

Theaterpädagogik am Theater der Jugend

Theatrales Lernen durch die chorische Arbeitsweise

HARALD VÖLKER SOMMER

Theaterpädagogik als Haltung

Theaterpädagogik an einem Kinder- und Jugendtheater will gemeinsam mit dem jungen Publikum eine Zuschau- und Spielkunst entwickeln und die Welt des Theaters mit all seinen Brettern, Verweisen und Emotionen veranschaulichen und erlebbar machen. Theaterpädagogik am Theater stellt eine Plattform praktisch erfahrbarer ästhetischer Bildung dar, verstanden als Möglichkeitsraum an der Kontaktstelle von Kunst- und Bildungsinstitution.¹ Das gilt in besonderem Maß für die praktische Theaterarbeit mit den Kindern und Jugendlichen – gleichgültig, ob sie im Klassenzimmer oder im Spielklub stattfindet.² Der Theaterpädagoge steht hier zwischen Frage und Antwort: Nicht die Pädagogisierung von Theater ist sein Ziel, sondern die gemeinsame Befragung einer Kunstform. Theaterpädagogik ist primär eine Haltung – eine Haltung des Theaterpädagogen selbst zu Theorie und Praxis seines Fachs, aber vor allem auch gegenüber dem einzelnen Kind und Jugendlichen im Arbeits- und Probenprozess. Wie zeigt sich diese Haltung in der Praxis? Der Theaterpädagoge wird innerhalb der Gruppe den einzelnen Menschen mit seinem sozialen und persönlichen Hintergrund sehen und diesem einzelnen eine Spielerfahrung ermöglichen, die er nur mit der Gruppe machen kann. Im Theaterspiel wird so ein „erfahrungsreicher Umweg des Lernens“ über die Kunst des Theaters gezeigt, im Gegensatz zu anderen Lernprozessen – z.B. in schulischen Systemen –, bei denen leider immer öfter das geradlinig erworbene und abprüfbare Wissen gefragt ist.

1 1992, unter der Direktion von Reinhard Urbach, wurde am Theater der Jugend die erste theaterpädagogische Stelle geschaffen. Karin Mörtl arbeitet von 1992 bis 2004 als Theaterpädagogin am Theater der Jugend, ab der Spielzeit 1993/94 wird die Theaterpädagogik organisatorisch Teil der Dramaturgie. Seit 2004 ist Harald Volker Sommer leitender Theaterpädagoge am Theater der Jugend.

2 Im Fall des Theaters der Jugend sind das Kinder und Jugendliche im Alter von sechs bis achtzehn Jahren.

Theaterpädagogik ist ständig mit gruppenspezifischen Prozessen konfrontiert: Was die Gruppe nicht entwickelt, findet nicht statt. Dieser gruppenspezifische Prozess fordert also nicht nur bei der Spielleitung, sondern auch bei den Darstellern selbst Haltungen: zum eigenen Spiel, dem der Partner und nicht zuletzt zum Thema des Projektes selbst. Haltung bedeutet hier sowohl die konkrete Arbeit mit *Körperhaltungen* als auch die damit in Zusammenhang stehenden *inneren Haltungen* des jeweiligen Spielers in seiner Rolle zu einer bestimmten Spielsituation. Um solche Haltungen einerseits entwickeln und andererseits wahrnehmen zu können, bedarf es der Widerstände und Reibeflächen im Spiel. Eine solche Reibefläche bietet der Chor.

Das chorische Prinzip in der Theaterpädagogik

Der Chor als theaterpädagogische Arbeitsweise verbindet durch formale und verfremdende Mittel in Bewegung, Sprache und Darstellung einen hohen künstlerischen Anspruch mit einem kollektiven Arbeitsprozess. Es geht innerhalb des chorischen Spiels um eine Konfrontation mit dem Risiko, einerseits die Gruppe zu sprengen oder andererseits zu sehr in ihr zu verschwinden: Das Scheitern gehört hier zum Prozess. Ästhetische Bildung im theatralen Spiel braucht das Gegenüber, den konkreten Mitspieler, und ist ein partnerorientierter Lernprozess mit allen Sinnen. Die Form des Lernens bedingt im theaterpädagogischen Zusammenhang die Gestaltung, und das Bewusstsein, immer als Teil einer Gruppe zu agieren, ist das zentrale Element des chorischen Spiels. Der Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger sieht im Chorischen eine szenische Gestaltungsweise, in der das gemeinsame theatrale Handeln im Vordergrund steht. Das chorische Spiel im theaterpädagogischen Sinn fokussiert die Gleichwertigkeit zwischen Probenprozess und Aufführung. Die Arbeitsweise, die Form und der Inhalt bestimmen einander gegenseitig. Das Chorische eignet sich deshalb besonders für die Theaterarbeit mit nicht-professionellen Spielern als Methode für eine Gestaltung komplexer inhaltlicher Stoffe. In der Spielzeit 2006/07 wurde mit einem Jugendtheaterklub des Theaters der Jugend Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* mit sieben Jugendlichen zwischen fünfzehn und siebzehn Jahren chorisch erarbeitet. Durch intensives Körpertraining, Tierarbeit und chorische Übungsformen entstand nach mehreren Monaten Probenarbeit, in denen sich die Jugendlichen einmal in der Woche getroffen hatten, am Ende der Spielzeit die Performance *Affen!*.³ Kafkas Text wurde stark gekürzt und auf die Gruppe verteilt. Durch die körperorientierte Arbeit wurden die Texte für die Jugendlichen konkret und spielbar: Aus dem Monolog eines ehemaligen Schimpansen wurde die kollektive Erzählung einer

