

Simon Gröger

Zwischenraum von
Ich und Wir

Zum politischen Potenzial chorischer
Gemeinschaften im Gegenwartstheater

*le*podium #4

© Simon Gröger, epodium (München)

Website: www.epodium.de

E-Mail: info@epodium.de

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien

epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-45-2

Germany 2015

Reihe off epodium

Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen

Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Gemeinschaftskörper – Der Chor und das Politische	
2.1. Kollektivkörperlichkeit.....	5
2.1.1. Einheit der Verschiedenen.....	6
2.1.2. Bewegung, Stimme, Rhythmus.....	7
2.1.3. Transgression.....	14
2.2. Vergemeinschaftung.....	17
2.2.1. Grenzziehungen.....	18
2.2.2. Droge und Opfer.....	19
2.2.3. Chor-Riss.....	24
2.3. Die Schwierigkeit ein Chor zu sein	28
2.3.1. Emanzipation.....	29
2.3.2. Politik und Polizei.....	33
2.3.3. Das Chorische als Unvernehmen.....	35
3. ZwischenSpiel.....	40
4. Befreiung als kollektive Sprache – Gotscheffs <i>Zement</i>	42
4.1. Ambivalenz der Befreiung.....	42
4.2. Tierheit und Ohnmacht.....	43
4.3. Demaskierung und ausgesprochene Utopie.....	46
5. Kollektiv-Ich demontiert – Stemanns <i>Die Räuber</i>	50
5.1. Bruderzwist als Identitätskonflikt	50
5.2. Demontage durch Exponierung.....	52
EXKURS: Schillers Chor-Konzept als Grenzaushandlung	54
5.3. Gewalt der Auf-Trennung.....	56
6. Fazit.....	59
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	61
Danksagung.....	66

1. Einleitung

Sicherlich kann es nicht als Zufall abgetan werden, dass einer der bekanntesten Akteure des Gegenwartstheaters in seinem Text *Sozialistische Schauspieler sind schwerer von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen*¹ einen Chor einsetzt. Der politische Terminus ‚Sozialismus‘ weckt Assoziationen von Kollektivität und vergangenen Zeiten oder politischen Ideen, die sich selbst überholt zu haben scheinen. Ganz anders der dabei eingesetzte Chor – er hat in den letzten Jahren erheblich an Konjunktur gewonnen und dabei in der Vielfältigkeit seiner Verwendungen die Frage nach der kollektiven Komponente von Theater wieder auf die Tagesordnung gesetzt.² Doch wenn es eben gerade kein Zufall ist, dass einem postdramatischen Theaterstück, das eine politische Konzeption im Titel trägt, ein Chor eingeschrieben ist, scheint die Frage nach der politischen Ausdruckskraft des Chors aufgeworfen.

Doch wie kann es gemeint sein, wenn der Chor in ebendiesem Stück von sich selbst behauptet: „Dieser Chor ist aber gerade nicht die Allgemeinheit. Radikal ist das Singuläre. [...] Ein Chor zeigt, es gibt nicht das Wesenhafte. Ich liebe dich!“³ oder „Der Chor ist nicht das Proletariat. Der Chor sind nicht die Werktätigen.“⁴? Offensichtlich wird ein vorschneller Link von Sozial(ismus)kollektiv und Chor verhindert und die Möglichkeit des Individuellen als Kollektiv bzw. im Kollektiven in einer paradoxen Weise betont, denn was könnte ‚dem Wesenhaften‘ näher sein als eine Liebeserklärung? Pollesch charakterisiert den Chor im Horizont einer politischen Interpretation dieser theatralen Erscheinungsform.

Hier verortet sich auch die vorliegende Arbeit. Sowohl der Chor als auch die veränderten Erscheinungsformen des Politischen in der Gegenwartskunst

¹ Pollesch, René: „Sozialistische Schauspieler sind schwerer von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen.“ In: Tabert, Nils [Hg.]: *René Pollesch – Kill your Darlings – Stücke*. Reinbek: Rowohlt, 2014, S. 145 – 190.

² Vgl. Meister, Monika/Enzelberger, Genia/Schmitt, Stefanie [Hgg.]: *Auftritt Chor – Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012 (Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 58, Bd. 1); Kahle-Steiwew, Ulrike: „Der Chor im Theater – ein Revival“ In: *Goethe-Institut. Theaterszene und Trends*. <<http://www.goethe.de/kue/the/tst/de9039963.htm>>, letzter Zugriff: 30.05.2014.

³ Pollesch 2014, S. 156.

⁴ Ebd., S. 166. Originale Hervorhebung.

nehmen eine breite Stellung in der wissenschaftlichen Debatte ein.⁵ Ich möchte auf den nächsten Seiten einen Beitrag hierzu leisten und argumentieren, dass es möglich ist den Sprech-Chor im Gegenwartstheater als politisches Phänomen zu betrachten und diese Möglichkeit durch den Chor selbst besteht. Eine von Fall zu Fall zu beantwortende Frage ist, ob diese Möglichkeit genutzt wird. Dass und wie sie genutzt, das politische Potenzial des Chores entfaltet werden kann, werde ich anhand zweier Inszenierungen aufzeigen. Zur Beantwortung steht also folgende Frage: Welches politische Potenzial kommt dem Chor in seiner Besonderheit als Gemeinschaftskörper zu und wie zeigt es sich auf der Bühne?

Entsprechend werde ich zunächst ebenjene Besonderheit herausarbeiten. Hierfür wird auf die spezielle Körperlichkeit des Chors, der Chor-Figur, eingegangen, wobei die Leitfrage: Was ist ein Chor?, im Hintergrund steht. Ich werde aufzeigen, dass der Chor in seinem kollektiven Charakter ein transgressives, d.h. Grenzziehungen unterminierendes, Potenzial eignet. Dies wird durch die Betrachtung der performativen Momente von Bewegung, Stimme und Rhythmus des Chors, herausgearbeitet. In ihren transgressiven Möglichkeiten vermag es die Chor-Figur ihren eigenen Status als Figur dahingehend zu problematisieren, als sie ein klares Repräsentationsverhältnis verunmöglicht. Der Chor ‚ist‘ eine Einheit der vielen Verschiedenen und kann in seiner Körperlichkeit gewohnte Repräsentationsweisen aufbrechen.

Anschließend wende ich mich dem Chor als Gemeinschaft in Hinblick auf die Frage zu: Wie funktioniert ein Chor? Die Antwort und das entsprechend ausgeführte Argument lauten, dass Gemeinschaft eben nicht ein zu erreichendes ‚Ziel‘ des Chors, sondern sein Funktionsprinzip darstellt; ein Chor funktioniert als Vergemeinschaftung. Das bedeutet, dass der Status der chorischen Gemeinschaft nicht als homogene und identitäre Konstellation feststeht, sondern der Chor wirkt als Grenzaushandlung – transgressiv – zwischen Zugehörigen und Ausgeschlossenen, Innen und Außen einer Gemeinschaft, was auch auf die an ihm beteiligten Individuen zurückwirkt.

⁵ Vgl. Frohne, Ursula/Held, Jutta [Hgg.]: *Politische Kunst heute*. Osnabrück: V&R unipress, 2008 (Kunst und Politik – Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 9). Die vielfältigen publizistischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zum Thema Chor werden durch die verwendete Literatur der Arbeit einsichtig.

Diese ständige Grenzverhandlung werde ich als Chor-Riss bezeichnen. Dieser sorgt dafür, dass im Chor Individuum und Kollektiv in einem unauflöselichen, ständigen Spannungsverhältnis stehen.

Für beide Argumentationsschritte, die die Besonderheit des Chors als transgressives Phänomen herausstellen, erweist sich das heuristische Konzept des Zwischenraums als praktikabel. Seine Verwendung soll nicht vauseilend gerechtfertigt werden, sondern wird im Mitvollzug der Argumentation selbst einsichtig. An dieser Stelle sei lediglich vermerkt, dass die Figur des ‚Zwischen‘ und die mit ihm in Verbindung stehende Rede von Transgression und Grenzverhandlung die Aufmerksamkeit auf einen Bereich des ‚Sowohl-als-auch‘, auf einen Raum von Ambivalenzen lenkt. Dort können gewohnte Sichtweisen und Zuordnungsprinzipien gerade durch ihr unaufgelöstes Nebeneinander in ein andersgeartetes Verhältnis zueinander treten und neuartige Dimensionen sozialer Interaktionen erfahrbar werden.⁶ Der Chor als transgressives Phänomen kann Zwischenräume solcherart etablieren. Hierin besteht seine Besonderheit als Gemeinschaftskörper, die Ambivalenz der Form des Chorisches.

Diese Besonderheit ist nun als Bedingung der Möglichkeit einer politischen Wirksamkeit des Chors aufzuzeigen. Hierfür muss ein Begriff von Politik in Anschlag gebracht werden, der weniger die institutionellen Verankerungen und systematisierten Verfahren eines real existierenden Staatswesens betrachtet, sondern den Blickwinkel erweitert auf Phänomene, die gemeinhin als ‚außerhalb‘ der politischen Sphäre erachtet werden. Eine solche begriffliche Reformulierung von Politik – gerade in Bezug auf Kunst – erreicht der französische Philosoph Jacques Rancière. Er bestimmt Politik als ein Unvernehmen, welches sich aus der Konfrontation differenter Elemente im Anspruch auf Gleichheit ergibt. In einer Situation des Konflikts und der Unentschiedenheit können festgesetzte Wahrnehmungs- und Zuordnungsweisen hinterfragt und als veränderbar erlebt werden. Rancière

⁶ Für den allgemeinen Zusammenhang von Grenze, Zwischenraum und Transgression in kultur- und sozialwissenschaftlicher Hinsicht vgl. Geisen, Thomas/Karcher, Allen [Hgg.]: *Grenze: Sozial – Politisch – Kulturell. Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*. Frankfurt am Main/London: IKO, 2003 (Beiträge zur Regional- und Migrationsforschung, Bd. 2). Außerdem für den kunstwissenschaftlichen Diskurs: Wenzel, Anna-Lena : *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*. Bielefeld: Transcript, 2011.

gelingt es eine Verbindung von Kunst und Politik zu eröffnen, indem er beide grundsätzlich an ästhetische Strategien bindet. Für eine Arbeit, die sich ebendiesen Zusammenhang anhand einer Erscheinungsform des gegenwärtigen Sprechtheaters aufzudecken zur Aufgabe gesetzt hat, kann dieses Denken als reflexives Fundament dienen. Entsprechend werde ich zeigen, dass der Chor durch sein transgressives Potenzial ein solches Unvernehmen etablieren kann. Als Einheit der Verschiedenen durch Vergemeinschaftung besteht im Chor ein Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, das als Zustand der Gleichheit in der Differenz, also als Unvernehmen, erfahrbar wird, indem dieses Spannungsverhältnis auf der Bühne zur Geltung kommt. In der Betrachtung zweier Inszenierungen, die ich für den aufgeworfenen Zusammenhang als paradigmatisch erachte, wird die Argumentation abschließend konkretisiert.

Eine Arbeit zu verfassen die den Chor als politische Entfaltungsfläche reklamiert, geht aber auch von der nicht unerheblichen ideologischen Vorstellung aus, dass es möglich und vielleicht auch notwendig ist, künstlerische Praxis wieder mit politischer Geltung zu versehen. Das Faszinosum Chor als reines Instrument einer Agenda zu banalisieren ist jedoch ebenso wenig meine Absicht, wie durch ideologische Hyperbolik ein absolutes Urteil – sei es positiv oder negativ – über den Chor zu sprechen. Mehr als eine Abhandlung darüber, dass sich ein politisches Moment im Chor zeigen kann, will diese Arbeit nicht sein. Das sich dieses Moment zeigen sollte, ist eine Aussage über deren Gültigkeit jedeR LeserIn für sich selbst zu entscheiden hat.

Beginnen wir also mit der Frage eines Chors: „Warum zum Teufel hast du mir gesagt, dass ich dir gefalle? Antworte mir, denn es passt mir ganz und gar nicht!“⁷

⁷ Pollesch 2014, S. 150.

2. Gemeinschaftskörper – Der Chor und das Politische

2.1. Kollektivkörperlichkeit

Bereits von Anfang an meint das Wort ‚Chor‘ ist ein doppeltes: Bezeichnet es zunächst einen Tanzplatz für religiös-kultische Darbietungen, steht es ab dem fünften Jahrhundert v.u.Z. für „die Gruppe der Darbietenden oder ihre Darbietungen selbst“.⁸ Der Gruppencharakter des Chors bleibt also terminologisch ungetrennt von demjenigen, was er szenisch verwirklicht, der Chor-Figur. So stellt der Begriff eine performative Verflechtung dreier Dimensionen heraus: Eine räumliche (die begrifflich schließlich von ‚orchestra‘ abgelöst wird)⁹, eine kollektive und eine ästhetische. Die Verflechtung der AkteurInnen und ihren Aktionen realisiert sich über das entscheidende Moment jeder Chor-Figur: Ihrer spezifischen Körperlichkeit. Der Chor „ist ein Körper aus vielen Körpern, er vereint oder vereinzelt die Stimmen Vieler.“¹⁰ Im und durch den Chor zeigt sich „die Möglichkeit, einen kollektiven Körper zu manifestieren, der in Beziehung zu sozialen Phantasmen und Wunschbildern der Verschmelzung tritt.“¹¹ Diese besondere Art von Körper ist bis heute „eine durchgehende Größe und fortwirkende Herausforderung an die Interpreten“¹² und entscheidend für die Beantwortung der Frage, was mit der Chor-Figur überhaupt gemeint ist.

Ich werde im Folgenden argumentieren, dass der spezifische Charakter des Chors in der ambivalenten ‚Einheit der vielen Verschiedenen‘ in einem kollektiven Körper besteht. Durch eine genauere Betrachtung der Phänomene Bewegung, Stimme und Rhythmus wird herausgearbeitet, wie die Körperlichkeit des Chors als Korrelation von Teil, d.h. Einzelkörper, und

⁸ Haß, Ulrike: „Chor“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 49; vgl. außerdem Baur, Detlev: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: Niemeyer, 1999 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 30), S. 15f.

⁹ Vgl. Haß 2005, S. 49.

¹⁰ Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 41.

¹¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 235.

¹² Kurzenberger 2009, S. 39.

Ganzem, Kollektiv, begriffen werden kann und auf diese Weise eine In-Frage-Stellung repräsentationaler Ordnungen bewirkt.

2.1.1. Einheit der Verschiedenen

Es erscheint einleuchtend nur dann von einem Chor zu sprechen, „wenn gemeinsames Tun zur Form der Darstellung auf dem Theater wird“¹³. Chor meint immer eine kollektive Praxis, ein Handeln bzw. Tun, das Zusammengehörigkeit etabliert und dadurch eine Einheit – die Chor-Figur als Kollektivkörper – stiftet. „Indem sie zusammen etwas ausführen, formieren sich die einzelnen zum Chor: Sie singen ein Lied, sprechen einen Text oder bewegen sich gemeinsam.“¹⁴ Diese in gemeinsamer Praxis aufeinander bezogenen Körper werfen Fragen nach der Art dieser Praxis und dieses Bezugs auf.¹⁵ Obwohl der Chor-Körper die Einzelkörper zusammenfasst und umfasst, bleibt er auf sie verwiesen, denn sie sind es, die durch die Vollzüge der gleichgerichteten Handlungen ihn erst hervorbringen.¹⁶ Auf diese Weise liegt beim Kollektivkörper der Schwerpunkt der Betrachtung auf der Ebene des Zwischen-den-Körpern.¹⁷ Der Chor-Körper besteht in der und durch die kollektiv vollzogene Praxis, die die ihn bildenden Teile in Beziehung setzt und so eine Verbindung zwischen den Einzelkörpern stiftet. Diese Beziehung ist dabei immer wieder revidierbar, die Konstruktion des Kollektivkörpers nie vollständig abgeschlossen: „Der Prozeß [sic!] der Verbindung [...] von Körper und Körper eröffnet einen Zwischenraum – ein Feld der Verhandlung und einen Schauplatz ständiger Neuverknüpfung.“¹⁸ Hiermit ist auch gesagt, dass die Chor-Figur als kollektiver Körper nicht einfach auf akkumulative Vereinheitlichung der Einzelkörper in Richtung eines abgeschlossenen

¹³ Kurzenberger 2009, S. 72.

¹⁴ Nübling, Sebastian: „Chorisches Spiel II“ In: Kurzenberger, Hajo [Hg.]: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1998b (Medien und Theater, Bd. 7), S. 63.

¹⁵ Vgl. Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie: „Vorwort“ In: Dies. [Hgg.]: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld: Transcript, 2002 (Masse und Medium, Bd. 2), S. 11.

¹⁶ Dabei ist zu beachten, dass innerhalb der Kulturwissenschaften seit längerem ein konstruktivistisches Verständnis des Körpers vorherrscht, der durch performative Praktiken hervorgebracht und so als soziohistorisch determiniert aufgefasst wird. Im Zuge dessen werden vor allem gesellschaftliche Kategorisierungen kritisiert, die aus der naturalisierenden Vorstellung eines individuellen Körpers abgeleitet sind bzw. darin gegründet werden, insbesondere Authentizität und Geschlecht, vgl. z.B.: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (edition suhrkamp, Bd. 1722).

¹⁷ Vgl. Sasse/Wenner, S. 11.

¹⁸ Ebd., S. 10. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit in allen folgenden Zitaten ggf. auf die Markierung des ‚ß‘ als fehlerhaft (im Sinne der aktuellen Rechtschreibordnung) verzichtet.

Kollektivs hinausläuft, sondern in diesem Prozess die jeweilige Singularität der beteiligten Körper erst hervortreten kann. Miriam Dreysse betont in ihrer Studie zum Theater Einar Schleefs: „So werden gerade in der verfremdenden, die Disziplinierung der einzelnen Körper ausstellenden Statuarik die Differenzen der Körper der einzelnen sichtbar und die Festigkeit ihrer Materialität wahrnehmbar gemacht.“¹⁹

Folglich ist der „Chor im Gegenwartstheater nicht als ‚massenhafte Ansammlung‘ oder ex negativo als dekonstruierte und vervielfältigte ehemalige Einzelfigur zu begreifen“²⁰. Die Spezifik des Chor-Körpers ist entsprechend nicht misszuverstehen als totalisierende Vereinheitlichung zum Kollektiv als Körper²¹ (die oben erwähnte ‚Verschmelzung‘²²), sondern stattdessen als ambivalente Anordnung zur „Einheit der vielen einzelnen Verschiedenen“²³ im Kollektivkörper als Zwischenraum.

Versuchen wir nun diesen Zwischenraum zu spezifizieren um auf diese Weise die Verbindung stiftende Praxis im Chor-Körper genauer zu erfassen. So kann zugleich die Art der Relation von Teil und Ganzem (die mit der Relation Teil – Teil in eins fällt) der Chor-Figur in Bezug auf ihre Körperlichkeit erhellt werden.

2.1.2. Bewegung, Stimme, Rhythmus

Die allgemeine Bestimmung des Chor-Körpers als Zwischenraum, der auf gemeinsamen Tun, d.h. kollektiver Performanz, beruht, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Zusammenhänge von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Akustik. „Chor-Körper schaffen Klangräume und konstituieren einen spezifischen Körperraum.“²⁴

¹⁹ Dreysse Passos de Carvalho, Miriam: *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999 (theaomai – Studien zu den performativen Künsten, Bd. 1), S. 85. Hervorhebung im Original.

²⁰ Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 11.

²¹ Als Paradebeispiel hierfür kann nach wie vor Kracauers Analyse der Revueshows der Tillergirls gelten: „Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.“ Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“ In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 (Suhrkamp Taschenbuch 371), S. 51.

²² Vgl. S. 5.

²³ Kurzenberger 2009, S. 79.

²⁴ Ebd., S. 65.

Wie gerade erwähnt kann kollektive vollzogene Bewegung einen solchen Zusammenhang stiften. Bewegung ist allgemein definierbar als „Ortsveränderung eines Körpers mit der Zeit“²⁵, wobei sie hierbei auch als „Definiens von Körperlichkeit“²⁶ fungiert. Bewegung prägt eine Räumlichkeit aus, die dem Körper stattgibt und zugleich diesen Körper zum Angelpunkt des beschriebenen Raums macht. Vollziehen sich Bewegungen nun kollektiv, d.h. ähneln sich Bewegungsabläufe mehrerer Körper einander an, überlagern sich die einzelnen Bewegungsräume, wodurch sich die beteiligten Körper ineinander ‚verschachteln‘. Die gemeinsam vollzogenen Bewegungen werden als formalisierendes Muster, als Ordnungsprinzip der gemeinschaftlichen korporalen Dynamik gesehen. Hinter dieses Muster, diese Ordnung kann der einzelne Körper zurücktreten, doch im gleichen Moment erhöht sich die Wahrscheinlichkeit einer Subversion dieser Ordnung durch Ausbleiben oder Abweichen von der jeweils zu vollziehenden Bewegung: „Es wird bewußt, daß Formalisierung [...] auch individualisierende ästhetische Effekte hervorruft.“²⁷ In der formalisierten Bewegung des Kollektivs zeigt sich das Wechselverhältnis jeder Bewegung: Eine räumliche und soziale Ordnung, ein Ganzes, wird zu seinen die Bewegung ausführenden Teilen als reflexiv bestimmt, d.h. Teile werden in ein Ganzes durch Bewegung eingegliedert und zugleich dieses Ganze durch die bewegendenden Teile bestimmt. „In einem wechselseitigen Prozess wirkt die Plastizität des menschlichen Körpers zusammen mit der Formbarkeit der Umwelt.“²⁸, welche in unserem Fall die Plastizität der anderen Körper und ihre dadurch bestimmte Räumlichkeit betrifft. Kollektive Bewegung eröffnet in diesem Wechselverhältnis eine Perspektive für den Chor-Körper, die diesen als Neben- und Miteinander, als Zwischenraum, bestimmt.

