



Maria Kuberg

CHOR UND THEORIE
Zeitgenössische Theater Texte von
Heiner Müller bis René Pollesch

konstanz|university press

Chor und Theorie

Maria Kuberg

CHOR UND THEORIE

Zeitgenössische Theatertexte von
Heiner Müller bis René Pollesch

Konstanz University Press

Die Arbeit an diesem Buch wurde gefördert durch die Stiftung Bildung und Wissenschaft. Der Druck wurde gefördert mit Mitteln des Zentrums für Kulturwissenschaftliche Forschung (ZFK) der Universität Konstanz.

Umschlagabbildung: Günther Uecker, *Weisses Feld*, 1988 (Nägel, Öl auf leinenbespannter Holzkonstruktion, 92 × 92 × 16 cm)
Museum Frieder Burda, Baden-Baden

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Konstanz University Press 2021
www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de
Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH

Satz: Jonas Haas
Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
ISBN (Print) 978-3-8353-9135-2
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-9736-1

Inhalt

Vor dem Anfang: Aischylos – *Die Schutzflehenden* 7

Einleitung 15

Durch die deutsche Brille 17 | Herkunftsfragen 24 | Zwischen-Räume
des Postdramatischen Theaters 32 | Chor-Texte 38

1 Zusammengelesen. Der Chor als Kollektiv 45

1.1 Risse. Die theatrale Urszene und die Chor-Masse 46

Arbeit am Kollektiv: Heiner Müller – *Mauser* 53 | Oszillationen:
Botho Strauß – *Schlußchor* 64

1.2 Genealogien. Nietzsche und der Tod der Tragödie 72

1.3 (Un-)Gründe. Chorös und Chōra 84

»Noch sind wir ein Wort«: Elfriede Jelinek – *Wolken.Heim.* 96 |
Ornamente der Masse: Elfriede Jelinek – *Ein Sportstück* 105

1.4 Antworten. Mit-Teilungen des Chors 117

Zusammen weiter: Tankred Dorst/Ursula Ehler – *Die Legende vom
armen Heinrich* 123

2 Sprechen und Handeln 135

2.1 Rauschen. How to do things with words together 139

Risse im Kern: Ewald Palmethofer – *tier. man wird doch bitte unterschicht* 147 |
Am archimedischen Punkt? Rainald Goetz – *Heiliger Krieg* 156

2.2 Parekbase. Theorien des Chors bei August Wilhelm und bei Friedrich Schlegel 170

2.3 Schauer. Schillers Theorie-Theater 177

Schalldenker: Gert Jonke – *Chorphantasie* 183 | Mauer-Schau: René Pollesch –
Schmeiß Dein Ego weg! 195

3 Schluss 205

Ohne Ende? Elfriede Jelinek – *Die Schutzbefohlenen* 217

Dank 229

Siglen 231

Literaturverzeichnis 233

Vor dem Anfang: Aischylos – *Die Schutzflehenden*

Eine Familie landet am Strand von Argos, fünfzig Schwestern, begleitet von ihrem greisen Vater. Sie sind auf der Flucht vor der Zwangsverheiratung mit ihren ägyptischen Vettern und suchen Schutz in der Heimat ihrer Ururgroßmutter. Den Frauen bleibt nichts anderes übrig, um sich gegen die unliebsame Verhelichung zu wehren. Die Rechtslage spricht gegen sie: Nach ägyptischem Gesetz steht den Vettern die Heirat zu. Einen plausiblen Grund gegen die Verheiratung können sie nicht vorbringen. Zu allem Überfluss droht Argos, sollte die Stadt den Jungfrauen Schutz gewähren, der Krieg mit Ägypten – ein hinreichender Grund, den Schutz zu verweigern. Alles in allem sind die Mädchen also in einer recht aussichtslosen Lage. Ihnen bleibt nur übrig, mit weißer Wolle umwickelte Zweige, das Zeichen der Schutzflehenden, in die Hände zu nehmen und sich betend um den Zeus-Altar zu versammeln – das, und die Kunst der Überredung.

So die recht hoffnungslose Ausgangssituation von Aischylos' *Schutzflehenden*; eine Flüchtlingskrise, erzählt vor zweieinhalbtausend Jahren.¹ Die Gruppe der geflüchteten Frauen ist ohne politischen oder wirtschaftlichen Einfluss; sie können nicht einmal beweisen, dass sie die Heirat mit den Ägyptern nicht etwa zu Unrecht ablehnen.² Dennoch wird es dem Chor der

¹ In Reaktion auf die sogenannte Flüchtlingskrise in Europa ab 2013 sind *Hiketiden*-Bearbeitungen zahlreich in deutsche Spielpläne aufgenommen worden. Die Reihe der Inszenierungen ist kaum übersehbar, ich nenne hier nur die vielbeachtete Inszenierung von Volker Lösch, die im Mai 2016 in Mannheim Premiere hatte. Eine der ersten in diesem Kontext entstandenen Bearbeitungen der *Schutzflehenden* – zweifellos jedenfalls die einflussreichste – hat Elfriede Jelinek vorgelegt, deren Stück *Die Schutzbefohlenen* einen an das aischyleische Stück angelehnten Kommentar zur sog. Flüchtlingskrise darstellt. (Uraufführung im Mai 2014 in Mannheim, Regie: Nicolas Stemmann; eine weitere Inszenierung von Stemmann wurde kurz darauf im Thalia-Theater in Hamburg aufgeführt. Unter den zahlreichen weiteren Inszenierungen des Stücks ist die von Michael Thalheimer am Burgtheater im März 2015 hervorzuheben.) Jelineks Stück bespreche ich ausführlicher im Abschnitt »Ohne Ende? Elfriede Jelinek – *Die Schutzbefohlenen*« am Schluss dieser Arbeit. Zur asylpolitischen Bedeutung des antiken Theaters und seinen Transformationen im Theater der Gegenwart vgl. Bettine Menke, Juliane Vogel: »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. v. dens., Berlin 2018, S. 7–23.

² Zu der von Aischylos ungeklärten Frage nach der Rechtmäßigkeit des Vorgehens der Danaiden wie der Ägyptiaden vgl. ausführlich Martin Dreher: »Hikesie und Asylie in den *Hiketiden* des Aischylos«, in: *Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und*

Danaos-Töchter schließlich gelingen, von den Argivern und ihrem König Pelasgos zumindest vorläufig in Schutz und in die Stadt aufgenommen zu werden. Der Weg dahin bildet den Plot des Stücks. Der Chor wird so zur Hauptfigur, eine ungewöhnliche Konstellation – in keiner anderen erhaltenen griechischen Tragödie nimmt der Chor eine derart zentrale Position ein, sind die durch ihn repräsentierte Personengruppe und deren Schicksal so stark in die Handlung integriert.³ Das aus diesem Fokus resultierende dramaturgische Problem – wie kann man es plausibel machen und wie praktisch umsetzen, dass eine große Gruppe von Personen auf der Bühne eine für das Publikum nachvollziehbare Handlung gemeinsam ausführt? – korrespondiert inhaltlich mit der Handlungsunmündigkeit der Jungfrauen und ihrer Abhängigkeit von den Männern Danaos und Pelasgos. Für den Danaidenchor – sowohl innerdiegetisch als Gruppe hilfloser Frauen als auch formal als Tragödienchor – bietet sich der Sprechakt als die einzige Möglichkeit dar, zu handeln. »Die Ankommenden«, so Susanne Götde, »müssen sich ihre Aufnahme mit ihrem Körper und ihrer Stimme rituell und rhetorisch »ersprechen«.⁴

Und um diese Möglichkeit zu nutzen, zieht der Chor im Stück alle Register. Rät der Vater Danaos den Töchtern vor der Ankunft des Pelasgos noch: »Lernt euch bescheiden! Arm seid, fremd, landflüchtig ihr; / Ein keckes Mundwerk ziemt sich für die Schwächern nicht«,⁵ so werden diese Mahnungen vom

politische Funktion, hg. v. dems., Köln u. a. 2003, S. 59–84, hier: S. 61 ff. sowie Sabine Föllinger: *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Göttingen 2003, S. 194 ff. Auf die Parallelen zwischen der Grenzsituation junger Frauen kurz vor der Eheschließung und derjenigen um Schutz flehender Fremder hat Susanne Götde hingewiesen: Susanne Götde: *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' »Hiketiden«*, Münster 2000.