3 Die Performance *Affen!* des Jugendklubs „Art Attack“ am Theater der Jugend in Wien fand am 10. und 11. Mai 2007 in der Regie von Harald Volker Sommer im Theater im Zentrum, Wien, statt. Weiteres Bildmaterial und Informationen zu den Aufführungen: <http://www.tdj.at/ThPaed/Veranstaltungen/Affen/>

Affenhorde. Dies mag als Beispiel dafür genommen werden, dass Texte, die per se nicht chorisches Gedacht sind, und die nach einer psychologischen Auslotung und Erkundung verlangen, in chorischer Form die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten der jugendlichen Darsteller berücksichtigen. Die Widersprüchlichkeiten und Brüche einer komplexen Figur werden auf den Chor verteilt. Kurzenberger entwickelte diese chorische Herangehensweise „aus der klaren Erkenntnis, dass man so große Stücke mit solchen unauslotbaren oder schwierigen Figuren mit Nicht-professionellen nur über kollektive Formen darstellen kann, die nicht psychologisches Theater sind.“⁴ Der Chor steht für ein Kollektiv und stellt gerade in der Arbeit mit Jugendlichen somit nicht nur eine theatrale Kunstform dar, sondern formuliert immer auch eine soziale Utopie: „denn unsere Gesellschaft zerfällt ja ohnehin in zu viele Monologe.“⁵



Abbildung 24: Szenenfoto aus *Affen!*

Der chorische Gestus

Chorisches Arbeiten ist geprägt von einer nicht-psychologischen und anti-naturalistischen Sicht von Theater im Sinne Brechts: Es wird im Chor über eine stark körperorientierte Herangehensweise und im Weiteren über konkrete körperliche Haltungen die entsprechende Spielemotion provoziert. Ulrike Hentschel unterstreicht Brechts Grundannahme, „daß das Einnehmen bestimmter Haltungen und das Ausführen bestimmter Handlungen zu entsprechenden Stimmungen und Gefühlen [...] führen kann.“⁶ Brecht beschreibt den Weg der darstellerischen Gestaltung als einen von außen nach innen. Er streicht die Wirkung körperlicher Spannungszustände heraus und hebt den Zusammenhang von eingenommener Geste, Körperhaltung und dem darzustellenden Gefühl hervor. Die Spannung des Körpers erzeugt nach Brecht die entsprechenden inneren Haltungen und Gefühle:

so wie <bestimmte> stimmungen und gedankenreihen zu haltungen und gesten führen, führen auch haltungen und gesten zu stimmungen und gedankenreihen. das anspannen der halsmuskulatur und das anhalten des atmens wird als begleiterscheinung <oder folgeerscheinung> des

4 Kurzenberger, Hajo: „Theater als soziale Kunstform. Hajo Kurzenberger im Gespräch mit Karola Wenzel“. In: Streisand, Marianne et.al. (Hg.) *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik*. Band IV. Berlin [u.a.]: Schibri, 2005. S. 380.

5 Ebenda, S. 387.

6 Hentschel, Ulrike: *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1996. S. 92.

zorns betrachtet. durch das anspannen der halsmuskulatur und anhalten des atems kann aber auch zorn hervorgerufen werden. ein verlagern des körporgewichts auf das eine bein, zittrighalten der muskeln, fähiges drehen des augapfels usw. kann furcht erzeugen.⁷

Der Chor ermöglicht und vergrößert diesen Effekt. Das chorische Prinzip ist also genuin gestisch. Handlung, Bewegung und Sprache manifestieren sich in der chorischen Arbeit aus dem Zusammenspiel und Wechsel von körperlichen und sprachlichen Haltungen. Wie bereits gesagt, umschließt die Haltung sowohl physische als auch psychische Vorstellungen. Aber über den eigenen Körper kann für nicht ausgebildete Spieler das Chorgefühl am deutlichsten erfahrbar gemacht werden, da „für den Laiendarsteller die eigene in Bewegungsabläufen geübte und gestaltete Physis oft das einzige Potential darstellt, über das er – ohne andere möglichen Voraussetzungen – neben der mehr oder weniger gestalteten Sprache verfügt.“⁸ Der Chor vergrößert die Körperlichkeit des einzelnen Spielers, und die gemeinsame Bewegung und Geste wird zum chorischen Gestus. Der Gestus selbst ist dann aber nicht nur physisches Zeichen, sondern schließt nach Brechts bekannter Definition auch sprachliche Handlungen mit ein:

Unter Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und (für gewöhnlich) Aussagen, welche ein oder mehrere Menschen zu einem oder mehreren Menschen richten. [...] Ein Gestus kann allein in Worten niedergelegt werden [...]; dann sind bestimmte Gestik und bestimmte Mimik in diese Worte eingegangen und leicht herauszulesen [...]. Ebenso können (im stummen Film zu sehen) Gesten und Mimik oder (im Schattenspiel) nur Gesten Worte beinhalten. Worte können durch andere Worte ersetzt, Gesten durch andere Gesten ersetzt werden, ohne daß der Gestus sich darüber ändert.⁹

Es ist daher im Sinne Brechts in der chorischen Arbeit sinnvoll, den Begriff des Gestus wohl vom Körperlichen her, aber nicht rein körperlich zu definieren: „Das Gestische [...] bestimmt nicht nur, wie man sich bewegt, wie man sich ‚grob-körperlich‘ verhält und wie man sich mimisch verhält, sondern auch, wie man Worte spricht, wie man Sätze schreibt.“¹⁰ Es geht immer um eine Haltung „zu jemandem“. Entweder richtet sich der Gestus zu den Mit-Spielern innerhalb des Chors, oder als gesamter Chor zum Spieler außerhalb des Chors – und im Weiteren zum Publikum. Hat die Chorgruppe diesen gemeinsamen Ausdruck gefunden, kann man von einem chorischen Gestus sprechen. Dieser kann durch Synchronität verstärkt werden. Mit Synchronität ist in diesem Zusammenhang eine Steigerung

7 Ebenda.

8 Otto, Enrico: „Inszenierungstechniken in der theaterpädagogischen Produktion. Werkstatttexte aus der Theaterpädagogik. Theorie und Texte für die nicht-professionelle Theaterarbeit.“ In: Otto, Enrico (Hg.): *Inszenierungstechniken in der theaterpädagogischen Produktion*. Münster u.a.: LIT Verlag, 2003. S. 32.

9 Brecht, Bertolt: „Über den Gestus“. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. (Hg. Hecht, Werner et.al.). Band 22, Schriften 2, Teil 2. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993. S. 616f.

10 Fiebach, Joachim: „Das Theater und die Phantasien des Körpers“. In: Vaßen, Florian / Koch, Gerd / Naumann, Gabriela (Hg.): *Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung*. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel Verlag, 1998. S. 41.

des Ausdrucks durch kollektives Handeln gemeint. Die körperlichen Handlungen oder Gesten der Chorspieler selbst müssen aber nicht synchron im strengsten Sinn sein, d.h. es bleibt Raum für individuelle Tätigkeiten im Rahmen der Gruppensituation. Das synchrone körperliche Handeln als Chor ist allerdings nicht gleichzusetzen mit einer Entindividualisierung der einzelnen Geste. Der Wechsel von synchron zu asynchron unterstreicht die Individualisierung des Chors. So kann die synchrone Handlung des Chors eine solistische Handlung wie unter der Lupe vergrößern. Das betrifft auch den Moment der sprachlichen Gleichzeitigkeit, dem Unisonosprechen. Die Motivation dafür muss in der Situation selbst liegen:

Unisono, mit einer Stimme, spricht der Chor nur in Augenblicken völliger Einheit. Viele Stimmen verschmelzen zu einer Stimme, viele Individuen werden zu einem Wesen. Immer liegt der gleichzeitigen Aktion des ganzen Chores ein starker Affekt zugrunde, denn es braucht viel Energie, um alle Spieler auf einen Schlag zu mobilisieren.¹¹

Der Theaterwissenschaftler Andreas Poppe betont die Wechselwirkung von Sprache und Bewegung im Chor und stellt, gerade für die Arbeit mit Texten, die schon einen Rhythmus vorgeben, fest, „dass der texteilene Rhythmus den Körper anregt, sich frei zu bewegen und anschließend entstehende Bewegungen sich wiederholen zu lassen.“¹² Das Finden eines gemeinsamen Bewegungsgestus sollte der Arbeit mit der Sprache immer vorausgehen. Vor einem Einsatz der Sprache selbst steht das Spiel und die Arbeit mit der Stimme und vor allem der gemeinsam entwickelte Gruppenatem:

Der Sprachgestus verlangt einen organisch angewandten Stimmklang, der von gemeinsamer Ein- und Ausatmung, die einen bewussten Anfang und ein Ende hat, getragen wird. [...] F. Schiller spricht vom Chor als ein Ausdruck einer einzigen Person, von vielen gesprochen. [...] Es sind dies vor allem die Momente der gemeinsamen Aus- und Einatmung, die diesen Eindruck so überzeugend machen können.¹³

Im Chorklang verwandeln sich die einzelnen Stimmen in eine gemeinsame Chorstimme.¹⁴ Der scheinbare Verlust an Individualität wird in der chorischen Arbeit dadurch wettgemacht, dass ein persönlicher Ausdruck gerade durch das Spielen und Sprechen innerhalb des Chors ermöglicht wird.

