

Koku G. Nonoa (Universität Luxemburg)

Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* als Teil einer dynamischen

Werkkategorie: Zur literarischen Theatertradition in der Medienkultur

On the basis of Elfriede Jelinek's theatre text *Charges (The Supplicants)* and taking as a starting point interaction between social and aesthetic drama as well as the social and political function of literature, this paper analyses the performativity and the potentiality of the means of production and reception of texts in current media. An examination of the latter provides not only the technological contexts for communication and possibilities of the related period of production but also the interdependence of formal, structural and media transformations of the literary and theatrical production.

Ausgehend von der Interaktion zwischen sozialem und ästhetischem Drama (Turner 1982; Schechner 2003) analysiert der vorliegende Beitrag unter Bezugnahme auf die Praxeologie die damit einhergehende Performativität und Potenzialität (Callens / Coppens / Pewny 2014) von Produktions- und Rezeptionsverhältnissen am Beispiel von Elfriede Jelineks Theatertext *Die Schutzbefohlenen* in der gegenwärtigen Medienkultur. In der Tat legt die österreichische Schriftstellerin und Nobelpreisträgerin Jelinek einen der innovativsten Grundsteine für die Praktiken literarischen Schaffens: Bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert gelang es fast nur journalistischen Formaten in Medien wie Fernsehen, Internet und Zeitung Nachrichten über eine Vielfalt gesellschaftlicher und politischer Themen schnell zu vermitteln; viele andere Medien wie Literatur, Theater, Film etc. verarbeiteten erst später dieselben thematischen Fragen mit künstlerischen Mitteln der Bezugnahme. Jelineks literarische Innovation in diesem Zusammenhang liegt in der Performativität und Potenzialität ihrer relativ unmittelbaren und sich wiederholenden literarischen Produktionen als Antwort auf aktuelle Ereignisse bzw. gegenwärtige soziale Praktiken im Internet. Aus praxeologischer Betrachtungsweise lässt sich in Anlehnung an Andreas Reckwitz Folgendes behaupten: "Anstelle formalisierender Methodologien bringen Akteure [...] verschiedene Formen des 'praktischen Rasonierens' zum Einsatz, die in hohem Maße kontextspezifisch sind und mit situativen Irritationen umzugehen wissen" (Reckwitz 2003: 284). In dieser Hinsicht publiziert Jelinek bereits seit ein paar Jahren ihre gesamten (literarischen) Texte überwiegend im Internet, die sie dann im Verlauf der Zeit fortschreibt und überarbeitet. Bedeutend ist dies insbesondere im Kontext der aktuellen Migrationsfrage: Nachdem sie 2013 erstmalig auf ihrer Webseite den Theatertext *Die Schutzbefohlenen* veröffentlicht

hatte, aktualisierte sie diesen zwischen 2013 und 2016 immer wieder in Abhängigkeit von soziokulturellen und politischen Umständen. Hierzu wird festgestellt, dass literarische Werke nicht nur thematische Inhalte sowie Informationen über vorhandene kommunikationstechnologische Rahmenbedingungen und Möglichkeiten der Entstehungszeit liefern; zugleich bringen sie die Interdependenz formaler und neuer medialer Erscheinungsformen des literarischen und theatralen Schaffens zum Vorschein.

Im Folgenden werden zunächst auf der Grundlage der Interaktion zwischen sozialem und ästhetischem Drama im Sinne von Victor Turner und Richard Schechner die Zusammenhänge zwischen den Umständen der Produktion der *Schutzbefohlenen* und dem Entstehungskontext analysiert. Dabei wird auch das dynamische Verhältnis zwischen sozialem und ästhetischem Drama in Verbindung mit der Praeologie hervorgehoben. Danach befasst sich der vorliegende Beitrag mit dem sprachlichen Aspekt des institutionskritischen Anteils dieses Theatertextes. Schließlich und letztendlich wird auf die Erscheinungsform der *Schutzbefohlenen* als Teil einer dynamischen Werkkategorie in der Medienkultur eingegangen.

1 Die *Schutzbefohlenen*: Von sozialem zu ästhetischem Drama

Die von Victor Turner und Richard Schechner entwickelte Theorie des Verhältnisses zwischen "sozialem Drama" in sozialen Prozessen aus ethnoanthropologischem Standpunkt und "ästhetischem Drama" in der Theaterkunst beleuchtet wechselseitige Auswirkungen von alltäglichen Ereignissen und künstlerischen bzw. literarischen Produktionen. Victor Turner verortet z.B. die Wurzeln des Theaters im "sozialen Drama", das er aus ethnologischer bzw. anthropologischer Perspektive in drei progressive Phasen unterteilt: Den Ausgangspunkt und die erste Phase eines sozialen Dramas bilden ihm zufolge unterschiedlichste Erscheinungsformen von Konfliktsituationen, Machtverhältnissen, Antagonismen und gegensätzlichen Kategorisierungen sowie Missverständnissen in zwischenmenschlichen Beziehungen. Die zweite Phase betrifft alle Individuen zu jeder Zeit an verschiedenen Orten und auf allen Ebenen des soziokulturellen und politischen Lebens. Aus dieser Beobachtung schlussfolgert Turner, dass die dritte Stufe des sozialen Dramas für den Beginn einer Selbstreflexion und Konsens- bzw. Lösungsfindung steht. Eben diese dritte Phase der Selbstreflexion und der Hinterfragung findet immer mehr in vielen künstlerischen Ausdruckformen als ästhetischem Drama ihren Niederschlag (Turner

1982: 11). Die folgende von Richard Schechner skizzierte Endlosschleife (Schechner 2003: 215) beschreibt das dynamische und wechselseitige Einflussverhältnis zwischen dem sozialen und ästhetischen Drama deutlich:

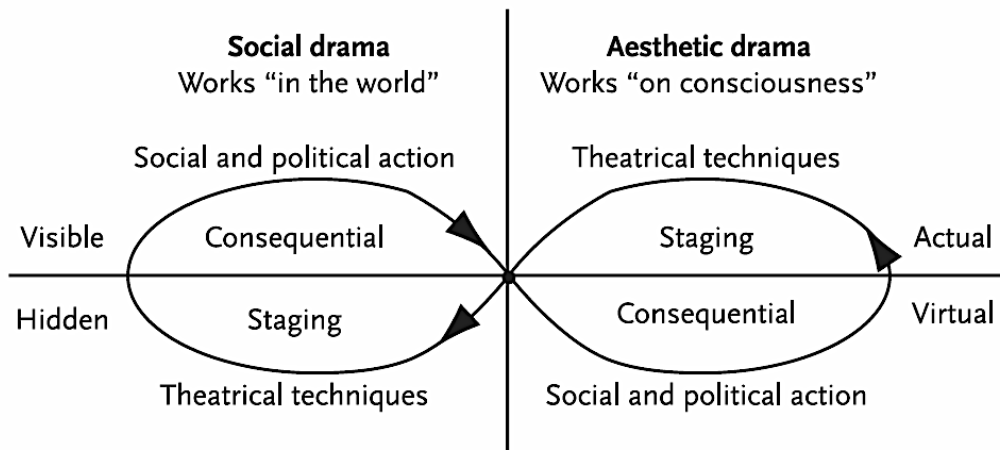


Abb. 1: Soziales und ästhetisches Drama (Schechner 2003: 215)

