

Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels

Thorsten Beyer

Abstract

Das Verschwinden der Frau aus dem tragischen Konflikt / Der Untergang des Chores in der deutschen Klassik.

1. Das Verschwinden der Frau aus dem tragischen Konflikt / Der Untergang des Chores in der deutschen Klassik

Einar Schleefs Überlegungen zum Theater, die er in Droge Faust Parsifal¹ zusammengefasst hat, rücken zwei Aspekte ins Zentrum: Das Verschwinden der Frau aus dem tragischen Konflikt der Stücke seit der Weimarer Klassik und den Chor als theatrale und politische Form. Diese beiden Themenkomplexe sind innig miteinander verbunden, da die Frau in der griechischen Tragödie, so Schleef, eine große Rolle bei der Konstitution des Chores gespielt hat, während seit der Deutschen Klassik der Chor sich gerade durch den Ausschluss der Frau konstituiert.² Die Frau begegnet nur in ihrer domestizierten Form auf den deutschen Bühnen der Gegenwart. Schleef drückt dies drastischer aus, wenn er davon spricht, dass „[...] die Figur, die die Drecksarbeit heute auf der Bühne macht, weiblich [...]“³ sei. Schleefs These stellt sich in die

¹ Schleef 1997.

² „Drückende Erb-Last, daß Chor, Chor-Gedanke, Chor-Einigung nach Auffassung der deutschen Klassik Männersache sind. Ihre Auffassung behauptet sich bis heute brutal in Besetzung und Spielplan. Die Einigung zu einem Chor, die Definition als Chor, auch wenn dieser nach Shakespeare individualisiert ist, setzt in bürgerlicher Auffassung den Ausschluß der Frau voraus, da sie die Drogeneinnahme stört.“ Ebd., S. 9.

³ Ebd., S. 10.

Nachfolge Nietzsches, wenn er davon ausgeht, dass diese beiden Ausschlüsse, die Verdrängung der Frau aus dem tragischen Konflikt und das Verschwinden des Chores „[...] engstens mit der Vertreibung des tragischen Bewußtseins zusammenhängen, so, als wäre das tragische Bewußtsein, wenn es die Szene beträte, Domäne der Frau [...]“.⁴ Der tragische Konflikt besteht in einer grundlegenden Konstellation, dem Ausschluss des einzelnen, der Figur, aus dem Kollektiv, das heißt dem Chor. Die Figur ist in der griechischen Tragödie nicht Führer, der den Chor anleitet, sondern vielmehr bedeutet Figur zu werden stets, tragische Figur zu werden, das heißt für den Untergang bestimmt zu sein. Dies muss die Figur auf sich nehmen, da ihr tragisches Schicksal im Ausgeschlossen-Sein aus dem Chor gründet. In der Moderne, exemplarisch in Gerhard Hauptmanns *Die Weber*, erfährt diese Beziehung eine maßgebliche Umdeutung: der Chor wird zum Ausgestoßenen. Eines verbindet den Chor jedoch weiterhin mit seinem antiken Vorbild: Er erscheint als ‚kranke‘ Gemeinschaft. Diese ‚Krankheit‘ ist grundlegend für den Chor; auch politische Siege können sie nicht zum Verschwinden bringen. Diese neue Konstellation verdankt sich den neuen gesellschaftlichen Zuständen, die im Drama dargestellt werden. Im Fall von *Die Weber* ist es das ‚Proletariat‘.⁵

Schleef betrachtet theaterhistorisch das Werk Shakespeares als den entscheidenden Einschnitt. In dessen Stücken vollzieht sich auf der einen Seite die Individualisierung der Figur auf eine bis dahin ungekannte Weise. Auf der anderen Seite zieht das Chorische in die Gesamtanlage, in die Struktur seiner Stücke ein. Schleef betont die dramaturgischen Folgen, wenn er auf den nicht-linearen Charakter der Fabel, die zur Gleichzeitigkeit des Dargestellten tendiert, hinweist.

Vollkommen unbeachtet ist, dass Shakespeare die Spaltung des Chores durch eine Gleichzeitigkeit kompensiert, die sofort von unseren Übersetzern und Bearbeitern revidiert wird, indem die Vielzahl, der Wirrwarr der Szenen harmonisiert, gebündelt wird, ein zeitlich verfolgbarer Ablauf entsteht. Shakespeare will genau das Gegenteil, er zwingt den Zuschauer, sich dem Strudel, dem Sog auszusetzen oder sich zu absentieren. Genauso verfährt er mit den Figuren.⁶

⁴ Ebd., S. 9.

⁵ „Die Menschengruppenzusammenballung, die jetzt mit ‚Proletariat‘ bezeichnet wird, ist der neue Chor, der aber nicht die Herrschaft trägt, sondern, von ihr verstoßen, verheizt, sich irgendwo verstecken muß, sofort mit seinem Erscheinen auf der Bildfläche ‚pestkrank‘ ist.“ Ebd. S. 12.

⁶ (Ebd. S. 10f.)

Der Krieg ist nicht nur Inhalt, sondern Form der Stücke geworden. Was für die Figuren gilt, drückt sich auch in der Komposition der Szenen aus: Sie bilden Haufen, Rudel, die aufeinanderprallen, sich eliminieren und so Figuren ausspucken, als wären sie Überreste eines Chores, der sich in der Schlacht der Szenen aufgerieben hat.