²⁵ Van Eikels, Kai/Matzke, Annemarie M./Wortelkamp, Isa: „Bewegung“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 33.

²⁶ Ebd.

²⁷ Lehamman 1999, S. 389,

²⁸ Gebauer, Gunter: „Ordnung und Erinnerung. Menschliche Bewegung in der Perspektive der historischen Anthropologie“ In: Klein, Gabriele [Hg.]: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: Transcript, 2004, S. 24.

Das Verhältnis von Raum und Körper²⁹ sowie Teil und Ganzem durch Bewegung thematisiert auch Rudolf von Laban in seinem Tanz-Konzept des ‚Bewegungschor‘. Dabei erstrebt er eine harmonisierende Einheitsbildung, die durch gleichgerichtete Bewegungen erreicht wird.³⁰ Es gehe darum, „nicht als Einzelner, sondern als Teil der lebendigen, größeren Gruppe“³¹ im Bewegungsablauf aufzugehen. Dabei vermag es die kollektiv ausgeführte Bewegung eine harmonische und ursprüngliche Einheit in dieser Kollektivität zu stiften und zugleich bei den Beteiligten „veredelte Menschlichkeit“³² zu erreichen. Gleichwohl Bewegung eine Verbindung zwischen Einzelnen zu einem Ganzen schafft, verfehlt Labans Bewegungschor durch die harmonisierende Deutung des Kollektivs als Einheit, deren eigentliche Qualität: Im kollektiven Vollzug von Bewegung wird deren dissoziierendes Potenzial erkennbar, weil der Bezug auf ein die Anderen nicht vorrangig gegeben ist, sondern stets flexibel neu hergestellt werden muss. Die Bedeutung von kollektiver Bewegung für den Chor-Körper liegt somit in deren Eigenart die Ordnung des Ganzen gegenüber dem Einzelnen in Anschlag zu bringen, zugleich dieses Ganze sichtbar an die Handlungen der Einzelnen zurückzubinden und somit Verbindung im Dazwischen zu ermöglichen.

Als eine Sonderform der Bewegung kann Stimmlichkeit gelten, die besonders geeignet ist, die Dimensionen von Körper und Raum der Aufführung aufeinander zu beziehen und ihre gegenseitige Verwiesenheit herauszustellen: „Die Stimme erklingt, indem sie sich dem Körper entringt und durch den Raum schwingt“³³ und dabei „berührt der, der sie zu Gehör gibt, den, der sie vernimmt.“³⁴ Dem Chor-Körper kommt in seiner kollektiven Verfasstheit nun eine besondere Stimmlichkeit zu, die die „Manifestation des

²⁹ Vgl. Laban, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Harmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991, S. 13ff.

³⁰ Vgl. Baur 1999, S. 121.

³¹ Laban, Rudolf von: „Vom Sinn der Bewegungschöre“ In: *Schriftanz*. Jg. 3, Ausg. II, 1930, S. 25.

³² Laban 1930, S. 26. Im engen Sinne versuchte Laban mit dem Bewegungschor eine spezifische Form des Laientanz zu entwickeln, die seinen spirituell-lebensreformerischen Einstellungen entsprach, vgl. Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia: ‚...jeder Mensch ist ein Tänzer.‘ *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen: Anabas, 1993 (Begleitbuch zur Ausstellung ‚Weltenfriede – Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel‘, 2. Mai – 13. Juni 1993, Akademie der Künste Berlin), S. 16ff.

³³ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004 (edition suhrkamp 2373), S. 219.

³⁴ Ebd. S. 227.

nicht-nur-individuellen Klangs einer Stimmpluralität und zugleich die Vereinigung der individuellen Körper³⁵ bewirkt. Der Chor-Körper ist als Zwischenraum ein Klangraum der Vielstimmigkeit; das ihn generierende gemeinsame Tun ist häufig der kollektive Einsatz der Stimme.

Die Chor-Stimme bleibt immer auf das Verhältnis der Teile untereinander (das zugleich die Chor-Figur als Ganzes definiert) verwiesen, also bezüglich seiner Körperlichkeit auf das Verhältnis Einzelkörper zu Einzelkörper. Erheben mehrere von ihnen zur gleichen Zeit und in abgestimmter Art und Weise ihre Stimme, also ereignet sich, was man ‚chorisches Sprechen‘ zu nennen pflegt, so führt dies zu einer ambivalenten Situation: Der Einzelkörper und ‚seine‘ Stimme treten auseinander zugunsten der Polyphonie der kollektiven Chor-Stimme, die eine eigenständige Dynamik und Wirksamkeit dadurch entfaltet, dass in ihr die Einzelstimmen nie ganz verschwinden, aufgelöst oder unhörbar werden, aber zugleich ihre identitär signifizierten akustischen Eigenheiten nicht erhalten können. Entsprechend scheint die Chor-Stimme in jeder sie bildenden Stimme mitzusprechen und sich gleichzeitig von ihr abzuheben.³⁶ Man erkennt: Die Chor-Stimme gehört einem Zwischen-Körper an; die Stimmlichkeit des Chors konstituiert einen „jeweils spezifischen Klangraum zur Entfaltung komplexer Raumexperimente und Raumeindrücke“. ³⁷ Die Stimme des Chor-Körpers spiegelt also die Anordnung der Einzelkörper als Einheit der Verschiedenen: Indem sie die Stimmlichkeit kollektiv hervorbringen, fallen Erzeugung und Erfahrung des Klangs der Chor-Stimme auseinander. Dabei entsteht eine ambivalente Bezugnahme der Einzelkörper zueinander: Sie erfahren ihre eigene Stimme bruchstückhaft, weil ambivalent zwischen Eigenheit und Kollektivität schwingend: „Für das chorische Sprechen bzw. chorische Stimmen im Gegenwartstheater ist daran anschließend auch nicht einfach ein Unisono-Sprechen, eine Homophonie charakteristisch“³⁸, sondern die multikvokale Polyphonie, welche „eben jene

³⁵ Lehmann 1999, S. 235.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Kolesch, Doris: „Stimmlichkeit“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 319.

³⁸ Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: Transcript, 2012, S. 281.

Oszillationsbewegung zwischen Eigenem und Kollektiven³⁹ hervorkehrt. Als „Vielstimmigkeit in der Einheit der Gruppe“⁴⁰ ist die Chor-Stimme Ausdruck des Chor-Körpers als Einheit der Verschiedenen im Zwischenraum.

Mit der soeben auf der Ebene der Kinetik und der Stimmlichkeit erläuterten Ausprägung des Kollektivkörpers Chor als Zwischenraum rückt die weitergehende Komplexität in den Blick, die mit dem Verbindung stiftenden und Zwischen-Phänomene etablierenden Charakter von Stimmlichkeit⁴¹ zusammenhängt. Denn die Chor-Stimme stiftet nicht nur eine Verbindung zwischen den Einzelkörpern im Chor, den sprechenden AkteurInnen, sondern zugleich auch zu den RezipientInnen der Aufführung, welche durch das Hören der Chor-Stimme ebenfalls die Ambivalenz von Eigenem und Kollektiven im Chor erfahren.⁴² Auch sie werden als ‚nur‘ Hörende der Chor-Stimme, durch dieselbe mit dem Chor-Körper verbunden und von ihm affiziert. Die leibliche Ko-Präsenz⁴³ der Aufführungssituation lässt sich demnach als „das gemeinsame Hören und das Gefühl der Gemeinschaft“⁴⁴ in „Relation zwischen Hervorbringung und Erfahrung der Stimme“⁴⁵ besonders gut veranschaulichen.

Stellen wir diesen Gedanken vorerst zurück und betrachten den Chor-Körper als Klang-Zwischenraum noch ein wenig genauer. Stimme und Bewegung des Chor-Körpers decken die ihn bestimmende Ambivalenz einer Einheit der vielen Verschiedenen, die als Oszillieren zwischen Eigenem und Kollektivem erfahrbar wird, auf. Im Kollektivkörper Chor stehen die Teile, also die Einzelkörper, in einem prozessualen Austauschverhältnis zueinander. Was bestimmt diesen Prozess bzw. was organisiert das Zusammenwirken und Verhältnis der Teile untereinander?

³⁹ Ebd., S. 282.

⁴⁰ Nübling 1998b, S. 63.

⁴¹ Vgl. Kolesch, Doris: „Die Spur der Stimme“ In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hgg.]: *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont, 2003 (Mediologie, Bd. 9), S. 275.

⁴² Vgl. Schrödl 2012, S. 282.

⁴³ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 58ff.

⁴⁴ Ernst, Wolf-Dieter: „Zwischen Trinklied und Echoraum. Reflexionen zum Sound des chorischen Theaters“ In: *Performing Sound: Hören/Sehen*. <<http://www.perfomap.de/map3/kapitel2/trinklied-und-echoraum>> (MAP – Media, Archive, Performance. Forschungen zu Medien, Kunst und Performances. Ausg. III, 2012.), letzter Zugriff: 30.05.2014.

⁴⁵ Schrödl 2012, S. 243.

Mithilfe einer heuristischen Verwendung des Begriffs ‚Energie‘ als „Verbindung stiftendes Dazwischen“⁴⁶ kann der ‚Rhythmus‘ als ausschlaggebender Faktor für diese Oszillationsbewegung, die sich aus der ambivalenten Verfasstheit des Chor-Körpers ergibt, bestimmt werden. Die Wirksamkeit des Chors ist schon für Schiller an den Rhythmus gebunden⁴⁷, er ist die Energie des Chors.⁴⁸ Als performativitätstheoretischer Begriff gebraucht, kann Rhythmus als anordnendes, die Verhältnisse unterschiedlicher Materialitäten der Aufführung bestimmendes Moment definiert werden, das Wirkung und Wahrnehmung dadurch temporal strukturiert, dass es diese Verhältnisse stets neu zur Disposition stellt.⁴⁹ Durch den Rhythmus wird also das Erscheinen und Zusammenwirken von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit dynamisch-prozessual bestimmt und so „wirken Voraussehbares und Nichtvoraussehbares zusammen“⁵⁰.

Für die besondere Körperlichkeit des Chors, die wir als kollektiv vollzogenen Klang-Zwischenraum betrachten, und das darin wirkende Oszillationsverhältnis von Teil und Ganzem, d.h. Eigenem und Kollektivem, bietet der Rhythmus zwei Evidenzen: Erstens ist er in Reflexion und Praxis wesentlich an klangliche und musikalisierende Verfahren gekoppelt; Chor als kinetischer Klangraum ist nicht zu trennen vom Rhythmus.⁵¹ Zweitens kann man rhythmische Phänomene selbst als oszillierend bezeichnen, in der Hinsicht, dass sie „das Erlebnis von Übereinstimmungen [...] und die Empfindung von Regelmäßigkeit, andererseits aber auch Erfahrungen von Interferenzen oder Brüchen“⁵² bewirken. Jeder Einzelkörper ist bereits in seinen anatomischen Funktionen (Herzschlag, Verdauung, etc.) rhythmisch

⁴⁶ Gronau, Barbara: „Immaterialität und Übertragung. Das Energetische und seine Inszenierungen.“ In: Dies. [Hg.]: *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*. Bielefeld: Transcript, 2013 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 8), S. 113.

⁴⁷ Vgl. Schiller, Friedrich: „Über den Gebrauch des Chors in der Trägödie“ In: Luserke, Matthias [Hg.]: *Friedrich Schiller – Dramen IV*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996 (Friedrich Schiller – Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5), S. 288. Zu Schillers Chor-Konzept, vgl. Exkurs in Kap. 5.2., S. 54f.

⁴⁸ Vgl. Kurzenberger 2009, S. 63.

⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 232f; Risi, Clemens: „Rhythmus“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 271ff.

⁵⁰ Fischer-Lichte 2004, S. 233.

⁵¹ Vgl. Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr, 2003 (Schriftenreihe Forum Modernes Theater, Bd. 31), S. 161ff.

⁵² Risi 2005, S. 273.

organisiert.⁵³ Hieraus generiert sich ein Spannungsfeld von ‚inneren‘ und von ‚äußeren‘ Rhythmen, beim Chor also des Rhythmus des singulären Einzelkörpers, der auf die anderen Rhythmen der anderen Einzelkörper trifft, in gemeinsamer Praxis angeglichen wird und im Sinne des bisher erläuterten, den Kollektivkörper mit wieder eigenem Rhythmus etabliert: „Verbindendes Element zwischen Individuum und Gruppe ist der Rhythmus. Er ist der Puls, der Herzschlag des Chores. Der Rhythmus wird durch die einzelnen gebildet, gleichzeitig trägt er als übergeordnetes Prinzip, das sich jenseits der einzelnen – nämlich zwischen ihnen – befindet, jedes Mitglied des Chores.“⁵⁴ Der Rhythmus ist also zwischen Teilhabe und Abgrenzung der Einzelkörper am bzw. zum Kollektivkörper gekennzeichnet. Er erweist sich als prozessuales Geschehen, das der gemeinsamen Praxis des Kollektivkörpers Chor eine Struktur als Zwischenphänomen, als Einheit der Vielen, gibt und dabei die Wirkung desselben als Oszillation von Eigenem und Kollektiven formt.

Wenn Rhythmus die Energie des Chors ist und Energie auch als dynamisches Aushandlungsmoment zwischen PerformerInnen und RezipientInnen⁵⁵ verstanden wird, dann rückt, wie bei der Stimmlichkeit auch, die leibliche Ko-Präsenz der Aufführungssituation in den Fokus. Die Einheit der vielen Verschiedenen, die der Chor-Körper auf die Bühne bringt, erstreckt sich auf die RezipientInnen im klassischen Sinn, über die Vierte Wand hinweg. Über seine ihm eigene Rhythmik vermag es der Chor, sie räumlich einzubinden und körperlich zu beteiligen, zu affizieren – auch sie können Einzelkörper des Chors sein.⁵⁶ Dann gilt jedoch ebenso, dass sie im gleichen Zuge distanziert, auf ihre Eigenständigkeit und auf ihren Status als ‚bloße‘ ZuschauerInnen zurückverwiesen, wieder vereinzelt werden. Hierin betrifft die kollektive Körperlichkeit des Chors immer auch „die Herstellung einer Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern, basierend auf der

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Nübling 1998b, S. 83. Originale Hervorhebung.

⁵⁵ Schrödl, Jenny: „Energie“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 89.

⁵⁶ Vgl. Kurzenberger 2009, S. 66.

leiblichen Ko-Präsenz⁵⁷. Keineswegs darf simplifizierend von einer völligen Aufhebung der Trennung von RezipientInnen und PerformerInnen die Rede sein.⁵⁸ Vielmehr wird die Zuschau- und Teilnahmeposition und die beide konstituierende Grenze, durch das transgressive Potenzial des Chors und seines Rhythmus, immer wieder zur Disposition gestellt.

Chor-Rhythmus als Ordnungsprinzip, die Chor-Stimme als Ausdruck und Chor-Bewegung als Konstituens des Chor-Körpers haben die Art der Relation von Teil und Ganzem der Chor-Figur als transgressive Oszillationsbewegung deutlich werden lassen. Was bedeutet dieses transgressive Potenzial für die Chor-Figur als Figur?

2.1.3. Transgression

Eine weitere allgemeine Eigenschaft des Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen ist seine Qualität Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit ineinander fließen zu lassen. Er verleiht „Sinn und hat im gleichen Moment auch das Potenzial, diesen Sinn zu stören, zu zerschlagen oder mögliche Sinnzuschreibungen aufzuschieben bzw. die Materialität des Ereignisses als eines körperlich wahrnehmbaren, sinnlich rhythmischen Prozesses in den Vordergrund zu rücken.“⁵⁹ Für die Chor-Figur bedeutet dies, in ihrer Zwischenlage von Eigenem und Kollektivem als Einheit der vielen Verschiedenen, dass der Rhythmus diese ambivalente Einheit stets in ihrer Ambivalenz ausweist und garantiert. Die Verwobenheit von bedeutender Sinnhaftigkeit und affizierender Sinnlichkeit durch den Rhythmus lässt sich für die kinetisch-akustische Körperlichkeit des Chors in Rückgriff auf Julia Kristevas Unterscheidung des ‚Semiotischen‘ und ‚Symbolischen‘⁶⁰ als sowohl ordnendes als auch unterminierendes Zugleich fassen:

⁵⁷ Fischer-Lichte 2004, S. 82.

⁵⁸ Dies wurde durch die Inszenierung von Chören missverständlicherweise häufig angestrebt, vgl. hierzu am Beispiel proletarischer Masseninszenierungen: Warstat, Matthias: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2005 (Theatralität, Bd. 9), S. 330ff. Diese Aussage wird weiter unten eingehender begründet, vgl. Kap. 2.3.1., S. 29ff.

⁵⁹ Risi 2005, S. 274.

⁶⁰ Kristeva bezieht, die lacan'sche Psychoanalyse kritisch modifizierend, das ‚Semiotische‘ auf die vorsprachlichen Triebe und ihre Artikulation, das ‚Symbolische‘ auf Bedeutungen und Repräsentation. Sinngebung bzw. Sinnhaftigkeit ist dabei ein Prozess, in dem die Ebene des Semiotischen, die des Symbolischen fortlaufend durchkreuzt und dessen Setzung unterläuft. Im Kontext dieser Arbeit ist bemerkenswert, dass Kristeva das Semiotische auch als ‚chora‘, altgriechisch für Raum, präzisiert. Diese ist

Das Spannungsverhältnis zwischen symbolischer Organisation und subjektiver Spontaneität wird gerade auch über das Element des Rhythmus produziert: Stellt der Rhythmus in seiner Konnotation des unmittelbaren Ausdrucks des Körperinneren [...] zum einen eine Erinnerung an vorsprachliche, unbewußte Körperlichkeit dar, so ist er zugleich ein den kinetischen und vokalen Ausdruck gliederndes, organisierendes Element. [...] Die Wechselbewegung zwischen der ordnenden Kraft des taktmäßigen Rhythmus [...] und den die Ordnung subvertierenden, pluralen Rhythmen und je singulären, rhythmischen Impulsen produziert eine nie aufgelöste Spannung zwischen (symbolischer) Kontrolle und ihrer (semiotischen) Revolutionierung.⁶¹

Der Rhythmus bewirkt an zentraler Stelle diese „Semiotisierung des Symbolischen“⁶² als Einbruch des Unkontrollierbaren in die Ordnung einer repräsentationalen Setzung. Durch „die Internalisierung einer Ordnung des Symbolischen, die sich in der Verkörperung einen Körper sucht und findet, [...] bringt das Theater [...] den Konflikt zwischen Körper und Sinn, den Konflikt zwischen der Gewalt der symbolischen Ordnung einer Gemeinschaft, in die der einzelne eingebunden ist, und dem, was sich dieser Ordnung nicht fügen will, zum Erscheinen.“⁶³ Der Rhythmus lässt Sinnhaftigkeit als Anordnungsprinzip des Chor-Körpers und Sinnlichkeit als affizierende Teilhabe am Chor-Körper ineinanderwirken. Er ist keineswegs ein homogenes, Differenzen zwischen seinen einzelnen Elementen nivellierendes, Kollektivkonstrukt, sondern vielmehr ein brüchiges, in sich unvollendetes Zwischen. Für die Chor-Figur, die ihre Charakteristika über diese kollektive Körperlichkeit erhält und deren repräsentationales Abstraktum darstellt, beinhaltet dies eine folgenschwere Herausforderung ihres Status als ‚Figur‘⁶⁴ überhaupt: Sie steht fortlaufend zu Disposition, d.h. sie ist durch die „Korrelation von Ordnung und Transgression, von Regelmäßigkeit und – verstoß, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Zusammenhalts“⁶⁵ bestimmt. Der Chor aktualisiert nicht ein irgendwo schon vorgezeichnetes Kollektiv, er

als unerreichbarer, da immer schon verlorener, Ort der Triebenergien und des unabschließbaren Spiels der Differenzierungen als Sinngebungsprozess benannt. Vgl.: Feldmann, Doris/Schülting, Sabine: „Kristeva, Julia“ In: Nünning, Ansgar [Hg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2001, S. 338f.

⁶¹ Dreyse 1999, S. 156f.

⁶² Ebd.; vgl. auch Lehmann 1999, S. 163f.

⁶³ Heeg, Günther: „Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schlee“ In: *Schleefblock I* <<http://thewis.de/?q=node/7>> (THEWIS – Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Ausg. II, 2006), letzter Zugriff: 30.05.2014.

⁶⁴ D.h. durch ein Angebot an Identifikations- und Unterscheidungsmöglichkeiten, sinnhafte Einheit stiftend, vgl. Roselt, Jens: „Figur“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 104.

