



Separatum aus:

THEMENHEFT 20

Jan Mohr (Hrsg.)

Beratungsszenarien in Mittelalter und Früher Neuzeit

Literarische Entwürfe von Rat und Beschluss

Publiziert im August 2026.

Die BmE Themenhefte erscheinen online in der University of Oldenburg Press unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](#). Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Stenzel, Julia: Hervortreten und sprechen. Demagogisches Beraten zwischen Stellvertretung und Paternalismus, in: Mohr, Jan (Hrsg.): Beratungsszenarien in Mittelalter und Früher Neuzeit. Literarische Entwürfe von Rat und Beschluss, Oldenburg 2026 (BmE Themenheft 20), S. 365–405 (online).

Julia Stenzel

Hervortreten und sprechen

Demagogisches Beraten zwischen Stellvertretung und Paternalismus

*aucune pensée divine, aucune récompense future,
rien ne pouvait justifier la fin d'une existence humaine*

André Malraux, ›La Voie royale‹

Abstract. Ausgehend vom politologischen Diskurs im antiken Athen perspektiviert der Beitrag demagogisches Sprechen als Akt des Beratens: Die komischen Demagogen erzeugen Gewissheitsäquivalente, indem sie die Alternativlosigkeit ihres Handlungsvorschlags behaupten; dabei lassen sie dem Demos den Anschein von Souveränität und Selbstwirksamkeit. Die Attische Komödie stellt diese performative Herstellung von Gewissheitsäquivalenten zur Schau und zur Debatte. Am Beispiel von Elfriede Jelineks Theatertexten ›Am Königsweg‹ (2017) und ›Endsieg‹ (2024), die Donald Trumps Wahlen zum Präsidenten der USA verhandeln, erprobt der Beitrag das Modell an Literatur und Theater des 21. Jahrhunderts. Er zeigt, wie Jelineks Texte die demagogische Rede der MAGA-Ideologie in Widersprüche verstricken und den Lesenden aufgeben, die fundamentale Ungewissheit ihres eigenen Standpunkts auszuhalten.

Die Komödie des Aristophanes ist voll von Beratern, Beratenden und Szenen des Beratens, in denen miteinander, übereinander, für- und gegeneinander gesprochen wird. Das ist zunächst keine besonders originelle Entdeckung, zeichnen doch viele der erhaltenen Stücke Szenen der Ungewissheit und des Fragwürdig-Werdens der Polis, ihr Entgleisen aufgrund von schlechtem oder gar bösem Rat. In den ›Rittern‹ etwa führt ein paphlagonischer Gerber, hinter dem das zeitgenössische Publikum unschwer den umstrittenen Politiker Kleon erkennen konnte, einen entscheidungs- und handlungsschwachen Protagonisten mit dem sprechenden Namen ›Demos‹ an der Nase herum, bis er schließlich selbst von einem Wursthändler ausgebootet wird; in den ›Vögeln‹ schwingt sich ein Exil-Athener mittels populistischen – und nicht erbetenen – Rats zum Herrscher über die gefiederte Welt auf. Bezeichnenderweise heißt er Peithetairos, Rate-Gefährte,¹ und er gewinnt die Vögel zunächst durch schöne Worte, Versprechungen – und durch ein reich ausgeschmücktes Herrschaftsszenario: Das Reich in den Wolken, die Sphäre der Vögel – Polos – will er mit ihnen zur Stadt, zu einer mächtigen Vogel-Polis machen, die Menschen und Götter beherrscht; diese Polis beschreibt er detailfreudig und perspektivenreich. Allgemein glänzen beratende Figuren in der Komödie nicht gerade durch ein Handeln im Sinne der Gemeinschaft – und damit unterscheiden sie sich von den beratenden Chören oder Sehern der Tragödie – oder eines, das von ethischen Grundsätzen geleitet wäre; sie sind rhetorisch geschickt, kreativ, strategisch, schlau, taugen durchaus als komische Identifikationsfiguren – aber sie agieren und argumentieren in der Regel in erster Linie eigennützig, mindestens aber zweckrational. In ihnen realisiert sich ein Blick auf die Attische Demokratie als grundsätzlich krisenhaft.

Ich lasse mich von der literarischen Sedimentierung dieser Perspektive in der Attischen Komödie anregen, ein Konzept des Demagogischen und der Demagogik, das ich an anderer Stelle entwickelt habe (Stenzel 2021; Stenzel 2024), um den Aspekt des Beratens zu erweitern. Dabei gehe ich von den Fährten aus, die der vorliegende Band in Titel und Einleitung aus-

legt; sie führen mich zunächst in die Antike und zur demagogischen als einer hochgradig theatralen Konstellation des Ratgebens und Ratnehmens: »Wer einen Rat gibt, stellt eine Handlungs- oder Verhaltensmöglichkeit in den Raum, ohne dabei unmittelbar direktiv zu sein« (Niehaus/Peeters 2014b, S. 7) – und es ist eben ein solches In-den-Raum-Stellen, das auch die demagogische Rede vom Befehl absetzt und dem sich beratenden, dann ratnehmenden Demos mindestens den Anschein von Souveränität und Selbstwirksamkeit lässt. Zugleich begibt sich, wer guten Rat ablehnt, auf unsicheres Gelände und ist allein verantwortlich, wenn das Vorhaben scheitert: »Ich habe es Dir ja gesagt« – und hätte die Verantwortung mit Dir geteilt.

Mich interessiert insbesondere die Rolle von Literatur und Theater im Prozess des Herstellens, Behauptens und Infragestellens von Gewissheitsäquivalenten im Zuge des demagogischen Beratens: Beide entwerfen Szenarien, verwickeln Gewissheitsäquivalente in ein ästhetisches Spiel, ein kritisches Fabulieren und speisen sie – verändert – wieder in die politische Debatte ein.

Anders als das Beraten hat Demagogie freilich keinen guten Ruf: Im Laufe der Jahrhunderte verfestigt sich die Figur des – lange Zeit ausschließlich männlich gelesenen – Demagogen als doppelzüngigen Ratgebers; sie spitzt sich zu und wird zu der des charismatischen Hetzers, der sich gesellschaftliche Krisenmomente zunutze macht, um Macht zu akkumulieren und auszuüben. Das ist die Figur, die heute den Diskurs beherrscht.² Mir schiene das Potential eines Modells »Demagogie« jedoch verschenkt, wenn man es auf eine Chiffre für simplifizierende Rhetorik und populistische Regimes reduzierte. »Demagogie« ist ein bestechend unklarer Begriff, der rhetorische Brillanz ebenso bezeichnen kann wie Effekthascherei, Hegemoniekritik ebenso wie Populismus. »Der unangenehme Beigeschmack des Wortes darf nicht vergessen lassen, daß nicht Kleon, sondern Perikles der erste war, der diesen Namen trug«, schreibt Max Weber (1919, S. 25f.). Gleich den Krisenfiguren der Komödie steht »Demagogie« in enger

Verbindung zu krisenhaften Konstellationen demokratischer Herrschaft seit der Attischen Polis, und mit Demokratie teilt er denn auch das Determinans: ›Demagogie‹ bezeichnet das grundsätzliche Prinzip eines Sprechens des Einen für die versammelten Vielen des Demos.

Die Beratungsszenarien, die sich aus der demagogischen Konstellation von Hervortreten und Sprechen ergeben können, möchte ich in drei Schritten entwickeln. Erstens ist die skizzierte Engführung von Theater, Demagogie und Beratung ausführlicher zu legitimieren; dazu werde ich die theatrale Komponente aufgreifen, die der Titel ins Spiel bringt, und den Begriff des Szenarios in seinem Bezug auf den Raum der Skene und das theaterpraktische Instrument des Szenariums für das Folgende klären; sozusagen die Szene bereiten für die Demagogen (1.). Dabei kann ich mich auf die grundlegende Arbeit von Andreas Wolfsteiner (2018) beziehen. Zweitens möchte ich dann das demagogische ›Hervortreten, um zu sprechen‹ als eine Raumpraxis beschreiben und dazu vom Begriff des *agoreuein* – des Versammlung-Haltens – ausgehen: Demagogie begriffshistorisch einordnen heißt auch, sie auf eine materielle Ur-Szene von Demokratie beziehen – auf die Agora in der Attischen Polis – und nach der Szenologie demagogischen Auftretens diesseits rhetorischen Kalküls und politischen Führungsanspruchs fragen (2.). Diese gewissermaßen dekonstruktive, einen Gründungsort der Moderne abbauende Lektüre von ›Demagogie‹ versteht sich auch als Strategie der Dezentrierung, und damit komme ich zum dritten Schritt: Er besteht in der Konfrontation der so entwickelten Heuristik mit einem Theater, das notorisch als Teil eines »über 2500 Jahre wirkenden politisch-ästhetischen Dispositivs« begriffen wird. Diese Auffassung vom Fortwirken eines politischen Theaters seit der Antike prägt bis heute auch die Theaterpraxis (hier exemplarisch zit. Standfest 2009, S. 220). Denn das protorepräsentationale Sprechen der Demagogen gehört bereits seit dem 19. Jahrhundert zur Sprache eines Theaters, das sich als Erprobungsraum, als »Labor« – so heißt es etwa bei Heiner Müller und Claudia Bosse³ – politischer Öffentlichkeit begreift; als eine Art von Agora, könnte man heuristisch an-

nehmen, auf der die Konsequenz des Auftretens und des beratenden – oder verratenden – Sprechens zunächst latent bleibt; ein spekulatives Fabulieren mit Vergangenheiten und szenariologischen Zukünften, aber hier und jetzt, im Präsens und in Präsenz, am Rande der Fiktion, an der Grenze zur Realisierung. Exemplarisch betrachte ich Elfriede Jelineks Trump- und Demagogenstück ›Am Königsweg‹ (2017) und die Inszenierung von Nikolas Habjan am Theater St. Pölten (2019), die ich nicht nur, wie Kritik und Forschung das zunächst getan haben und wie es der Text auch ganz offensichtlich anbietet, als Fortschreibung von ›König Ödipus‹ auf Präsident Donald Trump hin, sondern, ausgehend von der offensiv unklaren Titel-Metapher des ›Königswegs‹, als Spiel mit Rat und Ratlosigkeit lese (3., 4.). Abschließend werfe ich einen kurzen Blick auf die düstere Fortsetzung von ›Am Königsweg‹, die Jelinek unter dem direkten Eindruck der US-Wahl 2024 geschrieben hat: ›Endsieg‹ (2024), im Nebentext eingeführt als ein »Gedicht«, das aufgesagt werde (5.).

1. Szenarien des Ratgebens und Ratnehmens

Ich möchte die zwei Begriffsfelder, die der Titel des Bandes öffnet, zum Ausgang meiner Überlegungen nehmen. Neben dem Feld des Ratens und Beratens nämlich setzt er ganz prominent einen Begriff mit Theaterbezug: Szenario. Schwerlich zu übersehen, steht dieser Begriff in etymologischem Zusammenhang mit dem griechischen Wort *skené* (σκηνή). *Skené* ist zunächst eine Zeltbahn aus Leinwand, ein Zelt, dessen bemalte Außenhaut sowohl – als Szenographie – den Ort des Spiels zeigt, als auch das Backstage verbirgt. Sodann bezeichnet *Skene* den Schattenraum im Inneren des Zeltes: Im Bühnenzelt können sich die Darstellenden umkleiden, von hier aus können sie auftreten; doch das Innere der *skené* kann, innerdramatisch, auch als das Innere des Palastes und sogar als die Unterwelt funktionieren.⁴ Als Wort im Deutschen bezeichnet ›Scene‹ oder ›Szene‹ zunächst einen auf der Theaterbühne oder in der Malerei dargestellten fiktionalen

Raum, bald auch einen Raum nichtfiktionalen Geschehens oder ein solches Geschehen selbst als ein wahrgenommenes. Es impliziert also ein beschreibendes Beobachten; die Szene wird zur Szene, wenn von ihr berichtet wird.⁵ *Scenarium*, das ist zunächst der Ort, an dem die Bühne errichtet werden und das Spiel stattfinden wird; im Spätlateinischen weitet sich die Bedeutung auf ›Szenar‹ und ›Spieltext‹, in der Romania, insbesondere in Italien, umfasst *scenario* die raumzeitliche Verortung sowohl des Raums, in dem das Spiel stattfindet, als auch des im Spiel präsentierten, fiktionalen Raums (vgl. Wolfsteiner 2018, S. 16f.).