Auf der Grundlage dieser Endlosschleife ist Folgendes festzuhalten: Die Vertikalachse hält das soziale und ästhetische Drama getrennt; die Horizontalachse zeigt einerseits die verborgenen und sichtbaren Strukturen des sozialen Dramas, andererseits die Aktualität des Themas und die virtuelle Wirksamkeit des ästhetischen Dramas. Die drei Richtungspfeile der Endlosschleife verdeutlichen die wechselseitigen und dynamischen Einflussverhältnisse zwischen sozialem und ästhetischem Drama, die Schechner für produktiv hält. In der Tat liegt die Potenzialität dieses reziproken Verhältnisses darin, dass sich das soziale Drama positiv auf das ästhetische Drama auswirkt und umgekehrt (ebd.: 214f.). Im Folgenden geht es darum herauszuarbeiten, wie dieses dynamische Verhältnis soziales Drama / ästhetisches Drama funktioniert, und zwar einerseits in Hinblick auf den Theatertext *Die Schutzbefohlenen* und seinen Entstehungskontext, andererseits in Bezug auf den grundlegenden medialen bzw. internetunterstützten Produktionsmodus dieses Theatertextes.

Der Theatertext *Die Schutzbefohlenen* (Jelinek 2013), der erstmals im Juni 2013 auf der persönlichen Webseite von Elfriede Jelinek veröffentlicht wurde, wurde von 2013 bis 2016 von der Schriftstellerin selbst prozessual ergänzt, geändert bzw. überarbeitet. Als literarische Produktion ist dieser Theatertext zum einen eine der Erscheinungsformen des ästhetischen Dramas; zum anderen steht der thematische Inhalt der *Schutzbefohlenen* für eine klare Stellungnahme der Autorin bezüglich der

"sozialen Dramen" rund um sogenannte illegale Einwanderungsbewegungen, die Europa vor ein Dilemma gestellt haben. Unter "Migrationsdilemma" werden diesbezüglich das Paradox und der Zwiespalt zwischen einer liberalen Mobilitäts- sowie Einwanderungspolitik der Europäischen Union und dem Versagen im Kontext humanitärer sowie demokratischer Wertvorstellungen in Verbindung mit einem immer strengeren "Grenzregime Europas" (Hess / Kasperek 2010) in der gegenwärtigen Migrationspolitik verstanden. In Anlehnung an Peter Singers Beobachtung zu diesem Punkt in seinem Artikel "The Migration Dilemma" befinden sich heute politische Führungskräfte Europas, die Asylbewerbenden und anderen Migrant_innen gegenüber human auftreten möchte, vor einem moralischen Dilemma. Zusammenfassend argumentiert Singer wie folgt weiter: Entweder entscheiden sich politische Entscheidungsträger_innen in Europa für eine strikte Grenzkontrolle, um die öffentliche Unterstützung für rechtsextreme Parteien zu untergraben, oder sie riskieren, dass diese Parteien mehr Macht gewinnen – und somit die grundlegendsten Werte des Westens in Frage stellen (Singer 2018). Zu diesem immer weiter wachsenden "Migrationsdilemma" bezieht Jelinek in ihren *Schutzbefohlenen* mehrfach Stellung. Die Erscheinungsform eines solchen Migrationsdilemmas entspricht der bereits erwähnten dritten Phase des "sozialen Dramas", das im Herbst 2012 mit einer Serie von Streik- und Protestbewegungen von Asylsuchenden in Wien begonnen hat (Felber 2017: 43f., Nonoa 2018: 88): Asylsuchende besetzten die Wiener Votivkirche als heiligen und symbolischen Raum für den Schutz und die Achtung ihrer Menschen- und Asylrechte. Entgegen allen Erwartungen und der Achtung dieses heiligen Asylrechts, auf das sich die Erzdiözese Wien und die NGO Caritas berufen hatten, um diesen fliehenden Menschen die Besetzung der Votivkirche zu erlauben, weigerten sich die politischen Behörden Österreichs jedoch, 27 Asylsuchenden das Asylrecht zu gewähren; darüber hinaus verurteilten sie acht weitere Fliehende wegen Mitschuld an Schlepperei. Ein zweites bedeutendes Ereignis im Zuge dieser "sozialen Dramen" war die tragische Katastrophe bei Lampedusa, die sich im Oktober 2013 ereignete: Hunderte von Toten waren die Folge von offenbar fehlenden Einsatzmitteln der Küstenwache der Europäischen Union. Im Jahr 2015 folgten verstärkte protektionistische Reaktionen Europas als Antwort auf eine ständig steigende Anzahl von Fliehenden, die diesmal von allen Seiten (aus einigen afrikanischen und asiatischen Ländern) nach Europa kamen. Ein weiterer tragischer Wendepunkt, der Jelinek erneut dazu bewog, ihren Theatertext zu revidieren, war

die Entdeckung am 27. August 2015 von 71 Leichen Fliehender, die durch Erstickung in einem Kühlwagen auf halbem Weg zwischen Ungarn und Österreich gestorben waren. Eben in dem Kontext dieser Reihe von "sozialen Dramen" im Sinne von Turner und Schechner entstand Jelineks *Die Schutzbefohlenen* nach und nach. Dieser Veröffentlichungskontext der *Schutzbefohlenen* ist außerdem der Ausdruck der dritten Phase des "sozialen Dramas", in der künstlerische Mittel in Form des "ästhetischen Dramas" eingesetzt werden (Turner 1982: 12), um eine andere Perspektive auf die heutige Migrationsfrage zu eröffnen.

