

Julia Bodenbug / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hg.)

Chor-Figuren
Transdisziplinäre Beiträge

ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE PARADEIGMATA

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

Band 30

Julia Bodenbug / Katharina Grabbe /
Nicole Haitzinger (Hg.)

Chor-Figuren

Transdisziplinäre Beiträge

Diese Publikation wurde gefördert mit Unterstützung der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron Universität Salzburg und der Stadt Salzburg, der Stiftung Humanismus heute sowie des Gleichstellungsbüros und des Germanistischen Instituts der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2016. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9837-9

Inhalt

JULIA BODENBURG / KATHARINA GRABBE / NICOLE HAITZINGER Einleitung	7
SEBASTIAN BOLZ Der Chor und der Tod Stimmen der Geschichte in den Opern von Egon Wellesz	19
CLAUDIA BOSSE / NICOLE HAITZINGER fragmente zum chor.	39
THOMAS BOYKEN Zwischen Kommentar und Affekt Schillers Konzept des Chors und seine Realisation	51
MATTHIAS DREYER Der unmögliche Chor – Gemeinschaft als <i>désœuvrement</i> in Theater und Tanz (Schleef, Blanchot, Nancy, Charmatz)	67
NILS GROSCH Gestus und Demokratisierung: Beobachtungen zum Chor im epischen Musiktheater der Weimarer Republik	89
NICOLE HAITZINGER Ordnungen des Chorischen im Tanztheater der Aufklärung und im zeitgenössischen Tanz	101
ULRIKE HASS Chor_Figur und Grund	115
MOMOKO INOUE <i>Die Satyrn</i> als Spur des Chors in Elfriede Jelineks <i>Kein Licht</i>	131
MONIKA MEISTER Figurationen des Chors im gegenwärtigen Theater	145

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL	
De-Figurationen des Politischen	
Chorische Theaterkollektive nach Marx	157
CLEMENS PECK	
Chorus pacis	
Gleichklang und Choreografie im Friedensspiel um 1650	175
CAROLIN ROCKS	
Feldgeschrey	
Zur politischen Funktion des Chors bei Sulzer und Schiller	193
LILY TONGER-ERK	
Den Chor lesen	
Medialität der Vielstimmigkeit in Schillers <i>Die Braut von Messina</i>	213
ULRIKE WELS	
Transzendenz und Didaxe oder Die heile Welt des Chors im	
Theater des siebzehnten Jahrhunderts	231
BERNHARD ZIMMERMANN	
»Ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen«	
Griechische Chöre zwischen Religion, Politik und Theater	247

Einleitung

Durch die Vielzahl von verschiedenen Körpern wird man einfach gezwungen, sich anders zu bewegen, also entweder im Gleichschritt, also im Gleichklang mit den anderen oder sich gegen den anderen zu behaupten. [...] Ich dachte immer, dass das Sprachwerk im Mittelpunkt steht. Das Sprechen, also das Sprechen der Körper und deshalb sollten ja auch bei mir die Darsteller nackt sein. (Einar Schleef zu *Sportstück*)¹

In wenigen Sätzen – gesprochen in einem Interview – fächert Einar Schleef vermeintlich zufällig, scheinbar vorläufig und doch treffsicher im Detail wesentliche Facetten des Chorischen im Gegenwartstheater auf: die Vielzahl von verschiedenen, sich im Gleichklang oder in Dissonanz bewegenden Körpern, das Sprachwerk und das hier zugleich im konkreten und metaphorischen Sinn »nackte« Sprechen. Inszenierungen, die sich mit chorischen Formationen auseinandersetzen, wie etwa die *Sportstück*-Inszenierung auf der Grundlage des Textes von Elfriede Jelinek (1998) oder Claudia Bosses Chorprojekt der Aischylos'schen *Perser* (2006/2008), haben nach einer Periode der Verdrängung in den letzten zwei Jahrzehnten zu einem erneuten Ausloten der ästhetischen und politischen Dimensionen des Chors geführt. Dabei ist dieser doch eine ganz alte, wenn nicht gar die erste Instanz des europäischen Theaters und, neben dieser ästhetischen Funktion, immer schon eingebunden in den religiös-politischen Rahmen der attischen Festkultur im fünften Jahrhundert v. Chr. Bernhard Zimmermann erschließt in seinem für diesen Band grundlegenden Beitrag aus der Sicht der klassischen Philologie die »Janusköpfigkeit« des Chors in der griechischen Antike aus dem Zusammenspiel von zwei Kommunikationssystemen: einem literarischen, in dem der Chor als ästhetische Größe auf Figur, Handlung, Sprache, Raum bezogen, und einem außerliterarischen, in welchem der rituelle Festkontext präsent ist. Chorlyrische Aufführungen hatten neben kulturellen auch sozial-integrative und außenpolitische Funktionen, und diese Kontexte geraten, so Zimmermanns Resümee, in der Rezeption aus dem Blick und führen zu den »in der modernen Forschung seit August

