgreich das Bleiberecht in der von ihren Blutsverwandten regierten Stadt Argos erleben. – Im Medium des Theaters wie in der Form der Tragödie, die beide als Institutionen politischer Selbstreflexion der Polis gelten können, inszenierte sich bereits der Stadtstaat Athen als Schutzmacht Verfolgter.⁶ Bühne und Text boten die Möglichkeit, die eigene asylfreundliche Position in Szenarien der mythischen Vergangenheit auszutesten. Bereits hier, so die Ausgangsthese dieses Bandes, ist das Theater als ein Ort der eintreffenden Fremden oder Fremdgewordenen angelegt, die in seinen Grenzen vorübergehend innehalten, auftreten und ihren Fall verhandeln, aber auch ein Ort der Gastgeber, die sich im Umgang mit den Fliehenden mit der Frage nach der eigenen politischen Identität konfrontiert sehen.⁷ Die Tragödie eröffnet damit einen Ankunftsraum, indem sie den Ankommenden ins Zentrum ihrer Dramaturgie stellt und zugleich die Reaktion der Empfangsgesellschaft beobachtet. Sie inszeniert Momente prekärer Ankünfte und diskutiert in dramatischer Form die Folgen, Verhandlungen, Druckmittel, Statusklärungen, Krisen, Gewinne und Verluste, die sich daraus für das betroffene Gemeinwesen ergeben. In allen genannten Fällen werden die Asylwerbungen jedoch positiv beschieden. Die Danaiden ziehen singend in Argos ein und preisen die Götter der Gastgeber.

Wenn wir mit dem Theaterwissenschaftler Max Herrmann davon ausgehen, dass sich der theatrale Raum erst über die Bewegung der Akteure realisiert,⁸ ist diese in den genannten Tragödien eine Fluchtbewegung. Die Bewegung des Ankommens und Auftretens, der eine zentrale Rolle für die Konstitution des antiken Theaters zugeschrieben werden muss, ist unfreiwillig und in den genannten Fällen der Danaiden, der Herakliden und des Orest durch Verfolgung und Jagd hervorgerufen (vgl. die Beiträge von Campe und Menke). Walter Benjamins Notiz zu einem Theater, in dem die Personen ‚fliehend auftreten‘,⁹ ist in ihnen realisiert und der Bühnenraum durch eine Fluchtbewegung eröffnet. Aischylos' Schutzfliehende beginnen mit dem Wort *pheugomen* – „wir fliehen“¹⁰ und besetzen die Szene im Zeichen der Flucht. Es ist auch kein Zufall, dass sie sich in ihrer Rede auf die emblematische Figur der von Hera verfolgten Io beziehen, die im mythologischen Raum der Tragödie eine besondere Rolle spielt. In Aischylos' Tragödie *Der gefesselte Prometheus* tritt diese fliehend – als eine mit „Skythiens Raum“¹¹ Unkundige – auf, die ihren Monolog mit einer Orientierungsfrage eröffnet: „Welch Land? Welchen Volks?“¹² Ihr Schicksal wie ihre Auftrittsform weisen uns darauf hin, dass das Theater eine vom Kommen und Gehen, nicht aber vom Bleiben beherrschte Welt vorstellt, in der die Flucht, die Verbannung oder die unfreiwillige Bewegung andere Fortbewegungsarten dominieren und jede Situierung durch eine von außen her drohende und durch Verfolger bedingte Rastlosigkeit bedroht ist.

Wie die hier versammelten Beiträge zeigen wollen, bilden Flucht, Jagd und Vertreibung die Rückseite der Szene und den Hintergrund fliehender Ankunft (vgl. Campe). Sie verursachen und formen zugleich die Bewegung, die den tragischen Spielraum eröffnet. Pointiert illustrieren Orests Auftrittsverse aus den *Eumeniden* den Zusammenhang zwischen Ankunft und Flucht:

Herrin Athena, auf des Loxias Geheiß / Kam ich; nimm auf geneigten Sinns den Frevler nun, / Der nicht mehr Sühnung heischt, des Hand nicht unrein mehr; / Nein, der schon stumpf macht', abgetragen seinen Fluch / In fremden Häusern, auf der Menschen Weg und Steg, / So über Land zugleich wie Meer auf weiter Fahrt. / Treu folgend Loxias' Befehl und Seherwort, / Nah deinem Haus ich, Göttin, deinem heiligen Bild; / Hüt hier den Platz und wart auf des Gerichtes Schluß.¹³

Damit ist eine für die Argumentation dieses Bandes zentrale Ankunftssituation formuliert und die Auftrittsbewegung als ein zentrales Strukturelement der Tragödienaufführung in den Blick gerückt. Diese Auftrittsbewegungen zeugen von erlittener Gewalt. Sie lassen das Erscheinen aus Verfolgung und Vertreibung hervorgehen, sie tragen ihr Pathos auf die Bühne und machen damit auf den Pathoskern allen In-Erscheinung-Tretens aufmerksam.¹⁴ Außerdem – und dieser Umstand ist zu unterstreichen – machen die Tragödien deutlich, dass die Aufnahme des Fliehenden nur vorläufig und auf Vorbehalt hin erfolgt. Mit dem Auftritt ist das Asyl noch nicht gewährt und die Ankunft noch nicht definitiv – vielmehr werden ein Zwischenraum und eine Zwischenzeit eingeräumt, die die Fluchtbewegung vorübergehend stillstellen und die stumme Verfolgung in eine rednerische Auseinandersetzung über die Zukunft der *pheugontes* überführen. Die Chance, die die Bühne den Fliehenden eröffnet, ist mit den Worten „wart auf des Gerichtes Schluß“ präzise bezeichnet. Mit ihren Verhandlungen bringen die Tragödien die Vorbehaltlichkeit allen Ankunfts geschehens zur Geltung. Die Ankommenden befinden sich in der Ankunft, in einer Bewegung des Aufschubs der Ankunft.

