

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Berufsbegleitende Ausbildung Theaterpädagogik BuT®
Jahrgang 2015

Ich spiele, also bin ich.

Das chorische Prinzip in der Theaterpädagogik – Chancen und Perspektiven einer theatralen Methode für die Generation@

Die Wiederentdeckung von Körperlichkeit und gesprochener Sprache bei der
Identitätsentwicklung von Jugendlichen im Zeitalter der Virtualität.

Abschlussarbeit
im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT®
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von Jeanine Ueberschlag, BF15
Eingereicht am 31.05.2021 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

 **theaterwerkstatt heidelberg**

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Das chorische Prinzip im Kontext des Theaters – theatrale Methode, soziale Kunstform und Intermedialität.....	7
2.1 Definition des Chors	7
2.2 Ein historischer Abriss der Geschichte des Chors im Theater: Die Entwicklung von der Antike bis ins 20. Jahrhundert	8
2.2.1 Der antike Chor	9
2.2.2 Das Verschwinden des Chors und dessen Renaissance im 20. Jahrhundert	10
2.3 Einar Schleef – Wegbereiter des zeitgenössischen Theaters.....	13
2.3.1 Einar Schleefs Konflikttheater	14
2.3.2 Nora Somainis psychologisierender Chor	16
3. Das chorische Prinzip in der Theaterpädagogik – das Individuum im Kollektiv.....	18
3.1 Der chorische Gestus.....	19
3.2 Der Chor und der Protagonist	21
4. Ich bin, wen(n) ich spiele – Chor und Cyberspace	24
4.1 Das Konstrukt <i>Identität</i> – Versuch einer Definition.....	25
4.2 Die Generation@ – der virtuelle Raum als neue jugendkulturelle Arena.....	27
4.3 Ich bin viele: Die virtuelle Reise multipler Identitäten	29
4.4 Körper und Sprache im Netz	31
4.5 Der Chor – ein Bewusstseinsexperiment zwischen Aristoteles und «Skyrim».....	33
4.5.1 Der Ansatz.....	33
4.5.2 Das Konzept.....	34
5. Schlussbetrachtung	37
6. Literaturverzeichnis.....	39
7. Abkürzungen.....	43
8. Eigenständigkeitserklärung.....	44

Die in der Arbeit gewählte männliche Form bezieht sich immer zugleich auf weibliche und männliche Personen.

1. Einleitung

Man muss sich hören, wie auch die anderen.
Nora Somaini

Diesen so einfachen wie komplexen Satz formulierte die Schweizer Regisseurin und Schauspielerin Nora Somaini 2006 in einem Interview mit *Theater der Zeit*.¹ Sie sprach in diesem über den Chor als sprechchorische Performance im Theater, als ästhetisches Stil- und strukturelles Gestaltungsmittel einer Inszenierung und von der evidenten Dynamik, die den Chor und die Chorarbeit zu einem Wagnis machen. Der Chor sei demnach mehr als der absolute Ausdruckscode einer einheitlichen szenischen Kraft wie einst in der griechischen Tragödie. Er werde zu einem Bewusstseinsexperiment, das weit über die theatrale Methode hinausgehe:

Die Wahrnehmung wird geschult, gleichzeitig inside und outside zu sein. Den gemeinsamen Ausdruck und Rhythmus zu finden, ist eine wahnsinnige Arbeit, die nur so leicht aussieht. Bis der Chor wirklich spricht, ist das ein Riesenprozess. Auf der Schauspielschule lernen die Leute ja nur: Ich, ich, ich. Aber wenn sie merken, dass sie mal loslassen können, auch auf die anderen vertrauen, erfahren sie, dass sich Ausdruck auf das Achtfache, das Dreißigfache potenzieren lässt, wenn alle mitgehen und die „Seelen schwingen“ – wie Kleist sagen würde. [...] Letztendlich geht es um eine Form von völliger Hingabe an denjenigen, der führt. Ich bin in dem Moment nicht mehr so wichtig. Das hat in meinen Augen nichts mit Unterordnung zu tun.²

Tatsächlich spiegeln sich im Chor die Widerstände unserer Gesellschaft: Der Konflikt zwischen Kollektiv und Individuum, der Widerstreit zwischen Selbstbestimmtheit und Fremdbestimmtheit treten offen zutage. Doch ist die Vorstellung von einem Individuum, das erst dann zum Individuum wird, wenn es von allen Dingen losgelöst existiert, nicht eine bloße Illusion?

Als einer der ersten Dramatiker stellte Heinrich von Kleist das Subjekt und damit das im Idealismus geltende Postulat von Identität und Autonomie zur Debatte.³ Seine Tragödie *Amphitryon* wurde zum Experiment einer Auseinandersetzung von Selbstbild und Selbstbewusstsein, der Wahrnehmung des Anderen zwischen Konstruktion und Wirklichkeit: Das Subjekt – das Ego oder das persönliche Bewusstsein – erkennt sich als Spiegel seiner Umgebung und seiner Gegenüber. Demnach gibt es keine Erkenntnis aus sich selbst heraus – (Selbst-)Erkenntnis ist nur im Gegenüber, im Gespiegelten seiner Selbst zu erlangen.⁴

¹ Witzeling, 2006, S. 27–29.

² Ebd., S. 28.

³ Eine interessante Diskussion über die Auslegung von Kleists Debatte über Subjekt, Persönlichkeit und Identität findet sich bei Gerhard Gönner und Roland Reuß: Während Gönner in seiner Monografie «Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“» die Kleist'schen Figuren als „zusammengehörige Gestaltungsentwürfe von Personalität“ (S. 17) bezeichnet und die Frage nach der Zerstörbarkeit von Identität stellt, findet sich bei Reuß eine komplexere Deutung der Persönlichkeitsproblematik: In der Berliner Ausgabe von Heinrich von Kleists «Sämtlichen Werken» (hier Bd. 1– «Amphitryon») rückt er von dem Begriff der Identität und damit von der Vorstellung einer in ihrer Starrheit zerbrechlichen Identität ab und wendet sich der *Struktur* von Personalität zu. Personalität versteht Reuß als etwas in sich Gespaltenes auf der Suche nach einer unerreichbaren Einheit (S. 19ff.).

⁴ Greiner, 2000, S. 231ff.

Übertragen auf den Chor bedeutet Kleists Konstrukt des Ego: Im Bewusstsein, als Teil einer Gruppe zu agieren – das zentrale Element des chorischen Spiels –, wird das Handeln wesentlich vom Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe und umgekehrt geprägt. Das Sprechen im Chor, das Finden eines gemeinsamen Rhythmus und Ausdrucks bedeuten damit nicht das Verschwinden des Individuums, sondern erst dessen Entwicklung und im weiteren Schritt sogar dessen Potenzierung. Dem geht ein Prozess voraus: ein Wahrnehmungs- und Lernprozess, der innerhalb der Gruppendynamik des Chors immer wieder angepasst, reflektiert und neu aufgenommen wird.⁵ In diesem Sinne ist die Arbeit im und mit dem Chor tatsächlich ein Bewusstseinsexperiment.

Die Magie des Chors, des „Chorischen“, wie Nora Somaini sie beschreibt, habe ich als Schauspielerin selbst erlebt – als Choreutin im Freilichtspiel *Wetterleuchten* unter der Regie von Volker Hesse. Während meiner Ausbildung zur Theaterpädagogin an der Theaterwerkstatt Heidelberg vertiefte ich meine Erfahrungen mit der Chorarbeit, die meine Auffassung von Theaterpädagogik und meine Haltung als Theaterpädagogin nachhaltig prägen sollten.

Die Verbindung von Theaterpädagogik und Theater ist wohl in keiner theatralen Form so naheliegend wie beim Chor. Bis ein Ensemble als Chor agiert und funktioniert, das chorische Prinzip verinnerlicht hat, bedarf es intensiver pädagogischer Arbeit.⁶

Der Theater- und Schauspielpädagoge Harald Sommer definiert die Theaterpädagogik als eine „die reale Welt reflektierende, ästhetische Möglichkeit zur Konstruktion von eigenständigen, theatralen Wirklichkeiten“⁷. Ein solcher Spielbegriff impliziert sozusagen eine Gegensozialisation, da gesellschaftliche Normen nicht unreflektiert kopiert, sondern differenziert diskutiert und sogar neu verhandelt werden. Damit wird Gesellschaft als veränderbar erlebt.⁸

Das chorische Prinzip als eine Form des kollektiven Handelns bietet hierfür eine geeignete Projektions- und Arbeitsfläche. Dabei bildet sich das chorische Handeln nicht nur in der Aufführung ab, sondern ist Grundprinzip der Probenarbeit und damit eben reflexiver Lern- und Wahrnehmungsprozess gleichermaßen.⁹

⁵ Sommer, 2007, S. 26ff.

⁶ Nach Ansicht von Bernd Freytag und Harald Sommer ist es für Laien leichter, ein chorisches Bewusstsein zu entwickeln, da diese in ihrer Ausbildung im Gegensatz zu professionellen Schauspielern nicht auf darstellerische Individualität hin ausgebildet wurden. Vgl. Bernd Freytag in Burkhardt, Barbara/Wille, Franz (2009): „*Wo ist die Störung?*“, S. 10; Sommer, 2007, S. 28.

⁷ Sommer, 2007, S. 16.

⁸ Ebd., S. 15.

⁹ Ebd., S. 26.

Vor diesem Hintergrund kristallisiert sich die zentrale Frage dieser Arbeit heraus: Welche Chancen und Perspektiven bietet das chorische Prinzip, wenn es nicht nur um die Reflexion des Individuums und dessen Identität beziehungsweise dessen Spiegelung innerhalb der Gemeinschaft geht, sondern um das *Entstehen* einer Identität und eines persönlichen Bewusstseins? Dabei sind Jugendliche die ideale Zielgruppe, denn sie befinden sich in einer prägenden und gleichzeitig sensiblen Phase ihrer Entwicklung. Besonders interessant in diesem Prozess ist der Aspekt der (Wieder-)Entdeckung der Körperlichkeit und der gesprochenen Sprache in einer zunehmend virtualisierten und medialisierten Welt. Virtualität – Social Media und Rollenspiele im Cyberspace – bedeutet eine Verlagerung in einen neuen, teilweise anonymen, körperlosen Raum, der ein fast unerschöpfliches soziales, aber auch antisoziales Kapital bietet. Was bedeutet das für die Identitäts- und Persönlichkeitsentwicklung? Wie kann das chorische Arbeiten dabei helfen, Bewusstsein zu schaffen für Körperlichkeit und Rhythmus als Voraussetzungen für die Wahrnehmung und Verstärkung der eigenen Stimme im Kollektiv? Wie kann der Chor als Mikrokosmos sozialer Wirklichkeiten eine Erweiterung der virtuellen Realität sein und dabei gleichzeitig ein geschützter Raum, der es erlaubt, gefahrlos Grenzen zu überschreiten, die Gesellschaft als veränderbar zu erfahren und innerhalb des Kollektivs nicht zu verschwinden, sondern als Individuum gestärkt Halt in einer fragilen Welt zu finden?

Der konkrete Anlass, mich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, ist eine Erfahrung aus meiner theaterpädagogischen Praxis: Als Theaterpädagogin sollte ich im Rahmen einer Schulprojektwoche den Jugendlichen in kürzester Zeit das Medium Theater vermitteln. Die gemeinsam erarbeiteten Ergebnisse sollten diese in einer Vorstellung vor Publikum präsentieren. Dabei sah ich mich folgenden Herausforderungen gegenüber: Hier arbeitete ich mit einer sehr großen Gruppe. Auch wenn ich als Theaterpädagogin stets den Anspruch habe, alle Teilnehmenden möglichst gleichberechtigt ins Spiel einzubeziehen, gibt es jedoch nur wenige Stücke, die ein solch umfangreiches und – was den Bühnenanteil betrifft – ausgewogenes Rollenrepertoire bieten.

Eine besondere Herausforderung bestand darin, den Jugendlichen, die sich in ihrem Alltag selbstverständlich in virtuellen sozialen Räumen bewegen, das Erlebnis von Körperlichkeit zu vermitteln, den Rhythmus der gesprochenen Sprache. Dazu kam die Unsicherheit bei der Interaktion und Kommunikation im realen sozialen Raum, der Nicknames und Avatare verbannt. Es kostet Überwindung, die Komfortzone zu verlassen, dem Schutz des Kollektivs zu vertrauen und Körper und Fantasie anzuregen. Zudem stand uns ein begrenzter Zeitrahmen zur Verfügung, um ein funktionierendes Ensemble zu schaffen und gleichzeitig ein ästhetisches Ergebnis zu gestalten, das von allen getragen wird.

Somit bewege ich mich als Theaterpädagogin oft im Spannungsfeld zwischen prozessorientierter Arbeit und ästhetischem Auftrag. Dem ästhetischen Produkt gilt dabei genauso viel Bedeutung wie dem kollektiven Prozess. Beides bedingt einander in der Erarbeitung eines gelungenen Projektes. Dass wir das in dem beschriebenen Fall geschafft haben, macht mich stolz und bestärkt mich.

Daher möchte ich mit der vorliegenden Arbeit einen Schritt weiter gehen und der Umsetzung chorischer Arbeit neue Perspektiven bieten mit einem methodischen Ansatz, der die Persönlichkeits- und Identitätsentwicklung von Jugendlichen und deren Bewusstsein, als Individuum Teil eines Kollektivs zu sein, unterstützen soll. Auf dem Weg dorthin stellt die Arbeit in den folgenden zwei Kapiteln nach einem kurzen Abriss der Entwicklung des Chors von der Antike bis zur Gegenwart zunächst das chorische Prinzip als theatrale Kunstform vor, um dann die Einsatzformen des Chors in der Theaterpädagogik zu betrachten. Im nächsten Schritt werden die Definitionen von *Identität* und *Jugend* herausgearbeitet, die als Grundlage für die Schlüsselfragen dienen sollen: Welchen Platz nimmt die Jugend in einer Gesellschaft ein, die sich im digitalen Wandel und damit selbst in einem Transformationsprozess befindet und neu gestaltete soziale Räume öffnet? Wie gestalten sich soziale Beziehungen, wie formen sich Identitäten innerhalb der virtuellen Realität einer mediatisierten Gesellschaft, in der die heutige Jugend sozusagen die erste Cybergeneration ist? Beobachten wir eine Selbstsozialisierung der Jugendlichen in deren Multi-User-Dungeons (MUDs) und LAN-Partys? Was bedeutet das für deren soziales Verständnis von Kollektiv und Individuum und für deren Beziehung zueinander?

Diese Arbeit will Antworten auf diese Fragen anbieten, aus denen sich wiederum das theaterpädagogische Potenzial chorischen Handelns in Bezug auf die zentrale Frage ableiten lässt: Welche Chancen und Perspektiven birgt der Chor für die Identitätsentwicklung von Jugendlichen, in deren Alltag die virtuelle Realität ein integrativer Bestandteil ist? Dabei sind das chorische Arbeiten und Handeln keinesfalls ein Gegenentwurf zum virtuellen Raum; vielmehr öffnet das Bewusstwerden von Körperlichkeit und gesprochener Sprache Perspektiven für eine neue Intermedialität.

Die Arbeit will Impulse für ein erweitertes Verständnis theaterpädagogischer *Methodik* geben; die explizite didaktische Umsetzung soll dabei bewusst nicht thematisiert werden.