Anders als ›Szene‹ adressiert ›Szenario‹ über den Raum des Spiels oder des Geschehens und dessen Hinterraum hinaus ein zeitliches Gefüge; einen Zeit-Raum, der auf eine mit Handlung gefüllte Zukunft hin gedacht wird. Wolfsteiners praxeologisch angelegte Studie widmet sich Szenarien als »Sichtbarkeitsmaschinen«. Sie geht zunächst vom deutschen theaterpraktischen Begriff ›Sc(a)enarium‹ aus. In diesem theaternächsten Sinne dient es »der personalen, materialen und v.a. zeitlichen Organisation, kurz, der gesamten Logistik von Bühnenabläufen« (Wolfsteiner 2018, S. 9). Als Begriff, der raumzeitliche Organisation und Planung, mithin deren papierne Niederschrift oder deren Abdruck bezeichnet, weist ›Sc(a)enarium‹ deutliche Überschneidungen mit gegenwärtigen Verwendungsweisen von ›Szenario‹ auf, in denen es freilich nicht mehr um die Organisation von Handlungen auf der Theaterbühne, sondern um die raumzeitliche Konkretisierung von politischem, wirtschaftlichem oder sozialem Strategiedenken oder imaginärem Probehandeln geht: Im Szenario ist eine mögliche Zukunft konkretisiert und repräsentiert.

Im Sinne einer Abgrenzung von verwandten Begriffen und überlagerten Semantiken von »›Scenarium‹, ›Szenario‹, ›Szene‹, ›Szenerie‹ und ›Szenographie‹« definiert Wolfsteiner Szenarien als »Deixis szenischer Handlungen« (Wolfsteiner 2018, S. 14) und entwickelt eine »Typologie szenariologischer Praxen« (Wolfsteiner 2018, S. 10).⁶ Für meine Analyse, in der die Theatralität von Beratungsszenarien eine entscheidende Rolle

spielt, ist es hilfreich, mit Wolfsteiner den Aspekt des Zeigens und Schauens mit Denk- und Handlungstechniken zu verbinden. Was in der bloßen Auflistung noch nicht sichtbar, in Wolfsteiners Argumentation späterhin aber zentral ist, ist der disziplinarische Aspekt von Szenarien, der das zunächst theaterpraktische Konzept auch für außertheatrale Zusammenhänge interessant werden lässt. In ihnen kommen neben Raum, Zeit und Dingen auch Menschen (und Tiere) vor, deren Verhalten ein spezifisch anderes Unsicherheitsmoment impliziert. Szenarien suggerieren nicht nur die Beherrschbarkeit komplexer Raum-Zeit-Gefüge, sondern tragen auch zum »Phantasma der Berechenbarkeit und Beherrschung gesellschaftlichen Handelns« (Wolfsteiner 2018, S. 19) bei.

Der Begriff ›Szenario‹ weitet also zunächst den Blick: Vom unmittelbar Räumlichen der Szene, der bemalten Außenwand des Bühnenzeltes, vor der das Spiel stattfindet, auf dieses Spiel selbst und seine Dramaturgie: seine Akteure, deren Auf- und Abtritte und deren Entscheidungen. Damit steht er dem Konzept des Epeisodion nahe – das ist der andere griechische Theaterbegriff, der zuweilen als ›Szene‹, genauer aber als ›Auftritt‹ ins Deutsche übersetzt wird. Anders als Epeisodion (von ἐπεισόδιος: ›das, was als Fremdes von außen kommt‹, der Auftritt also) impliziert ›Szenario‹ jedoch ein narratives Moment und suggeriert entsprechend eine Folge von Ereignissen, die logisch und in einer temporalen Ordnung aufeinander bezogen sind. Das gilt schon für das Sc(a)enarium als papierne Vorschrift eines Bühnengeschehens, mehr noch für den szenariologischen Möglichkeitssinn. In diesem Sinne bezeichnen Thomas Brandstetter, Claus Pias und Sebastian Vehlken (2010, S. 54f.) Szenarien als Instrumente zur »Erforschung narrativer Verzweigungsmöglichkeiten an entscheidenden Knotenpunkten. Ein Szenario macht dadurch nur im Plural Sinn.« Dieser Punkt wird weiter zu entwickeln sein, wenn es späterhin um die Relation von Demagogie und Beratung geht.

Als Begriff nicht nur der Literatur-, der Film- und Theaterwissenschaft, sondern auch der Ökonomie, Ökologie, der Konflikt- und Zukunftsfor-

schung impliziert ›Szenario‹ neben dem szenischen ein spekulativ-narratives Moment (vgl. Wolfsteiner 2018; Brandstetter [u. a.] 2010; Börjeson [u. a.] 2005; Koscow/Gaßner 2008; Mietzner, 2009. Kritisch-pessimistisch Steinmüller 2012): Szenarien sind Entwürfe, geäußert im Modus des Was-Wäre-Wenn; aus ihnen leiten sich nicht Handlungsvorgaben, sondern Regeln zur Findung und Exploration von Handlungsoptionen ab; mit charakteristischen Lücken, Leer- und Unbestimmtheitsstellen.⁷

Die im Titel des Bandes vorgeschlagene Kopplung des Szenariums mit dem semantischen Feld um ›Beratung‹ scheint entsprechend einigermaßen nahe zu liegen. Doch in dieser begrifflichen Verkopplung wird auch das Unsicherheitsmoment menschlichen Planens und Handelns selbst zum Thema: Szenarien sind Instrumente des Entscheidens über das möglicherweise richtige Handeln (zum Begriff Luhmann 2014). Auch das Beratungsszenarium geht von der von Wolfsteiner angesprochenen szenariologischen Fiktion der »Berechenbarkeit und Beherrschung gesellschaftlichen Handelns« (Wolfsteiner 2018, S. 19) aus, doch es rückt deren konjunktivischen Charakter in den Fokus. Gäbe es Gewissheit, dann bräuchte es keinen szenariologischen Möglichkeitssinn und keine Szenarien, denn Szenarien sind Instrumente des Entscheidens über das möglicherweise, im besten Falle das wahrscheinlich richtige Handeln; sie können lediglich Gewissheitsäquivalente erzeugen. Das Beratungsszenario nun ist eines, in dem Ungewissheit und Reflexionsbedarf in den Fokus rücken, denn » [e]s gehört zur Logik des Ratgebens, dass es sowohl glücken kann als auch misslingen« (Niehaus/Peeters 2014, S. 8). Die Entscheidung für ein Beratungsszenarium fällt, wo Handlungsszenarien notwendig werden. Als Beratungsszenarien implizieren sie auch die Frage nach den – je historisch spezifischen – Gelingensbedingungen des Sichberatens, des Rat-Gebens und des Rat-Nehmens. Mit dem Begriff des Szenariums ist ›Beraten‹ im Ansatz selbst bereits typologisch gedacht.

Von hier lassen sich denn auch die Basis-Situationen des Beratens auf-fächern, die in der Einleitung zu vorliegendem Band (S. 17) angesprochen

werden: Das reflexive Beraten, das ist zum einen das Gespräch unter Gleichberechtigten mit offenem Ausgang, allerdings mit hinreichend konsensfähigen Prämissen und Zielen, zum anderen das institutionalisierte öffentliche Rathalten, das einen bereits stattgehabten Prozess der Entscheidungsfindung lediglich nachvollzieht, als Reenactment wiederausführt und performativ zur Anschauung bringt. Es inszeniert Konsens, kann tatsächlich konsensstiftend, aber auch exkludierend wirken, aktualisiert und visibilisiert es doch die Grenze zwischen den Entscheidenden und denen, die nicht entscheiden, für die das Entscheiden Befugter jedoch Konsequenzen hat. Zweitens steht das transitive Beraten für eine asymmetrische Praxis des Ratgebens (vgl. Nothdurft [u. a.] 1994), die selbst wieder formalisiert oder informell, entscheidungsoffen oder entscheidungsfigurativ, statthaben kann: Offiziell bestellte oder informell als solche etablierte Ratgebende lassen zwar formell den Akt des Entscheidens bei den Beratenen; zuweilen kann die Annahme des Rats allerdings – aus institutionellen oder machstrukturellen Gründen – alternativlos sein. Umgekehrt kann der Akt des Ratgebens rein formal bleiben und ohne Einfluss auf eine (möglicherweise bereits stattgehabte) Entscheidung sein.

Zur Logik des Ratgebens hat Michael Niehaus ein Modell vorgeschlagen, das ausgehend von einer Standardversion Ausnahmen und Abweichungen als die eigentlich interessanten Fälle beschreibbar machen soll.⁸ Ratgeben vollziehe sich grob in vier weiter zu untergliedernden Schritten: Die Ratsuche (A) wird von den kommunikativen Akten ›Fragen nach Rat‹ (B) und ›Ratgeben‹ (C) sowie von der Bewertung und ggf. der Umsetzung des Ratsschlags (D) gefolgt.⁹ Ausgehend von dieser Standardversion lässt sich nun insbesondere fragen, unter welchen Voraussetzungen welche Momente des Gesprächs entfallen können – denn »dass die Zugehörigkeit dieser [...] Schritte zur Standardversion behauptet wird, heißt nicht, dass sie alle [und in genau dieser Reihenfolge, J. St.] notwendig sind« (Niehaus 2014, S. 60). Tatsächlich wird die demagogische Beratung durch ein Bündel an Ausnahmen konstituiert. Für mein Erkenntnisinteresse – den demagogischen Rat,

seine literarische und theatrale Inszenierung – ist daher eine Unterscheidung von Thomas Macho zielführend, die bereits Niehaus aufgreift und die exemplarisch für eine signifikante Abweichung von der Standardversion ist. Macho unterscheidet zwischen dem pragmatischen und dem charismatischen Beraten als »Grundtypen der Beratung« (Macho 2010, S. 70): Während ersteres, als Expertenrat, lösungsorientiert erfolgt (und weitgehend entlang der Standardversion beschrieben werden kann), ist letzteres nicht immer zielführend, oft nicht gesprächsförmig, ja zuweilen nicht einmal erbeten. Ein offensichtliches Beispiel ist die Beratung durch ein Orakel oder eine religiöse Instanz (meist erbeten, oft jedoch mehrdeutig, unvollständig und interpretationsbedürftig), aber auch die durch charismatische Führungsfiguren, die nicht Einzelnen, sondern einem Kollektiv raten, wie es sich zu einem Problem zu verhalten habe – einem Problem mithin, das selbsternannte Berater*innen identifizieren, konkretisieren oder allererst konstruieren (zum Konzept des »charismatischen« gegenüber dem des »pragmatischen« Beratens vgl. Macho 2010, S. 70–73). Es sind solche Konfigurationen des Beratens, die oftmals das Einholen eines weiteren Rats zum Rat erfordern (vgl. Niehaus 2014, S. 46). Eine solche Beratungskette löst etwa die Befragung des Orakels von Delphi in Sophokles' ›König Ödipus‹ aus: Hier wird der Ratsuchende selbst zum Berater, der als Ursprung einer fatalen Situation – der Pest in Theben – sich selbst und seine Fehlinterpretation eines charismatischen Rats identifiziert (vgl. Schauerte 2014).

Die Standardversion des Ratgebens, wie Niehaus sie vorschlägt, bezieht sich freilich zunächst auf asymmetrische Beratungsgespräche und setzt die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Rat Suchenden und Rat Gebenden voraus; Formen des Sichberatens und Rathaltens klammert sie aus. Zudem wird die Topologie des Ratgebens, des Ratnehmens oder des Rathaltens nicht zum Thema der Überlegungen. Gerade für die Frage nach der Relation von Beraten I und II – Sichberaten und Ratgeben – ist diese Frage nach Räumen des Rats entscheidend. Ratgeben und Sichberaten können in Szenarien des Beratens aufeinander folgen; durchaus auch im Sinne der Af-

firmation von Entscheidungskompetenz und legitimer Herrschaft, wenn etwa zwischen Ratgeben und Ratnehmen ein Sichberaten der oder des Beratenen, möglicherweise auch unter Ausschluss der ratgebenden Person, erfolgt. Solche Situationen lassen sich szenologisch lesen: Als Manifestation von Bühnen, Podien und dynamischen Sichtbarkeitsräumen, geschaffen durch Bewegungen von Hervortreten und Zurückweichen – oder gerade als Verlegung von Sichberaten und Ratgeben ins *backstage* der Entscheidung.