⁶⁵ Sasse/Wenner 2002, S. 11.

steht nie vollkommen für etwas ein, sondern formt eine Einheit der Verschiedenen. Er „arbeitet jedweder Identifizierung ebenso wie Illusionbildung entgegen“⁶⁶ und seine Körperlichkeit garantiert kein lineares Sinnkontinuum, verifiziert stattdessen vielmehr die Bruchstellen von Teil und Ganzem. Die Chor-Figur ist in ihrer kollektiven Körperlichkeit gezeichnet von einer „Differenz von Dargestelltem und seiner Darstellung“⁶⁷ als dem Zugleich von sinnhafter Distanz der Einzelnen zum Ganzen und affizierender, sinnlicher Teilhabe der Einzelnen am Ganzen. „Die Inszenierungen von Kollektivkörpern verlaufen deshalb im wesentlichen über Prozesse und Praktiken in der Korrelation von Teil und Ganzem, von Innen und Außen.“⁶⁸

Im Fortgang der Argumentation wurde immer wieder das transgressive Potenzial des Chors deutlich, welches (was nun einleuchtet) durch seine ambivalente kollektive Körperlichkeit zustande kommt und das repräsentationale Konzept einer abgeschlossenen Figur ‚Chor‘ als Sinträger konsequent verneint. Die Körperlichkeit des Chors verweist hierin auf „die Probleme bei der Erzeugung einer (sozialen) Einheit, weil der Körper die Durchlässigkeit von Grenzen, ihre potentielle Offenheit und Verletzlichkeit vorführt“⁶⁹ und „zeigt sich in seiner Begrenztheit als vortreffliches Medium zur Darstellung und Einschreibung der Idee der Gemeinschaft.“⁷⁰

ZUSAMMENFASSUNG: Die kollektive Körperlichkeit der Chor-Figur besteht in einem gemeinsamen Tun, das als kinetischer Klang-Zwischenraum (oben exemplifiziert anhand von Bewegung und Stimme) eine ambivalente Einheit der vielen Verschiedenen darstellt und eine Wirkung als oszillierendes Verhältnis von Eigenem und Kollektivem entfaltet. Sie basiert wesentlich auf dem Rhythmus, der das Verhältnis der Einzelkörper untereinander gestaltet. Die Korrelation von Teil und Ganzem der Chor-Figur ist als „strukturelle

⁶⁶ Dreyse 1999, S. 26.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Sasse/Wenner 2002, S. 11.

⁶⁹ Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula: „Zwischenräume.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias [Hgg.]: *Ritualität und Grenze*. Tübingen: A. Francke, 2003 (Theatralität, Bd. 5), S. 237.

⁷⁰ Ebd.

Doppelheit⁷¹ zu verstehen, wobei weder das Ganze die Teile totalisierend vereinnahmt, noch die Teile das Ganze absolutisierend singulär in sich tragen und lediglich eine verbindungslos akkumuliert Masse bilden. Der Chor-Figur bleibt derart ein konstitutiver Riss zwischen Affizierung und Distanzierung eingeschrieben, der ihren repräsentationalen Status dauerhaft hinterfragt und das Problem der Grenze seiner eigenen Kollektivität, dem Innen und Außen des Chors, aufwirft.

Dementsprechend bietet es sich nun an, die Chor-Figur konzeptionell zur chorischen Gemeinschaft zu erweitern und ihre Grenzaushandlung als eigentliches Funktionsprinzip des Chors zu betrachten.

2.2. Vergemeinschaftung

Es erscheint aus zwei Gründen angemessen von chorischen Gemeinschaften zu sprechen: Erstens steht der Begriff des Kollektiven und seine Konzeptionierungen im Theater häufig mit dem Begriff der Gemeinschaft in Verbindung.⁷² Zweitens ist es neben der spezifischen Körperlichkeit insbesondere die gruppenspezifische Praxis, die den Chor als einen solchen ausweist. Diese Praxis, die wir soeben unter dem Gesichtspunkt der Kollektivkörperlichkeit durchleuteten, manifestiert sich insbesondere in kinetischen und akustischen Zwischen-Phänomenen. „Chorisches Singen überbrückt und füllt die Leere zwischen den Einzelnen, die hier ganz Vereinzelte sind.“⁷³ Hörende und Hörbar-Machende können identisch sein oder nicht, in jedem Fall veranlassen sie Fragen nach der Konstellation der Gemeinschaft innerhalb der Aufführungssituation.⁷⁴ Dabei ergibt sich der Status der chorischen Gemeinschaft aus dem transgressiven Potenzial (d.h. dem oszillierenden Verhältnis von Eigenem und Kollektiven, Teil und Ganzem, durch Distanzierung zum und Affizierung vom Chor), das dieser entfalten kann. Demzufolge bietet es sich an, die chorische Gemeinschaft

⁷¹ Kurzenberger 2009, S. 66.

⁷² Vgl. Warstat, Matthias: „Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968“ In: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael [Hgg.]: *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 13.

⁷³ Kurzenberger 2009, S. 86.

⁷⁴ Vgl. Ernst „Zwischen Trinklied und Echoraum“.

nicht statisch und festgelegt, sondern ebenfalls dynamisch als permanente ‚Vergemeinschaftung‘ zu denken. Mit diesem Begriff wird der Tatsache Rechnung getragen, wonach „Gemeinschaften nicht einfach da sind, sondern in komplexen [...] Prozessen erst als solche artikuliert und erzeugt werden“⁷⁵, was mit unseren bisherigen Präzisierungen des Chors insofern zusammenstimmt, als durch die in seiner kollektiven Körperlichkeit gegründeten Oszillation von Teil und Ganzem, die chorische Gemeinschaft ihre Grenze stets zur Disposition stellt.

Im Folgenden werde ich Vergemeinschaftung, verstanden als Grenzaushandlung, d.h. die Frage nach seinem Innen und Außen, als Funktionsprinzip des Chors betrachten. Es wird sich zeigen, dass der Chor als Aushandlungsfeld des ambivalenten Verhältnisses von Individuum und Gemeinschaft wirkt und entsprechend von einem Konflikt bestimmt ist, der identitäre Zuschreibungen aufbricht.

2.2.1. Grenzziehungen

Der Prozess der Gemeinschaftsbildung, Vergemeinschaftung, hängt mit Grenzen zusammen, insofern diese einen Bereich definieren, der als der Gemeinschaft zugehörig, als eigener, markiert wird und von dort ausgehend eine Differenz zu einem als fremd ausgezeichneten Bereich gesetzt wird.⁷⁶ Vergemeinschaftung meint die Aushandlung und Festsetzung von Grenzen, also Grenzziehung(en). Doch die Setzung von Grenzen ermöglicht zugleich deren Transgression: „Eine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare oder schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig.“⁷⁷ Dabei bedeutet diese Transgression keineswegs eine Auflösung, sondern vielmehr die Verschiebung, Problematisierung und Neusetzung der in Bezug zu ihr stehenden Abgrenzung. „Erst die Überschreitung erzeugt somit die Grenze, durch die ein Zwischenraum geschaffen wird, der selber aber leer bleibt.“

⁷⁵ Gertenbach, Lars/Laux, Henning/Rosa, Hartmut/Strecker, David: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2010, S. 66.

⁷⁶ Vgl. Gertenbach u.a. 2010, S. 77ff.

⁷⁷ Foucault, Michel: „Vorrede zur Überschreitung“ In: Defert, Daniel/Ewald, François [Hgg.]: *Michel Foucault: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 12.

Grenze kann daher auch nicht als Markierung gedacht werden, sondern ist [...] ein performativer Zwischenraum, der ein Erlebnis von Transgression als Grenzerfahrung ermöglicht.“⁷⁸

Die chorische Gemeinschaft verweist in ihren transgressiven Momenten auf die Grenze von Affizierung und Distanzierung. Der Prozess der Grenzziehung der chorischen Gemeinschaft lässt sich als „Bestimmung einer Grenze, die ein Innen von einem Außen trennt“⁷⁹ und Aushandlung der Frage, wer Anteil an der chorischen Gemeinschaft hat und wer nicht, verstehen. Chorische Vergemeinschaftung zu beschreiben heißt dann analog, die Frage zu beantworten, wie der Chor sein Innen sicherstellt und sein Außen abtrennt. War in Kapitel 2.1. von Einzelkörpern als den Teilen und dem Kollektivkörper als dem Ganzen die Rede, ist nun von Gemeinschaft (Ganzes) und Individuen (Teile) zu sprechen. Die chorische Gemeinschaft – das Ganze – funktioniert als Grenzziehung, d.h. verläuft über Mechanismen von Einschluss, Affizierung, und Ausschluss, Distanzierung von Individuen – den Teilen. Versteht man das Innen als Affizierung und das Außen als Distanzierung von der zu schaffenden Gemeinschaft, so stellt sich die Frage, wie, d.h. durch welche Mechanismen, Affizierung und Distanzierung sich organisieren. Oder: Was bestimmt die Grenzziehung, die als Zwischenraum verstanden, Transgressionen ermöglicht?

Ausgehend von Einar SchleeFs Konzeption der Grenzziehung, werde ich die Vergemeinschaftung des Chors als Problematisierung des Bezugs von Individuum und Gemeinschaft erweisen, die sich durch die Verbindung affizierender und distanzierender Momente herstellt.

2.2.2. Droge und Opfer

In seinem Essay *Droge Faust Parsifal*⁸⁰ stellt Einar SchleeF die Frage nach dem „Verbleib des Chorgedankens in der deutschsprachigen Dramatik“⁸¹,

⁷⁸ Köpping/Rao 2003, S. 248.

⁷⁹ Gertenbach u.a. 2010, S. 75f.

⁸⁰ SchleeF, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

⁸¹ Haß 2005, S. 50. Obwohl SchleeFs Arbeiten überaus kontrovers beurteilt wurden (für Ausschnitte aus Kritiken vgl. Dreysse 1999, S. 13f), sind seine Werke und Überlegungen für die Auseinandersetzung mit dem Chor im Gegenwartstheater vielfach paradigmatisch – was sich auch in der Forschungslage spiegelt. Zentraler

d.h. in welcher Art und Weise Vergemeinschaftung auf der Bühne⁸² sichtbar wird. Schleef benennt hierfür zwei Momente: Die Droge und das Opfer.

Die Droge, „ihre Definition und rituelle Einnahme in Gruppe“⁸³, wird als Substrat einer Verbindung stiftenden Tätigkeit aufgefasst, die die „Utopie einer Gemeinschaft“⁸⁴ als Entgrenzung und rauschhafte Synthese⁸⁵ derjenigen bewirkt, die an ihr teilhaben. Es kommt zu einer „Aufladung des Kollektivlebens“⁸⁶ und durch den zeremoniellen Charakter ihrer Einnahme „wird geschaffen und aktualisiert, was als Gemeinschaft begriffen und schließlich von den Mitgliedern auch als solche erlebt werden kann.“⁸⁷ Dies ist allerdings mit der unvermeidlichen „Individualisierung eines Chor-Mitglieds durch Verrat“⁸⁸ verbunden. Die als Blut konnotierte Droge, verlangt bei ihrer Einnahme nach einem Opfer, das die Integrität der Gruppe, ihre Abgrenzung nach Außen, ihr Anderes, gewährleistet: „Ist der Chor der gemeinsamen Drogeneinnahme sicher, [...] wendet er sich um so ungestümer, aufopfernder gegen seine Feinde“⁸⁹ wodurch der „Ausschluss hier mit der Konstitution von Gemeinschaft zusammenfällt und beide Momente voneinander ununterscheidbar werden“⁹⁰. Die rituell gedachte Drogeneinnahme⁹¹ bewirkt also die Herausbildung eines Innen, der Anteilhabenden. Die Frauenfigur hingegen (nicht weniger im Ritualdenken verhaftet) „bringt [...] sich als Opfer dar“⁹² und bildet so das notwendige Komplementär, das Außen. Droge und Opfer stehen bei Schleef also

Referenzpunkt und/oder Betrachtungsgegenstand ist Schleefs Werk u.a. bei Dreyse 1999, Roesner 2003, Haß 2005, Schmidt 2010 und Ernst „Zwischen Trinklied und Echoraum“.

⁸² Bedauerlicherweise setzt Schleef in seiner Konzeption Drama und Theater in eins. Dies kann hier jedoch vernachlässigt werden, da es mir an dieser Stelle darum geht, einen Funktionsbegriff der chorischen Gemeinschaft zu entwickeln, der sich selbst problematisiert und die zur Frage stehende Ambivalenz der Form des Chorischen herauszustellen in der Lage ist.

⁸³ Schleef 1997, S. 7.

⁸⁴ Ebd., S. 8.

⁸⁵ Ebd., S. 478. Deutlich ist die Anknüpfung bei Nietzsches Konzeption des Dionysischen zu bemerken: Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“ In: Colli, Giorgio/Montinari,azzino [Hgg.]: *Friedrich Nietzsche – Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1*. München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter, 1980, S. 28f.

⁸⁶ Gertenbach u.a. 2010, S. 69.

⁸⁷ Ebd., S. 71.

⁸⁸ Schleef 1997, S. 7.

⁸⁹ Ebd., S. 19.

⁹⁰ Gertenbach u.a. 2010, S. 77.

⁹¹ Schleef betrachtet das christliche Abendmahl als ‚Prototyp‘ der auf Drogeneinnahme basierenden chorischen Vergemeinschaftung, vgl. Schleef, S. 7f, 21f.

⁹² Ebd., S. 10.

metaphorisch⁹³ für die bestimmenden Aspekte einer Grenzziehung, durch die sich die chorische Gemeinschaft bildet.

Mit der deutschen Klassik kommt es Schleef zufolge dann aber zu einer folgenschweren Zäsur: „Drückende Erb-Last, daß Chor, Chor-Gedanke, Chor-Einigung nach Auffassung der deutschen Klassiker Männersache sind. Die Einigung zu einem Chor, die Definition als Chor, [...] setzt in bürgerlicher Auffassung den Ausschluß der Frau voraus, da sie die Drogeneinnahme stört.“⁹⁴ Dies bewirkt, dass „die Verbindung zum Denken der antiken Tragödie und also zum eigentlichen Chor-Gedanken nachhaltig gestört“⁹⁵ wird. Wie das?

An dieser Stelle erweitert Schleef seine Konzeption um eine historische Perspektive. Für ihn bestimmt sich in der problematischen Verwiesenheit von Chor und Individuum der tragische Konflikt schlechthin.⁹⁶ Mit dem „Chor-Gedanken“⁹⁷ meint er die szenische Variierung dieser Verwiesenheit: Es „kämpfen Chor und Individuum“⁹⁸. In der deutschen Dramatik erkennt Schleef zwei wesentliche Traditionen: „Sie versucht Shakespears Individualisierung mit dem Chor-Theater der Antike zu verbinden.“⁹⁹ Dabei kommt es zu „einer eigenartigen Mischbindung“¹⁰⁰ von Chor und Individuum, denn während im Theater der Antike deren Zusammenhang im Kampf, als Triebmoment des Tragischen¹⁰¹, noch einsichtig war, wird der Chor durch die deutschen Klassiker mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt, „ein bedeutender inhaltlicher Verlust, den kein Protagonist wettmachen kann“¹⁰². Er konstatiert hier eine „Umkehrung der antiken Konstellation, die Neudefinierung des Opfers“¹⁰³, denn wie dort der Chor das Individuum

⁹³ Denn ‚Droge‘ kann vieles sein, beispielsweise Musik oder das Theater selbst, vgl. Ernst „Zwischen Trinklied und Echoraum“.

⁹⁴ Schleef 1997, S. 9.

⁹⁵ Schmidt 2010, S. 25.

⁹⁶ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit, ²2012 [2002] (Recherchen, Bd. 12), S. 202f.

⁹⁷ Schleef 1997, S. 7.

⁹⁸ Ebd., S. 14.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 11.

¹⁰¹ Vgl. Schmidt 2010, S. 24.

¹⁰² Schleef 1997, S. 13.

¹⁰³ Ebd., S. 12.

ausschloss¹⁰⁴, wird nun der Chor selbst ausgeschlossen. Der tragische Konflikt soll am besten völlig ohne chorische Gemeinschaft funktionieren, doch dies ist nach Schleef unmöglich: Theater ist als pluraler Sprachraum immer auch Chor.¹⁰⁵ Jeder Versuch der Individuierung einzelner Figuren ist ein Gewaltakt, dessen Verhandlung die ursprüngliche Form theatraler Konstellationen und idealtypisch in den griechischen Tragödien niedergelegt ist. Dort sind es primär die Frauen die in „ihrer ausführlich dargestellten Besiegung“¹⁰⁶ das tragische Potenzial und zugleich die chorische Gemeinschaft durch ihr Opfer, ihren gewaltsamen Ausschluss, garantieren.

Durch die Verbannung der Frau aus dem tragischen Konflikt seit der deutschen Klassik und der stattdessen vollzogenen Exponierung des männlichen Protagonisten, dessen tragisches Potenzial nun nicht mehr der Konflikt mit der chorischen Gemeinschaft, sondern seine scheinbar individuelle Disposition ist, verlieren beide, Chor und Protagonist, ihre szenische und narratologische Verankerung. Individualität ist nur vor dem Hintergrund der Gemeinschaft möglich und vice versa. Der tragische Konflikt, der gerade den sichtbaren, szenisch durchgespielten Ausschluss von der sich dadurch bildenden Gemeinschaft meint, ist ohne diese sichtbare Gemeinschaft nicht mehr darstellbar.¹⁰⁷ So ist das Theater seit der Klassik in einer Krise befangen: Das Individuum, die Figur, steht allein, abgelöst von seinem Grund, während der Chor selbst zum Problem wird, weil er nicht Figur werden kann, aber kein Chor sein darf. Die Frau wird aus dem Zentrum des tragischen Konflikts verbannt, der Chor wird unsichtbar und selbst ausgeschlossen. Den antiken Chor-Gedanken zu beleben heißt stattdessen, „die Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt zu erreichen“¹⁰⁸ und den Chor als Hintergrund, vor und von dem sich der Ausschluss vollziehen kann, wieder sichtbar werden zu lassen.

¹⁰⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991.

¹⁰⁵ Vgl. Schleef, S. 101f.

¹⁰⁶ Ebd., S. 9

¹⁰⁷ Vgl. Beyer, Torsten: „Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels.“ In: *Schleefblock I* <<http://thewis.de/?q=node/7>> (THEWIS – Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Ausg. II, 2006), letzter Zugriff: 30.05.2014.

¹⁰⁸ Schleef 1997, S. 9.

Nach Schleefs Konzeption sind Droge und Opfer die Chiffren der affizierenden und distanzierenden Momente des Chors, also die Mechanismen der Vergemeinschaftung. Gleichzeitig bilden beide in ihrem Zusammenspiel den tragischen Konflikt als die grundlegende Konstellation des Theatralen, d.h. Konflikt und Vergemeinschaftung fallen in eins: Der Distanzierung einer (weiblichen) Figur steht eine Gemeinschaft der von der Droge Affizierten gegenüber. Andersherum: Die Affizierten sichern ihren eigenen Status als Mitglieder der Gemeinschaft, in der rituell gestützten Drogeneinnahme und durch die Distanzierung des als Opfer gekennzeichneten Individuums.

In diesem Punkt halte ich Schleefs Poetologie hinsichtlich der Frage nach der Ambivalenz der Form des Chorischen für höchst aufschlussreich: Eine chorische Gemeinschaft kann nur funktionieren, wenn sie diesen Konflikt, den Chor-Gedanken als „die jeweilige Version für das quälende und behinderte Werden der Individualität“¹⁰⁹, ausstellt. Sie manifestiert sich entsprechend nur in der Ausagierung dieses Konflikts, der Problematisierung des Bezugs von Individuum und Gemeinschaft. Der Konflikt ist das fortwährende Ringen beider und wirkt hierdurch als Vergemeinschaftung.

So erweist sich diese Vergemeinschaftung als Funktionsprinzip und als transgressiver Prozess: Wenn die Grenze der chorischen Gemeinschaft zwischen den affizierten Individuen hier und den distanzierten dort verläuft (bei Schleef durch Internalisierung der Droge und Separierung des Opfers), bemerkt man die bereits konstatierte Eigenheit der Grenze als Zwischenraum.¹¹⁰ Das konfligierende Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, bestimmt die Transgression ermöglichende Grenze als Zwischenraum. Die Vergemeinschaftung als Grenzziehung ist dann folglich als Etablierung eines Zwischenraums spezifizierbar.

Da es hier um einen Funktionsbegriff des Chors als Gemeinschaft zu tun ist, möchte ich mich nun der Frage zuwenden, was eine solche Spezifizierung für die chorische Gemeinschaft als Gemeinschaft bedeutet. Wie genau ist

¹⁰⁹ Lehmann 2012, S. 202.

¹¹⁰ Siehe oben: Kap. 2.2.1., S. 18f. Außerdem hatten wir in Kap. 2.1.2. den transgressiven Charakter des Chors bezüglich seiner kollektiven Körperlichkeit herausgearbeitet, vgl. oben, S. 7ff.

dieser Zusammenhang des konfligierenden Verhältnisses von Individuum und Gemeinschaft mit solchen transgressiven Zwischenräumen zu denken?

2.2.3. Chor-Riss

Bleiben wir dafür zunächst einen weiteren Moment bei Schleef. Er umschreibt den Konflikt von Individuum und Gemeinschaft, also dasjenige was beide trennt, aber gerade in dieser Trennung aufeinander bezieht, folgendermaßen: „Der Chor-Riß, die Chor-Sprengung, die Trennung von Chor und Einzelfigur ist die Tragödie des Einzelnen, dessen Tragödie sich demnach nur im Wechsel mit dem Chor abbilden läßt.“¹¹¹ Da der einzige Ausweg für die von Schleef konstatierte Krise des Theaters darin besteht, die Tragik des Individuums als seine Ablösung von der Gemeinschaft wieder sichtbar zu machen, muss entsprechend auch die Gemeinschaft als deren Hintergrund, wieder auftauchen. Doch diese Ablösung, dieser Ausschluss als Opferung zugunsten der Gemeinschaft verweist zugleich, da der Chor sich im Konflikt von Individuum und Gemeinschaft bildet, auf eine inhärente Spaltung innerhalb der chorisches Gemeinschaft selbst: „Die Tragödie des einzelnen besteht darin, von der Gemeinschaft ausgestoßen zu sein. Er stellt in der antiken Tragödie den Riß dar, der durch den Chor geht. Der einzelne ist Teil des Chores und steht ihm gleichzeitig entgegen.“¹¹² Der Konflikt, den Gemeinschaft und Individuum austragen, ist bedingt durch die rissige und von Antagonismen durchzogene, im Ausschluss erst zueinanderkommende Menge, die dann als Chor erscheint:

Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpöste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet, sie wird jedem Angriff auf sich nachgeben, akzeptiert voreilig angstvoll ein notwendiges Opfer, stößt es aus, um sich freizukaufen.¹¹³

Keineswegs also müssen sich die Anteilhabenden an der Gemeinschaft in ihr ‚Wohlfühlen‘ oder positiv empfinden (denn genau deshalb tritt ja zusätzlich das Moment der Drogeneinnahme hinzu). So schreibt Schleef: „Der Chor ist

¹¹¹ Schleef 1997, S. 276.

