



D G S S | 2
@ktuell | 2021

IMPRESSUM

Herausgeber: Deutsche Gesellschaft für Sprechwissenschaft
und Sprecherziehung e.V.


 <http://www.dgss.de>


1. Vorsitzender:

Dr. Ortwin Lämke


Richardstr. 1 a

48565 Steinfurt

 +49 (0)251 83 24426

 vorsitz@dgss.de

Redaktionsausschuss: Prof. Dr. Ines Bose
Prof. Dr. Kerstin Kipp
Dr. Ulrich Nebert
Prof. Dr. Susanne Voigt-Zimmermann
Dr. Marita Pabst-Weinschenk

Redaktion: Dr. Elisa Franz
Geschäftsstelle
Mauritzstr. 32/33
48143 Münster
 +49 (0)176 3495 3845
 geschaeftsstelle@dgss.de

ISSN 2191-5032

Briefe, Hinweise und Artikel von DGSS-Mitgliedern werden weitmöglichst ungekürzt und unzensiert abgedruckt. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion bzw. des DGSS-Vorstands wieder.

Die Bankverbindung der DGSS:
Sparkasse Aachen (BIC: AACSD33)
IBAN: DE68 3905 0000 0047 2600 88
DGSS-Gläubiger-ID: DE27ZZZ00001135450

INHALT

Exklusive Angebote für Mitglieder.....	3
Nachruf auf Sabine Seggelke	4
Chorisches Sprechen im Schauspiel.....	6
Rätsel-Reihe: Wer war das denn?.....	25

EXKLUSIVE ANGEBOTE FÜR MITGLIEDER

DGSS-Intranet

Im Intranet können DGSS-Mitglieder ihre Adressdaten und, falls dort zugelassen, ihr Profil in der Trainer/-innen-Suche pflegen, auf das Mitgliederverzeichnis zugreifen und interne Informationen lesen.

Klicken Sie auf den Button „Log In“ (auf der DGSS-Homepage rechts oben) und geben Sie ihre individuellen Zugangsdaten ein, die Sie mit separater Post erhalten haben. Ihr Passwort können Sie nach Belieben ändern. Sichere Passwörter sind eine willkürlich erscheinende Kombination von mindestens acht Buchstaben (Groß- und Kleinschreibung), Ziffern und Sonderzeichen.

Profil im DGSS-Trainer/-innen-Almanach bzw. in der Trainer/-innen-Suche?

Wer als DGSS-Mitglied mit abgeschlossenem sprecherzieherischem/ sprechwissenschaftlichem Studium seine Daten in den Trainer/-innen-Almanach auf der DGSS-Homepage eintragen oder bereits bestehende Einträge verändern lassen möchte, wende sich bitte an die Geschäftsstelle (s. S. 2).

Wie nehmen Sie an der DGSS-Mailing-Liste teil?

An- und Abmeldung ist über folgende Internetseite möglich:

<http://lists.phil-fak.uni-duesseldorf.de/mailman/listinfo/dgss>

bzw. <http://goo.gl/rNnGtF>

DGSS-Studierendenverteiler

Anmeldung per E-Mail an: studierendenvorstand.dgss@googlemail.com

TRAINERversorgung e.V.

Durch die Kooperation mit der TRAINERversorgung e.V. haben DGSS-Mitglieder die Möglichkeit, die Vorteile verschiedener Verbands-Gruppen-Rahmenverträge zu stark vergünstigten Konditionen zu nutzen. Die TVbasic-Mitgliedschaft ist überdies für DGSS-Mitglieder beitragsfrei. Infos unter TRAINERversorgung e. V., Hauptstr. 39, 50996 Köln, 0221 33179 87, 0221 33179 92.

Ermäßigte Mitgliedsbeiträge bei den DGSS-Landesverbänden

Viele Landesverbände der DGSS, die Ihren Mitgliedern regionale Fortbildungsveranstaltungen und weitere Serviceleistungen anbieten, gewähren DGSS-Mitgliedern Beitragsermäßigungen von bis zu 50%.

Sonderkonditionen für DGSS-Veranstaltungen

Als DGSS-Mitglied zahlen Sie ermäßigte Beiträge z. B. für die Teilnahme an den DGSS-Jahrestagungen und anderen Veranstaltungen der DGSS-Akademie.

Nachruf auf Sabine Seggelke

Drei Verbindungen stützten unsere Freundschaft: unser beider Mitgliedschaft in der DGSS, die uns auf Tagungen oft zusammenführte, unser gemeinsam großes Interesse an der Sprechkunst, die wir beide auch selbst praktizierten und durch die gemeinsamen Jury-Erfahrungen beim Rezitationswettbewerb weitervermitteln und vertiefen konnten, und zuletzt unsere langen Telefongespräche während einer schweren Sehbehinderung, die sie wegen mangelnder ärztlicher Empathie häufig an den Rand der Verzweiflung brachte.

Wir haben oft miteinander bedauert, dass die Sprechkunst, ein traditionsreiches Fach in der DGSS-Prüfung, so wenig gepflegt wird; umso größer war unsere Genugtuung, dass der Wettbewerb sich zum internationalen Geheimtipp aller jungen ambitionierten Deutschsprecher entfaltete, die sich um Stimme und Sprechen bemühten.

Auch die im Westen weitverbreitete Ignoranz über die tatsächlichen ehemaligen Verhältnisse in der DDR bestimmte oft unsere Gespräche:

Sie war noch im Nazideutschland aufgewachsen, am 22. 11. 1932 in Merseburg als Maria Sabine Wegeleben geboren, hatte 1951 nach



Foto: Ulrike Volkhardt

dem Abitur DDR-übliche Arbeitseinsätze abzu-
leisten, und wurde als junge Schauspielstu-
dentin in Leipzig Zeugin und Teilnehmerin der
DDR-Aufstände gegen die zehnprozentige Ar-
beitsnorm-Erhöhung im Juni 1953.

