

Aus:

CHRISTINA SCHMIDT

Tragödie als Bühnenform

Einar Schleefs Chor-Theater

November 2010, 378 Seiten, kart., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-1413-8

Die Niederlage des tragischen Sprechens ist vor allem ein räumliches Problem.

Anhand Einar Schleefs Beschäftigung mit der antiken Tragödie und deren Transformationen in der Moderne analysiert Christina Schmidt die Figur des Chors und seine konflikthafte »Rückkehr« in das Theater. Sie zeigt, dass sich Schleef mit dem Theater der Tragödie weniger philologisch als vielmehr topografisch auseinandersetzt, indem er die Orte der Figuren, der verhandelten Konflikte, der theatralen Verlautbarungen und deren damit zusammenhängende Macht-Konstellationen untersucht. Schmidt geht dieser politisch-topologischen Auffassung des Bühnenraums nach und rückt somit die Thematik der »Tragödie als Bühnenform« ins Zentrum.

Christina Schmidt ist Theaterwissenschaftlerin und lebt in Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1413/ts1413.php

Inhalt

Einleitung.....	9
-----------------	---

TEIL I

TRAGÖDIE ALS BÜHNENFORM

Tragödie als Bühnenform	23
-------------------------------	----

<i>Ein Sportstück</i> – „Unter dem Eindruck der Tragödie“	35
---	----

Elfriede Jelineks Suche nach einem nicht-darstellenden Sprechen	40
--	----

Vom Verschwinden der protagonistischen Figur zum Postulat des Chors	41
--	----

<i>Ein Sportstück</i> . Inhalt und Figuren.....	46
---	----

Einar Schleefs Chor-Szene als Arbeit an der Bühnenform.....	54
---	----

„VOR DEM PALAST“. Elektra und die Gründung des Proszeniums.....	56
--	----

Szenen	64
--------------	----

<i>Der Golem in Bayreuth</i> – Aus dem Geist der Musik... ..	105
--	-----

Theater als Chorraum – Orchester als Chor	110
---	-----

Theaterraum als Konfliktraum	110
------------------------------------	-----

Dämmerung. Wagners Nichtdarstellbarkeit und das Theater als Hörraum.....	116
---	-----

Krieg. Parsifals chorische Wiederkehr	119
---	-----

Exkurs: Der „pestkranke“ Chor und seine „Blut-Droge“.	
---	--

Zu Einar Schleefs <i>Parsifal</i> -Lektüre.....	124
---	-----

Orchester und Chor.

Auseinandersetzung mit Wagners Bühnenform	136
---	-----

Von der Orchestra zum Orchester.

Wagners <i>Oper und Drama</i>	137
-------------------------------------	-----

Von der „Grundrißfrage zur Kernfrage“.

Schleefs Problematisierung des Orchestergrabens.....	146
--	-----

TEIL II

PORTRÄT EINER INSZENIERUNG

<i>Verratenes Volk</i> – Totentanz einer deutschen Revolution.....	163
--	-----

„Das verlorhne Paradies“. Prolog mit John Milton	171
--	-----

Nach dem Paradies. Figuren des Satans	177
<i>Wie man wird, was man ist.</i> Schleefs „Nietzsche“	
und Nietzsches <i>Ecce homo</i>	180
„Wie man wird, was man ist“.	
Schleef inszeniert Nietzsches Zur-Figur-Werden.....	181
„Hört mich!“ Nietzsches Geste des Gehörtwerden-Wollens.....	183
Krieg den Hohenzollern. Zitat eines Briefs	185
Kampf dem Ressentiment. Der Ton des Propheten	187
„Sprechsprache“ und die Hörbarkeit des Denkens.	
Reflexion der Oralität	188
Der Krieg des Philosophen und die Person als	
„Vergrößerungsglas“	192
Nach dem „Tod Gottes“. Antworten auf das göttliche	
Erkenntnisverbot	195
Voraussetzung zur „Umwertung aller Werte“:	
Eine „ungeheure Vielheit“	198
Die Deutschen sind „Idealisten“.	
Wider Christentum und Nationalismus	200
Ende der Politik als Wiederkehr der Tragödie?	
Nietzsches ambivalente Kriegsankündigung.....	201
Im Krieg. Chor der Soldaten.....	205
Dwinger und <i>Die Armee hinter Stacheldraht</i>	205
„Das Individuum ist ausgelöscht“. Der Chor der	
kriegsgefangenen Soldaten	210
Rosa Luxemburg im Gefängnis.	
Auftritt der Revolutions-Protagonistin.....	218
Visionen 1: Rosa und die Soldaten	218
Rosa und die Kalfaktor.....	226
Visionen 2: Rosa und der Geist von Faust	
und Margarethe	228
Rosa und die Revolution. Von der Protagonistin	
zum Chor	241
„Verratenes Volk“. Revolution als Chor-Szene	279
„Die Revolution marschieret“. Gesangswettstreit	
der Chorgruppen.....	283
Das „Verratene Volk“.	
Der Chor als Figur der Zeugenschaft.....	287
Ende eines Traums oder Wiederkehr eines Gespensts?	296
Chor-Klage und die Frage nach dem Opfer.....	299
Der „Golgothaweg der Arbeiterklasse“. Das letzte Gespräch	
und die chorische Wiederkehr der Frage nach dem Opfer	303
„Ordnung herrscht in Berlin“. Lektüren	305
Zwischen <i>Vorwärts</i> und <i>Roter Fahne</i> .	
Diskussion der Standpunkte.....	312

