

JANA HRDLIČKOVÁ

„Aber das gemeinsame Problem ist die Grenze“¹: *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek²

Es ist kein Zufall, dass sich Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen* (2014) vom Drama *Die Schutzfliehenden* des Aischylos abhebt, das manchmal als die älteste überlieferte Tragödie angesehen wird (vgl. LÜCKE 2017). Auch ist es kein Zufall, dass trotz dieser Zuordnung, nämlich eine Tragödie zu sein, Aischylos' Werk in Hinsicht auf die Flüchtlinge eher Positives aufweist: die fünfzig Töchter des Danaos, die aus Ägypten nach Griechenland fliehen, dürfen in der griechischen Polis bleiben, werden zu Mitbürgerinnen. Demgegenüber wird in Jelineks dramatischem Text *Die Schutzbefohlenen* das Mittelmeer zur eindeutig mit dem Tod assoziierten Grenze. Die Route der Flüchtlinge, „durchs Meer, übers Meer, ins Meer“ (JELINEK 2018: 24), endet hier vielfach. Der Beitrag will der Bedeutung dieser Grenze im Hörspiel *Die Schutzbefohlene* (BR/ORF 2014) wie in seinem Prätext nachgehen und fragen, inwiefern das Mittelmeer „das gemeinsame Problem“ außereuropäischer Flüchtlinge und Europas darstellt.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Grenze, Mittelmeer, Migrationskrise, Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen*

1 Entstehungszusammenhänge

Die Beschäftigung mit der Flüchtlingsproblematik zieht sich durch viele Werke Elfriede Jelineks und bildet inzwischen eine Art Problemkonstante in ihrem Œuvre wie auch ihrem gesellschaftlichen Engagement, seit den 1980er

1 Unter dem Motto „Die Geschichte jedes Refugee ist anders. Aber das gemeinsame Problem ist die Grenze“ akzentuiert der fünfte Grundsatz des *Refugee Protest Movement Vienna. Solidaritätserklärung gegen die Kriminalisierung von Migrant*innen* vom Februar 2014 die Rolle der Grenze, der der folgende Beitrag gewidmet werden soll (zit. nach BURGTHEATER 2015).

2 Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des Projekts UJEP-SGS-2022–63–002–3 *Tschechisch-deutscher Kulturtransfer. Am Beispiel der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* an der Jan Evangelista Purkyně Universität in Ústí nad Labem entstanden.

Jahren³ und bis heute.⁴ Ihr dramatischer Text *Die Schutzbefohlenen*, erstmals am 21.09.2013 in Form einer Lesung in Hamburg inszeniert,⁵ im Sommer 2014 in Mannheim uraufgeführt und bis 2016 immer wieder bis zu dem Umfang von 225 Seiten ergänzt (*Appendix, Coda, Europas Wehr, Ende, Philemon und Baucis*), ist wohl eines der direktesten Beispiele eines solchen Engagements. Zugleich korrespondiert seine Entstehung auf eine eindringliche Art und Weise mit dem Höhepunkt der europäischen Flüchtlingskrise der Jahre 2015–2016, als das Mittelmeer zur Hauptmigrationsroute für Flüchtlinge und Migranten aus Syrien, Afghanistan, dem Irak, Pakistan, Nigeria, Eritrea, Somalia und anderen Ländern wurde und Zeuge großer humanitärer Katastrophen. Die Tragödie von Lampedusa vom 3. Oktober 2013, als ein überfülltes Boot mit bis zu 600 nordafrikanischen Flüchtlingen kenterte, oder der Schiffbruch vor der Küste von Libyen im August 2015 mit Hunderten Opfern, darunter vielen Frauen und Kindern, sind nur einige sprechende Beispiele dafür. Insgesamt verursachten solche Ereignisse einen Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung der Flüchtlingskrise im Mittelmeer.

Einen unmittelbaren Anlass zur Entstehung von Jelineks Text finden wir jedoch in Österreich, dem Heimatland der ‚Nestbeschmutzerin‘ und Nobelpreisträgerin, einem Land mit reicher Tradition der Aufnahme von Asylsuchenden (man denke nur an seine diesbezügliche Rolle nach 1956, 1968, in den 1990er Jahren und erneut 2015), zugleich einem bevorzugten Transitland vieler Fliehender auf ihrem Weg nach Deutschland, Schweden und anderen westlichen Ländern.

Hier marschierten am 24. Oktober 2012 etwa hundert Asylbewerber vom Aufnahmelager Traiskirchen nach Wien, um auf die ihrer Meinung nach menschenunwürdige Unterkunft, die stark eingeschränkte Bewegungsfreiheit, den fehlenden Zugang zum Arbeitsmarkt und Bildungssystem, auf Probleme beim Dolmetschdienst sowie auf die willkürlich täglich neu erlassenen Lagervorschriften aufmerksam zu machen. Im Sigmund-Freud-Park vor der Votivkirche schlugen sie ein Camp auf. Um sich wiederholten Bedrohungen und Provokationen zu entziehen, fanden etwa dreißig von ihnen am Internationalen Tag der Rechte der Migranten (18.12.2012) Schutz im Inneren der Votivkirche. Es folgten ein einmonatiger Hungerstreik von 14 Flüchtlingen, eine gewalttätige

3 Näheres dazu vgl. JANKE/KAPLAN (2013: 9–20, v. a. 14–19).

4 Nicht zuletzt in ihrem Buch *Angabe der Person* (2022) wird auf Flüchtlinge und Flüchtlingsproblematik eingegangen.

5 Bereits am 14.06.2013 veröffentlichte Jelinek die erste Fassung des Textes auf ihrer Website (vgl. FELBER/KOVACS 2015: 1).