Als Widerständlerin denunziert, entging sie
knapp der Verhaftung 1957 in Halle, wo sie bei
Prof. Eberhard Stock Sprecherziehung stu-
dierte, nach Westberlin, studierte von 1957-
1959 an der FU Berlin und legte 1958 bei Prof.
Christian Winkler in Marburg die Sprecherzie-
herprüfung ab.

Ihre vielfältigen kulturellen Aktivitäten bahnten den Kontakt zur Kulturszene in Hannover, wo sie 1966 den Regisseur und Filmautor Herbert Seggelke heiratete und mit ihm viele Filmprojekte und Künstlerporträts produzierte. In Hannover wirkte sie als Sprecherin beim NDR sowie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Wilhelm-Busch-Museum. Die Zusammenarbeit führte das Ehepaar Seggelke nach Zürich und brachte es mit vielen berühmten Autoren in Kontakt, u. a. mit Ingeborg Bachmann, Max Frisch und Hermann Hesse.

Zu Beginn der siebziger Jahre zog das Paar nach Düsseldorf, wo die Nähe zu rheinischen Industriellen und Künstlern weitere Projektpulse bot. Eine altersbedingte Erkrankung Herbert Seggelkes gab den Anstoß zu Sabines Dozentur als Sprecherzieherin für Kirchen- und Schulmusiker an der Folkwang Hochschule, heute Folkwang Universität der Künste.

Nach ihrer Pensionierung hat sie noch lange ihre künstlerische Lehrtätigkeit fortgesetzt,

Schauspieler und Rundfunksprecher geschult und an vielen künstlerischen Produktionen mitgewirkt; nebenbei auch an dem künstlerischen Programm der privaten medizinischen Hochschule in Witten Herdecke. Sabine Seggelke lebte bis zu ihrem Tod im Oktober 2020 in Düsseldorf.

Ihr klarer Blick und ihre unnachahmlich sichere Urteilsfähigkeit in der Einschätzung von Sprecher*innenqualitäten haben die Jury des Rezitationswettbewerbs sehr bereichert und manchmal sicher auch vor Fehleinschätzungen bewahrt.

Mir persönlich war sie ein Vorbild für Geradlinigkeit und Integrität. Jegliche Un- oder Halbwahrheit war ihr ein Gräuel. Kein Wunder, dass sie bei Ärzten vor allem Empathie und Respekt für die Situation des Patienten vermisste. Ich werde sie nie vergessen.

Prof. Dr. Eberhard Ockel

Chorisches Sprechen im Schauspiel

Zur chorischen Einstudierung in Ulrich Rasches Inszenierungen – Exemplarische Ergebnisse einer probenbegleitenden Analyse

von Rebecka Dürr

Inhalt

Einleitung	6
1. Die Chor-Figur im Wandel der Zeit	7
2. Ausgangssituation	10
3. Parameter chorischer Arbeit.....	12
4. Methode.....	14
5. Exemplarische Beobachtungen.....	15
6. Exemplarische Ergebnisse	20
7. Ausblick	21
Literatur.....	22
<i>Rebecka Dürr</i>	24

Einleitung

Die Chor-Figur des zeitgenössischen Theaters ermöglicht das Sichtbarwerden jener Spieler,¹ die im klassischen Sinne lediglich in einer Nebenrolle auftreten würden und begünstigt somit das Signet Ensemble-Kunst (vgl. Kurzenberger 1998, S. 32f.). Gemeinsamkeit und Ensemble-Arbeit setzen in diesem Zusammenhang ein Kennenlernen, ein Zuhören, ein Aufeinander-Hören voraus. Denn das Wesen des Chorklangs besteht im Zurücktreten der individuellen Stimmfärbung zugunsten einer

neuen kollektiven Gesamtfarbe (vgl. Löffler 1998, S. 37). Doch wie kann aus einer Gruppe Unbekannter ein Chor erwachsen, der es schafft, sich zu einem Thema zu positionieren und in seiner Sprache und seinem Tun einem Prinzip Folge zu leisten, mithilfe dessen er den Zuschauer erreichen kann? Regisseure wie Volker Lösch, Nora Somaini oder Marta Górnicka arbeiten seit einigen Jahren immer wieder mit Sprechchören und setzen diese ins Zentrum ihrer Inszenierungen. Auch Ulrich Rasches Arbeiten zeichnen sich durch eine ganz eigene, unverwechselbare Ästhetik aus. Zum

¹ Zugunsten der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Nennung weiblicher und männlicher

Sprachformen verzichtet. Sämtliche Bezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter.

einen sind seine Bühnen geprägt von großen, maschinenartigen Aufbauten und zum anderen durch eine Dominanz des Sprechchores sowie einem Verständnis des Chores als eigenständige Figur. Die folgenden Ausführungen gehen der Frage nach, welche sprachlich-sprecherischen, körperlichen und rhythmischen Elemente dieser Ästhetik zugrunde liegen und welche Methodik bei der Einstudierung seiner Chöre Verwendung findet. Dabei wird zunächst die Entwicklung des Chores dargestellt, um darauf aufbauend die chorische Arbeit Ulrich Rasches genauer zu betrachten. Folgend werden die chorischen Parameter Rhythmus, Körperlichkeit und Sprache beschrieben sowie die Untersuchungsmethode vorliegender Analyse erläutert. Abschließend stehen einige exemplarische Beobachtungen und Ergebnisse, welche vor dem Hintergrund sprechwissenschaftlicher sowie sprecherzieherischer Aspekte eingeordnet werden.

1. Die Chor-Figur im Wandel der Zeit

Das folgende Kapitel skizziert die Entwicklung des Chores von seiner Funktion als Reflexionsfläche, über den Missbrauch als Propagandainstrument bis hin zu seiner Neudefinierung in den 1990-er Jahren.

Die Entstehung der Chor-Figur, wie sie in einzelnen Zügen auch auf den heutigen Bühnen noch zu finden ist, liegt bereits in den frühen antiken Tragödien begründet. Ihren Ursprung nimmt sie im Kult um den Mythos des Gottes Dionysos und den zu seinen Ehren veranstalteten religiösen Riten der Dionysien. Jedoch war für die theatrale Darstellung der mythisch-religiöse Impuls nicht ausreichend, da es mehr als nur des Einzelnen bedurfte; es bedurfte einer Masse (Pellegrini 1955, S. 268f.).