¹¹² Beyer „Einar Schleef“.

¹¹³ Schleef 1997, S. 14.

krank. Pestkrank.“¹¹⁴ Doch diese Krankheit ist unbestimmbar, nicht zu konkretisieren.¹¹⁵ Sie steht allein für die Unbestimmbarkeit in sich selbst und Grundlosigkeit aus sich selbst, den Mangel an Eigenem: „Der Chor [...] ist seinerseits eine bedrohte Identität, die gar kein Subjekt, keinen Halt hat, sondern lediglich in eben dieser Bewegung existiert, das Individuum (jedes wirkliche Individuum) als das Fremde, das Unzugehörige, sagen wir: als das Ungehörige zu bestimmen.“¹¹⁶ Das was Schleef den ‚Chor-Riss‘ nennt, markiert also das konfligierende Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, das sich über beide hinweg und durch sie hindurch erstreckt. Deshalb ist die chorische Gemeinschaft, die in diesem ambivalenten Verhältnis (Vergemeinschaftung als Grenzziehung) besteht, gezeichnet von Unbestimmbarkeit und Unabgeschlossenheit. Schleefs Annäherung an den ‚kranken Chor‘, d.h. der vom Riss gezeichneten Gemeinschaft (der seine Fortsetzung im Konflikt mit dem Individuum findet), bezieht sich also nicht darauf „was die Individuen einzeln oder gemeinschaftlich sind, sondern vielmehr auf dasjenige, was zwischen ihnen ist.“¹¹⁷ Den Konflikt von Individuum und Gemeinschaft hervorzukehren, heißt dementsprechend den Chor-Riss nicht zu verdecken versuchen, sondern dieses ambivalente Zwischen zum Thema zu machen.¹¹⁸

Hier trifft sich Schleefs Gedankengang mit Überlegungen des Philosophen Roberto Esposito. Dieser arbeitet heraus, wie Gemeinschaft als in sich differente Konstellation begriffen werden kann. Zunächst kritisiert Esposito die implizit vom Eigenen und eben nicht vom Allgemeinen, als dem tatsächlich geteilten Gemeinsamen, ausgehenden, neuzeitlichen Konzeptionierungen von Gemeinschaft.¹¹⁹ Dagegen legt er die Wortherkunft von Gemeinschaft – *communitas* – frei: ‚munus‘ meint nämlich eine zu leistende Gabe, eine Schuldigkeit gegenüber jemand anderem.¹²⁰

Daraus ergibt sich, daß communitas die Gesamtheit von Personen ist, die nicht durch eine ‚Eigenschaft‘, ein ‚Eigentum‘, sondern eben durch eine Pflicht oder

¹¹⁴ Schleef 1997, S. 274.

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Lehmann ²2012, S. 207.

¹¹⁷ Gertenbach u.a. 2010, S. 167. Originale Hervorhebung.

¹¹⁸ Diese Feststellung wird bei der Betrachtung der Beispiele relevant, vgl. unten Kap. 4, S. 42ff; Kap. 5, S. 50ff.

¹¹⁹ Vgl. Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*. Berlin: Diaphanes, 2004, S. 9f.

¹²⁰ Ebd., S. 13f.

durch eine Schuld vereint sind. Nicht durch ein ‚Mehr‘, sondern durch ein ‚Weniger‘, durch ein Fehlen, eine Grenze, die sich als Last darstellt, oder sogar als defektive Modalität für denjenigen, der davon ‚behaftet‘ ist, im Unterschied zu dem der davon ‚befreit‘ oder ‚entbunden‘ ist.¹²¹

Der inhärente Riss, der Schleef zufolge die Krankheit des Chors ausmacht, ohne sie zu bestimmen, zeigt sich als Ausdruck einer vorgängigen Alterität: „[D]as Gemeine ist nicht vom Eigenen gekennzeichnet, sondern vom Uneigen(tlich)en – oder, drastischer gesagt, vom Anderen.“¹²² Diese Reformulierung des Gemeinschaftsbegriffs macht dann rückführend die Begründung von Gemeinschaft(en) über die Eigenheiten ihrer Individuen obsolet:

In der Gemeinschaft finden die Subjekte kein Identifikationsprinzip [...] Sie finden nichts anderes als jene Leere, jene Distanz, jene Fremdheit, die sie als sich selbst fehlend konstituiert [...] Endliche Subjekte – zerschnitten von einer Grenze, die sich nicht verinnerlichen läßt, weil sie eben ihr ‚Außen‘ konstituiert. [...] Deshalb kann die Gemeinschaft nicht als ein Körper, eine Korporation gedacht werden, worin die Individuen zu einem größeren Individuum verschmelzen. Ebensovienig aber kann sie als ein gegenseitiges intersubjektives ‚Erkennen‘ verstanden werden, worin sie sich zur Bestätigung ihrer anfänglichen Identität spiegeln.¹²³

Der Chor-Riss, das Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, erhellt sich so nochmals als Grenzverhandlung, die keine andere Begründung kennt, als ihre eigene Ambivalenz. Gleichzeitig stellt die Grenzverhandlung nicht nur den Status der Gemeinschaft als immer nur konfligierend, als Differenz, heraus, sondern vermeidet die Möglichkeit einer bestimmenden Identität auch für die Individuen selbst. Ver/Gemeinschaft/ung ist eben nicht Ausdruck oder Aktualisierung einer ‚gemeinschaftlichen Identität‘, sondern verweist auf die Lücke, die sich nach Esposito als zu gebende Gabe bezeichnet, die Identität(en) nicht festschreibt, sondern aufbricht und öffnet.¹²⁴

Entsprechend gelangt auch Esposito zu einem Konzept von Ver/Gemeinschaft/ung als Zwischenraum: Gemeinschaft ist „nichts anderes als jener Zwischenraum [...] in dem Sinne, daß das, was die Menschen

¹²¹ Ebd., S. 15. Originale Hervorhebung.

¹²² Ebd., S. 16.

¹²³ Ebd., S. 17.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 18.

miteinander teilen, genau ihr Unvermögen ist, die Gemeinschaft zu ‚bilden‘, die sie bereits ‚sind‘¹²⁵. Das transgressive Potenzial besteht also wesentlich in der Tatsache, dass Ver/Gemeinschaft/ung jede identitäre Grundlegung oder Konsequenz zurückweist und vielmehr die prekäre und auf Differenzen beruhende Ambivalenz von Gemeinschaft/sbildung herausstellt.¹²⁶

Schleefs kranker Chor und Espositos Dekonstruktion des Gemeinschaftsbegriffs konvergieren folglich in der Ablehnung einer homogenen Vorstellung von Gemeinschaft, welche die Schwierigkeiten und Konflikte, die Differenzen zwischen Individuen als/in Gemeinschaft apostrophiert, anstatt sie zu negieren.¹²⁷ So zeigt sich Gemeinschaft als transgressiver Zwischenraum, der in der ständigen Aushandlung seiner eigenen Grenze zwischen Ein- und Ausgeschlossenen, identitäre Konzeptionierungen und Zuschreibungen aufbricht. Dementsprechend leuchtet nun ein, dass der Chor dieses Potenzial hat, da er als Vergemeinschaftung funktioniert, genau darin aber erweist er sich als grundlos und unvollendbar: Die Spannung von Individuum und Gemeinschaft bzw. die Differenzen der Individuen im Chor, sind unaufhebbar; chorische Gemeinschaft ist jenseits des Konflikts unbestimmbar.¹²⁸

Dieser Konflikt als Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, dieses transgressive und aufbrechende Potenzial, dass der chorischen Gemeinschaft innewohnt, betrifft „die Bedingungen und Kriterien, ‚Ich‘ und ‚Wir‘ zu sagen, ‚Ich‘ und ‚Wir‘ zu sein. Der Chor wird in seiner individualitätsstiftenden, der Einzelne in seiner gemeinschaftsbildenden Kraft

¹²⁵ Ebd. S. 144.

¹²⁶ Vgl. Gertenbach u.a. 2010, S. 167f.

¹²⁷ Unzutreffend ist demnach Matthias Warstats Kritik an Schleef, der versucht Espositos Überlegungen gegen den Regisseur in Stellung zu bringen. Warstat deutet die Drogeneinnahme als Verwirklichung eines identitären Gemeinschaftskonzepts, durch das Gemeinschaft als etwas erscheine, das von außen eingenommen werden könne um es dann wie ein Eigentum zu besitzen; vgl. Warstat 2009, S. 20ff. Diese Deutung läuft doppelt fehl: Zunächst übersieht er, dass Schleef die Drogeneinnahme als metaphorisches Konzept begreift, das eine eben nur utopische Harmonie unter den Teilhabenden zu erreichen versucht. Deswegen bleibt das Moment des weiblichen Opfers gleichwertig, das Warstat kurzerhand gar nicht beachtet. Chor bei Schleef ist, wie mittlerweile deutlich wurde, eben der Konflikt von Individuum und Gemeinschaft, der identitäre Zuschreibungen permanent ins Leere laufen lässt. Deswegen spricht Schleef vom ‚kranken Chor‘, den die Droge nach innen zu kompensieren versucht. Außerdem nimmt Warstat nicht zur Kenntnis, dass die Drogeneinnahme (insbesondere beim Fehlen des weiblichen Opfers im dramatischen Konflikt) eben scheitert. Dies macht Schleef anhand der Gralsritter im *Parsifal* sowie den Chor-Fragmenten in *Faust II* deutlich. Somit kann Warstats Argumentation, Esposito gegen Schleef zu lesen, nicht überzeugen.

¹²⁸ Vgl. Beyer „Einar Schleef“.

sichtbar.“¹²⁹ Von diesem Spannungsfeld zwischen Ich und Wir aus, lässt sich der Chor als politischer Entfaltungs- und Erfahrungsraum begreifen. Begeben wir uns nun also in diesen hinein!

ZUSAMMENFASSUNG: Die chorische Gemeinschaft funktioniert als Aushandlung einer Grenze zwischen affizierten Eingeschlossenen und distanzierten Ausgeschlossenen. Dabei ist diese Grenze stets als Zwischenraum zu denken, d.h. Transgressionen ermöglichend. Die deshalb unvollendbare Gemeinschaft sowie die im gleichen Zug zueinander ‚geöffneten‘ Individuen, werfen Fragen danach auf, wie sich der Status der Individuen untereinander als Gemeinschaft bestimmt und bietet die Möglichkeit diesen permanent neu auszuhandeln – die Grenzziehung, also die Vergemeinschaftung, ist nie abgeschlossen. Der Chor als Gemeinschaft ist somit auch nicht identitär festschreibbar, er bleibt ‚leer‘, und besteht als konfligierendes Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, das die unspezifische thematische Dimension dieser Grenze, dieses Zwischenraums beschreibt.

Diesen Konflikt von Individuum und Gemeinschaft im Chor, der sich aus der Einheit der vielen Verschiedenen im Chor-Körper als inhärenter Riss der chorischen Gemeinschaft ergibt, zum Thema zu machen, d.h. die dem Chorischen innewohnende Ambivalenz auszustellen anstatt sie zu verdecken, ist – wie im Folgenden aufgezeigt wird – Bedingung der Möglichkeit einer spezifischen Politik des Chors.

2.3. Die Schwierigkeit ein Chor zu sein

Die bisherigen Ausführungen erlauben uns jetzt die Ambivalenz der Form des Chorischen zu präzisieren: Der Chor als Gemeinschaftskörper bewirkt in seiner Körperlichkeit eine Herausforderung der ästhetischen Kategorie der Repräsentation einerseits (Kap. 2.1.), in seiner Gemeinschaftlichkeit der gesellschaftlichen Kategorie der Identität andererseits (Kap. 2.2.). Die

¹²⁹ Kurzenberger 2009, S. 74.

Ambivalenz der Form des Chorisches oder kurz: die ‚Schwierigkeit ein Chor zu sein‘¹³⁰, beruht auf seiner Struktur als Einheit der vielen Verschiedenen, gekoppelt an seine Funktion der Vergemeinschaftung als Grenzaushandlung, wodurch seine Thematik als konfligierendes Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft bzw. Einzelner und Gruppe bestimmt wird.

Es geht nun darum, dies im Sinne einer Politik der Gemeinschaft zu begreifen, denn „in der grundlegenden politischen Frage nach dem Wir“¹³¹ der Gemeinschaft, zeigt sich, was auch die ‚Schwierigkeit ein Chor zu sein‘ ausmacht: Die Ambivalenz des Chorisches lässt „die Kontur eines Politischen erkennen, in dem Trennung und Einheit zusammenfallen und die Gemeinsamkeit sich gerade im Widerstreit herstellt“¹³². Eben weil „das Band der Gemeinsamkeit zugleich Differenz der Individuen ist und [...] daher weder durch ein spektakuläres Gesellschaftsmodell noch durch eine mystifikatorische Einheit repräsentierbar ist“¹³³, stellt der Chor diese Frage nach dem Wir stets auf Neue bzw. beantwortet diese nie abschließend. Die chorische Gemeinschaft muss folglich als politisches Phänomen gedacht werden.

Hierfür erweisen sich die Überlegungen Jacques Rancières als fruchtbar, der Politik als ein ‚Unvernehmen‘ bestimmt. Ich werde nun darlegen, dass der Chor und seine ambivalente Form im Sinne des rancière’schen Unvernehmens begriffen werden können. Das Unvernehmen kann als Konzeption der Politik des Chors, als in seiner inhärenten Ambivalenz gegründet, fungieren.

2.3.1. Emanzipation

Nähern wir uns Rancière durch einen Blick zurück, indem wir die bereits aufgetauchte, doch nicht ausreichend beantwortete Frage nach dem

¹³⁰ Diese Formulierung basiert auf einem eigenständig unveröffentlichten Probenprotokoll einer Inszenierung der *Hiketiden* an der Universität Hildesheim im Jahr 1986. Auszüge daraus finden sich jedoch als wörtliche Zitate in Kurzenberger 2009, S. 74.

¹³¹ Gertenbach u.a. 2010, S. 171. Originale Hervorhebung.

¹³² Vogl, Joseph: „Einleitung“ In: Ders. [Hg.]: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (edition suhrkamp, Bd. 1881), S. 19.

¹³³ Ebd.

Zusammenhang von chorischer Gemeinschaft und der theatralen Achse ZuschauerInnen-AkteurInnen, klären.

Es ist einsichtig, dass der Chor durch seinen Gemeinschaftscharakter eine Grenze zwischen Innen und Außen aushandelt und als Oszillation von Teil und Ganzem, Eigenem und Kollektivem, EinzelneR und Gruppe wirkt; die Oszillation bezeugt die Vergemeinschaftung. Indem ein Chor die Frage nach der Gemeinschaft (also die politische Frage schlechthin) aufwirft, verweist er auf den theatralen Grundmodus: „Insofern verläuft die Darstellung des tragischen Konflikts (dessen Substanz, wie gesagt, das Individuum-Werden ist) über den performativen Akt des Theaterspiels und der Theaterversammlung selbst, über die Erzeugung eines real-theatralen Konfliktverhältnisses darin.“¹³⁴ Das zentrale Theaterdispositiv ZuschauerInnen-AkteurInnen ist die Erweiterung der chorischen Ambivalenz von Individuum und Gemeinschaft, weil dieses Dispositiv selbst eine Vergemeinschaftung beschreibt: Die leibliche Ko-Präsenz der Aufführungssituation, als soziale Realität des Theaters, zeigt sich als Grenzverhandlung.¹³⁵ Die Vierte Wand, als metaphorische Umschreibung dieser Grenze, steht also analog zur Situation des Chors als einer

[...] überaus reichen, vielschichtigen und irreduzibel antagonistischen Denk- und Vorstellungsfigur – eben der Konfrontation und dem Konflikt von Zuschauern und Spielern in ihrer inneren Zwiespältigkeit, zwangsläufig immer zugleich Einzelne und Zugehörige zu sein, den Antagonismus von Vielheit und Singularität in sich zu tragen.¹³⁶

Als solches bedeutet der Gemeinschaftscharakter der Theatersituation als Grenzaushandlung eine Herausforderung der ZuschauerInnenperspektive. Rancière nun widmet sich dieser Problematisierung des Theaterdispositivs, indem er damit einen seiner zentralen Begriffe expliziert: Emanzipation.

Hiermit bezeichnet Rancière eine Praxis, die die „Verfizierung der Gleichheit“¹³⁷ betreibt und sich bei den ZuschauerInnen als „Macht zu assoziieren und zu dissoziieren“¹³⁸ zeigt. Um diese Macht zu gewährleisten

¹³⁴ Lehmann 2012, S. 202.

¹³⁵ Dies wurde oben anhand des transgressiven Potenzials von Bewegung und Stimme durch Rhythmus einsichtig, vgl. Kap. 2.1.2., S. 7ff.

¹³⁶ Lehmann 2002, S. 203. Originale Hervorhebung.

¹³⁷ Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen, 2009, S. 20.

¹³⁸ Ebd., S. 28.

und somit die Emanzipation zu vollziehen, darf, Rancière zufolge, genau eines nicht angestrebt werden: Eine ‚Verwandlung‘ der ZuschauerInnen in AkteurInnen, also eine völlige Auflösung der Grenze. Wie das?

Künstlerischen Strategien, die solches anstreben¹³⁹, wirft Rancière ein doppeltes Missverständnis vor: Erstens verwechseln sie Partizipation mit Emanzipation und stabilisieren so gerade diejenigen Hierarchien, die sie aufzulösen gedenken. Zweitens sehen sie in dieser Partizipation die Begründung einer aus sich selbst heraus bestehenden Gemeinschaftlichkeit des Theaters. Beides beruht aber auf der Vorannahme einer binären Aufteilung in passive ZuschauerInnen und aktive PerformerInnen, wobei der Status der ZuschauerInnen als minderwertig gekennzeichnet wird und entsprechend zu beseitigen wäre. Diese Ansätze „machen es sich zur Aufgabe, ihre Zuschauer die Mittel und Wege zu lehren, aufzuhören Zuschauer zu sein, und Handelnde einer kollektiven Praxis zu werden.“¹⁴⁰ Darin aber, im Willen das passive Zuschauen zur aktiven Teilnahme umzupolen, etabliert sich erst Recht wieder ein hierarchisches Verhältnis: „Was der Zuschauer sehen soll, ist das was der Regisseur ihn sehen lässt. Was er fühlen soll, ist die Energie, die er ihm überträgt.“¹⁴¹ In dieser „Logik der direkten und identischen Übertragung“¹⁴² ist Emanzipation somit verunmöglicht, weil sie den ZuschauerInnen keine Gleichheit zugesteht: Die Distanz von Bühne und Auditorium als Grundlage einer negativ bewerteten Aufteilung in passives Sehen und aktives Handeln wäre beseitigt dadurch, dass ZuschauerInnen mit den AkteurInnen in einer vorgegebenen Struktur von Ursache und Wirkung zu einer aktiven Gemeinschaft verschmelzen würden.

Stattdessen beginnt Emanzipation damit, auch das Sehen der ZuschauerInnen als Handeln zu begreifen.¹⁴³ Somit kann es nicht darum

¹³⁹ Als paradigmatische Entwürfe solcher Strategien benennt Rancière das Epische Theater Brechts und Artauds Theater der Grausamkeit. Beide haben für ihn das gleiche Ziel: Die Aktivierung der vermeintlich passiven RezipientInnen, die sie gleichwohl auf unterschiedlichen Wegen – Apostrophierung der Distanz durch intellektuellen Mitvollzug bei Brecht, Verunmöglichung der Distanz durch emotionale Übergriffigkeit bei Artaud – zu verwirklichen suchen Vgl. Rancière 2009, S. 14ff.

¹⁴⁰ Ebd., S. 18.

¹⁴¹ Ebd., S. 24. Originale Hervorhebung.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 23.

gehen, die Distanz von Bühne und Auditorium zu verunmöglichen, sondern diese ist Bedingung der Gleichheit, die sich als Emanzipation verwirklicht: „Dabei werden die Hierarchie des Wissens aber auch Gegensätze und Dichotomien aufgeweicht und eine Zone der Gleichheit errichtet.“¹⁴⁴

Was heißt das alles für den Chor? Die Problematisierung der Vierten Wand, also ob das transgressive Potenzial der chorischen Gemeinschaft sich auch (oder gar ausschließlich) als Vergemeinschaftung von AkteurInnen und ZuschauerInnen auswirkt, besteht darin, die Distanz zwischen Auditorium und Bühne zunächst zuzulassen, anstatt in der bevormundenden Geste, vermeintlich Passive in Aktive transformieren zu wollen. Denn die Distanz gewährleistet Gleichheit in der Aufführungssituation, insofern diese „niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“¹⁴⁵ Die Grenze zwischen ZuschauerInnen und AkteurInnen zuzulassen ermöglicht erst, dass letztere diese aktiv überschreiten und so ihre Gleichheit mit den AkteurInnen unter Beweis stellen, d.h. sich emanzipieren können.¹⁴⁶ Wenn das Theaterdispositiv Gemeinschaft verheißt, dann in diesem Zwischenraum, dieser ‚Zone der Gleichheit‘, die die Vierte Wand als Grenze eröffnet, denn gerade dort wird möglich, was ‚Emanzipation des Zuschauers‘ als „das Verwischen der Grenze zwischen denen die handeln, und denen, die zusehen, zwischen Individuen und Gliedern eines Kollektivkörpers“¹⁴⁷ bezeichnet. Die ZuschauerInnen sind also insofern Teil der chorischen Gemeinschaft als sie das oszillierende Wechselspiel, das auf der Einheit der Verschiedenen durch Vergemeinschaftung beruht, als Reflexion ihrer eigenen Position als ZuschauerInnen erfahren.¹⁴⁸

Die Verfizierung der Gleichheit, Emanzipation, ist möglich durch die Konfrontation differenter Positionen (hier: AkteurInnen, ZuschauerInnen) und mit diesen verbundenen Tätigkeiten und Vorgängen, deren Differenz gerade eine vorgängige Grenzziehung und Aufteilung aufzeigt und

¹⁴⁴ Wenzel 2011, S. 214.