In Verbindung mit dieser vorausgehenden Auslegung sei auch angemerkt, dass hier einige zentrale Merkmale der Praxeologie das behandelte wechselseitige Dynamikverhältnis zwischen der prozessualen Produktion von Jelineks Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* als "ästhetischem Drama" und dem "sozialen Drama", welches seinen Entstehungskontext darstellt, noch stärker unterstreichen: Dabei geht es zum einen um die Betonung des literarischen Produktions- und Rezeptionsprozesses in Form einer performativen Praktik. Zum anderen zeichnet sich Jelineks *Die Schutzbefohlenen* durch eine "Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheit [...] und somit Offenheit" (Reckwitz 2003: 294) als eine ästhetische Potenzialität aus, die von der klassischen Routinisiertheit der literarischen Werkkategorie abweicht. In seinem Aufsatz "Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive" arbeitet Reckwitz aus praxeologischer Lesart vier Strukturmerkmale heraus, die zu einer Veränderung routinierter Praktiken führen können und die auch für die Produktion der *Schutzbefohlenen* kennzeichnend sind: das sind erstens die Kontextualität des Vollzugs, zweitens die Zeitlichkeit des Vollzugs (Zukunftsungewissheit), drittens die lose Koppelung in Komplexe von Praktiken und viertens die Überschneidung von Wissensformen in Subjekten (ebd.: 294ff.). Werden diese von Reckwitz genannten Merkmale mit dem produktionsästhetischen Entstehungsprozess der *Schutzbefohlenen* in Verbindung gebracht, so wird das Potenzial von Jelineks Text als ästhetische Praktik aus rezeptions- und wirkungsästhetischem Standpunkt Routinen aufzubrechen und zu transformieren nachvollziehbar. Demnach gehört dieser Theaterstück als literarisches Werk zu einer komplexen und dynamischen Werkkategorie voller unterschiedlicher Strukturmerkmale, thematischer Inhalte und Motive. Der Text weist keine klassische Form mit einer eindeutigen Handlung und erkennbare Figuren oder Charaktere mit typi-

schen Eigenschaften im Sinne von Aristoteles auf. Während dieser Theater text anfangs mit der Fluchtsituation der Sprechenden beginnt, wird zum einen ihre schwierige Lebens- und Überlebenslage im ganzen Theater text mit unzähligen Motiven von Wasser und Meer als Bedrohung in Verbindung gebracht; zum anderen wechseln ständig Perspektiven von rhizomatischen Sprechenden und Angesprochenen am erreichten Fluchttort: Europa. Der Theater text inszeniert wiederum Wertvorstellungsdiskussionen rund um die Problematik von Menschenrechten und -würde sowie Meinungsfreiheit und Gerechtigkeit in Europa, in denen deutlich auf Religion und auf die österreichische bzw. europäische zu hinterfragende Migrationspolitik angespielt wird. Im nachstehenden Teil untersucht dieser Beitrag *Die Schutzbefohlenen* aus der Perspektive einer dynamischen Werkkategorie in der Medienkultur.

2 Zur dynamischen Werkkategorie in der Medienkultur

Zu Jelineks literarisch innovativer Schreibweise – vor allem bekannt in Verbindung mit Konzepten wie "Sprachflächen" (Poschmann 1997) und "Sekundär drama" (Jelinek 2010, Kovacs 2016) sowie ihren Strategien der Intertextualität (Klein 2015) – wurde bereits viel geforscht. In Bezug auf *Die Schutzbefohlenen* ist auch eine Fülle wissenschaftlicher Untersuchungen vorhanden, die sich mit Jelineks intertextuellen Bezugnahmen auf Aischylos' *Die Schutzflehenden*, Ovids *Metamorphosen*, die Broschüre des österreichischen Staatssekretariats für Integration "Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden" (2013) sowie, um Jelineks sowie Anita Mosers Formulierung zu verwenden, "eine[r] Prise Heidegger" (Jelinek 2013) im Produktionsprozess der "literarische[n] Litanei *Die Schutzbefohlenen*" (Moser 2018: 84) auseinandersetzen. Aus praxeologischer Betrachtung erinnern all diese Elemente in Jelineks literarischer Produktion nicht nur an die bereits angesprochene Überschneidung und Übereinanderschichtung verschiedener Wissensformen; zugleich liegen in diesem Zusammenhang vor allem das Vorhandensein und die praktische kontextbezogene Verwendung der neuen Kommunikationsmedien wie des Computers und des Internets Jelineks Schreibweise als einer konstitutiven und sich stets verändernden sozialen Praktik im Sinne von Performativität zugrunde. Reckwitz schreibt, dass

die Verfügbarkeit [oder] der Gebrauch beispielsweise von bestimmten Kommunikationsmedien [...] einen ganzen Komplex von sozialen Praktiken erst ermöglicht [...], die es ohne diese Artefakte nicht gäbe. Aus praxeologischer Perspektive haben diese oder andere Artefakte weder einen allein materiellen noch einen allein kulturell-symbolischen Stellenwert: Die Artefakte erscheinen weder ausschließlich als Objekte der

Betrachtung noch als Kräfte eines physischen Zwangs, sondern als Gegenstände, deren sinnhafter *Gebrauch*, deren praktische Verwendung Bestandteil einer sozialen Praktik oder die soziale Praktik selbst darstellt. (Reckwitz 2003: 291, H.i.O.)

In der folgenden Analyse geht es nun vielmehr darum herauszuarbeiten, inwiefern am Beispiel des Produktionsprozesses der *Schutzbefohlenen* die wechselseitigen Auswirkungen von Praktiken des sozialen und ästhetischen Dramas auch in elektronischen Kommunikationsformen der Medienkultur im Internet zum Ausdruck kommen. So sei festzuhalten, dass neben der klassisch fixierten Werkkategorie dabei ein Werktypus entsteht, der sich im gegenwärtigen Zeitalter elektronischer Kommunikation und Medienkultur stets neu formiert: die dynamische Werkkategorie. Diesbezüglich ist Jelineks prozessuale Textproduktion der *Schutzbefohlenen* ein prägnantes Beispiel und erhellend. Um daran noch bündig zu erinnern, sei hier eine Anmerkung von Silke Felber in Bezug auf die allmähliche Entstehung der Textversionen dieses Theatertextes angeführt:

Der ersten Version des Textes, die Jelinek im Juni 2013 fertiggestellt hatte, folgte eine zweite, die sie im Herbst desselben Jahres unter dem Eindruck der verheerenden Katastrophe vor Lampedusa verfasste, bei der rund dreihundert Bootflüchtlinge ums Leben gekommen waren. Dass die Operation Mare Nostrum der italienischen Küstenwache eingestellt und durch das von Frontex konzipierte Programm Triton ersetzt wurde, veranlasste Jelinek dann zu einer weiteren Überarbeitung, die im November 2013 erschien. Zwischen 2015 und 2016 entstanden eine vierte Version sowie vier Zusatztexte, die sich mit den europäischen Antworten auf die vermeintlich unvorhersehbaren, sogenannten 'Flüchtlingsströme' befassen. Einer davon trägt den Titel *Europa Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr!* (Felber 2017: 44)

Diese geschilderte prozessuale Entstehung der jeweiligen Textversionen weist ein performatives Merkmal auf, das nicht nur zu einer dynamischen Neuauffassung des Werkbegriffs einlädt; gleichzeitig geht es um die Performativität und die Potenzialität dieses Theatertextes, die in der Kontextualisierung ihrer Produktions- und Vermittlungsverhältnisse bestehen. Abgeleitet vom Performanzkonzept als Vollzug bzw. Konstruktion von Wirklichkeit, die auf sich selbst verweist (Fischer-Lichte 2004: 32; 2012: 44), bezieht sich das hier verwendete und erweiterte Verständnis von Performativität auf die funktionell wirkungsästhetische Eigenschaft bzw. die Potenzialität literarischer Texte:

Funktionale Performativität bezeichnet zunächst die Wirkungen und Dynamiken, die ein Text an der Schnittstelle mit seinen Rezipienten entfaltet. [...] Des Weiteren zielt der Begriff der funktionalen Performativität auf die gesellschaftliche Zirkulation von Texten, durch die Produkte der schriftlichen Kultur in performative Kulturpraktiken eingebunden werden. (Häsner et al. 2011: 84f.)