Räumung des Zeltlagers durch die Polizei, Festnahmen, Gerichtsprozesse wegen des Verdachts der Schlepperei, Abschiebungen der meisten Involvierten. Nur sieben Personen aus dem Refugee Protest Camp Vienna wurde Asyl gewährt, oft erst nach zehn Jahren. Detailliert schildern die Situation Luigi Reitani in seinem Artikel „*Das uns Recht geschieht, darum beten wir*“. Elfriede Jelineks ‚*Die Schutzbefohlenen*‘ sowie die Broschüre zur Wiener Premiere dieses Stücks in der Regie von Michael Thalheimer, beides 2015 veröffentlicht.

Wendet man sich nun den Jelinek’schen dramatischen Texten zu, so kann man viele von ihnen – *Die Schutzbefohlenen* einbezogen – mit Priscilla Wind als „[I]ange Sprachmonolithe mit seltenen Bühnenanweisungen“ bezeichnen, die sich „eher hören als sehen“ (WIND 2012) lassen, was nicht zuletzt auf die gründliche musikalische Ausbildung ihrer Autorin (bereits in der Volksschule Klavier-, Gitarren-, Flöten-, Geigen- und Bratschenunterricht, am Konservatorium der Stadt Wien anschließend Orgel-, Klavier-, Blockflöten- sowie Kompositionsstudium; vgl. DEGNER 2013: 4) zurückgehen mag. Ihre Dramentexte können somit als Partituren gelesen werden, die erst durch ihre jeweilige Inszenierung mit Leben erfüllt werden, zu ‚klingen‘, zu ‚tönen‘, zu wirken anfangen. Julia Prager nimmt dementsprechend *Die Schutzbefohlenen* in ihrem Artikel aus dem Jahr 2015 als „[b]ewegte Klangkörper“ (PRAGER 2015) wahr und untersucht, wie sie Nicolas Stemann am Thalia Theater in Hamburg unter der Beteiligung von realen Flüchtlingen animierte.⁶ Auch hierbei, wie generell bei Verena Ronges Einschätzung von Jelineks postdramatischem Theater als einem „Hör-Raum“ (RONGE 2014: 129), spürt man die Dominanz des Auditiven. Nicht zuletzt weist Zuzana Augustová 2020 Jelineks Theaterarbeiten Körperlosigkeit zu, die Schauspieler/innen seien nur „Sprachrohre“ (AUGUSTOVÁ 2020: 190f.) und auf ihr Sprechen, auf ihre Stimme zu reduzieren.⁷

Umso mehr überrascht es, dass zu den verschiedenen Theaterinszenierungen des Stücks bereits mehrere Studien vorliegen, seine mediale Umsetzung als Hörspiel jedoch bisher kein Forschungsinteresse fand. Dabei steht diese 2014 ur-

6 Shiori Kitaoka macht allerdings darauf aufmerksam, dass es sich hierbei – wie auch schon bei der Hamburger Urlesung von *Die Schutzbefohlenen* in der St.-Pauli-Kirche 2013 – eher um „echte[] Flüchtlinge“ handelt, die nur „eine Art von ‚Authentizität‘“ schaffen: „[D]ie Hierarchie zwischen den ‚weißen‘, [JH] Schauspielern und den ‚echten Flüchtlingen‘ bleibt bestehen. Die ‚weißen‘, [JH] Schauspieler dürfen alle Rollen in Jelineks Text spielen, die ‚echten Flüchtlinge‘ können jedoch nur als ‚echte Flüchtlinge‘ auf der Bühne stehen.“ (KITAOKA 2023: 375)

7 Vgl. auch Elfriede Jelinek in *Sinn egal, Körper zwecklos*: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“ (JELINEK 1997)

gesendete, unter der Regie von Leonhard Koppelman und in der Koproduktion vom Bayerischen Rundfunk und dem ORF entstandene Aufführung den Bühnenadaptionen in nichts nach. An ihr – wie an ihrem Prätext – soll im Folgenden die Grenze, vor allem das Mittelmeer, so wie sie Jelinek vor dem Hintergrund des Stückes *Die Schutzfliehenden* des Aischylos entwirft, als „gemeinsame[s] Problem“ (BURGTHEATER 2015) außereuropäischer Flüchtlinge und Europas hinterfragt werden.

2 „Hauptsache, wir leben“

Schon der Prolog des Hörspiels, von nur 45 Sekunden Länge, konfrontiert uns mit Wasser, Meer und Grenze, und zwar auf eine ausgeklügelte Art und Weise. Zuerst hören wir nämlich die Geräusche eines sich leerenden Kübels, denen die Putzgeräusche eines Besens folgen, so wie sie in Lagern beim Abwischen des Bodens mit Wasser üblich sind. Diese Geräusche aus dem Lageralltag gehen allerdings nahtlos in die Imitation einer sich nähernden, zuletzt mächtigen Meeresbrandung über, aus der heraus sich Stimmen des Flüchtlingschores und sodann die einzelner Flüchtlinge lösen. Sie variieren die bekannte, etwas zynische (Nach)Kriegsmaxime „Hauptsache, wir leben“, lehnen sich aber gleichzeitig an *Die Schutzfliehenden* des Aischylos an, worin das Verlassen der „heilge[n] / Heimat“ (AISCHYLOS 2016: 3) beklagt wird: „Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat“ (JELINEK 2018: 9)⁸.

Dadurch, dass diese Rede mit wiederholten Geräuschen des Kübels untermalt wird, bekommt das Ganze eine tiefere Dimension. Das lebensgefährliche Element des Meeres und simples Putzwasser werden hier ‚enggeführt‘, zeigen, wie sich im Inneren eines Flüchtlings, der im Aufnahmelager saubermacht, Alltag und Trauma, banale Gegenwart und Todesgefahr der Vergangenheit berühren, ineinandergreifen. An die Adresse der Aufnahmegesellschaft heißt es, erneut in Bezug auf Aischylos (dort bittet die Chorführerin: „Zeus, Flüchtlingshort, / Schau gnädig herab auf unseren Zug“; AISCHYLOS 2016: 3): „Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon“ (SB: 9).

