

Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleef

Günther Heeg

Abstract

Der Raum des Chors: Die Leerstelle.

1. Der Raum des Chors: Die Leerstelle

Etwas fehlt. Und offensichtlich länger schon. Vor genau 200 Jahren beklagt Schiller im Vorwort zur *Braut von Messina* den, am Vorbild einer idealisierten Antike gemessenen, Zerfall und Verlust des öffentlichen Lebens:

Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. (Schiller 1992, S. 474f.)

Privatisierung und Individualisierung auf der einen, das abstrakt gewordene Gemeinwesen auf der anderen Seite zerreißen nach Schiller bereits das öffentliche Leben der frühbürgerlichen Gesellschaft. Scheinbar ganz auf sich und seinen häuslichen Kreis zurückgeworfen, ist der einzelne gleichwohl der Abstraktion, dem „abgezogenen Begriff“ (Schiller) staatlicher Macht ausgesetzt. (*Gegen den Staat als Abstraktion des Gemeinwesens, in dessen Regelwerk sich das Gesetz des Vaters niedergeschlagen hat, soll die Gemeinschaft gleichsam ein ‚mütterliches‘ Gegengewicht schaffen, ohne die Gewalt der staatlichen/väterlichen Abstraktion aufzuheben. Zur daraus resultierenden psychotischen Konstruktion von Gemeinschaft siehe im Folgenden den Abschnitt „Agora phobia.“*) Besser geworden ist es seither

nicht: Zwischen den Datenströmen des Gemeinwesens, an die unsere Sinne nicht heranreichen, und den Wohnhöhlen, in denen wir es uns gemütlich machen, klafft eine Leerstelle. Sie will ausgefüllt sein. Für Schiller kommt der Poesie, genauer: der poetischen Deklamation des Chores, die Aufgabe zu, die Leere des öffentlichen Raums wieder mit Leben zu füllen:

Der Dichter muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben (...) abwerfen. (Schiller 1992, S. 475)

Schiller träumt von der Restauration einer sinnfälligen, unmittelbaren Einheit des Privaten und Öffentlichen, also des genuin Politischen, *(Im Unterschied zum abstrakten Gemeinwesen des Staats und zu den komplementären Verschmelzungsphantasien, die die Communio der Opfergemeinschaft beflügeln, wäre das öffentliche Leben als Medium des Politischen als Ort des Widerstreits, Erfahrungsraum von Auseinandersetzung, als „Mit-Teilung“ (Nancy) oder als geteilte Gemeinschaft zu denken.)* im Medium des wieder eingeführten Chors im Theater. Die poetische Deklamation des Chors soll – so Schiller – die Leerstelle ausfüllen, die sich nach dem Verlust der ‚natürlichen Poesie‘ des öffentlichen Lebens aufgetan hat. Der Chor bei Schiller behauptet die Versöhnung zwischen dem einzelnen und dem allgemeinen. *(Siehe dazu auch Heeg 2006.)* Heute wird Schillers Traum von den Medien, entgegen Schillers Intentionen, durchs Ausblenden und Überspielen der Leerstelle, nicht zuletzt durch die Personalisierung von Konflikten in die Tat umgesetzt. *(Eines der prägnantesten Beispiele dafür gerade im Hinblick auf einen möglichen Umgang mit der Politik des Chors war in letzter Zeit die Personalisierung der Auseinandersetzung um Volker Löschs Inszenierung von Hauptmanns Die Weber am Staatsschauspiel Dresden (2004) durch die Fokussierung der Kritik auf die angebliche Morddrohung gegen Frau Christiansen, die dort von der Bühne ausgehen sollte.)* Anders im Chor-Theater Einar Schleefs: Die Leerstelle schreibt sich hier schmerzhaft in den Körper der Akteure ein.