3 Vor allem dieser prominenten Position des Chors wegen hat man die *Schutzflehenden* lange Zeit für die älteste überlieferte Tragödie gehalten. Nachdem 1952 das Oxyrhynchos-Papyrus XX, Nr. 2256, fr. 36 veröffentlicht wurde, auf dem Fragmente einer Didaskalie erkennbar sind, geht man nun davon aus, dass das Stück um 463 aufgeführt wurde, also nach den *Persern* und den *Sieben gegen Theben*.

4 Susanne Götde: »Asyl als Übergang. Transiträume in der griechischen Tragödie«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. v. Bettine Menke und Juliane Vogel, Berlin 2018, S. 26–48, hier: S. 32 f.

5 Aischylos: *Die Schutzflehenden*, in: Ders.: *Tragödien und Fragmente*, hg. u. übers. v. Oskar Werner, München 1969, S. 487–557, hier: S. 501, V. 202 f. Die folgenden Nachweise erfolgen in Form von Versangaben im Text unter der Sigle Hi. – Die hier verwendete Übersetzung von Werner weicht von der Droysen-Übersetzung insoweit ab, als Droysen in der Stichomythie zwischen Chor und Pelasgos zwischen V. 295 und 296 eine Konjekture setzt, wodurch sich die Dialogaufteilung dort so verschiebt, dass der Chor nicht, wie bei Werner, als Fragender, sondern als Befragter erscheint. Zudem spricht Droysen einen großen Teil der Chorphrasen der Chorführerin zu, während Werner davon ausgeht, dass so gut wie alle Chorstellen vom gesamten Chor gesprochen werden. Die lange selbstverständliche Annahme, dass die

Frauenchor im Gespräch mit Pelasgos rundheraus in den Wind geschlagen. Zuerst einmal weisen sich die Choreutinnen⁶ vor Pelasgos als die Nachfahrrinnen der Io aus, der argeischen Priesterin, die, von Zeus begehrt und von der eifersüchtigen Hera in eine Kuh verwandelt, von einer Bremse so lange gejagt wurde, bis sie, am Nil angelangt, ihre menschliche Gestalt zurückgewann (Hi 291–324).⁷ Mit der Erzählung des Mythos belegen die Frauen ihre griechische Herkunft auf zweierlei Weise: Zum einen legt ihre Kenntnis der Geschichte dem Pelasgos nahe, dass die Frauen nicht barbarischer Herkunft sein können – wenn sie die griechischen Mythen kennen, müssen sie Griechinnen sein. Zum anderen beweist auch der Inhalt der Erzählung ihre griechische, ja ihre argeische Abkunft und angestammte Verbundenheit mit der Stadt – betont aber zugleich auch ihre Fremdheit, ihre direkte Herkunft aus Ägypten und den Grund ihrer Flucht. Mit ihrer Herkunftsgeschichte weisen sich die Danaiden also als rechtmäßige Zugehörige von Argos und zugleich als schutzbedürftige Asylsuchende aus, als welche sie überhaupt erst zu weiteren Forderungen als berechtigt gelten können.

Die stellen sie denn auch prompt: »Fordern's Aiggyptos' Söhne: liefre uns nicht aus!« (Hi 341) Pelasgos' Einwand, dass er mit einer Einmischung in den Konflikt einen Krieg mit Ägypten provozieren werde, parieren sie mit der trotzig-selbstbewussten – und obendrein unbewiesenen – Behauptung, das Recht auf ihrer Seite zu haben (Hi 343). Die vom König geäußerten Zweifel weisen sie mit der Drohung zurück, im Falle unterlassener Hilfeleistung werde er den Zorn Zeus' auf sich ziehen (Hi 347). Als Pelasgos, hin- und hergerissen, sich endlich entschließt, sich aus der Angelegenheit der Frauen um des Friedens seiner Stadt willen lieber herauszuhalten (Hi 438 ff.), drohen sie, durch kollektiven Selbstmord den Tempel zu beflecken (Hi 457 ff.) – und erreichen so, dass Pelasgos sich beugt und ihnen seine Hilfe anbietet. Statt

Sprechpartien der Chöre nur vom Chorführer, nicht unisono gesprochen wurden, ist unbelegt. Vgl. dazu Markus A. Gruber: *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009, S. 63.

6 Die Chöre der griechischen Tragödie waren ausschließlich männlich besetzt (während andere, prä-dramatische, Rituale auch Frauenchöre vorsahen). Wenn ich hier und an anderen Stellen die Mitglieder des Danaidenchors oder anderer tragischer Chöre als »Choreutinnen« bezeichne, tue ich das mit Bezug auf die weibliche Rolle, die der Chor im jeweiligen Stück übernimmt. Wo es explizit um aufführungstechnische Fragen geht, verwende ich in Bezug auf die antiken Stücke die männliche Form. Für die Mitglieder der Chöre in Theatertexten des 20. und 21. Jahrhunderts verwende ich eine gendergerechte Formulierung.

7 Der Io-Mythos erscheint als Umkehrung des Europa-Mythos, in dem Zeus sich einer Phönizier-tochter in Gestalt eines Stiers nähert und sie nach Griechenland verschleppt. Dem Gründungsmythos der »Festung« Europa steht damit immer schon als sein Schattenbild die Io-Geschichte von Vertreibung und Asylie gegenüber.

der vom Vater angemahnten Sittsamkeit, Bescheidenheit und Sanftmut setzt der Chor also knallharte Forderungen, steife Behauptungen und wilde Drohungen ein, um zum Ziel zu kommen.⁸ Zu einer ihn selbst rettenden Tat nicht mächtig, weicht der Chor auf die Rede aus. »[M]it allen rhetorischen Waffen«,⁹ so Bettine Menke und Juliane Vogel, führen die Danaiden in der Verhandlung mit Pelasgos ihre Sache, der Form des Agon, des wettstreitenden Dialogs folgend. »Sprechend versuchen sich die fliehend Eintreffenden geltend zu machen und dabei unter verschärften Bedingungen eine Behauptungsleistung zu vollbringen, die paradigmatisch von jedem verlangt wird, der eine Bühne betritt.«¹⁰ Dabei kommt erst durch die chorische Rede die dramatische Handlung des Stücks überhaupt in Gang und wird schließlich der zögerliche Pelasgos zu einer tragischen Figur.¹¹ Denn erst durch die Forderungen und Drohungen des Chors entsteht für Pelasgos der Konflikt,

8 Diese Lesart widerspricht der gängigen Interpretation des Stücks, wonach der Chor als passiv-hilflose Gruppe in völliger Abhängigkeit von den männlichen Beschützerfiguren verstanden wird (s. etwa Gruber: *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*, S. 212). Das trifft für die Ausgangssituation des Stücks sicherlich zu, verstellt m. E. aber den Blick auf das Handlungspotential des Chors. Die Abhängigkeit der Frauen von männlichen Fürsprechern ist so eindeutig nicht: Zwar müssen die Danaiden Pelasgos als ihren Fürsprecher vor den argeischen Bürgern gewinnen, ohne den eine Aufnahme in die Stadt nicht gelingen könnte. Aber um ihr Anliegen vor dem König vorzubringen, lassen sie nicht etwa ihren Vater für sie sprechen, sondern können selbst ihre Lage schildern und den König für sich einnehmen. Vgl. zum Fürsprecher Rüdiger Campe: »Flucht und Fürsprache in Aischylos' *Orestie*«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. v. Bettine Menke und Juliane Vogel, Berlin 2018, S. 75–97.

