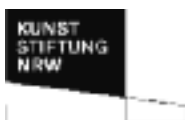


Ulrike Haß
Kraftfeld
Chor

Theater der Zeit

Ulrike Haß · Kraftfeld Chor

Gefördert durch die Kunststiftung NRW



Ulrike Haß
Kraftfeld Chor
Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek

© 2021 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleitung Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.theaterderzeit.de

Lektorat: Erik Zielke
Layout, Satz, Bildbearbeitung: mahlke.one
Umschlaggestaltung: mahlke.one unter Verwendung des polnischen Verkehrszeichens für „Blockumfahrung“

Printed in Germany

ISBN 978-3-95749-279-1 (Taschenbuch)
ISBN 978-3-95749-338-5 (ePDF)

Ulrike
Haß
Kraftfeld
Chor

Aischylos
Sophokles
Kleist
Beckett
Jelinek

Theater der Zeit

Ohne Anfang ohne Ende	7
-----------------------------	---

I

**Aischylos Sophokles
Antike Konstellationen**

Gattungs- <i>trouble</i>	16
Fragment-Bewusstsein	37
Topologie des Chors	64
Der andere Körper des Theaters	98

II

**Kleist
Abfall der Könige, Fürsten und Väter**

Um 1800	128
Das <i>Guiskard</i> -Fragment	142
Der Prinz in der Orchestra	164

III

**Beckett
Kein dramatisches Vakuum ohne Chor**

Spiele mit Zuschauern	202
„Ne travaillez jamais!“	241

IV

**Jelinek
Abfall von der Rolle Frau und von allem**

Die Rolle verwerfen	270
Im Abseits. Theater schreiben	294
Altes Lied	319

Zum Schluss, vorerst	333
Endnoten	336
Abbildungsverzeichnis.....	356
Danksagung	357

Ohne Anfang ohne Ende

Alle Versuche, den Anfang des Chors zu ermitteln, laufen ins Leere. Sie stoßen zwar auf eine Vielzahl von Ursprungsherden in den ländlichen Dionysien und Agrarkulten, aber diese verzweigen sich weit über das archaische Zeitalter hinaus und schließlich verlieren sie sich. Für die Anfänge des Chors gibt es keine Zeitangabe, kein Datum. Der Chor hat weder Adresse noch Urheber. Kein Dichter hat ihn sich ausgedacht. Sicher ist nur, dass der Name *chorus* zunächst einen Tanzplatz bezeichnete, einen simplen Treffpunkt für all jene, die sich zu den großen Frühlingsfesten versammelten, um tage- und nächtelang zu singen und zu tanzen. Die Feste galten den Wiedergeburt des Gottes Dionysos wie auch der Erde. Denn beide haben ihr eigenes Leben, das endet und das wiedergeboren wird und das in allem schlicht das Nichtidentische bezeichnet, dem Menschen begegnen, ohne die Möglichkeit, es einzusehen oder zu verstehen. Diesseits einer naiven Mimetik von Naturprozessen und ebenso diesseits eines verschwommenen, kosmischen Organismus kannten archaische Gesellschaften das Opfer, mit dem sie die Fremdheit des Lebens heiligten. Heilig machen, *sacrum facere*, heißt, eine andere Welt mittels eines Opfers in ihrer Unzugänglichkeit zu würdigen; es heißt, eine Grenze zu markieren und diese festlich zu achten. Dazu wurde ein Opfer der Zugehörigkeit zu dieser Welt ausgesetzt. Die Fremdheit der fremden Erde ist absolut unberührbar, kein Mensch langt dahin.

Im siebten und sechsten vorchristlichen Jahrhundert, die von der klassischen Archäologie als archaische Epoche zusammengefasst werden, bilden sich tyrannische Könige heraus, die wesentlich zur Entmachtung konkurrierender aristokratischer Sippen und Clans beigetragen haben. Im Umfeld dieser Tyrannen entstehen im Übergang zum fünften Jahrhundert Stadtstaaten, die sich von den ländlichen, älteren Götter- und Umweltbezügen ablösen. Griechenland erlebt einen regelrechten Gründerboom. Die attische Polis, in der freie Männer das Wort führen – und frei sind, weil sie durch Sklaven von der Arbeit und durch Frauen von der Sorge um das Haus entlastet sind –, beruht auf einer Reihe präziser Trennungen, mit denen sich die Polis gegen ihr Außen zu verschließen sucht. Zugangs-, Besitz- und Wohnrechte werden eigens geregelt. Für den städtischen Binnenraum wird eine Zweigliederung maßgeblich, die mit den Begriffen *Polis* und *Oikos* eine strenge institutionelle Scheidung von öffentlicher und häuslicher Sphäre bezeichnet. Doch mit dieser

Zweigliederung geht ein wichtiger *missing link* einher. Was zwischen den Zweien verlorengelassen, insofern ihm keine eigene Stelle mehr eingeräumt wird, ist kein uranfängliches Chaos, sondern die Ordnung des Kosmos mitsamt seiner Osmoden. Die Metamorphosen und befremdenden Eruptionen der ländlichen Dionysien werden allmählich vergessen.

Erst einmal gegründet, differenziert sich die Polis mit atemberaubender Geschwindigkeit in ihrem Innern. Neben der Agora, dem zentralen öffentlichen Platz der Gerichtsbarkeit und der offiziellen Verlautbarungen, entstehen Gymnasien, Sportanlagen und Theater. Die Polis richtet alljährlich große städtische Dionysien aus. Für diese Festspiele im Frühjahr des Polis-Kalenders löst sich die chorische Form von ihren ländlich weit verstreuten Tanzplätzen. Sie erbt vom Tanzplatz ihren Namen und zieht als *chorus* in die Polis ein, die für den Chor im staatlichen Rahmen ihrer Festspiele verschiedene Funktionen in der festlichen Eröffnung und eine neu installierte Tanzplatte vorsieht: die Orchestra. In der Polis setzt sich ein Chor aus Einwohnern der Stadt zusammen, die von einem Chorführer (*koryphäe*) in Gesang, Stimme und Tanz unterrichtet werden. Für ihren Unterhalt kommen reiche Bürger der Polis auf. Die Festspiele werden als Theaterwettbewerb durchgeführt. Die Annahme eines Stücks wird damit besiegelt, dass dem Dramatiker für die Aufführung von der staatlichen Organisation der Festspiele ein Chor zur Verfügung gestellt wird.

Während wir es im Fall des Chors mit einem veritablen Umzug zu tun haben, über den wir im Einzelnen wenig wissen, lässt sich für die Theaterfigur des Protagonisten ein relativ exaktes Gründungsmoment feststellen, das von verschiedenen Texten überliefert wird, die auf ein Datum und einen Einzelnamen hinweisen: Thespis, der Berater des Tyrannen Peisistratos, habe um 534 v. Chr. dem Chor zum ersten Mal einen ‚Haupthandelnden‘ gegenübergestellt und damit die tragische Form ‚erfunden‘. Lassen wir die Erfindungsrhetorik beiseite, so lässt sich zumindest festhalten, dass die Figur des Protagonisten mit den staatlichen Gründungsenergien der Polis und ihren neuartigen Repräsentationslogiken im späten sechsten Jahrhundert verbunden ist und mit diesen zusammen entsteht. Dem Theaterort Orchestra wird zum Teil erst später, wie im Fall des Dionysos-Theaters in Athen, ein Bühnenhaus (*Skene*) mit einem davorliegenden Podest (*Proskenion*) für den Auftritt der Protagonisten angefügt. Mit der Addition dieser beiden Orte, Orchestra und Skene,

liegt die asymmetrische Bühnengliederung des antiken Theaters vollständig vor. Beide Bühnenorte tangieren einander. Aber sie überschneiden sich nicht und werden sich als Auftrittsorte für die beiden Körper des Theaters, Chor und Protagonist, nicht vermischen.

