

Choreographierte Antiphonien

Dramaturgisch ist *Der gespaltene Mensch* in großen Teilen antiphonisch aufgebaut, wie es in den chorischen Spielen der 1920er Jahre zur Regel wurde.³⁰ Das Modell der Antiphonie, das heißt die Wechsel- und Gegenrede beziehungsweise der Wechselgesang zwischen Teilchören, Chor und Einzelstimmen, ist aus dem griechischen Tragödienchor und der katholischen Liturgie entlehnt.³¹ Hier deutet sich bereits in der dramaturgischen Struktur die Nähe der ästhetischen Wirkungsweisen des Sprechchors zum Ritualen an (siehe dazu Abschnitt ›Mitschwingende Gemeinschaft‹). Wie Reinhardt Meyer-Kalkus angelehnt an den Sprechchorakteur Walter Beck feststellt, basiert das Prinzip der Antiphonie auf einer Gegenüberstellung von Stimmen, die unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen und Figuren repräsentieren, sich aber zu einem ›Gefühl‹ vereinigen:

»[D]urch antiphonische Gegenüberstellung von Gruppen, Einzelnen und Allen, durch fugenartige Einsätze der Stimmen, Kontrastwirkungen in Lautstärke und Tempo, Abwechslung von Frauen- und Männer-, von alten und jungen Stimmen usw. konnten diese Mittel dynamisiert werden: Anrufe und Ausrufe ertönen, es ist chorische Lyrik, gesprochene Musik [...]; in harmonischer Polyphonie sollen die mannigfaltigen Akkorde eines großen Gefühles erklingen.«³²

Antiphonie ist hier demnach als eine Form der Vielstimmigkeit zu verstehen, in der aus ›gleichen‹ Stimmen zusammengesetzte Teilchöre (im Sinne vermeintlich identischer gesellschaftlicher Gruppen wie ›Frauen‹, ›Männer‹, ›Junge‹, ›Alte‹) einander im wechselnden Sprechen oder Singen kontrastieren. Diese kontrastreiche Abfolge bildet ein kompositorisches Ganzes, das das Ziel größtmöglicher Affizierung des Publikums verfolgt.³³ Hieran schließt Steven Connors Hinweis zur Ähnlichkeit der Wirkung des Antiphonen mit dem Effekt des Echos in sakralen Räumen an. Beiden ist nach Connor eine klangliche Struktur ohne Pausen, ohne Risse und Zäsuren eigen, die einen hermetisch gegen Einsprüche gefeiten auditiven Raum erzeugen:

»Echo serves to fill in the slack intervals between articulations (pauses for breath, for example), making of the sound a kind of saturated condensate, with as few enfeebling fissures or remissions as possible. The use of antiphonal structures, which is so common in liturgical, sporting, and political chanting, serves a similar purpose of filling in any gaps in the utterance, symbolically folding it over on itself. In call and response, the

30 Vgl. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 758. Auch Brecht »nimmt die liturgischen Assoziationen antiphonischen Sprechens geradezu dankbar auf, um sie für die Darstellung der Unversöhnlichkeit politischer Kämpfe umzufunktionieren.« (Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 793.)

31 Vgl. ebd., S. 758.

32 Walter Beck z.n. ebd.

33 Damit unterscheidet sich diese Struktur maßgeblich vom homophonen Sprechen und synchronen Bewegungen, wie es von den Massenchören auf sozialdemokratischen Festen, der Thingspielbewegung und späteren faschistischen Inszenierungen angestrebt wurde, die vielmehr eine ›Einheit der Gleichen‹ verfolgten (vgl. Annuß: *Volksschule des Theaters*, S. 109–114; zur Thingspielbewegung siehe auch Fischer-Lichte: *Revivals of Choric Theatre as Utopian Visions*, S. 352–353.)

crowd becomes its own audience and interlocutor, thereby cancelling the possibility of any external dialogic point of view.«³⁴

Wie sich hier bereits abzeichnet, hat das Prinzip der Antiphonie in mehrerlei Hinsicht eine überaus enge Beziehung zu Rhythmus.

~

Entsprechend finden sich in den fünf Bildern des *Gespaltenen Menschen* weder dramatische Dialoge noch homophoner Sprechgesang, sondern ein Gegen- und Nacheinander sprechender und sich bewegender Teilchöre, teils mit Zwischenrufen dramatisierter Einzelstimmen. Dabei werden rhythmisiert Gesprochenes und Gesungenes vermischt. Schönlink spricht von einer »Zweieinigkeit von Sprech- und Gesangschor«.³⁵ In Momenten expressiver Steigerung findet häufig ein Übergang zum Singen statt.³⁶ Wiederholt sind Zwischenrufe aus dem Publikum inszeniert, die das bürgerliche, kapitalistische Theaterpublikum repräsentieren. Als Teilchöre nennt das Libretto unter anderem »Arbeiterchor«, »Arbeitslose«, »Kolonialchor«, »Neger«³⁷ und »Kapitalisten«. So ist beispielsweise eine Szene des vierten Bildes »Der Globus«, das globale Praktiken der Ausbeutung anprangert, als vielstimmige Wechselrede angelegt zwischen vier Kapitalisten und »Werkchor« (Abb. 5 oben). Ein Foto der Szene zeigt Erstere nebeneinander in tänzerischem Ausfallschritt mit zur Seite gestreckten Armen. Zu ihrer Rechten und Linken ist jeweils ein Teilchor des »Werkchors« in zahnradartiger Aufstellung positioniert.