Aus dem damaligen Kult entwickelten sich jene antiken Tragödienformen, die durch die Werke des Aischylos, Sophokles oder Euripides bekannt sind und die den Chor als Figur etablierten (vgl. Brunkhorst 1998, S. 178). Als homogene Gruppe von zwölf, seit Sophokles fünfzehn Sprechern, waren die Mitglieder gleich in Geschlecht, Alter und damit auch in der sozialen Stellung innerhalb der Polis. Auf diese Weise bildeten sie jedoch nie die gesamte Bevölkerung ab, sondern konnten lediglich stellvertretend für eine bestimmte Gruppe des Volkes angesehen werden (vgl. Baur 1997, S. 29). Damalige Tragödienformen waren an einen strengen Ablauf gebunden, der durch Interaktionswechsel zwischen Chor und Spielern sowie eine Art Choreografie, entstehend durch die unterschiedlichen Auftritte, geprägt war. Dabei bediente sich der Chor des Gesanges in Lied- und Rezitativform, um die durch die Schauspieler dialogisch hervorgebrachten Inhalte zu thematisieren, zu reflektieren und zu kommentieren (vgl. Lee 2013, S. 62f.). Er war folglich in das Bühnengeschehen integriert, aufgrund seiner Nähe zum Publikum als eine Art Mikrokosmos der Polis, jedoch auch mit der Welt der Zuschauer verbunden (vgl. Baur 1997, S. 44 und Lee 2013, S. 28). Auf diese Weise fungierte er als Bindeglied zwischen mythischem Helden und Polis und besaß somit eine Doppelfunktion, die ihm in der antiken Tragödie zu einem Sonderstatus verhalf (vgl. Lee 2013, S. 31).

Ende des 4. Jahrhunderts kam es zu einem Umbruch auf dem Theater, welcher eine Veränderung der Bühnensituation sowie eine Fokusverschiebung hin zu dialogischen Interaktionen mit sich brachte. Chöre wurden zu einer literarischen Konvention und verloren ihre ursprüngliche Bedeutung (vgl. Lee 2013, S. 31f.). Erst in der Moderne erfuhren sie u.a. durch

Shakespeares Werke eine Wiederbelebung. In ihrer Funktion erinnerten sie jedoch nur noch wenig an die Ursprünge der attischen Tragödienchöre, da sie nicht mehr als Reflexionsfläche fungierten, sondern auf die Vorstellung von Themen, Schauplätzen, Figuren sowie Vorgeschichten limitiert waren. Auch die Form der Kommunikation unterlag einer Veränderung. Die ursprünglichen gesanglichen Beiträge wurden zugunsten der Sprache verdrängt (vgl. Brunkhorst 1998, S. 174f.). In den folgenden Jahrzehnten entstanden mit Schillers „Die Braut von Messina“ (1803), Goethes „Faust“ (1808) oder Wedekinds „Frühlingserwachen“ (1898) weitere Werke mit chorisches Elementen. An dieser Stelle sei die Unterscheidung der Begriffe ‘Chorsprechen’ sowie ‘Sprechchor’ kurz erläutert, da sie vor dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung unterschiedlichen Absichten und Zielen unterliegen. Das Chorsprechen im Verständnis eines gemeinsamen Vorlesens findet sich im schulischen Kontext bereits seit dem 19. Jahrhundert. Nach Hermann Christians ist das Chorsprechen vornehmlich als ein pädagogisches Hilfsmittel der Sprecherziehung zu verstehen (vgl. 1927, S. 271). Dies ergänzt Paleske um die Zuschreibung der Funktion einer *Heilquelle für die kranken und verkrüppelten Sprachglieder* (1980, S. 324), welche als Hilfsmittel der Sprecherziehung bzw. im Sinn eines verstärkten Einzelsprechens genutzt werden könne (vgl. Pleister 1930, S. 230 und Türk 1933, S. 13). Auch Erich Drach sah in dieser Form ein legitimes und notwendiges didaktisches Hilfsmittel, wohingegen der Sprechchor als Medium eines künstlerischen Vortrags zu beschreiben sei (vgl. 1929, S. 180 und Christians 1927, S. 271). In Bezug auf die sprachliche Gestaltung des Sprechchores gibt Wilhelm Leyhausen an, dass sich die künstlerische

Form *bewußt von der Wirklichkeit unserer alltäglichen Gebrauchssprache* (1934, S. 23) fernhalte, daher würden Sprechakte meist in der ersten Person Plural formuliert und der Ton zeichne sich durch etwas *Herausgehoben-Feierliches, Orakelhaftes, Menschheitliches* (ebd., S. 14) aus. Die ergänzenden Körperbewegungen müssten aus der Sprache entwickelt werden, um den *poetischen Text körperlich zu verstehen* (1927, S. 273).

Das Streben nach einer kollektiven, körperlich erlebbaren ‘Vergemeinschaftungsform’, welche zur Verdeutlichung der politisch-weltanschaulichen Ansichten – des rechten wie auch linken politischen Lagers – diene, fand mit den Sprechchören eine vermeintlich ideale Ausdrucksform. So lässt sich in den Jahren 1919 bis 1936 eine Art Sprechchorbewegung erkennen, welche auf eine Generation verweist, die sich vom Individualismus des bürgerlich-liberalen Zeitalters befreien wollte (vgl. Meyer-Kalkus 2020, S. 752f.). Auch auf dem Theater fanden Sprechchöre weiterhin Verwendung und vor allem die Arbeiten Max Reinhardts sind eng mit dem Begriff der »Dramaturgie der Massen« verbunden. Reinhardt vertrat die Meinung, dass die Aufhebung der Grenzen zwischen Bühne und Publikum durch das Mittel Chor, die Entstehung einer Gemeinschaft fördere (vgl. Kurzenberger 2009, S. 45). Gleich der Vorstellung Reinhardts gibt Bethge an: *Man steht beieinander. Man richtet die Augen und Gedanken auf etwas Gemeinsames. Wort klingt in Wort. Gebärde greift in Gebärde. Das eigene Ich wird zum Zahnrad, welches ein anderes Zahnrad bewegt* (1926, S. 7). Ist die Gleichgestimmtheit der Zuhörer gegeben, wird diese assoziative Bewegung fortgesetzt und bildet den Ausgangspunkt für eine (neue) „Gesinnungsgemeinschaft“ (vgl. Heinrichs 1928, S. 10). In der entstandenen