Der Chor in der Orchestra ist ein anderer als der in den ländlichen Dionysien. Obwohl ihm ein Bühnenort zugewiesen ist, wird der Chor in der Polis nicht einfach heimisch. Seine Fremdheit und seine Andersheit kommen in zahlreichen formalen Aspekten zum Ausdruck, das heißt, sie werden geachtet. Der Chor ist vorgängig, er kommt von woanders her. Daher können die Werke der großen Tragiker auch als Versuche gelten, die Figur des Chors zu begreifen und am Ort der Tragödie zu bestimmen. Dabei treten zwischen Aischylos, Sophokles und Euripides starke Unterschiede zutage. Trotz aller Differenzen wird jedoch ein Grundmuster eingehalten, mit dem die Dichter variantenreich spielen. Das Muster sieht vor, dass der Chor durch jenes der beiden Tore, das zum umgebenen Land (*chōra*) zeigt, in das Theater einzieht und es mit seinem Eingangslied eröffnet. Ebenso beschließt er es mit einem Schlusslied und seinen Auszug durch das zur Polis weisende Tor. Sowohl die zeremonielle Praxis der Theaterfeste als auch die Werke der Tragiker zeigen uns den Chor als einen Ort, der dem Theater vorausgeht und an dem sich im Herzen der Polis eine Bezugnahme auf jene Außen- und Umweltsphären artikuliert, von denen sich die Stadtstaaten abwandten, um sich zu gründen.

Im Übergang von der sogenannten Archaik zur klassischen Epoche Griechenlands trennen sich nicht nur ‚Stadt und Land‘, es trennen sich Zeitalter voneinander. Der Übergang kommt mit einem Weltformwechsel überein, in dem sich nach und nach eine Traditionslinie der europäischen Souveränität herauskristallisiert. Sie manifestiert sich zunächst in den griechischen Stadtstaaten und deren Einrichtungen und konsolidiert sich in dem Maße, in dem diese sich gegen eine konstitutive Umweltlichkeit überindividuellen und transhumanen Lebens verschließen. Ein solcher Schließungsversuch richtet sich gegen die Abhängigkeit menschlicher Einrichtungen von allem, was mit deren vorgeformten Konzepten nicht übereinstimmt. Er geht von der Beherrschbarkeit primärer Abhängigkeiten aus. Damit handelt es sich jedoch um ein maßloses oder, wie die antiken Autoren sagen, hybrides Unterfangen. Im Zuge heutiger, vor allem technologisch und ökologisch bedingter Transformationen offenbart sich dieser Schließungsversuch als vollständig

vergeblich. Er ist am Ende, das ohne Ende ist. Und die griechischen Tragödien zeigen uns, dass es sich von Anfang an so verhalten hat. Sie insistieren und weisen uns auf eine latente Korrespondenz hin, die den antiken Weltformwechsel mit unserer Zeit verbindet, in der sich die Welt gegenwärtig auf eine unüberschaubare Weise neuerlich transformiert. Die für menschliches Wissen und Können undurchdringlichen Zusammenhänge, die in Phänomene wie zum Beispiel die Erderwärmung oder das Artensterben eingehen, sind in ihrer Fremdheit anzuerkennen. Weder sind solche hyperkomplexen Zusammenhänge auf das Taschenformat eines umgebenden Mediums zu verkleinern noch irgendeiner menschlichen Rettungsaktion zugänglich. Aber sie geben uns eine Erfahrung davon, dass sich die Menschenwelt am Rand sehr viel größerer, transhumaner Räume und Prozesse abspielt, in die sie schon immer verstrickt ist. Auch darauf weist uns der chorische Körper des Theaters hin: dass wir derart Umwelt nicht *haben*, sondern Umwelt *sind*. Wir sind symbiontische Wesen, mit anderen Symbionten verstrickt.

Der Chor vermittelt im Übergang vom sechsten zum fünften Jahrhundert nicht zwischen Religion und Polis, wie manchmal behauptet wird. Er vermittelt auch nicht zwischen Polis, Politik und Theater, wie andere sagen, und ebenso wenig zwischen Publikum und Darstellung. Immer wieder ist der Chor als Vermittlungsfigur zwischen allen möglichen Polen und Sphären lokalisiert worden. Aber damit ist man nur einer Beschreibung des Chorkörpers ausgewichen und hat nicht danach gefragt, was ihn überhaupt dazu befähigt, vorübergehend einen Zusammenhang auszubilden. Man hat nicht nach den Besonderheiten dieser Zusammenhangsform gefragt, in der sich mehrere Körper und Stimmen auf Zeit miteinander verknüpfen. Ebenso wenig hat man versucht, die Beziehungsweise zu beschreiben, um die es sich hier offenkundig handelt. Sie mag diesseits manifester Sichtbarkeiten oder Sagbarkeiten spielen, aber sie ist deswegen nicht ohne Ausdruck, eigene Merkmale und Regelmäßigkeiten. Gegenüber binären Paarbildungen ist der Chor als andere Beziehungsweise und gegenüber familiären Verwandtschaftsbildungen als grundlegend andere Zusammenhangsform in Betracht zu ziehen.

Sicherlich ist das Theater, wie Bertolt Brecht notiert, Theater dadurch geworden, dass es den Kult verlassen hat. Doch mit dem Chor, der definitiv nicht aus dem Theater kommt und ihm niemals ganz zugehörte, stützt sich Theater auch weiterhin auf das kultische

Dispositiv. Wenn Jean-Luc Nancy zufolge alle Künste einen heiligen Ursprung haben, weil sie aus dem Kult hervorgegangen sind, dann wird genau dieser Zusammenhang im Theater vollständig bewahrt. Theater ist eine Zusammensetzung. Das zusammengesetzte Ding des Theaters beginnt in der griechischen Antike mit einer Figur der Pluralität, der Vielstimmigkeit und des Mehrfachen, die in jedem Fall vor der Eins einsetzt. An die Eins mögen sich die Namen von Protagonisten oder die Titel von Tragödien heften, aber der Name der Tragödie, der sich aus *tragos* (Bock) und *ōdē* (Gesang) zusammensetzt, ist der Name dionysischer Kultlieder. Wenn also im Theater stets auch etwas geschieht, das von ‚daher‘ kommt, so liegt das sicherlich an der anderen Verfasstheit jenes dionysischen Tanzplatzes, der mit dem Chor in das Theater einzieht.

Begreifen wir das Heilige hier nicht in den Registern der Religion, sondern in den Registern kultischer Praktiken, die geeignet waren, die unberührbare Fremdheit des Fremden zu würdigen, so nähern wir uns einem „Theater als Kunst des Bezugs“ (Nancy). Eine solche Kunst richtet sich nicht an den Nächsten und nicht an den anderen. Sie ist vielmehr heterogen, vielfältig, und ausdrücklich nicht gerichtet: intraaktiv, also chorisches verfasst. Solch eine Kunst ermöglicht, dass Bezüge und Bezugnahmen statthaben. Sie ist Stätte der Bezugnahme und deren Affirmation, noch vor ihrer Verwirklichung in Beziehungen, die sich jeweils so oder so konkretisieren. Kennzeichnen wir das Theater als einen solchen Ort der Bezugnahme, tritt das Nichtkomprimierbare in den Beziehungen selbst hervor. Sie zeigen sich dann als reines Einander-beigefügt-Sein, das nicht begründbar ist (*weil*) und sich weder ideell noch gegenständlich berechnend (*für etwas*) schließen lässt.