34 Connor: Choralities, S. 11.

35 Bruno Schönlink: Proletarische Sprechchöre (1926). In: Clark: *Bruno Schönlink und die Arbeiter-sprechchorbewegung*, S. 180–181, hier S. 181.

36 Vgl. Schönlink: Vorwort zu *Der gespaltenen Mensch*, S. 182. So stimmen die rebellierenden Arbeitslosen am Ende des zweiten Bildes etwa marschierend die »Internationale« an – laut Artur Michel eine besonders eindruckliche Szene (vgl. Artur Michel: *Der gespaltenen Mensch*. In: Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*, S. 227–228, hier S. 228).

37 Ich habe mich hier für die Verwendung des im Original benutzten Ausdrucks entschieden, wenngleich Schönlinks Aufteilung der Chöre nicht nur nach sozialen Klassen, sondern auch nach Hautfarben, aus heutiger Sicht problematisch erscheinen mag. Dennoch ist diese Passage auch eine Aufforderung zu einer historisch differenzierteren Betrachtung. Denn die Produktion kann als ein Plädoyer für Solidarität unter Arbeitenden jenseits nationaler, kultureller oder ethnischer Grenzbeziehungen verstanden werden, deren gemeinsame Anstrengung sich – im Sinne der sozialistischen Internationale – gegen kapitalistische Ausbeutung wendet. In diesem Sinn macht *Der gespaltenen Mensch* gerade die globalen Verflechtungen von Rassismus und Kapitalismus sichtbar.

Abb. 5: *Der gespaltene Mensch* (1928), oben viertes Bild »Der Globus« / Szene »Fabriken stampfen« (Choreographie: B. Trümpy), unten zweites Bild »Arbeitslose« (Choreographie: B. Trümpy), unbekannte Quelle, Deutsches Tanzarchiv Köln.



Den Höhepunkt der Inszenierung – von dem kein Foto existiert – bildet das fünfte und letzte Bild »Dämonen«, das von Vera Skoronel choreographiert wurde. Angelehnt an die in den 1920er Jahren überaus populären, zugleich aber wegen ihrer menschenverachtenden Dauer und Gnadenlosigkeit kritisierten, Sechstagerrennen³⁸ wird eine sich steigernde Szene zwischen den titelgebenden »Dämonen« und dem zu immer schnellerem Agieren angestachelten Chor der »Arbeiter« entworfen.³⁹ Die Sprache Letzterer fragmentiert zunehmend und reduziert sich bezeichnenderweise auf rhythmische Laute und teilweises Pfeifen:

»Hepp hepp
Hepp hepp
Langer Willi Kikriki [...]
Füi Füi Füi
Hepp hepp
Hepp hepp
Hähähä Laquä«. ⁴⁰

38 Siehe zur Beziehung zwischen den Sechs-Tage-Radrennen und tayloristischer Fließbandarbeit, zwischen angestrebten Rekorden im Sport und in der Arbeit: van der Will / Burns: *Arbeiterkultur-bewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 205–206.

39 In diesem Bild ist auch die Tanzgruppe Trümpy-Skoronel beteiligt, welchen Part sie übernimmt, geht nicht aus den Aufzeichnungen hervor.

40 Bruno Schönlink: *Der gespaltene Mensch*. In: van der Will / Burns (Hrsg.): *Arbeiterkultur-bewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 2), S. 213–250, hier S. 247.

Schließlich spaltet sich dieser Chor laut Libretto in Teilchöre, die Textfragmente der vorangehenden Bilder gegeneinander setzen: »Kyrie eleison«, Passagen der »Internationalen«, Parolen wie »Nicht mehr stempeln, Nicht mehr gestempelt sein!«, rhythmisierte Silben wie »He He Hei Hei Ho Ho«. ⁴¹ Die antiphonen Stimmen werden choreographisch in Bewegung versetzt, wenn die Teilchöre laut Regieanweisung »rhythmisch bewegt bald aufeinanderprallen, bald einander weichen, immer toller zum Furioso anschwellen [...]«. ⁴² Es zeichnet sich so eine überaus dynamische Szene ab, in der die unterschiedlichen Stimm- und Bewegungsrhythmen der Teilchöre zu einem gemeinsamen »elektrisierten« ⁴³ Crescendo verschmelzen.

