

Antonia Egel (Hrsg.)

ZWISCHEN APOLL  
UND DIONYSOS  
UND DIONYSOS  
ZWISCHEN APOLL

Chöre im 20. Jahrhundert



**rombach**  
wissenschaft

| PARADEIGMATA

Antonia Egel (Hrsg.)

**Zwischen Apoll und Dionysos**  
Chöre im 20. Jahrhundert

**ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE PARADEIGMATA**

herausgegeben von Bernhard Zimmermann,  
in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle  
und Bernd Seidensticker

**Band 69**

Antonia Egel (Hrsg.)

# Zwischen Apoll und Dionysos

Chöre im 20. Jahrhundert

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Humanismus heute  
des Landes Baden-Württemberg.

**Die Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-806-9 (Print)

ISBN 978-3-96821-807-6 (eBook)



Onlineversion  
Nomos eLibrary

1. Auflage 2022

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2022. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

## Zwischen Apoll und Dionysos. Chöre im 20. Jahrhundert. Vorwort

Über Chöre auf der Bühne ist vornehmlich aus theaterwissenschaftlicher Perspektive in den letzten Jahren viel gesprochen und geschrieben worden<sup>1</sup> und angesichts neuer Chorformen auf der Bühne wurde ein postdramatisches Zeitalter ausgerufen. Es scheint an der Zeit, sich Gedanken darüber zu machen, wie sich diese künstlerischen Erscheinungen auf die künstlerische Produktion der Dramatikerinnen und Dramatiker unserer Zeit ausgewirkt haben oder inwiefern diese davon auch unberührt geblieben ist.

Ein genauer Blick auf Chöre im Drama des 20. Jahrhunderts und bis in die Gegenwart sowie auf ihre Vorgeschichte kann zeigen, dass die Beschäftigung mit dem Chor ein durchgängiges Motiv von Dramatikerinnen und Dramatikern war und ist. Und dies obwohl, vielleicht aber auch weil der Chor spätestens seit der Zeit des Nationalsozialismus eine problematische und problematisierte Größe auf dem Theater darstellte.

Auch schon der Individualismus der Goethe-Zeit hatte seine Schwierigkeiten, mit Gruppenformationen auf der Bühne beziehungsweise im Text umzugehen. Demgegenüber entwirft Nietzsche ein Chor-Konzept, das die Auflösung des Individuums feiert. Insofern steht der Chor in der Spannung von Individuum und Kollektiv, mit Nietzsche gesagt, zwischen Apollo und Dionysos.

Systematisch kann man daher fragen, wie Chöre im Dramentext dieses Verhältnis jeweils bestimmen: Wie verhält sich ein Chor als Chor-Gruppe, was geschieht mit dieser Gruppe in dem Moment, in dem ein Einzelner ausschert, ausgeschlossen wird oder sich der Gruppe gegenüberstellt? Wie bestimmt sich jeweils die Spannung, die dadurch entsteht?

Von hier aus kann man weiterfragen, inwiefern solche Verhandlungen des Chores im Dramentext Aufschluss geben über die gesellschaftliche und in demokratisch verfassten Gesellschaften besonders relevante Frage,

---

1 Die jüngsten Publikationen zum Thema stammen von zweien auch in diesem Band mit einem Beitrag vertretenen Autorinnen: Ulrike Haß, *Kraftfeld Chor. Aischylos, Sophokles, Beckett, Jelinek*, Berlin 2021; Maria Kuberg, *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch*, Konstanz 2021. Für einen Überblick über den aktuellen Stand der Forschung verweise ich auf diese.

wie der Einzelne sich zur Gemeinschaft und wie die Gemeinschaft sich zum Einzelnen verhält. Wie, so kann man dann weiterfragen, konstituiert sich Gemeinschaft, figuriert im Chor?

Diese in meinem vom FWF geförderten Forschungsprojekt verfolgten Fragen waren auch thematisch für eine im Rahmen des Projektes veranstaltete Tagung, die Wissenschaftler, Philosophen und Künstler zusammengebracht hat, um über Chöre und ihre Implikationen in oben skizzierten Sinne nachzudenken.