Berücksichtigen wir außerdem die räumliche Anlage des Dionysos-Theaters, wie sie Siegfried Melchinger in

seinem Buch *Das Theater der Tragödie* beschreibt, gewinnt die Zwischenlage des Theaters zusätzlich an Evidenz. Demnach ist das Spiel, das auf diesem zur Aufführung kommt, *zwischen* Stadt und Meer zu lokalisieren. Die Bühne verfügt über zwei Zugänge, deren einer vom Meer, der andere von der Stadt kommt,¹⁵ sodass alle Beteiligten jeweils von woandersher eintreffen. Der Ort des Auftritts ist baulich und theatral als ein Zwischen- oder Schwellenort angelegt, an dem über den weiteren Verbleib eines Ankommenden erst zu verhandeln ist, aber auch die Gastgeber nicht bei sich zu Hause sind. Unter den aufgezeigten Bedingungen eröffnet sich eine transitorische Zone, in der innerhalb einer befristeten Zeitspanne über Aufnahme oder Zurückweisung, Bleiben oder Gehen, Leben oder Tod gesprochen wird. In diesen Zwischenraum treten die Schutzfliehenden ein, hier stehen die schutzgebenden Altäre, hier wird die Asylbitte vorgetragen, hier stoßen die Interessen der Fremden auf die der Empfangsgesellschaft und hier findet die Verhandlung mit den Vertretern des potentiell gastgebenden Gemeinwesens statt. Als Transitraum ist die Bühne einerseits den territorialen Räumen entgegengesetzt, die die Gastgeber in Anspruch nehmen, andererseits den Unorten der Verwüstung (vgl. den Beitrag von Wild) und des Meeres, die im Auftritt zurückgelassen werden sollen. Dabei bieten sich bereits in der transitorischen Anordnung der Tragödienbühne unterschiedliche Optionen oder „Ausgänge“ im doppelten Wortsinn an: die Stadt als der Ort der potentiellen Integration der Supplikanten oder das Meer als das weite Feld der fortgesetzten Flucht oder des Davon-Kommens (vgl. Wild).

III. Verfahren und Agon

Ein Blick auf die Orestie, vor allem aber auf die *Hiketiden* – *Die Schutzfliehenden* des Aischylos wird dabei zunächst feststellen, dass die Verhandlungen zwischen den Flüchtigen und den Vertretern der Stadt verfahrensförmig ablaufen. Die Tragödien, von denen hier die Rede ist, codieren nicht nur den transitorischen Raum, in dem sich das Spiel vollzieht, sie greifen auch die Formalitäten auf, die die asylopolitische Praxis der Polis bestimmen. Diese Formalisierungen erfolgen jeweils im Rückbezug auf das in der Stadt geltende asylopolitische Prozedere. In komprimierter Form zitieren die genannten Tragödien die im Fall der Aufnahmebitte gebräuchlichen Regelungen und nehmen daran gleichzeitig eigenmächtige Veränderungen vor. In einer Studie zu den *Hiketiden* hat Martin Dreher darauf hingewiesen, dass Aischylos keine Nachahmungen, sondern Umgestaltungen oder vielmehr Neukonstruktionen¹⁶ des Asylverfahrens in Szene setzte. Der Gruppe der Schutzfliehenden wird ein Aufnahmeverfahren zugeschrieben, das diese von Rechts wegen gar nicht durchlaufen müsste. Dreher argumentiert, dass den Hiketiden der von ihnen angestrebte Metökenstatus auch ohne Asylbitte und Volksentscheid zusteht (vgl. den Beitrag von Schmitz im vorliegenden Band). Auf der Bühne wird demnach etwas vollzogen, was die politischen Regelungen der Polis überschreitet, was die Bindekraft von Verfahren betont und zugleich ein starkes dramatisches Strukturelement einführt. Die Tragödie setzt ein Prozedere in Gang, in dem die Hiketiden, als sie vom Meer her eintreffen, beide in der Polis anerkannten und gebräuchlichen Asylinstanzen anrufen.¹⁷ Ihre Appelle umfassen sowohl die sakralen als auch die politischen Varianten der Schutzbitte (wie Susanne Gödde in einer grundlegenden Studie zu den Hiketiden [und im Beitrag zum vorliegenden Band] zeigt).¹⁸ Auf der sakralen Seite steht die rituelle Hikesie, die die Möglichkeit der Altarflucht vorsieht und den Gastgeber, sei es ein Altar oder eine Person, durch die bindende Kraft der körperlichen Berührung auf Asyl-Gewährung verpflichtete.¹⁹ Auf der politischen Seite steht die an die politischen Institutionen der Gastgebergesellschaft gerichtete Asylwerbung, die sich an die Hikesie anschließt. In den *Hiketiden* ist es nach den Göttern zunächst der König Pelasgos, der diese Übertragung in die Sphäre ‚politischer Asylie‘ entgegennimmt. Nachdem ihm am Altar eine vorläufige Entscheidung zugunsten der Schutzbitte abverlangt wird, legt er sie anschließend der Volksversammlung von Argos vor, die der Aufnahme der Jungfrauen in einem abschließenden demokratischen Abstimmungsprozess zustimmt.

Die Form der Verhandlungen zwischen Flüchtigen und den politischen Entscheidungsträgern ist eine nach den Regeln der Beredsamkeit geführte Auseinandersetzung.²⁰ Das rhetorische Modell, dem sie folgt, ist der Agon, d. h. die auf der Alternation von Rede und Gegenrede gegründete Form des wetteifernden Wortwechsels, in dem die Positionen zwischen Asylsuchenden und Gastgebern ausgehandelt und verteidigt werden. Der Agon setzt einen potentiell ergebnisoffenen Prozess in Gang, der widerstreitende Rechtsordnungen im Streit gegeneinander ausspielt. Dabei stehen in der Verhandlung alle Positionen auf dem Spiel.²¹ In den mit allen rhetorischen Waffen geführten Dialogen der *Hiketiden*-Tragödie werden die formalen und argumentativen Anstrengungen sichtbar, die die Aufnahme von Fremden einer Empfangsgesellschaft abverlangt. In diesen Auseinandersetzungen können die Asylsuchenden auf keine selbstverständlichen Sprecherstandorte zurückgreifen. Auch wenn sie die Formen der Hikesie wie die Spielregeln des Agon kennen und daher den Erwartungen Genüge leisten, die die Gastgebergesellschaft an sie heranträgt, müssen sie eine Position in prekärer Lage erst etablieren. Sprechend versuchen sich die fliehend Eintreffenden geltend zu machen und dabei unter verschärften Bedingungen eine Behauptungsleistung zu vollbringen, die paradigmatisch von jedem verlangt wird, der eine Bühne betritt. In den Spielen, denen die Tragödien Raum geben, stehen daher auch die Sprecherpositionen zur Verhandlung.