Jeroen Coppens, Katharina Pewny und Johan Callens zufolge bestehen auch Performativität und Potenzialität aus einem spezifischen Prozess der Erforschung der

Frage der Relativität im Hinblick auf ästhetische Konfigurationen von Beziehungen (Coppens / Pewny / Callens 2014: 8). Bezogen auf die textuelle Ebene der *Schutzbefohlenen*, ermöglicht die funktionale Performativität eine Art Herstellung der Verbindungen zwischen literarischen und politischen Inhalten durch die Interaktion zwischen der immer wieder aktualisierten Position der Schriftstellerin Jelinek und den Ereignissen im Zusammenhang mit dem österreichischen bzw. europäischen Umgang mit der "Migrationsproblematik". Dabei zeichnet sich die Potenzialität der *Schutzbefohlenen* im Internet aus durch eine Lenkung des Augenmerks auf soziale Praktiken in der virtuellen Lebenswirklichkeit, die im Zeitalter der Globalisierung und Digitalisierung nach einer entsprechenden Werkkategorie und Perspektive verlangt. In seinem Aufsatz "Theater und Öffentlichkeit, Theater und Medien" analysiert Gerhard Jörder die heutige Medienkultur und zeigt, wie wesentlich es ist, dass sich z.B. die Theater den neuen Medien öffnen sollen, weil es ihm zufolge um "einen epochalen Wandel" geht:

Das Internet. Ich glaube, den meisten von uns, in den älteren Generationen, ist noch nicht wirklich bewusst geworden, welche fundamentalen Veränderungen der Alltagswelt dieses neue Medium schafft. Man muss von einem 'epochalen Wandel' sprechen. [...] Man führt sein Leben im Netz und dokumentiert es dort zugleich, für jedermann sicht- und abrufbar. [...] Zugleich drängen Firmen, Markenartikelhersteller, Organisationen und Institutionen aller Art, ja, auch die Theater, zu Facebook. Das Netz ist Alltagswelt [...], es ist Erlebnispark und zunehmend auch Forum für kulturellen Austausch. [...] Wer kann heute schon voraussagen, in welchem Ausmaß und in welchen Formen Kunst und Kultur in Zukunft in die digitalisierten Räume einsickern werden? [...] Es war ja nicht anzunehmen, dass die enormen technologischen Beschleunigungsprozesse und die neue Konkurrenz durch das Internet ohne Einfluss auf Inhalte, Textqualitäten und Textsorten bleiben konnten. (Jörder 2011: 8f., H.i.O.)

Das Zitat beschreibt eben auch den elektronisch und digital medienbezogenen sowie den zeiträumlichen Entstehungskontext der *Schutzbefohlenen* treffend. Es ist auch erkennbar, dass sich Jelinek längst mit ihren literarischen Publikationen den Praktiken dieser digitalen Alltagswelt im Netz angepasst hat. In diesem Zusammenhang geht Stephanie Lehmann in ihrem Buch *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart* u.a. auch auf den Einfluss dieser neuen elektronischen und digitalen Medien auf Theaterproduktionen ein. Ihr Fokus liegt dabei im Wesentlichen auf dem zeitgenössischen deutschsprachigen Theater, das seit den 1990er Jahren durch die multiplen und (inter-)medialen Experimente einer 'Dramaturgie der Globalisierung' gekennzeichnet ist. Diesbezüglich lautet Lehmanns zentrale Frage, inwiefern deutschsprachige Theaterstücke Erscheinungsformen der Globalisierung als Thema und ihren Einfluss auf die Struktur, die Produktionen und die Dramaturgie behandeln. Denn ihr zufolge verändern sich

auch dadurch die Weltsicht und die Wirklichkeitserfahrung; dabei stellt sie auch fest, dass die Welt und der Raum dank elektronischer Interaktion und Telekommunikation schrumpfen, die über große Strecken hinweg in Echtzeit verlaufen und Kommunikations- sowie Arbeitspartner_innen aus großen räumlichen Entfernungen vernetzen (Lehmann 2014: 12). Für diese Veränderungen ist ihr zufolge die Inszenierung *Breaking News – Ein Tagesschauspiel* (2008) des Theaterkollektivs Rimini Protokoll eines der Paradebeispiele, das in Form eines theatralen Experimentierens die Potenzialität und die Wirkungsästhetik dieser beschriebenen Erfahrungswirklichkeit einer schrumpfenden Welt thematisiert (Lehmann 2014: 11f., 312ff.).

Breaking News – Ein Tagesschauspiel ist eine Inszenierung, die aus neun Protagonist_innen aus verschiedenen Kulturen besteht. Die neun Protagonist_innen stehen jeweils für Expert_innen, die die Abendnachrichten jeweils neu aus ihrem Sprach- und Kulturkreis auf den theatralen Schauplatz übertragen und dort ihre ästhetische Potenzialität wirken lassen. Die dokumentarische Inszenierung *Breaking News – Ein Tagesschauspiel* ist auch eine Auseinandersetzung mit einzelnen Elementen des elektronischen und digitalen Nachrichtenmaterials, das täglich in der Medienkultur jenseits des Als-Ob-Theaterverständnisses auf einzelne Menschen eindringt. Die Inszenierung ist diesbezüglich ein realer Schauplatz, auf dem aktuelle Nachrichten aus der ganzen Welt zur Aufführung kommen: Wie Anne Peter in ihrer Rezension "Breaking News – ein internationales Tagesschauspiel von Rimini Protokoll. Tanz die Aufmerksamkeits-Misere!" im Internetportal *nachtkritik.de* bemerkt, übersetzen, filtern und kommentieren die Darsteller_innen als internationale Experten_innen aus der Medienbranche die Berichterstattung aus verschiedenen Ländern (Peter 2008), die per Satellitenschaltung auf zahlreiche Fernsehbildschirme live übertragen wird, die wiederum das Bühnenbild ausmachten. Auf diese Art und Weise wurde die dokumentarische Theaterbühne zu einem digitalen Nachrichtenstudio, das sich mit der globalen Nachrichtenkette der vergangenen sowie aktuellen Weltlage (vergangene Bilder konkurrieren mit der Flut der aktuellen Bilder von Konflikt, Krieg, Katastrophen und internationaler Diplomatie) und den parallelen Meldungen aus der Perspektive der jeweiligen Länder (Island, Pakistan, Lateinamerika, Russland etc.) befasste. Die dabei dargestellte Vielfalt der Welt und der Kulturen wurde unmittelbar präsentiert und ermöglichte in diesem Zusammenhang eine analytische Betrachtung kultureller Begegnung sowie Sprachräume.