¹⁴⁵ Rancière 2009, S. 25.

¹⁴⁶ Vgl. Wenzel 2011, S. 122.

¹⁴⁷ Rancière 2009, S. 30.

¹⁴⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 100; vgl. außerdem Dreyse 1999, S. 36.

verhandelt, aber nicht auflöst. Gerade in solchen Differenzen durch Konfrontation manifestiert sich Gleichheit.¹⁴⁹ Damit sind wir am entscheidenden Punkt angelangt: „Es gibt Politik, wenn es einen Ort und Formen für die Begegnung zwischen zwei ungleichartigen Vorgängen gibt.“¹⁵⁰ Wie ist das zu verstehen?

2.3.2. Politik und Polizei

Zentral für das Verständnis von Politik bei Rancière ist dessen Unterscheidung von der ‚Polizei‘. Letztere meint „eine Ordnung der Körper, die die Aufteilungen unter den Weisen des Machens, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens bestimmt, [...] eine Ordnung des Sicht- und Sagbaren“¹⁵¹. Die Polizei regelt, in welcher Weise Körper erscheinen und Räume dieses Erscheinen ermöglichen.¹⁵² Die Polizei setzt also Plätze und Anordnungen fest, etabliert ein „System der Legitimierungen“¹⁵³ und bestimmt so über die Teilhabe am Gemeinsamen¹⁵⁴, also darüber, was als legitimer Teil einer Gemeinschaft erscheint und was nicht. Sie basiert auf einer ‚Aufteilung des Sinnlichen‘, die im doppelten Sinne als Zerteilung und Zuteilung gemeint ist: Sie ist „jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. Eine Aufteilung des Sinnlichen legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird fest, als auch Teile die exklusiv bleiben.“¹⁵⁵ Mit Polizei sind also all diejenigen hierarchisierenden Strategien bezeichnet, die versuchen eine Ordnung der Gemeinschaft, basierend auf einer Aufteilung des Sinnlichen, festzuschreiben, indem sie Sicht- und Hörbarkeit als legitime Anteile behaupten und so zugleich einen Ausschluss, die Anteillosen, hervorbringen.

¹⁴⁹ Vgl. Rancière 2009, S. 27.

¹⁵⁰ Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1588), S. 42.

¹⁵¹ Ebd., S. 41.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 39.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 40f.

¹⁵⁵ Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books, 2008a, S. 25.

Dementgegen steht Politik als „die Tätigkeit, die die sinnlichen Rahmenbedingungen neu gestaltet, innerhalb derer die gemeinsamen Gegenstände bestimmt werden. [...] Die Politik ist die Praxis, die mit dieser Ordnung der Polizei bricht“¹⁵⁶, wodurch die Anordnung der Körper, die Gestaltung der Räume und die jeweiligen Anteile neu verhandelt werden¹⁵⁷. Dabei ist Politik von einer „gleichheitlichen Logik“¹⁵⁸ geprägt: „Die Politik hat keine Gegenstände oder Fragen, die ihr eigen wären. Ihr einziger Grundsatz, die Gleichheit, [...] ist, ihr [der Gleichheit] Aktualität in Form eines Falls zu geben, in Form eines Streits die Bestätigung der Gleichheit ins Herz der polizeilichen Ordnung einzuschreiben.“¹⁵⁹ Dieser Streit, als Konflikt über Anteilhabe am Gemeinsamen, bzw. über den „Anteil der Anteillosen“¹⁶⁰, basiert also darauf, dass eine Ordnung der Gemeinschaft in der Aktualisierung der Gleichheit herausgefordert wird, indem sie etwas sinnlich erfahrbar macht, was vorher nicht sinnlich erfahrbar war: Politik besteht in der Konfrontation heterogener Vorgänge als sinnliche Erfahrungsweisen und „bestimmt eine gemeinsame Welt“¹⁶¹. So erweist die Politik jede Ordnung (der Polizei) als kontingent, indem sie eine „Gemeinschaft des Streits einrichtet [...] die nur durch und für den Konflikt existiert, eine Gemeinschaft des Konflikts über das Dasein des Gemeinsamen selbst zwischen dem, der Anteil hat und dem der Anteillos ist.“¹⁶² Somit entfaltet sich der Politik bestimmende Streit auf zwei Ebenen: Einerseits darüber, wer überhaupt Anteil am Gemeinsamen hat (der Zuteilung des Sinnlichen), andererseits, worin dieses Gemeinsame besteht (der Zerteilung des Sinnlichen) – also über die Beziehung des Ich im Wir bzw. den Bedingungen, denen beide Positionen in Bezug aufeinander unterliegen.

Hier kommt nun das ‚Unvernehmen‘ zum Vorschein. Es „betrifft das sinnliche Darstellen dieses Gemeinsamen, die Eigenschaft der

¹⁵⁶ Rancière 2009, S. 73.

¹⁵⁷ Vgl. Rancière 2002, S. 41.

¹⁵⁸ Ebd., S. 42.

¹⁵⁹ Ebd., S. 43.

¹⁶⁰ Ebd., S. 41.

¹⁶¹ Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve, 2008b, S. 37.

¹⁶² Rancière 2002, S. 46f.

Gesprächspartner selbst, es darzustellen.“¹⁶³ Das Unvernehmen entsteht aus der Praxis der Politik, Ungleiches als gleich aufeinandertreffen zu lassen und einen Streit darüber zu entfachen, worin das Gemeinsame besteht und wie es verteilt ist. „Es markiert die Schwelle, an der die sinnliche Aufteilung der Welt mit ihren Ausschlusseffekten erkennbar wird.“¹⁶⁴ und ist Ausdruck jener konfligierenden Situation, die jede politische Praxis als ‚Dissens‘¹⁶⁵ ausmacht: Wenn der polizeilichen Ordnung, der hierarchisierenden Aufteilung des Sinnlichen und dem dadurch bestimmten Gemeinsamen, eine andere Aufteilung, der Anteil der Anteillosen als sein immanentes Unrecht, entgegengesetzt wird, dann aktualisiert sich im Streit um das Gemeinsame die Gleichheit in der Differenz, indem das Gemeinsame fortlaufend zur Disposition steht. Auf diesen Streit ist das Unvernehmen bezogen.

Nach Rancière besteht Politik in der Begegnung heterogener Elemente mit dem Anspruch auf Gleichheit, woraus ein Unvernehmen als Konflikt über das Gemeinsame und seine sinnlichen Formen, d.h. die zugrundeliegende Aufteilung des Sinnlichen, entsteht. Das Unvernehmen umschreibt die originäre politische Situation, wonach Gleichheit in der Differenz besteht. Im Unvernehmen zeigt sich „ein ästhetischer Raum, der eine politische Gemeinschaft konstituiert“¹⁶⁶, als ein Konflikt über das was sicht- und hörbar, über Ort und Form des Sinnlichen, ist – die politische Gemeinschaft ist die eines Unvernehmens.

Wie hängt nun das Unvernehmen mit der Ambivalenz der Form des Chorischen zusammen?

2.3.3. Das Chorische als Unvernehmen

Die Schwierigkeit ein Chor zu sein, als das konfligierende Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, beruht auf der Ambivalenz der Form des Chorischen als Einheit der vielen Verschiedenen

¹⁶³ Ebd., S. 11.

¹⁶⁴ Krasmann, Susanne: „Jacques Rancière: Polizei und Politik im Unvernehmen“ In: Bröckling, Ulrich/Feustel, Robert [Hgg.]: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 79.

¹⁶⁵ Rancière 2009, S. 73.

¹⁶⁶ Burriani, Matteo/Fricke, Beate/Gladic, Mladen/Klammer, Markus [u.a.]: „Ästhetische Teilhabe zwischen Politik und Polizei. Eine Gesprächsrunde über Jacques Rancières Schriften zur Kunsttheorie.“ In: *Paradoxien der Partizipation*. <http://www.ithz.ch/fileadmin/autoren/texte/Texte_Allgemein/magazin_10_11.pdf> („31“ Das Magazin des Instituts für Theorie. Ausg. X/XI, 2007), S. 9 – 20, letzter Zugriff: 30.05.2014.

durch Vergemeinschaftung.¹⁶⁷ Das Unvernehmen nun beschreibt den politischen Zustand der sinnlichen Erfahrung von Gleichheit in der Differenz. Es ergibt sich aus der Praxis der Politik als Konflikt, d.h. in der Konfrontation heterogener Vorgänge als Konflikt um sinnliche Teilhabe am Gemeinsamen. Das Unvernehmen hängt insofern mit dem Chorischem zusammen, als letzteres durch seine Ambivalenz einen Dissens erfahrbar macht, den Chor-Riss, und so eine politische Gemeinschaft, die im Unvernehmen als Gleichheit in der Differenz besteht, bildet. Das Chorische als Unvernehmen zu erweisen heißt dann zu fragen, wie im Chor Ungleiches sich als Gleiches begegnet, ein Dissens entsteht und so die sinnliche Erfahrung von Gleichheit in der Differenz ermöglicht. Man muss also Konfliktpunkte aufspüren, in denen die chorische Gemeinschaft als Dissens, als Konflikt, erfahren wird und so eine Aufteilung des Sinnlichen, eine polizeiliche Ordnung, herausfordert. Dann zeigt sich die chorische Gemeinschaft als politische Gemeinschaft durch ein Unvernehmen.

Der Chor wurde bisher als transgressives Phänomen, als Zwischenraum präzisiert. Dabei zeigte sich ein inhärenter Riss als Herausforderung an repräsentative und identitäre Konzeptionen, der das für den Chor bestimmende Spannungsverhältnis von Individuum und Kollektiv aufrichtet. Dieser Chor-Riss kann als Erfahrung eines Dissens im soeben ausgeführten Sinn, als Praxis der Politik, d.h. als Bruch der sinnlichen Ordnung durch die Begegnung ungleicher Vorgänge als gleich, interpretiert werden. Er steht bildlich für den die chorische Gemeinschaft bestimmenden Konflikt, als Schwierigkeit ein Chor zu sein, ein. Das Chorische in seiner Ambivalenz begründet seine politische Lesbarkeit darin, dass es also diesen Riss hervorkehrt, ausstellt oder thematisiert und so ein Unvernehmen etabliert, indem es einen Bruch der gewohnten Wahrnehmungsweise, der Aufteilung des Sinnlichen, herbeiführt. Die Schwierigkeit ein Chor zu sein zeigt sich auf der Bühne als Unvernehmen.

Der Riss, welcher dem Chor als transgressivem Vorgang eingeschrieben ist, verläuft zwischen Teil und Ganzem, Individuum und Gemeinschaft,

¹⁶⁷ Vgl. oben die Zusammenfassungen der Kapitel 2.1., S. 16f und 2.2., S. 28.

Distanzierung und Affizierung. Hierdurch evoziert er, wie oben dargelegt, die Herausforderung und Verunklarung repräsentationaler und identitärer Zuschreibungen. Nun ist von entscheidender Bedeutung, dass ‚Repräsentation‘ und ‚Identität‘ als Ergebnisse polizeilicher Tätigkeit aufzufassen sind. Repräsentation, verstanden als Ordnungsschema, das entweder im Wiedererkennen oder dem Verweis eines X zu einem Y besteht, kann Rancière zufolge als Beziehung verstanden werden, die „die Sehweisen, Tätigkeits- und Urteilsformen ordnet“¹⁶⁸ und deshalb „in Analogie zu einer umfassenden hierarchischen Auffassung von Gemeinschaft“¹⁶⁹, also der Polizei, steht. Wenn nun die kollektive Körperlichkeit des Chors als Einheit der vielen Verschiedenen erscheint und so eine Einordnung im Sinne des repräsentationalen Prinzips ‚Figur‘ problematisiert, steht dieses Prinzip selbst, genauso wie die Ordnung des Sinnlichen, auf der es beruht, in Frage. Die strukturelle Doppelheit, die die kollektive Körperlichkeit des Chors bestimmt, fordert eine Ordnung des Sinnlichen insofern heraus, als sie die ordnende Linearität des Verweises von Darstellung und Dargestelltem, das Repräsentationskontinuum, unterbricht. Die Einzelkörper im Chor „stellen auch keine Kollektivkörper her, vielmehr versehen sie die imaginären Kollektivkörper mit Bruchlinien, Linien der ‚Entkörperung“¹⁷⁰ die als Oszillation von Eigenem und Kollektivem in Bewegung und Stimme durch Rhythmus erfahrbar werden. Chor-Körper zeigen sich als

[...] Quasi-Körper [durch die sich] die sinnliche Wahrnehmung des Gemeinsamen und das Verhältnis zwischen dem Gemeinsamen der Sprache und der sinnlichen Aufteilung der Räume und Betätigungen verändert. Sie skizzieren aleatorische Gemeinschaften, die zur Bildung neuer Aussage-Kollektive beitragen, welche die bestehende Verteilung der Rollen, Territorien und Sprachen infrage stellen [...]¹⁷¹

Der Riss, der den Chor-Körper in seinem kollektiven Charakter als Einheit der vielen Verschiedenen kennzeichnet, unterläuft repräsentationale Setzungen durch die Einrichtung eines Spannungsverhältnis von Darstellung und Dargestelltem in der transgressiven Korrelation von Teil und Ganzem, und

¹⁶⁸ Rancière 2008a, S. 38.

¹⁶⁹ Ebd., S. 39.

¹⁷⁰ Ebd., S. 63.

¹⁷¹ Ebd.

kann so als Bruch dieser polizeilichen Wahrnehmungsordnung interpretiert werden.

Das gilt nun auch für ‚Identität‘. Definiert man Identität allgemein als Merkmalskomplex, der einer Entität Eigenheit garantiert und so eine Abgrenzung nach außen bewirkt, so kann man auch hier von einer polizeilichen Logik sprechen: „Die Polizei ist das Regime der Identität und des Kalküls von Identitäten, die symbolische Konstitution einer Gesellschaft als Ensemble definierter und identifizierbarer Gruppen.“¹⁷² Beides, Definierbarkeit und Identifizierbarkeit im Sinne von Abgrenzbarkeit und Festlegung, trifft aber auf den Chor nicht zu: Sein Gemeinschaftscharakter besteht in der permanenten Aushandlung einer Grenze, worin er als Aushandlungsfeld dessen aufscheint, was jede Gemeinschaftlichkeit im ursprünglichen Sinne kennzeichnet: Ihre unauflösbare Differenzialität von Individuum und Gemeinschaft, die sich als Lücke, als ‚Krankheit‘, als Riss bemerkbar macht und sowohl Gemeinschaft als auch Individuen nur in dieser und als diese Differenz bestimmen kann. Die chorische Gemeinschaft besteht nur als Differenz und Grenzaushandlung und ist deshalb im eigentlichen Sinn weder definierbar noch identifizierbar und damit „leerer Ort“¹⁷³. Doch dieser ermöglicht die „Ausarbeitung der sinnlichen Welt des Namenlosen, der Arten des Dies und des Ich, aus denen eigene Welten des politischen Wir hervortreten.“¹⁷⁴ Gerade weil die chorische Gemeinschaft identitätslos bleibt, ermöglicht sie Politik, als Bruchstelle einer Aufteilung des Sinnlichen, die das Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, das den Chor kennzeichnet, durch Ordnung und Zuteilung einer individuellen und kollektiven Identität sowie eines definierten Verhältnisses beider zueinander, aufzulösen gedenkt. Die Politik der chorischen Gemeinschaft besteht also darin, dass Individuen in ihrer Differenz zueinander und zur Gemeinschaft, die sie schon sind, Gleichheit erfahren.¹⁷⁵ Der Chor „bedeutet die gleiche

¹⁷² Rancière 2008b, S. 64.

¹⁷³ Rancière 2009, S. 77

¹⁷⁴ Ebd., S. 80. Originale Hervorhebung.

¹⁷⁵ Dies gilt nun aber keineswegs ausschließlich für die Mitglieder der chorischen Gemeinschaft im engeren Sinne, d.h. für die AkteurInnen. Gerade weil der Chor-Körper als Oszillation von Teil und Ganzem wirkt, wird auch für die ZuschauerInnen Gleichheit in der Differenz erfahrbar und so ihre Emanzipation im Rancière’schen Sinne möglich. Vgl. oben: Kap. 2.3.1., S. 29ff.

Fähigkeit der Mitglieder einer Gemeinschaft, ein Ich zu sein, dessen Urteil jedem anderen zugeschrieben werden kann und somit [...] eine Art neues Wir erschafft, eine ästhetische und dissensuelle Gemeinschaft.¹⁷⁶ Der Riss, der die chorische Gemeinschaft durchwirkt, die Spannung Individuum und Gemeinschaft bzw. die aufflackernde Differenz der Individuen in ihrer Gleichheit, bricht die Ordnung der Polizei, insofern er identitäre Konzeptionierungen, die den Status der Individuen als/in Gemeinschaft festschreiben, zugunsten einer permanenten Aushandlung dieser Bedingungen Ich und Wir zu sagen, aufhebt und hierin Gleichheit in der Differenz erfahrbar macht.

„Die Behauptung einer gemeinsamen Welt vollführt sich somit in einer paradoxen Inszenierung, die die Gemeinschaft und die Nicht-Gemeinschaft zusammenbringt.“¹⁷⁷ Dies hängt, womit wir zum Ausgangspunkt zurückkehren, mit Emanzipation als „Name des Gleichheitseffekts“¹⁷⁸ zusammen. Denn Gleichheit verwirklicht sich nicht in einer Auflösung der Grenzen, sondern in deren Problematisierung, d.h. in der Etablierung eines Zwischenraums. Nur wo über die Aufteilung des Sinnlichen und ihre Grenzziehungen gestritten wird, wo der Konflikt um Anteilhabe ausgetragen wird und Spannungen bestehen, gibt es eine politische Gemeinschaft.

Es geht also nicht darum diese Spannungen aufzulösen, die Rollen und Gegensätze umzukehren und die Grenzen hinter sich zu lassen, sondern darum einen Raum zu eröffnen, in dem sich die Verteilungen aufweichen lassen und sich Neuaufteilungen der Beziehungen zwischen Räumen und Zeiten, zwischen dem Realen und dem Fiktiven etc. ergeben.¹⁷⁹

Der Chor ist als transgressives Phänomen ein solcher Raum, die chorische Gemeinschaft eine solche politische Gemeinschaft „von punktuellen und lokalen Unterbrechungen und Brüchen [...] Das politische Zusammensein ist ein Zwischen-Sein: zwischen den Identitäten, zwischen den Welten.“¹⁸⁰

¹⁷⁶ Ebd., S. 77. Originale Hervorhebung.

¹⁷⁷ Rancière 2002, S. 67.

¹⁷⁸ Ebd., S. 46.

¹⁷⁹ Wenzel 2011, S. 121.

¹⁸⁰ Rancière 2002, S. 146f.

ZUSAMMENFASSUNG: Der Chor, der als Einheit der vielen Verschiedenen ein von Grundlosigkeit und Unvollendbarkeit geprägter Gemeinschaftskörper ist, kann als politisch begriffen werden, da er ein Unvernehmen als Erfahrung der Gleichheit in der Differenz, das Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, ermöglicht. Eine wichtige Rolle nimmt dabei der Riss ein, der den Chor durchzieht, denn dieser kann als Bruchstelle einer Ordnung des Sinnlichen aufgefasst werden. Die Schwierigkeit ein Chor zu sein, die auf der Ambivalenz der Form des Chorischen beruht, kann so als politische Konstellation, aufgefasst werden und der Gemeinschaftskörper Chor als politische Gemeinschaft.

3. ZwischenSpiel

Ergebnis des vorangehenden Kapitels war, dass das Unvernehmen als Erfahrung der Gleichheit in der Differenz besteht. Der Chor vermag in seiner strukturellen Ambivalenz als Gemeinschaftskörper, d.h. durch die ihm inhärenten Brüche und Differenzen, Wahrnehmungsweisen zu verunklaren und polizeiliche Ordnungen herauszufordern. Somit liegt das Politikum des Chors im Unvernehmen.

Ich gehe soweit, diesen Zusammenhang als Spezifikum von Chor überhaupt zu begreifen. Eine Ansammlung, die die in ihr wirkende Ambivalenz auslöscht, die die sie beschreibende Einheit der vielen Verschiedenen nicht zulässt, die die Vergemeinschaftung als Grenzziehung von Innen und Außen stillstellt, ist meines Erachtens zurecht historisch diskreditiert. Die Auflösung des Spannungsverhältnisses von Individuum und Gemeinschaft als/im Gemeinschaftskörper Chor bedeutet, Chor selbst zu verunmöglichen. Dies geschieht indem man die „Fragilität der nicht-geneaologischen Figur“¹⁸¹ leugnet und nicht erfahrbar werden lässt. Stattdessen muss, wenn man den Chor politisch verstanden wissen will,

¹⁸¹ Schmidt 2010, S. 127.

darauf insistiert werden, die Schwierigkeit ein Chor zu sein, zuzulassen. So kann die Ambivalenz der Form des Chorischen ein Unvernehmen als Erfahrung der Gleichheit in der Differenz realisieren.