Die Weimarer Klassik, in persona Goethe und Schiller, knüpft an diese Formensprache Shakespeares unmittelbar an, opfert sie jedoch zunehmend zugunsten von Linearität und isolierter Figur, die keine Beziehung mehr zu einem, wie auch immer gearteten ‚Chor‘, sei er motivisch oder strukturell in der Form des Stückes realisiert, unterhalten. In Bezug zu Schillers *Die Räuber*, die den Chor gewissermaßen im Titel tragen, und Goethes *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand* dramatisiert stellt Schleef jedoch eine enge Beziehung zu den Darstellungsverfahren Shakespeares fest.

Aus der Vogelperspektive wechselt der Blick hin und her, gleitet von der einen zur anderen Partei, hängt sich oft an eine Figur, um auf eine andere zu prallen. Diese Vogelperspektive ist Goethes Formulierung des Kriegs-Furors, der bei Shakespeare ungebremst durchbricht, den Großteil seiner Stücke bestimmt. Nur durch den Furor ist ein sich Absetzen vom antiken Chor möglich. Selbst wenn Shakespeare die Chorgrobform, alle sprechen einen Text, möglichst meidet, besteht sie doch weiterhin durch die Art der Kriegsführung, Rudel- oder Haufenbildung, der sich seine dramatischen Abläufe insgesamt nicht entziehen. / Schiller gelingt mit den RÄUBERN eine Übertragung des Krieges auf kleinsten Raum, ein Familiendrama, das die Gattungsgrenzen sprengt. Zu spät erinnert er sich an seinen frühen Erfolg, will mit RÄUBER II eine Fortsetzung dieses Krieges liefern, doch zu tief ist er in Goethes Fängen, in Nebenproduktionen erstickt.⁷

Trotzdem ist für Schleef diese figurale Defigurierung des Chores durch Shakespeare keine Form, an die es anzuknüpfen gilt, da die ‚heilende Bedeutung‘ des Chores, die er in der antiken Tragödie hatte, durch die Aufspaltung verlorengeht. Dem Individuum ist der Ort der Heilung verlorengegangen, es bleibt mit dem Riss, der es von anderen trennt und zunehmend durch die Figuren hindurchgeht, sie in den Wahn treibt, allein.

⁷ Ebd. S. 11.

Um mit Lehmann zu sprechen, geht mit dem Werk Shakespeares die Monologie des Chores in den Monolog der Figur über. Während die Monologie, wenn sie auch von einer Figur gesprochen wird, stets den Bezug zum Gemeinschaftlichen, zu dem mit anderen geteilten Sprechen unterhält, markiert der Monolog einen Riss, eine Wunde, die sich durch das Sprechen vertieft:

Der Gesamtzusammenhang der auf der Bühne agierenden Figuren ist zerstört. Damit ist jede Figur auf eigenes Leid zurückgeworfen, auch befreit von Verantwortung füreinander. / Hier beginnt der Monolog. Die Figur friert in der Ausstoßung, krümmt sich, empfindet körperlichen Schmerz. Sie kann ihn nicht beruhigen, sondern mit der Erkenntnis wächst der Schmerz, die Unmöglichkeit, den immer noch blutenden Riß zu korrigieren. Im Fieber spürt sie ein Gift, spürt, wie sich die Wunde entzündet. Bis der Faden reißt, Panik ausbricht.⁸

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. Dieser Konflikt kann ohne den Chor nicht mehr dargestellt werden. In diesem Sinne gibt es in Schleefs Leseweise der Theatergeschichte kein dialogisches Theater beziehungsweise Drama im strengen Sinne. Letztlich stehen im Drama umherirrende und monologisierende Figuren auf der Bühne, Figuren ohne Grund – um in Begriffen der Malerei zu sprechen. Die Kontur dieser Einzelfiguren, die ursprünglich den Riss, den sie dem Grund zufügt, bildlich darstellt, überströmt nun die ganze Figur. Sie löst sich vom Grund, verliert ihren Kontext – ihr Sprechen wird autistisch, sie ist eine Wunde ohne Körper.⁹ Diese Beziehung von Figur und Grund thematisiert Schleef auf der Ebene der Sprache im Bild, einer Sprache des Autors und der Sprache der Figuren, die dieser verbindenden Sprache entstammen. Ein chorischer Sprachkörper umfasst die Figuren, beziehungsweise wird durch sie konstituiert. Schleef kritisiert die Tendenz im zeitgenössischen Theater, die Individualisierung der Figuren voranzutreiben, anstatt die die Figuren verbindende Sprache hervorzuheben und so die oben beschriebene Spannung ins Werk zu setzen. Die einzelnen werden scharf voneinander abgegrenzt – sie werden zu autonomen Figuren:

Der normale Sprachtheaterbetrieb ignoriert bewußt diese Zugehörigkeit, die Verbindung der Figuren untereinander, umgeht eine gemeinsame Sprache, versucht die Figuren brutal zu individualisieren, sie damit ihres zusammenhängenden Sprachkörpers zu berauben und

⁸ Ebd. S. 13.