Wie Schiller hat auch Einar Schleef im Chor das geeignete Medium gesehen, die Dimension des Politischen, vom öffentlichen Leben der griechischen Polis herstammend, wieder erfahrbar zu machen. Anders als Schiller arbeitet Schleef jedoch nicht an der poetischen Restauration eines verlorenen Ideals, das in Wirklichkeit nie existiert hat. „Der antike Chor“, so Schleef in seinem Buch *Droge Faust Parsifal*,

ist ein erschreckendes Bild. Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpeste 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. (Schleef 1997, S. 14)

Der Chor nach Schleef: das ist eine Masse von Ausgestoßenen, Elenden, Entwurzelten, die sich zusammengedrängen, weil sie – jeder für sich – zu schwach sind, und die es doch zusammen kaum aushalten, es sei denn, sie stoßen ihrerseits einen einzelnen aus, um im Opfer kurzfristig Zusammenhalt zu finden. Der Chor bei Schleef ist – jenseits aller Idealisierung – Opfer und Täter, Ausstoßender und Ausgestoßener und immer: Draußen vor der Tür, vor dem Palast, im Leerraum, im Non-Place (Vgl. Augé 1994) der Gemeinschaft, wartend, begehrend dass ihm Gerechtigkeit widerfährt. Nicht eine gegenwärtig greifbare, vorstellbare, sozusagen ‚ausgemalte‘ Gemeinschaft versucht Schleef in seinen Inszenierungen darzustellen, sondern die Beziehung des ‚In-Gemeinschaft-Seins‘ – eine unabschließbare Bewegung aus ausstoßen und Ausgestoßensein, opfern und Geopfertwerden, ein Konfliktfeld ohne Aussicht auf (Er-)Lösung. Die nicht hintergehbare Beziehung des ‚In-Gemeinschaft-Seins‘ ist die Quintessenz des Politischen *und* sie ist die Voraussetzung des einzelnen.

Die narzisstische Kränkung, die für den einzelnen mit dieser fundamentalen Abhängigkeit verbunden ist, führt dazu, dass er sich zum unabhängigen, autonomen Individuum erklärt. Das, sagt Schleef, ist eine Lüge.

(D)as Individuum lügt. Denn das Individuum steht nicht zu seiner Krankheit. Es versucht, diese zu verdrängen, zu vergessen, laboriert heimlich an ihr, kämpft gegen sie, doch die Krankheit fordert ihren Tribut, zerstört die Figur von innen. Diese Zersetzung kontert die Einzelfigur durch ihre Erscheinung, sie muss sich für jede Begegnung mit anderen herrichten, um sie zu täuschen. Die Zusammentreffenden täuschen sich gegenseitig. (Schleef 1997, S. 277)

Soweit Schleefs Kommentar zum liberalen Solipsismus. Gegen die Imago des Individuums, gegen seine Ausbildung zur Gestalt setzt Schleef den einzelnen. Der einzelne, um nicht zu sagen, der Vereinzelte, so Schleef, „friert in der Ausstoßung, krümmt sich, empfindet körperlichen Schmerz.“ (Ebd., S. 13) Im Schmerz aber empfindet er die Schnittstelle, sein Abgeschnittensein von der Chor-Gemeinschaft, die ihrerseits kein harmonisches Kollektiv ist, sondern geteilt vom Chor-Riss des einzelnen, der sich nicht zu den anderen, zum Ganzen, zum Kunstwerk und Kunstkörper der politischen Gemeinschaft fügen will.

2. Dargestellte Gewalt und Gewalt der Darstellung

Die Exposition des ‚In-Gemeinschaft-Seins‘ geht nicht auf in der theatralen Illustration von Konflikten. *(Um noch einmal auf die Dresdner „Weber“-Aufführung zurückzukommen: In Publikumsgesprächen habe ich mit Überraschung und Spannung verfolgt, wie Teilnehmer der Montagsdemonstrationen gegen Hartz IV und Sozialabbau, die ins Theater gekommen waren, ratlos vor der Wirkung des Weber-Chors gestanden haben, während die skandierten Parolen auf der Straße auf immer weniger Zuspruch stießen. Offensichtlich wird in der Artikulation des Chors im Theater eine andere Energie frei als während der Demonstration auf der Straße. Was hat es mit dieser Energie auf sich?)* ‚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. Ein Beispiel: Schleefs Inszenierung von Goethes *Ur-Götz* 1989 im Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main. Goethe entwickelt 1771 eine restaurative Utopie der Gemeinschaft und offenbart dabei die deutsche Nation als Schauplatz des Widerstreits: eine schwache Zentralgewalt, der Kaiser, starke Fürsten, die ihre eigenen Interessen verfolgen, die abgesunkene Klasse der mittelalterlichen Führungsschicht der Ritter, nun zu Raubrittern geworden, die Vertreter der neuen Zeit: Diplomaten und Juristen, geschult im Römischen Recht, die ausgesaugten Bauern und die gänzlich Marginalisierten, die Zigeuner. Die 57 Szenen des *Ur-Götz* präsentieren den zerstückelten Körper der Gemeinschaft in ‚wilder, anarchischer Zeit‘: Goethe und Schleef zeigen das ‚In-Gemeinschaft-Sein‘ als Krieg