Diese abstrakte Umschreibung der politischen Gemeinschaft, die ein Chor als Erscheinungsform des Unvernehmens bilden kann, verlangt nach konkreten Verdeutlichungen. Leitend kann dafür folgende Fragestellung sein: Wie stellen Inszenierungen chorischer Gemeinschaften die für sie konstitutive Ambivalenz der Form des Chorischen, die Grundlage eines Unvernehmens, jeweils aus? Gleichbedeutend dazu steht die Frage, wie diese Inszenierungen die Bedingungen Ich und Wir zu sagen jeweils zur Debatte stellen bzw. diese Bedingungen variieren.

Die beiden nun anhand von Videoaufzeichnungen betrachteten Inszenierungen, Heiner Müllers *Zement* (Reg.: Dimiter Gotscheff) und Friedrich Schillers *Die Räuber* (Reg.: Nicolas Stemann), waren für mich sowohl Ausgangspunkt für eine nähere Beschäftigung mit dem Chor, als auch begleitendes Reflexionsmaterial, anhand dessen der Status und der Fortgang der Arbeit immer wieder herausgefordert und letztlich bestätigt wurde.¹⁸²

Zu Beginn werde ich eine Lektüreperspektive eröffnen, die sich an die literarische Vorlage der Inszenierungen anlehnt. Daran anschließend soll über die Beschreibung kurzer, jeweils auf den Chor bezogener, Ausschnitte, die szenische Umsetzung dieser Perspektive erläutert werden. Ich werde herausarbeiten, wie beide Inszenierungen die Ambivalenz der Form des Chorischen als Grundlage eines von der chorischen Gemeinschaft realisierten Unvernehmens ausstellen und so eine Variierung der Bedingungen Ich und Wir zu sagen, betreiben.

¹⁸² Ich möchte darauf hinweisen, dass ich lediglich eine der beiden gewählten Inszenierungen selbst im Theater gesehen habe, nämlich *Zement*. Ich habe insgesamt drei Aufführungen als Zuschauer beigewohnt. Die Inszenierung der *Räuber* ist mir lediglich in Form der verwendeten Videoaufzeichnung bekannt.

4. Befreiung als kollektive Sprache – Gotscheffs *Zement*

„Gotscheffs Theater kreist um die Spannung zwischen Einzelem und Chor, [...] um] die Suche nach einem Ausdruck der gemeinsamen Sprache der Figuren, des Sprachzusammenhangs der Stücke [...]“.¹⁸³ Einen wesentlichen Bezugspunkt für den bulgarischen Regisseur bildeten die Texte Heiner Müllers.¹⁸⁴ Gotscheffs letzte Inszenierung ist eine Umsetzung von *Zement*¹⁸⁵, wobei auch hier ein Chor in Szene gesetzt wurde.

Es bietet sich also an, den Chor in dieser Inszenierung unter dem Aspekt der Sprach-Findung eingehender zu betrachten. Im Mittelpunkt steht dabei, wie diese Sprach-Findung als Etablierung eines Sprachkörpers zugleich als Ausdruck der Ambivalenz der Form des Chorischen in Szene gesetzt ist und somit ein Unvernehmen etabliert.¹⁸⁶

4.1. Ambivalenz der Befreiung

Das Stück *Zement* handelt von dem Rotarmisten Tschumalow, der nach drei Jahren Frontkampf im Russischen Bürgerkrieg in seine Heimat zurückkehrt. Dort findet er seine Frau entfremdet und das Zementwerk, in dem er vor dem Bürgerkrieg arbeitete, brachliegend vor. Beides steht mit der kommunistischen Revolution in Verbindung: Seine Frau weigert sich unter Berufung auf die Abschaffung der Familie fortan die ihr zugedachte Rolle auszufüllen. Das stillstehende Zementwerk ist Ergebnis einer verfehlten Wirtschaftspolitik, die den Sachverstand der Bourgeoisie ungenutzt lässt. Anhand dieser beiden Motive, schildert das Stück, das durch eingeschobene Nacherzählungen antiker Mythen ins Überzeitliche ausgedehnt wird, die

¹⁸³ Schmidt, Christina: „Auf der Suche nach einer (neuen) Tragödie. *Die Perser* von Aischylos, Müller, Gotscheff“ In: Meister, Monika/Enzelberger, Genia/Schmitt, Stefanie [Hgg.]: *Auftritt Chor – Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012 (Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 58, Bd. 1), S. 89f.

¹⁸⁴ Vgl. Schmidt 2012, S. 89.

¹⁸⁵ Vgl. Müller, Heiner: „Zement“ In: Hörnigk, Frank [Hg.]: *Heiner Müller – Werke 4 – Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 379 – 467.

¹⁸⁶ Die Ausführungen beziehen sich auf folgende Videoaufzeichnung: Gotscheff, Dimiter [Reg.]: *Zement*. Von Heiner Müller, Residenztheater, München, Spielzeit 2012/13 (Hausvideo Residenztheater). Im Folgenden abgekürzt als: Video Zement.

Herausforderungen an den Menschen, die sich durch eine neue Gesellschaftsordnung, ergeben. Die „Konflikte und Widersprüche einer nicht mehr kapitalistischen, im Werden begriffenen sozialistischen Gesellschaftsordnung werden vorgeführt und zur Diskussion gestellt.“¹⁸⁷

Im Drama selbst ist an keiner Stelle von einem Chor zu lesen. Gerade die Tatsache der Hinzufügung des Chors stellt also seine Bedeutung heraus. Im Programmheft heißt es, der Chor bilde die ArbeiterInnenschaft des Zementwerks.¹⁸⁸ Ich folge dem insoweit, als ich damit die Annahme verknüpfe, dass die Ambivalenz, die die chorische Gemeinschaft in sich trägt, genau die Ambivalenz ausdrückt, die auch mit der Befreiung der Arbeiterschaft im Kommunismus einhergeht: Den sich verändernden Bedingung Ich und Wir zu sagen, in der Wandlung gesellschaftlicher Zustände zum Kommunismus.

4.2. Tierheit und Ohnmacht

Beginnen wir mit dem ersten Auftritt des Chors. Grauer Stoff hängt auf drei Seiten vom Schnürboden herab und lässt die Bühne als riesigen, zum Auditorium hin geöffneten Kubus aus gegossenem Zement erscheinen. Fast der gesamte Boden wird von einer etwa fünfzig Zentimeter hohen Fläche eingenommen, die durch einen Lichtkegel von oben mittig beleuchtet wird und zur Rampe hin einen etwa zwei Meter breiten Streifen lässt.

Aus drei Schlitzen in der rückwärtigen Stoffwand erscheinen hintereinander elf Wesen.¹⁸⁹ Sie kommen, mit vorsichtig tastenden Schritten, lose nebeneinander und in leicht unterschiedlichem Tempo über die erhöhte Fläche nach vorne zur Rampe.¹⁹⁰ Alle tragen graue, weiße oder hellbraune Kleidung. Hieran und aufgrund ihrer Statur wird nun eine geschlechtliche Zuordnung möglich. Es handelt sich um fünf Frauen und sechs Männer. Am auffälligsten sind ihre bedeckten Gesichter. Weißer Stoff, wahlweise wie ein

¹⁸⁷ Fischer, Gerhardt: „Zement“ In: Lehmann, Hans-Thies/Primavesi, Patrick [Hgg.]: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler: 2003, S. 298.

¹⁸⁸ Bayerisches Staatsschauspiel [Hg.]: *Zement*. Progr., Red.: Andrea Koschwitz, München: Residenztheater, Spielzeit 2012/2013, S. 8. Im Folgenden abgekürzt als: Progr. Zement.

¹⁸⁹ Vgl. Video Zement, 03:17 – 03:33.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., 00:03:36 – 00:05:00.

Verband oder eine Strumpfmassage die Köpfe umwindend; Augen und Mund liegen bei allen kreisrund frei. Diese Bedeckung der Köpfe weckt die Assoziation von Gespenstern oder Untoten. Die die Augen betonenden Ausschnitte sowie die aus dem gewickelten Stoff herausragenden Haare erzeugen in einigen Fällen den Eindruck von Kuscheltieren.

Als alle elf an der Bühnenrampe angekommen sind, huschen sie in der Bühnenmitte zusammen als suchten sie Schutz und bilden nun einen sehr eng stehenden weiß-grauen ‚Kuscheltierpulk‘.¹⁹¹ Anschließend beginnen alle langsam ihre Münder zu öffnen als schrien sie, ihre Gesichter verziehen sich dabei angstvoll, doch nichts ist zu hören.¹⁹² Die Gruppe wird zum Ausdruck eines stummes Schreckens bzw. ist nicht in der Lage Angst und Verzweiflung zu artikulieren. Gestik und Akustik fallen auseinander. Erst einige Augenblicke später bringt die Gruppe eine Lautfolge hervor: „Papagitje“.¹⁹³ Dieses Wort wird zwei Mal wiederholt, den Tonfall stets flehender und beim dritten Mal strecken die Wesen zusätzlich hilfeschend ihre Arme in Richtung Publikum.¹⁹⁴ Dieses Wort¹⁹⁵ erinnert an: Papagei. Durch die krächzend-hohe Wiederholung des Wortes selbst, erhält es eine Selbstreferenzialität für die artikulierende Gruppe: Einerseits sind Angst und Leid nicht hörbar, andererseits sind die ‚Zombie-Kuscheltiere‘ in der Lage papageienhaft nachzuplappern. Nur durch die Betonung können sie dabei ihr Leid zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig wird durch das bewusst ausstellte Zusammenrotten der Gruppe und ihre gleichartige Kostümierung – wobei insbesondere die Maskierung des Kopfes auffällt – ihre Verbundenheit herausgestellt und so die Trennung von Individualität und Stimme besonders betont.¹⁹⁶

Dieser erste Auftritt etabliert die chorische Gemeinschaft und versieht sie mit zwei Auffälligkeiten: Ihrer Tierhaftigkeit und ihrer Unmöglichkeit zu rationaler Sprache. Sie sind Papageien, die das was sie sagen, vorgesagt

¹⁹¹ Vgl. ebd., 00:05:01 – 00:05:10.

¹⁹² Vgl. ebd., 00:05:12 – 00:05:26.

¹⁹³ Ebd., 00:05:27.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., 00:05:30 – 00:05:44.

¹⁹⁵ Auf eine konkrete Übersetzung soll hier ganz bewusst verzichtet werden, um die lautliche Assoziationskraft bestehen zu lassen. Dies halte ich für gerechtfertigt, weil man – mindestens im Normalfall – auch in der konkreten Aufführungssituation weder Spracherkennungsprogramm noch Wörterbuch griffbereit hat.

¹⁹⁶ Im Kontext des antiken Theaters vgl. Lehmann 1991, S. 35ff.

bekommen müssen. Obwohl sie eine Stimme haben, sind sie sprachohnmächtig. Ihnen bleibt nur der Ausdruck der Hilflosigkeit.

Dieses Motiv erhärtet sich im weiteren Fortgang der Inszenierung. Einige Zeit später hat sich die Bühnenfläche zur Schrägbühne verändert, steht hinten höher und fällt zur Rampe hin ab. Der Chor hat sich mittig hinten platziert.¹⁹⁷ Ein Mann, in Anzug und Hut, wird hinter diesem sichtbar und treibt ihn mit einer wirschen Handbewegung auseinander.¹⁹⁸ Er bleibt einige Schritte vor dem Chor stehen, scheint zu überlegen. Leicht zurückgewandt, in Richtung Chor, spricht er in scharfem Ton: „Ssssitz!“¹⁹⁹. Die Chormitglieder ‚parieren‘, hecheln mit der Zunge und formen die Hände zu Pfoten, was von dem Herrn im Anzug mit höhnischem Kichern beantwortet wird.²⁰⁰ Als er bellt, bellt der Chor nach, bis er mit den Händen abwinkt und sie so zum Schweigen bringt.²⁰¹ Dies wiederholt sich nun zwei weitere Male als Blöken und Gackern bzw. Krähen.²⁰² Der Mann, durch seinen Anzug eindeutig als Bourgeois erkennbar, erniedrigt den Chor durch sein Verhalten und belustigt sich daran. Als er wenige Augenblicke später, am vorderen Ende der Bühnenfläche sitzt und spöttisch die *Internationale* zitiert²⁰³, schleicht sich der Chor langsam von hinten an und fällt über ihn her: Sie reißen ihm die Kleider vom Leib während sie wie eine wildgewordene Meute kläffen und jaulen.²⁰⁴ Diese Szene unterstreicht die Verbindung, die in der Inszenierung zwischen Unterdrückung und der Reduzierung auf das Tierhafte gezogen wird.²⁰⁵

¹⁹⁷ Vgl. Video Zement, 00:38:10.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., 00:38:14.

¹⁹⁹ Ebd., 00:38:22 – 00:38:24.

²⁰⁰ Vgl. ebd., 00:38:24 – 00:38:31.

²⁰¹ Vgl. ebd., 00:38:32 – 00:38:38.

²⁰² Vgl. ebd., 00:38:40 – 00:39:28.

²⁰³ Vgl. ebd., 00:39:35 – 00:40:10.

²⁰⁴ Vgl. ebd., 00:40:22 – 00:40:49.

²⁰⁵ Diese Beziehung spielt auch für Rancière, insbesondere in historischer Perspektive, eine besondere Rolle. In Kritik an Aristoteles zeichnet er nach, wie Herrschaftsverhältnisse über die Sprache eingerichtet, also polizeiliche Ordnungen durchgesetzt werden. So liegt in der antiken Trennung von ‚logos‘ als rationales Sprechen, welches nur den Menschen zukommt, und ‚phone‘, die lediglich das Anzeigen von Emotionen ermöglicht und so auch den Tieren eignet, eine gesellschaftliche Aufteilung begründet, in der die universelle Fähigkeit zu sprechen ungleich verteilt wird. Den dabei notwendig entstehenden Anteil der Anteillosen, versucht man als solchen unkenntlich zu machen, indem deren Rede als tierhafter Lärm denunziert wird, da sie ja per definitionem dem rationalem logos entgegengesetzt wird und diesen so wieder bestätigt. Doch alle auf dieser Basis gründenden Herrschaftsverhältnisse sind darin defizitär, dass sie vergessen, dass jede Art von Befolgen eines Befehls, gleichzeitig das Verstehen des Befehls voraussetzt. Somit ist die Aufteilung von logos und phone stets willkürlich und revidierbar. Vgl. Rancière 2002, S. 14 – 32.

Die den Chor auf gruselige Weise verniedlichenden Masken, die die Gesichter anonymisieren, verunmöglichen eine differenzierende Individualisierung als Erkennung der Teile des Ganzen. Das Ganze und die Teile sind noch in einem Ungleichgewicht zugunsten des Ganzen der Gemeinschaft, als der unterdrückten anonymen und sprachunfähigen Tierhaften befangen und der Sprachkörper noch nicht konstituiert.

4.3. Demaskierung und ausgesprochene Utopie

Das Unvernehmen bezeichnet einen ästhetischen Raum, in welchem sich Gleichheit in der Differenz artikulieren kann.²⁰⁶ Gesetzt ist die Aufgabe, diesen entlang der Sprach-Findung in Gotscheffs *Zement* aufzudecken.

Noch ist die gemeinsame Sprache des Chors nicht gefunden: Zwar hat er eine gemeinsame Stimme, doch diese bedient sich nur tierhafter Artikulation. Außerdem tragen die Chormitglieder Masken, die sie ent-individualisieren. Noch verhandelt der Chor seinen Status also nicht im Verhältnis von Individuum-Gemeinschaft, sondern als sprachlose Gemeinschaft der anonymen Unterdrückten. Die Ambivalenz der Form des Chorischen als Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft wird in *Zement* erst dann sinnlich erfahrbar, wenn eine gemeinsame Sprache besteht und zugleich die Anonymität aufgehoben, also die Individualität der Einzelnen hergestellt, ist. So besteht eine Einheit der vielen Verschiedenen, die in ihrer Ambivalenz ein Unvernehmen etabliert und so eine politische Gemeinschaft verwirklicht.²⁰⁷

Die Umsetzung dieser Konstellation fällt in der Inszenierung zusammen mit der Wiederaufnahme der Arbeit des Zementwerks.²⁰⁸ Zu Beginn steht Tschumalow allein auf der Bühne. Der Chor (maskiert), begleitet von den beiden Figuren Polja und Iwagin (ohne Maske), tritt seitlich ins Bild und

²⁰⁶ Vgl. oben: Kap. 2.3.2., S. 33ff und 2.3.3, S. 35ff.

²⁰⁷ Denn genau darum geht es: Um die Ausstellung, die sinnliche Erfahrbarmachung der Ambivalenz der Form des Chorischen als Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft. Dass diese Ambivalenz auch vorher ‚besteht‘ ist allein noch kein Grund für die politische Wirksamkeit der Ambivalenz der Form des Chorischen. Diese ist eben nur dann gegeben, wenn die Ambivalenz auch tatsächlich thematisiert und ausgestellt wird, da so die Erfahrung eines Unvernehmens möglich wird.

²⁰⁸ Video *Zement*, 02:16:00 – 02:36:49. Diese Passage entspricht, mit einigen dramaturgischen Modifizierungen, der Szene ‚Sieben gegen Theben‘ der Textvorlage, vgl. Müller 2001, S. 446 – 456.

bleibt, mit fragendem Blick um den Protagonisten geschart, stehen.²⁰⁹ Dieser tritt nach vorne zur Rampe und der Chor stellt sich, ihm folgend, in einer Reihe frontal zu den ZuschauerInnen auf.²¹⁰ Tschumalow spricht den Satz: „Auch das Gras müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt.“²¹¹ Die paradoxe Phrase kündigt nun einen markanten Einschnitt an: Die Chormitglieder beginnen langsam, vom Kinn nach oben, die Masken von ihren Gesichtern zu ziehen.²¹² Dieser Akt verweist auf eine befreiende und autonomisierende Dimension. Die gesichtslose Gemeinschaft wird aufgehoben und ihre Mitglieder werden gleich den Figuren Iwagin, Polja und Tschumalow zu Individuen mit Gesichtern. Im selben Moment fallen diese drei, mit den nun individualisierten Chormitgliedern zusammen – und verlieren so ihre Individualität als Abgrenzungsmerkmal zum Chor.²¹³ Die Realisierung der Individualität wird unmittelbar an die Wirklichkeit eines neuen Chors geheftet. Die Anonymität der Chormitglieder ist damit in einer anderen Gemeinschaft aufgehoben. Durch ein von Tschumalow ausgehendes rythmisches Schnaufen, wird die Zusammengehörigkeit der nun neu entstandenen Gemeinschaft betont.²¹⁴ Damit ist die Anonymität aufgelöst doch was ist mit der Sprache?

Durch diese gelingt es im weiteren Verlauf der Inszenierung, die Ambivalenz der Form des Chorisches hervortreten zu lassen. Durch die bewusste Aufdeckung der Gesichter, die Demaskierung als individualisierender Geste, wird die Differenz der einzelnen Chormitglieder betont. Interessant ist nun, dass mit diesem Akt der Individualisierung, auch die endgültige Konstitution des Chors als Sprachkörper einhergeht. Als es

²⁰⁹ Vgl. Video Zement, 02:16:03 – 02:16:20.

²¹⁰ Vgl. ebd., 02:16:21 – 02:16:32.

²¹¹ Ebd., 02:16:32 – 02:16:37. Dieser Passus ist Müllers Stück *Mauser* entnommen. In diesem Text problematisiert er die Notwendigkeit von Gewalt und Destruktivität im Rahmen der kommunistischen Ideologie. Besonders die Tatsache, dass Müller hierfür explizit einen Chor einsetzt, ist bemerkenswert. Im Verlauf des Textes wird die Unterscheidung zu anderen Sprechpositionen (A und B genannt) verunmöglicht und so beide – chorische und individuelle Sprechposition – ad absurdum geführt. Das zitierte ‚Gras-Motiv‘, insgesamt achtmal im Text vorhanden, betont die (selbst)zerstörerische Dynamik, die aller revolutionären Erneuerung zum Besseren zugrundeliegen muss und lautet im Original: „... wissend, das Gras noch, müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt.“ Vgl. Müller, Heiner: „Mauser“ In: Hörnigk, Frank [Hg.]: *Heiner Müller – Werke 4 – Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 243 – 260.

²¹² Vgl. Video Zement, 02:16:38 – 02:16:46.

²¹³ Dies gilt zumindestens für Polja und Iwagin. Bei Tschumalow ist dies etwas anders gelagert: Durch seine herausfallende Kostümierung (er trägt einen langen blauen Mantel, im Gegensatz zur weiß-grauen Bekleidung der anderen) und seine zentrale Position auf der Bühne, wird er zum Chorführer.