2. Das chorische Prinzip im Kontext des Theaters – theatrale Methode, soziale Kunstform und Intermedialität

Im folgenden Abschnitt wird das chorische Prinzip im Kontext der Theatergeschichte und des zeitgenössischen Theaters betrachtet. Dies kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur als Abriss gelingen – als Basis für die Ausarbeitung der zentralen Fragestellung. Daher sollen vor allem der antike Chor, der als prä-dramatische Form eine Erweiterung der theatralen Dimensionen bietet¹⁰ und deshalb für das heutige Theater von besonderer Bedeutung ist, und seine Renaissance im 20. Jahrhundert genauer betrachtet werden.

2.1 Definition des Chors

Die vorliegende Arbeit bezieht sich mit dem Begriff *Chor* – chorische Formen in Abgrenzung von anderen kollektiven theatralen Formen – auf die Definitionen von Hajo Kurzenberger und Sebastian Nübling. Hajo Kurzenberger, einer der führenden Theaterwissenschaftler, die sich mit dem Chorkörper als kollektivem Prozess und der Probengemeinschaft als kreativer theatraler Methode auseinandersetzen, begründet die Besonderheit des chorischen Prinzips wie folgt:

Vom Chor sprechen wir in der Regel erst dann, wenn die Gleichgerichtetheit des Tuns vieler Personen für alle sinnfällig wird, sichtbar für Schauspieler und Zuschauer, wenn gleichgerichtetes Tun zur Form der Darstellung im Theater wird.¹¹

„Gleichgerichtetes Tun“ meint nicht eine gleich ausgerichtete Spielweise, sondern eine Handlungsweise aus einer ähnlichen Motivation heraus.¹² Diese ist für Kurzenberger das soziale Ereignis der theatralen Produktion und ihrer Aufführung. Theater ist eine soziale Kunstform.¹³ Christian Nübling führt Kurzenbergers Definition inhaltlich weiter aus, indem er das gemeinsame Gestalten der Spieler – deren Zusammenspiel – und den prozesshaften Charakter des Probenvorgangs herausstellt:

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.¹⁴

¹⁰ Meyer-Kalkus, 2015, S. 161ff.

¹¹ Kurzenberger, 2005, S. 377.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Nübling, 1998, S. 64.

Aufmerksamkeit und Flexibilität bergen jedoch auch Unwägbarkeiten und Risiken. Entscheidend für die chorische Spielsituation ist jedoch, dass die einzelnen Spieler in allen Einzelhandlungen in einen Gruppenprozess eingebunden sind und sich dabei jede szenische Handlung nicht nur auf sich selbst, sondern direkt oder indirekt immer auf die Gruppensituation bezieht. Das Handeln des Chors ist also wesentlich geprägt vom Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe und umgekehrt und in diesem Sinne ein kollektiver, reflexiver Arbeitsprozess.¹⁵ Gelingt die Umsetzung des chorischen Prinzips mit allen Wagnissen, entwickelt sich durch formale und verfremdende Mittel, bedingt durch eine scheinbar chaotische, aber aufeinander bezogene Vielfalt von Handlungen mehrerer Darsteller auf der Bühne, eine Art kollektiver Kreativität. Das Bewusstsein, als Teil eines Kollektivs zu agieren, ist das zentrale Element des chorischen Spiels und eröffnet in der Konsequenz neue Perspektiven theatraler Ästhetik.¹⁶

2.2 Ein historischer Abriss der Geschichte des Chors im Theater: Die Entwicklung von der Antike bis ins 20. Jahrhundert

Frieden, Freiheit, keine Diktatur!
Wir sind das Volk!

Gerade vor dem Hintergrund aktueller Ereignisse zeigt sich das ambivalente Potenzial von Sprechchören, die, losgelöst vom historischen Kontext, immer wieder negativ konnotierte Assoziationen erzeugen können. Skandierten das Volk diesen oben zitierten Satz vor nunmehr drei Jahrzehnten als Forderung nach echter Freiheit und Demokratie im Massenchor, vereinnahmten ihn die Teilnehmer der Friedensmärsche und Pegida-Kundgebungen der letzten Jahre für ihre antidemokratischen Zwecke.¹⁷ Seit einigen Monaten setzt er auf den Demonstrationen der selbsternannten Querdenker ein hochexplosives Aktionspotenzial frei.

Die Kraft der Vielstimmigkeit und das gleichgerichtete Handeln kollektiver Sprechakte haben insbesondere in der deutschen Geschichte immer wieder ideologischen, strukturellen und politischen Missbrauch erfahren. Gerade vor diesem spezifischen historischen und kulturellen Hintergrund ist es spannend, den Ursprüngen des chorischen Handelns auf den Grund zu gehen.

¹⁵ Kurzenberger, 2005, S. 378f.

¹⁶ Nübling, 1998, S. 27f. An dieser Stelle sei auf die Abgrenzung zum Sprechchor hingewiesen, der ein synchrones Sprechen einer Gruppe zum Ziel hat. Das chorische Prinzip dagegen eröffnet ein viel weiteres Bedeutungsspektrum als der Begriff *Sprechchor*.

¹⁷ Baur, 1999, S. 20f.

2.2.1 Der antike Chor

Das altgriechische Wort *χορός* wird in der antiken Literatur für *Lied, Reigen* und *Tanzplatz* verwendet. Darin drückt sich die Mehrdimensionalität des Chores aus, der nicht nur in der antiken Tragödie eine prägende Rolle einnimmt, sondern auch Teil des alltäglichen religiösen und literarischen Lebens ist.¹⁸

In der literarischen Analyse antiker Stücke wird der Chor häufig als Interludium oder Überbrückung von Szenenwechseln fehlinterpretiert; in der Antike war er integraler Bestandteil des dramatischen Geschehens, innerhalb dessen er eine definierte (kollektive) Identität einnahm.¹⁹ In der griechischen Tragödie etablierte der Chor durch seine Anwesenheit die grundlegende dramatische Situation. Er war der Urstoff der Szene und der Handlung, er schaffte den Rahmen für alles andere, stellte Verbindungen zwischen den Szenen her und setzte sie damit in einen breiteren Kontext – beispielsweise mit Verweis auf Mythen und als Vermittler für das Empfinden göttlicher Präsenz. Aus diesem Kontext heraus trat er in den Dialog mit dem König, dem Feldherrn und dem Publikum.²⁰

Als Identifikationsfigur richtete der Chor einerseits den Fokus des Stückes aus, andererseits agierte er auf der Perzeptionsebene als Rezeptionsfilter.²¹ Er verband also verschiedenste Referenzebenen mit kreativem und interpretativem Potenzial, indem er einzelne Szenen untereinander beziehungsweise mit dem Gesamtkontext des Stückes referenziell verknüpfte, unterschiedliche Genres wie den Rhythmus von Musik, Tanz und Sprache, Ritual und Performance miteinander in einen Spannungsbogen setzte und nicht zuletzt die Zuschauerschaft zum Beobachter, Rezipienten und einem theatral angelegten strukturellen Element – dem *idealen Zuschauer*– machte.²²

Hier kristallisierte sich schon das postmoderne Konzept der Intermedialität²³ heraus, das für das heutige Theater so bedeutend werden sollte. Vor allem dort, wo der Chor in der Rolle des *sozial Anderen* der Gesellschaft einen Spiegel vorhält, bieten sich ihm Möglichkeiten der Kritik, der Grenzüberschreitung und des Perspektivenwechsels. Abhängig von seiner kollektiven Identität wählt er die Mittel seines intermedialen

¹⁸ So wurde beispielsweise auch ein bedeutender Teil der antiken Lyrik als Chorlyrik verfasst. Vgl. Baur, 1999, S. 16.

¹⁹ In den Textvorlagen ist der Anteil des Chors an der räumlichen Handlung im Verhältnis relativ gering, was jedoch nicht bedeutet, dass er als Prinzip nicht Teil des Stückes ist und die Handlung entscheidend beeinflusst. Der Chor beeinflusst aber auch das Verhalten im öffentlichen Raum, was sich z. B. daran zeigt, dass in einzelnen Stücken Protagonisten ihr Geheimnis aufgrund der Anwesenheit des Chors nicht preisgeben wollen. Vgl. Foley, 2003, S. 14ff.; Hawthorne, 2009, S. 27.

²⁰ Raddatz, 2006, S. 25.

²¹ Baur, 1999, S. 22ff.

²² Prendergast, 2004, S. 143. Dies zeigt sich auch architektonisch: Der Chor war zwar Teil der Bühne, jedoch näher an der Zuschauerschaft platziert als die Protagonisten. Vgl. Foley, 2003, S. 5.

²³ Der Begriff *Intermedialität* wird hier in Anlehnung an Werner Wolfs Definition verstanden, welche die komplexe Wechselwirkung und -beziehung verschiedener Medien in einem Werk beschreibt. Vgl. Wolf, 1999, S. 36.

Repertoires aus; entsprechend verschieben sich auch die Referenzebenen von Bühne und Publikum.²⁴

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der antike Chor verkörpert ein Kollektiv gleichgerichteten Handelns, das auf der Handlungsebene als aktive Identität agiert und zugleich auf der Metaebene als steuernde reflektierende Instanz auftritt, wobei die herkömmliche Dichotomie von Schauspieler und Zuschauer aufgebrochen wird.²⁵

Besonders das kommunikative Zusammenspiel von Schauspieler und Publikum, das gewissermaßen zu einem integralen Bestandteil des dramatischen Geschehens wird, sowie die vielschichtige Intermedialität und die (selbst-)referenzielle Komplexität des Chors machen diesen für das gegenwärtige postdramatische Theater reizvoll, vor allem dann, wenn er die Missstände und Widersprüche der Gesellschaft abbildet.²⁶

2.2.2 Das Verschwinden des Chors und dessen Renaissance im 20. Jahrhundert

Nach den drei großen griechischen Dramatikern Aischylos, Sophokles und Euripides verlor der Chor zunehmend an Bedeutung und geriet immer mehr in eine Kommentatorenrolle.²⁷

Auch wenn es in vereinzelten Versuchen, den Chor in seiner antiken Gestalt wiederzubeleben, gelang, die antiken Rahmenbedingungen der Figur *Chor* nachzubilden, verlor er doch seine Funktion als aktiver Bestandteil und strukturierendes Element des Stückes. Teilweise vom Geschehen auf der Bühne isoliert, gingen die gruppenspezifischen Eigenschaften des Chors verloren.²⁸ Dieser galt in seiner antiken Form als überholt.

Im Jahr 1803 verfasste Friedrich Schiller mit seinem Vorwort zu «Die Braut von Messina» eine der einflussreichsten theoretischen Abhandlungen über den theatralen Chor. Wie in der Antike setzte er diesen als Handlungskollektiv ein, führte erneut Musik und Tanz in die Tragödie ein – seinem Postulat der Vereinigung der Künste folgend – und reinterpretierte den Chor als vermittelnde Instanz, die das Geschehen kommentierend in einen breiteren Kontext stellte.²⁹ Im Gegensatz zum Chor der Antike, der den Zuschauer in das Geschehen einbezog und vor allem in seiner Funktion als Spiegel der Gesellschaft zum reflexiven Momentum im Zusammenspiel mit dem Publikum wurde, setzte Schiller den Chor explizit zur Abgrenzung des ästhetischen Raums von der Realität ein:

²⁴ Vgl. Foley, 2003, S. 5ff.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Baur, 1999, S. 30.

²⁸ Im römischen Theater hatte Seneca (1–65 n. Chr.) den Chor vereinzelt als aktives dramatisches Gestaltungselement verwendet; die (selbst-)referenzielle Komplexität des Chors ging aber auch bei ihm verloren. Vgl. Gärtner, 2003, S. 147. Im 17. Jahrhundert versuchten Racine und Milton, dem Chor in seiner antiken Form Raum zu geben, ohne jedoch damit Einfluss auf die europäische Bühnenpraxis zu nehmen. Als gelungene Beispiele sind die beiden letzten Lesedramen von Racine zu nennen, die jedoch nie zur Aufführung kamen. Milton etablierte in «Samson Agonistes» den Chor als reflexives Instrument, der durch seine Unbelehrbarkeit implizit Gesellschaftskritik übt. Vgl. Johnson, 2006, S. 192f.

²⁹ Billings, 2011, S. 99.

Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.³⁰

Anders als in der antiken Tragödie sollte der Chor den Zuschauer nun von den eigenen Affekten, Emotionen und Reflexionen distanzieren, anstatt diese zu steuern, zu filtern und zu verstärken. Die Realität als Referenzebene wich zugunsten eines *echten* ästhetischen Erlebens poetischer Freiheit. Damit griff Schiller Berthold Brecht vor, der, wie wir später sehen werden, im 20. Jahrhundert von einem *Verfremden* des Chors sprach.

Während Schillers Vorstellung von einer Reinszenierung des Chors noch Theorie bleiben sollte, bereitete Felix Mendelssohn-Bartholdy mit seiner Aufführung der *Antigone* 1841 der Renaissance des antiken Chors den Weg. Während der Bühnenaufbau der antiken Theaterbauweise folgte, orientierte sich Mendelssohn-Bartholdy bei der Komposition der Chormusik an den antiken Metren und der engen Verknüpfung von Rhythmus, Musik und Text. Gleichzeitig entwickelte er die antike Chormusik weiter, indem er sie an die zeitgenössische Harmonik anpasste.³¹ Bei Mendelssohn-Bartholdy kündigt sich bereits die heutige Musikalisierung des Theaters an, deren bedeutendster Vertreter Christoph Marthaler werden sollte.

Im 20. Jahrhundert wurde der Chor beziehungsweise der Chorgebrauch sowohl im theatralen als auch nicht-theatralen Kontext wiederentdeckt und weiterentwickelt.³² Besonders beeindruckend sind Max Reinhardts Massenchöre Anfang der 1920er-Jahre mit teilweise mehr als hundert Choreuten. Um den dramatischen Effekt seiner Werke zu potenzieren und die Zuschauerschaft ungebrochen in den Bann des Geschehens zu ziehen, setzte Reinhardt innovative Techniken ein, um das dynamische Spannungsverhältnis zwischen Einzelfigur und Masse kreativ mit dem Handlungsbogen zu verflechten.³³

³⁰ Schiller, S. 11.

³¹ Geary, 2006, S. 188ff.

³² Besonders interessant sind die nicht-theatralen Kontexte, da sie teils wegweisend für spätere theatrale Inszenierungen wurden. Die in den 1920er-Jahren in der Jugendkultur als Ableger der Gesangskultur entstandenen Sprechchöre, die dem Individualismus des Kapitalismus eine kollektive, humanistisch-sozialistische Botschaft entgegensetzten, prägten die Funktion des theatralen Sprechchors: Dieser sollte nicht mehr nur eine im Sinne einer vervielfachten individuellen Stimme kollektive sozialkritische Aussage transportieren, sondern nun auch die Werte der Gemeinschaft ausdrücken. Die Faszination, die von dem Sprechchor ausging, ließ diesen Einzug in die Oper, Kantate und andere musikalische Formen nehmen. Vgl. Meyer-Kalkus, 2015, S. 159ff.

³³ Reinhardt setzte vor allem den Chor als Geräuschkollektiv ein, verwendete suggestive Geräuschkulissen, synchrone Bewegungen und eine entsprechende Beleuchtung, um die Wirkung des Chors zu intensivieren und zu maximieren. Vgl. Kurzenberger, 2009, S. 45ff.

Um jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, soll in diesem Kapitel der Fokus auf Berthold Brechts Chorgebrauch liegen, da dieser exemplarisch für die Weiterentwicklung des chorischen Prinzips im Theater steht und durch Einar Schleef, dem Wegbereiter des zeitgenössischen Theaters, eine Neuinterpretation erfuhr.