Bezüglich des europäischen "Migrationsdilemmas", auf das *Die Schutzbefohlenen* antwortet, sei in der Gedankenfolge der vorhergehenden Auslegungen angemerkt, dass sich das bereits thematisierte "soziale Drama" im Kontext von Flucht und Migration auch im Netz als elektronischer Alltagswelt ereignet: In der Tat entzündet sich auch die Wahrnehmung und Erfahrung von Migration an diesen modernen Massenmedien, die "kulturelle Semantik von Gesellschaften sowohl erzeugen als distribuieren [...], worin [...] Handeln seine charakteristischen Formen und Darstellungen findet" (Böhme / Scherpe 1996: 16f.). Diesbezüglich stellt Heinz Bonfadelli fest, dass den modernen Massenmedien als Quelle indirekter Migrationserfahrung eine wichtige Rolle zukommt:

Die Texte und Bilder, welche die modernen Massenmedien von den Ausländern, Asylsuchenden und Migranten als 'Fremde in der Schweiz' tagtäglich vermitteln, strukturieren rezipientenorientiert Vorstellungen in Form von kognitiven Stereotypen und verfestigen sich zu affektiv aufgeladenen Vorurteilen, welche sich Bevölkerung von den gesellschaftlichen Minoritätsgruppe macht. Und diese steuern wiederum allfällig diskriminierende Verhaltensweisen. (Bonfadelli 2007: 95)

Ein anderer Aspekt der Potenzialität der *Schutzbefohlenen* liegt zum einen in der doppelten Kontextualisierung von virtuellem Zeitraum (Zeitalter der Kommunikation im Internet) und Thema (Migrationspolitik) und zum anderen in der dynamischen und prozessualen Hervorbringung und Zirkulation des Textes mit elektronischen Kommunikationsmitteln. Hierbei stellt sich aber in Anlehnung an Ludwig Jäger die Frage, inwiefern die in den *Schutzbefohlenen* verwendete Sprachform für ein anderes Denken wesentlich wäre (Jäger 2002: 48). Auf diese Fragestellung geht die nachstehende Untersuchung aus einer institutionskritischen Perspektive ein.

3 Zum institutionskritischen Anteil der *Schutzbefohlenen*

Ausgehend von einigen Auslegungen von der US-amerikanischen Performancekünstlerin Andrea Fraser und ihrem Verständnis von Institution und Institutionskritik wird auf die institutionskritische Kontextualisierung von Jelineks Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* innerhalb der Institution des dramatischen bzw. klassischen Theaterverständnisses Europas eingegangen. Unter dem Begriff der Institutionskritik werden Fraser zufolge unterschiedliche und dezidiert produktionsästhetische Strategien in vielfältigen Ausdruckformen von Kunst im Allgemeinen verstanden, die sich mit Zusammenhängen zwischen sozialen, ökonomischen und politischen Ereignissen sowie etablierten Strukturen und den entsprechenden Erwartungsmustern selbstkritisch befassen (Fraser 2005: 278ff.). Außerdem bezeichnet der Begriff

der Institution bei Fraser nicht nur klassische Institutionen, die aus spezifischen Räumen, Gebäuden und Organisationen etc. bestehen (z.B. Museen, Universitäten, Schulen, Theatergebäude). Zugleich geht es dabei um eine Konzeptualisierung und ein erweitertes Verständnis des Institutionsbegriffs: dieser schließt das soziokulturelle Umfeld sowie Menschen als gesellschaftliche Akteur_innen (Künstler_innen, Betrachter_innen, Konsument_innen, Kritiker_innen, Kunsthistoriker_innen, Schauspieler_innen, Kulturschaffende, Politiker_innen, Wissenschaftler_innen etc.) ein. Das bedeutet, dass der gesamte Apparat der Institution Kunst einerseits und die künstlerischen Arbeiten sowie die Künstler_innen andererseits nicht als trennbare Kategorien bestehen. Sie stehen vielmehr in einem interdependenten und untrennbaren Verhältnis zueinander und nehmen somit gemeinsam an der Aufrechterhaltung und dem Entwicklungsprozess der ideologischen Konstruktion einer bestimmten Gesellschaft teil (ebd.: 281). Die Strategie der Kritik, die dem Begriff der Institutionskritik innewohnt, schwankt zum einen zwischen einer individuellen und/oder einer kollektiven Selbstreflexion, zum anderen führt sie eine Vision vom revolutionären Umsturz einer bestehenden Ordnung an, wie z.B. die Museumsordnung laut Fraser (ebd.: 280). Grundlegend für die Institutionskritik ist die Bestimmung, dass es weder um eine Gegnerposition noch um die Frage geht, was innerhalb und was außerhalb der Institution steht:

It's not a question of inside or outside. [...] It's not a question of being against the institution: We are the institution. [...] It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. (ebd.: 281)

Auf *Die Schutzbefohlenen* übertragen ermöglicht es nun die vorausgegangene Argumentation, den institutionskritischen Anteil der Sprachform Jelineks in einem knappen Vergleich mit Kevin Rittbergers *Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung* (2010) in der literarischen Theatertradition im gegenwärtigen Zeitalter der Medienkultur herauszuarbeiten.

Bereits 2010 thematisierte der deutsche Theaterautor und -regisseur Kevin Rittberger in seinem Theatertext *Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung* das gegenwärtige "Migrationsdilemma": Im ersten Teil dieses Theatertextes wird in Form eines Lehrstücks die Geschichte von Blessing, einer Nigerianerin, erzählt, die nach fünf Jahren Odyssee und einer Zeit, in der sie als Prostituierte gearbeitet hat, ihre Überfahrt und die ihrer Familie nach Spanien finanziert. Während dieser fünfjährigen Reise bringt sie zwei Kinder zur Welt, ertrinkt aber schließlich gemeinsam

mit ihnen. Im zweiten Teil geht es um Europäer_innen, deren unterschiedlich gutgemeinte Einsätze oft fatale Konsequenzen haben und alles nur noch schlimmer machen. Das Dilemma der "sozialen Dramen" wird auch daran deutlich, dass danach gefragt wird, ob nun in Hilfsangeboten für Fliehende in EU-Auffanglagern, in Massenabschiebungen durch Frontex-Beamte, in der Finanzierung der Festigung der europäischen Meeresgrenzen Lösungen oder Probleme zu sehen sind. Ein derartiges fortwährendes Dilemma beschreibt auch Jelinek in ihrem am 4. März 2016 veröffentlichten Zusatztext in der vierten Textversion der *Schutzbefohlenen* unter dem unmissverständlichen Titel *Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr!* An einem solchen vielfältigen Dilemma lässt sich zusätzlich feststellen, dass es allen an dieser europäischen "Migrationsproblematik" beteiligten Parteien schwerfällt, herauszufinden, wo richtig anzusetzen ist und welche Sprache und Sprechakte angebracht wären, um diese zwiespältige Situation dem Menschenverstand nachvollziehbar zu machen. Im Allgemeinen sind in einem solchem Kontext Verwirrungen im Sprachgebrauch sowie Paradoxe der nichtdiskriminierenden Sprechakte in gegenwärtigen Migrationsdebatten auszumachen. Ein ähnliches Wirrwarr von Stimmen bezüglich dieses "Migrationsdilemmas" bringt Rittberger am Ende seines dokumentarischen Theatertexts bzw. im abschließenden Teil "Ende der Vorstellung" wie folgt zum Ausdruck:

Man übersetzt und ist deplatziert. Man hängt dazwischen, zwischen den Sprachen, zwischen den Menschen. Man übersetzt und wird selbst nicht gefragt. [...] Nicht wissen wo ansetzen. Die Welt muss müssen. Blabla. Was soll ich sagen? Dass es mich richtig wütend macht und ohnmächtig und sprachlos, ja sprachlos. Also Ende der Vorstellung. Eine Fremdsprache ist das, dieses Worteausspucken, dieses verdammte Erzählen und Erzählen. Und aber auch immer Dramatisieren und Dramatisieren. Und Monologisieren und Monologisieren. Ein Sprachmuss. Ein Sprachmus? Ein Sprachmusest? Ein Sprechen, das zum Sprechakt spricht? Ein Sprachladenhüter? Also Ende aus Sprachhaus. Sprachkarneval und Sprachhausbesetzer. Also Sprachunglück und Sprachgrenze und Sprachflucht und Sprachlandzunge und Abrüsten von Sprache und ertrinkende Sprache und Sprache sinkt auf den Grund und löst sich auf und Sprachblubberblasen und Sprache wechselt ins Rot und verschwindet hinter dem Horizont, also Sprachorkus, also Sprachhades, also Sprachexitus, also Sprachexodus, also untergegangene ergo tote Sprache, also Sprachkassandra, also Sprachurteil, also Sprachschiedsgericht, also Sprachmitleid, also Sprachkettesprache und und wieder Sprache und wieder Fremdsprache und wieder Sprachunglück und wieder. (Rittberger 2010: 137f.)

Ihrerseits verwendet Jelinek in ihrem Theatertext eine institutionskritische Schreib- und Sprachstrategie, die Kategorisierungen von Menschen auf der Grundlage ihrer kulturellen und ethnischen Herkunft verweigert. Dabei handelt es sich um Strategien der Sprach- und Redevielfalt sowie der Vielstimmigkeit bzw. der Polyphonie,

die wiederum performative Eigenschaften aufweisen. Darüber äußert sich Jelinek selbst in einem Gespräch mit folgenden Worten:

Es geht letztlich darum, daß nicht die Illusion erzeugt werden darf, es ständen Entitäten auf der Bühne, Einheiten ihres eigenen Orts, ihrer eigenen Zeit, ihrer eigenen Handlung. Sie sind keine Herren über ihr Schicksal, keine Ganzheiten. Sie konstituieren sich nur durch das Sprechen, und sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. (Jelinek 1989: 151)

Außerdem "zersetzt [sie] mit ihren Techniken des vielstimmigen und polyphonen Zitierens die Einheit der Figuration" (Haß 2013: 63); auf diese Art und Weise erschüttert sie etablierte "Prinzipien von Narration" im Theater (Poschmann 1997: 177) und die von ihr eingesetzten Strategien führen wieder zu einer "Verselbständigung der Sprache" (ebd.: 178) in der literarischen Theatertradition. Ferner seien noch zwei Beispiele angeführt, die Jelineks institutionskritischen Sprachansatz in ihren literarischen Texten fürs Theater veranschaulichen. Das erste Beispiel bezieht sich auf ihren Text "Theatergraben. (danke, Corinna!)", der am 8. Mai 2005 auf ihrer persönlichen Website veröffentlicht wurde. In diesem Text fragt Jelinek:

Wer kennt schon die Welt so gut, daß er sie abbilden könnte? Ich jedenfalls nicht. Sie aber auch nicht, Sie glauben es vielleicht, aber Sie kennen sie nicht. Sie zeigt Ihnen immer nur ein bestimmtes Gesicht. Warum sollte also das Theater es versuchen, das gar nichts kennt, sondern nur aus dem schöpft, was die Zuschauer zu kennen glauben? (Jelinek 2005)

Die in den *Schutzbefohlenen* enthaltene Intertextualität bringt in diesem Zusammenhang jene institutionskritische Sprachform und -struktur hervor, die nämlich klassischen Repräsentationsformen im Theater sowie jeglichen Erkennungs- und Differenzierungsmechanismen von Menschen zwischen Eigenem und Fremden entgehen. Noch erhellender ist hierzu das zweite anzuführende Beispiel, das sich am Anfang von Jelineks online veröffentlichten Dankesworten zur Verleihung des Mühlheimer Dramatikerpreises 2011 für *Winterreise* befindet. Zu diesem Anlass publizierte sie am 26. Juni 2011 auf ihrer persönlichen Website die Rede "Fremd bin ich", die mit der nachstehenden Fragestellung beginnt: "Irgendwas kommt in meinen Stücken immer beredt zum Ausdruck, aber wer beredet da was und wie?" (Jelinek 2011). Wird diese Frage in Zusammenhang mit den *Schutzbefohlenen* gebracht, so könnte sich die Funktion der rhizomatischen Personen- bzw. Figurenstimmen auf die heterogene oder hybride Lautlichkeit/Stimmlichkeit eines grundlegenden Menschenbildes beziehen, das Jelinek für die heutige Weltansicht entwirft und in den Vordergrund rückt.