Als eine typisch Jelinek'sche Figur wird hier zuerst die tradierte Bitte der Chorführerin, wie wir sie aus der Tragödie Aischylos' kennen („Schau gnädig herab auf unseren Zug“), verneint („Keiner schaut gnädig herab auf unseren

⁸ Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen werden* im Text mit der Sigle „SB“ und der Seitenzahl zitiert.

Zug“), sodann mit bitter ironischem Zusatz in Form eines Sprachspiels versehen: „[...] aber auf uns herabschauen tun sie schon“ (ebd.). Diesen Zusatz spricht im Hörspiel der ganze Chor, wodurch er den Charakter einer kollektiven Anklage bekommt. Die Grenze zwischen der Überlieferung, in der um Gnade gebeten werden durfte, und der Gegenwart, in der sie von vornherein ausgeschlossen wird, unterstreichen dumpfe, rhythmische Geräusche diverser Schlaginstrumente. Unter diesem unrühmlichen Vorzeichen steht das ganze folgende Hörspiel.

3 „Alle tot“

Dass das Werk Paul Celans eine bedeutende Rolle für das Schaffen Elfriede Jelineks spielt, wurde bereits hinreichend gezeigt. So wies Sabine Treude in ihrem Jelinek-Handbuch-Beitrag zu dem Roman *Die Kinder der Toten* (1995) darauf hin, dass hier Celans *Todesfuge* bei der „Zwiesprache entgegengesetzter Stimmen“ (TREUDE 2013: 114) neben Bachmanns *Malina* und Heideggers *Der Satz vom Grund* einen wichtigen Intertext darstelle, „eine dritte Stimme [...], in der der Tod als ein ‚Meister aus Deutschland‘ [...] bezeichnet wird“ (ebd.) – was nicht zuletzt mit Safranskis Heidegger-Biographie mit dem Untertitel *Ein Meister aus Deutschland* korrespondiere.⁹

Im Hörspiel und auch im Text *Die Schutzbefohlenen* finden wir eine andere, strukturelle Präsenz Celans und seiner *Todesfuge*. Denn ähnlich dem „Jahrhundertgedicht“ (EMMERICH 2001: 7) wird auch hier „ein musikalisches Kompositionsprinzip auf das Material der Sprache [...] übertragen“ (FORSTER/RIEGEL 1999: 408), und zwar konkret wie in der musikalischen Fuge, worin „(mindestens) zwei Themen angespielt und dann erweitert, gekürzt und in verschiedener Weise miteinander verflochten werden [...]“ (ebd.).¹⁰

9 Auch im Stück *Stecken, Stab und Stangl* (1996) treten nicht markierte Gedichte Celans auf (vgl. SCHEIT 2013: 158), während das Stück *Wolken.Heim* von 1988 „Verweise[] auf namenlos bleibende Autoren, auf Paul Celan und Robert Antelme“ (ANNUSS 2013: 150) enthält. Beide Techniken, auf den Dichter der Shoah zu verweisen, finden sich ebenfalls im Text und im Hörspiel *Die Schutzbefohlenen*.

10 Heinz Forster und Paul Riegel unterstreichen jedoch, dass bei Celans *Todesfuge* (und ähnlich ist dem bei Jelineks *Die Schutzbefohlenen*) zwar „wie in einer musikalischen Fuge die Themen unverändert oder in leichter Abwandlung wieder[kehren]“, doch „das durch die Regeln der Kontrapunktik mögliche Miteinander der Stimmen“ bei Celan (und auch bei Jelinek) „durch ein Nacheinander ersetzt“ werden müsse (FORSTER/RIEGEL 1999: 408). Vor allem aber: „Eine harmonische Auflösung des Gegenspiels der Themen findet sich in der ‚Todesfuge‘ freilich nicht; sie endet in einer Dissonanz“ (ebd.) – wie auch Jelineks Text und Hörspiel.

Bei Celan betreffen diese Themen oder Stimmen einerseits die Wir-Gruppe der jüdischen Lagerhäftlinge, die durch das Trinken der berühmten „Schwarzen Milch der Frühe“ zu ertrinken droht und schließlich in der Luft aufgelöst wird,¹¹ andererseits den im Haus wohnenden, mit Schlangen spielenden Mann und Tyrann. Bei Jelinek sind es einerseits die Wir-Gruppe der Mittelmeerflüchtlinge, die den Tod „im Flüssigen“ des Meeres beklagt, wo sie „aufgelöst wie Tütensuppen“ (SB: 63) wird – „bloß trinken tut uns keiner“ (SB: 64) erwähnt sie bitter in einer Allusion auf die „Todesfuge“ – , andererseits der heterogen aufgefasste, untätige Westen, dessen Maxime „früher retten, dann richten“ war, inzwischen jedoch „zuerst richten, dann Rettung überflüssig“ (SB: 63) lautet, im Besonderen dann die österreichische „Aufnahmegesellschaft“ mit all ihren fremdenfeindlichen politischen wie wirtschaftlichen „Göttern“¹² und Parolen.¹³

Vor allem eine Passage wird dabei immer wieder von einem männlichen Flüchtling und dem Chor aufgeboten, so dass sie ein Pendant zu dem Themenanfang „Schwarze Milch der Frühe“ der „Todesfuge“ bildet: „alle tot“. Sie geht auf das doppelte Trauma eines Mannes, der aus seinem Heimatland fliehen musste, zurück, auf den Schock der Liquidierung seiner ganzen Familie wie den Schock seiner fast tödlichen Mittelmeerflucht:

Man hat uns Videos geschickt, meiner Familie, als ich sie noch hatte, inzwischen alle tot, alle tot, kein einziger noch da, ich bin der letzte, mein alter Horizont nicht Gegenstand mehr, dem steht nichts entgegen, sie sind ja alle weg, nur ich nicht, ich bin jetzt da, und was machen Sie mit mir? [...] Der Horizont wird zum Nichts, am Gebirge endet er, das Meer ist ein Loch, ein Schlund, eine Schlucht, es ist doch keiner mehr da, es ist keiner mehr dort, nur ich bin hier und nicht dort, aber hier, angewiesen auf meine Erinnerungen, sind alle tot, sind woanders tot, sowieso tot,

11 Nelly Sachs spricht in ihrem berühmten Gedicht *O die Schornsteine* (1947) von „Flüchtlinge[n] aus Rauch“ (SACHS 2010 I: 11).

12 So fragt gleich am Anfang eine weibliche Stimme in der Stadt an der Donau: „Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist, hier in der Kirche wissen wir, welcher, aber es gibt vielleicht andere, woanders, es gibt einen Präsidenten, einen Kanzler, eine Ministerin, so, und es gibt natürlich auch diese Strafenden, das haben wir gemerkt, nicht drunten im Hades, es gibt sie alle gleich nebenan, zum Beispiel dich, wer auch immer du bist [...]“ (SB: 10)

13 Insbesondere geht Jelinek mit der latent fremdenfeindlichen Broschüre *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden* ins Gericht, die 2013 unter der Schirmherrschaft von Sebastian Kurz (ÖVP), dem damaligen österreichischen Bundesminister für Europa, Integration und Äußeres, herausgegeben wurde und die Jelinek am Ende des Textes *Die Schutzbefohlenen* als eine seiner Quellen angibt (vgl. SB: 97).

ich bin der letzte, ein hartes Los, ich klage es laut, ich habe das traurigste Los gezogen. (SB: 11f.)

In diesem Zusammenhang beteuert Artur Pelka, dass „das (Mittel)Meer als Ort des Dramas [*Die Schutzbefohlenen*, JH] eine gravierende Rolle“ spiele: „Mit dem Rekurs auf Aischylos aktiviert Jelinek den in der europäischen Kultur fest verankerten Topos vom Meer als Medium menschlicher Vereinigung und Solidarität“ (PELKA 2016: 158), der ihm zufolge bis zu Bachmanns „poetische[r] Vision der heilen Heimat aller Heimatlosen als eine[r] mediterrane[n] Utopia“ (ebd. 158f.) reiche. Doch beschwört zugleich bei Aischylos die Chorführerin der Danaiden die Gefahren dieser „offene[n] See [herauf], / Wo die wettergegeißelte Sturmnacht sie [d. h. die fliehenden Danaiden, JH], / Wo Donner und Blitz, / Wo des regengepeitschten Orkanes Gewalt / In der brausenden See“ fast den Tod zur Folge hatten, einen vielfachen Tod (AISCHYLOS 2016: 4).

Auf der anderen Seite ist das Mittelmeer in Aischylos' Stück *Die Schutzfliehenden* grundsätzlich überwindbar, insbesondere dem Ende zu, als vom Chor der Danaiden bitter beklagt wird: „Ach, warum glückte die Meerfahrt der zu schnell nahenden Verfolgung?“ (Ebd. 38) Diese Tragik würde freilich Artur Pelkas Einschätzung, Aischylos' Mittelmeer tendenziell positiv, ja sogar „glückverheißend[.]“ (PELKA 2016: 159)¹⁴ wahrzunehmen, in einem wichtigen Punkt einschränken.

Die Jelinek'schen Flüchtlinge dagegen, von denen es in Anlehnung an *Hyperions Schicksalslied* und Heidegger heißt: „[...] es kommen viele gar nicht erst an, es fallen die leidenden Menschen wie Wasser von Klippe, über die Klippe, übers Gebirg, durchs Meer, übers Meer, ins Meer, immer geworfen, immer getrieben, jahrelang schwimmen sie, ertrinken sie, stürzen sie ab, ersticken im Kühlwagen, sterben im Flugzeuggestänge, stürzen ins Autobahnklo, stürzen vom Balkon [...]“ (SB: 23f.), trotzen nicht nur den Elementargewalten des Meeres und der Natur im Allgemeinen, werden auch von Kultur und Technik „dezimiert“ (SB: 76); im (Mittel)Meer und in Europa.

¹⁴ Vgl. Artur Pelkas Gegenüberstellung der beiden Dramen in Hinsicht auf das (Mittel) Meer: „Während das Meer in dieser antiken Tragödie [d. h. *Die Schutzfliehenden*, J. H.] für die verfolgten Danaiden in ihrer Pentekontere zum rettenden Fluchtweg wird, verwandelt es sich in *Die Schutzbefohlenen* in einen unheilvollen Todes(wasser)trakt. Dem Mittelmeer wird die positive Dimension gnadenlos abgesprochen, der große Teich mutiert hier zum dystopischen Abgrund [...]. Der glückverheißende *locus maritimus* wird zum schrecklichen *locus mortis* [...]“ (PELKA 2016: 159)

Dies ist so brisant, grenzt so sehr an Tod, dass Jelinek die Mittelmeerflüchtlinge als eine Art Schutzgeste in die große Tradition der literarischen Shoah-Vergegenwärtigung einzubinden versucht, mit ebenfalls ausgeprägten Flüchtlingsfiguren und -klagen. Paul Celans und Nelly Sachs' Dichtungen sind hier die wichtigsten Bezugsgrößen.¹⁵ Diese Aufwertung ist jedoch eine anonyme, stille (weder Celan, noch Sachs werden am Ende des dramatischen Textes als literarische ‚Kochzutaten‘ genannt; nur Aischylos' *Die Schutzflehenden*, Ovids *Metamorphosen* plus „eine Prise Heidegger“, SB: 97f.). Trotz der naturalistischen Details und aller herben Aktualisierung gelingt hier m.E. Jelinek eine würdige und poetische Annäherung an die mittelmeerischen Opfer. In Sachs'scher Manier¹⁶ heißt es hier z. B.:

[...] wir aber, wir aber, ein sprechender Zug ins Nichts, wir aber, die der Fuß im Staub gezeichnet, aber es bleibt keine Spur, wir sind Gezeichnete, im Staub Gezeichnete, von Meerwasser und Treibstoff Verklebte, Zusammengeklebte, von der Enge, von zuviel Nähe Zusammengeschweißte [...]. Unserem Wort, nur Seufzer, gepreßt aus der Tiefe des Herzens, versagt man die Antwort [...]. (SB: 41f.)

Auch in dieser Hinsicht sind alle, ist alles um den Mittelmeerflüchtling „tot“.

4 „Ihre Augen sind ja gar nicht anspruchslos“¹⁷

Den Widerpart des Wir-Chors der Flüchtlinge, also das Pendant zu dem mit Schlangen spielenden Mann aus Celans *Todesfuge*, verkörpert bei Jelinek recht nüchtern und schnippisch die gegenwärtige österreichische bzw. europäische Gesellschaft, deren gehässige Xenophobie wesentlich zum Exodus im Mittelmeer beiträgt. Sie, die Repräsentanz, wird im Hörspiel wie im dramatischen Text häufig mithilfe der Widergabe ihrer Rede durch die ‚Schutzflehenden‘ selbst präsent, mit all ihren Vorurteilen und eigentlich unhaltbaren, manchmal wüsten Beschuldigungen. Diese werden immer wieder eingesetzt und variiert, oft mit sichtbarer Ironie:

15 Auf den Bezug des Theatertextes zu einem Gedicht von Nelly Sachs, nämlich *Chor der Geretteten* (1946), macht 2019 Nina Nowara-Matusik aufmerksam. Konkret geht sie dieser Intertextualität jedoch nicht nach (vgl. NOWARA-MATUSIK 2019: 219).

16 Die Ähnlichkeit betrifft die emphatischen Wiederholungen („wir aber, wir aber“), wie sie besonders im Abschnitt „Chöre nach der Mitternacht“ der ersten Sammlung, *In den Wohnungen des Todes* (1947), vorkommen, eine spezifische Lexik (Signalwörter „Staub“, „Fuß“, „Spur“, „Nichts“) sowie verwandten Rhythmus und Klang.

17 SB: 16.

[...] sehen Sie, werden Sie Stellvertreter von Stellvertretern, die aber auch alle nicht hier stehen, die vertreten sich woanders, sagen: Ihre Augen sind ja gar nicht anspruchslos, auch wenn Sie das behaupten, Sie stellen ja doch Ansprüche! Heute wollen Sie Decken, Wasser und 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 nichts oder nicht viel, aber morgen wird es viel sein, das wissen wir schon, deswegen sind wir ja die Stellvertreter von Stellvertretern von Stellvertretern [...]. (SB: 16f.)

Auch dieser Part der ‚Aufnahmegesellschaft‘, die allerdings eine Aufnahme der Flüchtlinge eher verhindern will, hat einen am Ende des dramatischen Textes als Quelle genannten Intertext, diesmal aber nicht literarischer, sondern administrativer, politischer Art: die bereits erwähnte Broschüre *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden*. Überdacht von der Menschenwürde als einer Grundlage der österreichischen Gesellschaft werden hier insgesamt sechs Prinzipien dieser Gesellschaft vorgestellt, allen voran die Freiheit. Diese wird wie folgt den zu Integrierenden nahegebracht: „Freiheit kann ein Gefühl sein, wie man es beispielsweise beim Sport und in der freien Natur – wie beim Skifahren in den Bergen – erlebt“ (KURZ 2013: 10). Anhand dieses Satzes, der den Alltagsorgen der Flüchtlinge im Aufnahmelager wahrlich wenig gerecht wird, setzt das Hörspiel eine ganze Vielfalt von Stimmen ein, oft dekonstruktiver, höhnischer Art und Weise. Die soziale Grenze zwischen den Einheimischen und den Asylbewerbern wird dabei, vor allem durch eine weibliche Flüchtlingsstimme vermittelt, gut sichtbar:

Ich versteh schon: Freiheit kann ein Gefühl sein, ich sags Ihnen, ein Gefühl, das hat nicht jeder, der Sport kennt dieses Gefühl, die Natur kennt es auch, der Schifahrer in den Bergen kennt es, das heißt, jeder kennt das Gefühl der Freiheit, alle kennen es, jeder kennt sie: die Freiheit. Na, die haben wir noch gebraucht!, ja, die haben wir gebraucht, lasset uns fliehen, unbezwungen und vom aufgeräumten Schreibtisch lasset uns aufgeräumt fliehen!, die Freiheit brauchen wir für die Freizeit, die Freiheit, die haben wir gebraucht, ja, genau die, wir brauchen sie, oje, nichts mehr übrig, ich wollte Ihnen noch was aufheben, aber es ist einfach nichts mehr da. [...] Aber da sind doch noch welche, die ich vorhin weggeschmissen habe, [...] die können Sie haben, die sind sicher noch ganz gut. Sie können ertrinken, ersticken, erfrieren, verhungern, erschlagen werden, alles schöne Freiheiten, wenn auch nicht Ihre, aber Sie sind vielleicht so großzügig und geben Sie weiter? Danke. Vielen Dank. (SB: 26f.)