⁹ „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.“ Ebd. S. 276.

untereinander zu isolieren. Die so hergestellten ‚Kunstmenschen‘ gehören zwar dem Titel nach noch dem Autor, möchten aber als Sprache, als Figur autonom erscheinen. Diese falsche Autonomie ist zerstörerisch. [...] Da Sprachkraft, Sprachmächtigkeit und Abbildkraft zusammenhängen, können gesellschaftliche Utopien diesen Verlust nur beheben, indem sie der Bühne neue Figuren und Handlungen zuführen, die wieder Bausteine werden, jenen Sprachkörper ausbilden, der sich mit der antiken Tragödie, ihrer Umformung bis heute, messen kann. Für den großen, gegliederten, zusammenhängenden Sprachkörper bedarf es des Chor-Stücks, der Chor-Idee, so wie sie das Gegenwartsstück DIE RÄUBER zum ersten mal praktiziert.¹⁰

2. Der ‚kranke‘ Chor – wider eine totalitäre Ästhetik

Schleef, dem oft eine faschistische Ästhetik vorgeworfen wird, versteht die Frage nach dem Chor als politische Frage. Er unterscheidet dabei nicht den Chor als ästhetisches Phänomen von realen politischen oder anderen gesellschaftlichen Gruppierungen. Vielmehr bezieht er diese Ebenen direkt aufeinander. Die ‚Realität‘ scheint in vielen Fällen prägnantere Formulierungen hervorzubringen, als es das Theater könnte. Die theatrale Grundsituation des Chores in der SZENE VOR DEM PALAST sieht Schleef in der heutigen ‚Realität‘, ähnlich der antiken Tragödie, bis zur Karikatur überzeichnet:

Drogeneinnahme und Chor-Bildung gehören zusammen, bedingen einander. Bestes Beispiel der Park vor dem Schauspiel Frankfurt, unter der Schillerbronze der Chor der Süchtigen, der Stoff-Suchenden, der opferproduzierenden Polizei, der Getrieztwerdenden, der im Parkstück zwischen Alter Oper und Schauspiel von der Polizei hin und her Gejagten, der Aufgeriebenwerdenden, so bildet, rekrutiert sich der Chor heute, so beschreiben ihn die antiken Autoren vor den Toren der Paläste. So drang man in Stasizentralen ein, so stehen afrikanische Flüchtlinge vor europäischen Betreuern.¹¹

Ebenso wie Schleef dem späten Goethe vorwirft, die Wirklichkeit ‚gefälscht‘ zu haben, indem er zu einer Zeit als Europa von Frauen regiert wurde, die Frau aus dem tragischen Konflikt verdrängte, kann man hier so weit gehen, die These zu formulieren, dass das Theater, statt die gesellschaftlich-chorischen Konflikte darzustellen, indem es das Individuum ins Zentrum stellt, sich, gleich dem Palast der antiken Szene, gegen den Chor abschottet. Das bürgerliche Trauerspiel als Gattung, wie das bürgerliche Theater als Institution, verstoßen den Chor vor die Mauern des Palastes:

¹⁰ Ebd., S. 101f.

¹¹ Ebd., S. 18.

Damit wiederholt sich jene antike Konstellation, in der Elektra nachts vor dem Palast steht, dem Palast, in dem sie geboren wurde, der sie verstoßen hat und dem sie sich nun in Rache und Mordlust nähert. Hinter ihr stehen die Götter, die ebenso verstoßen sind und Einlaß begehren. Und ihr Geschrei erfüllt das Riesenhaus.¹²

Ein Geschrei, das Schleefs Frauenchor in seiner Mütter -Inszenierung anstimmte, ein Geschrei, das für einen Mann, wie ihm ein Zuschauer sagte, unerträglich sei. Schleefs Kritik weist in zwei Richtungen: Seine Anknüpfung an den Chor der antiken Tragödie enthält eine Kritik an der dramatischen Struktur des bürgerlichen Trauerspiels und zeigt gleichzeitig, dass diese ästhetische Norm Symptom für gesellschaftliche Konflikte ist, die das bürgerliche Theater nicht darstellen kann, da es selbst Teil dieses Konfliktes ist: Der Chor, das sind die, die im Theater nicht zur Sprache kommen, die an diesem Ort keine Stimme haben.

Dieser ‚kranke‘ Chor leidet an keiner Krankheit, die bestimmt werden könnte. Auch die Pest in der antiken Tragödie ist nur eine Chiffre dieser Unbestimmbarkeit der Krankheit. Der Chor ist das, was nicht bestimmt werden kann. Darin unterscheidet er sich grundlegend von einer totalitär gerichteten ‚gesunden Masse‘, die einen ‚gesunden Volkskörper‘ konstituiert. Schleef beschreibt diese ‚gesunde Masse‘ ähnlich, wie Nancy die totalitäre Gemeinschaft beschreibt: Sie richtet sich auf einen kollektiven Sinn hin aus, der größer ist als jeder einzelne und der sich im Tod des einzelnen für die Gemeinschaft realisiert. Leni Riefenstahls Film Triumph des Willens müsste, so Schleef, eigentlich „Triumph des Todes“ heißen.¹³ Zwischen Figur und Chor besteht in der faschistischen Ästhetik keine Beziehung des Ausgestoßenseins der Figur oder des Chores, wie dies in der griechischen Tragödie beziehungsweise im modernen Drama der Fall ist. Der tragische Konflikt ist zugunsten einer Masse getilgt, die die Chiffre des Todes und des Untergangs trägt. Diese ‚gesunde Masse‘ ist im doppelten Sinne krank: Sie ist nicht der Chor der Tragödie, sondern der Chor des Spektakels, der den Soundtrack zum Untergang liefert – ein Chor, der sich selbst von Anbeginn an als untergegangene ‚Gemeinschaft‘ feiert:

TRIUMPH DES WILLENS feiert eine Menschengemeinschaft, die Hitlers Machergreifung und Untergang nur als gigantisches Rockkonzert begleitet, sich als abzuräumenden Abfall definiert,

¹² Ebd., S. 9.