Ich danke allen in diesem Band versammelten Autorinnen und Autoren, Nicole Haitzinger für die auch organisatorische Zusammenarbeit, dem Austrian Science Fund (FWF), der mit einer Lise-Meitner-Stelle die Durchführung des Projektes (M2346-G24) möglich gemacht hat, der Paris-Lodron-Universität Salzburg für die Gastfreundschaft, der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, die mit der Gewährung des Brückenstipendiums »STAY!« dazu beigetragen hat, dass dieses Projekt in Angriff genommen werden konnte, Bernhard Zimmermann für die Aufnahme dieses Bandes in die Reihe *paradeigmata*, der Stiftung Humanismus heute für einen großzügigen Druckkostenzuschuss und dem Verlag Rombach Wissenschaft für die hervorragende Betreuung der Publikation.

Ulm, im August 2022, Antonia Egel

## Inhalt

GÜNTER FIGAL

Theaterraum – Theaterräume. Architektonische Voraussetzungen  
chorischen Theaters 9

BERNHARD ZIMMERMANN

Ein janusköpfiges Wesen. Tragische Chöre zwischen chorlyrischer  
Tradition und dramatischer Innovation 21

NICOLE HAITZINGER

Ermächtigte Chöre: Feminine Kollektive, Tanz und Gewalt.  
Resonanzen der Euripideischen *Bakchen* in den szenischen Künsten  
der Gegenwart. Marlene Monteiro Freitas' *Bacchae – Prelude to a  
Purge* und Marta Górnickas *Magnificat* 37

ANNA NOVOKHATKO

Zum Chor-Modell in den Tragödien Senecas im antiken Rom und  
im 20. Jahrhundert 51

MONIKA MEISTER

Chor-Modelle: Brechts Theater des Kommentars 71

RÜDIGER GÖRNER

»O ihr Gejagten alle auf der Welt!« Zur politischen Poetik des  
Chores bei Nelly Sachs und Botho Strauß 89

KALTĒRINA LATIFI

»Der Chor ist nicht parodistisch gemeint, nur komisch«. Zur  
Funktion des Chores bei Max Frisch 105

MARIA KUBERG

Schauen und Rauschen. Zur Ästhetik des Chors und den drei  
Chören in Rainald Goetz' »Heiliger Krieg« 125

ULRIKE HASS

Kein dramatisches Vakuum ohne Chor (Beckett, Jelinek) 143

## Inhalt

ANTONIA EGEL

Masse und Ohnmacht. Wie Viele und der Einzelne sich den Platz im  
Drama teilen 163

HANNES REICH IM GESPRÄCH MIT ANTONIA EGEL

Viele Stimmen – Ein Klang. Wieviel Gemeinschaft ist ein Chor? 179

## Theaterraum – Theaterräume. Architektonische Voraussetzungen chorischen Theaters

Theater braucht Räume, das ist eine Selbstverständlichkeit. Aber, und das dürfte weniger selbstverständlich sein, so ist es, weil Theater wesentlich Raum *ist*, Raum einer besonderen Art, die verschiedene Realisierungen, also verschiedene Theaterräume, zulässt. Schon das Wort ›Theater‹ zeigt den Raumcharakter des Theaters an: θέατρον heißt ›Schauplatz‹, das Wort kommt von θεᾶσθαι, was ›anschauen‹ bedeutet, so dass der Schauplatz ein Platz zum Schauen ist. Das Wort hat denselben Stamm wie θεωρεῖν, so dass man das Anschauen aufgrund dieser Verwandtschaft vielleicht auch als ein verstehendes Betrachten bestimmen kann. Anschauen oder Betrachten wiederum kann es nur geben, wenn es etwas gibt, das anzuschauen oder zu betrachten ist. So gesehen ist ein Schauplatz zwiefach bestimmt: als ein Platz für das Anschauen, der ebenso ein Platz für das Angeschaute ist.