Brechts Chorgebrauch greift in einer *verfremdenden* Funktion auf die Rolle des antiken Chors zurück. Brecht etabliert einen Gegenpart zum aristotelischen Dramenbegriff:

Wir brauchen Theater, das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.³⁴

Dem Prozess der Identifikation in einem aristotelischen Theater, das mit den Affekten von Darstellern und Zuschauern spekuliert und auf eine Katharsis hinarbeitet, setzte Brecht die Verfremdung entgegen. Statt Einfühlung in die Protagonisten und Identifikation mit diesen soll der Verfremdungseffekt zu einer distanzierten Auseinandersetzung des Zuschauers mit den gespielten Figuren und damit zu einer kritischen Reflexion der aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen führen, die meist Ursache für das Handeln der einzelnen Figuren sind. Der Chor nimmt dabei die Rolle eines Kommentators ein und nicht mehr die des Repräsentanten eines sozialen Kollektivs beziehungsweise einer kollektiven Identität.³⁵ Der Chor verbindet die Referenzebenen zwischen Chor, Protagonist und Zuschauer auf eine Weise, dass er die Illusion des Theaters zerstört, die Widersprüche der Realität sichtbar macht und den Zuschauer auffordert, in einer aktiven, aber distanzierten Haltung das Gewohnte in der Verfremdung zu erkennen.³⁶ Indem „Vorgänge und Personen als vergänglich“³⁷ dargestellt werden, öffnet sich jedoch auch eine neue Sichtweise: Gesellschaft und ihre Verhältnisse sind dynamische Prozesse und keine starren Gebilde, sodass der Zuschauer erkennt, dass er selbst politische und kulturelle Veränderungen in Gang setzen kann.

Brecht eröffnete dem chorischen Spiel neue Perspektiven theatraler Ästhetik und den chorischen Ausdrucksformen vielfältige Interpretationsebenen. Rationale statt emotionale Mitwirkung des Zuschauers, Interpretation statt Identifikation.

Das chorische Prinzip im deutschen Theater des 20. Jahrhunderts folgte in seiner weiteren Ausprägung Brechts Chorgebrauch. In den 1960er-Jahren setzte Benno Besson den Chor als komisches Element ein, um das Dilemma zwischen Individuum und Kollektiv zu

³⁴ Glodny-Wiercinski, 1968, S. 664f.

³⁵ In manchen Stücken wird das gesamte Ensemble zum Chor, der das Geschehen abseits verfolgt und durch seine vermeintliche Teilnahmslosigkeit wiederum eine eigene Rolle erhält. Vgl. Kurzenberger, 2009, S. 55.

³⁶ Kurzenberger, 2009, S. 51.

³⁷ Ebd., S. 27.

kommentieren.³⁸ Im gleichen Jahrzehnt verlieh Peter Weiss seinen Chorgruppen das eine Mal die Stimme des Dichters – in der Adaption von Hölderlins *Antigone* –, ein anderes Mal ließ er den Chor das Innenleben einer Figur verkörpern und machte diesen damit zur Projektionsfläche der Auseinandersetzung zwischen Chor und Einzelfiguren.³⁹

Parallel entwickelte Heiner Müller den Chaos-Chor, der im Wechsel von Auflösung des Chorkörpers und einer vorübergehenden Formierung von Einzelfiguren zu einem Chorgefüge die gegenwärtige politische und gesellschaftliche Krise abbildet und eine fragile Rebellion gegen die Autorität spiegelt.⁴⁰ Dieser verfremdende Chorgebrauch setzte sich auch in den *Anti-Chören* Ende der 1970er-Jahre fort, die in parodistischer Überspitzung selbstreferenziell Kritik am Kollektiv üben.⁴¹

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der Chor im 20. Jahrhundert nur noch in verfremdender Weise zu funktionieren schien. Der Chor als kollektiv handelnder, dramatischer Charakter und Identifikationsfigur war obsolet geworden.

Neu entdeckt wurde der Chor – nach dem Niedergang des Sozialismus mit seinem gescheiterten Traum einer kollektivistischen Lebensform – sozusagen als Grundprinzip des antiillusionistischen sowie des *postdramatischen* Theaters als Symbol für die Fragilität von Individuum und Kollektiv gleichermaßen, aber auch als Metapher für Veränderbarkeit der Gesellschaft und die Chance einer Neugestaltung.⁴²

2.3 Einar Schleef – Wegbereiter des zeitgenössischen Theaters

200 Jahre nach Schiller ist der Chor-Körper im Theater eine der wichtigsten innovativen Kräfte. Der Protagonist der neuen Chorbewegung ist Einar Schleef, der mit seinen *Chorgemeinschaften* die Ausdrucksmöglichkeiten und das performative Potenzial des antiken Chors wie kein Anderer analytisch weitergedacht hat und den Zuschauer im zeitgenössischen Theater mit seinen chorischen Inszenierungsformen eines *Konflikttheaters* heraus- beziehungsweise manchmal auch überfordert. Schleefs Chorbegriff gab wiederum Impulse für Volker Löschs sozialkritische Chöre oder René Polleschs Chorkomik, Christoph Marthalers musikalisiertes Theater und für die Chorarbeiten von Ulrich Rasche oder auch Volker Metzler. Mit Blick auf den theaterpädagogischen Ansatz der vorliegenden Arbeit fokussiert sich das folgende Kapitel jedoch auf Einar Schleefs richtungsweisende Chorbewegung und deren Interpretation

³⁸ Ebd., S. 108.

³⁹ Ebd., S. 156ff.

⁴⁰ Ebd., S. 175f.

⁴¹ Ebd., S. 63.

⁴² Exemplarisch sei hier die Arbeit von Frank Castorf genannt: Dieser lässt den Chor im Wechsel von verschiedenen Darstellern spielen; der Chor löst sich immer wieder auf, um sich neu zu formieren. Die Chorisierung der Einzelfiguren wird zum Grundprinzip von Castorfs Arbeit. Vgl. Baur, 1999, S. 116 und 183.

durch Nora Somaini, eine Schülerin von Schleef, die ihren Chorbegriff auch in Abgrenzung zu Schleef weiterentwickelte.

2.3.1 Einar Schleefs Konflikttheater

Der antike Chor ist ein erschreckendes Bild: Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpeste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet.⁴³

In Anlehnung an René Giraud begreift Schleef das Theater als das künstlerische Medium zur gesellschaftlichen Konfrontation mit der potenziell konfliktbehafteten Grundstruktur des menschlichen Miteinanders.⁴⁴ Indem der Mensch als soziales Wesen Gemeinschaft sucht und aufbaut, folgt er nicht nur sozialen Bedürfnissen, sondern bedient ebenso gemeinschaftsimmanente Konflikte und interne Interessenkollisionen. „Das ist nicht nur ein Aspekt des antiken Chors, sondern ein Vorgang, der sich jeden Tag wiederholt.“⁴⁵ Damit ist der antike Chor als Sinnbild menschlicher Gemeinschaft heute ebenso aktuell wie damals: Im sozialen Leben stehen Anziehungs- und Abstoßungskräfte einander unversöhnlich gegenüber. Anders als in der Antike *flüchtet* sich der interne kollektive Konflikt – im Zuge der jüngeren deutschen Geschichte – nun entweder in die Verharmlosung beziehungsweise Verleugnung oder in ein schuldhaftes Gegenüber, das als Ursache für den Konflikt bestimmt wird und in einem endlosen Rachezyklus zu eskalieren droht. Beides zerstört die Gemeinschaft und damit letzten Endes auch das Individuum, das nur in Behauptung gegenüber dem Kollektiv funktioniert.⁴⁶ Schleef sieht die sozialen Konfliktstrukturen auch im Theater durch Verharmlosung entschärft – und in diesem Sinne *verschärft* –, da das konfliktgeladene Verhältnis von Individuum und Chormasse letztlich zur Entfernung vom Chorkörper und damit zum Verschwinden des Chors führt.⁴⁷ Der Fluchtimpuls des sozialen Kollektivs mit seiner Fokussierung auf ein schuldhaftes Gegenüber mündet in die fluchtpunktorientierte Bauart des Guckkastentheaters. In diesem auf die Einzelfigur zugespitzten Theater hat der Chor keinen Raum mehr und besteht folglich nur in der Musik fort.⁴⁸

⁴³ Schleef, 1997, S. 14.

⁴⁴ Oehlschlägel, 2006, S. 168.

⁴⁵ Schleef, 1997, S. 14.

⁴⁶ Ebd., S. 51 und 96.

⁴⁷ Oehlschlägel, 2006, S. 171.

⁴⁸ Schmidt, 2010, S. 15. Mit diesem Prinzip spielt Schleef, wenn er zum Beispiel in «Ein Sportstück» von Elfriede Jelinek seinen Chor teilweise durch Bühnenbeleuchtung und Aufstellung sprichwörtlich im Dunkeln hält, sodass der Chorkörper visuell uneindeutig bleibt. (Ausschnitte aus dem Stück: <https://www.youtube.com/watch?v=fbcON50JRJA>). Damit reflektiert Schleef nicht nur das Theater der Einzelfiguren. Was Schleef ein- und herausfordert und mit seinem als Konflikttheater angelegtem Chortheater – zentrales Thema ist das Verhältnis von Individuum und Masse – zu praktizieren versucht, sind eine den Fluchtimpulsen entgegretende Konfrontation der Gegenwart, ihre Erhaltung beziehungsweise ihre Konstituierung auf der Bühne. Vgl. Schmidt, 2010, S. 17ff.

Doch Schleef glaubt an das Theater als einen Ort von verschärfter und zur Anschauung gebrachter Wirklichkeit. Das An- und Abstoßungspotenzial sozialer Konflikte soll in den spannungsgeladenen Begegnungen aller am Theaterabend Beteiligten real und affektiv erfahrbar gemacht werden.⁴⁹ Die antike Tragödie ist für Schleef gerade wegen ihrer unmittelbaren Kraft ein Vorbild: Die griechische Polis wagt die Konfrontation mit der eigenen Gewalttätigkeit. In der antiken Aufführung kann der Zuschauer über das Referenzmedium *Chor* die dargestellten Konflikte im Oszillieren zwischen Einlassen und Distanzierung affektiv miterleben und reflektieren.⁵⁰

Schleef kehrt zum aristotelischen Dramenbegriff und dem affektiven Realismus zurück – den Brecht mit dem Begriff der Verfremdung und der Etablierung des Chors als kommentierendes Referenzmedium ausgehebelt hatte –, um seinerseits dem Realismusbegriff eine neue Dimension hinzuzufügen: Bühnenwirklichkeit statt Fiktion einer Zuschauerwirklichkeit.⁵¹ Indem er zwei parallele Wirklichkeiten etabliert – die der Bühne und die des Zuschauers –, arbeitet Schleef der identifikatorischen Einfühlung und der Flucht in ein raumzeitlich distanzirtes, bloß erzähltes Geschehen entgegen und so dem affektiven Erleben zu. Mit dieser Trennung spricht er auch der Bühne eine Wirklichkeit zu, die in ihrer Realismusqualität gegenüber der des Zuschauerraums keinesfalls abzuwerten ist. Wie er in seiner theoretischen Auseinandersetzung den Chorbegriff auf außertheatrale Gruppenkonstellationen anwendet, spricht er umgekehrt auch über Bühnensituationen im Sinne des Realen.⁵² Die dargestellten Inhalte werden somit zeichenhaft zum Gegenstand der öffentlichen – politischen – Debatte, wodurch eine wesentliche Dimension des Chors neu betont wird: dessen referenzielle Öffentlichkeit.⁵³

Im Schleef'schen Theater soll es keine Fiktion geben, die in einer anderen Zeit spielt, sondern reale Menschen, die in einer real ablaufenden, unwiederbringlichen Zeit miteinander interagieren. Die Darsteller lassen etwas stattfinden und sollen dies in Kooperation mit den Figuren im Stück tun. Das betrifft nicht nur die Aufführung selbst, sondern auch die Probenarbeit, um die soziale Konstellation des Ensembles an die des Stückpersonals anzugleichen und in einem Oszillieren zwischen Bühnenwirklichkeit und außertheatralischer Realität eine referenziell-reflexive Zuschauerwirklichkeit zu schaffen.⁵⁴ Auf der Bühne erklärt Schleef alles für möglich. Damit steckt er einen weiten Rahmen, innerhalb dessen sich das Ausagieren konfliktbedingter Spannungen über gesellschaftliche Konventionen und Tabugrenzen hinweg nicht aus einer spielerischen Szenenfantasie,

⁴⁹ Schleef, 1997, S. 472ff.

⁵⁰ Ebd..

⁵¹ Ebd., S. 471.

⁵² Ebd., S. 472f.

⁵³ Schmidt, 2010, S. 14.

⁵⁴ Schleef, 1997, S. 472f.

sondern aus einer konkreten inneren Notwendigkeit heraus ereignen kann.⁵⁵ Dabei überschreitet Schleef inszenatorische Konventionen und fordert somit auch die Erwartungen des Zuschauers heraus, wenn er etwa in langen repetitiven Chorszenen ohne explizit *handelnden* und darstellenden Charakter einen nachvollziehbaren theatralen Ablauf infrage stellt⁵⁶ und es dem Zuschauer zusätzlich geradezu unmöglich macht, innerhalb der Chormasse eine klar abgrenzbare (theatrale) Figur zu finden.⁵⁷ Denn ähnlich wie Max Reinhardt setzt Schleef auf die Kraft der Massenchöre. Seine Inszenierungen zeichnet in den chorischen Abschnitten vollkommene Synchronität sowohl der Stimmen als auch der körperlich gestalteten Rhythmen aus, wobei beim Sprechen die Materialität von Sprache in den Mittelpunkt rückt. Die Stimme wird zu dem Instrument, das Individuum und Kollektiv miteinander verschmelzen lässt.⁵⁸ In diesen Inszenierungen drückt sich deutlich Schleefs Auffassung eines defizitären Individuums aus, das nur in seiner Selbstbehauptung gegenüber dem konfliktbehafteten Kollektiv existent ist. Sobald es sich in die Masse des Kollektivs *flüchtet*, verschwindet es.

Mit seinem Konzept des chorischen Prinzips gibt Schleef auch der Theaterpädagogik wertvolle und spannende Impulse, gerade für das Verständnis des Zusammenspiels von Individuum und Kollektiv, für die (selbst-)reflexive Aufarbeitung des Konfliktpotenzials, das eigene Rollen- beziehungsweise Selbstverständnis in Bezug auf die Gemeinschaft, für die Auseinandersetzung mit Individualität und Solidarität. Das chorische Spiel wird zu einem Bewusstseinsexperiment, das die Gleichwertigkeit zwischen Aufführung und Probenprozess fokussiert, wie sie Hajo Kurzenberger für das chorische Spiel im theaterpädagogischen Sinne übernimmt, einen interessanten Ansatz für die Arbeit mit Jugendlichen bietet und – übertragen auf deren virtuelle Welt – den Schleef'schen Wirklichkeiten eine dritte hinzufügt. Diese findet bei Nora Somaini wertvolle Anknüpfungspunkte, weil sie Schleefs Chorbegriff um eine philosophisch-psychologische Komponente erweitert und mit den Mitteln des Chors eben auch das darstellt, was sonst – anders als bei Schleef – realistisch nicht darstellbar wäre.

2.3.2 Nora Somainis psychologisierender Chor

Nora Somaini stand bei Schleef im Chor. Von ihrem Lehrer hat sie sich emanzipiert. Was ihr Einar Schleef in der Chorarbeit vermittelt habe, wurde sie in dem anfangs zitierten Interview gefragt. Sie nennt an erster Stelle die Rhythmisierung von Sprache und

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 13.