Verschränkung von ästhetischen, weltanschaulich religiösen bzw. politischen Intentionen, der großen Rahmung von Botschaften mit emotionaler und appellativer Kraft, lag jedoch gleichzeitig die größte Gefahr (vgl. Meyer-Kalkus 2020, S. 250). Da eine *zur Kunstform erhobene Identifikation des Einzelnen mit einem lautstarken Kollektiv, das ständig Wir sagt und Abweichungen nicht kennt* (ebd., S. 755) eine Massenentfesselung und gleichzeitig eine Massendisziplinierung fördere (vgl. Bethge 1926, S. 25). In den 1922 veröffentlichten „Leitsätzen zur Bildungsarbeit der KPD“ wurde erstmalig auch die Notwendigkeit eines kulturpolitischen Kampfes formuliert. Infolgedessen kam es zur Gründung des „Zentralen Sprechchors der KPD“, welcher nicht zuletzt auch der *Gewinnung breiter Massen für den Klassenkampf mit Mitteln volkstümlicher Propaganda und Kunstdarbietungen* (Weber 1976, S. 124) dienen sollte. Das Aufkommen einer starken politischen Veränderung begünstigte den faschistischen Blick auf diese Formen des Sprechchores und folglich erschien auch das Sprechtheater Max Reinhardts *unfreiwillig als Wegbereiter einer Ästhetik, die den Chor zur formierten Masse macht, ihn durch Marschrhythmen gleichschaltet und ihn missbraucht als Staffage und Resonanzboden des Führerprotagonisten* (Kurzenberger 2009, S. 46). Die zur Gefolgschaftserziehung verwendeten Sprechchorformen der katholischen und sozialdemokratischen Jugendverbände wurden kurzerhand durch die Nationalsozialisten annektiert und dienten fortan als Propagandainstrument (vgl. Meyer-Kalkus 2020, S. 776). So beschreibt Langenbacher (selbst der NSDAP zugehörig): *Der Sprechchor ist eines der wesentlichen geistigen Kampfmittel der Bewegung gewesen und [...] dient als feierlicher, Empfindungs-*

steigerung vermittelnder Rahmen bei allen irgendwie Festcharakter tragenden Zusammensetzungen deutscher Menschen (1935, S. 43). Ebendieser Gebrauch des Sprechchores führte zu einer problematischen Stellung, die nur schwer zu überwinden war (vgl. Baur 1999: 90). Im Theater der Nachkriegszeit fand man dementsprechend weder Chöre noch andere Menschenansammlungen, die an die Massenästhetik des NS-Regimes hätten erinnern können (vgl. Settini 2019: 57). Die Folgejahre dienten der Aufarbeitung der Geschehnisse, die im Theater mit Schlüsselbegriffen wie „individuelle und kollektive Schuld“ sowie „Verantwortung in der Katastrophe“ ihren Platz fanden (ebd.: 58). Erst die in den 60er Jahren entstandene neue Form des Regietheaters führte sowohl in Westdeutschland als auch in der DDR auf unterschiedliche Weise zu einer Bedeutungssteigerung des Ensemblegedankens und damit auch zu einer Neu-Beschäftigung mit chorischen Formen (vgl. Baur 1999, S. 166). Der klassische Text verlor an Autorität und wurde zugunsten eines Aktualitätsbezuges neu komponiert und um eine Bühne erweitert, die jetzt dem Verständnis eines autonomen Ausdrucksmittels unterlag. Neue Inhalte und Konventionen hielten Einzug in das Theater und Autoren und Regisseure wie Peter Handke, Frank Castorf, Benno Besson oder Ariane Mnouchkine befassten sich mit der politischen und sozialen Aufarbeitung antiker Stoffe (vgl. Schößler 2008, S. 17f., Settini 2019, S. 58 und Irmer/Schmidt 2006, S. 139.).

Ein neues Verständnis von Theater in Deutschland entstand in den 1990er Jahren. Unter einer Vielzahl von neuen Mustern zur theatralen Wirklichkeitskonstitution fand sich indes auch das Mittel des Sprechchores in immer neuen Formen wieder (vgl. Kurzenberger

2009, S. 91). Das dramatische Prinzip der Verkörperung von Einzelfiguren oder der Identifikation mit eben diesen wurde aufgegeben zugunsten von Formen, die das Theater von tradierten Darstellungszielen wie nachgeahmten Welten, Handlungsstringenz und Werkgeschlossenheit befreiten. Folglich bedeutete Chortheater das Aufgeben eines Theaters der Protagonisten zum Vorteil einer oder mehrerer Gruppen. Angesprochene neue Formen des Sprechchores finden sich verstärkt in Einar Schleefs Chor-Theater, welches geprägt war von einer Chorfigur, die sich als sozial identifizierbare Gruppe sowie als energetische Einheit verstand (vgl. Orłowski 2019, S. 316). Laut Schleef bedarf es einer Chor-Idee oder eines Chor-Stücks, da nur mit Hilfe des Chores der Bezug zu einem Außen und damit auch zu einem Grund gegeben sei. Ohne diese Verbindung würden die individuellen Figuren untereinander insoliert, aus ihrem Kontext gerissen und somit die Tragödie des Einzelnen verfälscht (vgl. Orłowski 2019, S. 190). Mit der vorherrschenden Individualisierung der Sprecher werde der zusammenhängende Sprachkörper zerstört; die Darsteller zu Kunstmenschen, der Autor von den Darstellern vernichtet (vgl. Schleef 1997, S. 102). Der Dramentext besitzt für ihn eine gewisse Autonomie *als er sich auf eine andere, überpersonale Dimension hin öffnet, die sowohl den sprachlichen Sinn als auch den Status der Figur und den Klang der Sprache betrifft* (Schmidt 2008, S. 46). Daher verwendete er auch dann Chöre, wenn sie vom Autor nicht vorgesehen waren. Er sah in einigen Figuren eine allegorische Funktion, die sinnbildlich für ein Kollektiv stehen konnte. In der Umsetzung wurden diese Figuren daher von einem Chor verkörpert (vgl. Settini 2019, S. 87). Die Anordnung der Spieler im Raum, die sich mehrfach zu einer in sich