9 Menke, Vogel: »Das Theater als transitorischer Raum«, S. 13.

10 Ebd.

11 Die Tragik der Figur Pelasgos sehe ich zum einen in dem auf der Bühne ausagierten inneren Konflikt, den die aporetische Situation in ihm auslöst. Solche Zerrissenheit ist für Ette Merkmal des tragischen Helden: »Die Auseinandersetzung geht durch ihn hindurch; er kämpft mit sich selbst.« Wolfram Ette: *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Weilerswist 2011, S. 16. Zum anderen erhält Pelasgos eine tragische Dimension im Hinblick auf die – nicht überlieferten – beiden weiteren Teile der Danaidentrilogie, in denen sich, so wird vermutet, die Heiratsunwilligkeit der Danaiden als Unrecht herausstellt, dem mit der Einführung der Institution der Ehe durch Aphrodite im letzten Teil, den »Danaiden«, Einhalt geboten wird. Pelasgos' Parteinahme für die schutzsuchenden Danaiden würde somit zum unwissentlich begangenen Fehler, den er nur durch das Begehen eines anderen Fehlers, des Unterlassens der Hilfe, hätte vermeiden können, womit er wiederum den Zorn Zeus', des Patrons der Schutzsuchenden, auf sich gezogen hätte. Zur Diskussion über die Fortsetzung der Trilogie s. Gödde: *Das Drama der Hikesie*, S. 13 ff.; Gruber: *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*, S. 213 ff. Die Spekulationen über den Fortgang der Trilogie stützen sich auf die in Apollodor II 1, 4–7 wiedergegebene Danaidensage ebenso wie auf die wenigen erhaltenen Fragmente aus den anderen Teilen der Trilogie, *Die Ägypter*, *Die Danaostöchter* und dem Satyrspiel *Amyymone*.

den er, indem er »[i]n Tauchers Weise« (Hi 408) in sich geht, auf offener Bühne mit sich selbst austrägt. Und als er, gleichsam wiederauftauchend, seinen Entschluss gefasst hat, vernünftig, aber auch völlig untragisch das kleinere Übel wählend, zwingt ihn der Chor mit seinem Totschlagargument vom kollektiven Selbstmord in die Rolle des rettenden Helden. Dadurch erst wird der schon ziemlich festgefahrenen Handlungslosigkeit schleppenden Dialog-Hin-und-Hers der Wind dramatischer Handlung eingeblasen, die schließlich in dem wilden Auftritt des ägyptischen Herolds gipfelt, vor dem das heldenhafte Einschreiten Pelasgos' die Frauen errettet.

Das selbstbewusste Auftreten der hilfesuchenden Frauen¹² vor dem König von Argos mag den Eindruck erwecken, als wollten sie angesichts der Aussichtslosigkeit ihrer Situation alles auf eine Karte setzen. Tatsächlich haben sie allerdings gleich mehrere Trümpe in der Hand. Einer davon ist ihre rein zahlenmäßige Überlegenheit vor dem alleine stehenden König. Zwar sind die Danaiden die aus der Gemeinschaft der Argiver Ausgeschlossenen, die um Aufnahme bitten, aber auf der Bühne (und auch im Text, den der Chor mit 60 % Versanteil dominiert)¹³ erscheint die Situation geradezu umgekehrt: Vor dem eng zusammengeschlossenen Kollektiv steht Pelasgos wie ein Ausgestoßener. Im Dialog zwischen Danaidenchor und Pelasgerkönig schwelt der Konflikt zwischen Masse und Individuum, bei dem Pelasgos unterliegen muss. Ob man von einer Chorgröße von fünfzig Jungfrauen ausgeht, wie der Danaidenmythos es nahelegt, oder eher eine Zahl von zwölf Choreuten annimmt, wie sie in der aischyleischen Tragödie üblich war,¹⁴ spielt dabei eine untergeordnete Rolle: In jedem Fall tritt der Chor als eine tendenziell unüberschaubare Menge auf, der Pelasgos als der einzelne Protagonist gegenübersteht.

Ein weiterer Grund für das Selbstvertrauen der Danaiden ist, dass sie sich auf mächtigen Beistand berufen können, auf Zeus, zu dem sie als Schutzsuchende sowie als seine Ururenkelinnen, aber auch auf formaler Ebene als rituelle Chorgruppe¹⁵ besonderen Zugang haben. Sie nutzen diese Verbun-

12 Zum Ineinandergreifen von Stärke und Schwäche in der Person des Schutzfliehenden s. Gödde: *Das Drama der Hikesie*, S. 16.

13 Auf diese Zahl kommt Thomas Paulsen: »Die Funktionen des Chores in der Attischen Tragödie«, in: *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, hg. v. Gerhard Binder und Bernd Effe, Trier 1998, S. 69–92, hier: S. 92. Die Schutzfliehenden sind nach dieser Rechnung eindeutig die erhaltene Tragödie mit dem höchsten Choranteil (vor *Agamemnon* mit 50 %); insgesamt liegen die Aischylos-Tragödien mit durchschnittlich 48 % Choranteil deutlich vor den sophokleischen (21 %) und euripideischen (20 %), s. ebd.

14 Vgl. dazu Dreher: *Hikesie und Asylie in den Hiketiden des Aischylos*, S. 60 f.

15 Der Ritualität des antiken Chors, der innerhalb des Gottesdienstes, der die Dionysien immer auch waren, wichtige Funktionen zukommen, entspricht in den Schutzfliehenden (wie

denheit auf zweierlei Weise: Zunächst einmal versuchen sie, über Gebete die Hilfe Zeus' höchstselbst zu erwirken. Bereits die Parodos ist ein einziges langes, acht Strophen und Gegenstrophen umfassendes Bittgebet an Zeus. In die lyrische Form des Chorgesangs mischt sich hier ein episches Sprechen,¹⁶ das den Gott (und die Rezeption) an den Io-Mythos gemahnt, nach dem die Danaiden über Epaphos, den Sohn von Zeus und Io, direkte Abkömmlinge des Gottes sind und also seine Hilfe erwarten dürfen. Das Bewusstsein dieser Verwandtschaft erfüllt die Danaiden offenbar mit höchster Selbstgewissheit, denn sie nehmen sich schon in der Parodos heraus, Zeus genauso unverfroren mit Selbstmord zu drohen wie später dem Pelasgos (Hi 154 ff.). Die Gebete werden erhört; wie Pelasgos scheint sich auch der Göttervater durch die Drohung einschüchtern zu lassen, jedenfalls wird zumindest der einstimmige Volksbeschluss der Pelasger zugunsten der Danaiden auf Zeus' Konto gerechnet: »Gehör gab volkgewinnend-klugen Wendungen / Pelasgias Volk, und Zeus bracht' es zu gutem Schluß.« (Hi 623 f.) Der Verweis auf die Zugehörigkeit zu Zeus (als Verwandte und als Schutzflehende) nutzt den Frauen aber nicht nur vor dem Gott, sondern bewegt auch die Argiver zum Helfen. Die Danaiden drohen mit dem Zorn des Gottes, sollte ihnen als seinen Schutzbefohlenen keine Unterstützung gewährt werden (Hi 347). Das ihre Verbundenheit mit Zeus kennzeichnende Requisit, die mit weißer Wolle umwickelten Zweige, wird, dem Ritual der Hikesie folgend, mehrfach eingesetzt, um andere über diese Verbundenheit zu informieren und so zum Wohlwollen zu bewegen.¹⁷

Ein dritter Grund für die Selbstsicherheit der Flüchtigen liegt in ihrem Selbstverständnis als Griechinnen. Die Danaiden verstehen sich nicht als barbarische Fremde, sondern als rechtmäßige Abkömmlinge einer Argiverin. Das ist erstaunlich, weil sie den Argivern offensichtlich als fremdartig gekleidete, dunkelhäutige Ausländerinnen erscheinen (Hi 234 f.) und auch selbst immer wieder auf ihr exotisches Aussehen und ihre Fremdartigkeit anspielen (Hi 71;

auch in anderen Tragödien) eine rituelle Rolle innerhalb der Diegese des Stücks. Zur Herkunft des dramatischen Chors aus der prädramatischen *song-and-dance culture* s. Barbara Kowalzig: *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford, New York 2007; Graham Ley: *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing-space and Chorus*, Chicago 2007. Für den aischyleischen Chor s. Gruber: *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*.

