

III Chorische Stimmapparate

»das heißt vielleicht, dass das akustische element in der antiken tragödie entscheidender für die vorstellungen war als das visuelle. vielleicht war die vorherrschaft des sehens gegenüber dem hören anders geartet als heute. und das hören von sprache und klang hat sehen erzeugt über rhythmus, sprachliche bilder und die chronologie von worten, die einen vorgang entstehen lassen wie einen krieg oder einen konflikt um rechtsanschauungen oder herrschaft.«¹

Claudia Bosse

1 Claudia Bosse / Nicole Haitzinger: fragmente zum chor. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg: Rombach 2016, S. 40–49, hier S. 40.

Dieses Kapitel widmet sich Choreographien des Chorisches, wobei dezidiert ein »Körper aus vielen Körpern« im Fokus steht, der »[die Stimmen Vieler] vereint oder vereinzelt.«² Wenngleich in den vorherigen Kapiteln bei Antonia Baehr und Valeska Gert von einer Vielstimmigkeit einzelner Figuren gesprochen werden konnte oder Ida Rubinstein und Trajal Harrell sich auf unterschiedliche Weisen auf den griechischen Tragödienchor beziehen, erscheint hier mit dem Chorisches die Frage nach den Verhältnissen von Stimme, Körper und Bewegung in einer anderen Perspektive: Was bedeutet es, wenn *viele* Stimmen und *viele* Körper in Relation zueinander und zum Publikum agieren? Wie werden diese Relationen in den historisch unterschiedlichen Beispielen jeweils choreographisch bestimmt? Und was vermögen diese chorischen Körper?

Während die Beziehung von Bewegungen, Sprechen und Singen des griechischen Tragödienchors historisch durch die westliche Trennung der Künste aufgehoben wurde und der Chor nur noch als Residuum im Opernchor beziehungsweise im *corps de ballet* existierte, kann im frühen 20. Jahrhundert sowie seit den 1990er Jahren eine Wiederentdeckung von theatralen chorischen Bewegungs- und Stimmkörpern konstatiert werden, die disziplinäre Trennungen unterlaufen.³ In den 1920/30er Jahren ist der Chor im Tanz insbesondere mit den äußerst populären Bewegungschören nach Rudolf von Laban assoziiert und geht im Kontext der Arbeiterkulturbewegung verschiedene interdisziplinäre Allianzen ein – unter anderem in Sprechbewegungschören wie *Der gespaltene Mensch* (1927). Dieser Zusammenarbeit der Tänzer:innen Vera Skoronel und Berte Trümpy mit dem Sprechchorleiter Carl Vogt und dem Dichter Bruno Schönlink ist die zweite Hälfte dieses Kapitels gewidmet. Eine der Protagonist:innen des gegenwärtigen »Revival[s] von chorischen Formationen, die von einer politisch und soziokulturell motivierten und erweiterten Sichtweise auf Tanz bestimmt sind,«⁴ ist die polnische Regisseurin Marta Górnicka, deren radikalen chorischen »Körper/Stimmen«⁵ sich der erste Teil dieses Kapitels zuwendet.⁶

Der Chor ist weder eine Einheit noch eine bloße Vervielfältigung von Stimmen und Körpern, er ist nach Ulrike Haß ein *Kraftfeld*, das »in seinen unbestrittenen stimmlichen und rhythmischen Teilungen (Gesang, Tanz) immer ein uneiniger Körper«⁷ bleibt. Mit seinem höchst ambivalenten Status drängen nicht nur Fragen nach dem Verhältnis von Einzelnen und Gemeinsamem hervor, sondern nach dem Politischen allgemein, denn ebenso wie der Chor eine Gruppe Vieler *darstellt*, verkörpert er die »Wirklichkeit

2 Hajo Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript 2015, S. 41.

3 Vgl. Nicole Haitzinger: Ordnungen des Chorisches im Tanztheater der Aufklärung und im zeitgenössischen Tanz. In: Bodenburg / Grabbe / Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren*, S. 101–114, hier S. 110. In der zweiten Hälfte des 20. Jh. hat der Chor demgegenüber eher »singulären Figuren« Platz gemacht.