geschlossenen, linear organisierten Einheit verbanden, uniformartige Kostüme, synchrone Bewegungen in Kombination mit einem sehr langsamen oder marschähnlichen Gleichschritt, aber auch die Trennung von Körperbewegungen und Sprechakt sowie ein „dirigierender“ Choreut, der durch hörbares Zählen der Pausen und Schritte den Takt vorgab, waren maßgeblich für die formstrengen Arbeiten Schleefs (vgl. Passos de Carvalho 1999, S. 33f.). Die zugehörige Sprachbehandlung hatte dabei die Auffindung einer autoren-spezifischen Sprachmelodie zum Ziel. *Ein Ideal für die Umsetzung eines Autors wäre, wenn alle Sprecher »eine« Sprache sprechen würden, die sich nur durch Färbung, Intonation und Sprachführung voneinander unterscheidet, inhaltlich und darstellerisch aber gleich ausgerichtet ist* (Schleef 1997, S. 92). In Anlehnung an Schleefs Verständnis von Sprachbehandlung und Chor arbeitet auch Ulrich Rasche seit mehr als einem Jahrzehnt an der Perfektionierung seiner eigenen Chor-Ästhetik vor dem Hintergrund des postdramatischen Diskurses.

2. Ausgangssituation

Auf der Grundlage dieser Ästhetik sowie unter Berücksichtigung der Arbeiten Pina Bauschs, Robert Wilsons, Ariane Mnouchkines und der amerikanischen Kunst der 50er, 60er und frühen 70er Jahre – Expressionismus, Minimal Art und Pop Art – arbeitet Ulrich Rasche seit einigen Jahren an einer ganz eigenen Ästhetik des Chor-Körpers (vgl. Dössel 2018, o.S. und Huber 2016a, S. 12). Seine interdisziplinären Arbeiten unterliegen einer Kombination der Elemente Bewegung, Text und Musik (vgl. Bochow 2018, S. 11). Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, was uns in einer derart zerrissenen und gefährdeten Gesellschaft zusammenhält. Hiermit verbunden ebenfalls das

Verhältnis von Individuum zu einer Masse – der Macht der Gesellschaft – die ihren eigenen Sog und eine von ihr ausgehende Gefahr erzeuge (vgl. Dössel 2018, S. o.S.). Ähnlich wie Pina Bauschs Choreografien, welche geprägt waren von Bewegung in einem *stetig andauernden Fluss*, zeichnet sich auch Rasches Chor-Körper vor allem durch unentwegte Bewegung auf gigantischen Laufbändern, Walzen oder Scheiben aus (vgl. Bochow 2018, S. 11). Das Fortschreiten auf den rotierenden Bühnenelementen erfolgt entweder durch einzelne Spieler oder den Chor und unterliegt einer strengen Choreografie, welche sich durch Schrittfolgen auf der Stelle, zur Distanzüberwindung vorwärts oder im Kreuzschritt seitwärts auszeichnet (vgl. Dössel 2017, o.S.). Die Schrittfolgen werden um eine den Arbeiten Rasches eigene, spezifische ‘Körperlichkeit’ ergänzt. Hierunter sind verschiedene Körperbewegungen nach dezidierten Vorgaben zu verstehen, welche in Kombination mit einem hohen Maß an Körperspannung ausgeführt werden, den Schauspielern jedoch gleichzeitig die Etablierung eines individuellen Bewegungsspektrum erlauben. Laut Rasche sind die zugrundeliegenden, ‘gleichen’ Bewegungen zentral, da erst durch sie *die Individualität in der Abweichung zum Vorschein kommt* (Baur 2018, S. 31). Weitergehend sucht der Regisseur mit seinem Ensemble, ähnlich wie Schlee, nach einer autorenspezifischen Sprachmelodie. Dabei vertritt Rasche die Ansicht, dass es nicht möglich sei, der eng an den Inhalt gebundenen Sprache gerecht zu werden, würde man sich lediglich ihrer Metrik oder einem Reimschema hingeben. In einem Interview zu seiner „Woyzeck“ Inszenierung am Theater Basel 2017 erläutert der

Regisseur: *Ich würde behaupten, ohne Sinn gibt es keinen Rhythmus – und umgekehrt* (Kargl 2017, S. 15). Erst in der Verbindung von Gedanken und Musik könne sich die Sprache vollkommen entfalten (vgl. ebd.). Neben der Rhythmisierung der Sprache finden sich zudem häufig Wiederholungen zentraler Textstellen. Die auf diese Weise durch den Chor in Loop-Form hervorgebrachten Ausschnitte wirken wie eine Art Anstoß, welcher den weiteren Handlungsverlauf auflädt (vgl. Fiedler 2019, o.S.). Auch die Überlagerung von gesprochenem Wort trägt zu diesem Effekt bei (vgl. Bochow 2018, S. 11). Bewegung und Text bzw. Sprache werden zudem um die Komponente der Musik erweitert. Dabei entsteht das musikalische Konstrukt, gleich der Textrhythmik, in enger Zusammenarbeit mit dem Ensemble und den Musikern. Der Komponist Ari Benjamin Meyers erläutert diesbezüglich, dass die gewünschte Wirkung von Intensität und Dynamik sowie die emotionale Färbung einzelner Situationen in allen Inszenierungen durch den Einsatz von Live-Musik und die auf der Bühne befindlichen Musiker erzeugt werde, welche ebenfalls einen energetischen Einfluss auf die gesamte Arbeit nehmen (vgl. Huber 2016b, S. 19). Die Betrachtung der einzelnen Inszenierungen zeigt deutlich, dass der Chor seine Funktion als Reflexionsfläche überwunden hat. Vielmehr fungiert er als handelnde Figur im dramatischen Geschehen. Diese eigenständige Chor-Figur wird sichtbar als Räuberbande in „Die Räuber“ (2016), als Perserheer in „Die Perser“ (2018), als Zwillinge in „Das große Heft“ (2019) oder als Bewohner der Stadt Chili in „Das Erdbeben in Chili“ (2020), um nur eine Auswahl zu nennen.² Der moderne Chor, wie ihn Ulrich

