

[Rezension]

Der zweite Körper des Theaters

Rezension zu: Haß, Ulrike: *Krauffeld Chor. Aischylos, Sophokles, Kleist, Beckett, Jelinek, Berlin 2020*

Nikolaus Müller-Schöll

Abstract

Ulrike Haß legt mit *Krauffeld Chor* einen großen Entwurf vor, abendländische Theatergeschichte anders neu zu begreifen.

Der Chor, das war die große (Wieder-)Entdeckung *Einar Schleefts*, der in seinen Inszenierungen die unterschiedlichsten Chöre auf die Bühne brachte: Mütter, Soldaten, Revolutionäre – Massen oder kleine Grüppchen, dirigiert von einem sichtbaren oder unsichtbaren Chorleiter, den Text entlang einer Partitur wie Musik vortragend, rhythmisiert, mit geteilter Melodik, vereinbarten Pausen, präzise formalisiert bis in die kleinsten Einheiten des gemeinsamen Sprechens. Eben deshalb ließen sie im Gemeinsamen das je andere singuläre, einsame Sprechen jedes und jeder einzelnen, die unterschiedliche „Rauheit“ der Stimme, ihren Körper zum Vorschein kommen. In seinem buchlangen dramaturgischen Essay *Droge Faust Parsifal* entwickelte *Schleef* dessen fragmentarische Theorie, deren Gegenstand die gesamte abendländische Geschichte des Theaters, doch speziell das klassische deutsche Sprechtheater und die Oper umfasste, neu beleuchtet unter dem Vorzeichen dessen, was sie ausgegrenzt hatte: die immer von Neuem geopfert, erhöhte und erniedrigte Frau – und eben den Chor. Nach *Schleefts* Tod griff eine große Zahl von

Theatermachern, die in seinen Arbeiten als Chorleiter oder -leiterin, Schauspieler, Chorist, Assistent oder Praktikant mitgewirkt hatten, diese Entdeckung auf und entwickelten sie weiter, so etwa *Volker Lösch*, *Gotthard Lange*, *Aenne Quinones* oder *Stefan Kolosko*. Andere übertrugen den Chor oder doch zumindest Formen des chorischen Auftretens und Sprechens als Formelement in ihre Arbeiten, erwähnt seien *René Pollesch*, *Frank Castorf*, *Laurent Chétouane*, *Claudia Bosse* oder *Ulrich Rasche*. Bürger artikulierten auf den neu begründeten „Bürgerbühnen“ Wut über die Verhältnisse. Theaterwissenschaftliche Aufsätze, Konferenzen, Sammelbände und einige monographische Arbeiten beleuchteten Teilaspekte. Zu erwähnen wären die Dissertationen von *Miriam Dreysse* zu *Schleef*, von *Stefan Donath* zu „Protestchören“ oder die in Bochum als Habilitation eingereichten Studien *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele* von *Evelyn Annuß* und *Chor Denken. Sorge, Wahrheit, Technik* von *Sebastian Kirsch*. Gleichwohl fehlte bislang eine Studie zum Chor, die seine lange Geschichte zu beschreiben versucht: Ihre Verbundenheit mit derjenigen des abendländischen Theaters wie auch ihre Abweichung von ihm. Es fehlte eine Aufarbeitung dessen, was *Schleef* in seiner eher divinatorischen Lektüre antiker wie gegenwärtiger Theaterzusammenhänge angedeutet hatte, ein Versuch, die mit dem Chor verbundene andere Logik zu ergründen - und dabei zum Teil das Andere der Logik selbst.

Eine solche Studie, wenngleich in – dem Phänomen angemessener – fragmentarischer Form, in gezielt ausgewählten Bruchstücken, stellt *Kraftfeld Chor* von *Ulrike Haß* dar. Das Buch versammelt verschiedene Teilstudien, die jeweils unter einem (bzw. in einem Fall unter zwei) Eigennamen Bruchstücke einer Großtheorie des Chores enthalten, die sich von *Aischylos* und *Sophokles* über *Kleist* und *Beckett* bis zu *Jelinek* erstreckt. Es ist ein Buch, auf das, wer immer sich in der Theaterwissenschaft in jüngerer Zeit mit dem Chor beschäftigt hat, seit längerem gewartet hat – im deutschsprachigen Bereich und über ihn hinaus: *Haß* hat über Jahre hinweg an der *Ruhr-Universität Bochum* ihr Nachdenken über den Chor in Seminaren und szenischen Projekten entwickelt und Studierenden wie Kollegen – darunter *Evelyn Annuß* und *Sebastian Kirsch*, deren Arbeiten aus dieser Lehrtätigkeit hervorgegangen sind – einzelne Teilstücke dieser Studie in unterschiedlichen Zusammenhängen vorgestellt; etwa im gedruckten Dialog mit der Philosophin *Marita Tatari*, bei einer Ringvorlesung in Hamburg oder anlässlich der von ihr geleiteten Chortheater-Projekte und -Symposien in Bochum und Mülheim an der Ruhr. Sie hat