Liebknechts „Trotz alledem“ und der „Golgathaweg der Arbeiterklasse“	316
Passion und Chor-Klage. Liebknechts „Golgatha“-Zitat mit Bachs <i>Matthäus-Passion</i>	322
„Wehe“ und „Weh“. Das Ende des letzten Gesprächs	336
„Engelstanz“ und „Teufelswut“. Nachspiel oder doppelter Schluss?.....	344
Schlussbemerkung	351
Siglenverzeichnis	357
Quellenverzeichnis	359
Literatur	359
Filme	372
Archivalien.....	373

EINLEITUNG

Im Zentrum von Einar Schleefs Theater steht der Chor mit seinen spezifischen ästhetischen Möglichkeiten und Voraussetzungen. Damit kehrt die älteste Figur des Theaters, die lange Zeit scheinbar vergessen oder als 'kultische' Form von der 'aufgeklärten' Bühne verbannt war, auf das Theater des ausgehenden 20. Jahrhunderts zurück. Von wenigen Ausnahmen abgesehen¹ schien der Chor bis in die 1980er-Jahre, insbesondere dem westdeutschen Theaterbetrieb, als ideologisch überlebte Form zu gelten oder war gar als 'fachsistoides' Mittel verpönt.² In den 1990er-Jahren erlebten chorisches Theaterformen jedoch eine bemerkenswerte Renaissance, für die exemplarisch die Inszenierungen von Heiner Müller, Christoph Marthaler und Frank Castorf genannt werden können. Bis ins neuere und aktuelle Theater, mit viel beachteten Inszenierungen von beispielsweise Jürgen Gosch, Dimitter Gotscheff, René Pollesch und Volker Lösch, scheint sich der Trend zur Verwendung oder Zitation chorischer Elemente auf dem Theater fortzusetzen. Auch das Performancetheater (etwa der britischen Gruppe Forced Entertainment) sowie das neuere 'dokumentarische' Theater, für das die Gruppe Rimini Protokoll stehen kann, scheinen hiervon keine Ausnahme zu bilden. Kein Theatermacher hat jedoch, in praktischer wie theoretischer

1 Etwa Peter Steins *Orestie* (Schaubühne Berlin 1983) sowie Inszenierungen von Ariane Mnouchkine am Pariser Théâtre du Soleil.

2 Mit Blick auf seine Frankfurter Theaterarbeiten Mitte der 1980er-Jahre schreibt Einar Schleef in *Droge Faust Parsifal* über diese Verwerfung des Chors: „Rückgriffe auf den Chor als in sich geschlossen handelnde und sprechende 'Masse' sind inzwischen durchweg politisch besetzt und stehen für gesellschaftsverändernde Auffassungen, sie sind somit vom bürgerlichen Theater, das im verkappten absolutistischen Ambiente lebt, geächtet.“ (DFP, S. 212) Zur Verwendung der Siglen häufig zitierter Texte vgl. Siglenverzeichnis. Sämtliche Zitate sind in Orthografie und Zeichensetzung unverändert den jeweils angegebenen Quellen entnommen. Hervorhebungen im Original sind als solche gekennzeichnet, eigene Hervorhebungen mit dem Kürzel C.S. versehen.

scher Hinsicht, so explizit und analytisch an einer Neuformulierung der Chor-Figur gearbeitet wie Einar Schleaf. Sein Theater setzt sich insofern von anderen theatralen Einsätzen chorischer Ästhetiken ab, als es den Chor als zentrale Theaterfigur begreift. Schleaf denkt das Theater vom Chor aus, der damit zu dessen eigentlicher Hauptfigur wird.

Trotz der Vielzahl chorischer Formen auf dem Gegenwartstheater einerseits und Einar Schleafs langjähriger Arbeit an einer expliziten Formulierung der Chor-Figur andererseits hat sich die theoretische Diskussion des nach-protagonistischen Theaters dem Phänomen Chor lange Zeit weitgehend unter dem Aspekt des Wegfalls des Protagonisten genähert und wurde zumeist unter den Stichworten der Depersonalisierung, des Zerfalls des Subjekts und der Desemantisierung geführt. Insbesondere mit dem Begriff der „Desemantisierung“ verbindet sich das Ende eines darstellenden Theaters, das auf dem Prinzip der „semiotischen Differenz“³ beruht. Mit diesem Prinzip der Darstellung ist die Rezeption im Theater an eine gestische Illustration des Textsinns durch den Schauspieler geknüpft: Ein als personale Figur identifizierbarer Schauspieler spricht einen Text, den man vornehmlich mit dem Auge, das den sprechenden Körper sieht, aber auch mit dem Ohr, das die eine Stimme hört, an den einzelnen Körper und damit an die (fiktive) Person des Sprechers rückbindet. In dieser Konstruktion verweist das Sprechen auf einen einheitlichen Ort, und die sprechende Stimme kann somit als vermeintlicher Ausdruck der Identität eines Sprechers verstanden werden. Das Prinzip der „semiotischen Differenz“ erfährt mit dem Ende des 'dramatischen', interpersonalen Dialogs, in welchem ein körperlich anwesendes, identifizierbares Subjekt im Wahrnehmungsfeld des anderen spricht und agiert, zum Ende des 19. Jahrhunderts eine Niederlage. An diesem paradigmatischen Punkt des Bruchs mit dem Theater der Darstellung, den Szondi als „Krise des Dramas“⁴ beschrieben hat, arbeitet das Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Auf Seiten des Theatertextes wird das Sprechen der Figuren zunehmend ein chorisches – oder anders gesagt: Der Wegfall des 'dramatischen' Dialogs, dem die Fiktion der Identität von personal konturierter Figur und Schauspielerkörper zugrunde lag, markiert auf dem Theater eine Erinnerung