¹⁶ Vgl. zu den lyrischen und epischen Aspekten des tragischen Chors Lutz Käppel: »Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona«, in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, hg. v. Peter Riemer und Bernhard Zimmermann, Stuttgart, Weimar 1999, S. 61–88.

¹⁷ Die Gleichsetzung ihres Willens mit dem des Gottes lässt sich, genauso wie die Erpressungsversuche, als Hybris deuten, die womöglich auf die Verfehlungen der Danaiden in den verlorenen Teilen der Trilogie vorausdeutet. Vgl. Gruber: *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*, S. 233.

119 ff.). Sie treten als Fremde auf, sie sind, mit Julia Kristeva gesprochen, sogar »auf doppelte Weise Fremde«, ¹⁸ weil sie einerseits aus der Gemeinschaft der Argiver ausgeschlossen sind und sie andererseits die Gemeinschaft mit den Aigyptiaden verweigern. Und doch behaupten sie, zur Gemeinschaft zu gehören, eine Behauptung, die sie unter Beweis zu stellen bereit sind. In der Stichomythie mit Pelasgos (Hi 291–324) erbringen sie ohne zu zögern den Nachweis ihres Wissens vom Mythos ihrer Herkunft und können sich damit auf zweifache Weise – nämlich als Eingeweihte in die mythische Erzählung und als durch ebendiesen Mythos in ihrer Herkunft Ausgewiesene – vor dem König legitimieren. Der Beweis ist so überzeugend, dass der König, der das Gespräch noch mit der skeptischen Frage eingeleitet hatte: »Woher stammt diese Schar in unhellenischer Tracht, / Im Prunk barbarischer Kleider und des Stirnbands Schmuck?« (Hi 234 f.), nun, nachdem die Choreutinnen ihre Genealogie hererzählt haben, zugeben muss: »Es scheint fürwahr mir, ihr gehört zu diesem Land / Seit alters.« (Hi 325 f.).¹⁹

Was wir vom Danaidenmythos und den übrigen Teilen der aischyleischen Trilogie wissen, legt nahe, dass Pelasgos nicht gut daran getan hat, den Danaiden Asyl zu gewähren. Die Aigyptiaden werden ihre Heiratspläne doch umsetzen, um den Preis, von den Danaiden noch in der Hochzeitsnacht ermordet zu werden (nur eine der Schwestern wird den Mord verweigern). Immerhin – fürs Erste hat Pelasgos die Frauen gerettet. Er konnte auch nicht anders, denn als Grieche unterliegt er dem heiligen Gebot, den Schutzfliehenden Asyl zu geben. Hätte Pelasgos den Danaiden auch Schutz gewährt, wenn sie sich nicht als Argiverinnen zu erkennen gegeben hätten? Hätte ein Gesetz der absoluten Gastfreundschaft das nicht von ihm gefordert?²⁰ Und ist es nicht auf eine seltsame Art auch so, dass gerade umgekehrt der Danaidenchor dem Pelasgos Statt gibt? Denn sie lagern ja bereits vor den Altaren der »Götter[] unsrer Stadt« (Hi 242), als Pelasgos zu ihnen tritt und sich ihnen als König der Stadt vorstellt. Und sie sind als Ururenkelinnen der Io auch die Nachkommen des Inachus, Ios Vater, des Gründers und ersten

¹⁸ Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. M. 1990, S. 53.

¹⁹ Wie Jonas Grethlein gezeigt hat, löst die fremdartige Erscheinung der Danaiden bei Pelasgos eine Reflexion der griechischen Identität aus, die ein frühes Zeugnis ethnozentrischer Identitätsbildung liefert. Die gleichzeitige Verwandtschaft der fremd aussehenden Danaiden mit der Griechin Io verleiht dem Chor einen ambivalenten Status, sein Barbarentum bleibt, Grethlein zufolge, vor allem in den von Unkenntnis der griechischen Poliskultur zeugenden politischen Vorstellungen der Danaiden, sowie in ihrem aus griechischer Sicht anmaßenden Verhältnis zu Zeus sichtbar. Vgl. Jonas Grethlein: *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 53 ff.

²⁰ Vgl. Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft. Mit einer »Einladung« von Anne Dufourmantelle*, Wien 2001, S. 27.

Königs von Argos. So fremdartig sie aussehen, sie sind doch Argiverinnen »seit alters« und berufen sich dabei auf ein Recht, das älter ist als das, für das Pelasgos entsteht.

»Der Chor«, stellt Ulrike Haß fest, »ist älter als die Tragödie und stammt aus der Landschaft. [...] Er ist keine Kulisse für die Einzelfigur, sondern bildet ihr gegenüber wesentlich die Figur des ›Schon-da‹.«²¹ Und dennoch behandelt ihn das antike Drama »wie einen Migranten«.²² Diese eigenartige Gleichzeitigkeit, die in den *Schutzflehenden* ihr Narrativ findet, macht ihn zu einer Instanz des Dazwischen. Nicht nur zwischen Heimat und Fremde steht der Chor, sondern auch zwischen selbständigem, kollektivem Tun und der Abhängigkeit vom Handeln des protagonistischen Subjekts, zwischen Menschen und Göttern und schließlich zwischen der Diegese und der extradiegetischen Realität des Publikums. Dieses gleich mehrfache Dazwischen hat Aischylos zum Schauplatz seines Chor-Stücks gemacht. Hier, in diesem mehrfachen Dazwischen, lässt sich ein Anfang finden für eine Arbeit über den Chor in zeitgenössischen Theatertexten.

21 Ulrike Haß: »Woher kommt der Chor«, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 58.1, 2012, S. 13–30, hier: S. 19.

22 Ebd.

Einleitung

Das Theater ist die Kunstform des Kollektiven, eine Kunst, die kollektiv produziert und rezipiert wird. Es bleibt dem Theater kaum etwas anderes übrig, als sich immer wieder aufs Neue mit den möglichen Organisationsformen von Gemeinschaft auseinanderzusetzen. Das ist schon immer so gewesen, aber im Theater des 20. Jahrhunderts wird die Frage nach den kollektiven Prozessen des Theaters – teils im Zuge von Abgrenzungsbewegungen gegen das Konkurrenzmedium Film, teils in Reaktion auf gesamtgesellschaftliche Prozesse – virulent. Ihren Niederschlag finden diese Auseinandersetzungen mit dem Kollektiven in der Bühnenarchitektur,¹ in der Organisation der Proben-,² Produktions-³ und Verwaltungsprozesse⁴ – und schließlich in den Formen und Inhalten der Kunst selbst. In den letzten Jahren entwickeln sich vermehrt theatrale und performative Kunstformen, die die Kollektivität ihres eigenen Schaffensprozesses in den Mittelpunkt rücken.⁵ Aber

1 Dazu gehört nicht zuletzt die Verlegung von Performances in den öffentlichen Raum. Vgl. Frauke Surmann: *Ästhetische In(ter)ventionen im öffentlichen Raum. Grundzüge einer politischen Ästhetik*, Paderborn 2015. Zur Entwicklung der Bühnenarchitektur im 20. Jahrhundert: Silke Koneffke: *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort. 1900–1980*, Berlin 1999.