einzelne Aufsätze bei verschiedenen Gelegenheiten veröffentlicht. Doch von diesen Andeutungen ihrer großen Theorie des Chores unterscheidet sich, was hier vorgelegt wird, grundlegend. Es ist nicht weniger als ihr zweiter großer Versuch, ausgehend von einem spezifischen Phänomen und den mit ihm verbundenen Fragen, dem Gegenwartstheater westlicher Prägung auf den Grund zu gehen oder genauer: dessen vermeintlichen Grund auf das zurückzuführen, was dabei von Beginn an, konstitutiv, ausgeschlossen wurde und fortan in Spuren immer wieder sich als dessen niemals vollkommen vergessenes Anderes bemerkbar machte und macht. Im Fall ihrer Habilitationsschrift, der Studie *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, war dies die Herausbildung der zentralperspektivisch angelegten Schauanordnung des modernen Theaters, wie es sich in den Entwürfen der frühen Neuzeit vorbereitet. Sie vollzog sie in Traktaten, Architekturen, Theorien und Bildern nach und legte den Blick auf die von diesem Modell verdrängten und partiell vergessenen anderen Auffassungen des mittelalterlichen Ähnlichkeitsdenkens und des Seins in einem geteilten Raum frei. Hier nun ist es die Genealogie des Genealogischen selbst: Wie sich ein Theater der Protagonisten in Griechenland herausbildet, wie es in den Umbrüchen um 1800 wiederkehrt und gleich wieder in Frage gestellt wird, wie es nach den Erfahrungen des Desasters der Shoah im 20. Jahrhundert an ein Ende kommt und wie es schließlich in den Arbeiten *Elfriede Jelineks* seit den 1990er-Jahren aufgelöst wird. Es hat wenige Versuche in der kleinen deutschsprachigen Theaterwissenschaft gegeben, deren Gegenstand in einer so groß angelegten Gesamtschau zu betrachten, und keinen, der es mit so viel Liebe zum Detail auf der einen und zugleich so viel Mut zur starken These andererseits versucht hat.

Wie *Ulrike Haß* anfangs deutlich macht, ist der Chor gewissermaßen ursprungslos, ragt aus einer anderen, nicht restlos erschließbaren Zeit, die der griechischen Stadtgründung vorausgeht, in diese hinein. Er kommt aus der sogenannten ‚archaischen‘ Zeit und vom Land, aus mit Tänzen begleiteten Festen, ist eine Art von Umwelt und wird in der Studie in Anlehnung an Kantorowiczs eingängige Formulierung von den „zwei Körper(n) des Königs“ einprägsam „als der zweite Körper des Theaters“ bezeichnet und dabei „vor allem als Beziehungsweise“. Der Chor ist, wie *Haß* im ersten, dem 5. Jahrhundert v. C. gewidmeten Teil ausführt, mit einer anderen als der sich zu dieser Zeit ausbreitenden Logik zu begreifen, „Sprach- und Erinnerungsorgan eines älteren Erdwissens“, „nomadische(r) ‚Untergrund‘“, Figur, „die ständig zerfällt