2. Szenen der Demagogie

Um die Topologie des Rats in den Blick zu bekommen, trete ich hier nochmals einen Schritt zurück und richte den Blick auf den Begriff der Szene. Dabei begreife ich ›Szene‹ nicht – wie etwa Wolfsteiner das mit einer gewissen Emphase tut – als Subkategorie, als »Handlungseinheit, die dem Szenario als Baustein dient« (Wolfsteiner 2018, S. 19), sondern, ausgehend von der griechischen Etymologie des Wortes, auf der Logik von *onstage* (Zeigen) und *backstage* (Verbergen): Die Szene trennt einerseits den Raum der Fiktion vom Raum ihrer pragmatischen Vorbereitung, andererseits aber auch den gesehenen vom unsichtbaren Raum, der nur aufgrund von teichoskopischen Berichten, Geräuschen oder von aus dem *backstage* nach vorne in die Sichtbarkeit getragenen Relikten des in ihm Geschehenen imaginier- oder wahrnehmbar wird.^[10] Insbesondere für Beratungsszenarien ist diese raumordnende Funktion der Szene – und damit die Abgrenzung von ›Szene‹ und ›Szenario‹ – zentral, denn Beraten impliziert den Wechsel von räumlichen und personalen Konstellationen.

Mich interessiert im Folgenden, das habe ich angedeutet, besonders eine spezifische Beratungs-Szenologie, die auf dem Hervortreten und Sprechen Einzelner in Situationen des Sichberatens basiert. Denn Demagogie – so möchte ich argumentieren – kann für eine Figur des Beratens zu stehen kommen, in der die Momente des Sichberatens, des Rathaltens (Beraten I),

mit solchen des Sichberatenlassens, der Anhörung kompetenter Einzelner (Beraten II), verschränkt sind – personell und eben auch konkret räumlich. Die Materialität, die über die Metaphorik von ›nehmen‹ und ›geben‹ des Rats manifest wird, realisiert sich zunächst als komplementäres Geben und Nehmen von Raum. Ich möchte diese Beratungs-Szenologie^[1] perspektivieren als eine Szenologie des Einräumens im Sinne von Ulrike Haß; eines Raumgebens, das Haß zufolge die Relation von chorischem und antagonistischem Auftreten im Theater der Tragödie bestimmt (vgl. Haß 2010), das ich jedoch noch weiter fasse. Das protagonistische Hervortreten ist Teil eines Gefüges institutionalisierter Praxen des Sprechens Einzelner vor Vielen, für Viele und anstelle Vieler, die die Öffentlichkeit der Attischen Polis über eine verhältnismäßig lange Zeit bestimmen und seither signifikante Verschiebungen erfahren haben (vgl. Mann 2007).

Demagogie ist eine dieser Raumpraxen. Sie ist gebunden an einen Erscheinungsraum im emphatischen Sinne Hannah Arendts (Arendt 2015, S. 251), und sie ist gebunden an die Praxis des Agoreuein, des öffentlichen Auftretens und Sprechens. Diese Praxis, die Demagogie allererst möglich macht, ist etymologisch auf den Platz des Politiktreibens, die Agora, bezogen. Agoreuein bezeichnet im Griechischen eigentlich das Sprechen vor den anderen, zu denen man sich zählt: »Wer möchte hervortreten und sprechen in der Agora« – »Tis agoreuein bouletai?« (τις ἀγορεύειν βούλεται); Mit dieser Frage eröffnet der Herold performativ die Volksversammlung, und wer hervortritt und spricht, spricht nie nur für sich, sondern immer für den Demos, aus dem er heraustritt (vgl. Stenzel 2021; Stenzel 2023). Sein Akt der Besonderung ist also kein exzeptioneller Akt, sondern einer der Exemplarizität. Jeder einzelne Polites weiß, dass auch er hervortreten und sprechen kann, das zeigt ihm jeder Akt des Hervortretens von Neuem, und das garantieren ihm Recht und Pflicht der *isegoria*, der gleichen Rede aller Gleichen (vgl. Stenzel 2024).

Interessant ist an dieser Stelle, dass mit ›agoreuein‹ immer auch ein proxemisches Raumprinzip benannt ist. Vor dem Sprechen für, gar anstelle

von, steht der Akt des Hervor- und Heraustretens, des wechselseitigen Sichtbarwerdens: Die in der Menge sehen sich als die, die hervortreten können, der Hervorgetretene sieht die Menge, deren Teil er eben noch war und gleich wieder sein wird, seinen Platz, die Sprechstelle, dem Nächsten einräumend. Sein Ratgeben ist eingelassen in ein egalitäres Sichberaten. Dieses proto-repräsentationale Prinzip wird in der Institution der Demagogie bestätigt, und zugleich läuft es in ihr aus dem Ruder: Wer immer auf der Agora, der Sammelstelle des Demos von Athen, auftreten darf, kann Demagoge werden. Dass ganz pragmatisch gesehen nicht jeder die finanziellen Mittel und die Begabung zum großen und allseits gehörten Redner hat, tut hier noch nichts zur Sache. Das demokratische Begehren, aus der Mitte der Sichberatenden heraus die Figur zu werden, die Rat weiß, dieses Begehren wird im Wechselblick von Menge und Einzelem befriedigt und zugleich immer wieder neu gestiftet. Im Demagogen wird es zum Begehren desselben Einzelnen, immer wieder Ratgeber zu sein, schließlich Ratgeber zu bleiben – und zum Institut zu werden. Demagogie ist in diesem Sinne eine Form von Stellvertretung durch den aus der Mitte Aller, der immer Rat weiß, wird aber nie als konkretes Amt institutionalisiert: *demagogos* (δημαγόγος) wird, wer immer wieder hervortritt, seine Stimme beratend erhebt und den Demos in Richtung seines Rats in Bewegung setzt (das meint ἄγειν eigentlich, ›führen‹ ist eine Spezifizierung);¹² und diese Bedeutung von *demagogos* lässt sich durchaus auch in den historiographischen und staatstheoretischen Schriften der Antike wiederfinden.

Antike Geschichtsschreibung und Philosophie kennen zwei Typen des Demagogen. Der erste ist ein redlicher und verdienter Berater des Demos. Er spricht akute Krisen der Polis an und schlägt Strategien zu deren Bewältigung vor. Dabei lässt er die Entscheidungsgewalt beim Demos, ja er trägt ihm durch seine beratende Aktivität die Entscheidung immer wieder auf. Seine Stimme befiehlt nicht und überredet nicht, sie ist abwägend und deliberativ; sie emanzipiert den Demos zum Entscheiden, statt ihn stillzustellen. Wo aber, und das ist der zweite Typus, der Demagoge eigene Absichten

vertritt, den Demos also nicht zur richtigen, sondern zur für ihn selbst günstigen Entscheidung führen will, setzt er den Demos nicht mehr bloß in Bewegung – er führt ihn. Er ist nicht mehr Berater, sondern ein Betreuer, der Alternativlosigkeit behauptet und dem Demos keine Entscheidung lässt (vgl. dazu, teilweise auch dem Wortlaut nach, Stenzel 2021, S. 12–15).

So unterscheidet etwa Thukydides zwischen den alten, den guten Demagogen, die die verschiedenen Seiten eines Problems abwägend beleuchten, den Demos im Entscheiden beraten – für Thukydides ist hier Perikles exemplarisch –, und den neuen, den bösen Demagogen: Sie nutzen ihre Fähigkeit zur *peitho* (Überredungskunst), um den Demos zu entmündigen, indem sie nur scheinbar noch raten, tatsächlich aber Beratung simulieren und ganz eigentlich Entscheidung vorstrukturieren (Thuk. 2,65). Das emanzipatorische Prinzip des Beratens zur Entscheidungsfindung kippt ins Paternalistische, wenn es zum auf Dauer gestellten, nicht mehr hinterfragten Besserwissen, wenn es also als hierarchisches Verhältnis institutionalisiert wird: Das Ratgeben wird zum pastoralen Führen (zu einer gesprächsanalytischen Gegenüberstellung von ›Beraten‹ und ›Betreuen‹ Kallmeyer 2000). Diese besserwissenden, nicht mehr in einen Prozess der Deliberation eingebundenen Demagogen sprechen für den und vor dem Demos, um ein spezifisches Verhalten und Entscheiden zu evozieren – schlimmstenfalls agieren sie im Sinne ihrer *idiai*, machen den Demos zum Erfüllungshelfen ihrer Individualinteressen. Als solche ›bösen‹ Demagogen identifiziert Thukydides Kleon und Diodotos (Thuk. 3,38. 42 f.); auch die literarischen Beispiele, die ich eingangs aufgerufen habe – der Paphlagonier in den ›Rittern‹ und Peithetairos in den ›Vögeln‹ –, gehören in diese Kategorie.

Aristoteles vergleicht die Demagogen von Athen in seiner demokratiekritischen Staatstheorie mit der Figur des Einflüsterers und Schmeichlers (*kolax*) in der Monarchie: Seine Staatsutopie in der ›Politik‹ ist die eines Rechtsstaats, in dem die oberste Gewalt weder vom Demos noch von einzelnen Personen ausgeht, sondern in der jeder unter der Herrschaft der Ge-

setze (*nomoi*) steht. Aristoteles' Auffassung der Demagogie in der ›Politik‹ ist eingespannt in eine umfassende Staatstheorie, in der Figuren und Figuren des Demagogischen in erster Linie als Einfallstor für degenerative Tendenzen gesehen werden. Demagogen haben dort eine Chance, wo situative Willensentscheidungen potentiell autonom gegenüber gesetztem Recht sind:

Eine solche Art von Volk, da es Alleinherrscher [*monarchos*] ist, sucht unumschränkt zu gebieten, indem es sich von den Gesetzen nicht regieren läßt, und wird so zu einem Despoten [*despotikos*], so daß auch die Schmeichler [*kolakes*] bei ihm zu Ehren kommen, und es entspricht eine solche Volksherrschaft der Tyrannenherrschaft unter den Monarchien. Darum ist auch der Charakter beider derselbe, und beide herrschen despotisch über alle Besseren, und die Volksbeschlüsse spielen hier die nämliche Rolle wie dort die Befehle; auch Demagoge und Schmeichler entsprechen einander genau, und beide haben bei beiden am meisten Einfluß, der Schmeichler beim Tyrannen und der Demagoge bei einem solchen Volk. (Aristoteles: ›Politik‹, 1292 a 7–30)

Christian Mann benennt eine im in Frage stehenden Zusammenhang weiterführende Problematik in Aristoteles' Argumentation: Wer herrscht (*kratei*) eigentlich in der Demokratie – das Volk oder die Demagogen durch das Volk als ihren verlängerten Arm hindurch? (Mann 2007, S. 18) Diese Frage möchte ich – in anachronistischer Heuristik – als eine Frage nach den Dynamiken von Macht, Ratgeben und Ratnehmen, mithin nach der Grenze von einflussreichem Rat und Unterweisung oder Befehl, reformulieren. Rat ist dann und nur so lange Rat, wie seine Annahme nicht selbstverständlich ist (vgl. Niehaus 2014, S. 52, 57–59). Beratende können geschätzt, ihre Stimme kann gewichtig sein, aber wenn das Ratnehmen aus dem Ratgeben alternativlos folgt oder sich der Rat in der Vermittlung institutionalisierter Normen erschöpft, ist das Raten ein Unterweisen mit deutlichem Hierarchiegefälle – eine Betreuung wie die der ›bösen‹ Demagogen bei Thukydides – oder gar ein Befehlen.