der Einzelteile. Keine durchgehende Handlung ist hier auszumachen, sondern, nach des Kaisers Wort, „ständig neue Händel“, nachwachsend „wie die Köpfe einer Hydra“. So viel zum Stoff, nun zur Darstellung.

3. Video Ausschnitt *Ur-Götz Reichsexekution*

Die Bühne: ein 45 m langer Laufsteg längs durch das Bockenheimer Depot. Am Ende des Stegs, wo man den Schauraum der Bühne erwartet, eine meterhohe Metallwand, darüber eine Empore, in deren Mitte ein Kreuz. Auf diesem Laufsteg wird der Krieg ausgetragen, hier läuft die (deutsche) Geschichte immer wieder gegen die Wand: hochstilisiert, zeichenhaft, mechanisch und blockhaft formiert, in stampfenden Rhythmen, immer wieder neu, nahezu tänzerisch variiert. Dazwischen Dialoge, die man wegen der Distanzen zwischen den Akteuren schwer zuordnen und verorten kann: Berichte, Schreie und Vater unser.

Unübersehbar, unüberhörbar ist die Gewalt – weniger des Dargestellten, des Kriegs, sondern der Darstellung: die knallenden Stiefel, die Schleifgeräusche der robbenden Körper, das Schreien, die ansteckende Panik der rhythmisch ausgestoßenen Worte: „Vater unser“. Woher kommt diese Gewalt der Darstellung?

Die Gewalt der Darstellung wird freigesetzt, wenn die Einbindung von Sprache, Stimme und Körper die Gestalt der Rolle aufbricht. Im Theater Einar Schleefs gibt es keine Vermittlung zwischen der Autorität des sprachlichen Sinns und dem Körper des Schauspielers. Diese Vermittlung leistet ansonsten die Rolle. Die Rolle interpretiert die (psychologische, soziologische etc.) Bedeutung des dramatischen Texts in plastischer, bildhafter Weise. Sie entwirft ein Gestaltmodell, und der Schauspieler formt seinen Körper, seine Stimme, seine Gesten und Bewegungen nach diesem Modell. Die Anbindung des Körpers des Schauspielers an den Logos des dramatischen Texts, den das Theater der Verkörperung seit dem 18. Jahrhundert propagiert, ist ein Akt der Internalisierung von Gewalt.

Denn die Bedeutung des Texts ist konstitutiver Bestandteil der symbolischen Ordnung eines Gemeinwesens. Die symbolische Ordnung aber tut, wie jede Ordnung, den Körpern Gewalt an, indem sie sie beschneidet, zurechtet, kurz: ihren Eigensinn bricht. Im Theater der Verkörperung des dramatischen Sinns wird diese Internalisierung der Gewalt kaschiert. Das Theater Einar Schleefs betreibt die Wieder-holung und

Entbindung dieser eingebundenen und verborgenen Gewalt der Darstellung. Voraussetzung dafür ist ein Verständnis des (poetischen) Texts, das über die Auffassung der dramatischen Sprache als Träger von Bedeutung(en) hinausreicht. Eine Auffassung, die die Materialität und Korporalität der Sprache, ihre Klangqualitäten, ihren Reichtum an Intonationsmöglichkeiten und die ganze Bandbreite rhythmischer Strukturierungen bedenkt. Diese weiterreichende Vorstellung des poetischen Textes lässt sich am ehesten als Text/Körper bezeichnen.