Auch wenn in dieser Broschüre als Überschrift das bekannte Zitat George Washingtons (ohne jedoch als solches ausgewiesen zu sein) Verwendung findet: „Meine Freiheit endet dort, wo die Freiheit der anderen beginnt“ (KURZ

2013: 12), antwortet der Text bzw. das Hörspiel Jelineks mit einer harten, ernüchternden Grenzziehung:

Die Freiheit endet dort, wo Ihre beginnt, jawohl, aber Ihre beginnt nicht, dafür werde ich schon sorgen, und meine endet nicht. So. Ihre endet, bevor sie beginnt, und meine beginnt überhaupt immer und endet nie. So. Nein. Nicht so! Bitte kommen Sie mir nicht so! (SB: 28)

Ähnlich wie das Mittelmeer muss auch diese soziale Grenze als unüberwindbar, oder sehr schwer überwindbar, angesehen werden.¹⁸

5 Schlussfolgerung

Im Hörspiel *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek haben wir es von Anfang an mit Grenzen zu tun. Im Prolog wird die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit anhand des Zusammenhangs zwischen Putz- und Meerwasser unmerklich überschritten, was die Kontinuität und Allgegenwart des Traumas eines Mittelmeerflüchtlings nahelegen soll. Ähnlich dem Ethos des Gedichts *Kommt einer* von Nelly Sachs¹⁹ wird somit dafür geworben, dass man sich in das Innere eines Menschen mit Fluchterfahrung einfühlt, sich in seine Lage hineinversetzt. Dagegen bleibt die Grenze zwischen Überlieferung (Aischylos) und der aktuellen Klage (Jelinek) fortbestehen: Während im Intertext *Die Schutzfliehenden* nämlich noch um Gnade gebeten werden konnte, und sie wurde, wenn auch erst unter krasser Selbstmorddrohung²⁰ und nach

¹⁸ Den sozialen Graben zwischen den saturierten Österreichern und den Asylbewerbern zeigen auch zwei Fälle von sog. Blitzeingebürgerten, deren Erörterung in den Part der ‚Aufnahmegesellschaft‘ mit ihren politischen Vertretern und Wirtschaftsgrößen eingeflochten wird, allerdings wieder hauptsächlich aus der Perspektive der Flüchtlinge. Es handelt sich dabei um die beiden Russinnen Anna Jurjawna Netebko und Tatjana Borissowna Jumaschewa, die heimlich und im Schnellverfahren österreichische Bürgerinnen (Jumaschewa samt Mann und Tochter) wurden. Weder die prominente Opernsängerin Netebko, deren Sopranstimme den Musik liebenden Österreichern versprach, mit ihnen „gemeinsam harmonisch [zu] klingen“ (KURZ 2013: 18), noch Jelzins Tochter Jumaschewa, deren Vater dem österreichischen Multimillionär und Politiker Frank Stronach lukrative Geschäfte in Aussicht gestellt hatte, hatte freilich eine österreichische Einbürgerung notwendig.

¹⁹ Vor allem seine letzte Strophe wird in dieser Hinsicht sprechend: „Ein Fremder hat immer / seine Heimat im Arm / wie eine Waise / für die er vielleicht nichts / als ein Grab sucht“ (SACHS 2010 II: 95). Ähnlich bedauert Jelinek „[das] ewige[] Verhängnis[], fremd zu sein“ (SB: 20).

²⁰ Vgl. AISCHYLOS (2016: 18f.) mit gestischem, psychologisch gut eingesetztem Zeigen des potenziellen Selbstmordinstruments, d. h. des Gürtels mit Gift, durch den Chor der Danaiden.

reichlicher Abwägung (Bedingung: das Plebiszit), gewährt, wird im Prolog des Hörspiels von Jelinek eine solche Bitte gleich als aussichtslos empfunden, weil von vornherein mit Indolenz und Herabsetzung gerechnet wird. Der soziale Graben zwischen den Geretteten und der Aufnahmegesellschaft bleibt fortbestehen, wenn auch bitter vom Chor beklagt.²¹

War der Tenor des Prologs immerhin das nackte Überleben („Hauptsache, wir leben“ als Leitmotiv), vertieft sich die Problematik gleich mit den ersten Sätzen des eigentlichen Hörspiels zusehends, vor allem, indem auf eine doppelte Todeserfahrung eines männlichen Flüchtlings eingegangen wird: in seinem nicht näher bestimmten Heimatland, wo durch dreiste, allerdings nicht erläuterte Gewalt²² „alle tot“ sind, und während seiner (Mittel)Meer-Überfahrt, die für ihn beinahe tödlich war.

Die Vagheit der Umstände im Heimatland des Jelinek’schen Flüchtlings (Aus welchem Land/Kontinent flieht er? Warum kam es dort zu den Morden? Sind sie politisch, religiös, oder anders motiviert?) unterscheidet ihren Text wesentlich von Aischylos, dessen *Schutzfliehende* gleich am Anfang des Stücks nicht nur die Notwendigkeit ihrer Flucht ausgiebig erläutern,²³ sondern den Griechen auch bereitwillig Rede und Antwort über ihre Genealogie stehen. Dabei stellt sich nicht nur ihre Verwandtschaft heraus, sondern auch, dass die Danaos-Töchter ursprünglich aus Argos stammen, was die Distanz zwischen den Argeiern und den Danaiden weiter schrumpfen lässt und die Legitimität ihrer Wünsche, im griechischen Argos aufgenommen zu werden, erhöht.