Jedes Anschauen ist ein Wahrnehmen, aber das Umgekehrte gilt nicht. Das Wahrnehmen, zum Beispiel das Sehen, kann beiläufig sein, ein flüchtiges oder auch reaktives Bemerkten. Demgegenüber ist das Anschauen als solches mehr oder weniger *gesammelt*; es ist auf etwas gerichtet und darin ›konzentriert‹. Beides, das Wahrnehmen und das Anschauen, ist an jedem Ort möglich, der es überhaupt zulässt. Doch ein Schauplatz muss anders sein – nicht nur ein Ort, an dem etwas wahrgenommen, zum Beispiel gesehen, und angeschaut werden kann, sondern ein Ort, der das Wahrnehmen und Anschauen fordert, indem er eigens zum Wahrnehmen und Anschauen eingerichtet ist. An einem Schauplatz *soll* man Wahrnehmen und Anschauen, und man *kann* es besonders gut, weil ein Schauplatz im Allgemeinen klare und ausgeprägte Möglichkeiten vorgibt, der von ihm ausgehenden Forderung zu entsprechen.

Schauplätze können als Theater durchaus verschieden eingerichtet sein. Aber sie müssen etwas gemeinsam haben, das sie zu Schauplätzen macht und sie so in ihrem Wesen bestimmt. Wie dieses Wesen zu verstehen ist, muss man, wenn die bisherigen Überlegungen zutreffend sind, nicht lange suchen. Es liegt in der Ermöglichung und Forderung eines konzentrierten Anschauens, und entsprechend muss es sich genauer klären lassen,

indem man zunächst sagt, was zur Möglichkeit eines solchen Anschauens gehört.

Zum gerichteten und damit konzentrierten oder gesammelten Anschauen gehört zunächst, dass das Anzuschauende nicht nur ungehindert zugänglich ist, sondern *eigens in die Anschaulichkeit gestellt* wird. Es muss so positioniert sein, dass man sich wie von selbst auf es bezieht. Die Konzentration des Anschauens wird außerdem ermöglicht und begünstigt, wenn das Anzuschauende *allein Anzuschauendes ist und nichts außerdem*, so dass es allein angemessen ist, sich zu ihm anschauend zu verhalten. Das wiederum wird zwar nicht garantiert, aber sehr wahrscheinlich sein, wenn es an einem Schauplatz keine andere sinnvolle Möglichkeit gibt, als sich anschauend zu verhalten.

Alle drei Bedingungen einer solchen reinen Anschaulichkeit sind mit der Einrichtung von Schauplätzen, also von Theatern, erfüllt, und zwar dadurch, dass zwischen den Anschauenden und dem Anzuschauenden *eine klare Grenze gezogen ist*. Es ist die Grenze zwischen Spielfläche oder Bühne und Zuschauerraum und damit zwischen Akteuren welcher Art auch immer und denen, die den Akteuren zuschauen. Dies ist eine strikte Grenze, vor allem in einer Richtung. Für die Zuschauer ist sie unübertretbar – Zuschauer dürfen nicht mitmachen, während die Akteure die Grenze zwar übertreten dürfen, doch nur solange, wie diese Übertretung als ein Spiel mit der Grenze einsichtig ist. Zu einem theatralen Schauplatz wird ein Raum durch diese Grenze. Mit ihr ist die klare Trennung von Anzuschauendem und Anschauung gezogen und damit die Etablierung reiner Anschaulichkeit.

Es ist eine reine Anschaulichkeit besonderer Art – eben die des Theaters. Auch Bilder wie Gemälde, Zeichnungen oder Photographien sind rein anschaulich, wenn sie so zugänglich sind, dass sie nur angeschaut und betrachtet werden können. Aber die Wand eines Museumsraums oder einer Galerie ist keine Bühne, denn auf ihr wird nicht agiert. Außerdem ist der Museumsraum kein Zuschauerraum – er lässt größere Freiheiten. In den Grenzen des Museumsraumes bestimmt man selbst, welches Bild man betrachten will und wie man es betrachtet, während man im Theater meist einen festen Platz hat und, sobald man diesen Platz eingenommen hat, festliegt, aus welcher Perspektive man die Bühne und das, was auf ihr geschieht, anschaut. Im Theater ist während der Vorstellung kein Platzwechsel vorgesehen. Und schließlich sind Betrachter von Bildern in Museen oder Galerien zwar nicht immer allein. Aber sie gehören auch nicht zu einer Gruppe, die *zusammen* das Geschehen auf der Bühne ver-