2 Vgl. das Kapitel »Kollektive Kreativität: Tun und Lassen« in Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012, S. 265 ff.

3 S. etwa die Workshops der Praktischen Theaterwissenschaften in Hildesheim zu diesem Thema. Vgl. die Berichte von Wolfgang Löffler: »Über die Notwendigkeit und Schwierigkeit, ein Chor zu sein«, in: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*, hg. v. Hajo Kurzenberger, Hildesheim 1998, S. 37–40; Sebastian Nübling: »Chorisches Spiel I. Zur Aktualität eines szenischen Verfahrens in der theaterwissenschaftlichen Projektarbeit: Shakespeare, Schwitters und Handke«, in: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*, hg. v. Hajo Kurzenberger, Hildesheim 1998, S. 41–62; Sebastian Nübling: »Chorisches Spiel II. Übungsspiele und Strukturelemente eines theatralen Verfahrens«, in: *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*, hg. v. Hajo Kurzenberger, Hildesheim 1998, S. 63–87. Auch über mehrere Produktionen hinweg bestehende Arbeitsgemeinschaften wie beispielsweise die »Marthaler-Familie« lassen sich in diesem Kontext nennen.

4 In den 1970er Jahren etwa entwickelten verschiedene deutsche Theater Mitbestimmungsmodelle, mit denen technisches Personal und Ensemblemitglieder demokratisch in Entscheidungsprozesse einbezogen werden sollten. Am erfolgreichsten schaffte das das Schauspielhaus Frankfurt. S. dazu: Gert Loschütz, Horst Laube, Mara Eggert: *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972–1980*, Frankfurt a. M. 1980.

5 Vgl. dazu Martina Ruhsam: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusam-*

auch jenseits der Reflexion seiner eigenen Arbeits- und Rezeptionsweisen setzt sich das Theater mit Erscheinungsformen menschlicher Gemeinschaft auseinander und bringt Massen, Mengen und Multitudes, Kollaborationen, Netzwerke und Schwärme auf die Bühne, um die Grenzen und Möglichkeiten gemeinschaftlichen Handelns auszuloten.⁶ Inszeniert werden Formen produktiver und kreativer Gemeinschaft, die zerstreut oder kompakt, gleichberechtigt oder hierarchisch, offen oder geschlossen organisiert sind, in denen das Individuum sich verliert, aus denen es hervortritt oder denen es sich gegenüberstellt, und die das Gelingen oder Misslingen kollektiver Praxis erproben und zur Schau stellen. Aus diesem allgemeinen Interesse für Formen und Auftrittsweisen der Gemeinschaft erhellt ein seit einigen Jahren erstarkendes Interesse für den Chor, das seit seinem frühen Höhepunkt im »chorischen Theater der neunziger Jahre«⁷ keineswegs abflaut, sondern sich bis heute konsequent erhält.

Mit einer Vielzahl chorischer Darstellungsweisen hat sich der Formenkanon des zeitgenössischen Theaters maßgeblich erweitert. Von den bis heute wegweisenden monumental-militaristischen Chorinszenierungen Einar Schleefs über die »Fragmentierung des Individuums ins Chorische«⁸ bei Christoph Marthaler, die Laienchöre Volker Löschs und Claudia Bosses oder die Übertragung chorischer Funktionen auf Kameraprojektionen beispielsweise bei Frank Castorf bis hin zu den intertextuellen Diskursschlaufen René Polleschs, der präzisen Formstrenge Ulrich Rasches oder Claudia Bauers »überfigürlich[en]«⁹ Chören nimmt das Chorische unzählige Gestalten an. Geeint wird diese Vielfalt in der Thematik, die sie, mit verschiedenen Ansätzen und unterschiedlichen Ergebnissen, verhandelt: der Öffentlichkeit als Handlungs-Raum und den Grenzen und Möglichkeiten von Gemeinschaft. Sicherlich ist dieses Interesse nicht zuletzt dem Zusammenbruch der kommunistischen Systeme und der Wende 1989/90 geschuldet; »[e]s scheint«, so Christian Engelbrecht, »dass die Frage des Gemeinschaftlichen verstärkt

menarbeit und ihre Aufführung, Wien, Berlin 2011; Kai van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, Paderborn 2012.

6 S. zu den verschiedenen Formen des Kollektiven auf dem Gegenwartstheater Nikolaus Müller-Schöll: »Das Wir kehrt wieder«, in: *Theater Heute* 55.1, 2014, S. 36–39.

7 Hajo Kurzenberger: »Chorisches Theater der neunziger Jahre«, in: *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler, Berlin 1999, S. 83–91.

8 Detlev Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Tübingen 1999, S. 185.

9 So Bauer selbst über ihr Verständnis des Chors: Claudia Bauer, Jacob Hayner: »Der Chor der Individualisten. Nicht nur über Politik reden, sondern politische Bilder schaffen – die Regisseurin Claudia Bauer im Gespräch«, in: *Theater der Zeit* 3, 2017, S. 16–17, hier: S. 16.

im Theater verhandelt wird, seitdem das politische Kollektiv in der Realität gescheitert ist.«¹⁰ Aber auch der Eindruck eines Wandels von einer Massenzur Massenmediengesellschaft weckt Fragen nach den Möglichkeiten von Gemeinschaftsbildung einerseits und öffentlichem Handeln andererseits, für deren Beantwortung der Chor als Experimentierfeld dient. Mit dem Chor wird die Gemeinschaft ins Zentrum des theatralen Ereignisses geholt. Er macht das Theater zum Austragungsort für die Verhandlung der für das Theater selbst immer schon relevanten Frage nach kollektiver Praxis und Produktion.

Durch die deutsche Brille

Das Chortheater des ausgehenden 20. Jahrhunderts schöpft aus einer reichen Menge von Einflüssen und Traditionen. Es kann dabei zunächst auf eine Reihe von außertheatralen, alltagsweltlichen gesellschaftlichen Erfahrungen mit Chören zurückgreifen, wie sie beim Anhören oder Mitsingen in privaten Singezirkeln,¹¹ Kirchenchören, Gesangsvereinen,¹² Fanchorälen in Sportstadien¹³ oder Chorgesängen auf Demonstrationen¹⁴ gemacht werden können. Darüber hinaus ist das Theater der Jahrtausendwende von den theatralen Repräsentationsformen beeinflusst, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt haben; das wachsende Interesse des »Zeitalters der Massen«¹⁵ an der künstlerischen Darstellung des Kollektiven hatte sich in den Arbeiterchören des Agitproptheaters,¹⁶ in Max Reinhardts »Theater

10 Christian Engelbrecht: *Weber, Woyzeck, Wunde Dresden. Ein Versuch über Volker Löschs chorische Theaterarbeiten am Staatsschauspiel Dresden*, Marburg 2013, S. 19.

11 Nicht über zeitgenössische Singezirkel, aber über solche um 1800, und zwar ausgehend von Goethes *Wilhelm Meister*, informiert Walter Salmen: »Chorisches Singen in privaten Zirkeln um 1800«, in: *Chöre und chorisches Singen. Festschrift für Christoph-Hellmut Mahling zum 75. Geburtstag*, hg. v. Ursula Kramer, Mainz 2009, S. 71–94.

12 Die vielfältigen musikalischen Einflüsse auf das Chor-Theater der 1990er Jahre arbeitet Roesner heraus: Vgl. David Roesner: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schlee und Robert Wilson*, Tübingen 2003.

13 Vgl. Reinhard Kopiez, Guido Brinkel: *Fussball-Fangesänge. Eine Fanomenologie*, Würzburg 1998.

14 Vgl. Stefan Donath: *Protestchöre. Zu einer neuen Ästhetik des Widerstands*. Stuttgart 21, *Arabischer Frühling und Occupy in theaterwissenschaftlicher Perspektive*, Bielefeld 2018.