⁵⁷ Roesner, 2003, S. 218.

⁵⁸ Ebd., S. 219f.

Bewegung. Einerseits setze der Rhythmus Energie und Emotionalität frei, die das herkömmlich gesprochene Wort nie erreichen könne. Andererseits fordere er die Rezeption des Zuschauers heraus, der sich mit den mit der Rhythmisierung von Wort und Bewegung einhergehenden Kontext- und Sinnverschiebungen einer veränderten Aussage von Inhalt und Handlung konfrontiert sieht.⁵⁹

Anders als Schleef hat Nora Somaini jedoch kein Interesse am Massen aspekt des Chors. Sie ändert dessen Bild, das auch für sich selbst zu einer Herausforderung wird: Indem Somaini das Gruppenarrangement des Chores – den großen Chorkörper – auflöst, stehen die einzelnen Choreuten nicht mehr nebeneinander, sondern isoliert voneinander. Sie sehen sich zudem nicht mehr, was die Isolation weiter verstärkt.⁶⁰ Bei Somaini wird der Chor zum Ausdruck des Schmerzes und Missbehagens. Er repräsentiert nicht das gewöhnliche Volk, die Masse, sondern Ausnahmestände, zeigt sich als bewegliches Instrumentarium und zerfällt jenseits der Masse in seine Einzelteile oder allenfalls kleine Fragmente des Chorkörpers.⁶¹ Damit ist der Chor als *Kollektiv* jedoch nicht in der Auflösung begriffen; Nora Somainis Chorbegriff ist vielmehr ein Votum für das Kollektiv, denn das Individuum ist erst dann interessant, wenn es „einen Boden gibt, auf dem es sich reiben kann“⁶².

Auch wenn die Schauspieler aufgrund ihrer Ausbildung zu einer darstellenden Einzelfigur anfangs häufig Widerstand gegen chorisches Handeln leisten, aus Furcht davor, ihren individuellen Ausdruck dem Kollektiv opfern zu müssen, verwendet Nora Somaini diese Form der Darstellung konsequent als Bild für die Bedingtheit des Individuums durch die Gruppe.⁶³ Ihr geht es dabei nicht um Uniformität, sondern darum, eine spezifisch überindividuelle Energie im „Oszillieren von Eigenem und Kollektivem“⁶⁴ zu entwickeln. Damit schließt sie sich zunächst Schleef an, sieht das Individuum jedoch weniger defizitär als dieser. Während sich Schleef dem Phänomen eher politisch nähert und das Individuum seiner Auffassung nach nur über die Behauptung gegenüber der Masse funktioniert, denkt Somaini psychologisch: In ihren Stücken setzt sie den Chor als Bild für innerpsychologische Verarbeitungsprozesse und sozialpsychologische Identitäts- und Abgrenzungsprozesse ein. Damit nutzt sie Elemente des Chors, um etwas darzustellen, das sich eigentlich nicht darstellen lässt – wie das Innenleben der Figuren. Dabei vervielfacht Somaini häufig Figuren und inszeniert deren Innenleben über die Vielstimmigkeit. So lässt sie die inneren Konflikte der Alkmene nicht durch eine Darstellerin ausagieren – auf Somainis Bühne

⁵⁹ Witzeling, 2006, S. 27.

⁶⁰ Ebd., S. 28.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Pilz, 2006, S. 30.

⁶⁴ Witzeling, 2006, S. 29.

streiten sich zwei Alkmene.⁶⁵ In diesem Sinne zeichnet Nora Somaini über die chorische Form die Psychologie der Figuren nach, weshalb mit Rückverweis auf Peter Weiss von einer Art *psychologisierendem* Chor gesprochen werden kann.⁶⁶

Nora Somaini glaubt an die gestalterische Kraft des Individuums im Kollektiv und – in Abgrenzung zu Schleef – an die sich gegenseitig verstärkende Wechselwirkung von Individuum und Kollektiv. Das Individuum tritt *bewusst* mit seiner eigenen Biografie in das Kollektiv ein, bereichert dieses und, wenn der Chor sich auflöst, kann es wieder in seine eigene Figur zurückfallen, ohne zu zerbrechen.⁶⁷ Wir werden sehen, dass dieser Ansatz für die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit eine große Rolle spielt.

So wie sich Nora Somaini von Einar Schleef in der konsequenten Weiterentwicklung ihres Chorbegriffs emanzipiert, so tritt der Chor in ihren Stücken als emanzipierte Masse auf. Ihr Verständnis vom Chor als Grund-, Reibungs- und Abgrenzungsfläche und ihr *psychologisierender* Chorgebrauch scheinen für die Arbeit mit Jugendlichen besonders geeignet, da diese in ihrem Identitätsfindungsprozess an einer wesentlichen Weichenstellung stehen.

3. Das chorische Prinzip in der Theaterpädagogik – das Individuum im Kollektiv

Die Studien über den Chor als theatrale Methode und soziale Kunstform sind umfangreich; dennoch beleuchtet die Literatur das Chorische aus theaterpädagogischer Perspektive bislang nur am Rande. Aus den zuvor diskutierten Ansätzen kristallisieren sich jedoch grundlegende Aspekte und wesentliche Argumente für den Einsatz des Chors in der Theaterpädagogik heraus.

Das chorische Spiel eröffnet eine elementare Fragestellung für Theaterpädagogik: Wie definiert sich der Einzelne durch sein Spiel im Verhältnis zu den Anderen? Es werden die eigene (spielerische) Entscheidung, die eigene *Freiheit* von sozialen Bedingungen – nämlich der Zugehörigkeit zu einem Chor – bestimmt. Theaterpädagogik setzt sich also ständig mit gruppendynamischen (Lern-)Prozessen auseinander und fordert Haltungen,

⁶⁵ Somaini beschreibt die Inszenierung ihrer Alkmene in Kleists «Amphytrion» wie folgt: «Mich interessiert eine Alkmene nicht, die auf der Bühne herumläuft und jammert, sie wüsste nicht, was los sei. Bei mir streiten sich zwei Alkmene.» Vgl. Witzeling, 2006, S. 29.

⁶⁶ Kurzenberger, 2009, S. 157.

⁶⁷ Dieses Prinzip überträgt Somaini auch auf die Probenarbeit, wobei ihr Geschichtsverständnis eine Rolle spielt. Chor verkörpert Zeit und Geschichte, handelt als Wissender aus dieser Erfahrung heraus. Doch nur, wenn es der Chor schafft, eine die Historie reflektierende Kommentarebene einzunehmen, bereitet er Geschichte auf und setzt diese in einen kritischen Kontext. Alle Körper, die in einen Chor eintreten, tragen Geschichte in sich, bringen ihre eigene Biografie mit und treten mit dieser in die Handlung ein. Dies darf nicht naiv geschehen, sondern reflektiert. Daher erarbeitet Nora Somaini mit jedem der Choreuten dessen eigene Biografie – im Gegensatz zu Schleef, den das Individuum nicht als solches interessiert. Vgl. Witzeling, 2006, S. 29.

nicht nur bei der Spielleitung, die die Biografien der – in unserem Fall – jugendlichen Menschen mit deren persönlichen und sozialen Hintergründen in das Spiel einbezieht, sondern auch bei den Darstellern: Haltung zum eigenen Spiel, dem der Partner, zum Thema des Projektes selbst und nicht zuletzt zum Publikum.⁶⁸

„Wie spiele ich gemeinsam mit den anderen, wie entwickle ich meine Individualität in der Gruppe, wie bin ich aber immer wieder auch Teil der Gruppe?“⁶⁹ Ein theaterpädagogisches Mittel ist der chorische Gestus, der sich aus Brechts Chorgebrauch der *Verfremdung* herleitet.

3.1 Der chorische Gestus

Das chorische Prinzip ist genuin *gestisch*; die gemeinsame Bewegung und Geste werden zum chorischen Gestus.⁷⁰ Dieser meint jedoch nicht nur die körperliche Bewegung, sondern in Anlehnung an Brechts Chorbegriff auch sprachliche Handlungen:

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.⁷¹

Der Gestus definiert sich in der chorischen Arbeit also nicht als rein körperliches Zeichen, sondern auch über das mimische Verhalten und darüber, wie Worte gesprochen werden. Es geht immer um eine *Haltung* zu jemandem: zu den anderen Choreuten innerhalb des Kollektivs, als gesamter Chorkörper zum Spieler außerhalb des Chors und zum Publikum. Dieses Beziehungsgeflecht soll im nächsten Abschnitt untersucht werden.

Kommen wir zunächst auf den zuvor erläuterten Brecht'schen Chorgebrauch zurück, denn daraus lässt sich eine weitere, den chorischen Gestus charakterisierende Komponente herleiten: die emotionale Ebene. Brecht beschreibt den Weg der darstellerischen Gestaltung sozusagen von innen nach außen, indem er die Wirkung körperlicher Spannungszustände als den Zusammenhang von eingenommener Geste, Körperhaltung und dem darzustellenden Gefühl – der Spielemotion – herausstellt. Nimmt der Spieler also bestimmte Haltungen ein und führt bestimmte Handlungen aus, gelingt es ihm auf diesem Wege, die inneren Haltungen und Gefühle nach außen zu transportieren, sie sozusagen zu *äußern*.⁷²

⁶⁸ Kurzenberger, 2005, S. 377f.

⁶⁹ Ebd., S. 380.

⁷⁰ Hentschel, 2010, S. 92.

⁷¹ Brecht, S. 616.

⁷² Hentschel, 2010, S. 92.

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 Atems wird als Begleiterscheinung (oder Folgeerscheinung) des Zorns betrachtet. Durch das Anspannen der Halsmuskulatur und Anhalten des Atems kann aber auch Zorn hervorgerufen werden. Ein Verlagern des Körpergewichts auf das eine Bein, Zitrighalten der Muskeln, fahriges Drehen des Augapfels usw. kann Furcht erzeugen.⁷³

Gestus meint das Zusammenspiel, den Wechsel und die Wechselwirkung von körperlich-sprachlichen Haltungen und dem Äußern von Empfindungen. Hat die Chorgruppe einen gemeinsamen Ausdruck gefunden, kann von einem chorischen Gestus gesprochen werden. Der Weg dorthin – von der Aneignung der Gesten anderer hin zum eigenen Ausdruck – ist ein Prozess theatralen Lernens innerhalb des Chors, der ein hohes Maß an Kommunikation im künstlerischen Prozess erfordert.⁷⁴

Ist dies gelungen, lässt sich der chorische Gestus durch Synchronität verstärken. Synchronität meint in diesem Kontext weniger den absoluten Gleichklang der Stimmen sowie der körperlich und sprachlich gestalteten Rhythmen – eine Synchronität, wie sie etwa Einar Schleef perfektionierte –, sondern vielmehr die Steigerung des Ausdrucks durch kollektives Handeln, das durch Übungen gemeinsamen Atmens noch an Intensität gewinnt.⁷⁵

Von Bedeutung zu verstehen ist, dass der chorische Gestus, der gemeinsame Ausdruck im kollektiven Handeln, der einzelnen Geste keinesfalls ihre Individualität nimmt – eine fast schon reflexartige Annahme, vor allem bei individualisiert ausgebildeten Schauspielern. Von deren Widerständen gegen den Chor erzählt eingangs Nora Somaini, die den Chor jedoch konsequent in ihre Inszenierungen einbaut, um dem Individuum zu ermöglichen, in der Abgrenzung zum Kollektiv seine Identität zu entwickeln und sich damit von diesem zu emanzipieren, ohne es zu verraten. Vor diesem Hintergrund könnte der Chor mit einem atmenden Körper verglichen werden, einem organischen Gefüge, in dem die einzelnen Stimmen sich in ihrer Relevanz abwechseln, in einem sprachlichen und stimmlichen Spiel überraschend variieren und dabei doch immer über den chorischen Gestus als gemeinsamem Ausdruckscode den Eindruck der Gleichzeitigkeit aller Stimmen vermitteln. Darin liegen die Faszination des Chors und dessen Potenzial für die theaterpädagogische Arbeit.

Der Bühnenregisseur Sebastian Nübling greift auf musikalische Termini zurück, um dieses Phänomen zu erklären:

⁷³ Brecht, 1993, S. 616.

⁷⁴ Vgl. Nübling, 1998, S. 62ff.

⁷⁵ Ebd.

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.⁷⁶

Das Skelett des Chors ist der Rhythmus; sein Körper formt sich durch Variation, Gegenläufe und Pausen, konturiert vom Dialog innerhalb der Gruppe. Das beginnt bei der gemeinsamen rhythmischen Gestaltung der Texte, gefolgt von der Aufteilung der Textpassagen auf viele Sprecher bis hin zum Wechsel von Einzelsprecher und Chor, der auf diese Weise auch die vielfache *innere* Stimme eines Spielers oder einer Spielerin werden kann⁷⁷ oder – wir erinnern uns an Somainis Alkmene – das mit sich im Konflikt stehende Innere einer Figur über rivalisierende Sprechgruppen darstellen kann.

Vor allem bei der Arbeit mit Jugendlichen bietet sich das chorische Prinzip an, da es diesen den Zugang zu komplexen Inhalten und psychologisch vielschichtig gezeichneten Charakteren gerade in Texten, die an sich nicht chorisch gedacht sind, erleichtern kann oder sogar nur über kollektive Formen möglich ist.⁷⁸ Die Widersprüche und Brüche einer komplexen Figur werden somit auf den Chor verteilt.

Gleichzeitig erlaubt der Verfremdungseffekt des chorischen Spiels die notwendige Distanz zur Rolle oder Szene. Schließlich sind nichtprofessionelle Spieler in der gestalterischen Darstellung unerfahren und bei der Arbeit mit Jugendlichen gilt es außerdem zu berücksichtigen, dass diese sich in einem in dieser Lebensphase besonders sensiblen sozial-interaktiven Verhältnis von Einordnung und individuellen Vorstellungen befinden. Im chorischen Spiel wird somit ein persönliches Spiel mit großen Emotionen möglich, die im Schutze des Kollektivs leichter zu bewältigen sind.⁷⁹

Der Chor steht für ein Kollektiv, das als theatrale Kunstform und als soziale Utopie gleichermaßen funktioniert, „denn unsere Gesellschaft zerfällt ja ohnehin in zu viele Monologe“⁸⁰. In diesem Sinne ist der Chor letzten Endes eine soziale Kunstform und der chorische Gestus seine konstituierende Ausdrucksform.

3.2 Der Chor und der Protagonist

Die elementare Frage des chorischen Spiels lautet: Wie definiert sich der Einzelne durch sein Spiel – innerhalb des Chorkörpers als Individuum im Kollektiv und außerhalb des

⁷⁶ Nübling, 1998, S. 85.

⁷⁷ Ebd., S. 85f.

⁷⁸ Kurzenberger, 2005, S. 380ff.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 387.