Verdoppelung oder Vervielfachung der Worte und Sätze steigern die Ausdrucksmöglichkeit, die eine einzelne Stimme nicht erreichen würde. Der in der Gruppe empfundene Sprech-

11 Nübling, Sebastian: „Chorisches Spiel II. Übungsbeispiele und Strukturelemente eines theatralen Verfahrens“. In: Kurzenberger, Hajo (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text. Medien und Theater*, Band 7, Universität Hildesheim. Hildesheim, 1998. S. 85f.

12 Poppe, Andreas: „Praxis chorischer Sprechdarstellung im Theater“. In: *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Jg. 10, Nr. 22. S. 17.

13 Ebenda.

14 Zu Friedrich Schiller und seiner Theorie des Chorischen vgl.: Sommer, Harald V.: *Über den Gebrauch des Chors in der Theaterpädagogik. Theorie, Geschichte und Methode des chorischen Prinzips*. Universität Wien: Dipl.-Arb., 2007. S. 59-66.

druck, die linear durchgehaltene Sprechhaltung überzeugt SpielerInnen wie ZuschauerInnen und schafft ein motivierendes Gefühl von gemeinsamer Kraft und Stärke.¹⁵

Der sprechende Chor lebt von Rhythmus, Variation, Gegenläufen und Pausen, vom Dialog innerhalb der Gruppe. Das reicht von einer gemeinsamen rhythmischen Gestaltung der Texte über das Aufteilen der Textpassagen auf viele Sprecher oder zwei rivalisierende Sprechgruppen bis zum Wechsel von Einzelsprecher und Chor, der auf diese Weise auch die vielfache innere Stimme eines Spielers werden kann. Um die klangliche und stimmlich-sprachliche Ebene des chorischen Spiels zu beschreiben, greift Sebastian Nübling zu musikalischen Termini:

Mit den musikalischen Begriffen Melodie und Harmonie lässt sich das Verhältnis Ich-Wir im chorischen Spiel näher bestimmen. [...] Melodie ist die Stimme jedes Einzelnen, Harmonie der Gesamtklang des Chores [...]. Harmonie meint hier nicht harmonisch im Sinne von wohlklingend, sondern bezeichnet ein Gefüge des Gegenstrebigen.¹⁶

Das organisierte, variierte und überraschende sprachliche und stimmliche Spiel in diesem „*Gefüge*“ macht einen besonderen Reiz des Chors aus. Die einzelnen Stimmen wechseln in ihrer Wichtigkeit, doch immer ist es der Eindruck der Gleichzeitigkeit aller Stimmen, der sich einstellt. Die immerwährende Präsenz des Chors, gleichgültig, wie viele gerade sprechen, beherrscht das Spiel. Die darstellerische Gestaltung von Texten ist für den nicht ausgebildeten Spieler sicherlich die größte Herausforderung. Der Chor ist hier ein theatraler Katalysator. Durch die verfremdende Wirkung der chorischen Form entsteht die notwendige Distanz zur Rolle oder Szene, und ein persönliches Spiel mit großen Emotionen wird möglich, denn „das Äußern von Empfindungen wie das vielfach gesteigerte Lachen und Weinen [sind, H.V.S.] leichter zu erreichen und zu ertragen als beispielsweise im Solospiel.“¹⁷

Der Chor und der Protagonist

Aus dem Verhältnis von Einzelspieler und Gruppe erwächst die szenische Konstellation und somit die wesentliche Dynamik des chorischen Spiels. Kurzenberger formuliert den Anspruch, dass jedes gemeinsame Theaterspiel grundsätzlich eine chorische Qualität haben sollte: „Nur, wenn der Protagonist dem mitspielenden Antagonisten Platz und Raum gibt, ihm Reaktion und Widerspruch ermöglicht, ihn durch Wahrnehmung und Aufmerksamkeit in Szene setzt und ins Spiel bringt, kann sich Theaterspiel entfalten.“¹⁸

15 Poppe: „Praxis chorischer Sprechdarstellung im Theater“, S. 17.

16 Nübling: „Chorisches Spiel II“, S. 85.

17 Poppe: „Praxis chorischer Sprechdarstellung im Theater“, S. 17.

18 Kurzenberger, Hajo: „Theater als Chor“. In: Ders. (Hg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*. Medien und Theater, Band 7, Universität Hildesheim. Hildesheim, 1998. S. 20.