Fotos der Produktion (Abb. 5–6) verweisen auf eine grundsätzliche szenische Aufteilung des Chors. Nicht ein Bild zeigt ihn als einheitliche Gruppe. Stattdessen bilden die Teilchöre jeweils über die gesamte Bühne verteilte kontrastreiche, dynamische Arrangements, die durch unterschiedliche räumliche Positionen und Bewegungsrichtungen vielfältige visuelle Spannungen erzeugen. ⁴⁴ Das antiphone Prinzip kontrastierender Teilchöre manifestiert sich im *Gespaltenen Menschen* demnach nicht nur vokal, sondern ebenso *choreographisch* in der komplexen szenischen Spannung der bewegten (Teil-)Chöre. ⁴⁵

Aus Fotos und Kritiken geht zudem hervor, dass in manchen Szenen Teilchöre von Frauen beziehungsweise Männern gebildet wurden. ⁴⁶ Diese keiner dramatischen Notwendigkeit des Librettos entsprechende Differenzierung scheint einerseits für die intendierte kontrastreiche Dynamisierung des Klangs der Stimmen zu sprechen. Andererseits zeichnet sich hier die zeittypisch mit der Antiphonie verbundene Tendenz ab, nach

41 Ebd., S. 249.

42 Ebd., S. 248–249.

43 So die Bezeichnung der durch die Dämonen angestachelten Arbeiter und Arbeiterinnen (vgl. ebd., S. 245).

44 In dieser stark choreographischen Ausarbeitung der Bewegungen und der szenischen Gestaltung unterscheidet sich die Inszenierung deutlich von anderen zeitgenössischen Inszenierungen des *Gespaltenen Menschen*. Hier sei insbesondere Adolf Johannessons Inszenierung mit dem Hamburger Sprechchor genannt, die 1928 in einem Lübecker Freilufttheater aufgeführt wurde (vgl. Johannesson: *Leitfaden für Sprechchöre*, S. 55). Die Bilder von Johannessons Version zeigen einen deutlich vereinfachten szenischen Aufbau des Chors, zumeist als eine Gruppe oder maximal zwei getrennte Gruppen. Die Bewegungen zeichnen sich durch symbolisch aufgeladene Gesten aus und eine – im Gegensatz zur Skoronet/Trümpy-Inszenierung – geringe Spannung. Dadurch wirken sie improvisierter und weniger ausgearbeitet. Auch das Foto der Inszenierung mit dem Sprechchor des Arbeiterbildungsinstituts Leipzig 1927 zeigt einen expressiv agierenden Chor mit symbolischen Gesten (Foto siehe Warstat: *Theatrale Gemeinschaften*, S. 372).

45 Berthe Trümpy richtet sich gegen die ihrer Ansicht nach häufig zu beobachtende Simplifizierung der Choreographie in Laienchören: »Auch die meisten Bewegungsdichtungen sind noch recht primitiv. Meistens sind sie nur bessere (oder schlechtere) Schauspielregie. Knäuel rechts – Knäuel links. Gruppe der Empörer – Gruppe der Besiegten. Verklärte in der Mitte. Wechsel von Hoch – Tief – aktiv – passiv – fertig.« (Berthe Trümpy: *Der Laienchor*. In: *Die Volksbühne* 3,9 (1928), S. 5–7, hier S. 6.) Als positives Gegenbeispiel verweist sie auf Skoronels Choreographie im *Gespaltenen Menschen*: »[M]oderne Verwendung der Reihenform [...], Armbewegungen, aus der Rhythmik unserer Zeit geboren, neuartige Raumdynamik, Gegenüberstellung primitiver und ästhetisch überspitzter Bewegung«. (S. 6.)

46 Vgl. Michel: *Der gesplattene Mensch*, S. 227–228.

der Teilchöre spezifische, etwa nach Klasse oder Gender differenzierte, gesellschaftliche Gruppen repräsentierten.

Abb. 6: *Der gespaltene Mensch* (1928), Szene »Arbeitslose« (Choreographie: B. Trümpy), Foto: Julius Gross, Deutsches Tanzarchiv Köln.