Kollektivs als Protagonistin – im Verhältnis zu den Anderen? Hajo Kurzenberger sieht dies wie folgt:

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.⁸¹

Seiner Definition des Begriffs *Chor* folgend, betont Kurzenberger auch hier die kreative Kollektivität einer sozialen Kunstform. Sebastian Nübling, der, wie zuvor angeführt, Kurzenbergers Definition des Chors inhaltlich weiterführt, indem er das Prozesshafte im gemeinsamen Zusammenspiel hervorhebt, betont hier seinerseits das Risiko des Unwägbaren, sogar des Scheiterns des Chors:

Gemeinsames Tun [...] 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.⁸²

Dennoch geht es bei beiden um die Entwicklung eines Ensembles mit chorischem Bewusstsein und damit um eine Auflösung des hierarchischen Verhältnisses von Haupt- und Nebenrollen, von Protagonist und Chor. Daraus ergibt sich die besondere Dynamik des chorischen Spiels: Der Einzelspieler steht in Abhängigkeit zum Chor und umgekehrt. Der Choreut ist Teil eines kollektiven Bewusstseins, darf sich selbst aber nicht aus den Augen verlieren.⁸³ Jeder und jede Einzelne trägt die darstellerische Verantwortung für das Ensemble, sodass diese damit zugleich auf das gesamte Ensemble verteilt wird; jeder und jede wird zu einem gleichwertigen Spieler – sowohl im Probenprozess als auch in der Aufführung. Jeder kann jederzeit zum Protagonisten werden und wieder im Chor verschwinden.⁸⁴ Voraussetzung dafür ist ein festgelegter Rahmen. So widersprüchlich es zunächst klingen mag: Je mehr Formen und Regeln festgelegt werden, desto mehr Freiheit kann der Einzelne entwickeln und desto mehr formen die Gestalten ihren individuellen Charakter.⁸⁵ Wer und wann sich als Solist aus dem Chor löst, erfolgt aus einer gemeinsam entwickelten und akzeptierten Spielemotivation heraus. Der Choreut, der aus dem Chor heraustritt, wird zur Hauptfigur und agiert das solistisch aus, was die Spieler im Chor im Schutz des Kollektivs wiederholt und variiert. Dadurch findet sich der Solist in seinen Handlungen wahrgenommen, gespiegelt und schließlich verstärkt und wirkt in seiner Reaktion wiederum auf den Chor zurück. Danach zieht sich der Protagonist von der

⁸¹ Ebd., S. 377.

⁸² Nübling, 1998, S. 64.

⁸³ Ebd.; vgl. Kurzenberger, 2009, S. 157ff.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Hentschel, 2010, S. 98.

solistischen Darstellung wieder in den Körper des Chors zurück und agiert dort im Freiraum einer nichtindividuellen Spielweise – die eben auch zu einer Befreiung werden kann.⁸⁶

Damit lässt sich die Frage „Wie spiele ich gemeinsam mit den anderen, wie entwickle ich meine Individualität in der Gruppe, wie bin ich aber immer wieder auch Teil der Gruppe?“⁸⁷

folgendermaßen beantworten: Die eigene Freiheit und (spielerische) Entscheidung werden durch die Zugehörigkeit zum Chor bestimmt. Das Individuum-Sein *geschieht* in der Beziehung zum Kollektiv. Ein Individuum zu *sein* bedeutet auch immer, eine Rolle zu übernehmen, die die anderen mitbestimmen – und umgekehrt aber auch die anderen definiert, ihnen Rollen abfordert und zuweist.⁸⁸ Das Individuum ist also nicht wie bei Schleef defizitär, wird also nicht durch die Selbstbehauptung gegenüber dem Kollektiv existent, sondern vielmehr – wie bei Nora Somaini in Anlehnung an Kleists Bewusstseinsexperiment – erst durch die Spiegelung im Gegenüber, dessen Resonanzkörper, komplettiert.

Interessant in diesem Kontext ist eine Bemerkung der Dramaturgin Henriette Beese in einem Gespräch über ihre *Antigone*-Inszenierung 1979: Sie bezeichnete den Chor als „archaisches und utopisches Geschöpf“⁸⁹, das sich weigert, sich zu individualisieren: „Ich will die Vielfalt menschlicher Möglichkeiten in mir erhalten.“⁹⁰ Gerade diese Wandelbarkeit – das polymorphe Potenzial – macht den Chor zu einer ästhetischen und inhaltlichen Provokation, zu einer wesenhaften Entität, in der die Faszination seiner sozialen Utopie liegt und an der jeder einzelne Spieler teilhaben kann, wenn er sich darauf einlässt – auf das Spiel mit dem Wechsel der Identitäten.

Der Chor bedeutet „Vielstimmigkeit in der Einheit der Gruppe“⁹¹, ist aufgrund seiner verfremdenden Form jedoch mehr als die Summe der einzelnen Spieler. Chorische Arbeit spiegelt eines der zentralen menschlichen und sozialen Probleme unserer Zeit wider: das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Im dynamischen Spannungsfeld zwischen Protagonist und Chor findet dieses Verhältnis ein ideales Medium.⁹²

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Das Kollektiv *Chor* definiert sich mit seinen Haltungen, Gesten und seiner Sprache über einen gemeinsamen Ausdruckscode, den chorischen Gestus. Diesen gemeinsamen Code zu entwickeln, ist der wesentliche Teil des chorischen theatralen Lernprozesses, in dem das persönliche, individuelle und authentische Gestalten mit der Gruppe zum Erscheinungsbild einer kollektiv handelnden Gruppe werden. Jeder und jede Einzelne ist nicht nur Bestandteil des chorischen

⁸⁶ Kurzenberger, 1998, S. 24.

⁸⁷ Kurzenberger, 2005, S. 377.

⁸⁸ Kurzenberger, 1998, S. 20.

⁸⁹ Beese, 1979, S. 52.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Nübling, 1998, S. 63.

⁹² Kurzenberger, 1998, S. 16.

Ensembles, sondern mit diesem vernetzt. Jede spielerische Handlung findet ihr Gegenüber im Kollektiv, wird von diesem aufgenommen, reflektiert, angenommen oder abgelehnt und zurückgespielt. Das Kollektiv nimmt an dem ästhetisch gestaltenden Prozess des Einzelnen teil und ist dessen konstituierende Voraussetzung, Arbeits-, Grund-, Projektions- und Reibungsfläche.⁹³

Der Chor verkörpert mit seinen Widerständen und der Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Kollektiv einen Mikrokosmos unserer Gesellschaft. Im Chor kann sich das Individuelle in den vorgegebenen Grenzen entfalten, analog zu den sozialen Bedingungen der Gesellschaft.⁹⁴ Auch wenn sich das Individuum mit dem Chorkörper zu einem Kollektiv verbindet, löst es sich doch nicht von seinem eigenen Körper los, spürt weiterhin seine Körperlichkeit. Solange das Individuum sich nicht in sich selbst verliert, bleibt es präsent. Einheitliche Regeln innerhalb des Kollektivs erlauben es dem Einzelnen, sich Freiräume zu erarbeiten, in denen er seinen Individualismus voll ausagieren kann – bis er an die Freiräume der Mit-Choreuten stößt. Das ist nicht nur ein Vorgang höchster Kreativität, sondern auch ein zutiefst demokratischer Umgang mit den eigenen Ideen, ein erster Schritt in die Richtung eines chorischen Verständnisses und ein bedeutender Schritt für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Freiheit und Identität.

4. Ich bin, wen(n) ich spiele – Chor und Cyberspace

Freiheit und Identität bewegen sich in unserer postmodernen Gesellschaft in einer Art intermedialen Sozialität, die neue – digital konstituierte – soziale und kulturelle Räume öffnet und einen erweiterten Diskurs zum Verhältnis von Individuum und Kollektiv herausfordert. Die Medien ermöglichen eine ungleich größere Zahl an Optionen der Szenenbildung, als es früher der Fall war. Die Gesellschaft formiert sich neu, Kompetenzen verschieben und Rollen vervielfältigen sich.⁹⁵ Was bedeutet eine solche Multioptionsgesellschaft für die soziale und persönliche Identität? Welches Potenzial birgt dabei das chorische Arbeiten?

Bevor sich die vorliegende Arbeit mit diesen Fragen auseinandersetzt, gilt es, den Begriff der Identität zu klären und zu analysieren, warum die Identitätsbildung in der Phase des Jugendalters besonders prekär sein kann.

⁹³ Sommer, 2008, S. 128.

⁹⁴ Hentschel, 2010, S. 98.f.

⁹⁵ Thimm, 2000, S.7f.

4.1 Das Konstrukt *Identität* – Versuch einer Definition

Anders als beim Begriff des Chors ist es ungleich schwieriger, eine einheitliche Definition des Begriffes *Identität* zu finden. Auffällig ist, dass die neuere Literatur, die sich mit Identität auseinandersetzt, weitgehend eine als allgemeingültig angenommene *Idee* von Identität zu unterstellen scheint, von der ausgehend sich Lesende den Text erschließen. Tatsächlich handelt es sich um ein hochkomplexes Konstrukt, weshalb hier nicht darauf verzichtet werden soll, den Begriff *Identität* mit Blick auf die zentrale Frage der Arbeit zumindest greifbarer zu machen. Wertvolle Ansätze bietet dabei der Pionier der Identitätsforschung, der deutsch-amerikanische Psychoanalytiker Erik H. Erikson (1902–1994), mit seinem Stufenmodell der psychosozialen Entwicklung – einer Weiterführung des Freud'schen Modells psychosexueller Entwicklung.⁹⁶

Erikson veröffentlichte 1959 in Harvard seine Theorie der Ich-Identität, die sich in acht Stufen innerhalb einer sozialen Realität herausbildet und den gesamten Lebenszyklus umfasst. Jedes dieser psychosozialen Entwicklungsstadien definiert sich sowohl über seine eigene Thematik als auch über seine eigene Krise, die sich beide mit den entwicklungsspezifischen Polaritäten der jeweiligen Phase auseinandersetzen. Dabei sind sie prinzipiell das ganze Leben präsent, in der entsprechenden Phase allerdings dominant. Alle Stufen bauen gewissermaßen aufeinander auf und abhängig davon, auf welche Weise die jeweiligen Entwicklungsaufgaben gelöst werden, begünstigen oder beeinträchtigen sie den weiteren Prozess.⁹⁷ Alle Phasen hängen von der „rechtzeitigen Entwicklung jeder einzelnen“⁹⁸ ab, wobei das Tempo der Entwicklung „von der Individualität des Einzelnen und von dem Charakter seiner Gesellschaft bedingt“⁹⁹ wird.

Hier wird deutlich, dass Identität nicht nur etwas mit dem Individuum und dessen Kompetenzen zu tun hat, sondern unmittelbar in einem sozialen Kontext steht. Damit ist

⁹⁶ Ausgewählte Werke von Erik H. Erikson: *Childhood and Society* (1950); *Insight and Responsibility* (1969); *Identity: Youth and Crisis* (1968); *Life History and the Historical Moment* (1975); *Toys and Reasons: Stages in the Ritualization of Experience* (1977); *The Life Cycle Completed* (1987). Wichtige aktuelle Beiträge zur Identitäts-Debatte sind die Arbeiten des Sozialpsychologen Heiner Keupp, des Kinderpsychologen David de Levita, des Psychoanalytikers Werner Bohleber und des Erziehungswissenschaftlers Jörg Zirfas, Vgl. de Levita, David (1971): *Der Begriff der Identität*; Bohleber, Werner (1996): *Identität und Selbst. Die Bedeutung der neueren Entwicklungsforschung für die psychoanalytische Theorie des Selbst*, in: Ders. (Hrsg.): *Adoleszenz und Identität*; Keupp, Heiner (2006): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*; Zirfas, Jörg /Jörissen, Benjamin (2010): *Schlüsselwerke der Identitätsforschung. Mit der Identitätsbildung als Interaktionsprozess beschäftigt sich Lothar Krappmann*. Vgl. Krappmann, Lothar (2010): *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*.

⁹⁷ Die Stufen der psychosozialen Entwicklung und konfliktimmanenten Thematik nach Erikson: I.: *Ur-Vertrauen vs. Ur-Misstrauen* (1. Lebensjahr); II. *Autonomie vs. Scham und Selbstzweifel* (2.–3. Lebensjahr); III. *Initiative vs. Schuldgefühl* (4.–5. Lebensjahr); IV: *Werksinn vs. Minderwertigkeitsgefühl* (6.–11. Lebensjahr); V. *Identität vs. Ich-Identitätsdiffusion* (12.–18. Lebensjahr); VI. *Intimität und Solidarität vs. Isolation* (frühes Erwachsenenalter); VII. *Generativität vs. Stagnation und Selbstabsorption* (Erwachsenenalter); VIII: *Ich-Integrität vs. Verzweiflung* (reifes Erwachsenenalter). Vgl. Erikson, 1977, S. 140ff.

⁹⁸ Ebd., S. 149.

⁹⁹ Ebd.

Identität ein gesellschaftlicher Prozess, der wiederum ein Kollektiv voraussetzt, damit wechselseitige Beziehungen zur Auseinandersetzung mit Anderen und zur Abgrenzung von diesen stattfinden können. Zudem spielt der kulturelle Rahmen eine Rolle: Auch wenn die Möglichkeiten, sich mit realen Menschen zu identifizieren oder die Rolle virtueller Avatare einzunehmen, unbegrenzt ist, schränkt die gegenwärtige soziokulturelle Ausrichtung des Kollektivs dennoch die Anzahl sozial bedeutungsvoller Modelle ein, in denen das Individuum „seine Identitätsfragmente zu einem leistungsfähigen Ganzen zusammenfügen kann“¹⁰⁰.

Ähnlich formuliert es heute der Psychoanalytiker Werner Bohleber, wenn er Identität als Schnittstelle zwischen der einzigartigen Persönlichkeitsstruktur des Individuums und den Erwartungen des Kollektivs sieht, als „Produkt der Vermittlung“¹⁰¹ dieser inneren und äußeren Welt, als „dynamische Balance“¹⁰² zwischen beiden Seiten. Der Sozialpsychologe Heiner Keupp nennt Identität einen „subjektiven Konstruktionsprozess“¹⁰³ und einen Versuch des Individuums, eine Adaption zwischen Innen und Außen – der Ich-Identität und dem Kollektiv – herzustellen. Der Gesellschaftsprozess wirkt also auf den Ich-Prozess ein und dieser wiederum zurück auf die Prozesse innerhalb des Kollektivs.

Im Kleinen bildet das chorische Prinzip – wie im vorherigen Kapitel beschrieben – genau diese Dynamik ab: So wie sich im Chor das Individuelle in den vorgegebenen Grenzen und in der Wechselwirkung mit dem Kollektiv des Chors entfalten kann, findet das Individuum in der Gesellschaft beziehungsweise der Gemeinschaft eine Projektions- und Reflexionsfläche zur Findung und Festigung seiner Identität.

Für Erikson beginnt der Prozess der Identitätsbildung bereits am ersten Lebenstag des Individuums. Als besonders sensible Phase innerhalb seines Stufenmodells beschreibt er das fünfte Stadium zwischen dem 12. und dem 18. Lebensjahr. Dieser Zeitraum ist genau die Phase, die für die vorliegende Arbeit relevant ist.

Im Konflikt zwischen Identität und Ich-Identitätsdiffusion besteht die Krise des Jugendlichen darin, die eigene Identität inmitten eines Lebensabschnittes herausfiltern zu müssen, der wie kein anderer von tiefgreifenden körperlichen Veränderungen durch die Geschlechtsreife geprägt ist. Die Heranwachsenden sehen sich einer „physischen Revolution“¹⁰⁴ ihres eigenen Körpers gegenüber: Alle Identifizierungen und gewohnten Handlungsmuster, die gesamte Bewusstseinsmatrix werden infrage gestellt. Die soziale Welt der Jugendlichen erweitert sich und verlangt diesen unterschiedliche Rollen ab.

¹⁰⁰ Ebd., S. 22

¹⁰¹ Bohleber, 1996, S. 268.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Keupp, 2006, S. 7.

¹⁰⁴ Erikson, 1977, S. 106.