3 Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne“. In: Herta Schmid/Jurij Striedter (Hg.), *Dramatische und theatrale Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 1992, S. 123-140.

4 Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1959)*. In: Ders., *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 9-148.

an die chorische Form. Gleichwohl ist diese Form auf Seiten der Theorie bisher merkwürdig unreflektiert geblieben.

Da Einar Schleaf den Chor in Mittelpunkt seines szenischen Denkens stellt, ist es ein zentrales Anliegen meiner Arbeit, den Chor als *Theaterfigur* allererst kenntlich zu machen. Dies setzt voraus, den Chor zunächst als plurale Figur zu beschreiben, nicht nach Maßgabe der individualisierten, subjektivierten Einzelfigur. Um den Chor im Gegenwartstheater nicht als 'massenhafte Ansammlung' oder ex negativo als dekonstruierte und vervielfältigte, ehemalige Einzelfigur zu begreifen, muss zunächst die Idee und Kontur einer Figur verdeutlicht werden, die „formal die Konzeption eines vom Kollektiv gänzlich abgelösten Individuums“⁵ verneint. Diesen Versuch unternimmt meine Arbeit über den Chor im Hinblick auf: *erstens* die Behandlung des Theaterraums und die Frage nach einem Ort des Chors auf dem Theater, der gedanklich wie architektonisch aus diesem verschwunden ist, *zweitens* die Räumlichkeit der Chor-Figur selbst, *drittens* die Bearbeitung der theatralen Wahrnehmung durch das chorische Theater sowie *viertens* die Auffassung von Sprache, Text und Figur im Chor-Theater.

Einar Schleaf, der 1944 in Sangerhausen (Harz) geboren wurde, studierte Kunst und Bühnenbild bei Heinrich Kilger und Karl von Appen, einem Mitarbeiter und Bühnenbildner Brechts. Ab 1972 übernahm er erste Bühnenbild- und Regieaufgaben am Berliner Ensemble. Besonders nach seiner zusammen mit B. K. Tragelehn erarbeiteten Inszenierung von Strindbergs *Fräulein Julie* (Berliner Ensemble 1974) schien für Schleaf eine Fortsetzung seiner künstlerischen Arbeit in der DDR zunehmend unmöglich. 1976, anlässlich einer Gastinszenierung am Wiener Burgtheater, blieb er im Westen. Nach neunjähriger Pause von der Theaterarbeit, in der er seinen Wechsel von Ost nach West vor allem als bildender Künstler⁶ und Schriftsteller⁷ verarbeitete, konnte Schleaf mit seiner Inszenierung *Mütter* (1986) am Schauspiel Frankfurt unter der Intendanz von Günther Rühle seine Arbeit an der Erforschung der

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

6 Vgl. hierzu den Katalog zur 1992 an der Akademie der Künste Berlin realisierten Ausstellung *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*: Einar Schleaf, *Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr*. Berlin: Argon, 1992.

7 Exemplarisch hierfür können sein monumentaler Roman *Gertrud* (Einar Schleaf, *Gertrud*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. I, 1980, Bd. II, 1984) sowie der Erzählungsband *Die Bande* (Einar Schleaf, *Die Bande*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982) stehen.

Chor-Figur und der Etablierung seines „Formenkanons“⁸ weiterarbeiten. Die mit *Mütter* begonnene Reihe der chorischen Inszenierungen am Schauspiel Frankfurt⁹ stießen auf genauso heftige Zustimmung wie Ablehnung – Letztere bis hin zum Vorwurf des 'Nazi-Theaters' von Seiten einzelner Kritiker.¹⁰