Skoronel konstatiert aus formeller Perspektive über den Gruppentanz, dass dieser *polarisierende Kontraste* aufzeige, sie aber zugleich kompositorisch *harmonisiere*: »Das Ziel des Gruppentanzes ist der vollkommene Ausgleich der vorhandenen Pole: Masse – Gruppe – Solisten – Führer. Die harmonisch abgewogene Einheit aller Pole, auch im stärksten Kontrast [sic], ist Fundament des neuen Gruppentanzes.«⁴⁷ Wenngleich Skoronel von harmonischer Einheit spricht, stellt der *Gespaltene Mensch*, wie die Abbildungen zeigen, kein harmonisches Kollektiv im Sinne einer Uniformität dar. Ebenso wenig ist der antiphone Chor ein »Wir-Sprechorgan«⁴⁸, wie Meyer-Kalkus Sprechchöre im Allgemeinen bezeichnet. Zwar agieren die Teilchöre jeweils in der ersten Person Plural, nicht aber der Chor als Ganzes. Die vokal wie choreographisch differenzierten Pole ergeben *abstrahierte* bewegte Bilder einer in Subgruppen gespaltenen konfliktuösen Gemeinschaft.⁴⁹ In den zwischen »Fanatismus der Form«⁵⁰ und »Tanzdrama«⁵¹ verorteten Bildern treten zwar mitunter Einzelne oder Gruppen – stimmlich, szenisch, gestisch – *expressiv* hervor, wie

47 Skoronel z.n. Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 169.

48 Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 750.

49 Gemeinschaft ist in den Bewegungschören der Zeit nicht misszuverstehen als Harmonie, es werden häufig gerade konfliktgeladene Szenen gezeigt (vgl. Patrick Primavesi: Dada, Laban und die Bewegungschöre. In: Mona de Weerd / Andreas Schwab (Hrsg.): *Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde*. Bern: Stämpfli 2017, S. 85–96, hier S. 87).

50 Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 149.

51 Ebd., S. 166 und Hardt: *Politische Körper*, S. 284. Dramatisch-symbolische Elemente dominieren in den Sprechchören und Sprechbewegungschören der Zeit.

Libretto und manche Fotos belegen (Abb. 6), sie stellen aber nicht spezifische Charaktere oder Individuen dar,⁵² sondern fungieren als abstrakte Repräsentanten einer sozialen Schicht. Dabei tritt, entsprechend der vom antiphonen Prinzip angestrebten Affizierung des Publikums, die narrative Dimension oder gar eine ›Handlungsanweisung‹ zur Revolution deutlich in den Hintergrund. So betont auch Jon Clark in seiner Analyse des *Gespaltene Menschen* die Bedeutung der sinnlichen Wirkung für Schönlinks Ziele:

»Hier treffen wir wieder auf eine der Hauptgrenzen des Sprechchors, nämlich, daß er wegen seiner Abstraktheit und seines entindividualisierten Figurenaufbaus Bewußtseinsänderungen von Einzelpersonen und Klassen nicht ausföhrlich und überzeugend zu begründen vermag. Gerade wegen dieser Abstraktheit aber vermag der Sprechchor [...] *durch eine sinnlich wahrnehmbare visuelle und verbale Veranschaulichung* ihrer eigenen gemeinsamen Probleme die Zuschauer für den kollektiven Kampf um den Sozialismus zu gewinnen. [...] [Z]u einer Zeit [sic] in der die politischen und gewerkschaftlichen Organisationen der deutschen Arbeiterbewegung an gesellschaftlichem Einfluß verloren hatten und in der die kapitalistische Wirtschaft einen zeitweiligen Aufschwung erlebte, ging es Schönlink nicht in erster Linie um die Darstellung der Notwendigkeit der proletarischen Revolution, sondern um die Wiederbelebung der Solidaritätsgeföhle der proletarischen Massen.«⁵³

Für die hier angesprochene Wiederbelebung eines Gemeinschaftsgeföhls ist die Anbindung des Antiphonen an Rhythmus – dem sich der folgende Abschnitt widmen wird – von entscheidender Bedeutung.

Rhythmisierte Abstraktion als Scharnier chorischen Sprechens und Bewegens

Der Frage nach der Bedeutung von Rhythmus für die antiphone Strukturierung von Stimmen und Körpern soll exemplarisch am ersten Bild »Laufendes Band« nachgegangen werden. Die Choreographie dieses Bildes stammt von Vera Skoronel, Protagonist ist laut Libretto der »Werkchor«. Der vom Chor gesprochene Text greift das zeittypische Motiv der Fließbandarbeit auf, wie sie im Laufe der 1920er Jahre im Sinne des tayloristischen Optimierungs- und Arbeitsteilungskonzepts in Deutschland eingeföhrt wurde:

»Laufendes Band!
Laufendes Band!
Muskeln
Straffen
Schaffen
Schaffen

52 Yvonne Hardt versteht demgegenüber die von ihr festgestellte »Heterogenität der Darsteller«, »die Ausgestaltung von Figuren und [...] unterschiedlichen Charakteren« als Indiz für eine eher dramatische als choreographische Anlage der Inszenierung (Hardt: *Politische Körper*, S. 284).

53 Clark: *Bruno Schönlink und die Arbeitersprechchorbewegung*, S. 125, Herv. J.O.