15 Serge Moscovici: *Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie*, Frankfurt a. M. 1986.

16 Eine Geschichte der deutschen Arbeiterchöre und des Agitproptheaters der Weimarer Republik schreibt Richard Bodek: *Proletarian performance in Weimar Berlin. Agitprop, Chorus, and Brecht*, Columbia, SC 1997.

der 5.000«¹⁷ und im Thing-Spiel der Nationalsozialisten¹⁸ ebenso niedergeschlagen wie in Brechts Theater, welches letztere überdies den zunehmenden Einfluss außereuropäischer Chorformen auf das deutschsprachige Theater des 20. Jahrhunderts bezeugt, so in Brechts Fall¹⁹ vor allem der »Jiutai« genannte Chor des japanischen Nō.²⁰ Die zu Beginn des Jahrhunderts entwickelte Formensprache des Kollektiven prägt das chorische Theater der Jahrtausendwende, das sie zitiert, aktualisiert und weiterdenkt.

Über diese recht jungen Traditionen hinaus kann sich das zeitgenössische Chorthheater aber auf ein Vorbild zurückbeziehen, das so alt ist wie das abendländische Theater selbst und das in zweieinhalb Jahrtausenden eine unfassbare Fülle von Abdrücken, Nachahmungs-, Erneuerungs- und Überbietungsversuchen hervorgerufen hat: Gemeint ist der Chor der attischen Tragödie. Seine Spuren finden sich in einer Vielzahl von Formen des europäischen Theaters; seine Funktionen haben sich selbst da erhalten, wo der Chor auf der Bühne keinen Platz mehr fand, wie etwa in Shakespeares durch einen Einzelsprecher repräsentierten Chorus,²¹ durch Clowns und Harlekinfiguren²² oder den Vertrauten-Figuren des französischen Dramas.²³ Aber

17 Vgl. Berthold Held: »Massenregie«, in: *Max Reinhardt in Berlin*, hg. v. Knut Boeser und Renata Vatková, Berlin 1984, S. 181–184; Julius Bab: »Reinhardts Chorregie«, in: *Max Reinhardt in Berlin*, hg. v. Knut Boeser und Renata Vatková, Berlin 1984, S. 201–202.

18 Vgl. Evelyn Annuß: *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, Paderborn 2019.

19 Vgl. etwa Sang-Kyong Lee: »Das Lehrtheater Bertolt Brechts in seiner Beziehung zum japanischen Nō«, in: *Modern Language Notes* 93.3, 1978, S. 448–478.

20 Die gegenseitige Beeinflussung japanischen und europäischen Theaters untersucht seit Jahren Stanca Scholz-Cionca. Verwiesen sei nur auf den letzten von ihr mitherausgegebenen Sammelband zum Thema: Stanca Scholz-Cionca und Andreas Regelsberger (Hg.): *Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Intertwinings*, München 2011. Einführend zum Nō-Theater und der Funktion des Jiutai vgl. Monica Bethe, Karen Brazel: »The aesthetics of Noh performance«, online unter: <http://www.glopapad.org/jparc/?q=en/node/22767>, zuletzt geprüft am 16. 10. 2020.

21 Vgl. Michael Ingham: »Admit me Chorus to this history«. Shakespeare's M. C.s and Choric Commentators – How Medieval, How Early Modern?, in: *Neophilologus. An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature* 103.2, 2019, S. 255–271. Einar Schleef hat sich in seinem Essay ausführlich mit Shakespeares Verhältnis zum Chor auseinandergesetzt; er befindet, dass Shakespeare den antiken Chor »zerstört, ihn in Individuen spaltet«, diese Spaltung aber »durch eine Gleichzeitigkeit kompensiert«. Einar Schleef: *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt a. M. 1997, S. 10.

22 Wie die Figur des Harlekins Funktionen des Chorischen übernimmt, zeigt Nikolaus Müller-Schöll: »Der ›Chor der Komödie‹. Zur Wiederkehr des Harlekins im Theater der Gegenwart«, in: *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, hg. v. Nikolaus Müller-Schöll, André Schallenberg und Mayte Zimmermann, Berlin 2012, S. 189–201.

23 Die Funktion des Vertrauten schreibt zuerst Horaz dem Chor zu: Der Chor, so Horaz,

auch der Chor im engeren Sinne, als eine gemeinsam sprechende, singende und/oder tanzende Gruppe, hat sich in den unterschiedlichsten historischen Theaterformen durchzusetzen gewusst, im römischen Theater²⁴ genauso wie in den Haupt- und Nebenchören des aus der christlichen Liturgie sich entwickelnden mittelalterlichen Spiels.²⁵ An beide, die paganen wie die christlichen Chorformen, schließen die barocken Reyen an.²⁶ Chöre finden sich im neulateinischen Drama.²⁷ Auf den antiken Chor beruft sich das *corps de ballet*,²⁸ und insbesondere die Chöre der Oper, wie sie sich seit Monteverdi herausbildete, stehen in der Tradition des antiken Chors.²⁹

»sei den Edlen zugetan, sei ihnen Freund und Berater, Zürnende meisternd, Verzagte gern beruhigend« (ille bonis faveatque et consiliatur amice / et regat iratos et amet pacare timentis). Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica*. Das Buch von der Dichtkunst, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch*, München 1970, S. 230–259, hier: S. 242 f., V. 196 f. Sulzer verbindet die Vertrauten-Funktion mit der Zuschauerhaltung des Chors: »Die handelnden Personen entdecken in Gegenwart des Chors ihre geheimsten Gedanken, eben so, wie wenn sie ganz allein wären; der Chor verräth sie so wenig, als der Zuschauer; er ist der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Personen gegen einander handeln.« Johann Georg Sulzer: »Chor«, in: Ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Bd. 1, Hildesheim 1994, S. 461–468, hier: S. 463.

24 Vgl. Martin Hose: »Anmerkungen zur Verwendung des Chores in der römischen Tragödie der Republik«, in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, hg. v. Peter Riemeier und Bernhard Zimmermann, Stuttgart, Weimar 1999, S. 113–138.

25 Die Chöre geistlicher oder weltlicher Spiele liegen allerdings nicht unbedingt im Fokus mediävistischer Forschung. Zur Rolle von Liturgie und Religion für das mittelalterliche Theater s. die Beiträge in Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007.

26 Eine Untersuchung der Gestaltung der Reyen im schlesischen Trauerspiel und ihrer Darstellung in den Poetiken der Zeit, sowie einen umfangreichen Forschungsstand liefert Jörg Wesche: *Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit*, Tübingen 2004, S. 175 ff.

27 Vgl. Volker Janning: *Der Chor im Neulateinischen Drama. Formen und Funktionen*, Münster 2005.

28 Vgl. Fiona Macintosh: »Choruses, Community, and the Corps de Ballet«, in: *Choruses, Ancient and Modern*, hg. v. Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh, Oxford 2013, S. 309–325; Nicole Haitzinger: »Ordnungen des Chorisches im Tanztheater der Aufklärung und im zeitgenössischen Tanz«, in: *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*, hg. v. Julia Bodenbourg, Katharina Grabbe und ders., Freiburg i. B. 2016, S. 101–114.

29 Für die Oper war dabei insbesondere die Frage der vraisemblance gemeinsamen Sprechens und Singens immer wieder Gegenstand der Auseinandersetzung, vgl. Roger Savage: »Something like the Choruses of the Ancients: The Coro Stabile and the Chorus in European Opera 1598–1782«, in: *Choruses, Ancient and Modern*, hg. v. Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh, Oxford 2013, S. 117–132; Arnold Jacobshagen: *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt a. M. 1997.