Theater ist in diesem Sinne nach Kurzenberger eine „soziale Kunstform“,¹⁹

weil Menschen miteinander ein theatrales Produkt herstellen und dieses nachher ändern wieder vorführen. Das heißt also, es gibt auf zwei Ebenen ein soziales Ereignis: eines in der Produktion und eines im Aufführungsvorgang. Dieses soziale Ereignis muss immer wieder der Maßstab sein. [...] Es geht auch immer darum, [...] zusammen eine Art von kollektiver Kreativität in Gang zu setzen.²⁰

Da der einzelne Chorspieler im Kollektiv verankert ist, stellt sich das Problem: „Wie spiele ich gemeinsam mit dem anderen, wie entwickle ich meine Individualität in der Gruppe, wie bin ich aber immer wieder auch Teil der Gruppe?“²¹ Kurzenberger findet von diesen Fragen ausgehend eine Definition des Chors:

Vom Chor sprechen wir in der Regel erst dann, wenn die Gleichgerichtetheit des Tuns vieler Personen für alle sinnfälliger wird, sichtbar für Schauspieler und Zuschauer, wenn gleichgerichtetes Tun zur Form der Darstellung auf dem Theater wird. [...] Der Protagonist ist hier nicht ohne Chor denkbar, sowie umgekehrt der Chor ohne Protagonist seine Eigenheit nicht entfalten und zeigen könnte.²²

Die Einführung des Protagonisten und seine Konfrontation mit dem Chor sind wichtige Elemente innerhalb des chorischen Spiels. Mit der „Gleichgerichtetheit des Tuns vieler Personen“ meint Kurzenberger nicht eine gleich ausgerichtete Spielweise, sondern eine Handlungsweise, die einer ähnlichen oder gleichen Motivation entspringt. Die Chormitglieder befinden sich in der gleichen Situation und haben eine gemeinsame Motivation. Von der Haltung und vom Gestus her sind die Chormitglieder – bei allen individuellen Variationen – gleichgerichtet. Für Sebastian Nübling allerdings steht das Einbeziehen der Spieler und das Prozesshafte am chorischen Probenvorgang im Vordergrund. Er betont auch das Risiko, das Ins-Offene-Gerichtete einer chorischen Arbeit:

Vom Chor sprechen wir dann, wenn das gemeinsame Tun mehrerer Personen für alle beteiligten (Schauspieler und Zuschauer) als Form der Darstellung erkennbar wird. Das gemeinsame Tun mehrerer Personen meint nicht (nur) die gleichzeitige Aktion [...], sondern eine Form von Zusammenspiel, die von allen SpielerInnen ein großes Maß an Aufmerksamkeit und Flexibilität verlangt. Gemeinsames Tun in diesem Sinne ist ein empfindlicher Vorgang, ständig bedroht vom Zerfall der Gruppe in disparate Einzelwesen einerseits und vom bewussten Sich-Selbst-Verlieren der Einzelnen in der Gruppe andererseits.²³

Eine chorische Spielsituation liegt also dann vor, wenn sich eine Gruppe von Spielern zur selben Zeit im selben theatralen Raum in einer gemeinsamen Spielsituation befindet und auch in dieser gemeinsam handelt. Für den Zuschauer entsteht der Eindruck einer kollektiv handelnden Gruppe mit individuellen Unterschieden in Reaktion und Handlung. Der Spieler ist in einen kreativen Grup-