² Die Rückschlüsse basieren auf Vorstellungsbesuchen der genannten Inszenierungen sowie auf Gesprächen mit dem Team um Ulrich Rasche.

Rasche versteht, scheint einem engen Zusammenwirken von Rhythmik, Körperlichkeit und Sprechrhythmus zu unterliegen. Die einzelnen Parameter werden im Folgenden genauer dargestellt.

3. Parameter chorischer Arbeit

Die Voraussetzung für jegliche Techniken und Komponenten zur Einstudierung chorischer Passagen bildet eine enge Verbindung zwischen individuellem Spieler und Mitspielern sowie die Bereitschaft sich sowohl in den Vordergrund stellen zu können als auch in der Gruppe aufzugehen (vgl. Nübling 1998, S. 83). Rhythmus sowie die damit verbundenen Phänomene der Synchronisation, des Timings und der Resonanz sind zudem für jeden Chor unerlässlich.

Davon ausgehend bilden Körperbewegungen und Sprechrhythmik zwei weitere Elemente, die sowohl in einen Einklang gebracht werden müssen als auch zur Entstehung einer Gemeinsamkeit beitragen (vgl. Waffenschmid 2012, S. 57).

a) Rhythmus, Synchronisation & Timing

Das Prinzip der Rhythmik kann als eine Art Stimulus verstanden werden, der sich in weitere Einheiten teilen lässt. Die auf diese Weise entstehenden Zwischenräume (Pausen) können zur weiteren Variation genutzt werden (vgl. Schumann/Pfänder 2017, S. 146). Auch die Möglichkeit zur Polyrhythmik, ein sich ergänzen von *voneinander unabhängigen Stimmen zu einer gleichmäßig fortlaufenden rhythmischen Bewegung* (Roesner 2003, S. 181), ermöglichen einen diversen Umgang mit einzelnen Elementen. Im Zusammenhang mit

beschriebenem Phänomen der Rhythmik ist auch das Konzept des Timings von Bedeutung. Als Timing wird *die konkrete Realisierung von Tonlängen und deren Relationen beim Musizieren bezeichnet. Auch die Artikulation kann zum Timing gezählt werden, da sie durch zeitliche Gestaltung erfolgt* (Auhagen 2009, S. 447). Dabei entsteht Timing auf Grundlage einer gemeinsamen Vereinbarung über die zeitliche Abfolge verschiedener Elemente und bildet somit die Basis für Synchronizität (vgl. Schumann/Pfänder 2017, S. 146). Als Voraussetzung für den Synchronisierungsprozess gilt vor allem das Antizipieren von verbalen und körperlichen Verhaltensweisen aller Beteiligten. Damit ist Antizipation eng verbunden mit einem gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus und einer gemeinsamen Absicht (vgl. Pfänder et al. 2017, S. 68). In Bezug auf den Chor beschreibt Nübling Rhythmus *als verbindendes Element zwischen Individuum und Gruppe [...] Er ist der Puls, der Herzschlag des Chores* (1998, S. 83). Gebildet wird er durch jeden einzelnen Spieler, gleichzeitig dient er als übergeordnetes Prinzip, welches sich zwischen den Spielern befindet und sie trägt (ebd.).

b) Körperlichkeit, Synchronisation & Resonanz

Die Fähigkeit sich zu einem externen periodischen Pulsschlag zu bewegen und sich diesem anzupassen, ohne dies explizit erlernt zu haben, deutet auf eine angeborene Fähigkeit hin (vgl. Fischinger/Kopiez 1998, S. 458). Körperbewegungen, Gesten, Blicke, aber auch Sprache sind menschliche Ausdrucksressourcen, welche situationsbedingt das Aufkommen von Resonanzphänomenen beobachten lassen (vgl. Pfänder et al. 2017, S. 66). Dabei kann Resonanz im Zusammenhang mit zwischenmenschlicher Kommunikation als Schwin-

gungsvorgang verstanden werden, da durch den Prozess der Wahrnehmung [...] *Informationen, die wir bewusst oder unbewusst im Laufe unseres Lebens abgespeichert haben, durch Signale oder Auslöser anderer in uns wieder zum Schwingen kommen und geistige, seelische Veränderungen oder ein körperliches Befinden bewirken* (Pallasch et al. 2008, S. 3). Gleichzeitig bildet das Resonanzphänomen die Grundlage für Prozesse der körperlichen und verbalen Synchronisation (vgl. Pfänder et al. 2017, S. 66). Demnach dient Synchronisation nicht ausschließlich dem Angleichen von Bewegungen, sondern ermöglicht ebenfalls die Antizipation ebendieser (vgl. Fischinger/Kopiez 1998, S. 460). Die Wahrnehmung für eigene und fremde körperliche Empfindungen und Bewegungen wird aufgrund der körperlichen Erfahrung von Resonanz und Synchronisation gefördert (vgl. Pfänder et al. 2017, S. 71). Übertragen auf die praktische Chorarbeit bedeutet dies zunächst die Erarbeitung eines gemeinsamen Empfindens bzw. die Entwicklung einer gemeinsamen Aufmerksamkeit für Geräusche, Gerüche und feinste Veränderungen, um eine Antizipation von Bewegungen und Gangarten zu ermöglichen und zu präzisieren (vgl. Neumann 2004, S. 138). Erweitert um individuelle körperliche Signale wie Blicke oder Impulse werden auf diese Weise Einsätze, Gangarten, Dynamiken und Rhythmusänderungen etabliert (ebd., S. 139).