Wie Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh in ihrem einschlägigen Band *Choruses, Ancient and Modern*³⁰ umfassend aufgearbeitet haben, werden unser Wissen und unsere Vorstellung vom antiken Chor, seinen Funktionen und seiner Erscheinung allerdings nicht vor allem durch diese vielgestaltigen Weiterentwicklungen, Adaptionen und Zitate des antiken Chors geprägt, nicht einmal vor allem durch die antiken Quellen selbst. Vielmehr sehen wir den antiken Chor maßgeblich aus der Perspektive, die die Philosophie des Deutschen Idealismus auf die griechische Tragödie und auf den Chor eröffnet hat. Betrachtungen über den antiken Chor, so bringt es Simon Goldhill in einem Aufsatztitel aus diesem Sammelband auf den Punkt, stellen wir heute so gut wie immer durch »our German eyes« an.³¹ Die von Szondi so genannte »Philosophie des Tragischen«,³² also die idealistische und nachidealistische deutsche Philosophie seit Schelling, entwickelt unter dem Eindruck der französischen Revolution (und den späteren Umwälzungen von 1848) ihren Themenkatalog in der und durch die Lektüre der antiken Tragödien, wobei tragische Topoi genauso zur Erklärung zeitgenössischer Konflikte herangezogen werden wie umgekehrt gegenwärtige politische und gesellschaftliche Fragen in die Interpretation der Tragödien fließen. So entsteht eine kaum mehr trennbare Verwicklung von antik-ästhetischen und gegenwärtig-politischen Problemen, in der die deutsche Hellenophilie eine ihrer wichtigsten Wurzeln hat³³ und durch welche Fragen der Freiheit und Notwendigkeit, des Konflikts und der Sittlichkeit, der Nationalität und der Ursprünge von Volksgemeinschaften, Fragen des Subjekts und der Möglichkeiten individuellen Handelns, aber auch solche nach dem Ursprung der Kunst zu Schwerpunkten der deutschen Philosophie werden.

Vermittlungshilfe bekommt die Tragödie dabei von der Oper, die seit Monteverdi unter dem Banner der Wiedererfindung der Tragödie firmiert und die seit Mozart und im gesamten 19. Jahrhundert ein Zentrum politischer und ästhetischer Debatten bildet.³⁴ Aufmerksamkeit kommt dem Chor auf diese Weise nicht zuletzt als musikalischem Phänomen zu, insbesondere

30 Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh (Hg.): *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford 2013.

31 Simon Goldhill: »The Greek Chorus: Our German Eyes«, in: *Choruses, Ancient and Modern*, hg. v. Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh, Oxford 2013, S. 35–51.

32 Vgl. Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*, in: Ders.: *Schriften*, hg. v. Jean Bollack, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1989, S. 149–260, hier: S. 151.

33 Vgl. dazu Dennis J. Schmidt: *On Germans and other Greeks. Tragedy and ethical life*, Bloomington 2001.

34 Vgl. Goldhill: »The Greek Chorus: Our German Eyes«, S. 37; Sven Oliver Müller und Jutta Toelle (Hg.): *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 2008.

im Kontext eines an Schopenhauer anschließenden, von Nietzsche und Wagner aufgegriffenen Diskurses über die Musik als Ausdruck von Innerlichkeit.³⁵ In diesem Diskurs findet nicht nur die Oper als Kunstform ihre idealistische Rechtfertigung, sondern wird auch die Frage nach der Rolle der Musik in der antiken Tragödie aufgeworfen, wofür wiederum der Chor einen wesentlichen Anhaltspunkt bietet. So rücken zunehmend seine lyrischen neben den dramatischen Eigenschaften in den Blick³⁶ und die Äußerungen des Chors werden, etwa bei Schiller, als lyrische Reflexionen und allgemeine Wahrheiten aufgefasst, die außerhalb der dramatischen Handlung stehen.³⁷ Für Hegel, der den Innerlichkeitsdiskurs stärker als seine Vorgänger ins Politische wendet, bildet der Chor den sittlichen Grund und eine ursprüngliche Volkseinheit, aus der der Protagonist als Subjekt hervortreten und in die er wieder zurückkehren wird.³⁸

Im Zuge dieser Perspektivierung, nicht zuletzt auch durch die einsetzende Lektüre der aischyleischen Dramen, die lange hinter den sophokleischen und euripideischen hatten zurückstehen müssen,³⁹ löst sich die Interpretation zunehmend von der bis dahin maßgeblichen funktionalistischen Chorauffassung des Aristoteles. Dessen integrationistischem Ansatz zufolge war der Chor in die Tragödie einzubeziehen »wie eine[r] der Schauspieler, und er muß ein Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.«⁴⁰ A. W. Schlegel bemüht sich zwar noch, das aristotelische Gebot der Integration mit der überindividuellen, ideellen Lesart zu verbinden, wenn er erklärt: »Der Chor spricht die

35 Vgl. Goldhill: »The Greek Chorus: Our German Eyes«, S. 41 ff.

36 So in August Wilhelm von Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Erster Theil*, in: Ders.: *Sämmtliche Werke* (SW), hg. v. Eduard Böcking, Bd. 5, Hildesheim, New York 1971, S. 77.

37 Vgl. Friedrich Schiller: »Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie«, in: Ders.: *Werke. Nationalausgabe* (NA), hg. v. Norbert Oellers und Siegfried Seidel, Bd. 10, Weimar 1980, S. 7–15, hier: S. 13.

38 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: Ders.: *Werke* (TW), hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt a. M. 2008, S. 540 ff.

39 Vgl. Joshua Billings: »An Alien Body? Choral Autonomy around 1800«, in: *Choruses, Ancient and Modern*, hg. v. Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh, Oxford 2013, S. 133–149, hier: S. 38.

40 Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2006, 1456a 25–30. Konsolidiert wurde diese Präskription durch Horaz: »Die Rolle einer handelnden Person muß der Chor spielen und voll beteiligt seinen Mann stehn« (actoris partis chorus officiumque virile / defendat). Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica*, S. 242 f., V. 193 f. Bis um 1800 folgt man im Allgemeinen dem aristotelischen Gebot, indem man den Chor in erster Linie als Teilnehmer an der tragischen Handlung behandelt. Vgl. dazu Billings: »An Alien Body? Choral Autonomy around 1800«.

allgemeinen menschlichen Betrachtungen über das menschliche Elend aus, er darf aber nicht zufällig sein und muß eine Veranlassung haben; der Dichter muß dessen Dasein erklären, und dies kann ihn nötigen, ihn öfters mithandeln zu lassen.«⁴¹ Bereits bei Schiller ist aber die Frage des Mithandelns der Hervorhebung der chorischen Kollektivität gewichen, in welcher, anstatt in subjektiviertem Mithandeln, die sinnliche Darstellungsebene des Chors zu finden sei: »Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert.«⁴² Die Gleichzeitigkeit von ideeller Allgemeinheit und sinnlicher Konkretion als Masse oder Gemeinschaft wird von nun an zum wesentlichen Charakteristikum des Chors. Das führt allerdings zu einem dramaturgischen Problem. Denn zwar finden um 1800 durchaus zahlreiche Versuche statt, den antiken Chor auf die zeitgenössische Theaterbühne zu bringen,⁴³ aber »when it comes to the instantiations of the model in the messiness of specific performance, what the audience repeatedly recognizes is the gap between the model and what is embodied onstage.«⁴⁴

Die idealistische Überfrachtung des Chors lässt ihn als ein einer Lösung harrendes Problem erscheinen; hierin liegt womöglich eine der wirkmächtigsten Perspektivierungen, die der Idealismus für den Chor vorgenommen hat; Billings, Budelmann und Macintosh zufolge jedenfalls ist der Idealismus »most powerful for modern notions of the chorus in that it has defined *the chorus as a problem*.«⁴⁵ Mit dem Problem chorischer Inszenierungspraktiken halten sich die Philosophen des Tragischen allerdings kaum auf – mit Ausnahme Schillers, dessen Reflexionen über den Chor aus der praktischen Arbeit mit ihm in der *Braut von Messina* resultieren.⁴⁶ Auch Schiller versucht aber,

41 August Wilhelm von Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre. Gehalten an der Universität Jena in den Jahren 1798–1799*, in: Ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen (KAV)*, hg. v. Ernst Behler, Bd. 1: *Vorlesungen über Ästhetik I [1798–1803]*, Paderborn u. a. 1989, S. 1–177, hier: S. 87.