Von hier aus komme ich auf das Prinzip der *isegoria* zurück. *Isegoria* bezeichnet in der Attischen Demokratie die gleiche Rede aller Gleichen, eine Grundfigur des Sichberatens (vgl. Stenzel 2023).¹³ Auf dieses Prinzip ist die Figur des *demagogos* bezogen; doch als ein Handlungsmodell von Öffentlichkeit ist es – anders als der seit der Frühromantik notorische und immer wieder reformulierte Begriff der *parrhesia*¹⁴ – für die Philosophie der Moderne nie besonders interessant geworden. Doch für den hier avisierten Zusammenhang ist er aufschlussreich, denn gerade das *ison agoreuein* (ἰσὺν ἀγορεύειν) konkretisiert die Agora als Ort der politischen Szene, zugleich aber auch als exkludierenden Erscheinungsraum. Denn die Ausschließlichkeit, mit der die Agora von Athen als Raum politischer Subjekte begriffen wurde und noch wird, invisibilisiert die ›andere‹ Agora: den Markplatz, den infrastrukturellen Knotenpunkt, auf dem der Demos und die Bevölkerung, die aus der Fremde und die von hier sich mischen, ein Raum nicht allein des politischen Handelns, sondern auch des Handels als Warentausch und Daseinsvorsorge, außerdem des Gerüchts und Geredes, der Fremden und Frauen, der Sklaven und Kinder.¹⁵

Zurückgelesen auf diese zumeist unsichtbare Mehrschichtigkeit der Agora impliziert das *ison* in *isegoria* – das Determinans ›gleich-‹ also – eine grundsätzliche Verunsicherung. *isegoria* wird zumeist im Sinne des gleichen Rechts aller *politai* gelesen, zu Wort zu kommen in der Situation des Sichberatens der Volksversammlung. Doch *isegoria* ist, im Sinne eines Relationsbegriffs, darüber hinaus als ein Rederecht zu verstehen, das in einer und für eine Gruppe aus Gleichen besteht. Sie bezeichnet dann ein Prinzip des Ausschlusses und der Grenzziehung; gar einer gleichgerichteten Rede, die jene ausschließt, die sich nicht einem gemeinsamen Grund und einem grundsätzlichen Sinn des je personalen Redens zuordnen.

Dieses Prinzip der Gemeinsamkeit qua Ausschluss führt mich zurück zu Demagogie als einer Beratungsfigur. Denn es ist der bereits angesprochene typologische Switch von der Beratung zur Betreuung, der die antike Institution der Demagogie ex post als eine Präfiguration repräsentativer Demo-

kratie lesbar macht: Demagogisches Handeln, das den Demos nicht mehr in eine Entscheidungsposition stellt, sein Entscheiden in einer Rhetorik der Alternativlosigkeit für überflüssig erklärt, steht auf der Grundlage der Übertragung von Entscheidungsmacht. Die von Christian Mann explizierte Frage, wo eigentlich die Macht liegt – beim Demos als aggregativer Instanz oder beim Demagogen –, stellt sich für moderne Demagogien als Frage nach Ort und Richtung der Repräsentation. Denn wenn der Demos weiterhin entscheidet, aber im Sinne des Demagogen, dann ist er nicht nur durch den betreuenden Demagogen repräsentiert, sondern er repräsentiert ihn auch in seinem Entscheidungshandeln.

Entsprechend konturieren in modern-demagogischen Praktiken und Strategien responsive und pastorale Elemente einander: Pastorales Führen geht davon aus, dass der Hirte – Pastor – seine Schafe besser kennt als diese sich selbst. Dadurch ist er dazu legitimiert, sie selbst gegen ihren expliziten Willen zu führen; doch das ist zumeist gar nicht nötig. Wie Ulrich Bröckling gezeigt hat, liegt die Effektivität des pastoralen Führens gerade in seiner Unsichtbarkeit und Geräuschlosigkeit: »Je mehr« der pastorale Führer von den Geführten »weiß, desto subtiler kann er [sie] lenken« (Bröckling 2017, S. 2). Seine Führung ist also nicht die eines ›In-Bewegung-Setzens‹ deliberativer Praxis, sondern sie nimmt »Einfluss auf die Wahrscheinlichkeit von Verhalten« (Bröckling 2017, S. 16; zitiert ist Foucault 2005, S. 286). Responsivität meint hingegen das Mitgehen Regierender mit dem explizierten Willen der Regierten, das eine Transparenz des Regierungshandelns auf die Wünsche des Demos hin impliziert.

In moderner Demagogie oszilliert das *démon ageîn* dann zwischen einer behaupteten Mobilisation des Demos durch totale Responsivität, die die demagogische Figur durch explizit gemachte Bedürfnisse legitimiert, und – umgekehrt – der Stillstellung des Demos durch eine Form der Führung, die den Bedarf jedes einzelnen Regierten zu durchschauen und zu formulieren behauptet. In beiden Fällen produziert und verstetigt Demagogie nicht nur die Leitdifferenz zwischen marginalisiertem ›Wir‹ und hegemo-

nialem ›Die‹ und zwischen In- und Outgroup; und sie erschöpft sich auch nicht in der Dissensproduktion. Die Figur des Demagogischen etabliert sich darüber hinaus als ein Relais, das den Dissens zugleich auf Dauer stellt und funktional überbrückt. Mit anderen Worten: Demagogisch Agierende stilisieren sich rhetorisch und pragmatisch als ein Teil des marginalisierten ›Wir‹, der zugleich die Sprache eines hegemonialen ›Die‹ spricht, versteht und zwischen beiden zu dolmetschen vermag; als ein Teil des ›Wir‹ also, dessen Stimme auf beiden Seiten einer Grenze verstanden und gehört wird. Demagogien setzen Grenzzräume – die Haut der Skene, den Stoff des Bühnenzeltes – als Erscheinungsräume voraus, von denen aus sie (teichoskopisch) von einem Außerhalb berichten und ein angesprochenes ›Wir‹ stabilisieren.

3. Ratwissen, Ratgeben, Ratnehmen: Könige, Blinde und Sehende

Wenn Evelyn Annuß dem Theater einer globalen Moderne aufgibt, »durch reflexive Praktiken der Figuration hindurch auszuloten, wie Vergesellschaftung heute funktioniert« (Annuß 2019, S. 234), dann gilt das für Literatur- und Theaterwissenschaft gleichermaßen. Als historisch informierte Wissenschaften von sozialen Ästhetiken können sie theatrale Modellierungen von Sozialität auf ihre historischen Untiefen hin befragen; und Demagogie als Figur des Ratsuchens, Ratfindens, Ratgebens (und auch des Ver-Ratens) ist sicherlich ein Moment von Sozialität. Demagogik zielt auf und rechnet mit Vertrauen darauf, dass der gegebene ein guter Rat ist – einer, der weiteres Zurateziehen und Sichberaten überflüssig macht. Dieses Vertrauen, ja Vertrauen generell, ist eine riskante Vorleistung, ohne die Sozialität jedoch schwer denkbar ist (zum Konzept der riskanten Vorleistung vgl. Luhmann 2014, S. 27–38). Wo Systemvertrauen in die Grundlagen sozialstaatlichen Miteinanders allzu riskant oder unmöglich scheint, bieten sich Demagog*innen als Interfaces an, in denen das unabsehbare Funktionieren

des Systems durch personales Entscheidungshandeln beherrschbar scheint (vgl. Stenzel 2021).

Ich will nun vorführen, wie eine solche reflexive Praktik der Figuration aussehen kann, wenn das Modell ›Demagogie‹ an das Modell des Attischen Theaters rückgekoppelt wird. Dazu diskutiere ich im Folgenden eine nachantike, ›moderne‹ Transformation und Funktionalisierung: Elfriede Jelineks ersten Trump-Text ›Am Königsweg‹ und ihre Österreichische Erstaufführung durch Nikolaus Habjan am Theater St. Pölten, und werfe einen weiteren Blick auf das aktuelle Trump-Stück der Autorin, ›Endsieg‹. Die strategischen Anachronismen und Systemreferenzen an das Theater der altgriechischen Polis gilt es auszuloten.

Das antike Theater der Moderne hat bekanntlich Schlagseite, bezieht es seine Identität doch in erster Linie vom griechischen, und hier: dem tragischen Theater mit seiner Triangulierung von Protagonist, Chor und Zuschauenden. Dieses wurde und wird seit der Frühen Neuzeit immer wieder zum Ort der Verhandlung von Gesellschaft und Öffentlichkeit. In Chor-Figurationen werden Imagines von Gemeinschaft und Kollektivität, am Protagonisten Modi des Hervortretens aus dem Kollektiv modellierbar – Ausschlüsse, aber auch Stellvertreterschaft oder Führung (exemplarisch und grundlegend Kirsch 2020). Dass Jelineks Theatertexte Imagines antiker Mythologie, insbesondere Mythenfigurationen des Attischen Theaters aufrufen, ist für die Forschung nichts Neues.^[16] Als ›klassisch‹ gelesene Texte insbesondere des Attischen Theaters werden verschaltet mit Fragmenten aus Populärkultur und Zeitgeschichte.^[17] Jelinek pointiert das in ihrer Rede zur Verleihung des Nestroy-Lebenswerk-Preises 2021:

Ich verweise [...] gern Fetzen der antiken griechischen Dramatiker auf ihre neuen Plätze, die sie bei mir reserviert bekommen haben, obwohl sie wahrscheinlich ganz woandershin wollten. Sie können sich nicht mehr wehren, können nicht sagen, ob sie ausgerechnet dort wieder auferstehen wollen, denn vielleicht wollten ja auch sie mit ihren eigenen Schöpfern mitgehen, wurden aber immer wieder zurückgeholt. (Jelinek: ›Werk, laß nach!‹)

Wenngleich sie in ihren Nebentexten explizit auf sehr konkrete Attische Tragödien bezogen sind, rufen meine Beispieltexte mindestens ebenso offensiv Momente der Attischen Komödie, insbesondere der Archaia und hier des Aristophanes auf. Silke Felber hat ›Am Königsweg‹ bereits 2019 als unterbrechende Fortschreibung von Sophokles’ ›König Ödipus‹ perspektiviert (Felber 2019). Das liegt nahe angesichts des notorischen Auftretens blinder Seher*innen und Könige, ermordeter Elternfiguren und inzestuöser Verwicklungen; auch angesichts des Leitmotivs der blutenden Leiber, das variierend auf Augen, Mund und andere Körperöffnungen bezogen wird. In ihrer 2023 erschienen Habilitationsschrift liest Felber den Text in Assonanz an die Attische Komödie, für die die komische Wendung tragischer Arbeit am Mythos, die Paratragodie, ebenso konstitutiv ist wie die Bearbeitung akuter Krisenfiguren der Polis, auch unter Adressierung konkreter politischer Akteur*innen.^[18] Ich treffe mich mit Felber, die Jelineks Theater generell »als tief in der komischen Tradition der Alten Komödie verwurzelt zu lesen« (Felber 2023, S. 211) vorschlägt und dabei auf Textstrategien des Paratragischen, insbesondere auf das Moment komischer Überzeichnung und Verkehrung fokussiert. Auch die hier in Frage stehenden Texte betreiben Formen der fortgesetzten Paratragodie, die man abstrakter als kühne Verschaltung antiker und gegenwärtiger Formen von Ratgeben, Stellvertretung, An- und Fürsprechen lesen kann. Ein zentrales Moment ist hier die Raumlogik und -semantik der Texte: Der Nachvollzug von Wegen, die Exposition, Affirmation und Infragestellung von Grenzen.

Vor dem Hintergrund meiner Überlegungen zur Szenologie des (demagogischen) Beratens können über Paratragodie und Personalsatire hinaus Momente des Ratens und des Rätselns in den Blick geraten, die in erster Linie von Relationen des *on-* und *backstage* her zu begreifen sind. Sie rufen Raumlogiken der Attischen Komödie als eines ambulatorischen Theaters auf, das Ortswechsel, Raum-Transformationen und damit verbundene Verwandlungen der Protagonist*innen wie der Chöre ausstellt. Tatsächlich

verweist bereits Jelineks Titel auf ein basales raumlogisches Moment der Komödie, indem er nicht den einen Ort, sondern den Weg einer Figur – den Königsweg – benennt, ›an‹ und ›auf‹ dem sich die Handlung vollzieht. Denn während der Raum der Tragödie nur in Teichoskopien und Botenberichten überschritten wird, ist die Komödie von oft vertikalen Wegen bestimmt. So erschließen (vgl. Hall 2007) die Protagonisten in den ›Vögeln‹, ›Wolken‹ und im ›Frieden‹ den Himmelsraum, die der ›Frösche‹ steigen in die Unterwelt hinab (und bringen den verstorbenen Sophokles wieder herauf, in die Polis Athen). Es ist bezeichnend, dass im Österreichischen ›am Weg sein‹ sowohl ›am Wegrand stehen‹ wie ›auf dem Weg sein‹ meint. Entsprechend bereitet bereits der Titel die Position »am Königsweg« als eine des beobachtenden Pausierens vor; als einen Ort, von dem aus ein Sprechen ›aside‹, ins Außerhalb der fiktionalen Welt, jederzeit möglich ist. In der Formulierung »am Königsweg« ist eine Dramaturgie des Beiseite- und Danebentretens in Aussicht gestellt, wie sie die Attischen Komödie, nämlich im dramaturgischen Moment der Parabase, umsetzt.