Zugleich zielt die Inszenierung von Agonalität auf der Bühne der Tragödie auf eine Finalisierung des Redestreits ab. Die Bedeutung der *Hiketiden* ist von der Forschung darin gesehen worden, dass sie als eine der ersten Tragödien den dilemmatischen Charakter von ‚Entscheidung‘ generell entfaltet. König Pelasgos’

Zustimmung, die schutzfliehenden Jungfrauen in Argos aufzunehmen, fällt unter dem Druck zweier gleichberechtigter Handlungsgebote. Im Umgang mit den unerbetenen Gästen treten Göttergehorsam und politische Zweckmäßigkeit in einen aus der Sicht des Königs unlösbaren Widerstreit. Die Asylwerbung der Danaiden wird in einer Situation vorgetragen, in der das alte Göttergebot, den Fliehenden Schutz zu gewähren, mit einer neuen politischen Kultur in Gegensatz tritt, die durch Mehrheitsentscheidungen bestimmt ist und die politischen Folgekosten einer solchen Aufnahme nicht ohne Weiteres zu tragen bereit ist.²² Hans-Thies Lehmanns Beitrag zeigt, dass die Tragödie eine Dehnung des Moments des ‚Entscheidens‘ (bevor entschieden ist) vollzieht, die dieses – in seiner Unhaltbarkeit – im Aufschub lesbar macht.

Bei Aischylos arbeiten Raum-, Verfahrens- und Zeitstruktur der Tragödie damit zugunsten der Flüchtigen. Diese können den in der Dehnung gewonnenen Zeitraum nutzen, um eine vorläufige Ankunft in ein künftiges Bleiben zu transformieren und die politischen Voraussetzungen für eine Aufnahme zu schaffen. Auftretend finden sie nicht nur Ungewissheit, sondern in den Formen der Hikesie und Asylie auch ein Verfahren vor, das ihrem Anliegen Nachdruck verleiht und ihnen wie immer vorbehaltlich die Hoffnung gibt, am Ende den Weg in die Stadt beschreiten zu können. Zugleich zeichnen sich auf der Bühne des Aischylos Strukturen der Zwischenräumlichkeit und eine Zwischenzeitlichkeit ab, die, was auf der Bühne zur Erscheinung kommt, als vorübergehend kennzeichnen. In der Antike wie in der Gegenwart realisiert sich das Theater der Fliehenden als ein Theater der suspendierten Ankünfte und suspendierten Entscheidungen, die allenfalls als vorläufig, nicht aber als abgeschlossen gelten können.

IV. Transpositionen. Umschriften – Transite

Auf diese Vorgeschichte hat Elfriede Jelinek aufmerksam gemacht. Ihre Bearbeitung von Aischylos' *Hiketiden – Die Schutzfliehenden*, die als zweiter wichtiger Referenztext der gegenwärtigen Theaterarbeit in den Beiträgen dieses Bandes angesprochen wird, hat diese in den Blick gerückt. Wie schon in anderen ihrer Stücke wird auch hier der Dialog mit der antiken Szene wieder aufgenommen. Zugleich lassen Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, die den Titel der Tragödie in eine passivische Form übersetzen, den Abstand zwischen dem antiken und dem zeitgenössischen Fluchttheater sichtbar werden. In Bezug auf die antike Vorlage zeichnen sich in ihnen die gravierenden strukturellen Veränderungen ab, die der Fluchttraum Theater durchlaufen hat. Zugleich werden die Herausforderungen sichtbar, die dem Theater aus der gegenwärtigen asylpolitischen Notlage erwachsen (vgl. die Beiträge von Lehmann, Haß und Annuß). Der agonalen Anordnung der griechischen Tragödie stehen in *Die Schutzbefohlenen* die vagierenden Formen eines Sprechens gegenüber, das weder Orts- und Personenbindungen eingeht noch Entscheidungen in die Wege leitet. An die Stelle des Streitdialogs treten chorische Äußerungsformen, die weder den Flüchtlingen noch den Gastgebern eindeutig zugerechnet werden können und keine Aufteilung in Rede und Gegenrede zulassen. Die Unbestimmtheit der Form korrespondiert mit der Abwesenheit eines gültigen, öffentlichen und bekannten Verfahrens. Geregelt Abläufe und Aushandlungen weichen einer Hikesie ohne Adressaten: „[A]ber es will ja keiner, nicht einmal der Stellvertreter eines Stellvertreters hören.“²³ Unter diesen Bedingungen sind keine Vorhersagen hinsichtlich der zu beschreitenden Wege und des Ausgangs möglich.