¹³ „Die Wut, die Mein Kampf ausmacht, ist von anderer Art als die, die von Triumph des Willens ausgeht, der ausschließlich von der Zentralperspektive lebt, aber Triumph des Todes heißen müßte. In der von vielen Intellektuellen bejubelten Aufmarschszene wiederholen sich nichts anderes als die Kreuzfelder der 1. Weltkriegssoldatenfriedhöfe, noch eindringlicher, da es für diese Leichen weder Säрге noch Kreuze geben wird, wo käme das Holz her.“ Ebd. S. 270.

als ein übervolles, brüllendes Stadion, das selbst den Tod unter den Zuschauern als Begleiterscheinung eines Spektakels quittiert, an dem man teilnimmt, um sein ganzes Leben darauf zurückzublicken.¹⁴

Dieser ‚gesunde Chor‘ hat eine andere Struktur als der unbestimmbare Chor der griechischen Tragödie, obgleich die Tendenz zur Spaltung dem griechischen Chor eingeschrieben ist: „Die Spaltung der antik formulierten Chor-Zusammengehörigkeit ermöglicht das Abdriften der Demokratie. Dieser Vorgang prägt die Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides.“¹⁵ Der tragische Konflikt zwischen einzelnen und Chor ist die Chiffre des Untergangs; er zeigt die grundlegende Spaltung der Gemeinschaft, die fortschreitend zu Chor-Gruppen führt, die sich gegeneinander abschließen, sich definieren und damit den anderen als zu vernichtenden Feind setzen. Die ‚einzelnen‘ stehen nicht mehr in einer gemeinschaftlichen Beziehung zum Chor, sondern bilden eine Elite, die sich dem Chor entgegensetzt und zu ihm ein instrumentelles, hierarchisches Verhältnis unterhält.¹⁶

Der Chor der griechischen Tragödie ist nie eine ‚gesunde‘ Gemeinschaft, die sich gegen eine irgendwie geartete Gruppe von Kranken abgrenzte. Die Unbestimmbarkeit der Krankheit hat jedoch auch damit etwas zu tun, dass diese ‚kranke‘ Gemeinschaft nicht definiert werden kann – im Grunde wäre eine Gemeinschaft, deren Krankheit bestimmt werden könnte, keine Gemeinschaft, da deren Wesen die Unbestimmbarkeit ist.¹⁷ Damit bedeutet die Krankheit als unhintergehbare Kategorie zweierlei: Nur als unbestimmter ist der Chor eine Gemeinschaft und gleichzeitig ist in ihm der tragische Konflikt, der im Ausgestoßensein des einzelnen, des Helden, besteht, von Anfang an eingeschrieben. Dies ist wiederum der Grund, weshalb der Chor nie als feste Entität beschrieben werden kann, sondern der Riss, die ‚Chor-Sprengung‘, integraler Bestandteil des Chores ist.

¹⁴ Ebd., S. 271.

¹⁵ Ebd., S. 19.

¹⁶ „Die Zerreißspannung artikuliert sich heute in Radikalen-Aufmärschen, die längst programmiert, längst vorbereitet sind. Wieder hat sich eine Triebkraft dieser ‚Proleten der Straße‘ versichert, damit Drecksarbeit gemacht wird, während die Auftraggeber abgeschottet ihre Drogen genießen. / Der Chor, der sich im Zusammenschluß nach innen festigt, festigt sich genauso in seiner Abwehr gegenüber Störungen des Drogenkonsums, indem der Aggressor ausgeschaltet wird. Ist sich der Chor der gemeinsamen Drogeneinnahme sicher, der Einhaltung der verabredeten Riten, wendet er sich um so ungestümer, aufopfernder gegen seine Feinde, ist der Einsatz des Lebens für den Weiterbestand der Gemeinschaft und der Drogeneinnahme nicht nur selbstverständlich, sondern Höhepunkt und Sinn individuellen Lebens, selbst wenn es die Beendigung der eigenen Existenz beinhaltet.“ Ebd. S. 19.

¹⁷ Diese Fragestellung berührt sehr stark die Bestimmung der Gemeinschaft als prinzipiell entwerkte Gemeinschaft bei Nancy.

Schleef sieht diese Beziehung in der griechischen Tragödie durch die konfliktreiche Topologie von Landschaft und Palast gefasst. Die Figur wohnt im Palast; der Chor ist der Landschaft zugeordnet oder stellt, wie Schleef betont, selbst eine Bühnenlandschaft dar.¹⁸ Diese beiden Orte werden im Lauf der Geschichte der griechischen Tragödie immer stärker polarisiert:

Daß ein Chor, aus der Stadt, aus dem Palast ausbrechend, in der Landschaft kannibalisch feiert, zeigt Euripides, der damit die Trennung von Palast und Landschaft definiert, die einander feindlich gegenüberstehen. Der ausgestoßene Dionysos wartet vor der Stadt, um sie zu ‚erobern‘.¹⁹