Der Chor zieht aus den vegetativen Zyklen der Landschaften in die Stadt, aus einer Welt, die das Opfer kannte, in eine Polis-Welt der gleichsam säkularisierten Opfer. Aus dieser Passage geht seine unaufhebbare Janusköpfigkeit hervor. Der Chor weist eine dem Kollektiv der Polis und ihrem *lógos* zugewandte Seite auf und eine von der Polis abgewandte Seite, die mit einer außerordentlichen *dýnamis* verbunden ist, mit den Kräften der Mannigfaltigkeit: zwei Seiten, die Sebastian Kirsch als *choro-logische* und *choro-nomische* Dimension unterscheidet. Die Passage einer Grenze zeichnet die Körper, die sie überqueren. Chorkörper verwahren an ihren äußersten Enden eine Erfahrung des Angrenzens an eine absolute und unverfügbare Fremdheit. Der Chor wird uns von den Tragikern daher als

ein für die Erinnerung äußerst begabtes Wesen gezeigt, dem noch immer etwas von seiner Zugehörigkeit zur Landschaft anhaftet, bewahrt von einem selbst rätselhaften Körper-Gedächtnis.

Demgegenüber ist die Stadtgründung a priori mit dem Problem ihres Erhalts verbunden. Die Gründung ginge verloren, wenn sich nicht Wege fänden, ihr über den Tod ihrer ersten Bürger hinaus Bestand zu geben. Jede Gründung ist daher mit Fragen der Fortsetzung verknüpft, die in den Registern von Filiation, Genealogie, Herkunft und Abstammung einer ‚Lösung‘ zugeführt werden. In diesem Zusammenhang wird die Einheit eines Vorfahren bedeutend, denn nur von ihm aus lässt sich Abstammung zählen. Ursprünge müssen gelernt werden. Doch zuvor müssen sie sauber voneinander getrennt werden, denn die Zeiten mannigfaltiger und vermischter Herkunft liegen noch nicht so lange zurück. Unordentliche und vermischte Herkunft müssen zugunsten genealogischer Ordnung explizit verworfen werden. Abstammung und Filiation liegen nicht einfach als Naturtatsachen vor, sondern müssen in Erfahrung gebracht und gelernt werden, wie der Fall des Findelkindes Ödipus zeigt. Die Verwandtschaftsbeziehungen ordnen sich unter der Maßgabe, dass es eine männliche Fruchtbarkeit und einen männlichen Anteil an der Zeugung gibt, welche zur ersten Bezugsgröße für Abstammungslinien gemacht werden. Das geht mit heftigen Turbulenzen vor sich, wie die Tragiker zeigen, zumal ein Erzeuger noch längst keinen Vater hergibt (wie der brüderlich zeugende Ödipus beweist).

Diese gewaltigen Transformationen vollziehen sich gleichzeitig mit einer Verdrängung jener Kulte, die kosmischen Milieus galten, in denen das Lebendige als unendliches Wirkungsgefüge begriffen wurde. Fragmente aus der chorlyrischen Tradition (Alkman) belegen die Hauptrolle, die jungen Mädchen und Frauen in der Entstehungszeit von Chören zukam. In seinen großen theatralen und diskursiven Untersuchungen zum Chor hat Einar Schleef immer wieder darauf hingewiesen, dass der Frau und den jungen Mädchen eine Hauptrolle bei der Konstitution des Chors zukommt. Sie haben ihn in der Gesamtheit seiner überdauernden Eigenschaften geprägt. Umgekehrt ist Chor-Verdrängung mit einer Vertreibung der Frau aus dem tragischen Konflikt verknüpft. Die beiden Thematiken Frau und Pluralität sind innig miteinander verbunden. Anders als die Körper der patrilinearen Genealogie, die Abstammungslinien pflanzen wollen, ist der Körper des Chors jeweils begrenzt (für die Dauer eines Festes, einer Aufführung), aber auch *immer wieder von neuem*

ein anderer, sodass er sich selbst niemals ähnlich werden kann. Er hat in der Orchestra seinen Platz, aber dieser Ort behaust ihn nicht. Ein Chor wohnt nicht. Der Chor ist schlicht ein Wesen, das immerfort Grenzen ein- und ausfaltet und auf diese Weise ins Spiel bringt. Dem Chor kommt noch nicht einmal das Aktivum der Aufteilung zu. Was er teilt, ist schon da als aufgeteilt, ist schon da als Stimmen und Körper, die einander nicht ähnlich sind. Als in sich geöffneter Körper verräumlicht der Chor *mehrfache Gegenwarten gleichzeitig*. Das ist auch ein anderer Name für *Situation*. Chöre stehen definitiv nicht auf Seiten der Gründung und sie wollen auch nichts gründen: kein Haus, keine Stadt, keinen Bund, kein Familienwerk. Sie machen uns darauf aufmerksam, dass die Anfänge des europäischen Theaters mit einer Standardisierung jener genealogischen Ordnung einhergingen, die sich unter der Ägide des Mannes etablierte.

Von daher verwundert es nicht, dass im Theater immer dann Rückbesinnungen und Neuentdeckungen des Chors stattfinden, wenn Zusammenhangsbildungen nach dem Muster genealogischer Ordnung nicht mehr gelingen. Haben sich die Institution und der Name des Vaters als unhaltbar erwiesen und ist keine väterliche Instanz durch Bittflehen mehr zu erreichen, wird unweigerlich der Saum des Chors berührt (*Kleist*). Hat sich eine inklusive Mehrheit als Standard etabliert und schweigt wie die deutsche Mehrheit nach 1945, wird ihr Standard als absolutes Vakuum kenntlich, dann geht das Bestreben dahin, sich der Eins und dem Protagonisten zu entziehen und ihre Logik vollends zu erschöpfen (*Beckett*). Der Chor ist niemals die Mehrheit, sondern das Vielfache, das Vielstimmige und Universelle im Sinn der Minderen und all derer, die der Standard ins Abseits verweist. In den Fluchtlinien eines bodenlosen, sich nach Art des Chors unablässig verzweigenden Werdens geht es darum, die Zwei der Geschlechter aufzukündigen (*Jelinek*).

Auf allen diesen Feldern wirkt sich die Kraft einer Asymmetrie aus, die mit der antiken Konstellation *zwischen* Chor und Protagonist anhebt. Diese Asymmetrie ist, anders als es zunächst klingt, nicht einfach gestrickt. Sie wirkt sich heute in technologischen, ökologischen und queeren Auseinandersetzungen aus und sie dauert in diesen Auseinandersetzungen an, die kein Ende nehmen. Doch es ist an der Zeit, sich den Stücken zuzuwenden.

I Aischylos Sophokles

Antike Konstellationen

Das Theater der griechischen Antike beginnt mit einer Figur, die nicht ganz zum Theater gehört und die über das Theater, wie wir es kennen, hinausführt. Eine Figur der Pluralität, der Vielstimmigkeit und des Mehrfachen. Sie setzt diesseits der Eins ein und ist von den antiken Tragikern unterschiedlich gedeutet worden, ohne sie festmachen zu können. Ich untersuche diese Figur anhand einiger Stücke von Aischylos und Sophokles und frage: Welche Gründe werden für die Verteidigung Thebens angeführt? Wie beginnt die älteste, uns erhaltene Tragödie des Aischylos, *Die Perser*? Wie artikuliert sich inmitten des antiken Gattungstroubles die chorische Erinnerung an „ein Leben“ (Deleuze)? Inwiefern verlangt die Dramaturgie des *Ödipus* (mit Foucault gelesen) einen erweiterten Chorbegriff? Wie lässt sich der Chorbegriff auf Sphären kosmischer Kommunikation sowie auf Sphären eines niederen, nicht namhaften Wissens beziehen, welche definitiv keinem Einzelwesen zugehören? Ein Chor ist schon da, bevor irgendjemand ‚ich‘ sagt. Am Ort der Tragödie spricht dieser Chor. Er sagt auch ‚ich‘, aber es ist nicht das ‚ich‘, das wir kennen. Es kommt nicht aus einem Mund und es wird nicht angesichts anderer gesprochen.