Außerdem ist aus einem theatralen Ankunfts- und Verhandlungsplatz ein nicht gerahmtes und nicht auf Beschauer hin angeordnetes Niemandsland der ‚Schutzbefohlenen‘ geworden, in dem sich Sprecher allenfalls temporär etablieren: Ihr Erscheinen im Transit der Szene ist nur im Verschwinden fassbar. Dem einmaligen Fluchtauftritt der Danaiden, der am Ende in eine Aufnahme mündet, entsprechen bei Jelinek die unaufhörlichen Ankunftsbewegungen transitorischer und im Doppelsinn flüchtiger Gestalten, die von sich sagen, dass „ihre Wesen davonhuschen wie Mäuse“.²⁴ Ankunft wird als eine anfänglich bereits fragliche, allenfalls provisorisch gewährte und vielfachen Kontingenzen ausgesetzte kenntlich gemacht. Die Sätze: „wir müssen hier erscheinen und dann dort, doch welches Land wohl, liebreicher als dieses, und ein solches kennen wir nicht, welches Land können betreten wir? Keins“²⁵ kennen keine Bleibperspektive. Sie nehmen bereits das nächste Land in den Blick und lassen als monologische, adressatenlose Äußerungen erkennen, dass sich keine Gastgeber zeigen. Unter diesen Bedingungen verliert auch das „hier und jetzt“ der Szene seine deiktische Macht. Es ist stets auf ein künftiges „dort“ oder ein gestaltloses Draußen bezogen, das die Ankunft misslingen lässt.²⁶

In den Fluchtauftritten der *Schutzbefohlenen* Jelineks hat sich damit die in jedem Auftritt angelegte Krisenstruktur bis zur Fragwürdigkeit des Erscheinens gesteigert. Die schweifenden Redeformen korrespondieren der Unbestimmtheit der Sprecher, die mit den indefiniten Mengenbegriffen der ‚Vielen‘ oder ‚Mehreren‘ angesprochen werden. Diese erinnern daran, dass die Römer die Toten die „plures“ nannten.²⁷ Die gespenstischen Gestalten der Flüchtigen überschreiten den Bühnenrahmen niemals ganz. Mit einem Wort aus Shakespeares *Hamlet* gesprochen bleiben sie „questionable shapes“, denen der Weg vom Niemand zum Jemand versperrt bleibt. Als solche weist Johann Wolfgang von Goethes *Vorspiel zur Eröffnung des Weimarer Theaters am 19. September 1807 nach glücklicher Wiederversammlung der herzoglichen Familie* die Fliehenden aus: als Ungestalte, als vielzählig Amorphe und sich haltlos transformierende – und sucht sie figurierend zu bewältigen (vgl. den Beitrag von Vogel). Wird der *Hamlet* mit der Frage „Who is there?“²⁸ eröffnet, sprechen dagegen die Schutzbefohlenen, ohne dass sie gefragt und vernommen werden. Die Grundvoraussetzung der Texte Jelineks, die lautet, dass niemand zuhört, steigert

sich in den Reden der Schutzbefohlenen zu einem Oratorium des „Unvernehmens“.²⁹

Schon die Fliehenden der antiken Tragödie können jedoch nicht immer für sich selbst sprechen. Sie benötigen Stellvertreter, die ihre Sache verteidigen, auch wenn die Bedingungen, unter denen dieses möglich oder notwendig ist, ganz unterschiedlich gegeben sein können (vgl. die Beiträge von Campe und Trüstedt). Bereits aus Aischylos und William Shakespeare lassen sich die in der gegenwärtigen Situation virulenten Probleme usurpatorischer Stellvertretung ableiten. Vor diesem Hintergrund gewinnen aktuelle Debatten historische Tiefenschärfe, die sich mit den Implikationen eines Sprechens „für – und anstelle von“ Flüchtlingen auseinandersetzen (vgl. Benbenek/Schäfer).³⁰

Die Beiträge der ersten beiden Abteilungen des Bandes: „Flucht und Szene in der antiken Tragödie“ und „Transformationen von Flucht und Szene“ verfolgen die auf die antiken Tragödien datierte Vorgeschichte und deren Transformationen über Shakespeare, Goethe, Rang, Benjamin, Brecht bis hin zu Jelinek. Diese wie auch die Beiträge der dritten Abteilung fragen nicht nur, wann und wo das Thema Flucht auf dem Theater verhandelt wird, sie fragen auch, wie die Raum-, Bewegungs- und Redeanordnung des Theaters durch Fluchtsituationen und Fluchtbewegungen affiziert – und mehr noch: hervorgebracht – werden. Der Komplex der Flucht wird daher nicht oder nicht nur „im Bereich des (nur) Dargestellten“ aufgesucht, sondern – so formuliert es Hans-Thies Lehmann – „vielmehr“ in den „Mechanismen der Darstellung, des Theaters selbst, seiner Form und seiner Praxis“.³¹ Die Beiträge zu *Flucht und Szene* diskutieren, ob und wie sich Strukturen eines Theaters der Fliehenden ausmachen lassen.

Unter diesem Gesichtspunkt werden die Modellierungen des Auftritts der Fliehenden in ihren historischen Transformationen greifbar: Die Beiträge Trüstedts und Walds zeigen, dass bei Shakespeare Raumanordnungen bestimmend werden, die scheinbar befestigte Räume in transitorische und dadurch gefährdete Räume kippen bzw. die einen in den anderen aufscheinen lassen. Prosperos Insel ist nicht nur das Herrschaftsterritorium eines über Land und Meer gebietenden Fürsten; sie ist zugleich ein von traumatischen Ankunftsgeschichten erfüllter Flucht - raum außerhalb jeden Staatsgebildes. Ähnliches gilt für den *Coriolanus*. In einer bloßen, dafür aber radikalen perspektivischen Verschiebung kann hier auch Rom selbst zum außerstaatlichen Territorium erklärt werden. Auch Goethes Theater erweist sich als eine asylpolitisch sensible Anordnung. Seine klassischen Tragödien wie seine Arbeiten für das höfische Repräsentationstheater können als politische Texte gelesen werden, die vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche ihrer Entstehungszeit die Rettungsfunktion der Bühne aufrufen. Dabei bleiben die verfolgenden Mächte, denen der szenische Raum abgewonnen werden muss, im Spiel stets gegenwärtig. Radikaler wird das Theater der Moderne (Brecht, vgl. den Beitrag von Müller-Schöll) und der Gegenwart die Fraglichkeit szenischer Gegebenheit und jeder möglichen (souveränen) Figuration austragen.