²¹⁴ Vgl. Video Zement, 02:16:50 – 02:17:00.

auf Tschumalows Anweisung hin zur Wiederaufnahme der Arbeit des Zementwerks kommt, beginnt der Chor die Fläche in der Bühnenmitte mit phantastisch und surreal anmutenden Kreidezeichnungen zu bemalen. Dabei fährt das Bühnenelement in die Senkrechte und schließlich rutschen die Chormitglieder einzeln von der sich aufstellenden Wand herunter.²¹⁵ Entlang der Rampe bleiben sie in einer losen Reihe nebeneinander sitzen und blicken ihr ‚Werk‘ an, bevor sie schließlich ihre Köpfe zum Publikum wenden und gemeinsam zu sprechen beginnen.²¹⁶ Geschildert wird die Utopie eines friedlichen Zusammenlebens aller im Kommunismus, anhand einer bildhaften Beschreibung eines harmonischen, allen genug Auskommen und Nahrung bietenden, Naturzustands.²¹⁷

Zum ersten Mal in der Inszenierung zeigt sich der Chor hier als intakter SprachKörper: Die Individuen sprechen als Gemeinschaft rationale Worte, die jedoch in Korrespondenz mit der sich aufrichtenden Wand, als traumhafte Wunschbilder erscheinen. Wo vorher nur eine gesichtslose, tierhaft sprachohnmächtige Gemeinschaft bestand, wird nun eine Gemeinschaft der differenzierbaren Individuen sichtbar, die ihre Verbundenheit in einer gemeinsamen Sprache, dem Ausdruck einer politisch-gesellschaftlichen Idealvorstellung, finden. Hier zeigt Gotscheff eine vom Unvernehmen gezeichnete Gemeinschaft: Die nun zu Individuen gewordenen Einzelnen, beginnen einzeln zu sprechen – doch eben gemeinsam. Dabei besteht ein Nebeneinander von individuellen und kollektiven Dispositionen, die durch die auffällige Demaskierung vollzogene Setzung mehrerer ‚Ich‘, im gemeinsamen Ausdruck einer gesellschaftlichen Vision, ein ‚Wir‘ bilden. Ich und Wir stehen über das Moment der Sprache (in Abgrenzung zur Stimme) in Beziehung. Die Gleichheit in der Differenz wird hierin erfahrbar; der Chor findet seine gemeinsame Sprache, als Basis einer Gleichheit, als bei seinen Mitgliedern eine Differenzierbarkeit, als Ent-Anonymisierung durch Aufdeckung ihres Gesichts, vollzogen ist und also keine Gleichheit mehr besteht. Die Szene kehrt demnach durch die Wendung des Chors zum SprachKörper seine

²¹⁵ Vgl. ebd., 02:31:00 – 02:34:09.

²¹⁶ Vgl. ebd., 02:34:10 – 02:36:18.

²¹⁷ Hierbei handelt es sich um einen Auszug aus einem Roman von Andrej Platonow. Der genaue Wortlaut der Stelle findet sich in: Progr. Zement, S. 8.

eigene Ambivalenz hervor, die sich darin zeigt, dass der Gemeinsamkeit paradoxerweise Differenz zugrundeliegt oder diese erst in jener wiedergespiegelt wird: Eine Gemeinschaft der Gleichen durch die Differenz der Einzelnen zueinander. Erst als die Gemeinschaft eine der differenzierbaren, demaskierten Individuen ist, aktualisiert sich in ihr die Gleichheit im gemeinsamen Sprechen als Gegensatz zur animalischen Stimmhaftigkeit: Der Chor bildet sich als SprachKörper. Die chorische Gemeinschaft kehrt an dieser Stelle demnach ihre Ambivalenz als Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft hervor und zeigt sich so als Situation des Unvernehmens.

Bedenkt man dabei die Assoziation des Chors mit den ArbeiterInnen des Zementwerks, also dem Proletariat, so kann der Schluss gezogen werden, dass die Inszenierung durch diesen chorischen SprachKörper, die Notwendigkeit thematisiert, die Bedingungen Ich und Wir zu sagen zu varriieren (denn genau das ist mit dem Kommunismus verbunden: Eine radikale Umgestaltung ebendieser Bedingungen). Hierfür ist die Ausstellung der Spannungsmomente im Chor, was durch die Verkopplung von gemeinsamer Sprache und individualisierender Demaskierung erreicht wird, besonders geeignet. Gotscheff gelingt es somit durch seine Inszenierung des Chors, die thematische Dimension von *Zement* (Reflexion der kommunistischen Utopie) weniger auf einer inhaltlich-repräsentationalen Ebene, sondern vielmehr auf formaler Ebene als genuin politisch zu erschließen, indem durch die schrittweise Etablierung des Chors als SprachKörper dessen Ambivalenz als Unvernehmen erfahrbar wird.

5. Kollektiv-Ich demontiert – Stemanns *Die Räuber*

Die chorische Gemeinschaft hat das Potenzial identitäre Zuschreibungen aufzubrechen und realisiert so Gleichheit in der Differenz – also ein Unvernehmen. So ist es naheliegend, dass Konfliktstrukturen, die sich auf Identitätskonstruktionen beziehen, über einen Chor ins Szene gesetzt werden. Ich werde im Folgenden herausarbeiten wie in Nicolas Stemanns Umsetzung von Schillers *Die Räuber* durch die Ausstellung der Ambivalenz der Form des Chorischen, Identitätskonflikte als Grenzaushandlung von Ich und Wir in Szene gesetzt werden und eine politische Lesart von Stemanns Inszenierung zugänglich machen.

5.1. Bruderzwist als Identitätskonflikt

Friedrich Schillers Erstlingswerk *Die Räuber*²¹⁸ handelt von zwei Brüdern, die, in der Liebe ihres Vater Graf von Moor ungleich bedacht, in tragische Verstrickungen geraten. Der Jüngere – Franz – leidet unter der fehlenden Liebe seines Vaters, die ausschließlich Karl, dem Älteren, gilt. So ersinnt Franz eine Intrige um sich an Vater und Bruder zu rächen und seinen Machtdurst zu befriedigen: Durch fingierte Briefe und Boten gelingt es ihm, Zwietracht zwischen Vater und Karl zu sähen und beide voneinander zu entfremden. Dieser glaubt sich von seinem Vater verstoßen und gründet eine Räuberbande, die mit freiheitlichem Pathos antritt, aber zunehmend in sinnlose Grausamkeit verfällt. Der Vater fristet sein Dasein, von Franz in einen Kerker geworfen, in Trauer dahin. Am Ende des Stücks stirbt der Vater, Franz verübt Suizid und Karl ermordet auf deren eigenen Wunsch hin seine Geliebte Amalia, anschließend überantwortet er sich der Justiz.

Soweit die narrative Ebene. Für uns ist primär die antagonistische Positionierung der Brüder von Interesse. Die zunächst scheinbar offensichtliche Entgegensetzung der beiden – ‚guter‘ Karl und ‚böser‘ Franz –

²¹⁸ Vgl. Schiller, Friedrich: „Die Räuber“ In: Kluge, Gerhard [Hg.]: *Friedrich Schiller – Dramen I*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988 (Friedrich Schiller – Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2), S. 9 – 312.

wird im Verlauf der Handlung zunehmend fraglich, zugunsten einer ambivalenten Bezugnahme der beiden Positionen. Dies wird durch die patriarchale Komponente zugespitzt, denn „in ihren Extremen bewegen sich die ungleichen Charaktere aufeinander zu. Sie konvergieren im Wunsch der Tötung des Vaters und der Umkehrung ihrer Rollen in der bestehenden Ordnung“²¹⁹. Es ist wohl diese Annäherung und „heimliche Seelenverwandtschaft“²²⁰ die Einar Schleef veranlasst, Schillers *Räuber* als erstes Werk einer neuartigen Chor-Tradition zu betrachten: „In seinem Erstling setzt Schiller die antike Konstellation, die feindlichen Brüder nebst ihrem Vater, gegen den aufgespaltenen Chor: DIE RÄUBER, zu denen Vater und die Söhne, trotz unterschiedlichster Geisteshaltung zu zählen sind, sie sind alle ‚Räuber‘.“²²¹ Mit dieser Ausdehnung, der von ihm als chorische Konstellation begriffenen Räuberbande, verschwimmen eindeutig abgrenzbare Figuren und deren Identitäten: Wenn alle Räuber sind, wer ist dann noch ‚böser‘ Franz, wer ‚guter‘ Karl – wer der getäuschte Vater? Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Hans-Thies Lehmann wenn er davon spricht, dass in den *Räubern* „nicht in der ohnmächtigen Protestgeste des prometheisch aufbegehrenden Ich, eher in solchen Schichten des Textes, die gegen den ersten Anschein das große ‚Ich‘ gerade demontieren, [...] der Gehalt und das eigentlich Politische des Stücks gelegen“²²² sei. Der Identitätskonflikt und die chorische Dimension sind also dem Drama eingeschrieben.

Für die Betrachtung der Inszenierung möchte ich hiervon die These ableiten, dass die politische Dimension der Inszenierung – ebenso wie der dramatischen Vorlage – in der Behandlung der Identitätsproblematik als ‚Demontage des Ich‘ gegründet liegt, für deren Ausstellung ein Chor eingesetzt wird, der sich als politische Gemeinschaft erweisen lässt.

²¹⁹ Sautermeister, Gert: „Die Räuber. Ein Schauspiel‘ (1781)“ In: Luserke-Jaqui, Matthias/Dommes, Grit [Hgg.]: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 37.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Schleef 1997, S. 11. Originale Schreibweise.

²²² Lehmann, Hans-Thies: „Die Räuberbrüder, die Meute, das Subjekt – Schiller postdramatisch besehen“ In: Gutjahr, Ortrud [Hg.]: *Die Räuber von Friedrich Schiller – Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 80.

5.2. Demontage durch Exponierung

Bereits die erste Szene²²³ etabliert das dominante Motiv der Inszenierung. Vier Männer, in graue Hosen, Hemden und Wollpullunder gekleidet, sitzen nebeneinander auf vier Stühlen frontal zum Publikum. Nach einem Augenblick gespannter Stille beginnen die vier als Chor, d.h. gemeinsam, die Regieanweisung der ersten Szene des Dramas zu sprechen: „Saal im Moor’schen Schloss. Franz. Der alte Moor.“²²⁴ Anschließend sieht sich einer der drei Männer kurz nach links und rechts um, als wolle er sich der Zustimmung der anderen versichern, erhebt sich schließlich etwas zögerlich und spricht alleine zu den noch sitzenden: „Aber ist euch auch wohl Vater? Ihr seht so... so blass.“²²⁵ Die angesprochenen Männer stehen nun ebenfalls auf, laufen einige Schritte nach vorne in Richtung Rampe und sprechen dabei – jeweils mit als alt verstellter Stimme – im Chor: „Ganz wohl mein Sohn. Was hattest du mir zu sagen?“²²⁶, während der Solosprecher wieder Platz auf seinem Stuhl nimmt, nur um sich bei der Antwort auf die Frage des Chors wieder zu erheben und mitzuteilen, dass er eine Nachricht aus Leipzig erhalten habe.²²⁷ Die anderen Männer unterdessen kehren ihrerseits zu ihren Stühlen zurück und kaum dass sie sitzen, springen sie als Reaktion auf die Aussage des Solosprechers wieder auf und rufen (erneut mit verstellter Stimme): „Nachrichten von meinem Sohne Karl?“²²⁸ Die Szene setzt sich als Unterhaltung zwischen dem Chor aus drei Männern und je einem Solosprecher fort, wobei dieser keineswegs auf einen Darsteller allein festgelegt bleibt, sondern jeweils zwischen den Männern wechselt.²²⁹ Das dialogische Gegen- und zugleich Ineinander von Chor und Einzelnem, von Individuum und Kollektiv, dominiert die Szene und wird durch das kinetische Muster des Auf- und Niedersetzens zusätzlich dynamisiert.

²²³ Stemann, Nicolas [Reg.]: *Die Räuber*. Nach Friedrich Schiller, Thalia Theater Hamburg/Salzburger Festspiele, Spielzeit 2008/2009 (Hausvideo Theaterwissenschaft München), 00:01:17 – 00:11:11. Im Folgenden abgekürzt als: Video Räuber. Dieser Abschnitt der Inszenierung bleibt verhältnismäßig nahe am Originaltext. Er entspricht weitgehend der Ersten Szene des I. Aktes; vgl. Schiller 1988, S. 20 – 27.

²²⁴ Ebd., 00:01:48 – 00:01:51.

²²⁵ Ebd., 00:01:52 – 00:01:58.

²²⁶ Ebd., 00:01:58 – 00:02:02.

²²⁷ Vgl. ebd., 00:02:02 – 00:02:07.

²²⁸ Ebd., 00:02:07 – 00:02:10.

²²⁹ Vgl. ebd., 00:02:28 – 00:02:38.

Diese bereits zu Beginn des Stücks etablierte Struktur eines Hin und Her von Solosprecher zu Chor auf der Ebene der Darstellung ist wesentlich für die gesamte Inszenierung und für unseren Zusammenhang, denn sie verunmöglicht eine Kontinuitätsbeziehung von Darsteller und Figur.²³⁰ Die Position des Solosprechers wechselt zwischen den Darstellern, während die anderen den Chor als kollektiven Dialogpartner bilden, dabei aber selbst keine festgelegte, abgeschlossene Gemeinschaft bilden. So gewinnt man den Eindruck, dass die Position des Solosprechers nur vor dem Hintergrund des Chors (der durch das chorische Sprechen und die ähnliche Bekleidung gesetzt ist), nämlich als Exponierung von diesem, möglich ist. Zugleich braucht aber auch der Chor dieses Ich, eben um als Chor erscheinen zu können und integriert die Soloposition und den Körper, der sie kurzzeitig trägt, wieder in sich. Weil also nicht festgelegt ist, welcher Darsteller zur chorischen, welcher zur solistischen Position gehört, fällt die Möglichkeit zu einer rollenbasierten und somit auch identitären Kohärenzbildung aus:

Wir hören, was Franz spricht, hören, was der alte Moor fragt, aber wer ist Franz, wer der alte Moor? Mit welchen dramatis personae haben wir es hier auf der Bühne zu tun? [...] Die vier Schauspieler bilden einen Stimmkörper für Schillers Text, doch lässt sich für keinen eine verlässliche Rollenzuweisung festmachen.²³¹

Rolle und sie tragender Darsteller fallen auseinander, womit auch die identitäre Konzeptionierung der ‚Rolle‘ zur Debatte steht.

Ich möchte dieses Motiv, das Hin und Her zwischen chorischer und solistischer Position, zwischen kollektivem und individuellem Protagonist, als ‚Auf-Trennung‘ bezeichnen. Die ständige Auf-Trennung des Chors, der immer wieder als Kollektiv-Ich auftritt, problematisiert sowohl den Status des Einzelnen, ab-getrennt vom Chor, als auch das Kollektiv als ständig auf-

²³⁰ Noch deutlicher wird dies wenig später, als die Inszenierung den bekannten Monolog Franz Moors umsetzt. Hier wird der komplette, ursprünglich einer Rolle zugeordnete Text, in solistische und chorische Passagen zergliedert, wodurch endgültig die Möglichkeit einer Kontinuität zwischen Rolle und Darsteller zu finden ad absurdum geführt wird. Vgl. ebd., 00:11:11 – 00:18:52.

Zugleich ist auffällig, dass diese Trennung von Rolle und DarstellerIn nur bei Franz und Karl (und der Räuberbande) geschieht. Sowohl für Amalia als auch für Graf Moor bleibt die Zuordnung einer DarstellerIn zur Rolle sowie die Darstellung durch nur eine Person erhalten.

²³¹ Gutjahr, Ortrud: „Identitätsrivalitäten – Brüderbande und Räuberchor in Friedrich Schillers ‚Die Räuber‘ und Nicolas Stemanns Inszenierung.“ In: Dies. [Hgg.]: *Die Räuber von Friedrich Schiller – Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 51.

getrennt. Durch dieses Motiv ergibt sich die Frage, wo und wie die Grenze zwischen Kollektiv und Einzelnem verläuft.

EXKURS: Schillers Chor-Konzept als Grenzaushandlung

Für Friedrich Schiller ist die Frage nach einer Politik des Chors von enormer Bedeutung.²³² In seinem Drama *Die Braut von Messina*, dem er explizit Chöre einschreibt, stellt er im Vorwort *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* heraus, der Chor „sollte [...] eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“²³³ Diese Beschreibung stimmt mit unserer oben dargelegten Auffassung zusammen, wonach ein Chor als Grenzaushandlung und so als Vergemeinschaftung funktioniert – ist die ‚Mauer‘ (nicht nur in neuester Tradition) doch das Simulacrum der Grenze schlechthin. Doch der ‚reine Abschluss‘ zugunsten der poetischen Freiheit, den Schiller an dieser Stelle postuliert, darf nicht in vorschnellem Schluss als eine unüberwindliche Trennung einer fiktional-artifiziellen Welt, deren Funktionieren durch den Chor und seine mauernde Funktion garantiert würde, und der ‚natürlichen‘ Außenwelt missverstanden werden. „Bei der angeblich ein autonomes Werk umschließenden ‚Mauer‘ handelt es sich um die Markiertheit der theatralen Szene, die diese nicht nur außen rahmt, sondern ihr als Doppelung/Spaltung im Innern, in jedem seiner Momente: vielfach eingetragen ist.“²³⁴ In diesem Sinn ist ‚lebendige Mauer‘ ambivalent aufzufassen: Als aus lebenden Körpern gebildet und so selbst lebend, nicht stillgestellt, sondern von ständiger Transgression, Unabschließbarkeit des Hin und Her von Innen und Außen, gekennzeichnet. „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein

²³² Vgl. Heeg „Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleef.“ Diskursgeschichtlich sind die Schiller'schen Überlegungen im Kontext der Ausprägung von ‚Öffentlichkeit‘ als politischer Gestaltungs- und Wirkungssphäre zu betrachten, vgl. hierzu Wagner, Meike: *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz: Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*. Berlin: Akademie, 2013 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 11), S. 91ff.

²³³ Schiller 1996, S. 285.

²³⁴ Menke, Bettine: „Wozu Schiller den Chor gebraucht...“ In: Menke, Bettine/Menke, Christoph: *Tragödie-Trauerspiel – Spektakel*. Berlin: Theater der Zeit, 2007 (Recherchen, Bd. 38), S. 88. Originale Hervorhebung. Dies fügt sich in unsere bisherigen Überlegungen ein, denn diese im Innern wirkende Spaltung, die sich über das theatrale Moment fortsetzt, haben wir oben als Chor-Riss durch die Ambivalenz der Form des Chorischen charakterisiert. Vgl. oben Kap. 2.2.3., S. 24ff.

allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert.²³⁵ Die ‚Masse‘ als kollektive Re-Präsentation verweist dabei auf die „durch den Chor angezeigte, ausspielbare Relation – von Trennung und Bindung.“²³⁶, d.h. das transgressive Potenzial der chorischen Gemeinschaft. Als szenische Gestaltung dieser Relation lässt sich die von mir als ‚Auf-Trennung‘ bezeichnete Problematisierung des Status von Kollektiv und Einzelem erkennen, die in der betrachteten Inszenierung betrieben wird.

Betrachten wir hierzu einen weiteren Ausschnitt²³⁷. Die vier Darsteller stehen nebeneinander unmittelbar vor der Bühne, mit dem Rücken zur Rampe und blicken ins Publikum.²³⁸ Sie tragen aristokratische Kleidung des 18. Jahrhunderts: Bestickte, knielange Mäntel, Rüschenkrawatten und Perücken mit Locken und Zopf. Nach einem kurzen Moment sprechen die vier zusammen: „Ländliche Gegend um das Moorische Schloss. Karl von Moor in gräflicher Verkleidung.“²³⁹ Die Selbstreferenzialität dieses Satzes umfasst die Kostümierung und weist sie dezidiert als artifiziell und potenzielle Täuschung aus. Genauso bezieht sie sich auf die ‚Rolle‘ Karl von Moor, dessen Dasein behauptet und erneut als kollektiv vorgestellt wird. Ein Mitglied des Chors wendet sich daraufhin an den neben ihm stehenden Mann, ergreift seinen Arm, nickt ihm kurz zu und weist anschließend auffordernd auf die Bühne hinauf.²⁴⁰ Die beiden anderen Männer sehen interessiert zu, bevor auch sie sich dem gerade Bestimmten zuwenden und über ihre Blicke sich auf diese Person zu verständigen scheinen.²⁴¹ Einer lacht ihm leicht zu²⁴² bevor alle drei sich von ihm abwenden, abgehen und ihn alleine vor der Bühne stehen lassen. Währenddessen blickt der ausgewählte Mann zunächst überrascht, dann unschlüssig zwischen den anderen Chormitgliedern, die ihn offensichtlich aussuchen und sich auf ihn einigen, hin und her. Als plötzlich

²³⁵ Schiller 1996, S. 288.

²³⁶ Menke 2007, S. 87.

²³⁷ Vgl. Video Räuber, 01:28:21 – 01:37:08.

²³⁸ Vgl. ebd., 01:28:22.

²³⁹ Ebd., 01:28:25 – 01:28:35.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 01:28:39 – 01:28:42.

²⁴¹ Vgl. ebd., 01:28:42 – 01:28:48.

²⁴² Vgl. ebd., 01:28:47.

alle gehen, hebt er in einer fragenden Geste die Arme²⁴³ und dreht sich schnell herum, so als suche er noch nach jemandem, dem er folgen und der unangenehmen Situation des Ausgesetztseins, noch entkommen könnte. Sein Gesichtsausdruck zeigt deutlich sein Unwohlsein, das der gerade vor den Augen des Publikums vollzogene Ausschluss aus der Gruppe hervorruft.²⁴⁴

Die beschriebene Stelle ist aufschlussreich. Denn sie zeigt die Demontage des Kollektiv-Ich Karl. Die Machtlosigkeit des Einzelnen in dem Moment, in dem ihn die Gruppe exponiert, sich auf-trennt und so das Kollektiv-Ich demontiert, wird gezeigt. Dabei verraten die ermutigenden und auffordernden Gesten zugleich, dass dieser Ausschluss eine Ermächtigung bedeutet – das handlungsfähige Individuum wird vom Kollektiv-Ich aus ihm selbst herausgestellt. Der Konstruktionscharakter der individuellen Disposition ‚Rolle‘ Karl und ihrer identitären Eigenheiten, wird durch selbstreferenzielle Aussagen klargelegt. Die szenisch ausagierte Auswahl des Einzelnen aus der Gruppe, zeigt deutlich die Verschiebbarkeit der Grenze von Einzelem und Kollektiv aus dem Kollektiv(-Ich) heraus auf.