Gleichzeitig sind sie damit beschäftigt, ihre eigene soziale Rolle zu finden und zu festigen, und werden dabei dazu gezwungen, sich in einem sensiblen, sozial-interaktiven Verhältnis von Einordnung und individuellen Vorstellungen mit der Diskrepanz von Fremd- und Selbstbild auseinanderzusetzen.¹⁰⁵ Das Kollektiv wird dabei zum Spiegel und stellt sich den Jugendlichen als Projektionsfläche zur Entwicklung der Identität zur Verfügung. Hinzu kommt, dass die heutige Virtualisierung und Mediatisierung dem Kollektiv eine Ebene der Hyperrealität und ein paralleles Spannungsfeld im Konflikt von Ich-Identität und Ich-Identitätsdiffusion eröffnen. Menschen scheitern dabei vielfach an und in der Realität.

Das Konzept des Chors ist beinahe eine Metapher für die Identitätsbildung im Jugendalter: Von der Angst, als Individuum im Kollektiv zu verschwinden, über das Bewusstwerden, nur als Teil des Kollektivs seine Individualität oder Identität zu finden, diese in Wechselwirkung mit dem Kollektiv zu festigen und als Vielfachstimme verstärkt zu erleben bis hin zum Zerfall in viele sich auflösende Identitätsfragmente – alles ist möglich, bis hin zum Scheitern. Der Körper des Chors bietet dabei sowohl dem Experimentieren als auch dem Scheitern Raum.

Ein solch geschütztes Experimentierfeld suchen die Jugendlichen heute vor allem in der virtuellen Welt, die ein integrativer Bestandteil ihres Alltags ist. Die heutige Jugend ist tatsächlich die erste Cybergeneration in unserer sich im digitalen Wandel befindlichen Gesellschaft. Dieses Phänomen soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

4.2 Die Generation@ –der virtuelle Raum als neue jugendkulturelle Arena

Die heutige Jugend ist die erste Cybergeneration, die erste Gruppe, die von Beginn an Kultur als Medien- und Computerkultur kennengelernt hat. Jugendliche spielen Computer- und Videospiele, [...] sie surfen durch das Internet, schaffen Gemeinschaften, soziale Beziehungen [...] und Identitäten in einem ganz und gar neuen und originären kulturellen Raum, der durch den Begriff ‚postmodern‘ markiert wird.¹⁰⁶

Diese Feststellung des amerikanischen Philosophen Douglas Kellner ist der Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen. Wir werden sehen, dass *Jugend* heute weit über eine entwicklungspsychologische Kategorie hinausgeht, die diese Lebensetappe als eine Altersgruppe und Statuspassage, als Übergang vom Kind zum Erwachsenen begreift und damit die Jugend als etwas *Ganzes* kennzeichnet. Dieser Ansatz wird der Wirklichkeit keineswegs gerecht. *Die* Jugend ist keine Singularität, zusammengesetzt aus der Summe der einzelnen Jugendlichen – sie ist Plural.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Kellner, 1997, S. 311.

¹⁰⁷ Vogelsang, Waldemar: *Jugendkulturen und Medien. Aktuelle Ergebnis der Jugendmedienforschung*. www.waldemar-vogelsang.de.

Die heutigen Jugendlichen wurden in eine Welt des digitalen und medialen Wandels hineingeboren. Die Nutzung des Internets und vor allem die Netzkommunikation konstituieren als virtuelle Medien einen sozialen Raum mit neuen Formen sozialer Interaktion und Möglichkeiten globaler Kommunikation.¹⁰⁸ Die bislang fest etablierten Grenzen (kultureller) Sozialität verschieben sich. Es werden neue Sozialisierungsprozesse mitsamt ihren relativ dauerhaften Folgen in Gang gesetzt. Was bedeutet das?

Vergegenwärtigen wir uns in diesem Kontext Folgendes: Jedes Individuum ist eine „soziokulturelle Persönlichkeit“¹⁰⁹, das einen Habitus entwickelt. Der Begriff *Habitus* bedeutet die Summe aller verinnerlichten Dispositionen, die Verhalten und Denken, Wahrnehmung und Emotionen steuern– eine außerordentlich umfassende Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix und zugleich eine tief verinnerlichte, ständig aktive Steuerungsanlage, welche die Perzeption von Wirklichkeit und deren Verarbeitung, das Urteilsvermögen und das Handeln, die Gefühlswelt und das Verhalten regulieren. Dabei wird der Habitus zunächst von der Gesellschaft strukturiert, um selbst wieder strukturierend auf diese einzuwirken.¹¹⁰ Der Habitus ist gewissermaßen der gemeinsame Ausdruckscode, über den sich das Individuum mit dem Kollektiv in Beziehung setzen beziehungsweise auseinandersetzen und seine Rolle(n) darin finden kann. Übertragen auf das Kollektiv des Chors entspräche der Habitus dem Gestus.

Die Frage nach Veränderungen, die die Netzkommunikation mit sich bringt, wird also gesamtgesellschaftlich relevant. Wenn die etablierten sozialen und kulturellen Grenzen infrage gestellt werden, wird auch der Habitus entsprechend herausgefordert. Wird der Raum ungleich weiter und das soziale Gefüge ungleich größer, dann wird die Partizipation daran selektiver, diversifizierter und damit individualisierter.¹¹¹ Doch gerade das ist der Habitus der Generation@, die als erste Cybergeneration von Anfang an Teil dieser digitalisierten, mediatisierten und virtualisierten Welt ist. Sie ist die mediale Avantgarde unserer Gesellschaft.

Dieser Habitus zeigt sich deutlich an der Entwicklung der Jugendszenen, die kaum noch zu vergleichen sind mit dem Konzept der Peergroups. Heute gibt es eine geradezu unüberschaubare Palette von Jugendszenen oder – treffender – Jugendkulturen. *Jugend* bedeutet viele autonome Lebensformen, die sich von anderen Gruppengefügen abgrenzen,

¹⁰⁸ Die Arbeit kann hier nicht eigens auf das mediale Nutzungsverhalten der Jugendlichen eingehen. Besonders aussagekräftig ist, dass mit 94 % die meisten Jugendlichen regelmäßig das Internet nutzen, das damit als Kommunikationsmedium fest in ihrem Alltag verankert ist. Vgl. Feierabend, Sabine: *Medien im Alltag Jugendlicher – multimedial und multifunktional. Ergebnisse der JIM-Studie 2019.*

¹⁰⁹ Das Konzept der soziokulturellen Persönlichkeit stammt aus der amerikanischen Kulturanthropologie und konstituiert sich in der Internalisierung gesellschaftlicher Werte, Normen und Verhaltensanleitungen. Vgl. z.B. Krappmann, 1982: *Soziologische Dimensionen der Identität.*

¹¹⁰ Den Habitus-Begriff entwickelte der französische Soziologe Pierre Bourdieu sozusagen als Weiterführung des Konzeptes der soziokulturellen Persönlichkeit aus der amerikanischen Kulturanthropologie. Vgl. Bourdieu & Loic, 1994: *Responses pour une anthropologie reflexive*; Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (1994): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu.*

¹¹¹ Thimm, 2000, S. 8f.

aber auch in sich selbst dynamisch sind. Dies soll jedoch nicht heißen, dass sich die Jugendlichen alle aktiv an der Entwicklung der Gruppe beteiligen; viele bewegen sich am Rande, laufen mit.¹¹² Den Jugendszenen, die im Mainstream angesiedelt sind, etwa die Raver und Rapper mit jeweils mehr als einer Million Fans, und sich in einer Vielfachstimme potenzieren, stehen solche gegenüber, von denen sich ständig Subszene zur Sicherung ihrer Identität und Autonomie abspalten¹¹³: Pluralisierung vs. Diversifizierung, Mainstream vs. Mainstream der Minderheiten, Vielfachstimme des Massenchors vs. Aufteilung in rivalisierende Sprechgruppen.

Pluralisierungs- und Diversifizierungsprozesse, wie sie auch die Netzkommunikation mit sich bringt, zwingen dazu, sich selektiv zu verhalten. Die Generation@ ist in diese Multimedia- und Multioptionsgesellschaft hineingeboren, die ihr einen hohen Freiheitsgrad im Selbstentwurf und in der Handlungs-dramaturgie ermöglicht; denn trotz der sozialen Organisiertheit internetbasierter Gruppen spielt das Individuum in seiner spezifischen Befindlichkeit die Hauptrolle.

Verheißt die individualisierte Partizipation am Netzmedium eine Individualisierung der Öffentlichkeit? Was bedeutet das für die Solidarität, auf der ein funktionierendes Kollektiv aufgebaut ist? Was heißt das für die Rolle des jugendlichen Individuums und die Entwicklung von dessen Identität in einem gesamtgesellschaftlichen Kollektiv, das sich noch in diesem Transformationsprozess befindet, den die Generation@ für sich bereits vollzogen hat? Wenn Identität – wie im vorherigen Abschnitt beschrieben – also ein subjektiver Konstruktionsprozess zwischen Persönlichkeitsstruktur des Individuums und dem Spiegelbild im Kollektiv ist, deutet sich dann eine asymmetrische Wahrnehmung von Selbst- und Fremdbild der Jugendlichen an? Sind Jugendliche der Generation@ ein verschlüsseltes Programm, das mit dem Ausdruckscode des Kollektivs nicht kompatibel ist und seine Identitätsfindung in einer zunehmend individualisierten Gesellschaft in Selbstregie vollzieht? Grundlegend ist dabei die Frage, wie Identität im Zeitalter des Internet entsteht.

4.3 Ich bin viele: Die virtuelle Reise multipler Identitäten

Greifen wir Douglas Kellners Aussage über die Cybergeneration, für die das Netz zu einem selbstverständlichen sozialen Raum des postmodernen Alltags geworden sei, um Beziehungen zu knüpfen und Identitäten zu formen, noch einmal auf. Als komplexer beschrieb die amerikanische Soziologin Sherry Turkle in ihrer 1995 veröffentlichten

¹¹² www.waldemar-vogelsang.de.

¹¹³ Ebd.

wegweisenden Arbeit «Life on Screen» die Entwicklung persönlicher und sozialer Identität im Internet wie folgt:

Das Internet ist zu einem wichtigen Speziallabor für Experimente mit jenen Ich-Konstruktionen und – Rekonstruktionen geworden, die für das postmoderne Leben charakteristisch sind. In seiner virtuellen Realität stilisieren und erschaffen wir unser Selbst.¹¹⁴

Turkle definiert den virtuellen Raum also nicht nur als einen neuen, originären Kommunikations- und Sozialraum, sondern zusätzlich als einen Raum, der – vor allem im Schutz der Anonymität – zum Experimentieren einlädt und Erfahrungen ermöglicht, die in der realen Welt vielleicht nur schwer oder nicht erlebbar wären. Der Computerbildschirm wird zur Projektionsfläche unseres Innenlebens, unserer eigenen Dramen, in denen wir Autorin, Produzent, Regisseur, Protagonist und Antagonist in Personalunion sind.¹¹⁵

Damit stellt sich die Frage nach der Existenz von multiplen Identitäten.¹¹⁶ Turkle führt Jacques Lacans Theorie eines sich zwischen dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen bewegenden dezentrierten Ich weiter und sieht das Entstehen multipler Identitäten unter anderem im Zusammenhang mit der aufkommenden Netzkommunikation: „Seine Benutzer können sich ein Selbst schaffen, indem sie durch viele Identitäten vagabundieren.“¹¹⁷ Gerade bei der Kontaktaufnahme zu anderen Personen im virtuellen Raum gestaltet der Nutzer seine Identität um und wechselt zwischen verschiedenen Identitäten hin und her, die sich ihrerseits durch die Kommunikation miteinander als auch in der Interaktion mit anderen Personen und deren Identitäten verändern.¹¹⁸

Dabei dem Kohärenzprinzip folgend, können multiple Identitäten nur in einer kommunikativen Wechselwirkung entstehen¹¹⁹ – in der Interaktion miteinander und mit dem virtuellen Kollektiv. In diesem Kontext sind vor allem MUDs¹²⁰ zu erwähnen: Sie sind eine neue Form von Kollektiv, in der die Spieler als Autoren nicht nur den textuellen Rahmen schaffen, in dem sie sich bewegen, sondern auch ihre eigenen Identitäten kreieren und zwischen ihnen wechseln – beides innerhalb eines vereinbarten Rahmens.¹²¹

Der Computerbildschirm wird zum Spiegel unseres Selbst, identifizierendes und identifikatorisches Element zugleich, der virtuelle Raum zu einem Bewusstseinsexperiment, vielleicht sogar zu einem Un- oder Unterbewusstseinsexperiment. Dennoch muss sich der

¹¹⁴ Turkle, 1998, S. 289.

¹¹⁵ Ebd., S. 38.

¹¹⁶ Das Konzept der multiplen Identität ist nicht zu verwechseln mit einer multiplen Persönlichkeit im Sinne einer Persönlichkeitsstörung. Multiple Identität ist nach Turkle ein flexibles Selbst, dessen Teile keine stabilen Einheiten sind.

¹¹⁷ Ebd., S. 287.

¹¹⁸ Ebd., S. 425.

¹¹⁹ Ebd., S. 419.

¹²⁰ Ein MUD (Multi User Dungeon) ist eine textbasierte virtuelle Welt, in sich mehrere Spieler gleichzeitig – meist in Rollenspielen – zusammenfinden. Die Spielwelt – Landschaften, Räume, Inventar und Charaktere – werden textlich beschrieben, weshalb MUDs durchaus auch als ein Stück kollektiver Literatur bezeichnet werden können. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Multi_User_Dungeon.

¹²¹ Turkle, 1998: S. 13.

Nutzer immer der besonderen Dynamik der virtuellen Welt bewusst sein, in der sich der Spieler nicht als Individuum im Kollektiv, sondern in seinen eigenen multiplen Identitäten gespiegelt sieht. Der Nutzer muss das Bewusstsein schärfen für das, was sich hinter den Online-Identitäten verbirgt. Dann liegt das große Potenzial der virtuellen Erfahrungen darin, diese für eine Entwicklung des Individuums im realen Kollektiv nutzbar zu machen – das eben auch immer mehr zu einer sich im Spannungsfeld zwischen Pluralisierung und Diversifizierung bewegenden Gemeinschaft wird, in der das Individuum selbst zu einem dynamischen System vielfältiger *Teil-Selbste* wird.

Während Sherry Turkle gerade im Internet und in der Netzkommunikation den Impuls für das Entstehen multipler Identitäten sieht und in der virtuellen Welt die große Chance, sich in einem geschützten Raum auf das Experiment mit dem Spiel der Identitäten einzulassen, spricht sie dem Theater das Potenzial ab, parallele Identitäten zu schaffen: Sie argumentiert, im Theaterstück behalte der Spieler die Rolle durchgehend; seine Identität sei durch die Körperlichkeit immer sichtbar.¹²² Dem ist entgegenzusetzen, dass das chorische Prinzip genau dieses Potenzial bietet – im Hinblick auf die Dynamik des Chors, das Wechselspiel zwischen Solist und Choreut oder das Sichtbarmachen des komplexen Innenlebens einer Figur auf der Bühne, etwas durch das chorische Prinzip darzustellen, was sonst nicht real darstellbar ist. Ist die Multiidentität im virtuellen Raum letzten Endes nichts anderes als Nora Somainis Chorarbeit, die Psychologie der Figuren durch die Aufteilung in mehrere Charaktere mit deren jeweils eigener Identität auszuloten? Zusätzlich bietet der Chor das Erleben von Körperlichkeit und Sprache. Wie es sich damit in der Virtualität verhält, wird im folgenden Kapitel analysiert.