Die Geschichte eines solchen Theaters der Fliehenden kann nicht als durchgehende erzählt werden; sie nimmt sich vielmehr diskontinuierlich und punktuell aus. Die Beiträge aller Teile dieses Bandes stützen die These, dass diese ‚Vorgeschichte‘ erst in Hinblick auf das aktuelle Theater der Flucht – d. h. rückwirkend lesbar wird,³² und gleichzeitig können umgekehrt die Kategorien für die gegenwärtige Reflexion auf das Verhältnis von Flucht und Szene im Rückbezug auf die so erschlossene Vorgeschichte gewonnen oder konturiert werden. Im Blick auf die in den Beiträgen behandelten Beispiele verdichtet sich jedoch der Eindruck, dass *Flucht und Szene* keine zufällige Konstellation bilden. In ihrer Zusammenstellung wie in ihren differenzierenden Zuspitzungen ermutigen sie vielmehr dazu, einen paradigmatischen Zusammenhang zwischen Theater und Fluchtbewegung anzunehmen, der über die behandelten Beispiele weit hinausreicht bzw. als deren Hintergrund auszumachen ist.

V. Ausnahme auf Dauer. Gedehtes Provisorium

Dabei zeigt sich, dass sich Zwischenzeit und Zwischenraum, die die antiken Tragödien erkunden und Shakespeares Stücke paradoxieren, zumal in gegenwärtigen Tragödienumschriften drastisch anders strukturieren. Die Tragödien der griechischen Antike überwinden die durch die ankommenden Fremden erzeugte Ausnahme, indem sie eine Passage verfahrensförmig ausgestalten. Die Danaiden und Herakliden agieren im Schutz der Formen, die ihnen bei ihrem Eintreffen zur Verfügung stehen bzw. die sie in den ‚Verfahren‘ der Tragödien selbst, in den Rede agonen in Anspruch nehmen. Derart gewinnen sie selbst eine Form, die sie am Ende befähigt, in die Stadt einzuziehen. Dagegen ist der Status der Flüchtlinge in der Moderne seit dem 20. Jahrhundert auch durch Rechtsstaaten als Ausnahme vom Gesetz bestimmt. Flüchtlinge, wie sie Hannah Arendt in dem der (durchs Prinzip der Nationalstaaten) systematischen Produktion von Flüchtlingsmassen im 20. Jahrhundert gewidmeten Kapitel von *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* beschreibt, sind als de facto Staaten lose, für die „keine Regierung und kein nationales Gesetz zuständig ist“, für die „Auslieferungsverträge nicht anwendbar sind“, „aus dem Rahmen der Legalität überhaupt herausgeschleudert“ und haben aufgehört, „eine juristische Person zu sein“.³³ „Die modernen Flüchtlinge sind nicht verfolgt, weil sie dies oder jenes getan oder gedacht hätten“, sondern dadurch, dass sie, denen legale Zugänge fast vollständig versperrt sind, *da* sind; sie sind Gesetzlose ohne Vergehen.³⁴ Sie finden sich in einer Zone wieder, die nicht dem Gesetz, sondern einem Regime polizeilicher Verfügung

untersteht. Dieses hält sie als Ausgeschlossene einschließend fest – und, temporär, unter der Drohung von Ausnahme-Maßnahmen, die ausschließlich polizeilicher oder bürokratischer Art sind. Es handelt sich um Vollzüge außerhalb der Öffentlichkeit, die gleichwohl öffentlichkeitswirksam sind: Flüchtlinge zu den Ausgenommenen machen. Cornelia Vismann hat die Ausnahmezone, in die Flüchtlinge gesetzt sind, mit der Frage kenntlich gemacht: „Was aber ist ein Flüchtender, bevor oder ohne dass er dieses Verfahren hat über sich ergehen lassen?“³⁵ Dieser Zeit des ‚bevor‘ und des ‚ohne‘ gilt die „Politik des Provisoriums“, die Tom Holert und Mark Terkessides beschrieben haben.³⁶ Sie schafft Zeiten und Räume einer von außen auferlegten, in ihrer Extension ungewissen Unbestimmtheit, eines ungerichteten Wartezustands, der aus dem Versagen, Aussetzen, Verschieben oder auch Scheitern von Aufnahmeverfahren resultiert. Das „Provisorium“ wird zudem gegenwärtig über den Zeitraum der Verfahren hinaus durch die Ausweitung des bloß „subsidiären Schutzes“ gegenüber der Asylgewährung, in Zustände bloßer Duldung oder der temporären Aussetzung der Abschiebung(sverfügung) ausgedehnt.

Der Ausnahmezustand der Flüchtlinge mag ein ‚bloß‘ temporärer sein – vor der jeweiligen Anerkennung oder aber Nichtanerkennung nach dem deutschen Grundgesetz oder wie durch die Genfer Konvention von 1951 vorgesehen –, aber diese Zwischenzone bekommt keinen Schauplatz und keinen Ort der Rede zugebilligt. Daher ist zu erkunden, wie, wo und auf welche Weise eine theatrale Form der Aufmerksamkeit für diese Zone entwickelt werden kann. Und zwar unter der Voraussetzung, dass derart gerade die Parameter theatraler Präsentation in Frage stehen oder gar ausgesetzt scheinen: der Schauplatz, an dem es sich zeigen kann, und die Figuration des in Erscheinung Tretenden. Mit der Perspektive „Flucht und Szene“ kann diese Zwischenzeit des Provisoriums, dieser Zwischenraum eines ungerichteten Transits in den Blick gelangen, u. a. weil die antiken Tragödien diesen verfahrensförmig ausgestalteten und derart an Betrachter adressierten. Dagegen bringt Jelineks Text die Dehnung dieses Zeitraums, dieser Zone des Transits im Transitorischen aller Orte und Sprecher, in der Ungerichtetheit und Nicht-Zurechenbarkeit der Reden zur Geltung, zu einer ‚Erfahrung‘, der ‚selbst‘ nicht die Einnahme einer gesicherten und in sich stabilen Position zugestanden (so bereits Brecht) oder: der selbst die gesicherte und stabile Position unaufhörlich entzogen ist. So reflektieren die rudimentäre Gliederung von Jelineks Text, seine Länge und die Ungerichtetheit seiner Reden eine Erfahrung, die keine geordneten Zeitvollzüge kennt. Die zeitliche Desorientierung ist unablässig von der räumlichen: Die Räume des modernen Fluchttheaters sind als solche eines unbestimmten Wartens von keiner Teleologie ergriffen, ohne Struktur und ohne Verfügung der Flüchtigen: ein Transitraum der Unbestimmtheit.