So absurd dieser Vorwurf – vor allem im Hinblick auf die inhaltliche Behandlung der dramatischen Konflikte – aus heutiger Sicht erscheint, wirft er doch ein Schlaglicht auf ein wesentliches Merkmal des Chor-Theaters Einar Schleefs. Denn dieses provoziert in mehrfacher Hinsicht. Zunächst ist es eine Provokation des *Theaterbetriebs*, vor allem durch die Länge und Intensität der Probenarbeit sowie die Übernahme von Chor-Partien durch viele Ensemblemitglieder bei gleichzeitiger Reduzierung von protagonistischen Rollen, wodurch dem Chor in einer Inszenierung eine maßgebliche Funktion und Bedeutung zukommt. Dem arbeitsteiligen Theaterbetrieb zuwider läuft auch die Übernahme oder Leitung beinahe sämtlicher am Prozess einer Inszenierung mitwirkender Künste durch Einar Schleef, der meist auch die Autorschaft des Inszenierungstextes beansprucht und ebenso verantwortlich zeichnet für die Gestaltung von Bühne, Licht und Kostümentwürfen. Bisweilen übernimmt Schleef auch schauspielerische Aufgaben – wie in seinem Auftritt als prophetische Nietzsche-Figur *Verratenes Volk* (Deutsches Theater Berlin 2000). Dabei übernimmt er stets auch die Rolle des die Inszenierung Verantwortenden, der mit Ansprachen vor das Publikum tritt, welche die Produktionsbedingungen und etwaige Probleme der Aufführung zum Thema haben. Schleefs theatral vorgeführte Verantwortung für die Inszenierung bedingt, dass er in nahezu allen Aufführungen anwesend ist und dass eine Premiere grundsätzlich nicht den Abschluss einer Theaterarbeit bedeutet.

Auf Seiten der Rezeption fordert Schleefs Theater das Publikum durch die Überforderung oder Überschreitung theatraler Wahrneh-

8 Der Begriff des „Formenkanons“ (Schleef) versteht die Verwendung der theatralen Mittel als unmittelbar verbunden mit den in die Bühnenvoraussetzungen eingeschlossenen inhaltlichen Implikationen. Mit dem Begriff des „Formenkanons“ wendet sich Schleef explizit gegen Idee und Begriff der „Konzeption“ (vgl. DFP, S. 465ff.).

9 Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1987), Schleefs *Die Schauspieler* (1988), Goethes 'Urgötz': *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisirt* (1989), Lion Feuchtwangers *Neunzehnhundertachtzehn* (1990) sowie Goethes *Faust* (1990).

10 Diese Haltung wurde in Schleefs Frankfurter Zeit vor allem vertreten durch den Theaterkritiker Peter Iden (*Frankfurter Rundschau*). Zu den heftig umstrittenen Frankfurter Inszenierungen und dem 'Faschismus'-Vorwurf der Theaterkritik vgl.: Wolfgang Behrens, *Einar Schleef. Werk und Person*. Berlin: Theater der Zeit, 2003, hier: S. 102ff.

mungsgewohnheiten heraus. Dies wird an der Sportler-Choreografie aus der Inszenierung *Ein Sportstück* besonders deutlich. Durch die lange Dauer der Szene, das ausgestellte Mittel der Repetition, die Rhythmisierung des Sprechens und die Nachordnung des Textsinns unter die körperliche Bewegung bei gleichzeitigem Entzug der *darstellenden* Dimension der Theaterszene werden besonders zwei Konventionen der theatralen Wahrnehmung außer Kraft gesetzt: zum einen das Verfolgen eines theatralen Ablaufs beziehungsweise einer performativen Handlung, welche an die wortverständliche Präsentation des Inszenierungstextes gebunden ist; zum anderen die visuelle Wahrnehmung einer klar umgrenzten Figur in einer durch das Bühnenportal gerahmten (Bild-) Szene. Beide Konventionen werden durch die Art des chorischen Auftritts nachhaltig unterlaufen. Stattdessen tritt mit dem körperlichen Rhythmus des chorischen Sprechens die Materialität der Sprache in den Vordergrund, und auf der Ebene des Sehens verweigert die Chor-Figur eine (flächige) *Ansicht* von sich, die an die Erwartung einer perspektivischen Bildwahrnehmung der Bühne – und damit der theatralen Figur – geknüpft ist. Aufgrund der vielschichtigen Arbeit an der theatralen Wahrnehmung, die hier besonders deutlich hervortritt, und der damit verbundenen Frage nach dem *Figurenstatus* des Chors kommt der Diskussion der Szene im Kapitel über *Ein Sportstück* exemplarische Bedeutung zu.

Eine weitere 'Provokation' der theatralen Wahrnehmungsgewohnheiten mag in der *energetischen Form* des Chorauftritts selbst bestehen. So hat zum Beispiel der schnelle Zulauf eines großen Chors auf die Bühnenrampe eine beinahe körperräumliche Wirkung, die den Rahmen der auditiven und visuellen Wahrnehmung überschreitet. Diese Wirkung des chorischen Auftritts scheint allerdings weniger mit der 'Masse' der Chormitglieder zusammenzuhängen als mit der *konfrontativen* Haltung der Chor-Figur im Theaterraum: Wenn der Chor, wie in Schleefs Theater häufig der Fall, als Reihe oder Riege beziehungsweise als dicht gedrängte Gruppe an der Bühnenkante steht und somit dem Blick in die Bühnentiefe gleichsam 'einen Riegel vorschiebt' – dann wird das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum als zweier voneinander vollständig getrennter Räume diskutiert. Durch den energetischen Zulauf des Chors auf die Bühnenrampe und das chorische Sprechen an diesem Ort wird diese gedanklich-räumliche Grenze zugleich – im doppelten Wortsinn – aufgehoben. Die konstitutive Getrenntheit von Wahrnehmungs- und Darstellungsraum im Guckkastentheater wird durch die häufig eintretende körperräumliche Wirkung des Chorauftritts in Schleefs Theater gleichzeitig hervorgehoben und befragt.