folgt. So jedoch ist es im Theater. Die Betrachter im Theaterraum gehören darin zusammen, dass sie *Publikum* sind. Als solches bilden sie, gemäß der Bedeutung des lateinischen Adjektivs *publicus*, eine *Öffentlichkeit*, während das Betrachten von Bildern im Museum zwar in einen allgemein zugänglichen und darin öffentlichen Raum gehört, aber als Betrachtung privat ist. Man kommt und geht, wann man will, schaut an, was man anschauen möchte und ist auf andere Museumsbesucher, wenn man es nicht ausdrücklich anders will, allein dadurch bezogen, dass man diese nach Möglichkeit nicht stört. Das gilt zwar für das Theater auch, aber sobald man zum Publikum gehört, kommt etwas Wesentliches hinzu: man schaut etwas *gemeinsam* an und sollte während des Anschauens möglichst nichts anderes tun. So tun alle, die zu einem Publikum gehören, mehr oder weniger dasselbe, und sie tun es, zumindest äußerlich, mehr oder weniger auf dieselbe Weise. Diese Gemeinsamkeit erklärt möglicherweise die Bedeutung des Chors auf der Bühne. Aber davon erst später, denn vielleicht versteht man den Chor besser, wenn man zuvor die Bühne, auf der Chöre agieren, genauer verstanden hat. Das müsste im Sinne der bisherigen Überlegungen im Zuge einer genaueren Bestimmung der für den Theaterraum konstitutiven Grenze möglich sein.

Diese Grenze, das sollte noch einmal betont werden, ist primär eine Raumgrenze, das heißt: eine Grenze, die den Raum in Zuschauerraum und Spielfläche oder Bühne teilt. Es ist diese Teilung, wodurch die für das Theater charakteristische Unterscheidung von Publikum und Akteuren, von Anschauung und Anzuschauenden möglich wird. Klarerweise ist das Verhalten des Publikums durch die Grenze im Theater bestimmt. Mit ihr wird man in eine Situation reinen Anschauens versetzt und auf das rein Anschauliche auf der anderen Seite der Grenze bezogen. Aber auch, was Schauspieler oder andere Akteure auf ihrer Seite der Grenze, also der Spielfläche oder Bühne, tun, ist durch diese Grenze bestimmt, vor allem darin, dass es von allem sonstigen Tun verschieden ist. Niemand darf in dieses Tun ›von außen‹ eingreifen, und es ist ein Tun, in dem nichts bewirkt, sondern allein etwas *gezeigt* werden soll, und zwar für die Zuschauer. Das Tun der Akteure auf einer Spielfläche oder Bühne soll rein anschaulich für Anschauende sein. In seiner Geschlossenheit ist es *Spiel*, in seiner zeigenden Anschaulichkeit ist es *Schauspiel*, und zwar in einem weiten Sinne, der auch das Musiktheater und den Tanz einschließt.

Das Tun von Akteuren auf einer Spielfläche oder Bühne, das sollte betont werden, ist durch den Theaterraum und seine für ihn konstitutive Grenze nicht nur faktisch, sondern wesentlich bestimmt. Auf diesen

Raum hin erwerben Bühnenkünstler ihre Fähigkeiten, in diesem Raum praktizieren sie ihre Kunst. Entsprechend ist es nicht so, dass beispielsweise Schauspieler primär aufgrund bestimmter Fähigkeiten sind, was sie sind, und nur eine Bühne brauchen, um als Schauspieler zu agieren. Es ist umgekehrt die Bühne, die Schauspieler zu Schauspielern macht, während die Bühne nicht durch Schauspieler zu dem gemacht wird, was sie ist, sondern allein als Bühne belebt. Theaterschauspielkunst ist im Hinblick auf die Bühne, was sie ist, und sie kann angemessen allein auf der Bühne realisiert werden. Würden Schauspieler im privaten Kreis einen Dialog zum Beispiel aus Shakespears *As You Like It* vortragen, müssten sie und ebenso die Anwesenden, die ihnen zuhören und zusehen, sich »wie im Theater« verhalten. Sie müssten einen Raum, der kein Theaterraum ist, wie einen Theaterraum verstehen, und das ist klarerweise allein nach dem Vorbild von Theaterräumen möglich. Schauspieler, die demgegenüber in alltäglichen Situationen eine Rolle deklamieren, verhalten sich nicht als Schauspieler. Vielmehr sind sie exzentrische Personen im Alltag, zumindest dann, wenn es ihnen nicht gelingt, den Ort, an dem sie agieren, spontan zu einer Art Theaterraum zu machen. Man darf es noch einmal sagen: Es ist der Theaterraum, der alles, das in ihm möglich ist, als theatral bestimmt.