42 Schiller: »Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie«, in: *NA* 10, S. 13.

43 Vgl. Anton Sergl: »Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus. Schillers Verständnis der *Iphigenie auf Tauris* und seine *Braut von Messina*«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 42, 1998, S. 165–194.

44 Goldhill: »The Greek Chorus: Our German Eyes«, S. 41.

45 Joshua Billings, Felix Budelmann, Fiona Macintosh: »Introduction«, in: *Choruses, Ancient and Modern*, hg. v. dens., Oxford 2013, S. 1–11, hier: S. 5 f.

46 Die Interferenzen praktischer und theoretischer Chorarbeit bei Schiller habe ich dargestellt in Maria Kuberg: »Chor und Krieg. Schillers Ästhetik in Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*«, in: *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*, hg. v. Michael Auer und Claude Haas, Stuttgart 2018, S. 287–300.

diese praktischen Fragen auf dem Feld der Theorie zu lösen. So erscheint die chorische Problematik bei Schiller wie bei Hegel und später bei Nietzsche als eine metaphysische: Der Chor fordert die in der Ästhetik üblichen Binaritäten heraus, er steht zwischen Stoff und Form (Schiller), Objektivem und Subjektivem (Hegel), Apollinischem und Dionysischem (Nietzsche). Mit Nietzsche und dem einsetzenden Interesse der akademischen Altphilologie wird diese metaphysische Problematik auf eine anthropologische Ebene versetzt, unter der Frage, ob das chorische Singen und Tanzen Natur oder Kultur, Kunst oder Ritual sei.⁴⁷ Diese Frage wird in der Sozial- und Evolutionsanthropologie noch heute diskutiert, wo der gemeinsame, chorische Tanz als genuin menschliches Verhalten aufgefasst wird, wobei er aber sozialanthropologisch als kulturelles Instrument zur sozialen Kohäsion gedeutet wird,⁴⁸ evolutionsanthropologisch stattdessen als in der menschlichen DNA verankertes Verhaltensmuster.⁴⁹

Von den idealistischen Einsätzen ist das Verständnis vom Chor bis heute geprägt. Wenn also auf diesen Seiten chorische Theatertexte seit den 1970er Jahren untersucht werden, dann wird die Rede vom Chor in der »Philosophie des Tragischen« den Grund bilden, auf dem die Untersuchung fußt und auf den immer wieder zurückzukommen ist. Durch die Brille des deutschen Idealismus wird der Chor bis heute gesehen und deshalb wird auch hier der Blick durch diese Brille gewagt. Freilich kann und muss diese Perspektive selbst wiederum mit einiger Distanz eingenommen werden, die Blickrichtung muss mitreflektiert und immer wieder auch korrigiert werden; wenn sie einen Grund für diese Untersuchung bildet, dann einen schwankenden, mitunter einen grundlosen. Die Beschreibungen Schillers, Nietzsches oder Schlegels können die Funktionen und die Bedeutung des Chors im zeitgenössischen Theater natürlich nicht zureichend erklären. Aber um das zeitgenössische Chortheater und seine Texte zu verstehen, ist es nötig, die idealistische Perspektive zu kennen und mitzubedenken, die unser Wissen und unser Verständnis vom Chor bis heute beeinflusst.

47 Die Ritualität der antiken Tragödien und prädramatischen Chorlyrik wurde, mit Verweis auf Nietzsche, zuerst in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg von den Cambridge Ritualists um Jane Harrison und Gilbert Murray zum Untersuchungsgegenstand, vgl. Jane Ellen Harrison: *Ancient art and ritual*, London u. a. 1948. Die Weiterentwicklung der ritualistischen Thesen in der Anthropologie bis in die Evolutionsarchäologie der Gegenwart verfolgt Ian Rutherford: »Chorus, Song, and Anthropology«, in: *Choruses, Ancient and Modern*, hg. v. Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh, Oxford 2013, S. 67–77.

48 Vgl. Björn Merker: »Synchronous Chorus and Human Origins«, in: *The Origins of Music*, hg. v. Nils Lennart Wallin, Björn Merker und Steven Brown, Cambridge, MA 2000, S. 315–332.

49 Vgl. Edward H. Hagen, Gregory A. Bryant: »Music and Dance as a Coalition Signaling System«, in: *Human Nature. An Interdisciplinary Biosocial Perspective* 14.1, 2003, S. 21–51.

Durch die deutsche Brille sehen wir insbesondere den *antiken* Chor, von dem Kenntnis zu haben für eine Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Chor unabdingbar ist. Und durch die deutsche Brille wird die Frage nach dem antiken Chor zu einer Frage nach dem Ursprung.

Herkunftsfragen

Woher kommt der Chor? Diese Frage zielt auf einen genealogischen Ursprung ab (von wem oder was stammt der Chor ab?), aber auch auf einen geografischen (von welchem Ort kommt der Chor?). Selten genug ist diese Frage, ob auf die eine oder andere Weise, überhaupt gestellt worden.⁵⁰ Stattdessen firmiert der Chor selbst immer wieder als eine Antwort auf Herkunftsfragen, etwa als Ursprung der Tragödie, des abendländischen Theaters, der Kunst überhaupt. Ohne selbst eine klare und eindeutig nachvollziehbare Genealogie aufweisen zu können, wird der Chor an den Anfang anderer Genealogien gestellt. Es scheint, als setze das Fragen nach der Herkunft überhaupt erst ein, als der Chor »schon da«⁵¹ ist – mit der Entstehung des abendländischen Theaters.

Zuvor, vor dem Anfang, ist der Chor ein Ort und sein Name die Antwort auf die Frage nach seiner geografischen Herkunft. Noch vor der Entstehung des Theaters ist mit χορός zunächst der Platz bezeichnet, auf dem im archaischen Griechenland Reigen aufgeführt wurden.⁵² Als Bezeichnung für ein Kollektiv von Tanzenden und Singenden wird der Begriff erst ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. verwendet, während sich für den Tanzplatz der Ausdruck »Orchestra« (ὀρχήστρα) einbürgert.⁵³ Choreutinnen oder Choreuten sind demnach zuerst einmal die, die sich auf dem χορός zum gemeinsamen Tanzen und Singen

50 Zuletzt ist sie von Ulrike Haß gestellt worden, die auch auf darauf aufmerksam macht, dass es sich um eine grundsätzlich problematische Frage handelt, denn: »Migranten werden das gefragt.« Haß: »Woher kommt der Chor«, S. 13.

51 Ebd., S. 14.

52 Der Pauly nennt als Beispiele dieser älteren Wortverwendung folgende Stellen bei Homer: Il. III 393, XV 508, XVIII 590 sowie Od. VI 65, 157, VIII 260, 264. S. Emil Reisch: »Chor«, in: *Paulys Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. v. Georg Wissower, Bd. 3, 6. Halbband, Campus ager – Claudius, Stuttgart 1970, Sp. 2373–2404, hier: Sp. 2373 f. Nach Peponi erweist sich die kulturelle Bedeutung dieser Tanzplätze auch in dem zusammengesetzten Adjektiv euru-choros, das die Ausstattung einer Stadt mit einem geräumigen Tanzplatz hervorhebt. Vgl. Anastasia-Erasmia Peponi: »Theorizing the Chorus in Greece«, in: *Choruses, Ancient and Modern*, hg. v. Joshua Billings, Felix Budelmann und Fiona Macintosh, Oxford 2013, S. 15–34, hier: S. 15.

53 Reisch: »Chor«, Sp. 2373.