19 Kurzenberger: „Theater als soziale Kunstform“, S. 377.

20 Ebenda.

21 Ebenda, S. 380.

22 Kurzenberger: „Theater als Chor“, S. 20.

23 Nübling: „Chorisches Spiel II“, S. 64f.

penprozess eingebunden. Jede szenische Handlung bezieht sich – direkt oder indirekt – auf die Gruppensituation: Chorisches Theater ist geprägt vom Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe, d.h. zum Chor, dem er selbst angehört. Es geht um die Entwicklung eines Ensembles mit „chorischem Bewusstsein“ und damit um eine Auflösung des hierarchischen Verhältnisses von Haupt- und Nebenrollen, von Protagonist und Chor: „Sie sind ein/e Chorfrau/mann. Sie sind Teil eines kollektiven Bewusstseins [...], aber verlieren Sie sich selbst nicht aus dem Auge. Sie stehen in Abhängigkeit zum Chor und der Chor zu Ihnen.“²⁴ Die darstellerische Verantwortung wird auf das gesamte Ensemble verteilt, und jeder wird zu einem gleichwertigen Spieler – sowohl im Probenprozess als auch während einer Aufführung. Es wird ein dynamisches Verhältnis zwischen Chorgruppe und Einzelspieler erzeugt. Jeder kann jederzeit zum Protagonisten werden und wieder im Chor verschwinden. Das Zusammenfallen der Begriffe Protagonist und Einzelspieler wird im chorischen Spiel deutlich. Tritt ein Spieler aus dem Chor heraus, hat das immer eine besondere Bedeutung: „Das Individuum ist herausgehoben, isoliert, den Blicken der Betrachter ausgesetzt.“²⁵ Der Spieler erfährt den Schritt, allein zu sein, hervorzutreten, sich außerhalb der Gruppe zu bewegen. Kurzenberger beschreibt diesen Prozess anhand der *hiketiden* [sic!] von Aischylos: Diese Inszenierung bildete den Abschluss eines 1986 auf drei Semester angelegten Projekts der Universität Hildesheim, das sich intensiv mit der Antike und dem chorischen Spiel beschäftigte.²⁶ Neben Hajo Kurzenberger haben auch die beiden Studentinnen Petra Mallwitz und Susanne Abelein die Probenarbeit schriftlich reflektiert.²⁷ Kurzenberger unterscheidet zwischen der Rolle der Protagonistin und der Erfahrung der einzelnen Schauspielerin, die diese Rollenfunktion inne hat: „Es ist aber nicht nur die Geburt eines Protagonisten, die hier sichtbar wird. Auch die Geburt der einzelnen Schauspielerin, der schwierige erste Schritt, darzustellen und zu spielen, ist vergegenwärtigt.“²⁸

Die solistische Spielerin, die aus dem Chor austritt, wird so zur Protagonistin und im Weiteren zur Chorführerin, d.h. sie agiert solistisch aus, was die Spielerinnen im Chor im Schutz des Kollektivs wiederholen und variieren können. Dadurch findet sich die Spielerin in ihren Reaktionen gespiegelt, wahrgenom-

24 Abelein, Susanne: „Kleine Anleitung für Chorfrauen/männer“. In: Hochschule für Erziehungs-, Sprach- und Kulturwissenschaften Hildesheim, Institut für Ästhetische Erziehung und Kulturpädagogik (Hg.): „*die hiketiden*“ des Aischylos. *Materialien zu einem Theaterprojekt des Studiengangs Kulturpädagogik*. Hildesheim: Eigenverlag, 1987. S. 58.

25 Kurzenberger: „Theater als Chor“, S. 24.

26 In den folgenden beiden Zitaten wird deshalb stets die weibliche Form verwendet, weil der Chor in diesem konkreten Fall ausschließlich aus Spielerinnen bestand.

27 Vgl.: Mallwitz, Petra: „Plötzlich riecht j e d e nach Chanel Nr. 5“ und Abelein, Susanne: „Kleine Anleitung für Chorfrauen/männer“. Beide in: Hochschule für Erziehungs-, Sprach- und Kulturwissenschaften Hildesheim, Institut für Ästhetische Erziehung und Kulturpädagogik (Hg.): „*die hiketiden*“ des Aischylos. *Materialien zu einem Theaterprojekt des Studiengangs Kulturpädagogik*. Hildesheim: Eigenverlag, 1987. S. 51-63.

28 Kurzenberger: „Theater als Chor“, S. 24.

men und verstärkt: „Sie [Die Chorführerin, H.V.S.] macht ihn [den Chor, H.V.S.] stark, er wiederum verstärkt sie, indem er ihre Gesten imitiert, verwandelt, erweitert, vergrößert.“²⁹ Die Protagonistin oder der Protagonist kann sich von der solistischen Darstellung in den Chor zurückziehen und dort den Freiraum einer nicht-individuellen Spielweise suchen. Interessant sind hierzu die Überlegungen der Dramaturgin Henriette Beese anlässlich der Inszenierung der *Antigone* des Sophokles von Niels-Peter Rudolph am Berliner Schiller-Theater in der Spielzeit 1978/79.³⁰ Der Chor bekommt bei Beese wesenhafte Züge, hat große Wandlungsmöglichkeiten und ist ein

zugleich archaisches und utopisches Geschöpf, das auszudrücken befähigt ist: Ich will mich nicht individuieren, ich will alle Vielfalt menschlicher Möglichkeit in mir erhalten, [...] ich will lachen und weinen, sehen und hören, denken und fühlen, lieben und hassen, mitfühlend und gleichgültig sein, unterwürfig und frech, innerlich und äußerlich, weiblich und männlich, triebhaft und logisch, zärtlich und grausam, alt und jung, begeistert und lethargisch, sinnlich und spekulativ, ich will erinnern und vergessen.³¹