Die rhizomatische Verwendung der Personalpronomen "Wir" und "Sie" (gemeint ist hier die Höflichkeitsform) in diesem Theatertext macht jegliche Bestimmbarkeit und eindeutige Entscheidung zwischen Eigenem und Fremden unmöglich. Die Funktion dieser ständigen Perspektivenvariationen entspringt Jelineks Strategie der Vielstimmigkeit bzw. der Polyphonie: Wenn bedacht wird, dass der Theatertext *Die Schutzbefohlenen* u.a. im intertextuellen Verhältnis zum Inhalt der Broschüre des österreichischen Staatssekretariats für Integration "Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden" steht, dann wird Jelineks institutionskritische Absicht nachvollziehbar. Im Vorwort dieser Broschüre in der Fassung von 2013 wendet sich nämlich der damalige Bundesminister für Europa, Integration und Außenpolitik Österreichs Sebastian Kurz an ein Leser_innenkollektiv, indem er die Personalpronomen "Wir" und "Sie" wiederholt verwendet. Die beiden Personalpronomen werden im Text der Broschüre durchgehend und undefiniert verwendet, als ob alle ohne Unterscheidung dazu eingeladen worden wären, an den ebenfalls von allen Menschen gemeinsamen geteilten Menschenrechten in einer modernen Demokratie Europas teilzuhaben. Luigi Reitani weist in seiner Analyse der Funktionen der Intertextualität in den *Schutzbefohlenen* insbesondere darauf hin, dass Jelinek die in dieser Broschüre enthaltenen Wertvorstellungen als Strategie nutzt, um die Integrationspolitik Österreichs und somit die Werte der westlichen Welt mit der Lebenssituation der Asylbewerbenden zu konfrontieren (Reitani 2015: 66). Zusätzlich argumentiert er, dass Jelinek durch die Strategie der Personifizierung oder die Verwendung abstrakter Konzepte die in dieser Broschüre beschriebenen Wertvorstellungen anzweifelt, insofern als diese mit der Lebensrealität der Asylbewerbenden als Menschen nicht übereinstimmen (ebd.: 67). Auf diese Art und Weise entspringt den *Schutzbefohlenen* als ästhetischem Drama eine Potenzialität, die nicht die Normstrukturen eines "sozialen Dramas" widerspiegelt (Turner 1982: 12), sondern stark institutions- und ideologiekritisch ist.

4 Schlussbetrachtungen

Auch wenn das europäische Theater der Gegenwart längst im Plural zu denken ist (Nonoa 2015: 152), bleibt es auf textueller Ebene zum Großteil im aristotelischen Theaterverständnis verhaftet. Gemeint ist in diesem Hinblick die Handlung, die psychologisch nachvollziehbare Charaktere und vor allem Spannung in den Vor-

dergrund rückt. Die Handlung als begrenzte und organische Einheit in raum-zeitlicher Hinsicht sowie mit Anfang, Mitte und Ende bietet, Anton Bierl zufolge, in ihrer künstlerischen Konstruiertheit eine exemplarische Form der Welt dar. Bierl stellt hier fest, dass eine solche Handlung ein eigenes Universum erzeugt und auf einen dialogisch ausgetragenen Wertekonflikt zuspitzt. Dann, so Bierl weiter, gipfelt die Handlung in einem dramatischen Umschlag und besitzt eine feste Rahmung: die sogenannte geschlossene Illusion. Dies würde ausschließlich über den Text bewirkt, dessen rhetorische Deklamation den Konflikt verdeutliche (Bierl 2010: 69f.). Diese von Bierl geschilderte Struktur repräsentiert bis heute mit einigen Ausnahmen mit strenger Stilvorschrift das dominierende Theaterverständnis (ebd.: 70). Dem darin zugrundeliegenden Theaterverständnis sowie der aristotelischen Handlung gegenüber zeigt sich Jelinek in ihrem Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* zweifach innovativ: Erstens unterliegt die Entstehung dieses Theaterstückes dem gegenwärtigen dynamischen Prozess der auf elektronischer und digitaler Mittel beruhenden Textproduktion und -rezeption, so dass der klassische Werkbegriff sich mit einem anderen Alltagsleben im Netz konfrontiert sieht. In einem derartigen Alltagsleben im Netz entfaltet sich als eine Erscheinungsform sozialer Praktiken die angesprochene funktionelle Performativität; in praxeologischer Hinsicht bildet sich diesbezüglich eine virtuelle Lebenswelt im Internet heraus, in der die Zirkulation dieses Theaterstückes stattfindet und auf geographisch grenzüberschreitend vernetzte Rezipierende trifft. Zweitens zeigt sich Jelinek in den *Schutzbefohlenen* institutions- und ideologiekritisch mit Hilfe ihrer literarischen Strategien von Intertextualität, ständigen Variationen der Perspektive und der Wahrnehmung sowie Vielstimmigkeit oder Polyphonie. Daher kommt es zu problematischen Inszenierungen dieses Theaterstückes, wenn in einigen jüngsten Theaterproduktionen immer wieder nach dem Modell vom medial und politisch hervorgebrachten "Flüchtlingslabel" bzw. der "Flüchtlingslabelkonstruktion" auf globaler und lokaler Ebene (Krause 2016) operiert wird. In ihrem Artikel "(Un)making Boundaries: Representing Elfriede Jelinek's Charges (the Supplicants)" argumentiert Silke Felber (2016) auf der Grundlage der Prämisse, dass Kategorisierungen von Menschen, die auf dominanten Unterscheidungsmustern wie Ethnizität, nationaler und religiöser Zugehörigkeit und Geschlecht beruhen, sich als problematisch erweisen. Für Felber macht gerade das institutionalisierte Theater Gebrauch von solchen Differenzierungsmustern. Als Beispiel dient ihr hierzu Nicolas Stemanns Uraufführung von Jelineks *Die*

Schutzbefohlenen, die 2014 im Hamburger Thalia-Theater stattfand. Dabei engagierte Stemmann einen 'Flüchtlingschor', den er neben einem professionellen Theaterensemble auftreten ließ. Felber zufolge wirft dies kontroverse Fragen auf, weil z.B. das in Jelineks rhizomatischem Text evozierte "Wir" auf einen quantitativ bestimmbaren 'Flüchtlingschor' reduziert wurde (Felber 2016). Ähnlich kritisiert Julius Heinicke in seinem Aufsatz "Verstrickungen zwischen Alltag und Kunst: (Inter)kulturelles Potenzial oder Beschränkung ästhetischer Freiheit?" (2017) dieselbe Inszenierung. Darüber hinaus hinterfragt er, wie andere ähnliche Theaterprojekte Personen, die zu unterrepräsentierten, marginalisierten Gruppen oder Minderheiten gehören, basierend auf den bereits erwähnten Standards menschlicher Differenzierungen systematisch auf ihre Biographien und/oder Alltagserfahrung reduzieren. Um dieses Dilemma im Theater zu überwinden, schlägt Heinicke vor, diese problematischen Formen der künstlerischen Produktion zu überdenken: Entsprechende ästhetische Impulse sieht er in den Schriften von Christoph Menke (in Europa) und Achille Mbembe (in Afrika) sowie in Lehmanns postdramatischem Theater, die über diese umstrittenen Kategorisierungen hinausgehen. Im Kontext der Idee eines transkulturellen Theaters entwirft Günther Heeg (2017) die Vorstellung einer immanent ästhetischen Grenzüberschreitung (der Kulturen, Wissenschaften, Künste) im vermeintlich Eigenen; dabei definiert Heeg den Theaterraum als einen neutralen Transit- und Erfahrungsraum (ebd.: 150f.), in dem Menschen in einer Fluchtsituation nicht als "'Fremde' assoziiert und etikettiert – und den unerwünschten Fremden zugerechnet werden" (Steuten 2019: 47).

Literaturverzeichnis

Bierl, Anton (2010): "Prädramatik auf der antiken Bühne: Das attische Drama als theatrales Spiel und ästhetischer Diskurs", in: Gross, Martina / Primavesi, Patrick (Hg.): *Lücken sehen... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 69–81.