Es lohnt sich, auch den Titel ›Am Königsweg‹ selbst noch genauer in Augenschein zu nehmen. Schon die Redensart vom ›Königsweg zu einem Ziel‹, den er aufruft, ist ambivalent; ›Königsweg‹ kann die bequeme, schnelle Abkürzung ebenso heißen wie der *lege artis* beschriftete regelhafte, gar als ganz eigentlich alternativlos präsentierte, der richtige Weg.¹⁹ Beide Metaphern sind auf das Institut des Königswegs oder der Königsstraße als eines für Herrschende gebahnten Wegs bezogen, der typischerweise häufig beschritten und ständig in begehbarem Zustand gehalten wird; der sichere Weg also. Als Titel von Jelineks Text gewinnt der Königsweg einen weiteren Aspekt hinzu. Auch die Hintergrund- und Rahmenerzählungen der Sophokleischen Ödipus-Tragödien sind Erzählungen vom Losgehen, Unterwegssein und Ankommen. Ödipus gerät als Kind von Theben nach Korinth, macht sich als junger Mann von dort auf den Weg, der zu seinem Königsweg wird und zu seiner fatalen Herrschaft über Theben führt: An einer Wegkreuzung ermordet der junge Ödipus, der seine Ge-

schichte nicht kennt, seinen Vater und heiratet kurz darauf seine Mutter, die Königin von Theben. Der Austriaismus des ›Am-Weg-Seins‹ fasst die Biographie der Figur treffend zusammen.

Nun kommen diese Wege bei Sophokles freilich nur retrospektiv vor – in Form der Aporien und Fragen, die in ihnen aufkommen und sich aus ihnen ergeben. Bei Jelinek hingegen werden statt eines Raums des Ankommens – Sophokles’ Theben – der Weg und die Pause am Wegesrand, aus der heraus Beobachtung möglich ist, zum eigentlichen Zentrum des Textes; in diesem Erzählen der tragischen Handlung von der anderen Seite und aus ihren szenischen Leerstellen heraus liegt ein zentrales paratragisches Moment von ›Am Königsweg‹. Zugleich diversifiziert der Text so die Positionen, von denen aus das demagogische Beraten des »Königs« beschreibbar wird (nicht ein einziges Mal wird er ›Trump‹ genannt): Im vorgeschlagenen Modell kann er als einer begriffen werden, dessen Beratung sich in der Logik der Tragödie immer wieder als alternativlos und doch in die Irre führend präsentiert.

Eva Schauerte hat festgestellt, dass die Beratungen in ›König Ödipus‹ geradezu exemplarisch »das gesamte Arsenal antiker Beratung ab[bilden]«:

D]as Orakel wird ebenso konsultiert wie der Seher Teiresias, außerdem berät sich der König mit seinem Schwager und seiner Frau [Kreon und Iokaste, J. St.]. Der Chor steht darüber hinaus für die einberufene Volksversammlung, also eine öffentliche Institution, den Rat, der das Geschehen diskutiert und für den Zuschauer kommentiert. Das Problem des Ödipus ist demnach nicht fehlender Rat; im Gegenteil summieren sich die Instanzen, Sprüche und verbalisierten Ahnungen. (Schauerte 2014, S. 203)

Wenn Sophokles’ ›Oidipous Tyrannos‹ in Schauertes Lektüre »für den Konflikt zwischen transzendentaler und immanenter Beratung, zwischen Wahrheit und Wissen, Vergangenheits- oder Zukunftsbezogenheit und die noch heute brandaktuelle Frage nach der Verknüpfung von Rat und Wissen« (Schauerte 2014, S. 203) zu stehen kommt, so lässt sich Jelineks pa-

ratragische Selbstkommentierung vor dem Hintergrund des vorgeschlagenen Modells einer Szenologie des Beratens weiter lesen als die Suche nach Gewissheitsäquivalenten. Diese Suche scheitert nicht in König Ödipus als Interface auf ein unverständliches Orakel und das dunkle Rätsel der Sphinx hin, sondern in »König« Trump als Interface auf die Wissensbestände, die Dispositive und die Affekthaushalte einer komplexen Gegenwarts-Welt. Das im Einzelnen und von Einzelnen nicht überschaubare Funktionieren wird an die personale Chiffre des ›Königs‹ rückgekoppelt. Dessen pastora-ler Gestus behauptet nicht punktuelle Kenntnis, sondern eine absolute Wahrheit und ein Vermögen, in deren Horizont Expertenwissen seine Relevanz verliert. Zudem spricht er – der demagogische ›König‹ – stets in Stellvertretung für die, denen er diese unüberschaubare Komplexität in meinungsfähiger Form präsentiert. Aus ihm – so könnte man pointieren – spricht das Volk zu sich selbst, mit einer despotischen Wahrheit, die sich für Belegbarkeiten und Faktenchecks nicht interessieren muss.

Der paratragische Gestus von ›Am Königsweg‹ ereignet sich in jenem Komischen, an das Felber die rhetorische Frage richtet, ob es uns lachen mache (Felber 2023, S. 274); im Komischen mithin, das neben der Tragödie, an ihrem Königsweg entlang – das alles kann das griechische παρά heißen –, diesen Königsweg beobachtet und ihn aus der Sphäre der Vorsehung und der ἀμαρτία (Hamartia; ›tragischer Fehler, Fehltritt‹) in die der menschlichen Ratlosigkeit, Ungewissheit, zuweilen auch des Ver-Ratens spiegelt. Entsprechend spiegelt sich auch das Motiv der Blindheit, wie es der einleitende Nebentext exponiert, in komischer Dopplung:

Miss Piggy, als blinde Seherin hergerichtet, die Augen bluten, wie es die Tradition will. Überhaupt hätte ich in der Folge gern Figuren aus der Muppet Show. Da das aber nicht geht, vielleicht nur Anklänge an die Wesen dort, vielleicht eine Psychose, nein, eine Plüschhose, die an jemandem hängt, ein abnehmbarer Kopf, ein netter Frosch etc. Phantasie, bitte einschalten! Sie sind alle blind. Die einen sind blinde Seher, die treten mit ihrem Blindenstock auf, die andren sind blinde Könige, die treten mit ihren Kronen auf. (›Am Königsweg‹, S. 9)²⁰

Am Königsweg – auf dem Weg und am Wegesrand zugleich – befinden sich die blinden Könige und die blinden Seher*innen. Doch die blutenden Augen, hier der Seherin zugeschrieben, weisen auf die Figur des Ödipus, der angesichts der sich enthüllenden Wahrheit des Orakels das Sehen nicht mehr erträgt und die Metapher der Verblendung am eigenen Leibe vollzieht (vgl. Macho 2010, S. 61).

Mit seiner Selbstblendung ist Ödipus bei Sophokles jedoch als der Berater, als der er bis zu diesem Punkt aufgetreten ist, paradoxerweise gerade disqualifiziert: Der Seher ist ein geradezu exemplarischer charismatischer Ratgeber; einer, dessen Rat unvollständig, dunkel und erklärungsbedürftig sein kann. Der Ödipus der antiken Tragödie tritt als Aufklärer und Enträtseler auf; als einer, der die ›gute Ordnung‹ der Polis wiederherzustellen vorgibt, sie aber gerade durch seine Bemühungen nachhaltig zerstört. Die Metaphorik des verblendeten Sehers greift Jelinek auf und führt sie weiter: »Der König ist am Niedergang der Stadt schuldig, allein weil er gekommen und jetzt da ist. Weil er ist, der er ist. Er hat die ungeheuerliche Übertretung begangen, daß er sich von uns zum König wählen ließ.« (›Am Königsweg‹, S. 143)

Das virtuose Spiel mit den Bezügen, das der Text hier beginnt, kann ich an dieser Stelle nur in Ansätzen weiterverfolgen. In der Formulierung ›er ist gekommen und jetzt da‹ setzt er ein grammatisches Spezifikum des griechischen Aorist ἦκω in Szene, mit dem die Euripideischen ›Bakchen‹ beginnen. Der Aorist ist eine Form, die den Ausgangspunkt oder das Ergebnis einer Handlung (oder einen spezifischen Punkt innerhalb der Handlung) benennen kann; ἦκω, das heißt: »Ich bin gekommen und bin jetzt da.« So stellt sich Dionysos, Διὸς παῖς – Kind des Zeus – im ersten Vers der ›Bakchen‹ vor. Der Bezug auf Ödipus, der gerade nicht als der Gott der anderen Ordnung kommt, sondern, im Gegenteil, als menschlicher Ordner, gewinnt noch eine andere Bedeutungsebene hinzu, wenn er mit der alttestamentlichen Gottesformel (er ist der er ist) überschrieben wird. Die semantischen Fäden, die der Text hier auslegt, gewinnen an Kontur, bezieht man sie auf

seinen ungenannten König, Donald Trump. Dessen MAGA-Rhetorik behauptet die Restituierung einer alten Ordnung, deren Verfall allein sein Kommen aufhalten könne. Die dem König nicht erst am Ende, sondern von vornherein zugeschriebene Blindheit überhöht ihn als Seher der eigentlichen, unbedingten, der despotischen Wahrheit.

Ausgehend vom blinden Seher Teiresias und dem zunächst ver-, dann geblendeten Ödipus (vgl. auch Felber 2023, S. 237) spielt der Text mit dem semantischen Feld von Nichtsehenkönnen und Nichtsehenlassen, von Blendung und Verblendung: Etwa, wenn er kalauernd den unvorhergesehenen Erfolg des blinden Blenders umspielt und so das semantische Moment der Sehergabe mit dem des bösen Rats – der sophistisch-populistischen Peitho – verkoppelt. Jelineks ›König‹ sucht nicht nach dem guten Rat, der zur richtigen Entscheidung führt, er entwirft keine entscheidungs-offenen Beratungsszenarien, sondern er behauptet, im Besitz der Wahrheit zu sein; und er duldet auch keine alternativen Zukünfte neben der seinen: »So, und der König erschlägt den Seher, damit er, The King, selber blind werden kann, damit er endlich der einzige Blinde sein kann. Sogar die Blindheit gönnt er keinem andern.« (›Am Königsweg‹, S. 30) Die Blindheit als zum Ratgeben qualifizierendes Moment, wie sie Thomas Macho anspricht,²¹ wird ausgestrichen und zugleich als Zeichen höheren Wissens bestätigt:

Was, Sie wollen genau so eine Blindheit, wie der Seher eine hat, nur in einer andren Farbe? Haben wir nicht. Der König hat alle Blindheit aufgekauft, weil er deren Vorteile gesehen hat. Einem Blinden glaubt man alles, er kann ja nicht lügen, weil er die Wahrheit nie kennenlernt. (›Am Königsweg‹, S. 29)

Die in der Intellektuellen-Imago ›Jelinek‹ verkörperte blinde Seherin steht in mehrfacher Hinsicht komplementär zum blinden König. Im Hintergrund beider Figuren steht die Utopie deliberativer Demagogie. Sie scheitert einerseits in der Figur der blinden Seherin, die nicht mehr gehört werden will – »Man nennt man die Blinden neuerdings Berater, das ist nicht so diskri-

minierend« (S. 60), konstatiert der Text lakonisch –, und andererseits im blinden König, der in der Behauptung totaler Gewissheit über die Beraterin hinwegspricht, sie als Beobachterin an den Rand des Königswegs verweist: »Berater, beratet mich nicht mehr! Warum sagt ihr immer das Falsche?« (S. 123) – Auch hier steht der Sophokleische Ödipus im Hintergrund, dessen Geschichte von einer Reihe missverstandener, missachteter oder sonst gescheiterter Ratgaben und -nahmen bestimmt ist.