Gattungs-trouble

Die antike Tragödie kreist um die Genese des herausragenden Einzelnen. Sie entsteht mit ihr und ist nur ihretwegen da. Sie zeigt uns diese Einzelnen als Protagonisten, die etwas gründen, retten oder wiederaufrichten möchten, die Zwecke verfolgen und Listen zu ihren Gunsten anwenden, die Positionen verteidigen oder verlieren, die überwunden werden und zugrunde gehen. Und die Tragödie offenbart, inwiefern die Geburt dieser Einzelfigur mit gewaltigen Schmerzen der Zerreißung, der Isolation und Vernichtung einhergeht. Doch diese hervorragenden Einzelnen, mag ihr Ruhm auch durch die Jahrhunderte leuchten, haben nicht die Kraft, als Einzelne zu erscheinen. Sie erreichen den Schauplatz der Tragödie nicht auf sich selbst gestellt und nicht aus eigener Kraft. Die Protagonisten, so ließe sich zugespitzt formulieren, sind weder für sich noch in ihrer Zusammensetzung mit anderen widerstreitenden Protagonisten tragödienfhig. In der Tragödie, die sich durch sie vollzieht, können sie nur auftreten, indem ihnen ein Ort oder ein Grund eingeräumt wird, den sie von sich aus nicht mitbringen und über den sie als Einzelne per definitionem nicht verfügen können. Dieser Grund oder Ort wird ihnen in der Tragödie vom Chor eingeräumt. Insofern ist die Möglichkeit ihres Erscheinens abhängig von der Raumpende, die ihnen ein Chor gewährt.

Der Protagonist findet sich nicht als Einzelwesen vor. Die Tragödie zeigt ihn uns vielmehr als Figur, die Einzelner werden muss, und zeigt uns eben dies als Tragödie, die sich durch den Protagonisten vollzieht. Indem er sich als Einzelfigur realisiert, ist der Protagonist mit den Fragen konfrontiert, wer er ist. Er fragt sich, woher er kommt und von wem er mit welchen Konsequenzen abstammt. Er fragt sich, mit wem er zusammengehört.

Der Chor kennt solche Fragen nicht. Er kommt und begleitet den Protagonisten für ein Stück, so wie man von Wegen sagt, dass man sie ein Stück mitgeht. Danach zerstreut er sich, um zum nächsten Anlass, der ein nächstes Stück ist, als ein anderer wiederzukommen. Seine merkwürdige Art zu dauern, indem er ohne Ende und Anfang permanent zerfällt und wiederkehrt, plagiiert die Eigenschaften des kommenden und des vielnamigen, fremden Gottes Dionysos, der vergeht, zerstückelt und zerstreut wird und dennoch immer wieder aufersteht und wiederkehrt.

Der Chor ist eine vielstimmige Figur, ein Ort der Mehreren und des Mehrfachen. Als Figur ist er auch eine Form, jedoch ohne Umzäunung und Maß. Er kann sich von selbst nicht zu einer Eins zusammenschließen. In ihm laufen für eine gewisse Zeit mehrere Gegenwarten gleichzeitig zusammen. Das ist alles. Daher kann der Chor auch nichts gründen – kein Haus, kein Sein, keine Macht. Als ein temporär versammeltes Wesen bildet er eine Alternative zu jener Zusammengehörigkeit, die genealogisch organisiert ist. Seine nicht-genealogische Weise, sich zu versammeln und auf Zeit zusammenzugehören, lässt keine Frage nach seinem Woher zu, ebenso wenig die nach seiner Richtung: wohin.

Demgegenüber wird für den Einzelnen die Frage seiner Herkunft zentral. Sie bleibt jedoch auf der Ebene der Einzelfigur unlösbar und kann von daher immer wieder nur neu aufgeworfen werden. Der Protagonist sucht seinen Ort in einer Genealogie, die in ihrer Unwägbarkeit, ihren Verstrickungen und Ausfällen in der gesamten dramatischen Literatur Europas, bis hin zum bürgerlichen Trauerspiel und zur heutigen Familiengroteske, eine überwältigende Rolle spielen. Dabei zeigt uns nicht erst die sophokleische *Antigone* das volle Ausmaß der Unzuverlässigkeit familiär-verwandtschaftlicher Strukturen, die sich entlang von Abstammungslinien bilden sollen. Die durch und durch sexualisierte familiäre Genealogie des Stammbaums gründet sich als Hohlform. In ihrer Höhlung nistet ein *im Namen des Herrn* vergessener, vielgeschlechtlicher Gattungskörper.

Der Chor als Schwellenfigur

Im Folgenden geht es um den Chor als Sprach- und Erinnerungsort eines älteren Erdwissens. Zu diesem Wissen zählen monströse Erdherkünfte, die Aufmerksamkeit für das absolut unpersönliche Leben alles Lebendigen und nicht-geschlechtlichen Produktionsweisen. Mit diesen Gaia-Aspekten sind solche der Gattung angesprochen, die jedoch keinesfalls als einfacher, sondern als ein extrem widersprüchlicher Bezugspunkt an den Rändern der griechischen Antike erscheint. Dabei handelt es sich nicht nur um graduelle Unterschiede zwischen einzelnen Autoren, Philosophen und Dichtern, sondern um Fragen, die der „Übergang vom Mythos zum Logos“ und die „Wende von der archaischen zur klassischen Zeit“ selbst aufwerfen.¹ In diesem Übergang, der selbst die Ausdehnung einer Epoche hat, geht es um Transformationen, die notwendig unvollständig bleiben müssen. Vormalig kannten nomadische, aber auch agrarische

Gesellschaften kultische Praktiken, mit denen sie ein fremdes, un verfügbares Außen heiligten. Mit dem Blut eines (menschlichen, tierischen) Opfers zelebrierten sie eine irreduzible Differenz, die sie rituell gleichwohl berührten. Sie markierten so eine Grenze, die sie unausgesprochen als Gattungswesen bezeichnete. Im neuartigen Raum der griechischen Stadtstaaten tritt eine mit dem Typus des Protagonisten verknüpfte Gründungsenergie auf den Plan, die auf Abstammungslinien, Progression, Prokreation und Häuser setzt. Weder wird jedoch das frühere Paradigma ganz vergessen werden, noch wird sich das protagonistische Paradigma vollständig, das heißt zu seinen eigenen Bedingungen, durchsetzen. In diesem Übergang erscheint namentlich das Gattungswesen als ein Ding der Sprach- und Denkmöglichkeit, während nicht-signifikante Wissens- und Aktivitätsformen allmählich unkenntlich werden. Hinzu kommt, dass diese sich eher als Passivitätsformen verhalten und schon als solche mit ihrer Selbstanzeige und Sagbarkeit hadern. Jedoch auch dies geschieht wiederum nicht vollständig, denn sie bleiben nicht ohne Erinnerung.