und sich anders neu zusammensetzt“, noch verbunden mit der „Zone des Heiligen“, die „niemandem gehören kann“. Seine Hauptakteurinnen in den ländlichen Dionysien sind junge Mädchen und Frauen mit „vermischten oder unordentlichen Herkunft“, die „der Entstehung des europäischen Theaters“ vorausgehen, in dem sich die „genealogische(...) Ordnung im Namen des Mannes“ durchsetzt. Er ist eng mit der Logik des Fragmentarischen oder besser des Bruchstückhaften verknüpft, das sich niemals zu einem Ganzen fügt. Mit *Michel Foucaults* von *Gilles Deleuzes* und *Félix Guattaris Anti-Ödipus* inspirierter Ödipus-Deutung könnte man von einer Gattungslogik sprechen, die derjenigen des Protagonisten entgegengesetzt werden kann. Im *Ödipus Tyrannos* des *Sophokles* wird gewissermaßen das Gegeneinander der zwei miteinander unvereinbaren Ordnungen manifest, von der diejenige des im Sinne *Freuds* verstandenen Ödipus nur die eine Seite ist. Sie geht einher mit dem, was *Haß* als die mit dem Protagonisten verbundene Gattungsvergessenheit bezeichnet. An diese Gattung wird von den Randfiguren des Stückes her erinnert. Der Chor wird weiterhin im Rahmen einer Topologie als Figur der Einräumung, der Bezugnahme begriffen, als Ort und Körper im aristotelischen Sinne, als eine Figur, die durch das Schon-Angefangen-Haben gekennzeichnet ist, dadurch, dass er „vom Widerfahrnis schon angesteckt“ ist. Er sei ein unzuverlässiger Zeuge. Chöre treten in Konstellationen auf und sind gewissermaßen die Erinnerung daran, dass niemals jemand isoliert auftreten kann. Der Chor ist immer „schon da“. Chor und Protagonist gehorchen unterschiedlichen Zeitlichkeiten, sind gleichwohl in „tiefer Asymmetrie verbunden“. Während die Zeit des Protagonisten diejenige der Gegenwart ist, eröffnet der Chor andere Zeiten, die Begegnung von Vergangenheit und Zukunft. Zu unterscheiden sind die Episodien und die Stanzen, wobei speziell letztere wichtig sind für das Verständnis des Chores als desjenigen, der mitgeht, mitempfindet und mitredet und so den „Horizont artikuliert, den ihm die Dichtung der Chorlieder in den Mund legt“. Der Chor ist weiter keine „kollektive Figur“, vielmehr „ein distributives Phänomen. Er muss sich teilen, verteilen und ausdehnen.“ Er kommt mit der „res extensa“ überein und lässt sich als ein beständig sich neu teilender und reformierender nicht repräsentieren, noch symbolisieren. Während *Haß* sich klar gegen *Schlegels* vielzitierte Beschreibungen des Chores als eines idealisierten Zuschauers oder Sprachrohr des Dichters abgrenzt, wägt sie die von *Schleef* mit dem Chor in Verbindung gebrachte „Droge“ ab, bezweifelt aber, dass mit ihr die Merkmale von

Chorbildungen hinreichend beschrieben werden können. Stattdessen schlägt sie vor, ihn als expressives Geflecht zu begreifen.

Der zweite Teil beginnt mit einem nur auf den ersten Blick willkürlich wirkenden Sprung zur Zeit um 1800. Tatsächlich sind die Zeit um 1800 und das griechische 5. Jahrhundert v. Chr. dadurch miteinander verklammert, dass, was damals begründet wurde, nun als zu Ende gegangene Epoche „der Könige“ erscheint. Die grundlegenden oder besser grunderschütternden Fragen kehren so anders wieder: Als Fragen der Zusammengehörigkeit oder Abgründigkeit – *Haß* bringt sie nicht auf die geläufigeren Begriffe von links/rechts, *Marx/Nietzsche*, Gouvernementalität/Macchiavellismus, vermutlich, weil diese Begriffe eine zu einfache Opposition anbieten, der sie sich, darin dem französischen Denken, speziell *Deleuze*, folgend, zu entziehen versucht. Das Theater, so erläutert sie, antwortet um 1800 mit zwei Tendenzen auf die tiefe Verunsicherung: Zum einen mit der Herausbildung des Dispositivs eines Theaters der Zusammengehörigkeit in einem Gemeinsamen, zum anderen mit einem Theater, „das wir nicht kennen“, das sich durch Bodenlosigkeit, Nicht-Zusammengehörigkeit und Misstrauen auszeichnet. Dieses gehe vom Chor aus als einer Form fortwährender Teilung. Der damit gemeinte „Chor“ muss allerdings aus zwei Missverständnissen herausgelöst werden: Aus dem, in ihm nur eine Art von Dienerfigur zu sehen, wie auch aus dem, ihn als erhabene Erscheinung eines Volks oder dergleichen zu begreifen. Auch um eine Gruppe von Darstellern oder um ein Kollektiv mit gleichem Ziel soll es sich nicht handeln. Vielmehr heiße vom Chor auszugehen, „in eine Gegenwart einzutreten, die sich als intensive und infinite Werdenszone ausbreitet“. In zwei Kapiteln exemplifiziert sie dieses vom Chor ausgehende Theater an *Kleists Guiskard-Fragment* und seinem *Prinz von Homburg*.