4 Ebd., S. 111.

5 Górnicka z. n. Kasprowicz / Ortman: Keine Bewegung ohne Stimme, Interview mit Marta Górnicka.

6 Eine erste Version dieses Kapitels ist mein Artikel: Choreographed Speech Choirs and Utopian Visions of Europe: Modern Antiphony and Today's Glossolalia. In: Alexandra Kolb / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*. München: epodium 2021, S. 107–123.

7 Ulrike Haß: *Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit 2020, S. 115.

der Versammlung, die das Theater ist.«⁸ Zwar haben die bisher verhandelten affektiven und lyrischen Stimmen verschiedene mikropolitische Dimensionen aufgezeigt, diese waren jedoch implizit im Ästhetischen selbst situiert, indem *andere* Laute, *andere* Verkörperungen, *andere* sinnliche Verflechtungen wahrnehmbar wurden. Im Kontext politisch engagierter performativer Künste kann in Abwandlung von Hans-Thies Lehmanns Unterscheidung von ›Ästhetiken des Aufstands‹ und ›Ästhetiken des Widerstands‹⁹ von ›Stimmen des Aufstands‹ im Sinne eines protestierenden Lautwerdens als solchem gesprochen werden und ›Stimmen des Widerstands‹, die mittels ihrer spezifischen ästhetischen Verfasstheit jeweils normierte Wahrnehmungen verkörperter Stimmen irritieren. Die Chöre, um die es hier im Folgenden gehen soll, haben zunächst ganz explizite politische Anliegen im Sinne einer aufständischen Ästhetik, die sich gleichwohl in den jeweiligen ästhetischen Anordnungen bewegter Stimmen und Körper als einer Ästhetik des Widerstands widerspiegelt.

Entsprechend können beide chorischen Produktionen in zweifacher Hinsicht als Apparate gefasst werden, in denen sich eine je spezifische Materialität und spezifische Machtverhältnisse treffen. Einerseits meint Apparat hier im konkreten materiellen Sinn die strikte rhythmisierte Mechanik, die Bewegungen und Verlautbarungen Einzelner in einen chorischen Apparat einspannt. Wenn Chöre allgemein als »Rhythmus-Körper«¹⁰ beschrieben werden können, dann handelt es sich in beiden Beispielen um besonders engmaschig getaktete Gefüge, die Stimmen und Körper zu äußerst intensivierten, vielgliedrigen »Netzen«¹¹ zusammenziehen. Andererseits können beide Chöre auf den Begriff »apparatus«¹² im Sinne des Dispositivs bezogen werden, wie Giorgio Agamben ihn in Anlehnung an Michel Foucault entwickelt hat. »Apparatus« ist demnach das strategische Netzwerk an sprachlichen und nicht-sprachlichen Praktiken und Mechanismen, das Subjektivierungen hervorbringt und immer eingebunden ist in je spezifische Machtbeziehungen.¹³ Agamben schreibt pointiert: »Further expanding the already large class of Foucauldian apparatuses, I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings.«¹⁴ Mit derartigen, je zeit- und ortsspezifischen, »apparatuses« und ihren Mechanismen setzen sich beide chorischen Produktionen dieses Kapitels nicht nur thematisch auseinander,

8 Hans-Thies Lehmann z.n. Monika Meister: Figurationen des Chors im gegenwärtigen Theater. In: Bodenburg / Crabbe / Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren*, S. 145–156, hier S. 147.

9 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Fortgesetzte (fortzusetzende) Reflexionen zu einer Ästhetik des Widerstands. In: *gift – Zeitschrift für freies Theater*, 1/2017, S. 5–8, https://freietheater.at/wp-content/uploads/2017/05/gift_01_2017.pdf (letzter Zugriff: 01.10.2023).

10 Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 39.

11 Haß: *Kraftfeld Chor*, S. 116: »Chor-Körper weben raumzeitliche Netze, in denen alle beteiligten Kräfte sich auf einer Ebene befinden und sich modulieren. Ihre aufgespannten Netze nehmen jeweils singuläre Dynamiken an, die sich aneinander sättigen und wechselweise variieren.«

12 Giorgio Agamben: *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press 2009.

13 Vgl. ebd., S. 2–8.

14 Ebd., S. 14.

sondern sie adaptieren deren je eigene Mittel und wenden sie als eine mögliche Form von »counter-apparatus«¹⁵ in ihre jeweiligen Ästhetiken des Widerstands.

15 Ebd., S. 19.