Ein anderer Punkt, der die theatrale Rezeption herausfordert, indem er eine voyeuristische Zuschauerhaltung nachhaltig

verhindert, ist die Definition des gesamten Theaters als Auftrittsräum. So befinden sich die Auftrittsorte von Schauspielern und Musikern in Schleefs Theater nicht nur auf der Vorder-, Hinter-, Seiten-, Ober- und Unterbühne, sondern auch und vor allem: mitten im Zuschauerraum (in der Eingangsszene von *Der Golem in Bayreuth*, Burgtheater Wien 1999), hinter den Zuschauern sowie auf dem Rang. Der Chor zieht, von draußen kommend, in das Theater ein – mal, mit Bezug auf die Herkunft der Zuschauer, vom Foyer (wie zu Beginn der *Golem*-Inszenierung), mal von hinten, durch ein Fenster in der rückseitigen Wand, der Brandmauer des Theaters (wie zum Schluss der *Sportstück*-Inszenierung die Soldaten der Roten Armee). Ein weiterer Auftrittsort, der eine Grundform von Schleefs Theater beschreibt, ist der Steg, der von der Mitte der Bühnenrückwand über die Bühnenkante hinweg durch den Zuschauerraum verläuft und diesen durchschneidet.

Mit der Definition der gesamten Theateranlage als Auftrittsräum, der Durchkreuzung des im Guckkastentheater als abgedunkelter, rein rezeptiver Raum konzipierten Zuschauerraums mit den theatral aufgeführten Konflikten, wird das Theater in erster Linie als *realer Versammlungsort* begriffen. Indem Schleef das Theater vom Grundriss aus definiert, nicht als optisch berechneten Schauerraum, sind der Ort und die Perspektive der Zuschauer in den Theateraum eingeschlossen. Dadurch ändern sich Status und Wahrnehmung der Zuschauer. Indem der sichere, kontemplative Abstand zum theatralen Geschehen, der distanzierte Blick auf die Szene verhindert wird, wird das Theater als politischer Ort begriffen, an dem das, was aufgeführt wird, gleichzeitig zum Objekt einer öffentlichen Debatte wird. Dies bedeutet, dass die Fragen des Theaters nicht im dunklen, von der Außenwelt abgetrennten Raum eingeschlossen werden, sondern sich vielmehr in Bezug setzen zu dem das Theater umgebenden öffentlichen Raum, aus dem Zuschauer wie Künstler, und somit auch die auf dem Theater zu verhandelnden Fragen, kommen.

Schleefs Theater ist jedoch nicht aus technischen Gründen provokativ. Vielmehr scheint der Wiedereinzug des aus dem Theater verdrängten Chors nicht nur aufgrund seiner *Form* konfliktuös zu sein, sondern auch aufgrund des mit der Chor-Figur verbundenen Potenzials einer *inhaltlichen Zuspitzung* der theatralen Konflikte. Wenn Schleef in Bezug auf seine analytische Lesart Gerhart Hauptmanns festhält, dass in der Moderne, im Gegensatz zur 'antiken Konstellation'¹¹, nicht der Protagonist, sondern der Chor als ausgeschlossene Figur gezeigt werde¹², so steht die von Schleef

11 Vgl. DFP, S. 265.

12 Vgl. DFP, S. 12.

konstatierte Bedeutungszunahme der Chor-Figur am Ende des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Thematisierung sozialer Konflikte zu Beginn des 'Massenzeitalters'. Diese Konflikte, die den Einzelnen als *Einzelnen*, nicht mehr aber als große, geschichtsmächtige *Einzelfigur* betreffen, rufen eine Neufindung der Chor-Figur auf dem Theater geradezu herbei. Die in Schleefs Theater zentralen Thematiken des Kriegs und der sozialen Ausschließung sind nicht als Konflikte zwischen einzelnen, protagonistischen Figuren zu verhandeln. Die Geschichte Rosa Luxemburgs, ihre Haltung zur Revolution und Auseinandersetzung mit dem Diktatur-Begriff ergeben ohne die revolutionären Bewegungen auf der Straße, die Massendemonstrationen und Straßenkämpfe zwischen November 1918 und Januar 1919 und das Fortwirken des Kriegs in der tief gespaltenen Gesellschaft, keinen Sinn. Deshalb wird der Chor, der diese Konfliktsituation veröffentlicht, in der Inszenierung *Verratenes Volk* zur eigentlichen Hauptfigur auf dem Theater.