Das Ausgenommensein der Flüchtlinge, das eine spezifische Zeitlichkeit impliziert, hat sein räumliches Pendant am Meer, das auch in der Genfer Flüchtlingskonvention Sonderstatus hat und von den Regeln ‚zu Lande‘ ausgenommen ist (vgl. den Beitrag von Balke). Jelineks Text ist ein Text über das Stranden und zugleich gestrandete Rede, die die Unruhe des Mittelmeers in den Bühnenraum einlässt. Möglicherweise tritt jede Bühne heute in Beziehung zum Strand von Lampedusa, an dem die Boote der Flüchtlinge eintreffen können oder auch nicht. Diese sind noch immer von den Bewegungen der Wellen erfasst, aus denen sie hervorgehen: Die Bewegung des Meeres überträgt sich in vielfältiger Weise auf das Land, das seine Grenze bildet, und ergreift die Szene, die Sprecher und die Ankunftsbeziehung. Das Theater der Fliehenden, das sich in der Antike herausbildet, führt den grundlosen ‚Grund‘ des Meeres als eine Gegenkraft des Szenischen und zugleich als das Mittel seiner Hervorbringung mit sich. In den Beiträgen von Haß, Annuß und Balke werden die generativen wie die destruktiven Seiten eines Elementes sichtbar gemacht, das die Fliehenden zugleich ausspeit wie auch wieder in sich zurücknimmt. Paradigmatisch steht es für andere rahmensprengende Gründe oder Gegenden, die, indem sie die Bühnengrenze überschreiten und vom Festland nicht abgegrenzt werden können, die Fragilität jeder theatralen Figuration in transitorischen Räumen bewusst machen (so argumentiert mit dem Verhältnis von Chor und *chōra* Etzold).

VI. Schiffbruch mit Zuschauer

Das tägliche Stranden in Lampedusa zwingt uns jedoch nicht nur dazu, das Meer als konstituierendes Element eines Theaters der Fliehenden in den Blick zu nehmen, es zwingt uns auch dazu, unsere Zuschauerposition diesem Stranden gegenüber zu bedenken.³⁷ Blicken wir als Zuschauer oder auch nur als Leser antiker, frühneuzeitlicher wie auch moderner Texte oder Schauspiele auf dieses Meer, so werden wir zu Zeugen misslingender und aufgeschobener Ankünfte. Die Position, die uns zugewiesen wird, ist die des „Schiffbruchs mit Zuschauer“. Dieser von Hans Blumenberg beschriebenen Anordnung zufolge schauen wir aus der sicheren Warte der „Festlandwesen“ „in eine Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit“, die unbekannte Wesen „an den Strand der Erscheinungen“ wirft.³⁸ Die Debatten, die an das aktuelle Theater der Fliehenden anknüpfen, zielen jedoch auf ein Theater, das die Sicherheit dieser Position in Frage stellt und den Genuss, der der Distanz des Zuschauers zur Katastrophe entspringt, zum Ausgangspunkt kritischer Reflexionen und experimenteller Verunsicherungen macht (vgl. die Beiträge von Benbenek/Schäfer und Annuß). Das gegenwärtige wie das vergangene Theater der Fliehenden legt den Gedanken nahe, dass jeder Auftritt zumindest potentiell als eine vom Scheitern bedrohte Ankunft, als Strandung oder als der glimpfliche Ausgang eines Schiffbruchs angesehen werden kann, der einen Namenlosen vor den Augen anderer an fremdes Land schwemmt. Es organisiert sich nicht entlang einer klaren Differenz von Flüchtling und Betrachter, Land und Meer, Reisebewegung und Ankunft, sondern bringt eine scheinbar sichere Zuschauerposition ins Wanken. Diese Erosion der scheinbar souveränen

Zuschauerposition gegenüber den Schiffbrüchigen zeigt Katrin Trüstedt an Shakespeares *The Tempest*, wo der scheinbar befestigte Raum und alle Positionen von vielfachen Fluchtgeschichten heimgesucht werden. Mit einem Auftritt, der sicher „mit beiden Füßen sich auf die alte feste Erde stellt“³⁹ und das Meer und sein Wogen hinter sich zurücklässt, kann ebenso wenig mehr gerechnet werden wie mit der Ruhe des von fern auf ein untergehendes Schiff gerichteten Blicks (vgl. den Beitrag von Balke). Der transitorische Raum nimmt damit auch den Zuschauerraum in sich auf, der gleich ihm von Wellenbewegungen erfasst wird.

VII. Theater der Fliehenden

Damit rückt die als Transitraum gefasste Bühne ins Zentrum der durch die Konstellation von „Flucht und Szene“ gewonnenen Perspektive. Anhand der genannten Beispiele zeigen die verschiedenen Beiträge, wie die Rahmungen, die eine Szene etablieren, in Bewegung geraten, wenn sie in spezifische Verbindung zur Flucht treten. Sie führen vor, wie der transitorische Charakter eines solchen Theaters durch den Auftritt von Fliehenden so weit ausgespielt wird, dass es, wie Nikolaus Müller-Schöll am Beispiel Brecht ausführt, zum Nicht-Theater werden muss. Sie fragen durchgängig nach den raumdramaturgischen Konsequenzen einer Politik, die Fliehende zu „erstarrte[n] Bewegung[en]“⁴⁰ verurteilt und ihre Fluchtbewegung zugleich auf Dauer und in Aufnahmelagern und Asylen stillstellt. Die transitorische Bühne setzt Mobilisierung und Innehalten immer wieder neu zueinander ins Verhältnis. Dabei erweisen sich die Raumkonzepte von „Transiträumen“ und des „Non-lieux“,⁴¹ die zur Beschreibung solcher Zwischenlagen entwickelt wurden, als für das Theater in besonderer Weise geeignet: Das Theater macht sie sich zu eigen, ‚reflektiert‘ auf seine Anordnungen und setzt sie aus.