Der einzelne Spieler kann an den Gestaltungsmöglichkeiten dieses Wesens partizipieren. Der Chor als ästhetische Darstellungsform beinhaltet also „zugleich eine beängstigende Regression aufs Polymorph-Perverse, ein Ärgernis an Unentschiedenheit und eine befreiende Utopie [...]“.³² Der Chor ist eine ästhetische und inhaltliche Provokation: Im Spiel mit dem Wechsel der Identitäten werden Fragen nach der Eindeutigkeit des Subjekts aufgeworfen. Der Chor ist wandelbar und durch seine verfremdende Form fähig, nicht nur persönliche subjektive Ansichten zu äußern. Er kann mehr als der einzelne Spieler: „Der Chor hingegen, der keine so strenge Identität hat, der seine Ansichten ändert, der Angst hat, seine Ansichten zu äußern, und der vieles äußert, was überhaupt keine Ansicht ist, sondern Poesie, er gewinnt wesentlich menschlichere Züge.“³³

Für diese Wandelbarkeit des Chors findet Sebastian Nübling den Begriff der „Vielstimmigkeit in der Einheit der Gruppe“.³⁴ Gerade diese „Vielstimmigkeit“ des Chors ermöglicht viele sozial-interaktiven Prozesse zwischen den einzelnen Spielern. Chorische Arbeit ist demnach immer auch gesellschaftlich relevant: „Gerade eines der zentralsten menschlichen und sozialen Probleme unserer Zeit, das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, findet in den Formen chorischen Theaters ein ideales Medium.“³⁵ Im dynamischen Spannungsfeld zwischen Protagonist und Chor gewinnt dieses Verhältnis eine theatrale Gestaltung.

29 Ebenda.

30 Vgl.: Beese, Henriette: „Gewaltiges macht aber auch viel Mühe. Henriette Beese über die Arbeit an der Berliner ‚Antigone‘-Inszenierung“. In: *Theater 1979. Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“*. Jg. 1979. S. 52-53.

31 Ebenda, S. 52.

32 Ebenda.

33 Ebenda.

34 Nübling: „Chorisches Spiel II“, S. 63.

35 Ebenda.

Theatrale Lernprozesse im Chor

Für theaterpädagogische Fragestellungen sind die theatralen Lernprozesse innerhalb des chorischen Spiels von zentraler Bedeutung. Bernd Ruping, Hajo Wiese und Michaela Günther stellen in ihrer Definition des theatralen Lernens einen engen Zusammenhang von ästhetischem Ausdruck und sozialem Lernen her. Beim theatralen Lernen nach Ruping, Wiese und Günther löst das Individuum

Probleme der sinnlichen Selbstvergewisserung im Umgang mit seiner gegenständlichen und sozialen Umwelt, indem es szenisch-spielerisch interagiert und aus der Interaktion einen ästhetischen Ausdruck entwickelt. Unter theatralen Lernprozessen verstehen wir entsprechend Lernprozesse, die sich sozial-interaktiv vollziehen.³⁶

Das sensible, sozial-interaktive Verhältnis von Einordnung und individuellen spielerischen Vorstellungen bestimmt die chorische Arbeit. Die Studentin Petra Mallwitz berichtet von den Problemen auf den Proben in Hildesheim:

In der ersten Probenzeit schien der Chor eher die Eigenarten der Einzelnen zu verstärken. Selbstbewusste nahmen die Chance, im Mittelpunkt einer großen Gruppe zu stehen, besonders gerne wahr, Stillere wurden unter den kritischen Augen und Ohren von so vielen noch stiller. [...] Ein Chor verführt die einen zur Abgabe von Eigenverantwortung, die anderen dazu, den ganzen Probenverlauf selbst in die Hand zu nehmen. Es entstanden Konflikte.³⁷

Die Angst vor dem Verlust der persönlichen Note muss einem Vertrauen auf das gruppenspezifische chorische Spiel und dessen Möglichkeiten für einen individuellen Ausdruck weichen. Das fällt am Anfang nicht leicht, denn „heute zählen Individualität und eigener Standpunkt bekanntlich mehr als Einordnung oder gar Anpassung. Ein Chor kann jedoch ohne eine gewisse Organisation kein Chor sein.“³⁸ Doch je „klarer in der chorischen Arbeit der gemeinsam gefundene und festgelegte Rahmen ist, je mehr Formen und Regeln festgelegt waren, desto mehr Freiheit konnte jede von uns entwickeln, desto mehr nahmen die Gestalten individuelle Formen an.“³⁹ Der Weg des theatralen Lernens innerhalb des Chors verläuft von der Aneignung der Gesten anderer hin zum eigenen Ausdruck. Doch diese Arbeitsschritte verlangen ein hohes Maß an Kommunikation im künstlerischen Prozess:

Was tun, wenn ich mit der Geste, die ein Vorschlag einer anderen ist, gar nichts verbinden kann und sie nur als Verrenkung empfinde? Da heißt es: anfreunden, dich an die Geste gewöhnen, sie immer und immer wieder in den Proben verwenden, bis sie zu dir gehört wie Nicken oder Kopfschütteln. Erst, wenn die Geste einen so starken Verinnerlichungsprozeß erfahren hat, [...] kann die Gebärde glaubhaft werden [...].⁴⁰

36 Wiese, Hans-Joachim et.al.: *Theatrales Lernen als philosophische Praxis für Schule und Freizeit*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band I. Berlin [u.a.] Schibri, 2006. S. 29.