5.3. Gewalt der Auf-Trennung

Die anschließende Passage schildert die Rückkehr Karls an den Ort seiner Kindheit und Jugend und das Wiedersehen mit seiner Geliebten, Amalia. Beim Betrachten des Bildes des Vaters ereilt ihn am Ende die Erkenntnis: „Ich, ich habe ihn getötet.“²⁴⁵ Im selben Moment treten von hinten links die drei anderen Chor-Mitglieder auf und rufen: „Weg, weg mit diesem Bild!“²⁴⁶ Während sich die drei über die Bühne verteilen, legen sie mit aggressiven Bewegungen ihre ‚gräfliche Verkleidung‘ ab.²⁴⁷ Darunter kommt bei allen die Kleidung von Franz hervor – graue Hemden mit Strickpullundern. Nun wenden sie sich dem noch altertümlich gekleideten, kurze Zeit vorher ausgewählten ‚Karl‘ zu: Sie beginnen ihn zu umkreisen, einer reißt ihm die

²⁴³ Vgl. ebd., 01:28:48 – 01:28:55.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 01:28:59 – 01:29:05.

²⁴⁵ Ebd., 01:35:05 – 01:35:09.

²⁴⁶ Ebd., 01:35:09 – 01:35:11.

²⁴⁷ Vgl. ebd., 01:35:13 – 01:35:40.

Perücke herunter, sie greifen und schubsen ihn bevor die drei gemeinsam zweimal hintereinander sprechen: „Die ganze Schattenspielerlei ist verschwunden.“²⁴⁸ Derweil treiben sie ihn in die Enge und sprechen „Es war nichts und wird nichts und um nichts wird kein Wort mehr gewechselt.“²⁴⁹ Dann packen sie ‚Karl‘ und schmeißen ihn auf den Boden, treten nach ihm, er fällt von der Bühne und als er diese wieder betreten will, packt einer seinen Kopf und schmettert ihn mit dem Gesicht vorweg auf den Bühnenboden. Der schreiende und geschwächte ‚Karl‘ muss es nun über sich ergehen lassen, dass der Chor-Franz auch ihm die Verkleidung auszieht und darunter nur das graue Hemd der anderen Darsteller – ohne Pullunder und Krawatte – zum Vorschein kommt.²⁵⁰

Die hier dargestellte Aggression beschreibt die Gewalt, die mit der Auf-Trennung des Chors, also die Demontage des Kollektiv-Ich einhergeht. Die Exponierung des Einzelnen entlädt sich als Gewaltakt gegenüber diesem. Was heißt das nun für unseren Zusammenhang? Zunächst ist an obige Ausführungen zu erinnern, in denen wir die Grenzaushandlung als einen Vorgang des Ein- und Ausschlusses beschrieben.²⁵¹ Dieser ist auch als gewaltsamer Vorgang zu denken, denn die nach außen wirkende Gewalt überdeckt die Antagonismen im Innern der Gemeinschaft. Die drei anderen Chor-Mitglieder tauchen auf, als der kurz vorher von ihnen selbst exponierte, sich selbst als ‚Ich‘ adressiert. Die Aggression mit der der Chor an dieser Stelle auf den vorher von ihm getrennten Einzelnen reagiert, entlarvt die Ambivalenz der Form des Chorischen in drastischer Weise: Der Chor-Riss als antagonistische Einschreibung in jeder chorischen Gemeinschaft wird hier hervorgekehrt, indem die gewalthaften Momente einer Bezugnahme von Einzelfernem und Kollektiv gezeigt werden. Dass diese Bezugnahme in Stemanns Inszenierung als ständige Auf-Trennung des Chors erscheint,

²⁴⁸ Ebd., 01:35:44 – 01:35:51.

²⁴⁹ Ebd., 01:35:59 – 01:36:04.

²⁵⁰ Pullunder und Krawatte werden in der Inszenierung als zentrale Kostümmerkmale der Figur Franz eingesetzt. Während Karl und seine Räuber entweder nur im grauen Hemd, freiem Oberkörper oder olivgrünen Overalls dargestellt werden, ist die Sprechposition Franz an seinem Aufzug durch Pullunder und Krawatte relativ schnell einordbar. Für einen offensichtlichen Übergang und die Etablierung dieses Motivs von Franz zu Karl durch das Ausziehen der Pullunder von den vier Darstellern vgl. ebd. 00:19:05 – 00:19:25.

²⁵¹ Vgl. oben Kap. 2.2., S. 19ff. Das Gewaltmoment war dort in der Rede vom Ausschluss des ‚Opfers‘ enthalten.

betont – ebenso wie der Zeitpunkt des Auftritts des Chors – „die Beziehung des ‚In-Gemeinschaft-Seins‘²⁵² als nicht auflösbar. Denn:

‚In-Gemeinschaft-Sein‘ läßt sich nicht repräsentieren. Es wird erfahrbar, es wird mit-geteilt in der Ausstellung der Repräsentation und der Gewalt ihrer Teilung: ihrer Ausschluß- und Trennungsgewalt in denen, die ihr als Material dienen. Die Ausstellung der Gewalt der Darstellung findet nicht jenseits des Dargestellten statt, sie geht durch es hindurch.²⁵³

Beides findet sich in der Inszenierung mit dem Motiv der ständigen Auf-Trennung des Chors bestätigt: Das Dargestellte als Gewaltsamkeit des Kollektivs als Kollektiv-Ich gegenüber einer/m Einzelnen wird immer wieder explizit²⁵⁴, ebenso wie die Darstellung selbst als gewaltsamer Vorgang durch die ausfallende Kohärenz von Rolle und Darsteller auffällt, denn: „Die Gewalt der Darstellung wird freigesetzt, wenn die Einbindung von Sprache, Stimme und Körper die Gestalt der Rolle aufbricht.“²⁵⁵ Genau diese Einbindung leistet der Chor; die Bruchstelle wird immer wieder zur Verdeutlichung des Identitätskonflikts als (gewaltsame) Exponierung eines Einzelnen aus dem Kollektiv auf die Bühne gebracht. Indem Stemmann einen Chor einsetzt, macht er sich dessen Funktionsprinzip als Vergemeinschaftung zu Nutze, die den Chor als von einem ‚Riss‘ gekennzeichnet erweist. Es lässt sich folgern, dass das von mir als ‚Auf-Trennung‘ bezeichnete Motiv auf die permanente Ausstellung und Thematisierung dieses Chor-Risses abzielt.

Der den *Räubern* eingeschriebene Identitätskonflikt zeigt sich gerade durch die Exponierung eines Einzelnen, d.h. durch die ständige ‚Auf-Trennung‘ des Chors. Die Demontage des Ich wird sichtbar als die Exponierung eines Einzelnen von einem chorischen Kollektiv, welches als Ich auftritt und so die Bedingungen Ich und Wir zu sagen zum Gegenstand eines Aushandlungsprozesses macht. Stemmann gestaltet *Die Räuber* mithilfe des Chors der vier Männer, die vorzugsweise Karl, Franz oder die Räuberbande bilden, folglich als Grenzaushandlung von Ich und Wir.

²⁵² Heeg „Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleeff“.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Weitere einschlägige Szenen, in denen sich ein Kollektiv gewalttätig gegen einen Einzelnen wendet finden sich unter anderem bei 01:13:00 – 01:14:48 (Chor gegen Amalia) und 02:02:44 – 02:03:59 (‚Karl-Chor‘ lyncht einen Franz).

²⁵⁵ Heeg „Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleeff“.

Hier findet sich nun die politische Dimension: Wo diese beiden Positionen ins Wanken geraten, kann eine vorgängige Aufteilung des Sinnlichen, die positionierte Anteile an/in Gemeinschaft festschreibt, als revidierbar erfahrbar werden. Die Auf-Trennung des Chors, die Stemann als dominantes Motiv setzt, macht die Ambivalenz der Form des Chorischen sichtbar und etabliert einen Zustand des Unvernehmens als Erfahrung der Gleichheit in der Differenz, denn durch die Ausstellung des Chor-Risses, des Spannungsverhältnisses von Individuum und Gemeinschaft in der Auf-Trennung, wird eine Aufteilung des Sinnlichen in Frage gestellt, die ‚Wir‘ und ‚Ich‘ als definierte Positionen garantiert und dem damit verbundenen Repräsentationskontinuum Darsteller-Rolle bzw. dem identitären Konstrukt ‚Rolle‘ ihre Legitimation zu verleihen sucht. Indem Ich und Wir in eine kollektive Position überführt werden und so das Gemeinsame zur Disposition steht, wird die Revidierbarkeit der ursprünglichen Positionen erkennbar und der Zustand eines Unvernehmens als Gleichheit in der Differenz – die Grundlage einer politischen Gemeinschaft – sich durch das ständige Aufscheinen des Chor-Risses im Moment der Auf-Trennung etabliert.

6. Fazit

Nicht selten überwiegt die Bewertung der Ambivalenz der Form des Chorischen als „problematischer Sonderstatus“²⁵⁶. Durch diese Arbeit sollte klar geworden sein, dass das Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft, mit dem der Chor konfrontiert, zwar eine Herausforderung und insofern tatsächlich problematisch für gewohnte Interpretations- und Wahrnehmungsweisen ist, aber genau in dieser Problematik nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein politischer Mehrwert liegt. Anstelle den Sonderstatus aufzulösen, zu bestreiten oder zu verdecken, geht es also darum, diesen gerade bestehen zu lassen, die Auseinandersetzung mit dem Chor und der Schwierigkeit ein Chor zu sein zu suchen. Jenseits der Warnung

²⁵⁶ Baur 1999, S. 186. Originale Hervorhebung.

vor den totalisierenden Einheitstendenzen des Kollektivs und der ‚postmodernen‘ Vereinzelung eines aus jeder Verankerung gelösten Individuums, eröffnet der Chor deshalb die Möglichkeit eines Nebeneinander beider Positionen und ein Spielfeld für die Erprobung neuer Bezüge von Gemeinschaft und Individuum. Das politische Potenzial des Chors im gegenwärtigen Sprechtheater liegt also darin, dass Gemeinschaft und Individuum in Bezug aufeinander durch die konfligierende Erfahrung von Gleichheit in der Differenz im Chor zum Gegenstand eines Aushandlungsprozesses werden.

Diese Arbeit widmete sich einer Konzeptionalisierung dieses Gedankens. Für eine konkrete Umsetzung aber, braucht es immer wieder die Bereitschaft von AkteurInnen und ZuschauerInnen diese Auseinandersetzung zu suchen und den Konflikt, das Unvernehmen, das sich aus der Ambivalenz der Form des Chorisches als Einheit der Verschiedenen im Spannungsverhältnis von Individuum und Gemeinschaft ergibt, zuzulassen. Diese Bereitschaft kann nicht erzwungen, an sie kann nur appelliert werden. Hiermit möchte ich schließen: Wer Chor will, darf den Konflikt, das Chor-Problem, nicht scheuen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Baur, Detlev: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: Niemeyer, 1999 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 30).
- Bayerisches Staatsschauspiel [Hg.]: *Zement*. Progr., Red.: Andrea Koschwitz, München: Residenztheater, Spielzeit 2012/2013.
- Beyer, Torsten: „Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels.“ In: *Schleefblock I* <<http://thewis.de/?q=node/7>> (THEWIS – Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Ausg. II, 2006), letzter Zugriff: 30.05.2014.
- Burrioni, Matteo/Fricke, Beate/Gladic, Mladen/Klammer, Markus [u.a.]: „Ästhetische Teilhabe zwischen Politik und Polizei. Eine Gesprächsrunde über Jacques Rancières Schriften zur Kunsttheorie.“ In: *Paradoxien der Partizipation*. <http://www.ithz.ch/fileadmin/autoren/texte/Texte_Allgemein/magazin_10_11.pdf> („31“ Das Magazin des Instituts für Theorie. Ausg. X/XI, 2007), S. 9 – 20, letzter Zugriff: 30.05.2014.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (edition suhrkamp, Bd. 1722).
- Ernst, Wolf-Dieter: „Zwischen Trinklied und Echoraum. Reflexionen zum Sound des chorischen Theaters“ In: *Performing Sound: Hören/Sehen*. <<http://www.perfomap.de/map3/kapitel2/trinklied-und-echoraum>> (MAP – Media, Archive, Performance. Forschungen zu Medien, Kunst und Performances. Ausg. III, 2012.), letzter Zugriff: 30.05.2014.
- Esposito, Roberto: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*. Berlin: Diaphanes, 2004.
- Feldmann, Doris/Schülting, Sabine: „Kristeva, Julia“ In: Nünning, Ansgar [Hg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriff*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, ²2001, S. 338f.
- Fischer, Gerhardt: „Zement“ In: Lehmann, Hans-Thies/Primavesi, Patrick [Hgg.]: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2003, S. 298 – 302.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004 (edition suhrkamp, Bd. 2373).
- Foucault, Michel: „Vorrede zur Überschreitung“ In: Defert, Daniel/Ewald, François [Hgg.]: *Michel Foucault: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 7 – 28.
- Frohne, Ursula/Held, Jutta [Hgg.]: *Politische Kunst heute*. Osnabrück: V&R unipress, 2008 (Kunst und Politik – Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 9).

- Gebauer, Gunter: „Ordnung und Erinnerung. Menschliche Bewegung in der Perspektive der historischen Anthropologie“ In: Klein, Gabriele [Hg.]: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: Transcript, 2004, S. 23 – 41.
- Geisen, Thomas/Karcher, Allen [Hgg.]: *Grenze: Sozial – Politisch – Kulturell. Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*. Frankfurt am Main/London: IKO, 2003 (Beiträge zur Regional- und Migrationsforschung, Bd. 2).
- Gertenbach, Lars/Laux, Henning/Rosa, Hartmut/Strecker, David: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2010.
- Gotscheff, Dimitar [Reg.]: *Zement*. Von Heiner Müller, Residenztheater, München, Spielzeit 2012/2013 (Hausvideo Residenztheater).
- Gutjahr, Ortrud: „Identitätsrivalitäten – Brüderbande und Räuberchor in Friedrich Schillers ‚Die Räuber‘ und Nicolas Stemanns Inszenierung.“ In: Dies. [Hg.]: *Die Räuber von Friedrich Schiller – Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 39 – 58.
- Haß, Ulrike: „Chor“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 49 – 52.
- Heeg, Günther: „Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleef“ In: *Schleefblock I* <<http://thewis.de/?q=node/7>> (THEWIS – Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Ausg. II, 2006), letzter Zugriff: 30.05.2014.
- Kahle-Steiwew, Ulrike: „Der Chor im Theater – ein Revival“ In: *Goethe-Institut. Theaterszene und Trends*. <<http://www.goethe.de/kue/the/tst/de9039963.htm>>, letzter Zugriff: 30.05.2014.
- Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula: „Zwischenräume.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias [Hgg.]: *Ritualität und Grenze*. Tübingen: A. Francke, 2003 (Theatralität, Bd. 5), S. 235 – 250.
- Kolesch, Doris: „Die Spur der Stimme“ In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hgg.]: *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont, 2003 (Mediologie, Bd. 9), S. 267 – 281.
- Kolesch, Doris: „Stimmlichkeit“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 317 – 320.
- Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“ In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 (Suhrkamp Taschenbuch 371), S. 50 – 63.
- Krasmann, Susanne: „Jacques Rancière: Polizei und Politik im Unvernehmen“ In: Bröckling, Ulrich/Feustel, Robert [Hgg.]: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 77 – 98.

- Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: Transcript, 2009.
- Laban, Rudolf von: „Vom Sinn der Bewegungschöre“ In: *Schrifttanz*. Jg. 3, Ausg. II, 1930, S. 25 – 26.
- Laban, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Harmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: „Die Räuberbrüder, die Meute, das Subjekt – Schiller postdramatisch besehen“ In: Gutjahr, Ortrud [Hg.]: *Die Räuber von Friedrich Schiller – Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 79 – 93.
- Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit, ²2012 [2002] (Recherchen, Bd. 12).
- Meister, Monika/Enzelberger, Genia/Schmitt, Stefanie [Hgg.]: *Auftritt Chor – Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012 (Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 58, Bd. 1).
- Menke, Bettine: „Wozu Schiller den Chor gebraucht...“ In: Menke, Bettine/Menke, Christoph [Hgg.]: *Tragödie- Trauerspiel – Spektakel*. Berlin: Theater der Zeit, 2007 (Recherchen, Bd. 38), S. 72 – 101.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia: *„...jeder Mensch ist ein Tänzer.“ Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen: Anabas, 1993 (Begleitbuch zur Ausstellung ‚Weltenfriede – Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel‘, 2. Mai – 13. Juni 1993, Akademie der Künste Berlin).
- Müller, Heiner: „Mauser“ In: Hörnigk, Frank [Hg.]: *Heiner Müller – Werke 4 – Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 243 – 260.
- Müller, Heiner: „Zement“ In: Hörnigk, Frank [Hg.]: *Heiner Müller – Werke 4 – Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 379 – 467.
- Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“ In: Colli, Giorgio/Montinari,azzino [Hgg.]: *Friedrich Nietzsche – Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1*. München, Berlin, New York: dtv/Walter de Gruyter, 1980, S. 9 – 156.

- Nübling, Sebastian: „Chorisches Spiel I“ In: Kurzenberger, Hajo [Hg.]: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1998a (Medien und Theater, Bd. 7), S. 41 – 62.
- Nübling, Sebastian: „Chorisches Spiel II“ In: Kurzenberger, Hajo [Hg.]: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1998b (Medien und Theater, Bd. 7), S. 63 – 87.
- Pollesch, René: „Sozialistische Schauspieler sind schwerer von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen.“ In: Tabert, Nils [Hg.]: *René Pollesch – Kill your Darlings – Stücke*. Reinbek: Rowohlt, 2014, S. 145 – 190.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1588).
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books, 2008a.
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve, 2008b.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen, 2009.
- Risi, Clemens: „Rhythmus“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 271 – 274.
- Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr, 2003 (Schriftenreihe Forum Modernes Theater, Bd. 31).
- Roselt, Jens: „Figur“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 104 – 107.
- Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie: „Vorwort“ In: Dies. [Hgg.]: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld: Transcript, 2002 (Masse und Medium, Bd. 2), S. 9 – 19.
- Sautermeister, Gert: „'Die Räuber. Ein Schauspiel' (1781)“ In: Luserke-Jaqui, Matthias/Dommes, Grit [Hgg.]: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 1 – 45.
- Schiller, Friedrich: „Die Räuber“ In: Kluge, Gerhard [Hg.]: *Friedrich Schiller – Dramen I*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988 (Friedrich Schiller – Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2), S. 9 – 312.
- Schiller, Friedrich: „Über den Gebrauch des Chors in der Trägödie“ In: Luserke, Matthias [Hg.]: *Friedrich Schiller – Dramen IV*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996 (Friedrich Schiller – Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5), S. 281 – 291.
- Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

- Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Schmidt, Christina: „Auf der Suche nach einer (neuen) Tragödie. ‚Die Perser‘ von Aischylos, Müller, Gotscheff“ In: Meister, Monika/Enzelberger, Genia/Schmitt, Stefanie [Hgg.]: *Auftritt Chor – Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012 (Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Jg. 58, Bd. 1), S. 89 – 101.
- Schrödl, Jenny: „Energie“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 87 – 90.
- Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: Transcript, 2012.
- Stemann, Nicolas [Reg.]: *Die Räuber*. Nach Friedrich Schiller, Thalia Theater Hamburg/Salzbürger Festspiele, Spielzeit 2008/2009 (Hausvideo Theaterwissenschaft München).
- Van Eikels, Kai/Matzke, Annemarie M./Wortelkamp, Isa: „Bewegung“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 33 – 42.
- Vogl, Joseph: „Einleitung“ In: Ders. [Hg.]: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (edition suhrkamp, Bd. 1881), S. 7 – 27.
- Wagner, Meike: *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz: Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*. Berlin: Akademie, 2013 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 11).
- Warstat, Matthias: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2005 (Theatralität, Bd. 9).
- Warstat, Matthias: „Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968“ In: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael [Hgg.]: *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 13 – 25.
- Wenzel, Anna-Lena : *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*. Bielefeld: Transcript, 2011.

Danksagung

Diese Abhandlung entstand im Frühjahr 2014 als Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts (B.A.) am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Viele Menschen haben auf mein Studium und auf diese Arbeit Einfluss genommen. Abschließend möchte ich deswegen herzlich danken:

- Prof. Dr. Meike Wagner, meiner Betreuerin, für die motivierende Kritik, die prüfende Begleitung und ihren Optimismus
- dem Evangelischen Studienwerk Villigst und dem Max-Weber-Programm Bayern für die finanzielle und ideelle Unterstützung
- Dr. Andreas Backoefer, für die Aufnahme in die Reihe off epodium
- dem Residenztheater München für die Überlassung eines Hausvideos von *Zement*
- Ulf Aminde, Prof. Dr. Wolf-Dieter Ernst, Dr. Berenika Szymanski-Düll und Johannes Ungelenk für hilfreiche Anregungen, bohrende Fragen und starke Nerven
- meiner Familie, allen voran meinen Eltern Angelika und Siegfried Gröger, für ihre vertrauensvolle Unterstützung

München, im Mai 2015

Simon Gröger