In Jelineks Drama und Hörspiel erfährt man dagegen nur punktuell und äußerst selten etwas über die Ankommenden: „wir sind Bauern gewesen, wir sind Ingenieure gewesen, wir sind Ärzte gewesen, Ärztinnen, Schwestern, Wissenschaftlerinnen, wir sind etwas gewesen, jawohl [...]“ (SB: 22), sagen sie in einem gereizten Ton. Der Versuch der Aufnahmegesellschaft, ihre Personalien festzustellen, wird sogar mit derber Herabsetzung quittiert: „Schauen Sie, Herr, ja, Sie! flehend wenden wir uns Ihnen zu, uns hat irgendwer gezeugt

21 Bei der Zeichnung dieses Grabens spielen beiderseits auch Automatismen eine wichtige Rolle, deren Macht Paulina Šedíková Čuhová in ihrem Beitrag *Útek do prekladu* [Flucht in die Übersetzung] exemplarisch am Beispiel des Werks *Perlmanns Schweigen* (1995) von Pascal Mercier herausarbeitete. Seine Hauptfigur nennt sie nicht zuletzt treffend „linguistic waste“ (ŠEDÍKOVÁ ČUHOVÁ 2022: 157).

22 S. beispielsweise das reichlich variierte Thema: „Den Kopf, den Kopf haben sie meinen beiden Cousins abgeschnitten“ (SB: 13).

23 Aus Scholien, nicht aber direkt von Aischylos, erfährt man, dass die Danaiden aus einem ernsten Grund vor ihrer Heirat mit den Söhnen des Ägyptos fliehen: „Danaos wußte durch einen Orakelspruch, daß ihn ein Schwiegersohn töten werde“ (RÖSLER 1993: 4).

und irgendeine geboren, wir verstehen, daß Sie das überprüfen wollen, aber Sie werden es nicht können“ (SB: 11). Wenn Danaos ihre Töchter anweist: „In eurer Stimme möge ja nichts Freches sein, / [...] / Denn kecke Rede ziemt den Unglückselgen nie“ (AISCHYLOS 2016: 9), so antwortet Jelinek mit Aufbegehren. Ihre Flüchtlinge wollen um ihres Schmerzens willen (Stichwort „alle tot“) geliebt, verstanden und aufgenommen werden, bedingungslos und möglichst auf Anhieb.

Die Grenze zwischen Leben und Tod, die sie am eigenen Leib erfahren mussten, wird dabei immer wieder thematisiert und zugleich verwischt, in Gedanken an die verschiedenen Todesarten während der Flucht wie im Gedenken aller, die zwar einem solchen Tod entkommen sind, doch fortan in seinem Schatten zu leben haben.

Der ganze Chor der Jelinek'schen Flüchtlinge beschwört den Massenexodus im Mittelmeer, wiederholtermaßen und reichlich variiert, wobei eine thematische wie strukturelle Verwandtschaft zu Celans „Todesfuge“ festgestellt werden konnte. Während jedoch die „schwarze Milch“ trinkenden Lagerhäftlinge Celans schließlich in der Luft aufgelöst werden, kommen Jelineks Opfer „im Flüssigen“ des Meeres, d. h. in entgegengesetzter Richtung, um, „marktgerecht“ zu „Tütensuppen“, „Lösgetränke[n]“ (alles SB: 63) geworden. Diese drastischen Bilder zeigen, wie existenziell ernst die Grenze ist, die das Mittelmeer markiert; sie wird eindeutig mit dem Tod, einem hässlichen Tod zudem, assoziiert.

Die Anklage gegen die europäische, v. a. österreichische Aufnahmegesellschaft, sie baue zwischen sich und die (Schutz)Bedürftigen einen tiefen sozialen, ökonomischen und kulturellen Graben, richtet sich v. a. auf ihre Werte (in Kurz' Broschüre: Freiheit, Würde, Fairplay, Harmonie, Respekt, Leistung), die zwar als universal präsentiert werden, doch gegenüber bestimmten Gruppen außer Kraft treten, also zwiespältig sind. Das Beispiel der Freiheit, die – wie bereits erwähnt – für die Flüchtlinge „endet, bevor sie beginnt“ (SB: 28), während politische und wirtschaftliche Machenschaften zur Einbürgerung und Freiheit gerade solcher Personen führen, die dies gar nicht nötig haben (Jelzins Tochter und ihre Familie, die Sängerin Netrebko), bewies es. Und nicht nur das: Die Marginalisierung der Flüchtlinge mündet am Ende des Textes wie des Hörspiels schließlich sogar in ihre Auslöschung: „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da“ (SB: 97).

Es hilft dabei keineswegs, dass Jelinek sich der Fliehenden annimmt und sie nicht zuletzt mit literarischer Überlieferung stützt (Aischylos, Ovid, Heidegger; anonym v. a. Nelly Sachs und Celan). Denn wenn sie beispiels-

weise für sie in einem Sachs'schen Duktus²⁴ bittet „auf daß wir Armen gerettet werden können“ (SB: 71), muss sie im nächsten Schritt die Naivität einer solcher Wunscherfüllung zugeben: die Technik ortet zwar die Flüchtlinge im Mittelmeer, rettet sie jedoch nicht. Trotzdem ist es wichtig, diese nicht markierten Intertexte vor allem aus der Shoah-Beschwörung (Nelly Sachs, Paul Celan) sprechen zu lassen. Denn sie ordnen die Flüchtlinge von heute in einen breiteren Diskurs weltliterarischer, weltgeschichtlicher Zusammenhänge, wodurch sie für uns sichtbarer, (be)greifbarer werden.