¹ Einar Schleef in einem Gespräch mit Hannah Laura Klar im Film *Faust als Emigrant*, 1998. Transkribiert in einer Broschüre zum Projekt: *Transforming Acts*, hg. von Penelope Wehrli und Detlef Schneider, Berlin 2014, S. 67–72, hier S. 67.

Wilhelm Schlegel (1808) immer wieder betonten »Inkongruenzen« in der Behandlung des Chors« (S. 260).

Das Oszillieren zwischen dem realweltlichen, zeichenhaften, theaterimmanenten und noch weiteren verschiedenen Kontexten macht den Chor, anders gesagt, zu einer überaus faszinierenden, weil dynamischen und polyfunktionalen Transformationsfigur. Seine Vielfältigkeit spiegelt sich in den in gewisser Weise dramaturgischen Funktionszuschreibungen späterer historischer Formationen, die allerdings meist einen Aspekt besonders hervorheben. Der »ungenügende« Chor, das heißt der Chor als »Requisit« (Christoph Willibald Gluck/Gasparo Angiolini),² der Chor als »idealisierte Zuschauer« (August Wilhelm Schlegel),³ der Chor als »sinnlich mächtige[s] Organ[]« zur Hervorbringung von Poesie (Friedrich Schiller),⁴ der Chor als die »zum Gehen und Singen gebrachte Dekormaschinerie des Theaters«, gegen die Richard Wagner polemisiert,⁵ der Chor als Vision und »Symbol der dionysisch erregten Masse« und der »Chor von Verwandelten« (Friedrich Nietzsche),⁶ der zertrümmerte, karnevaleske und rauschhaft entgrenzte Chor (Einar Schleef)⁷ – und dieses Panorama ist damit keineswegs erschöpft.

Von einer historisch gleichbleibenden Präsenz des Chors kann keinesfalls gesprochen werden. Immer wieder ist er als Ausdruck von Barbarei, als Problem der theatralen und dramatischen Kunst verabschiedet worden. Zur Disposition in diesen Abarbeitungen am Chor steht stets seine Zugehörigkeit zum Drama, seine Vollwertigkeit als dramatische Figur. Man kann sagen, dass er in seiner grundsätzlichen räumlichen und figuralen Zwischenstellung nichts Halbes und nichts Ganzes ist, ein Fremder oder,

² Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*, Milano 1773, S. 45ff.

³ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Erster Teil. Fünfte Vorlesung. In: August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1966, S. 61–71, hier S. 65.

⁴ Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. In: Friedrich Schiller, *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*. Ein Trauerspiel mit Chören, Stuttgart 1979, S. 3–12, hier S. 10.

⁵ Richard Wagner, *Oper und Drama*. In: Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Bd. 7, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983, S. 8–370, hier S. 64.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. In: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u.a. 1980, S. 9–156, hier S. 61.

⁷ Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main 1997, S. 7–55.