37 Mallwitz: „Plötzlich riecht j e d e nach Chanel Nr. 5“, S. 54.

38 Ebenda, S. 51.

39 Ebenda, S. 54.

40 Ebenda, S. 53.

Die Chorgruppe definiert sich über einen gemeinsamen Ausdruckscode und zeigt das mit ihren Haltungen, Gesten und ihrer Sprache. Chorische Arbeit beginnt zunächst mit der Suche nach chorischen Situationen im Alltag: Die Fanggruppe am Rand des Spielfelds, eine wartende Menschengruppe, eine vor einer Gefahr flüchtende Gruppe, Personen in einem Bus, der plötzlich bremst. Wann ergreift die Gruppe eine Welle der Empörung, der Angst, der Freude? Es sind äußere Vorgaben oder Zwänge, gemeinsame Interessen oder Nöte, die Menschen zu Chören werden lassen, weil ein gemeinsames Handlungsinteresse und auch die Notwendigkeit, gemeinsam zu handeln, besteht. Das Entwickeln dieses gemeinsamen Codes stellt den Kern des chorischen theatralen Lernprozesses dar: Jede spielerische Aktion löst Reaktionen bei den Mitspielern aus, jeder ist in seinen Handlungen vernetzt mit dem chorischen Ensemble: „Die anderen nehmen teil an dem ästhetisch-gestaltenden Prozess des Einzelnen und sind dessen konstituierende Voraussetzung.“⁴¹ Der einzelne Spieler erfährt sich auf der Probe als ungeduldig, nachgiebig, zu sehr auf sich konzentriert, dominant, schüchtern oder laut. Der Chorspieler wird mit gewohnten Handlungsmustern konfrontiert und kann sich innerhalb des chorischen Rahmens neu erfahren. Das individuelle, persönliche und authentische szenische Gestalten mit der Gruppe ist ein wesentliches Ziel theaterpädagogischen Arbeitens: Das Chorische ist hierzu ein konkreter Weg. Gleichgültig, ob der Chor als Arbeitsprinzip in Übungen oder in der Erweiterung als gestalterisches Prinzip bei einer Theateraufführung verwendet wird, das chorische Arbeitsprinzip wird zum Synonym für den oben beschriebenen theatralen Lernprozess:

Die ästhetisch-theatralen Erfahrungen der Lernenden bilden sich erst dadurch, dass sie in einem gemeinsamen Lernprozess der Gruppe eine Resonanz finden – jeder individuelle Ausdruck spiegelt sich in der Sozietät des Ensembles und wäre ohne diese soziale Spiegelung gar nicht möglich.⁴²

Das chorische Spiel eröffnet eine elementare Fragestellung: Wie definiert sich der einzelne Darsteller durch sein Spiel im Verhältnis zu den anderen? Es wird die eigene Freiheit und die eigene spielerische Entscheidung von sozialen Bedingungen – nämlich der Zugehörigkeit zu einem Chor – bestimmt:

Individuum sein, Ich-Sagen entwickelt, geschieht und differenziert sich in der Beziehung zu anderen, und zwar jeweils neu, auch in derselben sich verändernden Situation. Ich-Sagen heißt aber offenbar auch immer, eine Rolle übernehmen und spielen, die die anderen mitbestimmen, die aber auch umgekehrt die anderen definiert, ihnen Rollen abfordert oder zuweist.⁴³

Der Spieler erlebt im Chor die vielfältige Resonanz seines eigenen Handelns. Im Chor kann sich das Individuelle in vorgegebenen Grenzen entfalten. Den kategorischen Imperativ des chorischen Prinzips formuliert die Studentin Susanne Abe-

41 Wiese et al.: *Theatrales Lernen als philosophische Praxis für Schule und Freizeit*, S. 50.

42 Ebenda, S. 49.

43 Kurzenberger: „Theater als Chor“, S. 25.

lein: „Die Beachtung dieser Hinweise wird Ihnen die Erarbeitung von Freiräumen ermöglichen, in denen Sie Ihren Individualismus wieder so weit verfolgen können, wie Sie nicht an die Freiräume Ihrer Chornachbarn stoßen.“⁴⁴ Die Form des Chors ist somit der Weg zur Persönlichkeit des einzelnen Darstellers. Am Anfang steht die Entwicklung eines Ensembles: Keiner verlässt die Bühne, niemand ist auf irgendeiner Probe entbehrlich, jeder kann zu einer Szene, zu einer Figur des anderen etwas beisteuern. Dieser demokratische Umgang mit den eigenen Ideen ist ein erster Schritt in die Richtung einer chorischen Denkweise.

44 Abelein: „Kleine Anleitung für Chorfrauen/männer“, S. 63.