Nun ist »der Theaterraum« eine Abstraktion, eine formale Bestimmung, die allein auf das Wesentliche abhebt, durch das Theaterräume sind, was sie sind. Doch Theaterräume sind nicht einfach, was sie sind – sie sind es je besonders und damit auf durchaus verschiedene Weise. Entsprechend ist in besonderen Theaterräumen auch das durch ihre konstitutive Grenze voneinander Abgegrenzte, also Publikum und Akteure, auf verschiedene Weise, bestimmt. Indem man Theaterräume in ihrer Verschiedenheit betrachtet, versteht man also mit ihrer Besonderheit auch raumbedingte Grundformen des Publikums und der theatralen Aktion. Das wiederum ist höchstwahrscheinlich auch eine Voraussetzung für das Verständnis des theatralen Chors.

Der wahrscheinlich bekannteste und vertrauteste Theaterraum dürfte derjenige mit *Guckkastenbühne* sein. Das Publikum sitzt vor einem meist durch einen Vorhang verschließbaren Rahmen, der den Blick in einen erhöhten, meist variabel gestaltbaren Raumteil, die Bühne, freigibt und begrenzt. Der Raumteil des Publikums gliedert sich meist in ein Parkett sowie Emporen, Logen oder Galerien, und entsprechend hat man, je nachdem, wie hoch oder tief man sitzt, eine andere Sicht auf die Bühne. Allen Sichten gemeinsam aber ist die Ausrichtung auf die durch ihren Rahmen

begrenzte Bühne an der Vorderseite des Theaterraums. Alles, was zum Schauspiel gehört, geschieht im Allgemeinen innerhalb dieses Rahmens und wird auch dann durch den Rahmen bestimmt, wenn dieser von der Bühnenseite aus durchschritten wird.

Die rahmenartige Begrenzung der Bühne lässt das Anschauen und Betrachten des Bühnengeschehens wie eine Bildbetrachtung sein – nur dass die Position der Betrachter zum Bild während der Aufführung fixiert ist. Die Bühne im Guckkastentheater ist ein großes, dreidimensionales Bild, und entsprechend wird sie meist als Bühnenbild gestaltet und, um ihre bildhafte Wirkung zu intensivieren, beleuchtet. Vor der beleuchteten Bühne sitzt das Publikum meist im Dunkeln. Mit dem Beginn einer Aufführung geht das Licht im Zuschauerraum meist aus, so dass die Aufmerksamkeit nur noch dem Bühnengeschehen gelten kann. Das Publikum tritt erst wieder in Erscheinung, wenn dieses Geschehen zu Ende ist, das Licht im Zuschauerraum angeht und man den Akteuren applaudiert.

In Theaterräumen der beschriebenen Art ist die Grenze zwischen Bühne und Publikumsraum besonders deutlich gezogen. Während einer Aufführung ist nur die Bühne und mit ihr das Bühnengeschehen als das Anzuschauende sichtbar. Dieses ist ganz und gar, mit allen eingesetzten Mitteln, in die Sichtbarkeit gestellt und dabei auf eigentümliche Weise entrückt. Was man anschaut, ist ein bildhaftes Geschehen in der Ferne, so nah die Bühne auch sein mag, ein Geschehen, dessen gesteigerte Sichtbarkeit das Publikum mit seiner eigenen Unsichtbarkeit erkauft. Vom Theaterraum mit Guckkastenbühne zum Bildtheater des Kinos ist es nur ein kleiner Schritt.