Der Text kreist fragend, konstatierend, widersprechend um das, was bereits im einleitenden Nebentext – »Sie sind alle blind« (S.9) – feststeht: »Was, alle blind? Der König blind und seine Untertanen, alle? Der Seher auch blind?« (S. 30) Wenn aber »[d]er Blinde glaubt, daß die Wahrheit Macht und Kraft besitzt, das stellt er sich so vor, weil er der einzige ist, der ausspricht, was Sache ist« (S. 29), dann inszeniert der Text als fortgesetzte Parabase neben dem ratlosen Ringen um die Frage ›Was tun?‹ die Unmöglichkeit von Gewissheit und die Multiplizierung von Szenarien und Gewissheitsäquivalenten in einer Gegenwart der *filter bubbles* und Algorithmen, die sich nurmehr über demagogische Interfaces berühren.

4. Podium und Hinterbühne, Innen- und Außenraum

Mittels raummetaphorisch behaupteter Sprechorte ›Am Königsweg‹ etabliert Jelineks Theatertext eine Raumdramaturgie, die sich wesentlich am Weg und in Figurationen des Führens und Folgens realisiert. Diese Raumdramaturgie wird in Nikolaus Habjans Inszenierung zum Anlass, eine Verschaltung von Vorder- und Hinterbühnen, von Einblicken und Ausschlüssen zu realisieren: Der zentrale, den Zuschauenden zuweilen verborgene, zuweilen ostentativ präsentierte Ort des klandestinen Sichberatens und des Entscheidens ist in der St. Pöltener Inszenierung das Oval Office:



Abb. 1: Die Puppe Donald Trump im Oval Office. Screenshot einer Aufzeichnung der Generalprobe, © Theater St. Pölten

Dort findet sie oftmals am Telefon statt, hörbar nur als halbiertes Gespräch, zuweilen ganz unverständlich, zuweilen aber auch im Gestus der Verkündung und Veröffentlichung eines stattgehabten Ratschlusses. Bühnenbildner Jakob Brossmann hat es, das antike Ekkyklema aufrufend, auf eine Drehbühne montiert, so dass es zugleich öffentliches Podium und geheimes Hinterzimmer sein kann: Mal liegt der Raum exponiert da, offen für unterwachende Augen,²² mal ist durch die ikonischen hohen Sprossenfenster kaum ein Blick ins Innere zu erhaschen, mal ist die Herzkammer der US-amerikanischen Präsidentialdemokratie gänzlich hinter einem rotplüschigen Klischee- Theatervorhang verborgen.²³ Im Wechsel von Ostentation und Entzug bespielt die Inszenierung die Szenen der Beratung und etabliert sie als dramaturgische Schaltstellen. Habjans Inszenierung exploriert Aufteilungen des Raumes, indem sie in Brossmanns Versuchsanordnung ein topologisches Experiment durchführt: Was ist die Grenze, wo verläuft sie, wie

ist sie verschiebbar? Zur Markierung dieser Grenze nutzt Habjan die Chor-Figurationen der Komödie. Der Chor der Attischen Tragödie räumt den Protagonisten – so hat es Ulrike Haß formuliert – ihren Ort ein: Die konkrete Bewegung des Zurückweichens gesteht der Figur des Einzelnen einen eigenen Raum zu, von dem aus Handlung sich ereignen kann. Die Chöre der Komödie hingegen begegnen den Protagonisten auf dem Weg, sie schaffen Räume, die sie beide durchschreiten oder besetzen können; oder aber sie schieben eine solche Besetzung auf, verhindern sie gar (vgl. Bierl 2001). Jelineks Theatertext nun etabliert und perpetuiert ein chorisches Moment, das den Grund für das Aufscheinen von unterschiedlichen Protagonismen bildet, indem sie die Homogenität eines ›Wir‹ ad absurdum führt (zu Jelineks Umgehen mit dem chorischen Moment des Schon-da vgl. die grundlegenden Überlegungen von Haß 2013, bes. S. 67).



Abb. 2: Jelineksche Dreifaltigkeit: Dreimal Jelinek vor dem Vorhang. Screenshot einer Aufzeichnung der Generalprobe, © Theater St. Pölten

Gegenüber den semi-antikischen Chor-Figurationen selbst ein kleiner Chor, wird sie als Ikone einer intellektuellen Opposition ausgestellt, die dem Königsweg nicht entkommt, doch ständig an seinen Rand tritt und ihn in Richtung eines Außen parabolisch kommentiert.

Die Inszenierung endet mit einer Hinrichtungsszene: Vor der Projektion eines Trump-Konterfeis sterben die drei Jelineks an der Grenze zwischen Innen- und Außenraum. Sie werden von den Schiebefenstern des Oval Office guillotiniert: Die Okkupation der Grenze als Raum des Sprechens in zwei Richtungen misslingt im Angesicht von der demagogischen Raumpraxis des blinden Königs und seiner Duplikate.

5. Coda: ›Endsieg‹, ein (episches) Gedicht?

›Endsieg‹ ist 2024 unter dem Eindruck von Trumps Wiederwahl erschienen und in Hamburg am 6. Dezember 2024, kaum vier Wochen nach der US-Wahl, unter der Regie von Falk Richter uraufgeführt worden. Anlässlich der Inauguration von Trump als Präsident wurde ›Endsieg‹ zeitgleich im deutschen Original und in der englischen Übersetzung von Gitta Honegger (*ENDSIEG: THE SECOND COMING*) vorgelesen. Die Lesungen (deutsch in Mossul, englisch in New York) wurden gestreamt, sind als Aufzeichnungen nach wie vor zugänglich und über die Website der Autorin verlinkt.²⁴ Zum Abschluss meiner Überlegungen setze ich bei einem Zitat aus dem »Gedicht« an, in dem jede Ungewissheit geradezu brachial beiseite geräumt, jeder Bedarf eines Sichberatens unter Gleichberechtigten, jeder szenariologische Möglichkeitssinn obsolet, alle Symboliken vorerst entsorgt und durch neue ersetzt werden:

Der König wird alles richten. Die Dornenkrone weg!, die braucht er jetzt nicht mehr, auch das Pflaster am Ohr – so groß, daß es die hinteren Reihen noch sahen und sich selbst eine klebten, sich für die Feldschlacht, die Schlacht ums Feld, bereit machen konnten – auch dieses Pflaster braucht er jetzt nicht mehr, es war ein Trostpflaster, das braucht er nicht mehr. Er braucht keinen Trost. Er ist selbst der Trost für das geschundene Land. [...] Er ist der Sieger. (Elfriede Jelinek: ›Endsieg‹)

Wenn Systemvertrauen brüchig wird und das Umgehen mit Ungewissheit unmöglich zu werden scheint, wird Demagogie zur Agentin von Gewissheit,

das führt das Zitat vor: Demagogie erscheint als ein Instrument radikaler Komplexitätsreduktion, das mit der Simulation personalen Vertrauens operiert und sich als mächtiger Gewissheitssimulator geriert: »Der König« – in Paratexten explizit: Donald Trump – »wird alles richten« (›Endsieg‹); die Ambivalenz von ›richten‹ als ›gut einrichten‹ und ›einer Strafe zuführen‹ klingt ebenso an, wie das ›Krönchen richten‹ des Präsidenten-Königs, der zeitweilig keiner war, sondern selbst vor Gericht stand. Jetzt ist er »der Sieger«, und als solcher der »Trost für das Land« (›Endsieg‹).

Den schon in ›Am Königsweg‹ angespielten Bezug auf alttestamentarische Opfer-Erzählungen, ihre typologische Entsprechung im Neuen Testament und ihre modernen Interpretationen (René Girards Theorie benennt der Text explizit) wird in ›Endsieg‹ weiter ausgespielt und mit den Erzählungen von ›Ilias‹ und ›Odyssee‹, aber auch mit Sophokles' zweitem Ödipus-Drama, ›Ödipus auf Kolonos‹, verschaltet.

Ödipus auf Kolonos, das ist der alte Ödipus, nun blinder Seher statt selbstgewisser, verblendeter junger Herrscher. Die Handlung der Tragödie steht wieder am Ende eines Wegs, des Irrwegs des vertriebenen Ödipus durch die Welt. Ödipus erreicht den Hügel Kolonos bei Athen, auf dem sich das Heiligtum der Eumeniden befindet; ein Ort, der ihm verboten ist. Erneut sind es Wege und Räume, in denen sich Demagogie und Stellvertretung als Praxen fortgesetzten Beratens ereignen. Zudem tritt die Passionsgeschichte in Jelineks Text ein, in Gestalt des »alpenländischen Marterl[s]« (›Endsieg‹), das im Hintergrund die Handlung indiziert und an die christliche Urszene des Gottesopfers im Selbstopfer Jesu gemahnt.

Jelineks zweites Trump-Stück greift damit den aggressiven Opfer-Ge-stus auf, der Trumps Agieren nach dem Wahlsieg Joe Bidens prägte (vgl. Stenzel 2021, S. 27). Trump trat seinerzeit bekanntlich als »priestly President« (Fairbanks 1981), als pastoraler Führer und guter Berater des ›Volks‹ ans Rednerpult, um den Sturm aufs Washingtoner Kapitol zu beenden, den er zuvor angefacht hatte: »I know your pain, I know you're hurt. [...] I know how you feel, but go home, and go home in peace.« – zu »Jesus knows your

pain« ergab eine schnelle Google-Suche mehr als 37.000.000 Ausgaben.²⁵ ›Endsieg‹ ruft diese demagogische Rede auf und macht das in ihr angelegte messianische Moment nochmals explizit. Den »Heiland« ruft der Text an, »den wir jetzt wieder bekommen, einmal wurde er uns ja genommen, hier ist er nun wieder, [...] denn er wurde uns gestohlen, wir sagen es offen, man hatte ihn uns genommen. Jetzt ist er wieder da.« (›Endsieg‹) Immer wieder nimmt der Text eine Inszenierung von Resilienz auf, die im Auftreten nach dem misslungenen Attentat in Trump mit blutendem Ohr und hochgereckter Faust ihren ikonographischen Höhepunkt gefunden hat: »Welcher Dämon hat es so grausam zerstört, dieses Volk?« – so fragt der Text; und er antwortet sich selbst: »Einen Dämon haben sie gar nicht gebraucht.« (›Endsieg‹)

Sandro Zanetti beschreibt den Text in einer Rezension der Ur-Lesung als »eine Form literarischer Zeitgenossenschaft«, die insbesondere im Nachhören verstöre – »der Klang, der in der Schrift schon provoziert ist, [wird] als eine merkwürdige Form des Mithörens inszeniert. Die Anonymität der Klänge und ihrer wechselnden Stimmen fasst wiederum Jelinek [...] ins Bild der ›Saiten einer Harfe, an denen jemand zupft‹ – jemand, nicht also unbedingt die Autorin, die selbst einräumt: ›ich verstehe nicht mehr, was dahintersteckt‹.« (Zanetti 2015) Auch die Ich-Instanzen des Textes, die den Opfergestus, den Fürsprache- und Stellvertretungsanspruch des »Königs« fortwährend auf seine Geltung befragen, wissen nichts besser und kommentierten nicht aus einer Position der Überlegenheit heraus. Von ihnen aus lassen sich vielmehr unterschiedliche Szenarien des Entgleisens von Demokratie entwerfen, die nicht auf die USA und Trump beschränkt bleiben, denn – so Zanetti (2015) – »es geht in ENDSIEG nicht um einzelne Personen. Sondern darum, dass es viele gibt, die ihre Wünsche und Hoffnungen auf Einzelne projizieren und sich von diesen eine Errettung von sich als ›Volk‹ erhoffen.«