In *Differenz und Wiederholung* setzt sich Gilles Deleuze kritisch mit dem Versuch des Aristoteles auseinander, einen Begriff der Gattung zu entwickeln. Aristoteles unterstellt in seiner *Metaphysik* den Begriff der Gattung vollständig dem Regime des Begriffs (Logos), indem er die Gattung als eine formale Ursache auffasst, die durch verschiedene Arten aufgeteilt wird.² Eine Gattung enthält Artdifferenzen wie „befußt“ oder „geflügelt“, die wie konträre Gegensätze, also wie größte Differenzen behandelt werden, während die Gattung dabei für sich genommen dieselbe bleibt. Sie wird damit zu einem leeren begrifflichen Behälter.³ Indem die „andere Natur der Gattungsdifferenzen“ (55) übergangen wird, gerate jedoch, so Deleuze, im vierten Jahrhundert des Aristoteles auch das Werden der Differenzen nicht mehr in den Blick. Entsprechend entwickelte sich die relative Artdifferenz zum alleinigen Fixpunkt für das „griechische Durchschnittsauge, das den Sinn für den dionysischen Taumel und die Metamorphose verloren hat“ (54).

Eine Aufmerksamkeit für das Werden der Gattungen würde den Sinn für die *andere* Andersheit berühren, für den aufrührerischen, verzweigten Grund des Lebendigen, der im Außen menschlicher Umgebungen spielt und diese an ihren Rand verweist. Durch die Widersprüche der aristotelischen Bestimmungen hindurch spürt Deleuze dem Fortwirken dieser älteren, noch vom Außenbezug ge-

prägten Erfahrung des Vitalen nach, dem „Gebrüll des Seins“ (58), das sich einer signifizierenden Logik absolut entzieht und dennoch nicht ohne Ausdruck bleibt. Es scheint, sagt Deleuze, als gebe es neben dem Logos von Sprache und Denken noch einen anderen „Logos der Gattungen, den Logos dessen, was sich durch uns hindurch denkt und aussagt“ (55). Sobald wir jedoch versuchten, diesen anderen Logos auszusagen, unterliegt dieser Versuch den Bedingungen der Repräsentation und jener andere, nicht-signifikante Logos würde notwendig verfehlt. Es gibt also ein sprachlogisches Problem der Bezeichnung. Aber, so ließe sich hier anfügen, gibt es nicht auch ein Problem der Aussageweise? Ein „Logos dessen, was sich durch uns hindurch denkt und aussagt“, verlangte als solcher nach einer nicht gerichteten, vielstimmigen und heterogenen Aussageweise. Dieser *andere* Logos, der sich in der impliziten und verworrenen Einheit der ersten Person Plural „durch uns hindurch“ aussagt, bedarf zweifellos einer chorischen Artikulation, die im Logos der strengen Bezeichnung und Beweisführung keinen Platz hat.

Wenn es also bei Aristoteles so scheint, „als ob es zwei von Natur aus verschiedene ‚Logoi‘ gäbe“ (55), dann zeichnet sich darin deutlich ein Riss ab, der dem Denken zugefügt wurde. Dieser Riss signalisiert gravierende Veränderungen, die sich im Entstehungszeitraum des griechischen Denkens und der Polis-Gründungen ab dem siebten Jahrhundert zutragen. Jean-Pierre Vernant zufolge hat sich das griechische Denken aus Verfahren entwickelt, durch die Menschen aufeinander mittels der Sprache Einfluss nehmen. Es hat sich also „nicht so sehr aus den Techniken der Bearbeitung der natürlichen Welt entwickelt“⁴ und sich ebenfalls „der physischen Wirklichkeit nicht sehr weit angenähert“. In allen seinen Zügen erweise sich das griechische Denken als das „ureigene Produkt der Stadt“. Im Zeichen ihrer Vernunft machen sich die Stadtstaaten die Aufteilungen des Landes zur Regel, bestimmen Eigentümer und Anteile und identifizieren diese im Namen eines Logos der Zahl und des Maßes, der mit allen denkbaren Praktiken der Ein- und Ausschließung einhergeht. Demgegenüber kannten noch die homerischen Gesellschaften weder Umzäunung noch Besitz etwa von Weideland. Sie verteilten die Herden im unbegrenzten Raum und lokalisierten sie vorübergehend. Deleuze spricht von einer „Verteilung, die man nomadisch nennen muss, ein nomadischer *nomos*, ohne Besitztum, Umzäunung und Maß“ (60).

Für den Übergang vom sechsten zum fünften Jahrhundert gilt mit besonderem Gewicht, dass die städtischen Organisationsformen der Polis nicht einfach etwas Vormaliges überwinden oder es ersetzen. Das ist schon allein deshalb nicht möglich, weil es sich nicht um dieselbe *Stelle* handelt, die freigelassen oder eingenommen werden könnte. Vielmehr gilt für diesen, in allen seinen Zügen zutiefst asymmetrischen Übergang, dass sich ältere Praktiken in der Polis erhalten und transformieren. Die umgrenzte Polis, die unter ihr Gesetz zwingt, was drinnen ist, und abtrennt, was draußen ist, wird den pastoralen Sinn nomadischer Verteilung nicht vollständig verdrängen oder vergessen machen können. Der dionysische Taumel mag im fünften Jahrhundert entschieden weniger taumeln als zu archaischen Zeiten, aber er erhält in den Großen Städtischen Dionysien einen Ort, an dem er erinnert und zelebriert wird. Der nomadische Untergrund mag sich sukzessive weniger umtriebiger verhalten, aber er wird in der Figuration des Chors erinnert, genauer gesagt in der Art und Weise, wie sich der Chor als diese *unmögliche Figur* verhält, die ständig zerfällt und sich ständig anders neu zusammensetzt.

In allem steht der Chor in einer besonderen Beziehung zu dieser Umbruchzeit. Er kann als Schwellenfigur *par excellence* gelten. Er transformiert sich, indem er nicht mehr den kultisch gehüteten Außenbezügen zugehört, sondern buchstäblich Theater wird. Er fügt diesem Theater der Polis das Wissen der Umgebungen (im Plural) hinzu. Er hält einen Außenbezug aufrecht und verursacht dadurch, zumindest in den ältesten Tragödien des Aischylos wird dies noch sehr deutlich, dass sich die Stadt selbst als ein poröses Gebilde weiß, das von den Kräften der Erde, der Natur und den Göttern durchquert wird, anstatt ihnen gegenüber zu liegen. Er erinnert ein Leben aller von der Erde getragenen und genährten Wesen als ein gleiches, egal wie ungleich es sich jeweilig verwirklicht. Der Chor erinnert den pastoralen Sinn, die nomadische Verteilung. Seine Nähe zur Erde und seine Zugehörigkeit zur Landschaft sind, etwa bei Hegel oder von Einar Schleef, in herausragender Weise bemerkt worden.⁵

In den Tragödien des fünften vorchristlichen Jahrhunderts erscheint der Chor nur insofern als Sprach- oder Erinnerungsort der Gattung, als er selbst keine eigene Ursprungserzählung kennt. In der antiken Konstellation bildet er den Ort, an dem die Differenzierende vor der Differenz, die Pluralität vor dem Kollektiv und die Metamorphose vor der Identität statthaben (während sich die Pro-

tagonisten in der Behauptung der Differenz, des Kollektivs oder der Identität üben). Nur weil sich im Chor das Universalste und das Singularste in einer unbestimmten Erinnerung zu berühren vermögen, ohne zu einem Begriff zu gerinnen, lässt der Chor sich mit dem Aspekt eines Gattungswissens in Verbindung bringen. Doch das ganze Terrain des Begriffs der Gattung bleibt vage und seine Anwendung auf den Chor hat auch immer etwas Gewaltsames und zu Abstraktes an sich. Wenn dieser Zusammenhang hier dennoch stark gemacht wird, so vor allem deshalb, weil der Aspekt der Gattung heute neuerlich eine Rolle für die Versuche spielt, die Transformationen unserer neoliberal verfassten Gesellschaften im ökologischen Horizont analytisch zu begreifen.