Schleef bezeichnet diesen Chor als Chor-Tier, das sich verwundet – nicht zuletzt durch den Helden, der die Spaltung herbeiführt – aufmacht, um vor dem Palast zu heulen. Dieser Zustand des Chores ist auch an den Sprechtempi ablesbar. Während die Einzelfigur sich jeglicher Tempi bedienen kann, stehen dem Chor nur die Extreme zur Verfügung: sehr schnell und sehr langsam. Nicht nur motivisch, sondern auch in der Form der Sprache, in den zeitlichen Dimensionen der Sprechweise, artikuliert sich der Riss des Chores durch die Einzelfigur: Die Einzelfigur artikuliert sich im Wesentlichen durch die freie Wahl der Tempi; ihre Zugehörigkeit zum Palast bedeutet nicht, dass sie stets die Macht repräsentiert, sie kann sich auch gegen die Gesetze des Palastes richten. Einzig die Wahl der sprachlichen Mittel macht sie zur Einzelfigur. Sie ist nie durch den Ort definiert, sondern befindet sich, wie der Chor auf andere Weise, zwischen den beiden Orten, die die griechische Tragödie kennzeichnen: dem Palast und der Landschaft. Schleef verweist nicht zufällig immer wieder auf die SZENE VOR DEM PALAST, da dieser Ort, zwar dem Palast zugeordnet, die Beziehung zur Landschaft aufrechterhält. Diese Szene hält der Spannung des Risses stand, ohne in eine Opposition der Orte und damit in eine Opposition von Figur und Chor zu zerfallen. Dieser Ort kann vielleicht als Tier-Werden der Figur verstanden werden, einer Figur, die sich noch nicht der Gemeinschaft des Chores entgegensetzt, die in ihrer Rede den Tempi des Chores verbunden bleibt, die nicht predigend, lehrhaft und verkündigend ist, sondern deren Geschrei, wie Schleef dies für Elektra feststellt, den Palast erfüllt.

¹⁸ Diese Nähe drückt sich auch ein der Wortbedeutung des griechischen Wortes chorós aus, das neben ‚Tanz‘ und ‚Reigen‘ auch ‚Tanzplatz‘ bedeutet. Das griechische Wort chōra vertieft diese Beziehung zum Raum, indem es eine Landschaft bezeichnet, die sich von der Umgebung abhebt. Vgl. Duden. Das große Fremdwörterbuch 1994, S. 263.

¹⁹ Schleef 1997, S. 276f.

Schleefs Überlegungen kreuzen sich mit denen Lehmanns, der die Figur im Wesentlichen als zeitliches Intervall versteht; ein Intervall, das die Kontinuität des Chores unterbricht. Diese zeitliche Dimension spielt auch für die SZENE VOR DEM PALAST eine Rolle, da, so Schleef, das ‚vor‘ auch zeitlich zu deuten ist als eine Form der Regression, die man mit Deleuze als eine Tier-Werden verstehen kann, da diese Szene nicht einen Zustand definiert, sondern gerade die undefinierbarkeit der Figur und damit ihre Zugehörigkeit zum ‚kranken‘, das heißt unbestimmbaren Chor wiederherstellt:

Elektra ist von den übermächtigen Bindungen an die untergegangenen Figuren erdrückt, die ihr Denken, ihre weibliche Energie, ihre Inanspruchnahme männlicher Hilfeleistungen bestrafen. Für Elektra zählt kein Jetzt, nur ein Damals, das ein VOR DEM PALAST ist. Damit stuft sie sich selbst in einen Zustand zurück, der keine Sexualität zulässt, keine Schwangerschaft, sondern nur kindliches Wüten.²⁰

Dieser Vorgang ist also keine Regression im herkömmlichen Sinne, sondern eine Verrücktheit der Figur, die durch sie hergestellt wird, ein gewählter ‚Wahn‘. Die Figur folgt keinen psychologisch nachvollziehbaren Mustern. Ihre Handlungslogik scheint mehr aus dem Konflikt, den Schleef als den zentralen versteht und der in ihrem Figur-Sein selbst besteht, gespeist zu werden. Es treibt sie ebenso an die Grenze dieses Seins, wie ihre Sprache die Grenzen der Artikulation streift: In der Szene vor dem Palast scheint eine Zeit vor dem Palast auf, eine Zeit ohne Palast, die Nietzsche als die Zeit des Chores der Verwandten und Nancy als die Zeit der Gemeinschaft versteht. Eine Zeit also, die nicht dem Jetzt vorgängig ist, sondern die ein Damals darstellt, das im Jetzt erscheint, ohne jemals gewesen zu sein. Ähnlich verhält es sich mit dem Chor aus heutiger Perspektive betrachtet. Auch wenn er eine restaurative Rolle zu haben scheint, wenn die Figur aus ihm heraustritt, er also der Figur vorgängig gedacht werden muss, so ist er doch stets der ‚kommende‘ Chor, der nicht ins Werk gesetzt werden kann, der niemals sein wird. Schleefs Überlegungen stellen auch einen Aufruf an die Inszenierungspraxis dar, diese Dimension des Chores zu vergegenwärtigen, da gerade darin eine wesentliche politische Dimension des Theaters besteht – die Entwerkung der Gemeinschaft ins Werk zu setzen:

Im antiken Vorbild geht die Einzelfigur predigend gegen die szenische Situation an, indem sie sie zeitlich ausdehnt. Wie ein Gummiband dehnt ihr Monolog die Zeit. Der

²⁰ Ebd. S. 268.