wie Ulrike Haß es formuliert hat, ein »Migrant«.⁸ Dennoch oder gerade deshalb lässt sich diese Instanz nicht von der Bühne vertreiben; die garstige und widersprüchliche Figur insistiert geradezu auf ihrer Bühnenpräsenz. Diese Widerständigkeit, produktive Ambivalenz und Heterogenität des Chors sowie ihre entsprechenden disziplinären, theoretischen und praktischen Zugangsweisen gaben den Anlass für zwei Forschungsaktivitäten im Jahr 2014. Im Mai 2014 organisierten Nicole Haitzinger und Clemens Peck an der Universität Salzburg den Workshop *Ordnungen des Chorischen. Poetik und Praxis*; an der Universität Münster veranstalteten Julia Boden-burg und Katharina Grabbe im November 2014 die transdisziplinäre und internationale Konferenz *Chorfiguren. Stimme – Affekt – Kollektiv*. Diese Aktivitäten motivierten eine Kooperation zwischen Münster/Salzburg und die Konzeption eines thematischen Sammelbands zum Chor, der aktuelle Forschungspositionen zur Diskussion stellt. Sinnvoll erscheint das nur aus einer fachübergreifenden Perspektive, an der die Theater- und Literaturwissenschaften, die Musik- und Tanzwissenschaften beteiligt sind, denn der Chor fordert als explizit vielschichtige und polysensitive Figur transdisziplinäre Zugangsweisen. Die Beiträge des Bandes als provisorische Einheit von verschiedenen Stimmen dokumentieren quasi chorisch aktuelle Forschungspositionen. Als Ordnungsstruktur und zugleich produktiver und dynamischer Prozess lässt sich der Chor schließlich nur als ein disziplinenspezifisches, nämlich hybrides und ereignisgenerierendes ästhetisches Phänomen verstehen, dem sich die AutorInnen mit ausgewiesener fachlicher Kompetenz aus unterschiedlichen Perspektiven annähern. Auf eine thematische Gliederung oder eine Cluster-Bildung, die implizit eine Leseanleitung für den Band vorschlägt, ist deshalb verzichtet worden. Die ungewöhnliche Anordnung der Beiträge – alphabetisch nach dem Nachnamen der TrägerInnen – ist dementsprechend beabsichtigt. Entgegen einer inhaltlichen Ordnung soll vielmehr das Neben- und Miteinander der Aufsätze mit ihren durchaus auch widerstreitenden Perspektiven auf den Chor zu einer polylogischen, echo-artigen Lektüre einladen. In Bezug auf den plurimedialen Charakter des Chors und damit einhergehende notwendig transdisziplinäre Zugangsweisen ist zunächst die Doppelsinnigkeit des Dramas – hier ist der Chor aus literaturwissenschaftlicher Sicht gattungstheoretisch einzuordnen – grundlegend herausfordernd. Mit dem Drama ist bekanntermaßen nicht nur das sprachliche Kunstwerk,

⁸ Ulrike Haß, Woher kommt der Chor. In: Maske und Kothurn 58, 2012: Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater, S. 13–30, hier S. 13.

sondern auch der theatrale Spieltext gemeint. Die Inblicknahme des Chors motiviert folglich eine entscheidende Reflexion des Dramenbegriffs, der »Lese- und Aufführungstradition, Schriftkultur und performative Kultur«⁹ verbindet. Immer schon angesprochen sind solchermaßen Literatur- und Theaterwissenschaften mit ihren unterschiedlichen Gegenstandsbereichen (Text und Inszenierung) und theoretisch-methodischen Zugängen. Zugespielt wird dieser allgemeine Doppelsinn mit der spezifischen Instanz des Chors. Denn dieser selbst ist immer schon eine dramatische¹⁰ und theatrale¹¹ Figur, die zwischen den schon oben genannten Kontexten und Räumen changiert. Als Figur der monströsen Anwesenheit auf der *orchestra* intensiviert er die Szenen des Nichtpräsentierbaren im Spiel der tragischen Figuren. Der Chor zeichnet sich durch seine mehrfache Präsenz aus: als repräsentative Gruppe von Bürgern der Polis, als szenische Figur und als Rhythmus-Körper.¹² Liest man die antiken Dramen in ihrer eigentlichen

⁹ Hans-Peter Bayerdörfer, Drama/Dramentheorie. In: Metzler Lexikon Theatertheorie, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar 2005, S. 72–80, hier S. 72.