Diese Simulation von personalem Vertrauen, ihre Voraussetzungen und ihre potentiellen Folgen untersucht Jelineks Text – ohne Rat zu wissen

oder überhaupt raten zu wollen. Stattdessen tritt in ›Endsieg‹ das sprechende ›Wir‹ aus Jelineks ›Wolken.Heim‹ wieder auf, und wieder wird es in den aristophanischen ›Vögeln‹ gespiegelt. Besonders präsent (auch im Bild) ist bezeichnenderweise der Weißkopfseeadler, den Joe Biden noch 2024 zum Nationalvogel ernannt hatte. Aristophanes' Komödie und ihr utopisches *Nephelokokkygia*, das bekanntlich von der Staatsutopie in die tatsächlich realisierte Despotie des bösen Beraters Peithetairos kippt, rufen nicht nur der Titel von ›Wolken.Heim‹ und die Weißkopfseeadler in ›Endsieg‹ auf. Auch in ›Am Königsweg‹ spielt der Neologismus »Wolkenkuckuckskratzer« (›Am Königsweg‹, S. 25) wieder auf die ›Vögel‹ an. »Der König« (zum Beispiel, aber nicht nur Trump) wird so zu Peithetairos, der ein Wolkenkuckucksheim für das Vogel-Volk entwirft, im Grunde aber nur seine Flucht aus Rechtsstaatlichkeit und Demokratie plant; und die Vögel folgen ihm. Jelinek kommentiert in ihrer Vorbemerkung zur Lesung anlässlich der Inauguration von Trump 2025: »Wenn man sich nichts und niemand zugehörig fühlen kann, dann hat man immer noch einen morschen Patriotismus, der alles trügerisch vereint. Das ist Donald Trump gelungen: Make America Great Again.«²⁶

Doch neben der allzu erfolgreichen Demagogie eines Systems Trump geht der Text auch mit seiner eigenen Ratlosigkeit in Gericht. Der Weg in die Lüfte ist – wie das Motiv der Blindheit in ›Am Königsweg‹ – mehrfach besetzt und erzeugt verstörende Dissonanzen. Neben das Wolkenkuckucksheim der aristophanischen ›Vögel‹ kommen »Die Todesfuge« und das Grab in den Lüften, das sie benennt, zu stehen. Dass diese Dissonanzen schmerzhaft bestehen bleiben, nicht interpretatorisch aufzulösen oder zu vermitteln sind, hat System; Jelinek kommentiert in einer eigens für die doppelte Lesung von ›Endsieg‹ geschriebenen Vorbemerkung (die Transkription bei Zanetti 2015): »Diese Anziehungskraft für die Massen, die alles überleben wird, auch den Wärmetod des Universums, ist mir letztlich rätselhaft. Und deshalb habe ich schon über die erste Amtszeit Trumps ge-

schrieben, um diesen Mechanismus selbst begreifen zu können. Ich kann es nicht.«

Die Texte leisten dennoch mehr, als ihre Autorin ihnen hier zuzugestehen scheint. Sie schärfen in der Lektüre eben jenen szenariologischen Möglichkeitssinn, deren Abschaffung sie beklagen; und in diesem Sinne (nicht im Sinne der Mimesis oder des eindeutigen Aktivismus) führen sie im ästhetischen Sprachspiel vor, was Hannah Arendt politisches Denken nennt: »Politisches Denken ist repräsentativ in dem Sinne, daß das Denken anderer immer mit präsent ist.« (Arendt 2023, S. 61) Dabei handle es sich

[...] weder um Einfühlung, noch darum, mit Hilfe der Vorstellungskraft irgendeine Majorität zu ermitteln und sich ihr dann anzuschließen. Vielmehr gilt es, mit Hilfe der Einbildungskraft, aber ohne die eigene Identität aufzugeben, einen Standort in der Welt einzunehmen, der nicht der Meinige ist, und mir von diesem Standpunkt aus eine eigene Meinung zu bilden. (Arendt 2023, S. 61)

Jelineks »Gedicht« verstrickt die Stimmen, die über »den König« sprechen, in ständige Selbstwidersprüche. Eine Rede, die als Vergewisserung auftritt, entlarvt sich performativ als fundamental ungewiss. Der Lektüre ist aufgegeben, in Möglichkeiten zu denken; der dysfunktionalen Linearität des »Königswegs« eine Vielheit an Szenarien entgegenzusetzen. Hannah Arendts radikaler Optimismus ist in Jelineks jüngsten Texten gebrochen; doch in der literarischen und theatralen Erprobung der von Arendt imaginierten eigen-anderen Standorte erscheinen Räume des Nachdenkens über Zeitgenoss*innenschaft im Ästhetischen.

Der Beitrag ist entstanden im Rahmen des im Heisenberg-Programm der DFG geförderten Forschungsvorhabens »Gewissheitsäquivalente. Szenologien von Vergewisserung und Ungewissheit in Theater, Performance und Gesellschaft«.

Anmerkungen

- 1 Johann Gustav Droysen, kurz darauf Ludwig Seeger, nach ihnen Karl Kraus und Wolfgang Schadewaldt übersetzen ›Ratefreund‹, Goethe möchte Pisthetairos, ›Trefffreund‹, lesen. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte der ›Vögel‹ Greiner 2014, zu Peithetairos S. 709.
- 2 Zu Etymologie und Begriffsgeschichte aus althistorischer und politikwissenschaftlicher Warte umfassend Mann 2007; zu Problemen der Quellensituation S. 34–44, zum Forschungsstand S. 16–26; Meier 1989; Meier 1987. Vgl. auch meinen Versuch einer Arbeit am Begriff: Stenzel 2021.
- 3 ›das theater hat die möglichkeit, ein labor zugleich gesellschaftlicher und ästhetischer als auch repräsentativer praktiken zu sein.« Bosse 2009, S. 144.
- 4 Vgl. Liddell/Scott 1996, S. 1608.
- 5 Vgl. den Eintrag bei Grimm: »*bildlich* etwas in *szenen* setzen *etwas künstlich und planvoll herbeiführen*« (Art. *szenen*, f., in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm ([online](#)). In der Schreibung als *Scene* ist der Theaterbezug noch deutlicher; vgl. »*szenen*, f.« (ebd., [online](#)).
- 6 Diese Typologie umfasst die sieben Handlungstypen » (a) Versuch/Irrtum, (b) Bricolage, (c) Spekulation, (d) Sichtbarmachung, (e) Szenariotechnik, (f) Handlungsgefüge und (g) das Inszenieren« (ebd.).
- 7 Wolfsteiner und Rautzenberg (2014, S. 8) wollen ihre Szenariologie daher nicht so sehr als Narratologie, sondern als Theaterforschung verstehen; sie betonen »eher de[n]nicht-darstellbare[n] Aspekt von Szenarien [...] – im Sinne ›noch nicht ganz‹ errichteter Denkmodelle«. Daraus ergibt sich »eine größere Nähe zu Praktiken der Improvisation, des spontanen Extemporierens, also des Stegreiftheaters«.
- 8 Vgl. Niehaus 2014, S. 11. Niehaus bereitet in diesem grundsätzlichen Beitrag auch umfassend den Stand der sprachwissenschaftlichen Beratungsforschung auf. Vgl. auch den wissenshistorischen Beitrag von Macho 2010.
- 9 Niehaus 2014. Diese Logik erläutert und problematisiert Niehaus auf mehr als 30 Seiten; eine kurze Zusammenfassung (unter Fortlassung der nichtsprachlichen Voraussetzungen und Folgen des Beratungsgesprächs) auf S. 59–61 seines Beitrags.
- 10 Das gilt auch, wenn der fiktionale Raum hinter der Szene vermittelt – etwa durch Video- oder Bildprojektionen – sichtbar wird; Bettine Menke (2016, S. 196) spricht von »videoapparativ ausgeführten Teichoskopien«.
- 11 Ich schreibe hier bewusst »Szenologie«; Wolfsteiner verwendet den Begriff ›Szenariologie‹ im Sinne einer Abgrenzung von ›Szenario‹ gegenüber dem in seinem

- Verständnis weniger weitreichenden, in meinem Verständnis anders perspektivierenden Begriff der Szene (vgl. Wolfsteiner 2018, S. 19, Anm. 20).
- 12 »ἄγειν (ágein), gr., V.: nhd. in Bewegung setzen, bringen, holen, führen, leiten, verfolgen; [...] V., treiben, schwingen, bewegen, führen« (Köbler 2007 [online]). Vgl. Liddell/Scott 1996, S. 385; Stenzel 2021, S. 12.
 - 13 Zur Ko-Evolution von *parrhesia*, dem Prinzip der freien Rede, und *isegoria*, dem gleichen Recht auf Redefreiheit, etwa Carter 2004, S. 202.
 - 14 Eine der folgenreichsten Reformulierungen nach denen der Frühromantik ist wohl die, die Michel Foucault über zwei Jahre in seinen Vorlesungen am Collège de France entwickelt hat: Foucault 2009; Foucault 2010.
 - 15 Diese Zweiteilung der Agora ist keine Entwicklung moderner Begriffsarbeit: Bereits Aristoteles unterscheidet die eigentliche, freie und bürgerschaftliche Agora von der »Kaufagora« (ἡ τῶν ὀνίων ἀγορὰ; Aristoteles: ›Politik‹ 7, 1331 a 32–35; b 1–3; in Athen kommen beide *agorai*, freilich nur typologisch an einem Ort zusammen).
 - 16 Dazu resümierend schon Degner 2013. Zu Jelineks Umgehen mit dem Attischen Theater vgl. Felber 2023; dort auch ein grundsätzlicher Forschungsüberblick (S. 51–56) und eine differenzierende Einordnung von Jelineks Umgehen speziell mit der Tragödie (S. 57–64). Zu Jelineks ›Wolken.Heim‹ als einem paratragisch operierenden Text, dessen Titel auf die ikonische Vogelstadt in den Wolken des Aristophanes bezogen ist, vgl. Stenzel 2014.
 - 17 Diese intertextuelle Verschaltungskunst, mit einer treffenden Metapher von Ulrike Haß auch zu fassen als Umgehen mit dem »Gelenkwissen« der Sprache, beschreibt Silke Felber als eines der zentralen paratragischen Momente der Texte (2023, S. 247); Felber zitiert Haß nach: Haß, Ulrike/Meister, Monika: »Das Komische in der Präsenz der Szene. Komik, Figuration und Körperlichkeit bei Elfriede Jelinek. E-Mail-Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister«; der bei Felber angegebene Link ist nicht mehr zugreifbar (22. August 2025).
 - 18 Felber 2023. Unabhängig von Felbers im November 2023 erschienener Arbeit habe ich eine paratragische Lektüre insbesondere von ›Am Königsweg‹ in einem nicht in publizierter Form vorliegenden Vortrag im Rahmen eines Berufungsverfahren an der Universität Wien (7. November 2019) vorgeschlagen und im Vortrag, der diesem Beitrag zugrundeliegt (17. Februar 2023), nochmals aufgegriffen. Meine Überlegungen sind komplementär zu denen Felbers, an die ich hier anschließen kann.
 - 19 Die Redensart vom Königsweg als dem schnellsten oder einfachsten Weg lässt sich auf eine Anekdote zurückführen, derzufolge Pharaos Ptolemaios I. Euklid ge-