Die 'Verdrängung' des Chors aus dem Theater ist für Schleef nicht erst einer modernen dramaturgischen Idee, etwa der deutschen Klassiker, geschuldet, oder dem Zusammenschluss der theatralen Figur mit dem „Phantasma der natürlichen Gestalt“, den Günther Heeg im Kontext des 18. Jahrhunderts analysiert.¹³ Vielmehr macht Schleef das Vergessen der Chor-Figur im neuzeitlichen europäischen Theater an einem anderen und wesentlich früher einsetzenden Punkt fest: der Erfindung der Zentralperspektive. Die Orientierung der Theaterarchitektur an den Maßgaben der perspektivischen Bilddarstellung hat für Schleef notwendig den Ausschluss der Chor-Figur zur Folge. Denn, so hält er in *Droge Faust Parsifal* fest, nur eine Einzelfigur könne im Fluchtpunkt erscheinen, keine Gruppe. Der Chor laufe daher einer visuellen Darstellung zuwider, die maßgeblich vom 'Sog' des perspektivischen Trichters bestimmt sei. Je mehr die Wahrnehmung an die optische Konstruktion des Visuellen geknüpft wird, je mehr die Entwicklung der Bühnenform seit dem 16./17. Jahrhundert dahin geht, die Bühnenöffnung als Bildfläche zu definieren, desto nachhaltiger ist die Chor-Figur aus dem Theater verschwunden. Ihre latente Weiterexistenz macht Schleef in der Musik aus, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. Auf dem Feld der Sichtbarkeit jedoch trete der Chor, als eigenständige Theaterfigur begriffen, nicht mehr auf.

Der von Schleef analysierte Zusammenhang zwischen dem Vergessen der Chor-Figur und der Entwicklung der modernen Theaterarchitektur begründet seine intensive Auseinandersetzung mit der

13 Vgl. Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld, 2000.

antiken Bühnenform. In den Stücktexten der antiken griechischen Tragödie findet Schleef die mit dem Chor-Denken verbundene *Form* der Konfliktdarstellung niedergelegt, die er als 'antike Konstellation' begreift. Diese Form beschreibt zunächst den konfliktuösen Zusammenhang *szenischer Orte* auf dem Theater der antiken Tragödie: Der Chor behauptet sich in der Orchestra, dem Ort, der im griechischen Theater dem in der Cavea versammelten Publikum am nächsten liegt und der gleichzeitig am weitesten entfernt ist vom Bühnenhaus, der Skene, welche Schleef, aufgrund seiner Analyse der Stücktexte, als Palast und mithin als Machtzentrum definiert. Zwischen Skene und Orchestra, Palast und Chor, und von beiden gleichermaßen konstitutiv getrennt, muss sich der antike Protagonist behaupten. Sein Ort ist das Proszenium, das Schleef als Ort „VOR DEM PALAST“ (DFP, S. 19 u. 265ff.) beschreibt. Das Proszenium, das sich zwischen Orchestra und Skene, zwischen Chor und Palast schiebt, begreift Schleef in seiner Analyse der antiken Bühnenform als *Ort*, der den dargestellten tragischen Konflikt anzeigt. Schleefs Darlegung der *Szene 'VOR DEM PALAST'* extrapoliert aus der Konstellation der *szenischen Orte*, die er in den *Texten* der Tragödien niedergelegt findet, seine Analyse der tragischen Konfliktsituation. Dies bedeutet: Schleefs Arbeit an der *Bühnenform* der Tragödie ist keine dramaturgische oder dramentheoretische Auseinandersetzung mit neuzeitlichen und modernen Theorien der Tragödie. Es geht ihm nicht darum, in normativem Gestus ästhetische Gesetze zur Theatralisierung des Chors im Rückgriff auf antike Texte zu formulieren. Die Frage einer notwendigen Verabschiedung der Möglichkeit der Tragödie in der Moderne¹⁴ oder ihrer potenziellen Wiederkehr als performativem „Spiel“¹⁵ wird daher von Schleefs Arbeit an der Tragödie nicht fokussiert. Schleefs Chor-Theater ist ein Theater des

14 So eine verbreitete Lesart von Benjamins Analyse des barocken Trauerspiels, welches er im Hinblick auf seine 'geschichtsphilosophischen' Implikationen von der antiken Tragödie absetzt (vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 203-430). Benjamins Darlegung des von der Antike abgetrennten, neuzeitlichen Trauerspiels scheint jedoch weniger auf eine Verabschiedung der *Bühnenform* der Tragödie abzielen. Vielmehr steht m.E. in seiner Diskussion des *Begriffs* der Tragödie die Kritik eines ahistorischen Ästhetizismus der Tragödientheorien im 19. und frühen 20. Jahrhundert im Vordergrund.

15 Vgl. Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Konflikts: Es theatralisiert eine konfliktuöse Situation, die zwischen Chor und Einzelfiguren, zwischen Bühne und Publikum verhandelt wird. Seine Grundfrage, die Schleef als „Chor-Riß“ (DFP, S. 276) bezeichnet, ist die Frage nach dem Verhältnis von Einzellern und Chor. Die *Grundform* der öffentlichen Verhandlung dieser Frage findet er in der Bühnenform der antiken Tragödie dargelegt.¹⁶ Schleef greift auf die antike Bühnenform vor allem deshalb zurück, weil mit der Entwicklung der neuzeitlichen Theaterbauten nicht nur der Chor als Theaterfigur vergessen wurde, sondern auch die Form des Konflikts, den das chorische Theater umsetzt.