¹⁰ Zum Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung ist der Chor in erster Linie in der Klassischen Philologie geworden. Einschlägig sind die Arbeiten von Bernhard Zimmermann, vgl. Bernhard Zimmermann, Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, 2. Aufl., Berlin 2008, sowie Bernhard Zimmermann/Peter Riemer (Hg.), Der Chor im antiken und modernen Drama, Stuttgart/Weimar 1998. Vgl. des Weiteren die altphilologischen Forschungsbeiträge von Martin Hose, Studien zum Chor bei Euripides, 2 Bde., München 1990, und Markus A. Gruber, Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion, Tübingen 2009. Die germanistische Forschung zum dramatischen Chor ist recht gut zu überblicken. Rudolf Fischer untersucht in positivistischer Weise den Chor im deutschen Drama vom Sturm und Drang bis zur Weimarer Klassik, vgl. Rudolf Fischer, Der Chor im deutschen Drama von Klopstocks Hermannschlacht bis Goethes Faust II, München 1917. Methodisch ähnlich verfährt auch die kurze Studie von Otto Reuter zum Chor in der französischen Tragödie, vgl. Otto Reuter, Der Chor in der französischen Tragödie, Berlin 1904. Für eine neuere überblickshafte Perspektive vgl. Georg-Michael Schulz/Klaus Weimar, Chor. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar u.a., Bd. I, Berlin/New York 2007, S. 301–304.

¹¹ Theaterwissenschaftliche Grundlagen haben Ulrike Haß, Chor. In: Metzler Lexikon Theaterwissenschaft, S. 49–52, und für den Chor im Gegenwartstheater Monika Meister/Genia Enzelberger/Stefanie Schmitt als Herausgeberinnen des Heftes Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater der Zeitschrift Maske und Kothurn 58, 2012, sowie Hajo Kurzenberger, Chorisches Theater der neunziger Jahre. In: Transformationen. Theater der neunziger Jahre, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler, Berlin 1999, S. 83–92, geschaffen. Ferner sind zwei typologische Monografien zum Chor zu verzeichnen, vgl. Detlev Baur, Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor, Tübingen 1999, sowie Jae-Min Lee, Theorie und Praxis des Chors in der Moderne, Frankfurt am Main u.a. 2013.

¹² Vgl. Nicole Haitzinger, Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt, Wien 2015, S. 39.

Funktion, nämlich als »Regiebücher für die Aufführung«,¹³ dann lässt sich die Wichtigkeit der chorischen Formationen nicht nur im antiken Theater rekonstruieren, sondern vielleicht besser verstehen, wie sich manche DramatikerInnen und TheatermacherInnen (wie Friedrich Schiller, Bertolt Brecht, Einar Schleef, Elfriede Jelinek, Claudia Bosse) sich darauf – von kreativ wie im besten Sinne zerstörerisch – bezogen haben beziehungsweise wie sie ihre Texte verfasst haben: nämlich im Hinblick auf ein stattfindendes theatrales Ereignis mit spezifischen Anordnungen von Körpern im Raum. Dramatische Chöre evozieren zum einen in dramaturgischer Hinsicht Statik, werden sie doch im Drama vorwiegend als narrative und das Handlungsgeschehen reflektierende Instanz eingesetzt. Zum anderen können chorische Formationen als Bühnen-Figuren der Bewegung ausgewiesen werden, deren dynamische Choreografie sich gerade einem auf Binarität angelegten Kommunikationsverhältnis (Rede – Gegenrede; Auftritt – Abgang) entzieht. Wie diese den Bühnenraum konstituieren und welche Effekte sie für eine Praxis und Poetik des Chors haben, ist eine transdisziplinäre Frage, in der sich Tanzwissenschaft, Theater- und Literaturwissenschaft produktiv ergänzen können.

Ferner ist der Chor eine bisher noch nicht ausreichend erforschte Kategorie der Musikwissenschaft und -praxis insofern, als über den Klangkörper Chor, einem mit mehreren Stimmen besetzten Ensemble, Fragen nach dem Verhältnis von Figur und Figuration gestellt werden können.¹⁴

Der Sammelband integriert mithin Beiträge aus der Klassischen Philologie, der Theaterwissenschaft, der Neueren deutschen Philologie, der Tanzwissenschaft, der Musikwissenschaft und der Regiepraxis. Dieses vielseitige Ensemble von Fachdisziplinen und künstlerisch-philosophischen Positionen macht den Chor auf ganz unterschiedliche Weise produktiv – und darin liegt gerade der Reiz dieser Figur. Mit dem Titel des Bandes, *Chor-Figuren*, sind vielfältige Aspekte angedeutet, die als aktuelle Forschungsperspektiven sichtbar gemacht werden.