Chor scheint dagegen das Tempo anzuziehen, die szenische Ausgangssituation wiederherstellen zu müssen. [...] / Die antiken Autoren sprechen auch dem Chor Zeitdehnung zu, doch unsere Interpretationen schlüsseln diese Zeitmessung nicht auf, da der praktizierte Chormonolog vor der enormen Schwierigkeit steht, einen längst überholten Stand menschlicher Entwicklung zu rekonstruieren. So oder ähnlich argumentieren Theatermacher und Darsteller, um sich der Chor-Bildung, der Chor-Einstudierung zu entziehen, die tatsächlich in eine andere Welt zurückführt, besser und richtiger, auf eine zukünftige Welt verweist.²¹

Schleef beschreibt dieses besondere Moment des ‚kommenden‘ Chores am eindringlichsten an einer Stelle, an der er sich der konkreten Arbeit mit Darstellern widmet. Diese Stelle wiederum, und das ist symptomatisch, verdeutlicht einen Aspekt, den er in seiner Lektüre von Puntilla und sein Knecht Matti von Brecht entwickelt, nämlich den der „(i)ndividuelle(n) Aufgabe des einzelnen im Chor“. Die Antwort des Theaters auf das Problem der Masse wäre mit Schleef nicht die Darstellung einer Gruppe, in der jeder seine Individualität bewahrt, wie dies gern immer wieder in kritischer Absetzung zum vereinheitlichenden ‚gesichtslosen‘ Kollektiv linker oder rechter Provenienz geltend gemacht wird. Er appelliert an eine Theaterpraxis, in deren Darstellungsprozess sich der Chor als ‚kommender‘ artikulieren kann. Die ‚Bindekraft‘ des einzelnen ist eine so spezifische, dass eine Umbesetzung des Darstellers völlig unmöglich erscheint. Dies jedoch nicht, weil dadurch das ‚ursprüngliche Werk‘ verfälscht würde, sondern da die ‚Mit-Teilung‘ eine je spezifische ist, die sich der Ökonomie des Tausches, wie dies Heeg für den Chor im Puntilla geltend machte, entzieht:

Individuelle Aufgabe in 5. heißt, dass die Bindekraft eines speziellen Chor-Mitglieds zur Gemeinschaft eine andere ist als die seiner Nachbarn, die es an sich bindet. Zu beobachten ist in einer Chor-Arbeit, dass diese Personen eine größere Fähigkeit haben Bindungen einzugehen und so für die anderen ‚aufbauend‘ wirken, sodass sich deren Bindekraft erhöht. ‚Chor-Führer‘ ist darum meist nicht ein Solist oder ein dazu befähigter Darsteller, sondern meist ein ‚Außenseiter‘, jemand, der sich durch ‚Sprachmängel‘ auszeichnet. Das Verhältnis seines Mangels zu seiner Chor-Führung

²¹ Ebd., S. 275.

ist bei den meisten mit einem ausgezeichneten Gehör verbunden, verbunden mit einem Rhythmusbewusstsein, die beide einander ergänzen, jedoch nicht die ‚Sprachmängel‘ beseitigen, sondern sie betont herausstellen. Dass sich diese Personen in der Chor-Arbeit besonders bewähren, mag am versuchten Ausgleich ihrer Mängel liegen, erschien mir aber stets nach der Suche nach einem ‚idealen‘ Sprechen, denn es erwies sich, dass eine chorisch erarbeitete Figur, eine Szene niemals von einem Einzelnen in dieser Konzentration durchgeführt werden kann. Wiederholt wurde das probiert, stets mit negativem Erfolg. Dem Einzelnen, der mit seinem Chor-Dasein unzufrieden war, fehlte schon nach wenigen Minuten die notwendige Energie, den Text weiter ‚gespannt‘ zu halten, er brach ab, war sich seines eigenen Versagens bewusst, auch der Hilflosigkeit ohne die anderen. Diese Momente waren äußerst schwierig, der Darsteller hatte sich wie an einer Bergwand ‚verstiegen‘, drohte abzustürzen. Hier geschahen mehr Beschädigungen als im Einüben der Texte. Schon wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, tritt die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck ein, erlangt er Autonomie. Der Einzelne kann dann den Text ohne den anderen rekapitulieren, aber nicht aufladen, zwar zur nächsten Probe Vorschläge erarbeiten, die jedoch nur mit der anderen Stimme, die nicht ersetz- oder austauschbar ist, hörbar werden. Wiederholt wurden ‚beliebige‘ Besetzungen, Umbesetzungen probiert, jeweils mit negativem Erfolg. Hatten sich Darsteller aufeinander abgestimmt, waren sie nicht austauschbar, sondern individuell wie ein Einzeldarsteller.²²

Nikolaus Müller-Schöll spitzt diese Darstellungsform in der These zu, dass Singularität nur im Chor möglich sei. Er stellt den jungen Regisseur Laurent Chétouane in eine Reihe mit Jan Ritsema, René Pollesch und Einar Schleef, die er durch ihr je spezifisches Interesse am Singulären des einzelnen Darstellers verbunden sieht:

Im Mittelpunkt ihrer wie seiner Theaterarbeit steht nicht länger das seiner selbst mächtige Individuum oder das Subjekt des 19. Jahrhunderts. [...] Gegen die Ideologie vom Individuum und Subjekt setzte Schleef die auf den ersten Blick provozierende These, wonach Singularität nur im Chor möglich sei. Sie bestätigt sich, verfolgt man, wie in Chétouanes Thyestes die Chorpartien gesprochen werden: Weil alle vermeintlich das Gleiche sprechen, lassen sich in der bis zum Exzess getriebenen Präzision des Sprechens die je spezifischen Unterschiede entdecken, die différence im Sprechen, das Bündel der Nuancen in Melodie, Tonhöhe und

²² Ebd., S. 479.