Auch im japanischen *Nō-Theater* ist das Geschehen entrückt – allein schon, weil die Hauptfiguren, auf Japanisch *Shite* genannt, meist aus der Geisterwelt stammen. Auch ist die Spielstätte des Nō-Theaters eine Bühne, denn sie ist erhöht. Ganz aus unbehandeltem japanischen Zypressenholz (*Hinoki*) gebaut, steht sie auf Säulen, als ob sie aus dem Wasser ragte, und sie ist klar vom übrigen Theaterraum durch das sie auch in geschlossenen Räumen schirmende, mächtig ausschwingende Dach abgegrenzt. Sie hat die Form eines Schreins und auch dessen Bedeutung, nämlich Erscheinungsort für Geister zu sein. Dennoch fehlt der Nō-Bühne alles bildhaft Geschlossene und damit auch die Möglichkeit des Illusionären. Es gibt keine Bühnenbilder und keine Beleuchtungseffekte, das einzige Bild ist eine auf die Rückwand der Bühne gemalte Kiefer. Und es gibt keinen Vorhang, der den Aktionsraum vom Publikumsraum trennte. Die Bühne ist offen, sie ragt sogar in den Publikumsraum. Sie steht in der rechten

vorderen Ecke desselben, so dass sie von vorn und von der linken Seite vom Publikum umgeben ist. Aus dem Publikum auf die Bühne schauend, sieht man so immer auch das Publikum. Trotzdem ist die Grenze zwischen Bühne und Publikum nicht weniger klar als im Guckkastenbühnenraum, aber sie ist vollkommen anders. Sie ist nicht die Grenze zwischen einem Bildraum und einem Raum der Bildbetrachtung, sondern die Abgrenzung eines Raums im Raum, nämlich des als Gebäude in den Theaterraum hineingestellten, für das Publikum unbetretbaren Aktionsraums, den die Akteure über eine Brücke (*Hashigakari*) betreten. Die Brücke führt aus einer anderen Welt, aus der die Geister kommen, auf die Bühne, und von der Bühne führt sie in diese Welt zurück. So ist die Bühne ein in dieser Welt ausgesparter Ort für die andere Welt, ein Raum in dieser Welt, der doch nicht zu dieser Welt gehört.

Dass die Bühne im Nō-Theaterraum vom Publikum teilweise umgeben ist, hat sie mit der Spielstätte des *Amphitheatere* gemeinsam. In Letzterem ist die Bühne jedoch nicht erhöht und also im genauen Sinn des Wortes keine Bühne, sondern liegt am Fuß der aufsteigenden Ränge. Sie liegt im Zentrum, so dass sich das Publikum in anschaulicher Weise um sie versammeln kann. Wie Goethe es nach seinem Besuch des Amphitheaters in Verona beschrieben hat, ist das Theater wie ein nach einer Seite hin offener Krater, in dessen Zentrum die Schauspieler agieren.<sup>1</sup> So ist kein Blick auf das Schauspiel möglich, der nicht auch ein Blick ins Publikum wäre. Indem es sich auf den Rängen des offenen Theaterraums platziert, bildet das Publikum den Krater, dessen Zentrum der Ort des Geschehens ist, mit. So wird besonders sinnfällig, dass das Wort *θέατρον*, das den Raum zum Schauen, also den Publikumsraum bezeichnet, auch ein Wort für das Ganze des Theaterraums sein kann und ebenso für das, was in diesen gehört.

Das Amphitheater lässt auch besonders klar werden, weshalb die Theaterzuschauer ›Publikum‹ sind, also eine Öffentlichkeit bilden. Indem sie ihre Plätze auf den Rängen einnehmen, füllen sie diese mit Leben. Aber weil die Zuschauer auf den Rängen nicht agieren, sondern nur zuschauen, bekräftigen sie die Bedeutung des Zuschauerraums, die Spielfläche zu umschließen und dabei als begrenzte, offene Fläche in ihrer Begrenztheit für das Spiel freizulassen. Damit wird klar, dass der Zuschauerraum der

---

1 Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. In: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Band 15, hg. von Andreas Beyer, München 1992, S. 42.

*Erscheinungsraum* für die von ihm abgegrenzte Spielfläche ist und so auch für das, was auf der Spielfläche geschieht. Indem es die Ränge füllt, wird das Publikum zu einem Teil dieses Erscheinungsraums. Es ist dessen lebendige, personale Seite und kann das nur sein, indem es sich in den Erscheinungsraum zurücknimmt, statt primär selbst zu erscheinen. Indem das Publikum derart Erscheinungsraum ist, also nicht agiert, sondern die theatralische Aktion zulässt und ermöglicht, ist das Publikum eine Öffentlichkeit – ermöglichende Offenheit des Schauspiels für alle, die ihm zuschauen, mögen die Einzelnen mit dem, was aufgeführt wird, auch ihre je individuellen und ›privaten‹ Erfahrungen machen.