Damit ist auf die aus literatur- und theaterwissenschaftlichem Blickwinkel gestellte Frage nach den Grundbedingungen dramatischer und theatraler Kunst verwiesen.¹⁵ Ob der Chor eine eigenständige, vollwertige, mit Sprache und Raum ausgestattete und damit souverän handlungsfähige drama-

¹³ Bernd Seidensticker: Das antike Theater, München 2010, S. 45.

¹⁴ Vgl. dazu die Beiträge von Nils Grosch und Sebastian Bolz in diesem Band.

¹⁵ Vgl. Monika Meister/Genia Enzelberger/Stefanie Schmitt, Vorwort. In: Maske und Kothurn 58, 2012: Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater, S. 7–10.

tische Figur ist, wird von der Forschung unterschiedlich beantwortet und hat zu historischen, gattungspoetologischen Transformationen geführt. Ulrike Haß denkt das Verhältnis von Chor und Figur, das dem Band seinen Titel gibt, theater- und kunstphilosophisch weiter. Die Schwierigkeit, von einer Chor-Figur zu sprechen, hat damit zu tun, dass der Begriff der Figur anhand des Protagonisten moduliert wurde. Haß wirft vor dem Hintergrund kunsttheoretischer Debatten (Georges Didi-Huberman) die Frage auf, ob der Chor als eine Figuration des Grundes denkbar und zu beschreiben wäre. Mit Blick auf die architektonischen Raumanordnungen des antiken Theaters und einer detaillierten Bildlektüre von Fra Angelicos *Noli me tangere* fragt Ulrike Haß zum einen nach der Genealogie des Hintergrundes und zum anderen nach den Bedingungen, die überhaupt die Konturierung einer Figur zulassen; sie denkt den Chor in dieser Perspektive als eine unabschließbare, akzidentielle und flüchtige »Zone pulsierender Vielheit« (S. 130).

In ihrem einschlägigen Beitrag zum Chor im Gegenwartstheater perspektiviert die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister den Chor als Figur des Postdramatischen. Besonders aufschlussreich erscheint ihre These, dass am Chor eine Krise der Darstellbarkeit ausgehandelt werde. Mit Blick auf Brechts, Schleefs und Jelineks Chöre ist, so Meister, der Chor die zentrale Figur, an der sich die Ermöglichungsbedingungen von einem souveränen Sprechen und die Depersonalisierung des Subjekts zeigen. Die Enthierarchisierung des Protagonisten lässt mithin Ressourcen für die Imaginationen von Gemeinschaft frei werden.

An diesen Punkt knüpft der theaterwissenschaftliche Aufsatz von Nikolaus Müller-Schöll an, der die Brecht'schen Chöre und vor allem die Chor-Arbeit Einar Schleefs als De-Figuration des Politischen liest.¹⁶

Was Schleef im Theater vermittelt über das Arbeiten mit Chören ergründet und was ihn dazu bringt, den Chor ins Zentrum seiner Theaterarbeit zu stellen, ist der Umschlag des Marx'schen Denkens in eine totalitäre Ideologie, deren Totalitarismus nicht ausschließlich, aber sehr maßgeblich in der Verknennung der Negativität dessen ihren Anfang nahm, was Marx als »Proletariat« bezeichnete

¹⁶ Vgl. auch die entsprechenden Arbeiten des Autors zum Politischen des Theaters, v.a. Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des »konstruktiven Defätismus«*. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Frankfurt am Main 2002; *Wie denkt Theater? Zur Politik der Darstellung nach dem Fall*. In: Artur Pelka/Stefan Tigges (Hg.), *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld 2011, S. 357–372.

– so Müller-Schöll (S. 160). Vor dem Hintergrund der Politischen Philosophie von Jean-Luc Nancy und Roberto Esposito sei die derzeitige Wiederkehr des Chors in einem Fehlen jener Sprache begründet, die es ermöglicht, den Marxismus im Sinne des Lyotard'schen Widerstreits zu denken. Die wesentliche, dem Chor seit der Antike inhärente politische Dimension (vgl. Zimmermann) erfährt unterschiedliche historische Ausgestaltungen und wird von den hier versammelten Beiträgen auf unterschiedliche theoretische Weise erkenntnisgenerierend präsentiert. Einen künstlerischen Zugang wählt die Regisseurin Claudia Bosse, die sich auf ein Zwiegespräch mit der Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Nicole Haitzinger eingelassen hat. Diese gibt fragende Impulse zur Theorie und Praxis, zur Figur und Politik, zum Raum und Affekt des Chors, auf die die Theatermacherin assoziativ antwortet. Das so entstandene, dialogische, einzigartige und poetische Textgewebe lädt zu einem lauten Sprechen beziehungsweise Lesen ein und macht durch das Medium der Stimme und über die sinnliche akustische Qualität auf zwei Grundpfeiler nicht nur der chorischen Arbeiten von Bosse, sondern insgesamt chorischer Artikulation aufmerksam: Atem und Rhythmus.