- fragt habe, ob es einen einfacheren Weg zur Geometrie gebe – nein, es gebe keinen Königsweg, soll der Mathematiker geantwortet haben. Vgl. Herrmann 2024, S. 156. Vgl. zum semantischen Spektrum in der Gegenwartssprache Art. Königsweg, in: DWDS ([online](#)).
- 20 Felber weist am Beispiel dieser einleitenden Regiebemerkung die »genuin paratragisch anmuten[den]« Strategien der »Vermischung von als ›hoch‹ und ›rein‹ Konnotiertem mit dem sogenannten Trivialen und Unheiligen« auf (2023, S. 272) – Miss Piggy als Seherin, Plüschhosen statt Psychosen. Diese Aktivierung von tragisch-komischen Gelenkstellen von Semantiken und Diskursen (ebd., S. 247f.) bricht das Komische und belässt es im Raum des Unheimlichen.
- 21 Wie Macho 2010, S. 61, feststellt, »reüssierten nicht umsonst [...] jene Helden und herausragenden Persönlichkeiten als erste Ratgeber, die schlicht über eine höhere Krisentoleranz verfügten. Zu Schamanen wurden beispielsweise Stammesangehörige initiiert, die eine schwere, lebensbedrohliche Krankheit überwunden hatten; und noch in der Antike bildete Blindheit geradezu eine ideale Voraussetzung für das Amt des Sehers.«
- 22 Zum Konzept der Unterwachung vgl. Luhmann 2016. Luhmann beschreibt Unterwachung hier als ein Auseinandertreten von fachlicher, organisationaler und institutioneller Autorität. Ein solches Auseinandertreten kennzeichne als komplexitätssteigerndes Moment die Organisationen ausdifferenzierter Gesellschaften – in Wirtschaftsunternehmen wie auch in der Politik. Zur Theatralisierung von Rhetoriken des Unterwachens durch Trump vgl. meine Überlegungen in Stenzel 2021, S. 22–28.
- 23 Felber 2023, S. 266, beschreibt die Jelinek-Puppe, die zu verschiedenen Gelegenheiten als Figur ›Jelinek‹ oder als Stellvertreterin der kuratierten Person ›Jelinek‹ aufgetreten ist, mit Katharina Pewny als »*Travelling Icon*« – als ein solches ließe sich auch der Theatervorhang fassen. Vgl. Pewny 2015, S. 249.
- 24 [Online](#) (4. April 2025). Die Lesung ergab sich aus einer Zusammenarbeit von Jelinek und Milo Rau; vgl. Zanetti 2015.
- 25 Nahezu identische Formulierungen finden sich sowohl im evangelikalen Predigt-Schrifttum als auch in christlicher Popmusik. Verwiesen wird in diesem Zusammenhang auf die Bergpredigt (Mt 5,4) und auf Jes 53,3–5.
- 26 Es gibt bislang nur eine gesprochene Fassung. Ich zitiere die Vorbemerkung zur Lesung nach der Transkription in Zanetti 2015.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristophanes: Hippeis / Die Ritter, in: Ders.: Komödien. Band I. Griechisch / deutsch, hrsg. und übers. von Peter Rau, Darmstadt 2017.
- Aristophanes: The Birds, übers. von Nan Dunbar, Oxford 1995.
- Aristophanes: Die Vögel. Griechisch / deutsch, übers. und hrsg. von Niklas Holzberg, Stuttgart 2013.
- Aristoteles: Politik, hrsg. von Olof Gigon, München 1976.
- Jelinek, Elfriede: Wolken.Heim [1988], Stuttgart 2000 (RUB 18074).
- Jelinek, Elfriede: Werk, laß nach! Rede zur Verleihung des Lebenswerk-Nestroy, 6. November 2013 ([online](#)).
- Jelinek, Elfriede: Am Königsweg, in: Dies.: Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke, Hamburg 2020, S. 7–147.
- Jelinek, Elfriede: Endsieg, 2024 ([online](#)).
- Thukydides: Der Peloponnesische Krieg. Griechisch–Deutsch, übers. von Michael Weissenberger, mit einer Einleitung von Antonios Rengakos, Berlin/Boston 2017 (Sammlung Tusculum).

Sekundärliteratur

- Annuß, Evelyn: Populismus und Theater, in: Teutsch, Susanne (Hrsg.): Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie, Wien 2019 (Diskurse.Kontexte.Impulse 19), S. 226–236.
- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben [1958], München 2015.
- Arendt, Hannah: Wahrheit und Politik, in: Dies.: Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays, München 2023, S. 44–92.
- Bierl, Anton: Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalluslieder fr. 851 PMG, München/Leipzig 2001 (Beiträge zur Altertumskunde 126).
- Börjeson, Lena [u. a.]: Towards a User's Guide to Scenarios – a Report On Scenario Types and Scenario Techniques. Royal Institute of Technology, Stockholm 2005.
- Bosse, Claudia: exzessives fragmentieren, in: Bierl, Anton [u. a.] (Hrsg.): Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne, Bielefeld 2009, S. 129–146.

- Brandstetter, Thomas [u. a.]: Think-Tank-Denken. Zur Epistemologie der Beratung, in: Dies. (Hrsg.): Think Tanks. Die Beratung der Gesellschaft, Zürich/Berlin 2010, S. 17–57.
- Bröckling, Ulrich: Von Hirten, Herden und dem Gott Pan. Figurationen pastoraler Macht, in: Ders.: Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste, Berlin 2017, S. 15–44.
- Carter, David M.: Citizen Attribute, Negative Right. A Conceptual Difference Between Ancient and Modern Ideas of Freedom of Speech, in: Sluiter, Ineke/Rosen, Ralph Mark (Hrsg.): Free Speech in Classical Antiquity, Leiden 2004 (Mnemosyne. Supplementum 254), S. 197–220.
- Degner, Uta: Mythendekonstruktion, in: Janke 2013, S. 41–46.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm ([online](#)).
- DWDS ([online](#)).
- Fairbanks, David: The Priestly Functions of the Presidency. A Discussion of the Literature On Civil Religion and Its Implications for the Study of Presidential Leadership, in: Presidential Studies Quarterly 11 (1981), S. 214–232.
- Felber, Silke: Blind vor Hass. Elfriede Jelineks Ödipus-Fortschreibung ›Am Königsweg‹, in: Brokoff, Jürgen/Walter-Jochum Robert (Hrsg.): Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte, Bielefeld 2019, S. 343–354.
- Felber, Silke: Travelling Gestures – Elfriede Jelineks Theater der [Tragödien-]Durchquerung. Bielefeld 2023.
- Foucault, Michel: Subjekt und Macht, in: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Französischen von Michael Bischoff [u. a.], Frankfurt a. M. 2005, S. 269–294.
- Foucault, Michel: Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am Collège de France 1982/83, Frankfurt a. M. 2009.
- Foucault, Michel: Der Mut zur Wahrheit. Vorlesung am Collège de France 1983/84 (Die Regierung des Selbst und der anderen II), Berlin 2010 (stw 2020).
- Greiner, Bernhard: Polos und Polis. Aristophanes’ ›Vögel‹ und deren Bearbeitung durch Goethe, Karl Kraus und Peter Hacks, in: Olson, S. Douglas (Hrsg.): Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson, Berlin/Boston 2014, S. 699–726.
- Hall, Edith: Introduction: Aristophanic Laughter Down the Centuries, in: Dies./Wrigley, Amanda (Hrsg.): Aristophanes in Performance 421 BC–AD 2007. Peace, Birds, and Frogs, Oxford 2007, S. 1–29.
- Haß, Ulrike: Woher kommt der Chor?, in: Maske und Kothurn 58 (2010), S. 13–30.
- Haß, Ulrike: Theaterästhetik. Textformen, in: Janke 2013, S. 62–68.

- Herrmann, Dietmar: Die antike Mathematik. Geschichte der Mathematik in Alt-Griechenland und im Hellenismus, Berlin/Heidelberg 2024.
- Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek Handbuch, Stuttgart 2013, S. 41–46.
- Kallmeyer, Werner: Beraten und Betreuen. Zur gesprächsanalytischen Untersuchung von helfenden Interaktionen, in: Zeitschrift für Qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 2 (2000), S. 227–252.
- Kirsch, Sebastian: Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik, Paderborn 2020.
- Köbler, Gerhard: Altgriechisches Herkunftswörterbuch, 2007 ([online](#)).
- Koscov, Hannah/Gaßner, Robert: Methoden der Zukunfts- und Szenarioanalyse. Überblick, Bewertung und Auswahlkriterien. Institut für Zukunftsstudien und Technologiebewertung, Berlin 2008.
- Lardi, Ursina: Eine Lesung von Endsieg: Die Wiederkunft Christi im Segal Center am Montag, den 20. Januar 2025. ([online](#)).
- Liddell, Henry George/Scott, Robert: A Greek-English Lexicon, Oxford 1996.
- Luhmann, Niklas: Vertrauen. Ein Mechanismus zur Reduktion sozialer Komplexität [1968], Konstanz 2014.
- Luhmann, Niklas: Der neue Chef [1969], hrsg. und mit einem Nachwort von Jürgen Kaube, Berlin 2016.
- Macho, Thomas: Was tun? Skizzen zur Wissensgeschichte der Beratung, in: Brandstetter [u. a.] 2010, S. 59–85.
- Mann, Christian: Die Demagogen und das Volk. Zur politischen Kommunikation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr., Berlin 2007 (KLIO Beihefte).
- Meier, Christian: Der Umbruch der Demokratie in Athen (462/1 v. Chr.), in: Koselleck, Reinhardt (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987 (Poetik und Hermeneutik 12), S. 353–380.
- Meier, Christian: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen, Frankfurt a. M. 1989 (stw 427).
- Menke, Bettine: im auftreten/verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 7/1 (2016), S. 185–200.
- Mietzner, Dana: Strategische Vorausschau und Szenarioanalysen. Methodenevaluation und neue Ansätze, Wiesbaden 2009.
- Niehaus, Michael: Logik des Ratgebens. Eine Standardversion zur Beschreibung eines Typs von Sprechaktsequenzen, in: Niehaus/Peeters 2014a, S. 9–63.
- Niehaus, Michael/Peeters, Wim: (Hrsg.): Rat geben. Zu Theorie und Analyse des Beratungshandelns, Bielefeld 2014. (Niehaus/Peeters 2014a)
- Niehaus, Michael/Peeters, Wim: Vorwort, in: Niehaus/Peeters 2014a, S. 7f. (Niehaus/Peeters 2014b)
- Nothdurft, Werner [u. a.]: Beratungsgespräche. Analyse asymmetrischer Dialoge, Tübingen 1994 (Forschungsberichte des Instituts für Deutsche Sprache 61).

- Pewny, Katharina: Elfriede Jelineks mehrfache Intermedialität oder: Desiderata der Jelinek-Forschung, etwa auf den Spuren von Plüsch-Teddybären, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hrsg.): Postdramatik. Reflexion und Revision, Wien 2015 (Diskurse, Kontexte, Impulse 11), S. 242–254.
- Schauerte, Eva: Der Fall des Ödipus – antike Beratung zwischen Transzendenz und Immanenz, in: Niehaus/Peeters 2014a, S. 199–217.
- Standfest, Christine: Ergreifendes Sprechen. Zu Claudia Bosses ›Perser‹-Inszenierungen, in: Goebbels, Heiner/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): Heiner Müller sprechen, Berlin 2009 (Recherchen 69), S. 215–228.
- Steinmüller, Karlheinz: Szenarien – Ein Methodenkomplex zwischen wissenschaftlichem Anspruch und zeitgeistiger Bricolage, in: Popp, Reinhold (Hrsg.): Zukunft und Wissenschaft. Wege und Irrwege der Zukunftsforschung, Heidelberg 2012, 101–137.
- Stenzel, Julia: Wolkenkuckucksheim. Ein theatraler Gründungsort in Antike und Moderne, in: El-Hissy, Maha/Pöhlmann, Sascha (Hrsg.): Gründungsorte der Moderne. Von St. Petersburg bis Occupy Wall Street, München 2014 (Anfänge), S. 93–116.
- Stenzel, Julia: Demagogie und Volkstribune. Beobachtungsverhältnisse in Praxen charismatischer Stellvertreterschaft, FIW Working Paper 14, Bonn 2021.
- Stenzel, Julia: Agora abbauen. Theater als metökische Konstellation, in: Forum Modernes Theater 34 (2023), S. 127–140.
- Stenzel, Julia: Demagogik und Figuration. Szenologien einer feministischen Revolution, in: Annuß, Evelyn [u. a.] (Hrsg.): Populismus kritisieren, Wien 2024, S. 225–251.
- Weber, Max: Politik als Beruf, München/Leipzig 1919 (Geistige Arbeit als Beruf 2).
- Wolfsteiner, Andreas: Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien, Berlin 2018.
- Wolfsteiner, Andreas/Rautzenberg, Markus: *Trial-and-Error-Szenarien*. Zum Umgang mit Zukünften, in: Dies. (Hrsg.): Trial and Error. Szenarien medialen Handelns, Paderborn 2014, S. 7–29.
- Zanetti, Sandro: »Leider höre ich, wie es klingt«. Faschismus nach Elfriede Jelinek. 23.2.2015 ([online](#)).

Abbildungen

- Abb. 1: Elfriede Jelinek: ›Am Königsweg‹, Inszenierung: Nikolaus Habjan, St. Pölten 2019. Foto: Screenshot aus einer Aufzeichnung der Generalprobe, © Theater St. Pölten 2019.

Abb. 2: Elfriede Jelinek: ›Am Königsweg‹, Inszenierung: Nikolaus Habjan, St. Pölten 2019. Foto: Screenshot aus einer Aufzeichnung der Generalprobe, © Theater St. Pölten 2019.

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Julia Stenzel
Deutsche Literatur des 17.–19. Jh. und Theaterwissenschaft
Leibniz Universität Hannover
Deutsches Seminar
Königsworther Platz 1
D-30167 Hannover
E-Mail: julia.stenzel@germanistik.uni-hannover.de