Färbung, das jedem einzelnen Sprecher zugleich seinen spezifischen Zugang zur Sprache eröffnet, wie auch sein Sprechen unendlich von dem aller anderen Sprecher unterscheidet.²³

Lehmann stellt fest, dass sich in Schleefs Theater der tragische Konflikt nicht nur auf der szenisch-imaginären Ebene zwischen Chor und Figur abspielt, sondern auf der ‚Theatron-Ebene‘ selbst thematisch wird:

Insofern läuft die Darstellung des tragischen Konflikts (dessen Substanz, wie gesagt, immer das Individuum-Werden ist) über den performativen Akt des Theaterspiels und der Theaterversammlung selbst, über die Erzeugung eines real-theatralen Konfliktverhältnisses darin.²⁴

Letztlich kann in dieser Konstellation der Grund gesehen werden, warum Schleef in seinem Text, teilweise in einem Satz, von der theatralen Ebene auf die ‚reale‘ Ebene wechselt. Seine Überlegungen treiben immer wieder auf den Knotenpunkt zu, an dem sich die ästhetische und die politische Sphäre verknüpfen lassen. Damit ist jedoch auch eine einfache Widerspiegelungsästhetik unmöglich gemacht. Schleefs Chöre sind nicht Repräsentationen von gesellschaftlichen Gruppen, die auf der Bühne abgebildet werden.²⁵ Vielmehr ist diese Ebene selbst, der Prozess des Figur - Werdens des Darstellers, Teil der Darstellung. Der Schleefsche Chor wiederholt Nietzsches elementaren Chor von Verwandelten, in dem sich der einzelne im anderen als Verwandelter wahrnimmt und so in die ‚Realität‘ ein Moment der imaginären Wahrnehmung eingelassen ist.

3. Tier-Werden – Chor als Meute bei Schleef und Shakespeare

Den Charakter des Entwerkten zeichnet das gesamte Denken Schleefs in Bezug auf Figur/Darsteller und auf Chor/Gemeinschaft aus. Was diese Terme betrifft, lassen sich beide Ebenen parallelisieren. Schleef strebt in seinen Inszenierungen nicht einen

²³ Müller-Schöll 2003, S. 13, Zitiert nach: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg: sitz!platz!#03, Hamburg.

²⁴ Lehmann 2002, S. 48.

²⁵ Ulrike Haß betont diesen Aspekt in ihrer Analyse der Inszenierung von Ein Sportstück von Elfriede Jelinek durch Einar Schleef 1999 am Burgtheater in Wien. Der ‚Chor-Körper‘ hat, so Haß, nichts mit den Darstellern auf der Bühne zu tun. Die Darstellungen auf der Bühne, die Bilder und Tableaus bilden eine eigenständige Ebene – die Körper der Darsteller sind keine Darstellung eines ‚Chor-Körpers‘: „Der Chor ist nicht Objekt des Blicks. Die Trägheit unserer Imagination geht allzu leichtfertig darüber hinweg, daß der Chor nicht mit Bildern von sich handelt. [...] Gerade diese Beschaffenheit des Chor-Körpers, der auf der Ebene des Realen spielt und sich nicht von selbst als Bild hervorbringen vermag, ermöglicht auf der anderen Ebene der Inszenierung, daß die Körper der Chor-Mitglieder im Theater von Einar Schleef zum Material vollkommen eigenständiger Theaterbilder werden können.“ Haß 1999, S. 78.

definiten Punkt an, an dem sich das ideale Verhältnis dieser vier Terme zueinander bestimmen ließe. Selbst in der Beschreibung von Schleefs Theater geraten die Kategorien durcheinander – statt Chor mit Figur zu kontrastieren, spricht Lehmann von Chor und Individuum: „Was es bei Schleef nicht gibt, ist eine Idealisierung des Chors. Auch gibt es nicht einfach das Ideal des großen einzelnen Individuums. Vielmehr ist Theater das Feld ihres ‚Werdens‘ auseinander und aufeinander zu.“²⁶ Das ‚Werden‘ ist ein Begriff, den Gilles Deleuze und Felix Guattari anhand der Schriften von Nietzsche entwickelt haben.²⁷ Mit Werden bezeichnen sie einen irreduziblen Prozess, der sich nicht der Kategorie des Seins entgegensetzt, das andere des Seins wäre, sondern der versucht, aus solchen dichotomisch organisierten Strukturen hinauszugelangen. Dieses Werden hat keinen Anfang und kein Ende, es ist weder das Werden von etwas noch die Mutation von etwas in etwas anderes. Eine sehr prominente Form des Werdens ist das Tier-Werden:

Gemeint ist nicht die Nachahmung von Tieren, auch nicht eine ‚wirkliche‘ Metamorphose des Menschen zum Tier, sondern eine Prozessualität, ein Werden ‚dazwischen‘ ohne Endzustand und Subjekt, ein a-subjektives oder ‚sub-subjektives‘ Mutieren. Es kommt zustande durch Bündnisse, Symbiosen, bei denen es keine fixe Selbstidentität des Werdenden gibt, das Subjekt, das Individuum ein kaum sichtbarer schwindender Horizont. Jedes Tier aber ist zuallererst eine Bande, eine Meute, ein Schwarm von Affekten.²⁸