Clemens Peck untersucht die Funktion von chorischen Formationen im frühneuzeitlichen Friedensspiel (1650). Der Chor, hier als Klang-, Raum- und Bewegungskörper und damit explizit polymediale Figuration begriffen, hat nicht nur synthetisierende Funktionen hinsichtlich der zeremoniell eingebundenen Friedensspiel-Literatur, die Lieder, allegorische Auftritte, Balletteinlagen ebenso wie Dialoge einschließt. Peck verortet das chorische *unisono* auch auf rhetorischer Ebene, nämlich als Figur von Eintracht und analysiert den Chor so als unverzichtbares Medium der Diplomatie in der barocken Friedenschoreografie.

Der Musikwissenschaftler Nils Grosch differenziert den Chor im Kontext von Politik exemplarisch anhand von epischen Musiktheaterproduktionen in der Weimarer Republik aus. Mit seiner kommunikationsgeschichtlich grundierten Perspektive verdeutlicht er erstens die Dringlichkeit einer vernachlässigten Chor-Forschung jenseits seiner Markierung als »ausübende[r] Klangkörper« (S. 89) in der Musikwissenschaft. Zweitens unterscheidet er schließlich zwischen autoritativen und demokratischen Funktionalisierungen des Chors in der Oper der 1920er Jahre.

Die Frage, welche wirkungsästhetischen Funktionen der Chor nach antikem Vorbild in einer modernen Tragödie, die sich an der Kategorie der individuellen Schuld abarbeitet, übernehmen kann, hat Friedrich Schiller zu einer viel beachteten Auseinandersetzung mit dem Chor in dem Trauer-

spiel *Die Braut von Messina* und dessen Vorrede *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* motiviert, dessen Ergebnis keineswegs eindeutig ist. Gleich drei neugermanistische Beiträge des vorliegenden Bandes widmen sich mit ganz unterschiedlichen Schwerpunkten diesem kanonischen Chortext und zeigen damit auf, wie vielfältig die Zugangsweisen zum Chor schon innerhalb einer Fachdisziplin sein können.

Der Literaturwissenschaftler Thomas Boyken verfolgt in seinem Beitrag eine innovative werkgenetische Perspektive, die auch weitere bisher unberücksichtigte Versuche Schillers, den Chor oder chorisches Sprechen literarisch ins Werk zu setzen, in den Blick nimmt. Er unterscheidet dabei Schillers ambivalenten Umgang mit der Chor-Figur einerseits als gattungstheoretische Auseinandersetzung mit einer schon grundlegend mehrdeutigen Reflexions- und Affektinstanz sowie andererseits als eher spielerische Möglichkeit, mit unterschiedlichen Funktionspotentialen des chorischen Sprechens zu experimentieren. Dass der Chor zwischen einer kommentierenden, überblickshaften, besonnenen und einer die Affekte Rache sowie Zorn aktivierenden Funktion changiert, wird an den soldatischen Brüderchören in Schillers *Braut von Messina* deutlich, die nicht nur einen Familienkonflikt austragen, sondern auch mit einer äußerst fragilen staatspolitischen Situation konfrontiert sind.

Einer bisher kaum beachteten gattungspoetologischen Spur, die den Chor explizit als politische Reflexionsfigur fokussiert, geht Carolin Rocks in ihrem literaturwissenschaftlichen Aufsatz nach. Schon Johann Georg Sulzer hatte in seiner kunsttheoretischen Enzyklopädie 1771 den nationalen Chorgesang als Strategie der Affektmobilisierung auf dem Schlachtfeld situiert und damit den Chor im Bereich des politischen Handelns verortet. Jene politische und affektive Indienstnahme des Chors – so Carolin Rocks' These – zeigt sich dreißig Jahre später auch in Schillers Trauerspiel, indem er hier eine »Analytik der Chormasse als politischen Agenten ins Werk setzt« (S. 205).