c) Sprechrhythmus, Zäsur & Einsatz

Sowohl in Bezug auf Sprache als auch in Bezug auf Musik kann von einer zugrundeliegenden Periodizität ausgegangen werden, welche die Wiederholbarkeit von Mustern über einen bestimmten Zeitraum beschreibt. In der zeitlichen Dimension charakterisiert Rhythmus

somit kein einzelnes Ereignis, sondern einen Prozess (vgl. Breyer/Pfänder 2017, S. 14). Da der menschliche Rhythmus unterbewusst sowohl im Herzschlag als auch im Atemimpuls fest verankert ist, sind Bewegungen, Gesang, aber auch Sprache folglich eng an die natürliche Rhythmik und ihre Veränderungen gebunden (vgl. Habel 2002, S. 388). In der Sprache werden diese Strukturen durch verschiedene Formen der Betonung bedingt, um die Gedanken eines Satzes hörbar zur Erscheinung zu bringen (vgl. Habel 2002, S. 387). Die Mittel zur Hervorhebung und Untergliederung von Inhalten sind divers. Die Setzung von Zäsuren stellt ein häufig genutztes Element dar und sollte laut Freytag am energetischen Höhepunkt einer Passage verwendet werden, um die energetische Aufladung als Wendepunkt zu nutzen und die Handlung auf diese Weise in eine andere Richtung vorantreiben (vgl. Freytag 2009, S. 8). Was unter einer Pause zu verstehen ist, gibt Freytag nicht an. Jedoch kann in Bezug zur Verslehre vermutet werden, dass es sich um einen energetischen Abfall handelt (vgl. Duden 2018, o.S.). Auch die Möglichkeiten für ein gemeinsames Einsetzen in bevorstehende Textpassagen sind divers. So findet sich häufig die Variante des Einatmens als Orientierung für einen gemeinsamen Auftakt zu Passagenbeginn, meist durch den Chorführer. Dies geht oftmals einher mit der Kombination einer bestimmten Bewegung wie gezieltem Aufrichten oder einem Anheben der Schultern oder des Brustkorbes. Eine weitere Möglichkeit bietet die Artikulation der Konjunktion „und“ in unterschiedlicher dynamischer Ausprägung. Welche der Möglichkeiten Anwendung findet, entscheidet sich je nach Regisseur und Chor, jedoch auch nach der Textfassung. Einige Textpassagen bieten das Einarbeiten der Konjunktion an, vor allem

wenn zwei Chöre polyrhythmisch miteinander verknüpft sind (vgl. Jessen 2018, S. o.S.). Rhythmus, Musikalität und klangliche Vielfalt sowie einhergehende Komplexität bilden das Gegengewicht zu starren Formationen und steifen Disziplinierungen (vgl. Kurzenberger 2009, S. 66f.). Dem Chor kann somit eine erregende, bedrohliche, Kräfte steigernde sowie Kräfte zehrende Wirkung zugeschrieben werden (ebd., S. 48). Die gemeinsame Fokussierung, metrische Organisation sowie Präzision erhöhen die Präsenz und erzeugen auf diese Weise eine vom Chor ausgehende Energie, welche auf die Spieler selbst wie auch auf das Publikum übergeht (ebd., S. 67). Unter Berücksichtigung der beschriebenen Parameter wird im Folgenden zunächst die zugrundeliegende Methode der Analyse vorgestellt, um anschließend einige exemplarische Beobachtungen darzulegen.

4. Methode

Das Interesse der vorliegenden Untersuchung begründet sich in der Abbildung einer Methodik zur Einstudierung der Chöre in Ulrich Rasches Inszenierungen durch die Chorleiter Toni Jessen und Jürgen Lehmann. Hierfür wurde zunächst ein theoretischer Überblick über die Thematik Chor im Schauspiel erstellt, welcher um die Aspekte Synchronisation, Körperlichkeit, Rhythmik und Sprechrhythmus ergänzt wurde. Zudem liegen Vorstellungsbesuche der Inszenierungen Ulrich Rasches sowie erste Gespräche mit Toni Jessen zugrunde. Die ergänzend zu untersuchenden Daten wurden im Mai und Juni 2019 während der achtwöchigen Vorprobenphase der Produktion „Die Bakchen“ in der Regie von Ulrich Rasche erhoben. Die dreistündige Inszenierung eröffnete die neue Spielzeit 19/20 des Burgtheaters Wien. Im Vorfeld der Inszenierung wurde ein

15-köpfiger Chor, bestehend aus neun Männern und sechs Frauen, zusammengestellt. Dabei handelte es sich sowohl um berufserfahrene Schauspieler als auch um Schauspielstudierende im letzten Studienjahr. Für die Erhebung der Daten wurde die Methode der Feldanalyse gewählt. Die Verfasserin des Artikels war über den gesamten Zeitraum in die Proben eingebunden und konnte daher eine beobachtende, beratende, aber auch vereinzelt partizipative Position einnehmen. Bei den Daten handelt es sich um Mitschriften aus den einzelnen Probenphasen und Gesprächen mit den Beteiligten. Hierfür wurden Übersichten angelegt, welche die Aussagen der Chorleiter, der Choristen, des Regisseurs sowie eigene Beobachtungen festhielten. Dabei wurden nur jene Aussagen verwendet, die auch dokumentiert wurden, um eine Verzerrung durch private Unterhaltungen zu vermeiden. Diese notierten Aussagen wurden ausgewertet, in Kategorien unterteilt und finden sich in Auszügen in vorliegendem Artikel. Direkte Zitate aus der Feldanalyse, welche Anweisungen oder Kommentare während der Proben wiedergeben, stehen eingerückt in gestauchtem Schriftschnitt, in kleinerer Schriftgröße, mit Namen und Datum versehen. Eigene Beobachtungen sind mit Anführungszeichen gekennzeichnet. Da es sich meist um Erläuterungen oder Definitionen einzelner Begriffe handelt, sind sie aus Gründen der besseren Verständlichkeit in den Fließtext integriert. Beide Varianten dienen als Belege für ein methodisches Vorgehen der Chorleiter, stellen die Gewichtung der unterschiedlichen sprachlich-sprecherischen, körperlichen und rhythmischen Elemente in der chorischen Arbeit dar und ermöglichen Rückschlüsse auf sprecherzieherische Elemente. Abschließend wurde versucht eine zugrundeliegende durch die