Für das 20. Jahrhundert hat Michel Foucault eine signifikante Verschiebung in den Regierungslogiken ausgemacht, welche die ehemaligen Machttypen der Souveränität und der Disziplinarregimes sukzessive ersetzen und überlagern. Foucaults Begriffe der Souveränität, Disziplin und Gouvernamentalität bilden keine sauberen Aufeinanderfolgen oder Epochenschritte ab. Vielmehr bleibt der eine Machttypus im anderen zumindest punktuell wirksam. Im 20. Jahrhundert geht es vor allem um die Verschiebung hin zu gouvernementalen Regimes. Während sich Disziplinarregimes vorrangig auf das *Leben von Einzelnen* stützten, die als sichtbare Körper zur ersten Adresse von disziplinargesellschaftlichen Anforderungen wurden (Leistung, Sexualität, Gesundheit), fokussieren gouvernementale Regimes das *Leben von Bevölkerungen*, um es massenhaft zu bewirtschaften. Die Verankerung der Macht und der Regierungstechniken verlagert sich „vom Körpermenschen zum Gattungsmenschen“⁶. Gouvernamentalitätslogiken beziehen sich auf Gattungswesen, deren Gesundheit öffentlich sowie industriell bewirtschaftet wird, deren Körper tendenziell als Organbanken gelten und deren demografische Prozesse akribisch kontrolliert und stimuliert werden. Zudem gerät die unüberschaubare Vielfalt von Gesamtprozessen in den Blick, in denen Lebewesen in Wechselwirkung mit ihren Umgebungen und zueinander vorkommen.

Mit Blick auf die Umbruchprozesse des fünften Jahrhunderts scheint es, als würden wir heute eine umgekehrte Dynamik als jene durchlaufen. Es scheint, dass wir am Ende einer langen Periode der protagonistischen Verdrängung angelangt sind und inmitten einer technologie- und machtgestützten Neuaufgabe des Hervordringens von Gattungsaspekten stehen. So tritt heute die primordiale Gewalt

sphärischer und klimatischer Kräfte in den Vordergrund, die ehemals in den Figuren der griechischen Mythologie und in den kulturellen Praktiken als unberührbare und zugleich konstitutive Umweltlichkeit geehrt wurden – bevor sie in einem Griechenland, das sich anschickte, ‚klassisch‘ zu werden, der Verdrängung anheimfielen.

Oidipodeia

Im Übergang von der archaischen zur klassischen Epoche Griechenlands bewegen sich anthropologische, mythische, rituelle, verwandtschaftliche, sprachliche (linguistische) und artifizielle Äußerungsschichten, die, wie George Steiner vermutet, „aller Wahrscheinlichkeit nach nicht voneinander zu trennen“⁷ sind. Neben dem Plural eines unbestimmten Gattungswissens schiebt sich ein Protagonist in den Vordergrund, mit dem sich das *genos* als familiäres Geschlecht übersetzen will. In den Jahrhunderten, die diesen Übergang währte, entstehen auch die Erzählungen der *Oidipodeia*, auf die Sophokles später für die kristalline Gestalt seiner Tragödie zurückgreift.

Claude Lévi-Strauss geht in seinen weit gespannten, mythenvergleichenden Arbeiten der Frage nach, wie Verwandtschaften unter Menschen überhaupt entstehen. Er entdeckt die Herausbildung von verwandtschaftlichen Systemen, die er bekanntlich *wie eine Sprache* auffasst und zu lesen versucht. Im Rahmen seiner Studien der Mythen indigener Bevölkerungen Brasiliens sowie indogermanischer Mythen zieht Lévi-Strauss die *Oidipodeia* zum Vergleich heran, denn insbesondere der Ödipus-Mythos habe den Vorteil, „daß jeder ihn kennt, so daß man ihn nicht zu erzählen braucht“⁸. Wie entsteht das thebanische Geschlecht, aus dem Ödipus hervorgeht?

Alle Mythen indigener Völker kennen Versionen einer Erdgeburt der Menschen, die in der Mythologie, so Lévi-Strauss, häufig durch Männer dargestellt werden, die direkt der Erde entspringen. Genau dies ist auch bei der Gründung von Theben der Fall. Kadmos, der auf der Suche nach seiner von Zeus entführten Schwester Europa ist, tötet einen Drachen, der sich ihm in den Weg wirft. Die Zähne des Monstrums fallen in die Erde. Aus ihnen sind am nächsten Morgen Krieger entstanden. Nachdem Kadmos einen steinernen Ball unter sie geworfen hat, beginnen sie sofort, gegeneinander zu kämpfen und sich gegenseitig umzubringen. Anders als im Fall des Mythos von Medea, der auch derartige Kriegergeburten aus

Drachenzähnen kennt, gelingt es Kadmos jedoch, die Selbstausrottung der *Sparten* (der „Ausgesäten“) aufzuhalten. Mit denen, die überleben, es sind fünf an der Zahl, gründet er die Stadt Theben. Nach Kadmos herrschen in Theben aufeinanderfolgend sein Sohn Labdakos, dessen Sohn Laios und dessen Sohn Ödipus, der vor seinem Einzug in Theben wiederum ein chthonisches Monster, die Sphinx, zu stürzen weiß. Alle drei Eigennamen in der väterlichen Sippe des Ödipus weisen auf eine „*Schwierigkeit, aufrecht zu gehen*“, hin, was Lévi-Strauss zufolge als ein Mal der Autochthonie des Menschen gilt: „In der Mythologie werden häufig die aus der Erde geborenen Männer so dargestellt, als seien sie im Augenblick ihres Auftauchens gleichsam noch unfähig zu gehen“, als gingen sie „hinkend“ (Labdakos), „linkisch“ (Laios) oder mit „geschwollenem Fuß“ (Ödipus).⁹

Die autochthone Lösung aus der Erde geht sozusagen nicht ohne Haftungswiderstand vor sich. *Gleichzeitig*¹⁰ gestaltet sich die Einrichtung verwandtschaftlicher Beziehungen unter den Erdgeborenen fragil und unsicher. Sie schwanken zwischen einer Übernähe intimerer Art, als es die sozialen Regeln zulassen (Iokaste), oder völliger Vernichtung, die in der Tötung von Vater (Laios) oder Bruder (Polyneikes) zum Ausdruck kommt. Solange es jedoch noch nicht um Blutverwandtschaften und Genealogien geht, ist dem Topos der Autochthonie eine bestimmte Anfangslosigkeit eigen. Zusammengesetzt aus den Worten *autós* („Selbst“) und *chthōn* („Erde“) kommt dieser Begriff im Altgriechischen ohne ein Äquivalent für die Termini von Stamm, Geburt oder Herkunft aus. Erst das altlateinische Adjektiv *indigen* ergänzt hier mit *genus* („Stamm“) von *gignere* („gebären“) im Sinne von Herkunft und Geburt. Autochthon der Erde Entsprössene werden nicht von Menschen geboren. Sie sind auch nicht von außen eingedrungen. Sie haben keine gewaltsame Landnahme hinter sich und sich nicht gewaltsam gegen andere behauptet. Sie gehen aus einem Dual mit der Erde hervor, das sich nicht in Zwei auftrennen lässt und finden sich als solche, sozusagen *einfach* gestrickt, vor.¹¹ Genealogiebildungen setzten erst mit der Frage ein, *wie einer aus Zweien kommt*. Sie gehen von einer inklusiven Definition aus, die Menschen als solche definieren, die von zwei Menschen herkommen oder gezeugt wurden. In den Hintergrund tritt die Gattungserinnerung an ein unbestimmtes Leben, das von der Erde gezeugt, genährt und von ihr getragen wird. Gleichzeitig hat sich diese Erinnerung jedoch in deutlichen Spuren erhalten.