Lily Tonger-Erk hingegen richtet den Fokus auf die spezifische Medialität des Chors und nimmt einen »blinden Fleck der Literaturwissenschaft« (S. 214) in den Blick, indem sie danach fragt, durch welche textuellen Verfahren das Drama den Chor zu Gehör bringt. Wie Stimmlichkeit und akustische Sinnlichkeit im dramatischen Text lesbar werden, untersucht Tonger-Erks Beitrag vor dem Hintergrund aktueller Positionen der Leseforschung in einer paradigmatischen Analyse von Schillers *Braut von Messina* und seiner programmatischen Vorrede. Kenntnisse über die Stimmlichkeit und Komposition von Chören kann, hier transdisziplinär anknüpfend, die

Musikwissenschaft auf andere Weise, nämlich über das Zeichensystem Notation generieren.

Der Chor als eine Reflexionsfigur des Übergangs, der zwischen historischen Referenzpunkten ebenso wie zwischen den musikalisch-theatralen Komponenten der Oper vermittelt, steht im Fokus des musikwissenschaftlichen Beitrags von Sebastian Bolz. Untersucht werden die beiden Opern *Alkestis* (1922–1924) und *Die Opferung des Gefangenen* (1926), die als Auseinandersetzung mit der und Selbstpositionierung zur Geschichte der Oper gelesen werden. In den Blick kommt dabei nicht nur das historische ›Dazwischen‹ des Chors, sondern auch das seiner konkreten Gestaltung durch Akustik und Bewegung.

Wiederum in einem ganz anderen Sinn als Figur des ›Dazwischen‹ ist der Chor in einem weiteren Beitrag zum Theater der Frühen Neuzeit zu betrachten; nicht im Sinne der Vieldeutigkeit, sondern »als vermittelnde Instanz von und nach ›oben‹« (S. 231), die in Form von Beratung, Belehrung und Kommentar das über die göttliche Ordnung legitimierte Herrschaftswissen zur Sprache bringt. Diese Funktion des Chors im frühneuzeitlichen Theater und seine spezifischen Ausgestaltungen analysiert Ulrike Wels in exemplarischen Lektüren von vier Stücken des katholischen und protestantischen Schultheaters des siebzehnten Jahrhunderts.

Die Germanistin Momoko Inoue arbeitet anhand von Elfriede Jelineks Theatertext *Kein Licht* (2011) heraus, dass Jelineks Auseinandersetzung mit dem Chor über den viel beachteten Einsatz von Chören und chorischem Sprechen hinausgeht und sich nicht nur als theaterpraktisches Element der Inszenierung findet, sondern die Bezugnahme auf den Chor darüber hinaus die textuellen Verfahren prägt. *Kein Licht* rekuriert auf Sophokles' Chor der Satyrn und lotet darin, so zeigt Inoue auf, die Möglichkeiten und Grenzen von Wahrnehmung und politischer Artikulation aus.

Der theaterwissenschaftliche Beitrag von Matthias Dreyer betrachtet den Chor hingegen nicht als Form, sondern als »Suchbegriff« (S. 67), über den beziehungsweise mittels dessen im aktuellen Theater mit Formen des Kollektiven und von Gemeinschaftlichkeit experimentiert wird. Dreyer greift das Konzept der ›Entwerkung‹ (Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy) auf und macht es produktiv, um die spezifische Auseinandersetzung mit Kollektiv und Gemeinschaft in Einar Schleefs Inszenierung *Mütter* (1986) und Boris Charmatz' Tanzstück *Manger* in den Blick zu nehmen. Die Chor-Arbeiten des gegenwärtigen Theaters verweisen in dieser Perspektive auf eine »Arbeit am Kollektiven« (S. 69), die sich jeglichem Anspruch auf Repräsentation und Identität verweigert.