Die Meute ist niemals ein Definites, sie befindet sich in permanenter Veränderung: Es entstehen auf den unterschiedlichsten Ebenen Formen von Figurierungen beziehungsweise Individuationen, die sich sowohl auf der szenischen als auch auf der Theatron-Ebene abspielen. Die Meute erreicht nie einen geschlossenen Zustand, wodurch sie sich in Abgrenzung zu einer anderen Meute oder einem Individuum definieren ließe. Ähnlich wie Schleef die Chor-Arbeit beschreibt, bilden sich stets wechselnde Allianzen, Intensitätszentren, die in unterschiedlichste reale und imaginäre Richtungen weisen. Auch das ‚außergewöhnliche Individuum‘ ist nicht von der Meute ausgeschlossen, sondern kann eine konstitutive Rolle beim Tier-Werden spielen. Die Art, wie Beziehungen hergestellt werden, gleicht Formen der ‚Krankheit‘, wie sie schon aus der Beschäftigung mit dem Chor der griechischen Tragödie bekannt sind:

²⁶ Lehmann 2002, S. 48.

²⁷ Vgl. Deleuze 1991, S. 54f.

²⁸ Deleuze/Guattari 1992, S. 324 f.

Unser erstes Prinzip lautet: Meute und Ansteckung, Ansteckung der Meute, eben dadurch vollzieht sich das Tier-Werden. Aber ein zweites Prinzip schein das Gegenteil zu sagen: überall wo es eine Mannigfaltigkeit gibt, findet man ein außergewöhnliches Individuum, und mit diesem muß man sich verbünden, um Tier zu werden.²⁹

Die Beschreibung von Schleefs Chören nähert sich immer weiter der Bestimmung von Shakespeares Dramen, die Schleef selbst als Rudel bezeichnet: „Selbst wenn Shakespeare die Chorgrobform, alle sprechen einen Text, möglichst meidet, besteht sie doch weiterhin durch die Art der Kriegsführung, Rudel- oder Haufenbildung, der sich seine dramatischen Abläufe insgesamt nicht entziehen.“³⁰ Schleef bestimmt die Form der Dramen Shakespeares als eine Übergangsform, in der die Figurierung des einzelnen an Dominanz gegenüber dem Chor gewinnt, jedoch noch nicht der Chor, wie dies dann im bürgerlichen Trauerspiel der Fall sein wird, zum Verschwinden gebracht worden ist. Vielmehr lässt sich bei Shakespeare ablesen, dass der Krieg den Chor sowie die Einheit des Werkes spaltet und zertrümmert. Der gespaltene Chor, der mit vielen Stimmen spricht, geht bei Shakespeare in die Form ein, die Szenen selbst bilden Rudel und Haufen. Damit findet sich das eigentliche Thema der griechischen Tragödie, das auch das von Schleef ist, in der Form wieder: „Die theatrale Grundkonstellation ist selbst ein Kriegsprodukt“.³¹ Ein Krieg, der von Anbeginn auf der Bühne als Ausstoßung der Figur, als Figurierung des einzelnen gegen den Chor dargestellt wurde. Ein Krieg, der den Chor von Anbeginn infiziert hat, der ihn ‚einkerb‘. Eine Kerbung, fast unwahrnehmbar, die in der Spaltung des Chores ihren Ausdruck findet und die doch schon in der Art der Stimme des Chores vernehmbar war: Schon wenn zwei Sprecher sprechen, löst sich der Text von den Sprechern ab, wird autonom. Dennoch führt dies nicht dazu, dass die Stimme des einzelnen in ihrer Besonderheit untergeht. Vielmehr bedeutet diese Bindung, die durch das gemeinsame Sprechen eingegangen wird, das Hervortreten des einzelnen in der Gemeinschaft. Ein Gefüge, ein Netz von einzelnen, die sich nicht als Figur, sondern als entwerkter Chor figurieren. Shakespeares Theater stellt also eine Form des prä-dramatischen Theaters dar, die heutigen Formen dahingehend sehr verwandt ist, dass in ihr eine Beziehung zwischen Figur und Chor existiert, die nicht in der Gegenübersetzung besteht, sondern vielfältige Beziehungen herstellt, die bis in die Struktur der Dramen hineinreichen. Sein Theater ist chorisches, ohne dass ein Chor auf der Bühne stehen muss. Darin ähnelt er

²⁹ Deleuze, Guattari 1992, S. 332.

³⁰ Schleef 1997 S. 11.

³¹ Lehmann 2002 S. 53.

Wagner, nur dass bei Shakespeare der Chor nicht unsichtbar, sondern in die Form des Dramas eingegangen ist – er ist abwesend anwesend, indem eine Gleichzeitigkeit der Szene hergestellt wird. Das entwerkte Drama als Szenen-Meute.

Referenzen

- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*, München 1991.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992.
- *Duden. Das große Fremdwörterbuch*. 1994.
- Haß, Ulrike: 'Der Chor wird eher gehört als gesehen'. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater Wien durch Einar Schleef. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, S. 71-82.
- Lehmann, Hans-Thies: Theater des Konflikts. Einar-Schleef@post-110901.de, In: Theater der Zeit (Hg.), *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, Berlin 2002.
- Müller-Schöll, Nikolaus, zit. n.: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg: *sitz!platz!#03*, Hamburg 2003.
- Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. 1997.

Beyer, Torsten: „Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels“, in: Ulrike Haß (Hg.): *Schleefblock I* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2006 / Vol. 2 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 83-98, DOI 10.21248/thewis.2.2006.40