In der Dramatik der Weimarer Klassik, und in deren Nachfolge auch in Richard Wagners Musiktheater, manifestiert sich für Schleef ein bis heute wirksames Problem: Die deutschen Klassiker, namentlich Schiller und Goethe, hätten sich zwar nachhaltig an den Texten der antiken griechischen Tragödie orientiert. Dieser Rückgriff habe jedoch eine notwendige Auseinandersetzung mit dem Chor versäumt. Diese sei nur ansatzweise geschehen. Die Gründe für die Unvollständigkeit dieser Auseinandersetzung legt Schleef in seinem Essay *Droge Faust Parsifal* nieder: Neben dem Abschluss der weiblichen Figuren aus dem zentralen dramatischen Konflikt macht er den Kern des Problems zum einen in einem nicht vorhandenen Begriff der antiken Bühnenform aus, zum anderen in der Ermangelung der Chor-Figur, die aus dem neuzeitlichen Theater vertrieben worden sei. Damit habe die Weimarer Auseinandersetzung mit der Tragödie sowie deren nachfolgende Rezeption und Weiterentwicklung, notwendig fehlgehen müssen. Erst die (inhaltliche wie ästhetische) Auseinandersetzung mit der Chor-Figur könne den Weg zu einer modernen Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie und der hierin niedergelegten theatralen Konfliktform eröffnen. Dieser Gedanke ist konstitutiv für Einar Schleefs Chor-Theater. Seinem Nachvollzug gilt daher in meiner Darstellung besondere Aufmerksamkeit.

Die theoretische Auseinandersetzung mit Schleefs Chor-Theater steht immer noch am Beginn. Neben einer Reihe zumeist kürzerer Aufsätze zu bestimmten Inszenierungen oder einzelnen Aspekten von Schleefs Theaterarbeit¹⁷ liegen bisher erst zwei wissenschaftliche Monografien vor, die sich explizit mit Schleefs Chor-Theater

16 Mit der Problematik der Suche nach einer Grundform der Darstellung des Konflikts zwischen Chor und Einzellern wird deutlich, dass es sich bei Schleefs Formulierung der antiken Bühnenkonstellation ebenso wenig wie um eine tragödientheoretische um eine architekturhistorische Beschreibung handelt.

17 Vgl. Literaturverzeichnis.

auseinandersetzen. In *Szene vor dem Palast*¹⁸ untersucht Miriam Dreyse an den Frankfurter Inszenierungen insbesondere die Materialität der theatralischen Zeichen Körper und Sprache und deren konfliktuöses Verhältnis in Schleefs Theater. Diese Arbeit leistet vor allem einen ersten wichtigen Ansatz, die Besonderheit des chorischen Sprechens nachvollziehend aufzuzeichnen. David Roesner widmet Schleefs Theater einen Teil seiner Monografie *Theater als Musik*¹⁹, die sich mit chorischen Formen bei Marthaler, Wilson und Schleef unter dem Blickpunkt einer „Musikalisierung“ des Theaters beschäftigt. Diese Fokussierung ist insofern für den theaterwissenschaftlichen Diskussionszusammenhang von Interesse, als das Chor-Theater allzu oft nur im Gestus des rein philologischen Rückgriffs auf die antiken Vorbilder und deren klassische Bearbeitungen beschrieben wird. Gleichwohl ist zu fragen, ob die Figur des Chors unter dem Aspekt der Musikalisierung ausreichend beschrieben ist. Eine „Typologie des theatralen Mittels Chor“ unternimmt Detlev Baur's Untersuchung *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*²⁰. Einar Schleefs Theater, das den Chor gerade nicht als ästhetisches „Mittel“, sondern als zentrale Theaterfigur begreift, wird jedoch von der Studie nur am Rand gestreift.

Insbesondere die Bühnenform in Schleefs Chor-Theater hat in der theoretischen Auseinandersetzung bisher keine umfassende Beachtung gefunden. Demgegenüber stellt meine Untersuchung Schleefs Reflexion der antiken Tragödie und deren Transformationen in der Moderne ins Zentrum. Mit der Fokussierung von Schleefs politisch-topografischer Analyse des Bühnenraums soll die Diskussion des Chor-Theaters, jenseits der bereits konstatierten Niederlage des Protagonisten oder eines Endes des Dramas im 'postdramatischen' Theater, in neuen theoretischen Zusammenhang gestellt werden. Dabei ist zu fragen, wie eine Neuformulierung der antiken Bühnenform, verstanden weniger als architektonische Raumbeschreibung denn als intelligible Ausdrucksform des Zusammenhangs zwischen Wahrnehmen und Darstellen, aussehen kann. Wie kann der Chor wieder Einzug in einem Theater halten, dessen Bühne ihm nicht nur dramaturgisch, sondern auch baulich keinen Auftrittsort mehr bietet? Hat nicht Wagner, im für seine Musiktheaterreform paradigmatischen Bayreuther Festspielhaus (erbaut 1872-

18 Miriam Dreyse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang, 1999.

19 David Roesner, *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Narr, 2003.

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

76), das Orchester, das er in seiner Schrift *Oper und Drama* (1852) als modernen Nachfolger des antiken Chors definiert hatte, im Bühnenboden versenkt – womit der ehemalige Chorraum des Theaters, die Orchestra, endgültig aus dem sichtbaren Bühnenraum gestrichen ist? Wie kann also eine Verschränkung zwischen der inhaltlichen Problematik, dem theatralisierten Konflikt, und der chorischen Form, die sich mit der baulich manifestierten Vertreibung des Chors auseinandersetzen muss, aussehen?