Guckkastentheater, Nö-Theater und Amphitheater sind nur drei besonders signifikante Ausprägungen dessen, was Theaterräume sein können. Von ihnen und zwischen ihnen gibt es unzählige Variationen, und immer wieder gibt es auch Versuche, die Charakteristika verschiedener Theaterräume zu verbinden. Besonders interessant in diesem Zusammenhang dürfte ein ›Totaltheater‹ sein, das Walter Gropius im Jahr 1927 in Zusammenarbeit mit Erwin Piscator entwarf und das nie gebaut wurde, so dass allein das Modell einen Eindruck davon gibt, wie die Verwandlung von Theaterräumen je nach dem Bedarf der Inszenierung aussehen sollte. Mit dem Totaltheater hätte die Inszenierung Vorrang vor dem Raum bekommen. Statt sich auf einen Theaterraum einzustellen, hätte man diesen den Vorstellungen davon, was aufgeführt werden sollte, angepasst. Das wäre andererseits nur möglich, weil die Vorstellung des Aufzuführenden immer auch eine Raumvorstellung wäre. Regisseure müssten mit der Konzeption eines Stücks zugleich eine Raumkonzeption entwickeln, die dann im Totaltheater technisch umgesetzt werden könnte.

Doch nun zur Frage nach dem Chor im Theaterraum. Warum gibt es den Chor? Ist das Theater aus dem Chor entstanden, wie Nietzsche zeigen wollte?<sup>2</sup> Oder ist der Chor wenigstens, aus welchen Gründen auch immer, für das Theater unverzichtbar? Die Fragen dürfen offen bleiben. Beantworten ließen sie sich ohnehin nur, indem man zuvor sagt, was ein Chor im Theater ist. Das wiederum ist möglich, indem man die Stellung bestimmt, die ein Chor im Theaterraum hat. Das müsste nach den bisherigen Überlegungen ohne Schwierigkeiten möglich sein.

---

2 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. In: Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1980, Band 1, S. 9–156.

Chöre, gleichviel ob sie singen oder sprechen, ob sie groß oder klein sind, spiegeln in jedem Theaterraum mehr oder weniger deutlich das Publikum. Tritt ein Chor auf, so sehen die Vielen, die im Zuschauerraum sitzen, auf der Spielfläche oder Bühne Viele, die ihnen als Viele entsprechen. Das muss keinesfalls heißen, dass Chöre die Überzeugungen des Publikums artikulieren oder dass das Publikum die von einem Chor artikulierten Überzeugungen übernehmen sollte. Was von einem Chor artikuliert wird, muss ja noch nicht einmal eine Überzeugung sein. Es kann sehr verschieden sein und entsprechend ist es kaum allgemein zu charakterisieren.

Gerade deshalb lohnt es sich, für ein Verständnis des Chors über die Stellung von Chören im Theaterraum nachzudenken. Chöre sind im Allgemeinen klar dem Aufführungsgeschehen zugeordnet und damit ebenso klar vom Publikum getrennt. Nietzsches Vorstellung eines jede Trennung überwindenden chorisches-dionysischen Taumels, etwa beim Singen des Schlusschors von Beethovens »Neunter Sinfonie« ist die graecophil eingefärbte Vorwegnahme dessen, was man heute »Mitsingkonzert« nennt, aber kein realistisches Bild theatraler Praxis. Chöre agieren auf der Bühne oder Spielfläche getrennt vom Publikum, aber sie können mehr oder weniger eindeutig in das Spiel integriert sein. Chöre gehören zum Schauspiel und heben sich doch nicht selten auch von ihm ab.