Hierzu sollen zunächst *Sieben gegen Theben* von Aischylos und *Die Schutzflehenden* von Euripides genauer betrachtet werden. Beide Stücke zählen inhaltlich zum Umfeld der *Ödipus*-Tragödie. Mit Eteokles und Polyneikes treten die beiden Söhne des Ödipus am siebten Tor Thebens mit tödlichem Ausgang gegeneinander an. Bei Euripides flehen die sieben Mütter der vor den Toren Thebens gefallenen Söhne ihren König Theseus an, die Körper der Toten zurückzuführen, um sie bestatten zu können. In beiden Tragödien werden ausführliche Begründungen für die Verteidigung eines Gemeinwesens oder die Bestattung von Angehörigen in ‚heimatlicher Erde‘ gegeben. In beiden Tragödien handelt es sich, wie die Zahl Sieben¹² anzeigt, um Vorgänge, die tendenziell alle angehen und in einem universellen Horizont spielen.

Die Tragödie des Aischylos beginnt in dem Moment, in dem Theben kurz vor dem Angriff von sieben Feldherren mit ihren Heeren auf die sieben Tore der Stadt steht. König Eteokles ruft alle Männer zusammen und legt ihnen die Gründe für die Verteidigung der Stadt dar. Er breitet eine dreiteilige Argumentation aus. *Erstens* muss Theben verteidigt werden, „um den Altären heimischer Götter und der Stadt / Zu helfen“ (V. 14 f., Staiger). *Zweitens* ist die Verteidigung geboten, damit „die Ehre nie den Kindern [...] schwinde“ (V. 15 f.). *Drittens* wird die Verteidigung der Stadt verlangt, um „beizustehen ihr, unser aller Amme, / Mutter Erde, die klaglos ertrug, aufzuziehn euch, / Kriechend auf allen Vieren ihr auf dem Rücken, / Ihr, die euch nährte, Gää“ (V. 16 ff., Grünbein). In der Übertragung von Staiger heißt es fast noch drastischer, dass die Erde „ganz der Pflege volle Not“ (V. 18) übernahm und „euch zu Bewohnern, schildbewehrten, auf[zog]“ (V. 19), damit „ihr verlässlich in der heutigen Drangsal seid“ (V. 20).

Diese Argumentation ist höchst bemerkenswert. Verteidigt wird nicht das Leben von Städtebewohnern, für deren Schutz die Götter um Hilfe gebeten werden, sondern genau umgekehrt: Die Verteidigung der Stadt ist zuallererst eine Hilfe für die hier heimischen Schutzgötter und ihre Altäre. Im zweiten Argument geht es darum, die Ehre der Kinder der Stadt, der Städtebewohner also, hochzuhalten, während es im dritten Argument um jene Kinder geht, die von der Erde getragen, genährt, gepflegt und aufgezogen wurden, also um alle. Die Kindschaft der Thebaner wird also doppelt definiert. Zum einen sind sie Kinder der Stadt und als solche zu ehren, während dieselbe Ehre ihnen die Verteidigung der Stadt abver-

langt. Zum anderen verdanken sie sich als („schildbewehrte“) Städtebewohner in Gänze der Erde. Weder gibt es ein Leben, das einem gehöre oder verliehen worden sei, noch moralische Ansprüche. Als das zu Verteidigende wird vielmehr alles Lebende verstanden, das die Erde in Theben trug und nährte. Dem Kollektivkörper Theben und seiner ‚Mutter‘ (Gaia) gebührt die Achtung. Aufgezogen von der Erde, benötigen deren Kinder jetzt Beistand. Die Aufgabe der Verteidigung ist damit eher als eine flankierende Maßnahme ausgewiesen, ähnlich sekundierend wie im Verhältnis zu den Göttern.

Die Thebaner fürchten, im Fall einer Niederlage versklavt zu werden. Das ist das große Thema zwischen Eteokles und dem Chor der jungen Thebanerinnen, die sich davor fürchten, in Unfreiheit zu geraten und verschleppt zu werden. In diesem Fall würden jedoch die Stadt und mit ihr die Altäre der Stadtgottheiten verwaissen. Eine geschleifte Stadt kann ihre Götter nicht ehren. Nur eine starke, blühende, lebendige Stadt ehrt ihre Götter, wie Eteokles klar zum Ausdruck bringt: Eine Stadt ehrt die Götter, indem sie gedeiht (vgl. V. 77).

Diese Argumentation stellt uns die Stadt als einen Übergangsort dar. Sie geht nicht von der Idee einer Götter- oder einer Außenwelt aus, die vom Stadtkörper unabhängig und gar als Gegensatz von ihm getrennt vorliegen würden. Vielmehr erscheint die Stadt als ein poröses Gefäß, das etwas aufnimmt, das sie der Erde als schaffendem, hervorbringendem Prinzip verdankt. Die Stadt selbst schafft nicht, sie ist nicht kreativ, sie schützt. Gleichermaßen will sie auch ihr eigenes Gedeihen, ihre Weiterentwicklung und Prosperität, jedoch nicht um ihrer selbst willen, sondern *um den Göttern zu helfen*. Doch lohnen die Götter dies ihrerseits? Die Götter erscheinen hier schwankend. Mal sind sie ihrer Stadt wohlgesinnt und zugewandt, mal wenden sie sich bösartig ab, je nachdem. „Bis heute hielten, ein Glück, die Götter zu uns“, heißt es (V. 21, Grünbein). Die Götter können sich jedoch auch entziehen und dann helfen keine Brandopfer mehr, dann siecht die Stadt dahin. Der Umgang mit den Göttern stellt sich also eher als ein Feilschen dar. Man tut, was man kann, aber ob die eigenen Mittel ihren Zweck wirklich erreichen, bleibt unsicher. Eteokles redet mit den Göttern Klartext: „Was uns nützt, bedenkt das, das nützt auch euch“ (V. 76, Grünbein).

Schon-da: ein Leben

Ein Chor wird häufig allzu schnell als Statthalter der Öffentlichkeit gedeutet. Hier soll er als eine Figuration akzentuiert werden, die von einer Passage über eine Grenze zeugt, die sich sofort vervielfältigt, wenn man sie in den Blick zu nehmen sucht und die zeitlich von unbekannter Ausdehnung ist. Mögliche Strukturmerkmale der nicht-genealogischen Figur des Chors sollen im Verlauf der Auseinandersetzung sukzessive deutlich werden. An dieser Stelle sei zunächst nur auf die Figur des Schon-da hingewiesen, die den Chor in eklatanter Weise auszeichnet. Der Chor ist älter als die Tragödie. Er kommt von woanders her, zieht in das Theater ein und eröffnet es. Er ist schon da, wenn die erste Rede eines Protagonisten statthat. Niemals braucht er eigens unterrichtet zu werden, er kennt die Situation schon und auch die, um die es gehen wird. Dennoch behandelt das antike Drama den Chor nicht wie einen Einheimischen, sondern eher wie einen Migranten. Die antiken Autoren machen ihn notdürftig fest, indem sie ihn in der sozialen Umgebung eines Protagonisten verorten. Der Chor, das sind die Mägde, Bediensteten, Städtebewohner oder dergleichen. Zu diesem sozial-räumlichen Merkmal tritt sehr deutlich ein generationelles Merkmal hinzu. Ein Chor besteht aus Ältesten, aus Greisen, aus jungen Mädchen, aus Müttern und Knaben. Sowohl das Thema einer sozial-räumlichen Umgebung als auch das Merkmal der Generationen im Plural variieren Figuren des Schon-da.