Natürlich kann man einwenden, dass der Chor der Flüchtlinge bei Jelinek mit einer sichtbaren Tendenz gezeichnet und zu sehr idealisiert wird. Nur einmal wird flüchtig die Ausländerfeindlichkeit und Rivalität innerhalb der Kommunität der Asylbewerber gestreift (vgl. SB: 26), die diversen Beweggründe zur Flucht bleiben verschwommen. Die Rolle Europas und speziell Österreichs bei der Aufnahme von Asylanten wird dagegen unterbeleuchtet, wenn nicht völlig außer Acht gelassen. Das mag dramaturgische Gründe haben: die ‚Fallhöhe‘ zwischen „Erwartet ihr nun bessere Freunde noch als uns? [...] Wir haben euch ermahnt, wir hätten uns bemüht, wir hätten über unser hartes Los geklagt, aber dann hätten wir uns sehr bemüht [...]“ (SB: 95) und der Tatsache der Austilgung des Flüchtlings aus dem öffentlichen Diskurs („Wir sind gar nicht da“, SB: 97) am Ende des (Hör)Spiels soll maximal ausgedehnt werden. Doch die Bernhard'schen Invektiven an die Adresse Österreichs und Europas, die immerhin Millionen von Flüchtlingen integriert haben, strafen mit Ironie und Herabsetzung neben den korrupten Politik- und Wirtschaftsgrößen und den gar nicht erwähnten Schlepperbanden auch viele Idealist/innen, die helfen wollen. Die Grenze, das (Mittel)Meer, wird somit zu einer Metapher nicht nur für große humanitäre Katastrophen, sondern auch für die aufrichtige Mühe vieler, sich für die Belange der Flüchtlinge einzusetzen. In diesem Sinne ist die Grenze ein gemeinsames Problem von uns allen.

Literaturverzeichnis:

- AISCHYLOS (2016): Die Schutzflehenden. Übersetzt v. Johann Gustav Droysen. Berlin: Holzinger.
- ANNUS, Evelyn (2013): Wolken.Heim. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 147–150.

²⁴ Nelly Sachs Gedicht *Auf daß die Verfolgten nicht Verfolger werden* mag hier mit räsoniert haben.

- AUGUSTOVÁ, Zuzana (2020): Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama. Praha: Academia/ Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
- BURGTHEATER (2015) (Hg.): Die Schutzbefohlenen. Elfriede Jelinek. Österreichische Erstaufführung. Wien: Burgtheater.
- CELAN, Paul (1968): Todesfuge. In: ders.: Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 18–19.
- CORNEJO, Renata (2006): Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien: Praesens.
- DEGNER, Uta (2013): Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weiner: Metzler, S. 2–8.
- EMMERICH, Wolfgang (2001): Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- FORSTER, Heinz/ RIEGER, Paul (1999): Deutsche Literaturgeschichte. Bd 11: Nachkriegszeit 1945– 1968. München: dtv.
- JANKE, Pia/ KAPLAN, Stefanie (2013): Politisches und feministisches Engagement. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 9–20.
- JELINEK, Elfriede (1997): Sinn egal. Körper zwecklos. URL: <https://original.elfriede-jelinek.com/SINN-EGA.html> [06.08.2024].
- JELINEK, Elfriede (2014): Die Schutzbefohlenen. Hörspiel. Regie Leonhard Koppelman. BR / ORF. Hrsg. v. Katarina Agathos u. Herbert Kapfer. München: Bayerischer Rundfunk.
- JELINEK, Elfriede (2018): Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- KITAOKA, Shiori (2023): ‚Echte Flüchtlinge?‘ Exoten auf der deutschen Bühne. In: Exotismen in der Kritik. Hrsg. v. Mechtild Duppel, Rolf Parr u. Thomas Schwarz. Paderborn: Brill/Fink, S. 371–387.
- KURZ, Sebastian (2013): Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden (Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres). URL: https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user_upload/Zentrale/Integration/Zusammenleben/Zusammenleben_in_Oesterreich.pdf [06.08.2024].
- LÜCKE, Bärbel (2017): Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu *Die Kontrakte des Kaufmanns*, *Über Tiere*, *Kein Licht*, *Die Schutzbefohlenen*. Wien: Praesens.
- NOWARA-MATUSIK, Nina (2019): „Flüchtig, fremd, bedürftig“. Fremdheitsdiskurs in *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek. In: Fremdheit – Andersheit – Vielheit. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Hrsg. v. Zbigniew Feliszewski u. Monika Blidy. Berlin/Bern/Wien: Peter Lang, S. 217–227.
- PELKA, Artur (2016): Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama. Bielefeld: transkript, S. 149–174.

- PRAGER, Julia (2015): Exophone Wende: Bewegte Klangkörper in Text und Inszenierung von Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: JelineNetz. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. URL: <https://jelinetz.com/2015/10/07/julia-prager-exophone-wende-bewegte-klang-koerper-in-text-und-inszenierung-von-jelineks-die-schutzbefohlenen/> [06.08.2024].
- REITANI, Luigi (2015): „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir“. Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Jelinek(Jahr)Buch 2014–15. Hrsg. v. Pia Janke. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014–2015. Wien: Praesens, S. 55–69.
- RONGE, Verena (2014): Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter. Die Bühne als *Hör-Raum* im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks. In: Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks. Hrsg. v. Verena Ronge et al. Bielefeld: transkript, S. 129–142.
- SACHS, Nelly (2010): Gedichte. Bd. I, II. Hrsg. v. Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp.
- SCHEIT, Gerhard (2013): Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel). In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 156–162.
- ŠEDÍKOVÁ ČUHOVÁ, Paulína (2022): Útek do prekladu. In: Neviditeľné postavy. Fikcionalizácia prekladu a tlmočenia v umeleckej literatúre. Hrsg. v. Zuzana Bariaková u. Paulína Šedíková Čuhová. Ružomberok: Verbum, S. 139–160.
- TREUDE, Sabine (2013): Die Kinder der Toten. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 113–118.
- WIND, Priscilla (2012): Zeit und Raum. Das jelineksche Drama als Erinnerungsort. In: Studia Austriaca. Hrsg. v. Fausto Cercignani. Milano: Università degli Studi di Milano.