Im Musiktheater und erst auf einer Guckkastenbühne sind Chöre meist ein Teil des Spiels, Schauspieler in Gruppe und also darstellend wie Schauspieler überhaupt. Ein Chor stellt zum Beispiel die Hirten in Monteverdis *Orfeo* dar, die Gefangenen in Beethovens *Fidelio*, die Kirchen- oder Festwiesengemeinde in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, das Volk Israel in Schönbergs *Moses und Aron*. Im Sprechtheater ist es oft, vielleicht sogar meist, anders. Der Chor der griechischen Tragödie mag, wie auch immer, ein Teil der Handlung sein – er kommentiert diese auch und stellt sie dabei *in einen Zusammenhang*. Er artikuliert, anders gesagt, einen *phänomenal-hermeneutischen Horizont*, in dem, was geschieht, sich als verständlich zeigen kann. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür ist das zweite Chorlied in Sophokles' *Antigone*, mit dem das Verhalten der Protagonisten als Fall von anmaßender Kühnheit, δεινότης, die dem Chorlied zufolge eine Wesenseigenschaft des Menschen ist, erläutert wird. So macht das Chorlied klar, wie das Verhalten von Antigone und Kreon nicht nur als das zweier problematischer Individuen, sondern als »tragische« Ausprägung einer menschlichen Lebensmöglichkeit, eines menschlichen Grundzugs, anzusehen ist. Die Geschichte vom Ringen um

die Bestattung des Polyneikes ist so nicht allein die Geschichte eines individuellen Konflikts, sondern die einer menschlichen Wesenseigenschaft, die mit Kreon und Antigone auf je besondere Weise anschaulich wird. Weil es nicht nur um das Individuelle geht, können die Zuschauer sich auch direkt angesprochen fühlen, und zwar auch, wenn sie mit Kreon und Antigone im Besonderen wenig gemeinsam oder wenig im Sinn haben. Das heißt jedoch nicht, dass die Zuschauer alles, was ein Chor singt oder sagt, als ›Wahrheit‹ übernehmen und, wie Gadamer gemeint hat, allein mit einem ›So ist es‹ kommentieren könnten.<sup>3</sup> Ein theatraler Chor verkündet keine Wahrheiten, sondern zeigt die Möglichkeit eines Verstehenshorizontes auf. Entsprechend sollte man das, was ein Chor sagt und singt, lediglich als eine Möglichkeit nehmen, den Zusammenhang menschlichen Lebens zu sehen – und, je mehr das aufgeführte Schauspiel ein Kunstwerk ist, als eine Möglichkeit, die man ernsthaft erwägen kann.

Wenn das eine plausible Beschreibung ist, so nimmt der dramatische Chor – zumindest oft – eine Art Zwischenstellung ein, indem er nicht direkt zur Handlung gehört, aber auch nicht einfach die Rolle einer neutralen, weil äußerlichen Kommentarinstantz hat. Auch gibt er nicht die Sicht des Publikums wieder oder formuliert, wie diese sein sollte. Der Chor gehört auf die Spielfläche oder Bühne. Aber dort, auf der gegenüber dem Publikum ›anderen Seite‹ des Theaterraums, vertritt er – zumindest oft – die Öffentlichkeit, indem er den Erscheinungsraum einer Handlung erläuternd und vermittelnd und in diesem Sinne hermeneutisch artikuliert. So tut der Chor, was während der Aufführung kein Publikum darf, damit das Schauspiel sein kann, was es sein soll.

Was gerade entwickelt wurde, kann vielleicht noch deutlicher werden, indem man sich noch einmal auf das Nō-Theater bezieht. Die Schauspieler dieses Theaters agieren auf der Bühne, indem sie von anderen Akteuren *umgeben sind*. Hinter den Schauspielern, vor der Rückwand der Bühne haben Helfer ihren Platz, die den Schauspielern zum Beispiel dabei helfen, ein Gewand abzulegen oder sich in ihren weit ausladenden Gewändern aus schwerer Seide auf einen Hocker zu setzen. Auch die Musiker sind hier platziert – die Spieler einer Bambusquerflöte, einer großen Trommel, die auf der Schulter gehalten wird, einer kleineren, an der Hüfte gehalten und mit einer Art Plektron geschlagen, und manchmal auch einer weiteren Trommel auf einem Ständer, die mit Stöcken

---

3 Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Gadamer, Gesammelte Werke Band 1, Tübingen 1986, S. 118.