In *Sieben gegen Theben* setzt sich der Chor aus den jungen Mädchen der Stadt zusammen. Sie fürchten die Angreifer vor allem als Männer, von denen sie im Fall eines Siegs „fortgezerrt [würden,] / Die Kleider am Leib zerrissen“ (V. 326 f., Grünbein). Der Chor malt das Bild einer entvölkerten Stadt als puren Horror.

„Kaum mit Worten zu fassen, was dem folgt [...] / Feldfrüchte, wahllos verstreut auf dem Boden – / Trostlos ihr Anblick. [...] / Sinnlos treiben die Gaben / Der Erde zerquetscht umher / Im Strom der Verschwendung. / Den Mägden, so jung, steht ihr Leid erst bevor. / Im Bett, auf der Folterbank [...] / Statt vom Liebsten bezwungen / Brutal vom verlockenden Feind“ (V. 356 ff., Grünbein).

Der Chor zeichnet die jungen Mädchen hier als mögliche Geschlechtsgenossinnen wehrfähiger Männer und definiert sie als Fruchtbarkeitsbank oder -reserve im demografischen Sinn.

Ähnlich wie in den *Persern* von Aischylos, wo der Chor aus alten, wehrunfähigen Männern der verwaisten persischen Metropole Susa besteht, beklagt der Theben-Chor die Möglichkeit einer Niederlage nicht als eingebüßte staatspolitische Größe oder als politisch-ökonomischen Machtverlust, sondern als demografische Katastrophe. Die Leere, welche die ausgezogenen persischen Heerführer als „Bett-/genossen“¹³ der Perserinnen hinterließen, ist dem *Perser-Chor* deutlich wichtiger als die politische Bedeutung einer möglichen Niederlage. Der Chor fokussiert den intergenerationellen Grund, der einer Einzelfigur vorausgeht und über sie hinausreicht. Ihm gelten die Städte nicht als Paläste, sondern als vorübergehende Orte von Gattungsmenschen im Verbund mit einem unpersönlichen Leben, das über diese hinausweist. Theben wäre, würden die geraubten Frauen anderen Staatswesen Nachkommen gebären, im Fall einer Niederlage entvölkert. Die Gaben der Erde würden an dieser Stelle ungebraucht verfaulen und damit verschwendet, wie es das große Bild des Aischylos ausdrückt.

Es handelt sich um ein unbestimmtes Gattungsbewusstsein, das sich in diesen Chören zu Wort meldet. Sie nehmen von den qualvollen Niederlagen der Protagonisten Kenntnis und beklagen sie, aber deren Tragödie ist definitiv nicht ihre Perspektive. Die Chöre akzentuieren den Rhythmus eines unpersönlichen Lebens. Sie fokussieren den Gattungsmenschen, nicht den Körpermenschen, der als Einzelner ein bestimmtes Leben mehr oder weniger verdienstvoll führt, um es dann mit ‚seinem‘ Tod zu endigen. Man kann bei dieser Unterscheidung auch an die beiden altgriechischen Begriffe *zoé* für das unpersönliche, unendliche Leben und *bíos* für das bestimmte, endliche Leben denken. Das unpersönliche Leben alles Lebendigen versagt sich dem Schema eines Organismus. Das heißt jedoch keinesfalls, dass es sich anderswo oder auf einer abstrakten oder allgemeinen Ebene irgendwo abspielt. Vielmehr spielt es ‚hier‘. Es ist *schon da* und durchquert *dieses* Leben von einzelnen Wesen, Menschen, Städten, Jahreszeiten. Es ereignet sich in Vitalkomplexen aller Art, es durchquert Diesheiten. Ein beliebiges Leben, das niemandem gehört und niemandem zuhänden ist, ereignet sich, indem es die vorhandenen, je singulären Leben durchzieht. Es individuiert ein Wesen in diesem Moment, der sich keiner Person, keinem Subjekt und keiner individuellen Eigenschaft verdankt, sondern einer Abwesenheit von persönlichen Verdiensten.¹⁴

Die Klage der Mütter in *Die Schutzflehenden* von Euripides fällt deswegen so bitter aus, weil sie über die Dilemmata von Einzelwesen hinausgeht. Der Tod ihrer Söhne hat diese Mütter zu „Kinderlosen“ (V. 810, Donner/Kannicht) gemacht. Sie sind keine Mütter mehr und werden als solche weder den Lebenden beigezählt noch den Toten (V. 968 f.). Diese Definition schert sich nicht um Biografien. Sie gilt hier, in diesem unverwechselbaren Moment im Leben dieser Mütter. Sie ist unabhängig davon, wie ihre Kinder waren und ebenso unabhängig davon, ob es sich um einen befohlenen, verdienstvollen oder erfolglosen Feldzug gehandelt hat, in dem die Söhne fielen. Indem sie fielen, war auch das Los ihrer Mütter beschieden. Deren Dasein gleicht keinem persönlichen Leben mehr, sondern nur noch einer unpersönlichen Frist, die sich mit Jammer füllt: „Denn ach, der Kinder Tod weckt den Schmerz / Mächtig auf im Mutterherzen, / Dass das Jammern nie verstummt – weh!“ (V. 83 ff.).

Ihre Klage gilt nicht bestimmten, individuellen Toten, sondern jenem unpersönlichen Leben, das von der Erde genährt wird, ohne Ansehen des Einzelnen. Daher fällt auch die Klage um verbrecherische Tote nicht geringer aus als die um verdiente Tote. In den *Schutzflehenden* klagen sieben Mütter um sieben sehr unterschiedliche tote Söhne. Es sind jene, die vor den sieben Toren im Kampf um Theben fielen. Unter ihnen der kriegslüsterne, aggressive Tydeus, der „übel“ geopfert hat (*Sieben gegen Theben*, V. 379, Staiger), ein Totschläger über den Kriegsanlass und die notwendigen Kampfhandlungen hinaus. Das alles spielt keine Rolle. Die Klage gilt auch ihm, gleichermaßen. Mit diesem von der Erde getragenen Leben hängt ebenfalls die überragende Bedeutung der Bestattungsfrage in den antiken Tragödien zusammen. Das Stück *Die Schutzflehenden* handelt ausschließlich davon, dass die Leichen der vor den sieben Toren Thebens gefallenen Söhne nach Argos zurückgeführt werden. Daher bitten sieben alte, kinderlose Mütter den Herrscher Athens, Theseus, um Schutz und flehen ihn an, mit „starker Hand“ (V. 590) die toten Söhne aus Theben zu holen. Es geht um das Recht der Toten auf „ein heimisch Grab“ (V. 25) in der Erde, die sie einst nährte und trug. Diese Erde ist kein allgemeines Prinzip, sondern die Erde des Gattungsmenschen. Es ist nicht gleichgültig, wo oder in welcher Erde die Toten bestattet werden. Die Erde wird hier im Sinn einer beliebigen Erde begriffen, die daher auch immer nur die je konkret, singular und real bestimmte Erde ist.

In den *Schutzflehenden* wird diese Frage ausführlich diskutiert. Theseus legt sie dem Boten auseinander, der soeben ankündigte,