Diesen Fragen, die für Schleefs Theater zentral sind, geht die Studie *Tragödie als Bühnenform* nach. Ausgangspunkt und Gegenstand der Analyse sind drei späte Inszenierungen Schleefs: *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek (Burgtheater, Wien, 1998), *Der Golem in Bayreuth* von Ulla Berkéwicz (Burgtheater, Wien, 1999) sowie *Verratenes Volk* von Einar Schleef nach Döblin, Nietzsche, Milton, Dwinger und anderen (Deutsches Theater, Berlin, 2000).

In Teil I wird unter der Überschrift „Tragödie als Bühnenform“, entlang den analysierten Gegenständen und den hiermit zusammenhängenden Fragestellungen, das begriffliche Instrumentarium entwickelt und die methodische Herangehensweise zur Analyse von Schleefs szenischem Denken entfaltet. Das erste Kapitel über die berühmt gewordene Inszenierung *Ein Sportstück*, die ein ganzes Kaleidoskop der chorischen Ästhetik ausbreitet, unternimmt anhand ausgewählter Szenen eine kritische Phänomenologie der vielfältigen Chor-Figuren und deren Auftrittswesen. Dabei gilt Schleefs Auseinandersetzung mit der tragischen Szene Elektras 'VOR DEM PALAST' und deren Transformation in eine nach-dramatische Chor-Figur in Elfriede Jelineks Stück besondere Aufmerksamkeit. Das zweite Kapitel über die Inszenierung *Der Golem in Bayreuth* thematisiert Schleefs Reflexion der Wagnerschen Bühnenform und deren Problematik – dem Verschwinden des ehemaligen Chorraums im Theater durch die Versenkung des Orchesters. An Schleefs *Golem*-Inszenierung, die in weiten Teilen auch eine Auseinandersetzung mit Wagners *Parsifal* ist, wird gezeigt, wie im Umkehrschluss zu Wagners theoretischer Formulierung der Ersetzung des Chors durch das Orchester in einem rein chorischen Theater das Orchester selbst zum Chor wird.

Teil II hat die Inszenierung *Verratenes Volk* zum Gegenstand und ist als exemplarische Porträtierung einer Inszenierung zu verstehen. Um die Vielfalt und Heterogenität des zugrunde liegenden Text- und Musikmaterials sowie die inhaltliche Komplexität der Inszenierung aufzuschlüsseln, wird diese, wie eine Aufführung, von Beginn bis zum Schluss, Schritt für Schritt gelesen oder besser: entziffert. Die Herangehensweise der Studie ist ein beständiger Perspektivwechsel zwischen dem deskriptiven Nachvollzug der Aufführung, der das verwendete Material chronologisch anordnet, und

dem Blick auf die Bearbeitung des Materials durch den Regisseur und Autor Einar Schleef: So wird zu jeder Szene der Originaltext (z.B. aus Döblins *November 1918*, Nietzsches *Ecce homo* oder Artikeln von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht) mit dem Aufführungstext und verschiedenen Stadien der Textbearbeitung kontrastiert. Unter Einbezug einer Fülle von aufschlussreichem Material aus Einar Schleefs unlängst erst archiviertem Nachlass (Einar Schleef-Archiv der Akademie der Künste Berlin) soll dem Leser die Möglichkeit eröffnet werden, den gedanklichen Hintergrund und die Genese einer so großformatigen und für die Ästhetik des Gegenwartstheaters nachhaltig wirksamen Inszenierung nachzuvollziehen. Nicht nur angesichts der beschriebenen Komplexität von Quellenmaterial und inhaltlicher Fragestellung der Inszenierung, sondern auch aufgrund der Polyperspektivität jeder theatralen Aufführung, deren Flüchtigkeit auch durch Fernseh- und Videomitschnitte nur teilweise kompensiert werden kann, kann die porträtierende Darstellung keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Vielmehr geht es meiner deskriptiven Herangehensweise darum, Einar Schleefs 'archäologische' Lektüre der verwendeten Texte darzustellen sowie sein vom Chor ausgehendes szenisches Denken anhand der Genese dieser Inszenierung zu verdeutlichen. Die Form der Darstellung der Inszenierung *Verratenes Volk* ist daher gleichzeitig als Arbeit an der Form einer solchen Darstellung zu verstehen. *Tragödie als Bühnenform* will damit auch einen Beitrag zur Diskussion des methodischen Umgangs mit der Deskription theatraler Phänomene leisten.