4. Die Wieder-holung des Text/Körpers durch den Chor

Das Körperliche des Text/Körpers, von dem die Rede ist, ist die Spur des Körpers des Schreibenden im Text, die Spur des Schreibkörpers. Es ist die Substanz, von dem sich das Geschriebene nährt, indem es sie auszehrt. Die Substanz ist der Körper des Schreibenden, dessen Artikulation in den Duktus des Schreibens eingeht, dessen Motilität, Fluß und Zäsur, also den Rhythmus des Geschriebenen bestimmt. Und umgekehrt: es ist der Körper, der schreibend vom ideellen Gehalt, vom Sinn des Geschriebenen geprägt, bestimmt und überschrieben wird. Deshalb ist der Körper des Schreibenden im Text nicht als ein ganzer, kohärenter und lebendiger präsent, sondern als Spur, die den Sinn stört, verstört, die Bedeutung entstellt. Die Spur des Körpers des Schreibenden, die Spur des Schreibkörpers im Text zeugt von einem Kampf, einer Auseinandersetzung der körperlichen Artikulation und Motilität, die Julia Kristeva das Semiotische nennt (*Vgl.: Kristeva 1995*), und dem Sinn – in Kristevas Bezeichnung das Symbolische –, das erst durch die Abtrennung vom semiotischen Körper Sinn macht. Erst mit dem Schnitt, der das Symbolische der Sprache vom Körper und seinen Artikulationen trennt, wird das Kind, das die Sprache lernt, gesellschaftsfähig, d.h. fähig, sich im Rahmen der symbolischen Ordnung, die seine Familie, die Schulgemeinschaft, die Nation und die Weltgesellschaft, das globale Dorf, konstituiert, sinnvoll zu bewegen. Um sinnvoll sprechen und handeln zu können, muss die Bindung der Sprache an den Körper, die Körperabhängigkeit der Sprache, verworfen werden. Und diese Verwerfung hat immer erneut zu geschehen. Denn die Abhängigkeit des Symbolischen vom Körper lässt sich – jedenfalls in der Umgangssprache – nie ganz aus der Welt schaffen.

Handelt es sich beim Theater der Verkörperung also um die Internalisierung einer Ordnung des Symbolischen, die sich in der Verkörperung einen Körper sucht und findet, die sich ihn gefügig macht und unterwirft, um anschließend triumphierend die leibhafte Gegenwart dieser Ordnung zu behaupten, so bringt das Theater des Text/Körpers 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. Im Chor-Theater Einar Schleefs wird der Konflikt des Text/Körpers im Körper der Chor-Akteure wiederholt – d.h. mit allen Verschiebungen – auf den Körper/die Körper des Chors übertragen und in ihm/ihnen ausgetragen. Die Autorität des Textsinns und die eigensinnigen Körper der Chor-Akteure arbeiten sich aneinander ab. Ohne Vermittlung der Rolle werden Text und Körper kurzgeschlossen. Der Text dringt in die Körper ein, versucht, sie sich gefügig zu machen und trifft dort auf Energien und Triebbahnungen, die – Ergebnis vorangegangener Einschreibungen – sich nun mit Klängen, Wortfetzen, Konsonanten und Rhythmuspartikeln des Text/Körpers verbünden, um den Textsinn zu verwerfen, indem sie ihn ausstoßen. Das Resultat dieser gewaltsamen Auseinandersetzung von Text und Körper ist ein ganz eigenständiger Rhythmus – Rhythmus statt Rolle – als Anzeichen der Erfahrung, als ‚Geschichtszeichen‘ der Bewegung des ‚In-Gemeinschaft-Seins‘.

Referenzen

- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 1994.
- Heeg, Günther: „Schillers Tragik aufgeführt“. In: Enslin, Felix (Hg.): *Spieltrieb: was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*. Berlin 2006.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M. 1995.
- Schiller, Friedrich: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. In: Göpfert, Herbert G. (Hg.): *F.S. Werke in drei Bänden*. Frankfurt a.M. 1992.
- Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt a.M. 1997.

Heeg, Günther: „Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleef“, in: Ulrike Haß (Hg.): *Schleefblock I* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2006 / Vol. 2 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025 / Editierte Version 2025), S. 57-64, DOI 10.2.21248/thewis.2006.37