4.4 Körper und Sprache im Netz

Wenn das Netz also einen kommunikativen Sozialraum kreiert, wie gestalten sich dann die sozialen Beziehungen darin? In unserer Gesellschaft definiert sich das Soziale über die kommunikativen Beziehungen innerhalb eines Kollektivs und bezieht die ureigenen Bedürfnisse wie Schutz, Nähe und Intimität ein. Soziales ist in diesem Kontext ein psychologisches, auf andere ausgerichtetes Konzept.

Das Internet bietet nun nicht die gewohnten Rahmenbedingungen der interpersonalen Kommunikation, da im elektronischen Netz der kommunikationsbestimmende Rahmen künstlich erzeugt werden muss: Mit der Haltung des Körpers, die immer auch Gefühle und Emotionen evoziert und transportiert, mit dem Einsatz von Mimik und Gestik werden – wir erinnern uns an den Habitus-Begriff und Brechts Chorgebrauch – auch Bedeutungsmuster

¹²² Ebd., S. 52.

entworfen, um Verhaltenserwartungen zu formulieren. In der Anonymität des elektronischen Netzes fällt die körperliche Präsenz ebenso weg wie Stimme und gesprochene Sprache. Daher gilt es, für diesen neuen Erfahrungshorizont einen spezifischen Geltungsrahmen zu vereinbaren und damit systematische Vorbedingungen zur sozialen Interaktion zu schaffen.¹²³ Das Soziale ereignet sich im Netz also nicht über taktile und sensorische Interaktion; Netzkommunikation ist Schriftkommunikation. Dies bedeutet, dass das Medium der Kommunikation die geschriebene Sprache ist, die unter den neuen Rahmenbedingungen eine eigene Schriftlichkeitskultur entwickelt. Gefühlsaussagen, Mimik und körperliches Befinden werden beschrieben oder durch Ersatzsymbole wie Emoticons oder Akronyme ausgedrückt. Dabei weicht die Wahrnehmung intensiver sozialer Beziehungen die mediale Distanziertheit scheinbar auf. Chattende fühlen sich in ihrer subjektiven Wahrnehmung im Gespräch; tatsächlich ist das Erleben interpersonaler Nähe im virtuellen Sozialraum lediglich Suggestion, die Bezeichnung der Netzkommunikation als *Sprechen* eine Metapher und das Gespräch im Netz reine Metaphorik.¹²⁴ Die sozialen Beziehungen sind dabei ebenso wenig interpersonaler Natur – auch wenn sie als intensiv wahrgenommen werden – wie die digitale Schriftlichkeit sich in gesprochene Sprache übersetzen lässt – auch wenn sie sich so anfühlt.

Was geschieht mit dem Körper der Spieler, die sich mit ihren textbasierten Identitäten in ihren textlich gestalteten Räumen bewegen? Während, wie im Theater, das spielerische Handeln unmittelbar mit dem Körper verbunden ist, agiert und interagiert der Spieler in der virtuellen Welt, physisch von seiner jeweiligen Spielfigur getrennt, sozusagen über einen virtuellen Stellvertreter. Während der Spieler, der aus einer Third-Person-Perspektive auf die Figur blickt, gewissermaßen die Rolle eines interaktiven Zuschauers einnimmt, identifiziert er sich in der Ego-Perspektive auf sensomotorische Weise mit dem Avatar. Dabei handelt der Spieler aus der Perspektive des Avatars, nimmt also dessen Point of View ein; das gibt ihm das Gefühl, mit dem eigenen Körper selbst direkt am Spielgeschehen teilzunehmen.¹²⁵

Dieser mittelbare Einsatz des Körpers kann dabei unmittelbar auf den Spieler vor dem Bildschirm zurückwirken. An dieser Stelle sei erneut Brecht zitiert: „das Anspannen der Halsmuskulatur und Anhalten des Atems [...], ein Verlagern des Körpergewichts auf das eine Bein, Zittrighalten der Muskeln, fahriges Drehen des Augapfels.“¹²⁶ Hier sind es nun

¹²³ Funken, 2000, S. 109.

¹²⁴ Thimm, 2000, S. 11ff. Verdeutlicht wird diese Suggestion auch dadurch, dass elektronische Schriftlichkeit nicht eins zu eins in das Mündliche transferierbar ist. Da der Text auf die Perzeption der Lesenden, nicht der Hörenden ausgelegt ist – diesbezüglich sei die Verwendung von Akronymen, Emoticons oder Chatslang genannt. Vgl. Thimm, 2000, S. 12.

¹²⁵ Fritz, 2004, S. 243f.

¹²⁶ Brecht, 1993, S. 616.

keine Impulse, sondern bloße Reaktionen, die keinen Widerhall mehr finden im virtuellen Kollektiv und in dem sich Spieler nur in ihren multiplen Identitäten spiegeln können. Die Emotion ist eine Stellvertreter-Emotion. Körper und Emotion begegnen einander in einer Art Hyperrealität und werden in ihrer Eigenprojektion immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen. Es entsteht keine Intimität, und es entwickelt sich keine Empathie als Grundlage für Solidarität, auf der ein funktionierendes Kollektiv aufgebaut ist.

Wie kann nun die Chorarbeit diesen entscheidenden Schritt leisten und eine Verknüpfung zwischen der Pluralität von Individuum und Gesellschaft finden? Dabei will die Arbeit Impulse für einen neuen methodischen theaterpädagogischen Ansatz bieten und blendet daher Beispiele einer expliziten didaktischen Umsetzung bewusst aus.

4.5 Der Chor – ein Bewusstseinsexperiment zwischen Aristoteles und «Skyrim»

Je intensiver ich mich für diese Arbeit mit der virtuellen Welt sowie dem Charakter der Netzkommunikation und der Beziehungen im medial konstituierten sozialen Raum beschäftigt habe, desto mehr strukturelle Parallelen zwischen dem Medium *Netz* und dem Medium *Chor* konnte ich feststellen. Beide spiegeln die Gesellschaft, beide einigen sich auf einen Geltungsrahmen, mit dem sie systematische Vorbedingungen für soziale Interaktion schaffen, und beide laden die Spieler dazu ein, sich auszuprobieren, zwischen multiplen Identitäten und Perspektiven zu wechseln und dabei Grenzen zu überschreiten, wie es in der Realität nicht uneingeschränkt möglich wäre.

4.5.1 Der Ansatz

Zugegeben hatte ich das nicht erwartet, da ich anfangs dazu tendierte – auch aufgrund meiner Erfahrung mit dem eingangs erwähnten Schulprojekt –, den Chor als Gegenentwurf zum virtuellen Sozialraum zu betrachten. Aus diesem Grund habe ich zunächst von dieser These ausgehend Ausgangspunkt und Ziel dieser Arbeit formuliert. Doch genau das macht das wissenschaftliche Arbeiten spannend: Der intuitive Ansatz tritt in einen konstruktiven und rekonstruktiven Prozess ein und eröffnet schließlich Reflexionsebenen mit neuen Möglichkeiten des Diskurses. Aus einer solchen hermeneutischen Annäherung an die Thematik hofft diese Arbeit, ihrem Anliegen, der Theaterpädagogik eine zusätzliche Perspektive bei der Arbeit mit Jugendlichen im Chor anzubieten, gerecht zu werden.

Das chorische Prinzip soll nun nicht als Gegenkonzept zum Cyberspace verstanden werden, sondern den Jugendlichen als Bindeglied zwischen Virtualität und Realität eine gemeinsame Arbeits-, Projektions-, Reflexions- und Reibungsfläche zur Verfügung stellen. In einem geschützten Raum des Experimentierens, Kommentierens und Verstehens sollen Jugendliche die Möglichkeit bekommen, das Potenzial des virtuellen Raums in der Realität

umzusetzen, sich ihrer Identität(en) und ihrer Rolle als Individuum im Kollektiv bewusst zu werden, ihre individuellen Freiräume ebenso wie die gemeinsamen Chancen zu erkennen und zu nutzen.

Tatsächlich spiegelt die virtuelle Welt unsere Multioptionsgesellschaft wider, die es jedoch – eingeschränkt durch die gegenwärtige soziokulturelle Ausrichtung des Kollektivs – dem Individuum noch nicht erlaubt, seine Multiidentitäten zu einem stimmigen Ganzen zusammenzufügen. Der Chor reflektiert die Widerstände und Brüche, die sich daraus ergeben. Das Virtuelle ist damit ein Abbild der Richtung, in die sich unsere Gesellschaft entwickelt, während der Chor die Gesellschaft und deren Wandel als reflexives Instrument kommentiert. Der Bildschirm ist ein Einwegspiegel, die Bühne aber wird zu einem Bewusstseinsexperiment. Hier setzt die chorische Arbeit ein. Wenn der Chor den virtuellen Raum mit dessen multiplen Identitäten erlebbar und reflektierbar machen soll, ist es dann nicht logisch, Computerrollenspiele im theatralen Raum mit allen bereits beschriebenen Möglichkeiten und Mitteln der Verfremdung zu inszenieren, aus denen die Chorarbeit schöpfen kann? Es geht also darum, einen Teil der virtuellen Welt, die integraler Bestandteil des Jugendalltags ist, über den Chor als Referenzmedium in die Realität zu transferieren. Sinnvoll wäre es, dieses Projekt mit einem Computerspiel umzusetzen, das jeder der Jugendlichen bereits aktiv gespielt hat, um einen direkten Vergleich zwischen suggeriertem und echtem interpersonalem Agieren zu erleben. Der Textkörper digital generierter Dialoge wird zum Chorkörper, der Körper des virtuellen Stellvertreters zum Körper des Spielers auf der Bühne. Hier beginnt die Wiederentdeckung von Sichtbarkeit, gesprochener Sprache und Körperlichkeit – oder gar eine Neuentdeckung des Körpers, der im Jugendalter die größte Wandlung des Lebens erfährt.

Eine Reihe von Computerrollenspielen weist Parallelen zu den Themen der griechischen Tragödie auf, zu deren komplexen Inhalten und den psychologisch vielschichtig gezeichneten Charakteren. Zudem spielt hier wie dort das Mythologische eine große Rolle. Vor diesem Hintergrund ist die theatrale Umsetzung eines Computerrollenspiels mit den Mitteln des chorischen Prinzips besonders spannend, da der Chor dabei seine originäre Funktion mit umso höherer Kraft entfalten kann. Um den Ansatz des Konzeptes zu illustrieren, habe ich das Spiel «The Elder Scrolls V: Skyrim»¹²⁷ ausgesucht.

4.5.2 Das Konzept

Der Ort der Geschehnisse ist Skyrim (Himmelsrand); Hintergrund der Story ist die Prophezeiung der «Elder Scrolls» von der Rückkehr der Drachen, von deren tatsächlicher

¹²⁷ «The Elder Scrolls V: Skyrim» wurde von Fachpresse und Spielenden gleichermaßen überaus positiv rezipiert und erhielt zahlreiche Auszeichnungen als bestes Rollenspiel 2018.

Ankunft die Bewohner überrascht werden: Niemand wollte den alten Schriften Glauben schenken. Laut Weissagung gibt es jedoch eine Person mit dem Körper eines Menschen und der Seele eines Drachens («Dragonborn»), der Skyrim retten kann. Gleichzeitig ist die politische und gesellschaftliche Situation in Himmelsrand tiefgreifenden Veränderungen unterworfen, nachdem das Kaiserreich den Großen Krieg und seine Unabhängigkeit verloren hat. Die harten Reformen, die dem Reich auferlegt werden, eskalieren in einem Bürgerkrieg, in dem die Spielfigur unverschuldet zwischen die Fronten gerät. Der Spieler hat die Wahl zwischen der Ego- und der Third-Person-Perspektive. Neben der Hauptquest kann er verschiedenen Gruppen – den Gilden und Fraktionen – beitreten und den Ausgang des Bürgerkriegs beeinflussen. Seine Handlungen nehmen wiederum Einfluss auf die Interaktion der einzelnen Personen und Gruppen mit dem Spieler. Ein auktorialer Erzähler, als Text auf dem Bildschirm, kommentiert die Ereignisse und spannt den Handlungsbogen zwischen vergangenem und zukünftigem Geschehen.¹²⁸

Im Zentrum der griechischen Tragödie steht ebenfalls die konfliktbehaftete Verstrickung des unschuldig-schuldigen Protagonisten; die Themen reichen von philosophischen bis hin zu existentiellen Komplexen, etwa der Seinsfrage, dem Verhältnis von Individuum und der Welt oder dem zwischen Menschen und Göttern. Der Konflikt des Protagonisten entsteht in der Auseinandersetzung zwischen dessen Innerem und der äußeren Welt.¹²⁹ Er steht gewissermaßen als Metapher für den Konflikt, den Erik H. Erikson im fünften Stadium seines Stufenmodells beschreibt: Die soziale Welt der Jugendlichen erweitert sich und bietet diesen unterschiedliche Rollen an, aus denen sie ihre Identität zu formen und zu festigen suchen und sich dabei herausgefordert sehen, in einem sensiblen sozial-interaktiven Verhältnis von Einordnung und individuellen Vorstellungen das Selbstbild mit dem Fremdbild, das Innen mit dem Außen immer wieder abzugleichen.¹³⁰

Um sich dieses Konflikts einerseits bewusst zu werden und ihn andererseits aufzuarbeiten, bietet der Chor eine Übungsfläche. Das ausgewählte dramatische Material –«Skyrim»– dient als Ausgangspunkt, Reibungsfläche und Impulsgeber für die gemeinsame szenische Auseinandersetzung mit dem Thema und bindet alle Beteiligten, auch die Spielleitung, in einen intensiven Annäherungsprozess ein. Die Szenen sollen möglichst facettenreich das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft spiegeln; im Mittelpunkt stehen dabei extreme moralische Gegensätze und beispielhaft gesteigerte politische Konflikte. Dass das chorische Prinzip die jugendlichen Spieler und die Spielleitung dabei vor ungewohnte Herausforderungen stellt, steht außer Frage.

¹²⁸ Wikipedia – The Elder Scrolls V: Skyrim https://de.m.wikipedia.org/wiki/The_Elder_Scrolls_V:_Skyrim.

¹²⁹ Foley, 2003: S. 2.

¹³⁰ Erikson, 1977, S. 106f.

Zunächst lernen die Jugendlichen anhand gemeinschafts- und individualitätsstiftender Übungen, wie sie etwa Sebastian Nübling in seinem *chorischen Spiel* entwickelt¹³¹, den Theaterchor kennen. Das Training rhythmischer Gemeinsamkeiten und das Zusammenspiel von Körper, Stimme, Bewegung und Atmung setzen kognitive, soziale und ästhetische Energien frei, halten die wechselseitige Aufmerksamkeit und Achtsamkeit wach, entwickeln das Bewusstsein, Teil einer Gruppe zu sein, und stärken den Zusammenhalt. So entsteht nach und nach ein gemeinsamer chorischer Ausdruckscode, der chorische Gestus. In einem nächsten Schritt geht es um individualitätsstiftende Übungen, die den Einzelnen aus der Gruppe heraustreten lassen. Im Schutze des Kollektivs wird er sich, immer mutiger werdend, in der Gruppe behaupten, ohne die Gemeinsamkeit zu zerstören. Entscheidend für die chorische Spielsituation ist dabei, dass die Spielenden in allen Einzelhandlungen in einen Gruppenprozess eingebunden sind und sich dabei jede szenische Handlung nicht nur auf sich selbst, sondern direkt oder indirekt immer auf die Gruppensituation bezieht.¹³² Hier sind die Rolle des Theaterpädagogen als Spielleitung und dessen Haltung entscheidend: Er sichert Frei- und Schutzräume für die gemeinsame Arbeit und die Arbeit der Einzelpersonen, die die Spielleitung mit ihren sozialen Hintergründen und ihrer eigenen Biografie sieht.¹³³ In diesem Kontext wird den Jugendlichen auf einer reflexiven Ebene nachvollziehbar gemacht, weshalb sie sich in «Skyrim» eben genau diese Spielfigur(en) für sich ausgesucht haben.