Böhme, Hartmut / Scherpe, Klaus R. (1996): "Zur Einführung", in: dies.: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7–24.

Bonfadelli, Heinz (2007): "Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien", in: Bonfadelli, Heinz / Moser, Heinz (Hg.): *Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum?* Wiesbaden: VS Verlag, 95–116.

- Breaking News – Ein Tagesschauspiel* (2008), in *Rimini Protokoll*. [<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/breaking-news>, 27.09.2019]
- Coppens, Jeroen / Pewny, Katharina / Callens, Johan (2014): "Introducing Dramaturgies in the New Millennium", in: Pewny, Katharina / Callens, Johan / Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen: Narr, 7–13.
- Felber, Silke (2017): "Wer wenn nicht wir? Zur Kontingenz europäischer Zugehörigkeit bei Aischylos und Elfriede Jelinek", in: Bloch, Nathalie / Heimböckel, Dieter / Tropper, Elisabeth (Hg.): *Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Berlin: Theater der Zeit, 43–54.
- Felber, Silke (2016): "(Un)making Boundaries: Representing Elfriede Jelinek's *Charges (the Supplicants)*", in: *The IATC Journal/Revue de l'AICT* 14. [<http://www.critical-stages.org/14/unmaking-boundaries-representing-elfriede-jelineks-charges-the-supplicants/>, 10.08.2019]
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Fraser, Andrea (2005): "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", in: *Artforum* 44.1, 278–283.
- Häsner, Bernd et al. (2011): "Text und Performativität", in: Hempfer, Klaus / Volbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 69–96.
- Haß, Ulrike (2013): "Theaterästhetik. Textformen", in: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 62–68.
- Heeg, Günther (2017): *Das transkulturelle Theater*. Berlin: Theater der Zeit.
- Heinicke, Julius (2017): "Verstrickungen zwischen Alltag und Kunst: (Inter)kulturelles Potenzial oder Beschränkung ästhetischer Freiheit?", in: *Paragrana* 26.2, 42–54.
- Hess, Sabine / Kasperek, Bernd (2010): *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*. Berlin: Assoziation A.
- Jäger, Ludwig (2002): "Medialität und Mentalität: Die Sprache als Medium des Geistes", in: Krämer, Sybille / König, Ekkehard (Hg.): *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 45–75.
- Jelinek, Elfriede (1989): "'Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater'. Gespräch mit Elfriede Jelinek", in: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 143–160.

- Jelinek, Elfriede (2005): "Theatergraben (danke, Corinna!)", in: *Elfriede Jelinek*. [https://www.elfriedejelinek.com/fjossi.htm, 10.08.2019]
- Jelinek, Elfriede (2010): "Anmerkung zum Sekundär drama", in: *Elfriede Jelinek*. [https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm, 10.08.2019]
- Jelinek, Elfriede (2011): "Fremd bin ich", in: *Elfriede Jelinek*. [https://www.elfriedejelinek.com/fmuelh11.htm, 10.08.2019]
- Jelinek, Elfriede (2013): *Die Schutzbefohlenen*, in: *Elfriede Jelinek*. [https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm, 10.08.2019]
- Jelinek, Elfriede (2016): *Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr!*, in: *Elfriede Jelinek*. [http://www.elfriedejelinek.com/feuropas-wehr.htm, 27.09.2019]
- Jörder, Gerhard (2011): "Theater und Öffentlichkeit, Theater und Medien", in: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester (Hg.): *Das Theater und die Medien*. Köln: Häuser KG, 5–18.
- Klein, Delphine (2015): *La réécriture des classiques. Goethe et Schiller dans le théâtre d'Elfriede Jelinek* (Ulrike Maria Stuart, FaustIn and out). Dissertation, Université Lyon 2.
- Kovacs, Teresa (2016): *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundär dramas*. Bielefeld: transcript.
- Krause, Ulrike (2016): "Das Label 'Flüchtling': Homogenisierung und Viktimisierung durch eine globale Labelkonstruktion", in: *Zeitschrift für Internationale Beziehungen*. [https://zib-online.org/2016/05/19/das-label-fluechtling-homogenisierung-und-viktimisierung-durch-eine-globale-labelkonstruktion/, 10.08.2019]
- Lehmann, Stephanie (2014): *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart*. Marburg: Schüren.
- Moser, Anita (2018): "Verhandlung von Zugehörigkeitsordnungen in Fluchtkontexten. Wir/Andere-(De-) Konstruktionen im Umfeld der *Schutzbefohlenen*", in: Bleuler, Marcel / Moser, Anita (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*. Bielefeld: transcript, 79–102.
- Nonoa, Koku G. (2015): "Transgression im europäischen Theaterverständnis? Hermann Nitschs *Orgien Mysterien Theater* und Christoph Schlingensiefel *Aktion 18, 'tötet Politik'*", in: Bloch, Nathalie / Heimböckel, Dieter / Tropper, Elisabeth (Hg.): *Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Berlin: Theater der Zeit, 141–155.
- Nonoa, Koku G. (2018): "Le théâtre contemporain en Europe face aux variations et défis d'un texte sur l'épineuse question migratoire: *Les Suppliants* d'Elfriede Jelinek", in: *Variations – Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 26, 85–95.

- Peter, Anne (2008): "Breaking News – ein internationales Tagesschauspiel von Rimini Protokoll. Tanz die Aufmerksamkeits-Misere!", in: *nachtkritik.de* [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=864&Itemid=40, 10.08.2019]
- Poschmann, Gerd (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.
- Reckwitz, Andreas (2003): "Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive", in: *Zeitschrift für Soziologie* 32.4, 282–301.
- Reitani, Luigi (2015): "'Daß uns Recht geschieht, darum beten wir': Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*", in: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2014–2015*. Wien: Praesens, 55–71.
- Rittberger, Kevin (2010): "Kassandra oder die Welt als Ende Vorstellung", in: ders.: *Puppen. Drei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 53–140.
- Schechner, Richard (2003²): *Performance Theory*. London/New York, Routledge. [1988]
- Singer, Peter (2018): "The Migration Dilemma" Jelinek, Elfriede (2013): in: *The Japan Times*. [<https://www.japantimes.co.jp/opinion/2018/07/15/commentary/world-commentary/migration-dilemma-politicians-face/#.XY3WRy2B2Cc>, 27.09.2019]
- Steuten, Ulrich (2019): "Wer gehört dazu? Zur Vielfalt von Fremdheit in Migrationsgesellschaften", in: Böttcher, Alexander et al. (Hg.): *Migration bewegt und bildet. Kontrapunktische Betrachtungen*. Universität Innsbruck: innsbruck university press, 43–54.
- Turner, Victor (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- "Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden" (2013), hg. vom Bundesministerium für Inneres, Staatssekretariat für Integration. [http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user_upload/Broschuere/RWR-Fibel.pdf, 10.08.2019]