Im dritten Teil der Arbeit, nach einem neuerlichen Sprung, setzt sich *Haß* mit *Becketts Warten auf Godot* auseinander. Sie liest das Stück als Zusammenprall zweier Theaterauffassungen, von denen die eine, protagonistische, durch Pozzo und Lucky ins Spiel gebracht wird, die andere durch Wladimir und Estragon, in denen sie Diener ohne Herren sieht, Komödianten in der Nachfolge des Harlekins, jenes, so *Jean Paul*, „Chors der Komödie“, die es erlauben, den Chor „wie unter einem Brennglas komprimiert und gleichzeitig vergrößert“ zu betrachten: Ihren Sinn, ihre Zeit, ihr Gespielt-Werden. Dagegen gehorchen Lucky und Pozzo einer Logik von Herr und Knecht. *Haß* verdeutlicht, dass *Becketts* Stück in seiner Dramaturgie der Erschöpfung

es mit nichts weniger als dem „Desaster“, wie *Maurice Blanchot* die Shoah bezeichnete, aufnimmt. Sie bringt dabei im- und explizit frühere Deutungen durch *Adorno* auf der einen, *Deleuze* und *Guattari* auf der anderen Seite zusammen, um vor dem Hintergrund von *Werner Hamachers* Ausführungen zur „Arbeit“ als dem Kern der NS-Ideologie das Argument zu entwickeln, dass gerade das Nicht-Arbeiten im Warten in *Becketts* Stück entscheidend sei.

Ein letzter Teil der Arbeit ist schließlich *Elfriede Jelinek* gewidmet und geht dabei aus von der Beobachtung, dass bei ihr die Epoche der Rolle ein Ende nimmt. Das Wegwerfen der „Rolle Frau“, so die Leithypothese, erzwingt geradezu, dass *Jelinek* den Chor entdeckt. Dabei werden Namen, die nicht länger Figuren bezeichnen, zu „Verkehrsknotenpunkten von Außenbezügen“ in Wimmelbildern „eines schier endlosen chorisch-monologischen Sprechens“. *Haß* spricht von einer „pantomimetische(n) Praxis“, die sie allem widme, was vom „Kunstschönen ausgeschlossen wurde“. Sie exponiert dabei Beziehungsgeflechte. Exemplarisch veranschaulicht *Haß* dies an *Jelineks Sportstück* in *Schleefs* Inszenierung, wo der Chor eine „transitive Figur“ sei, die sich unablässig ausfalten kann, sowie an *SCHNEE WEISS*, das die These zu untermauern erlaubt, dass *Jelineks* chorische Dichtung radikal mit der Geschlechterdifferenz und allen weiteren „Dualen“ breche, die auf ihr aufbauen.

An vielen Stellen hält diese Arbeit etwas wie einen neuen *State of the Art* der Erforschung des Chores fest, von dem aus weitere Forschung möglich und zum Teil dringend nötig wird: So verdeutlicht sie, bis zu welchem Grad der seinerseits vielerorts mit abschätzigen Bemerkungen quittierte große Essay von *Einar Schleef* weiteren Studiums und weiterer Ausarbeitung der dort eher knapp und apodiktisch vorgetragenen Thesen und Beobachtungen bedarf und diese auch verdient. Wenn *Schleef* tatsächlich, wie *Haß* annimmt, in seinem Titel *Droge Faust Parsifal* pars pro toto die drei Gattungen umfasst und dabei neben Sprechtheater (Faust) und Oper (Parsifal) in der „Droge“ den Chor, mithin die „Droge“ als Synonym des Chores begreift, so bleibt ihr Hinweis gleichwohl kryptisch, dass damit womöglich auf die bei *Foucault* zitierte Ansicht des *Pergamon von Galenos* verwiesen werde. Dieser hatte, wie *Foucault* referiert, angemerkt, dass in der „großen Mechanik des Körpers“ beim Geschlechtsakt „die Elemente wie in einem Chore“ verbunden sein. Spekulativ wäre hier entgegenzuhalten, ob man die „Droge“ nicht eher im Sinne von *Derrida* und *Ronell* als dasjenige begreifen sollte, was jede wie immer geartete Gemeinschaft