Die (darstellerische) Verantwortung der Einzelperson für den kollektiven Prozess wird somit erlebbar und erleichtert den Jugendlichen den Zugang zum Rahmenthema *Individuum und Kollektiv* sowie zum Verständnis von Solidarität als Fundament eines funktionierenden Kollektivs. Bei der szenischen Erforschung von «Skyrim» werden aktuelle Bezüge hergestellt. Ausgangsfragen sind zum Beispiel: In welchen Zusammenhängen erleben Jugendliche zunehmend Individualisierung beziehungsweise Entsolidarisierung? Bedeutet Individualisierung demgegenüber nicht auch persönliche Identität? Wo finden sich derzeit Wir-Gefühle und kollektive Identitäten? Was bedeuten Freiheit und Selbstbestimmung? Stehen sie dem Kollektiv unversöhnlich gegenüber oder existiert das eine nur im Zusammenspiel mit dem anderen? Interessant wäre es, diese Zusammenhänge mit der aktuellen pandemischen Situation zu diskutieren und zu versuchen, diese szenisch mit der Handlung und den Figuren von «Skyrim» zu verknüpfen, den Chor zum Beispiel auf der Metaebene – in der Rolle des auktorialen, allwissenden Erzählers – als steuernde reflektierende Instanz einzusetzen und dabei die herkömmliche Dichotomie von Schauspieler und Zuschauer aufzubrechen. Das ist aber nur einer von vielen Impulsen;

¹³¹ Nübling, 1998, S. 67ff.

¹³² Ebd.; vgl. Kurzenberger, 2005, S. 377 ff und Sommer, 2008, S.120ff.

¹³³ Ebd.

Voraussetzung für das Gelingen des Projekts ist ein offener Arbeitsprozess, in den die unterschiedlichen Ideen, Kompetenzen und Entscheidungsfähigkeiten der Jugendlichen konstruktiv einfließen.¹³⁴ Mit dem Gelingen ist aber auch das Scheitern verbunden. Entscheidend dabei ist, an diesem Punkt herauszufinden, weshalb etwas nicht oder zumindest nicht in der gegebenen Form funktioniert. Ergänzungen und Änderungen bereichern, wenn sie von der Gruppe nach gründlicher Reflexion und Erprobung gemeinsam getragen werden, den Prozess ebenso wie überraschende Dynamisierungen: im Wechselspiel von Protagonist und Chor oder im kommunikativen Zusammenspiel von Schauspieler und Publikum als integralem Bestandteil des dramatischen und ästhetischen Geschehens. (Hier kann erneut auf Schleef verwiesen werden: Bühnenwirklichkeit statt Zuschauerfiktion.)

Formen der Inszenierung werden entschieden, geprobt, variiert oder auch verworfen. Jedes *Scheitern* setzt einen neuen Kreativitätsprozess in Gang. Die Brüchigkeit oder Mehrdimensionalität eines Charakters wird durch Rollensplitting dargestellt; dessen Selbstfindung – wenn er dessen Identitätsfragmente zu einem leistungsfähigen Ganzen zusammengesetzt hat – wird durch die Vielfachstimme des Chorkörpers gefeiert. Wenn die Körper sich spüren und die Stimmen sich vereinen, dann schwingen die Seelen, wie Nora Somaini eingangs zitiert wurde. Das ist dann echte Emotionalität, energetische Intensität, bewusstes Erleben seiner Selbst als Individuum und als Teil des Kollektivs. Das schafft echte Solidarität.

5. Schlussbetrachtung

Mit einem kraftvollen Zitat der Regisseurin und Choreografin Claudia Bosse soll an dieser Stelle zusammengefasst werden, was in der vorliegenden Arbeit entwickelt worden ist:

Chor ist die älteste politisch-ästhetische Praxis unserer westeuropäischen Kultur. [...]

Chor ist eine konkrete körperliche Praxis.

Chor ist ein gesellschaftlicher Raum.

Chor ist Gefahr. Chor gegenüber Chor. Chor gegenüber Einzelnen.

Chor ist die Differenz einer Organisation von Menschen, die einer anderen Organisation von Menschen gegenüber steht oder sie durchdringt, zersetzt, ergänzt, umklammert.

Chor ist ein mit sich selbst auseinandersetzendes Gefüge.

Chor ist die Konfrontation mit einem gemeinschaftlichen Potential.

Chor ist ein kollektives Potential. Ein Krafffeld.¹³⁵

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Bosse, 2008

Ergänzend sei Folgendes hinzugefügt: Chor ist ästhetischer Bildungsprozess, persönlicher Erkenntnis-, Entwicklungs- und Stabilisierungsprozess. Chor ist Körperlichkeit, intensives soziales Interagieren und daher für unsere Jugendlichen Übungs-, Projektions-, Reflexions- und Reibungsfläche im herausfordernden Prozess, ihre eigene Persönlichkeit zu entdecken und zu definieren, ihre Rolle aus der Vielzahl von Optionen zu finden und sich als Individuum zu erfahren, das erst im Kollektiv seine Identitätsfragmente zu einem stimmigen Selbst zusammensetzen kann.

Chor ist Forschungslabor und Experiment – auch für mich als Theaterpädagogin, denn ich befinde mich ebenso im Prozess. Auch ich entdecke neues Terrain und erlebe, dass sich der Status der Jugend in einer zunehmend virtuell durchdrungenen Gesellschaft ändert: Unsere Jugend als Generation@ ist zur medialen Avantgarde geworden und damit sowohl eine Herausforderung als auch eine Chance für die Generationen vor und nach ihr. Chor ist soziale Kunstform, intermediales Erleben und als Inszenierungsform des postmodernen Theaters ein Äquivalent für unsere postmoderne Gesellschaft.

6. Literaturverzeichnis

- Baur, Detlev (1999): *Der Chor Im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des Theatralen Mittels Chor*, Bd. 30 (Theatron). Walter de Gruyter, Tübingen.
- Beese, Henriette (1979): *Gewaltiges macht aber auch viel Mühe. Henriette Beese über die Arbeit an der Berliner „Antigone“-Inszenierung*, in: *TheHe*, S. 52-53.
- Billings, Joshua (2011): *Epic and Tragic Music: The Union of the Arts in the Eighteenth Century*, in: *JHI* 72.1, S. 99-117.
- Bohleber, Werner (1996): *Identität und Selbst. Die Bedeutung der neueren Entwicklungsforschung für die psychoanalytische Theorie des Selbst*, in: Ders. (Hrsg.): *Adoleszenz und Identität*. Klett-Cotta, Stuttgart, S. 268–302.
- Bosse, Claudia: *Chor ist Gefahr*, in: Programmheft zur Inszenierung „*Die Perser*“. Staatstheater Braunschweig/Festival THEATERFORMEN 2008.
- Bourdieu, Pierre/Waquant, Loic (1994): *Responses pour une anthropologie reflexive*. Éditions de Seuil, Paris.
- Brecht, Berthold: *Über den Gestus*, in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22 (1993), Schriften 2, Teil 2 (hrsg. v. Hecht, Werner). Aufbau-Verlag, Berlin/Frankfurt am Main.
- Burkhardt, Barbara und Franz Wille (2009): *„Wo ist die Störung?“ Ein Gespräch mit dem Chorleiter Bernd Freytag über die Arbeit mit Einar Schleef und Volker Lössch, über Hebung, Senkung und Zäsur, den Einzelnen und die Klassenkampffrage*, in: *ThHe*, S. 6-11.
- Erikson, Erik H. (1977): *Identität und Lebenszyklus*. Suhrkamp, Frankfurt am Main (4. Auflage).
- Feierabend, Sabine: *Medien im Alltag Jugendlicher – multimedial und multifunktional. Ergebnisse der JIM-Studie 2019*.
- Foley, Helene (2003): *Choral Identity in Greek Tragedy*, in: *CP* 98.1, S. 1-30.
- Fritz, Jürgen (2004): *Das Spiel verstehen. Eine Einführung in Theorie und Bedeutung*. Juventa Verlag, Weinheim.
- Funken, Christiane (2000): *Körpertext oder Textkörper – Zur vermeintlichen Neutralisierung geschlechtlicher Körperinszenierungen im elektronischen Netz.*, in: Becker, Barbara/Schneider, Irmela: *Was vom Körper übrig blieb. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Campus Verlag, Frankfurt am Main, S. 103-130.

- Gärtner, Thomas (2003): „Besser, dem gemeinen Volk anzugehören“. Zur Rolle des Chors in den Senecanischen Tragödien, in: StHT 4.4, S. 1-53.
- Geary, Jason (2006): *Reinventing the Past: Mendelssohn's Antigone and the Creation of an Ancient Greek Musical Language*, in: JoM 23.2, S. 187-226.
- Glodny-Wiercinski, Dorothea (1968): *Marginalien zu Berthold Brechts 'Kleinem Oroganon für das Theater'*, in: DVJLG 42, S. 662-676.
- Gönner, Gerhard (1989): Von "zerspaltenen Herzen" und der "gebrechlichen Einrichtung der Welt". Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. J.B. Metzler, Berlin/Heidelberg.
- Greiner, Bernhard (2000): Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst. Walter de Gruyter, Tübingen/Basel.
- Hawthorne, Kevin (2009): *The Chorus as Rhetorical Audience: A Sophoklean Agōn Pattern*, in: AJP 130.1, S. 25-46.
- Hentschel, Ulrike (2010): *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*. Schibri-Verlag, Weinheim.
- Johnson, Eugene (2006): *The Failed Jeremiad in "Samson Agonistes"*, in: SEL 46.1, 179-194.
- Kellner, Douglas (1997): *Die erste Cybergeneration*, in: SPoKK (Hrsg.): *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Bollmann Verlag Mannheim, S. 310-316.
- Keupp, Heiner (2006): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Rohwohlt, Reinbek.
- Krappmann, Lothar (1982): *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Klett-Cotta, Stuttgart (6. Aufl.).
- Kurzenberger, Hajo (1998): *Theater als Chor*, in: Ders. (Hrsg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text. Medien und Theater*, Bd. 7. Transcript, Hildesheim, S. 20.
- Kurzenberger, Hajo (2005): *Theater als soziale Kunstform. Hajo Kurzenberger im Gespräch mit Karola Wenzel*, in: Streisand, Marianne (Hrsg.): *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik. Teil 1. (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Bd. 4)* Schibri-Verlag, Berlin/Milow/Strasburg, S. 376-387.

- Kurzenberger, Hajo (2009): *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaften, theatrale Kreativität.* Bd. 13 (Theater). Transcript, Bielefeld.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2015): *The Speech Choir in Central European Theatres and Literary Musical Works in the First Third of the 20th Century*, in: *Mu* 18, S. 159-173.
- Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (1994): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu.* Campus, Frankfurt.
- Nübling, Sebastian (1998): *Chorisches Spiel II. Übungsbeispiele und Strukturelemente eines theatralen Verfahrens*, in: Kurzenberger, Hajo (Hrsg.): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text. Medien und Theater*, Bd. 7. Transcript, Hildesheim, S. 41-62.
- Oehlschlägel, Heike (2006): *Theater im Affekt. Gegenwart bei Einar Schleef*, in: dies. et. al. (Hrsg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse.* Transcript, Bielefeld, S. 168-184.
- Pilz, Dirk (2006): *Das Fehlen der Götter. Nora Somaini inszeniert am Theaterhaus Jena Kleists „Amphitryon“*, in: *TdZ*, S. 30-31.
- Prendergast, Monica (2004): *The “Ideal Spectator”. Dramatic Chorus, Collective Creation, and Curriculum*, in: *AJER* 50.2, S. 141-150.
- Raddatz, Frank (2006): *Chor ist eine emanzipierte Masse. Ein Gespräch mit dem griechischen Regisseur Theodoros Terzopoulos*, in: *TdZ*, S. 24-26.
- Reuß, Roland (1991): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe, Bd.1 – Amphitryon* (hrsg. v. Reuß, Roland/Staengle, Peter). Stroemfeld, Basel.
- Roesner, David (2003): *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson.* FMTh, Bd. 31. Narr Francke Attempto, Tübingen.
- Schiller, Friedrich: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.* (Vorwort zu *Die Braut von Messina*), in: Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (2005) (hrsg.v. Matthias Oehme, Matthias/Thalheim, Hans-Günther). Aufbau-Verlag, Berlin, S. 7-17.
- Schleef, Einar (1997): *Droge Faust Parsifal.* Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Schmidt, Christina (2010): *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater.* Transcript, Bielefeld.
- Sommer, Harald Volker (2007): *Über den Gebrauch des Chors in der Theaterpädagogik: Theorie, Geschichte und Praxis des chorischen Prinzips.* VDM Verlag Dr. Müller, Wien.

Sommer, Harald Volker (2008): *Theaterpädagogik am Theater der Jugend. Theatrales Lernen durch die chorische Arbeitsweise*, in: Bauer, Gerald/Peter, Birgit (Hrsg.): „Neue Wege“, 75 Jahre Theater der Jugend in Wien. LIT Verlag, Wien, S. 118-129.

Thimm, Caja (2000): *Soziales im Netz – (Neue) Kommunikationskulturen und gelebte Sozialität*, in: Dies. (Hrsg.): *Soziales im Netz. Sprache, Beziehungen und Kommunikationskulturen im Internet*. Wiesbaden, S. 7-17.

Turkle, Sherry (1998): *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*. Rowohlt, Reinbek.

Vogelsang, Waldemar: *Jugendkulturen und Medien. Aktuelle Ergebnisse der Jugendmedienforschung*. Zum Download auf der Homepage www.waldemarvogelsang.de.

Wikipedia: MUD

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Multi_User_Dungeon

Wikipedia – The Elder Scrolls V: Skyrim
https://de.m.wikipedia.org/wiki/The_Elder_Scrolls_V:_Skyrim.

Witzeling, Klaus (2006): *Die verschiedenen Farben im Chor. Die Schweizer Regisseurin Nora Somaini im Gespräch*, in: TdZ, S. 27-29.

Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. IFAVL, Bd. 35. Editions Rodopi, Amsterdam/Atlanta.

Zirfas, Jörg/Jörissen, Benjamin (2010): *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

7. Abkürzungen

AJER – The Alberta Journal of Educational Research

AJP – American Journal of Philology

CP – Classical Philology

DVJLG – Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

FMTh– Forum Modernes Theater

IFAVL – Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden
Literaturwissenschaft

JHI – Journal of the History of Ideas

JoM– The Journal of Musicology

Mu –Muzikologija.Musicology

SEL – Studies in English Literature

StHT–Studia Humaniora Tartuens

TdZ– Theater der Zeit

ThHe– Theater Heute

8. Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig und ohne zulässige fremde Hilfe angefertigt zu haben. Die verwendeten Hilfsmittel und Quellen sind im Literaturverzeichnis vollständig aufgeführt.

Ich versichere, dass alle unveränderten oder mit Abänderungen aus anderen Arbeiten übernommenen Textstellen mit einem Quellennachweis versehen sind.

Jeanine Ueberschlag

Kriens, 21. Mai 2021