Zugleich kommen damit die Statusprobleme von Sprechern in den Blick, die auf einer Bühne zutage treten, die immer weniger für das Stehenbleiben und sprechende Verweilen eingerichtet ist. Die Beiträge zeigen aus wechselnden historischen und theoretischen Perspektiven, was es bedeutet, sich im Transitorischen zu figurieren. Sie lassen sich von der Frage leiten, welcher Status den Figuren zukommt, die im Moment des Auftretens bereits wieder im Verschwinden begriffen sind, an diesem Verschwinden jedoch sogleich wieder gehindert werden. Was bedeutet es, als „sans papiers“ in die „Lichtung“ der Bühne zu treten und zugleich einer jener „questionable shapes“ zu bleiben, als die Shakespeares *Hamlet* die Unbezeichneten bezeichnete, die über den Bühnenrand gelangen. Der Fluchtauftritt erhellt den Anteil der Unfreiwilligkeit, den jeder Auftritt enthält, das Getrieben- und Gejagtwerden, das im Hintergrund der Bühne stattfindet und sich von dort her dem Erscheinen mitteilt. Die Beiträge sensibilisieren für die Fraglichkeit der Ankunft und die Vorläufigkeit des durch die Bühne gewährten „subsidiären Schutzes“.

Im Fluchtpunkt steht damit ein Theater, das in vielfacher Konkurrenz und Berührung mit den Szenen steht, die uns über die Medien erreichen: Die ‚Szenen‘ oder Nicht-mehr-Szenen, die es organisiert, verhalten sich zu den Stränden, an denen Flüchtlinge landen oder Ertrunkene angeschwemmt werden. Seine Grenzen zitieren, wiederholen oder durchbrechen auch jene Grenzen, die auf der Flucht überschritten werden müssen oder eben nicht durchschritten werden können: die politischen Grenzen zwischen den Staaten und jene zwischen Land und Meer. Insofern zeichnen sich in der Verhandlung der Schicksale der Flüchtlinge nicht nur die Versagung des Theaters, sondern auch andere Möglichkeiten des Theaters ab, andere Konzeptionen seines Zwischen-Raums, seiner Ausnahme-Zeit und seines transitorischen Geschehens. Es bezieht sich in verschiedensten Weisen auf die nicht-öffentlichen ‚Szenen‘ der Bürokratie, der Befragung und der Übersetzung, die mit unverhandelbaren Regularien und Formularen auf die vielen und vorerst unbestimmten Figuren der Flüchtlinge zugreifen. Wie verhält sich das Theater dazu, dass diese Ankünfte misslingen? Dass sie immer neu versucht werden? Dass sie kaum mehr quantifiziert werden können? Dass wir ihre Stelle weder bestimmen noch vorhersehen können? Und wir nicht wissen, welche Form wir ihr geben und wie wir sie adressieren sollen? Ein Theater, das als geschlossener „Sonderraum“⁴² definiert werden konnte, wird zum Durchgangsort, an dem einerseits der Ausgang zur Stadt zumindest als ein möglicher offen gehalten werden kann, der sich andererseits aber von den Bewegungen der Fliehenden, die die Drohung, die sie veranlasste, nachziehen, nicht dispensieren kann.

1 Wir sagen Dank an den Exzellenzcluster 16 der Universität Konstanz, die die Tagung „Flucht und Szene“ im Juli 2016 wie auch die Finanzierung der Tagung und die des vorliegenden Bandes ermöglicht hat.

2 Sellars, Peter: *The Children of Herakles* (2004).

(https://www.youtube.com/watch?v=a3PrVFMH_Po&feature=youtu.be [zuletzt ges. 13. Oktober 2017]).

3 Terkessidis, Mark/Holert, Tom: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – Von Migranten und Touristen*, Köln 2005, S. 83.

4 Sellars, Peter: „Foreword“, in: Cox, Emma: *Theatre and Migration*, Basingstoke 2014, S. viii – xii, S. x.

5 Insofern schließt *Flucht und Szene* an das Projekt „Kulturelle Poetiken des Auftretens“ (Exzellenzcluster 16) an. Dieses befasste sich mit den Vorkehrungen, derer es bedarf, um eine Figur auf einer Bühne zu etablieren, ihr Bleiben zu sichern und ihr auch dramaturgisch die Stabilität einer identifizierbaren Person zu geben, und mit der Suspendierung der Figuration, die diese im Geschehen auf der Bühne erfährt (vgl. Menke, Bettine: „On/Off“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hrsg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 180 – 188; zum Theater der Fliehenden: Vogel, Juliane: „Boden bereiten“. Strategien des dramatischen Prologs“, in: Haas, Claude/Polaschegg, Andrea (Hrsg.): *Der Einsatz des Dramas*.

- Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2012, S. 159 – 171; Vogel, Juliane: „Who's there?“. Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies./Wild (Hrsg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, S. 24 – 39.)
- 6 Vgl. Grethlein, Jonas: *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 433 ff.; Dreher, Martin: „Hikesie und Asylie in den Hiketiden des Aischylos“, in: ders. (Hrsg.): *Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion*, S. 59 – 84; Gödde, Susanne: *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster 2000, S. 30.
- 7 Grethlein: *Asyl und Athen*, S. 431. Wie Grethlein in seiner Untersuchung zum Asyl im antiken Athen dargelegt hat, ist das auf das Theater getragene Asyl ein „identitätskonstituierendes Motiv“, das den Bürgern die Grundlagen der eigenen politischen Identität vor Augen führt und die demokratischen Entscheidungsprozesse der Stadt in Szene setzt, die zur Aufnahme oder Zurückweisung von ankommenden Fremden führen.
- 8 Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis“, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006, S. 501 – 514, S. 502.
- 9 Benjamin, Walter: „Masken-Garderobe“, in: ders.: *Einbahnstraße*, in: ders.: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 8, hrsg. v. Detlev Schöttker u. a., Frankfurt a. M. 2009, S. 72.
- 10 Vgl. Aischylos: *Die Schutzflehenden*, in: ders.: *Tragödien*, übers. v. Oskar Werner, hrsg. v. Bernhard Zimmermann, Mannheim 2011, S. 147 – 214, S. 150 f., V. 5; Gödde: *Das Drama der Hikesie*.
- 11 Aischylos: *Der gefesselte Prometheus*, in: ders.: *Tragödien*, S. 469 – 537, S. 473, V. 2.
- 12 Ebd., S. 505, V. 561.
- 13 Aischylos: *Orestie. Die Eumeniden*, in: ders.: *Tragödien*, S. 397 – 468, S. 417, V. 235 ff.
- 14 Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn 2017, S. 22 – 29.
- 15 Vgl. Melchinger, Siegfried: *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974, S. 20 – 25, S. 74 – 78, S. 82.
- 16 Dreher: „Hikesie und Asylie in den Hiketiden des Aischylos“, S. 73 ff.
- 17 Vgl. zur Unterscheidung der beiden Grundformen ebd.
- 18 Vgl. Gödde: *Das Drama der Hikesie*.
- 19 Vgl. Gould, John: „Hiketeia“, in: *Journal of Hellenic Studies* 93 (1973), S. 74 – 103, S. 90; Gödde: *Das Drama der Hikesie*, S. 30.
- 20 Vgl. Traulsen, Christian: *Das sakrale Asyl in der Alten Welt* (= Jus Ecclesiasticum 72), Tübingen 2004; vgl. auch ebd., S. 31 ff.
- 21 Vgl. einführend in die Rhetorik des Agon: Neumann, Uwe: „Agonistik“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Darmstadt 1992, Sp. 261 – 284; Gödde: „Zwischenräume. Der Zweikampf als Modell des Kriegs in Epos und Drama der griechischen Antike“ (Vortrag bei der Tagung „Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike“ am 8. Dezember 2016).
- 22 Vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988, S. 99 ff.
- 23 Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen* (<http://www.elfriedejelinek.com/> [zuletzt ges. 15. Oktober 2017]).
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Vgl. Menke: „On/Off“, S. 185 ff.; Weber, Samuel: „Vor Ort. Theater im Zeitalter der Medien“, in: Brandstetter, Gabriele/Finter, Helga/Weßendorf, Markus (Hrsg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen 1998, S. 31 – 51, S. 34.
- 27 Benjamin: „Masken-Garderobe“, S. 71: „Denn die Gemeinschaft aller Toten ist so riesig, daß sogar der, der nur vom Tod berichtet, sie verspürt. ‚Ad plures ire‘ hieß bei den Lateinern sterben.“
- 28 Shakespeare, William: Hamlet, in: ders.: *The Arden Edition of the Works of Shakespeare*, hrsg. v. Harold Jenkins, London 1982, S. 165 (I/I), V. 1.
- 29 Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a. M. 2002.
- 30 Vgl. Jeffers, Alison: *Refugees, Theatre and Crisis: Performing global identities*, New York 2012, S. 47 ff.
- 31 Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013, S. 21.
- 32 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1982, S. 577 – 580, S. 587 f., S. 591 – 596.
- 33 Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt a. M. 1997, S. 402 – 452, S. 440.
- 34 Ebd., S. 440 f. Die Staatenlosen, die „die Anomalie darstell[en], für die das Gesetz nicht vorgesorgt hat“, „verursachen“ „eine genaue Umkehrung des juristischen Systems“, dadurch „daß Menschen, die sich nie eines Vergehens schuldig gemacht hatten, dauernd von Gefängnisstrafen ereilt wurden“, dass „ein Mensch [...] sich bereits durch die Tatsache, daß er existiert, strafbar macht“, eine Anomie, deren ‚Normalisierung‘ im Gesetzesverstoß bestünde (ebd., S. 428 f.); Holert/Terkessides: *Fliehkraft*, S. 81 ff.
- 35 Mit dieser Frage akzentuiert Cornelia Vismann die Status-Änderung der Flüchtlinge durch die Änderung des Grundgesetzes Art. 16a im Jahre 1993, die vor das vormalig zugebilligte Menschenrecht die bürokratischen Vorbehalte der Dublin-II-Regelungen setzen, vom Zugang zu diesem individuellen Recht aufgrund von bürokratischen Unterscheidungen: Zugangswegen, Erstaufnahmeländern u. Ä. ausgenommen wird (Vismann, Cornelia: „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, in: dies.: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer, S. 228 – 252, S. 248).
- 36 Vgl. Holert/Terkessides: *Fliehkraft*, Kap. 2 u. 3, S. 51 – 112.
- 37 Melchinger: *Theater der Tragödie*, S. 18 ff.; Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, S. 31 f.
- 38 Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1993,

S. 10.

39 Nietzsche, Friedrich: *Fröhliche Wissenschaft*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 3: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, München 1988, S. 343 – 652, S. 412.

40 Holert/Terkessides: *Fliehkraft*, S. 112.

41 Vgl. Gerhard, Ute: „Literarische Transit-Räume. Ein Faszinosum und seine diskursive Konstellation im 20. Jahrhundert“, in: Barchet, Michael/Lange, Sigrid (Hrsg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld 2001, S. 93 – 110; Augé, Marc: *Nicht-Orte*, München 2012.

42 Herrmann: „Das theatrale Raumerlebnis“, S. 509.

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/buch/flucht_und_szene/36340/komplett/

Abgerufen am: 25.11.2020