Die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Nicole Haitzinger macht in Bezug auf den Chor die Kategorie Raum, eine bisher weitgehend vernachlässigte und dringlich gebotene Perspektive, produktiv. Wie wichtig ein archäologischer Blick auf die Architekturgeschichte der Bühne ist, zeigen ihre Ausführungen zum aufklärerischen Tanztheoretiker Jean Georges Noverre. Dessen wirkästhetisches Paradigma des ›Bühnenzaubers‹ generiert sich aus dem Zusammenspiel artifizierlicher chorischer Bewegung auf der Bühne und gleichsam ›chorischer Bewegtheit‹ des Publikums – beides sei aber nur unter spezifischen bau- und bühnentechnischen Bedingungen gegeben, was nochmals die Relevanz der Analysekategorie Raum betont. Dass die Choreografie des Publikums im zeitgenössischen Tanz, wie Haitzinger anhand der Arbeit *Highway 101* von Damaged Goods erschließt, nicht mehr vorwiegend wirkungsästhetischen Zwecken zuzuschreiben ist, sondern ein emanzipatorisches Moment durch das Mit-Gehen in Zeit und Raum profiliert, ist vor dem Hintergrund aktueller Politisierungsbewegungen, die sich theatraler Mittel bedienen, deshalb besonders hervorzuheben, weil hier nochmals die unterschiedlichen ästhetischen und politischen Dimensionen des Chors sichtbar werden.

Das große Narrativ der singulären Figur in der (Theater-, Musik-, Tanz- und Literatur-)Geschichte der europäischen Neuzeit scheint zu einem Ende gekommen zu sein, wenn man den quasichorischen Stimmen der AutorInnen dieses Sammelbandes Glauben schenkt. Temporäre Dissonanzen und Gleichklänge, scheinbare Ähnlichkeiten und vermeintliche Unterschiede zeugen von der ereignis- und erkenntnisgenerierenden Qualität des Chors, über den Pathos und Logos miteinander konfrontiert werden. Die Forschungsperspektiven, die hier aufscheinen, sind facettenreich und wir möchten exemplarisch drei benennen: erstens die (trans-)disziplinäre Rehabilitierung des Chors als Kommunikationsinstanz in Geschichte und Gegenwart (Bolz, Grosch, Zimmermann), zweitens die Ausdifferenzierung des Verhältnisses von Ökonomie – Politik – Ethik – Ästhetik hinsichtlich eines provisorischen und pluralen Wir-Verständnisses (Bosse, Dreyer, Müller-Schöll, Peck, Rocks, Wels) und drittens kunst-, literatur- und theatertheoretische Entwürfe, die erweiterte Begriffsprofilierungen (wie beispielsweise von Affekt, Illusion, Grund, Fremdheit, Stimme) zur Annäherung an chorische Figurationen vorschlagen (Boyken, Inoue, Haitzinger, Haß, Meister, Tonger-Erk).

Trotz oder vielleicht gerade wegen der scheinbar endlosen strukturellen und inhaltlichen Vernetzbarkeit der einzelnen Artikel wird das Fragment-

tarische des Sammelbandes offenkundig. Bräuchte eine transdisziplinär angelegte Chor-Forschung nicht eigentlich auch die spezifische Kompetenz der Geschichtswissenschaft, der Architekturgeschichte und -theorie, der Philosophie, der Geschlechterforschung, der Religionswissenschaften, der Postkolonialen Theorie, der Politikwissenschaft und der Kunstgeschichte, um nur einige Leerstellen zu benennen? Wir verstehen diese Publikation in diesem Sinne auch als unabgeschlossenes Gebilde und als Anregung zu weiterer Forschung.

Der Chor schreckt schon in der Antike nicht davor zurück, Gewalt und Tod zu verkünden. Seine ›fremde‹ und ambivalente Zeige- und Sprechweise ermöglicht aktuell in einer von den Auswüchsen des Kapitalismus und einer von Terrorakten geprägten europäischen Zivilgesellschaft dringlich gebotene Perspektivwechsel und Differenzierungen.

Bedanken möchten wir uns ausdrücklich bei der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität und der Stadt Salzburg, dem Germanistischen Institut und dem Gleichstellungsbüro der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und der Stiftung Humanismus heute, die dazu beigetragen haben, dass dieser Band realisiert werden konnte, sowie Bernhard Zimmermann, der *Chor-Figuren* in die Reihe Paradeigmata aufgenommen hat. Ein großer Dank gilt auch Christian Dömer und Daniel Kranawitter, die uns beim formalen Lektorat unterstützt haben, und unserer Lektorin Friederike Wursthorn für die hervorragende Kooperation mit dem Rombach Verlag.