zusammenhält – womit der Chor als ihr Synonym dann vielleicht anders auch als das Medium oder die Struktur begriffen werden könnte, die jedem in ihm artikulierten Akt vorausgeht. Stellt man die Studie von *Haß* neben die altphilologischen Arbeiten zu Chor und griechischem Theater, etwa *Anton Bierls* Arbeit zum Chor der Komödie oder *Florence Duponts* Polemik gegen die aristotelische Verkürzung des griechischen und damit des abendländischen Theaters, so wirft sie Fragen auf, die nicht länger auf der beschränkten Basis von Bühnenform und dramatischem Text beantwortbar scheinen; etwa die nach der sozialen Herkunft und der Motivation derjenigen, die im griechischen Theater als Choreuten auftraten, mithin die nach ihrem Status, aber auch die nach der dem disruptiven Chor inhärenten Veränderbarkeit seiner Erscheinungen: Woher rührt sie? Wie erhält sie sich? Was am Chor ist es, was ihn zur beständigen Veränderung drängt? Nicht zuletzt wirft die Studie in der wiederkehrenden Absetzung des Chors von einem Großteil bisheriger Definitionen die Frage auf, ob nicht der Chor tatsächlich viel eher ganz allgemein eine dem *Marxschen Proletariat* vergleichbare radikal negative Bestimmung ist, für die man eben deshalb eine positive Erscheinung aller in der Studie und über sie hinaus angeführten konkreten Beispiele zum Trotz vergeblich suchen wird, weil sie durch nichts als die Unhaltbarkeit der *nicht-chorischen* Verhältnisse gesetzt wird, die den ‚Chor‘ im Sinne von *Haß* und alles, was mit ihm verbunden ist, ausgrenzen. Und wenn *Haß* diese Verhältnisse immer wieder mit der Ordnung des Protagonisten und der Genealogie beschreibt, so wäre hier auch der Frage nachzugehen, ob denn diese Ordnung tatsächlich vollkommen frei von dem ist, was *Haß* dem Chor zuschreibt, etwa von der Disruptivität.

Solche Fragen und vermutlich viele weitere dürften im Fach nun zu diskutieren sein, aber nicht minder auf den Bühnen des Theaters. Dabei gibt diese große Studie vieles selbst dann noch zu bedenken, wenn man zu ihrer Leithypothese auf Distanz bleibt. Ihre Stärke wie ihre Schwäche ist, dass sie Theorie als ein Lupenglas ansetzt, das Einsichten vermittelt, die ohne theoretisches Instrumentarium nicht zu erlangen wären, das allerdings mitunter auch Divergentes zu vereinheitlichen droht. Die große Bedeutung dieser Arbeit, die viele Züge eines *Opus Magnum* trägt, für die gegenwärtige Theaterwissenschaft liegt dabei nicht zuletzt darin, dass *Haß*, statt nach den Theorien des „Postdramatischen Theaters“ und der „Ästhetik des Performativen“ eine weitere theaterwissenschaftliche Großtheorie im Gestus vorzulegen, alle bisherige Theorie damit ablösen zu wollen, Theoriebildung grundlegend anders begreift: Radikal ausgehend von je besonderen Gegenständen, die unter einem

zentralen Aspekt bzw. von einer zentralen Figur aus – derjenigen des Chors, die, genau besehen, keine ist – neu begreifbar werden. Entstanden ist so ein großer Entwurf, abendländische Theatergeschichte anders neu zu begreifen, indem eine grunderschütternde Ausschließungsgeste dieses Entwurfs zur Disposition gestellt wird, einerseits. Doch andererseits ist es zugleich eine radikal idiosynkratische Versammlung von „Beziehungsgeflechten“, um es mit einem der Begriffe von *Haß* zu sagen, von Knotenpunkten eines langjährigen, in der dramaturgischen Analyse geschulten Theaterdenkens. In jedem von ihnen spürt *Haß* – weniger pars pro toto, als vielmehr im je anderen situativen Kontext auf eine je andere Weise das erschließend, was im Ganzen nicht aufgeht – den „Chor“ auf, wie sie ihn begreift. Nicht ein für allemal, aber so, dass andere ihn von hier aus anders neu begreifen werden.

Müller-Schöll, Nikolaus: „Der zweite Körper des Theaters. Rezension zu: Haß, Ulrike: *Kraftfeld Chor. Aischylos, Sophokles, Kleist, Beckett, Jelinek*, Berlin 2020“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 157-164, DOI 10.21248/thewis.10.2022.129 CC BY 4.0.