Chorleiter verwendete Methodik zur Einstudierung des Chores abzuleiten. Die aus dieser Analyse hervorgegangenen Ergebnisse versuchen sowohl die Ästhetik des Chor-Körpers als auch eine zugrundeliegende Methodik zur Einstudierung der Chöre abzubilden. Die folgend dargestellten Beobachtungen stellen lediglich eine exemplarische Auswahl der Ergebnisse dar. Sie sind nicht als vollständige Darstellung der chorischen Einstudierung zu verstehen. Gleiches gilt für das beschriebene Chorische Prinzip, welches sich ausschließlich auf die hier dargestellten Inszenierungen von Ulrich Rasche bezieht und nicht direkt auf andere chorische Arbeiten übertragen werden kann.

5. Exemplarische Beobachtungen

Den Arbeiten Ulrich Rasches liegt ein dezidiertes Verständnis von Chor und chorischem Prinzip zugrunde. »Es beschreibt eine Sprache, die nur gemeinsam mit der Körperlichkeit bestehen kann bzw. aus dieser entsteht und die Inhalte nicht illustriert, sie aber trotzdem abbildet und klanglich darstellt«. Um dieses Prinzip und die damit verbundenen, einzelnen Schritte bei der Einstudierung des Chores besser aufzeigen zu können, werden diese in die Elemente Sprachbehandlung, Körperlichkeit sowie Rhythmik untergliedert.

a) Sprachbehandlung

Im Rahmen der Probenarbeit wird durch die Chorleitung wiederkehrend der Begriff der Sprachbehandlung verwendet. In Bezug auf das vorliegende chorische Prinzip meint dies: »Eine stark geführte, sich über ein Grundmetrum erstreckende Sprache, die mit hoher Sprechspannung und starkem Körperbezug, in

variierender Lautstärker hervorgebracht wird. Dabei ergibt sich aufgrund des zugrundeliegenden Metrums sowie der Zäsuren eine Verschiebung bzw. deutliche Unterteilung der Sinnabschnitte, die der Alltagssprache fremd ist«. Die Textvermittlung erfolgt mittels autonomer, vom Blatt gelöster Erarbeitung. Dabei werden die Sprachverläufe zunächst durch die Chorleiter vorgesprochen und im Anschluss durch den Chor wiederholt. Dieses Vorgehen ermöglicht einen freieren Umgang mit den Texten, da nicht fortwährend nach den richtigen Textstellen gesucht werden muss. »Weiterhin wird kontinuierlich mit einer Übersetzung der durch den Text vorgegebenen Bilder und/oder Stimmungen in eine sprachliche Form gearbeitet«. Innerhalb dieser Textarbeit steht vor allem die Vereinbarung über ein gemeinsames Vokabular zur Erarbeitung der Inhalte und der sprachlichen Realisierung im Fokus. So findet sich vor allem für den Begriff der Zäsur eine klare Unterscheidung. Während eine kleine Zäsur ein kurzes Anhalten beschreibt, welches die Möglichkeit bietet, Luft und Schwung für die folgende Passage zu holen, beschreibt eine große Zäsur eine Art aktive Pause, die etwas trennt, um es anschließend wieder zusammen zu setzen (vgl. Jessen). Ergänzt werden diese Varianten um die Form der artikulatorischen/sprachlichen Zäsur. Diese trennt meist ähnlich artikulierte, aufeinander folgende Laute. So vermeidet die Realisierung einer Zäsur zwischen den Silben <Fels-> und <-turm> das Erklingen von <Felssturm>. »Die Verabredung dieser „Unterbrechungen“ des sprachlichen Verlaufs erzeugt zum einen die für die Arbeiten Rasches charakteristische, sprachliche Form. Zum anderen bildet sie die Basis für jegliche weitere darauf aufbauende Konkretisierungen der Texte«. Aufgrund der spezifischen Sprach-

behandlung werden inhaltliche Fragen, klangliche Verläufe Wörter, Phrasen, einzelne Silben und Komposita exakt besprochen (1).

- (1) „<Und erhoben> Was? <Ihren Thyrsos> Wie? <Frisch> Wozu? <Zum Tanz> Wer? <Die Bakchen>“ (Lehmann 08.05.2019).

Zudem werden wiederkehrend phonetische Differenzierungen erarbeitet, um Fehldeutungen vorzubeugen und die angestrebten Wortbedeutungen entstehen zu lassen. Im gesamten Verlauf der Textarbeit reflektieren die Chorleiter was sie hören (2), indem sie zunächst wiederholen und daraufhin die von ihnen angestrebte Variante vorsprechen und Abweichungen erläutern (3).

- (2) „Nicht beschreibend/erzählend, sondern als aktiven Vorgang sehen“ (Jessen 09.05.2019).
- (3) „Die Größe ist nicht die Lautstärke, sondern die Geführtheit, Ausdruck“ (Lehmann 09.05.2019).

Auf dieser Grundlage wird am Umgang mit Endungen, an der Länge von An- und Auslauten sowie dem Halten der Silbenzahlen gearbeitet. Der Fokus liegt hierbei auf einem gemeinsamen Gefühl für die Länge der Laute, insbesondere von Plosiven und Frikativen. Im Fall der Auslaute wird vor allem darauf geachtet, dass diese bewusst und exakt artikuliert werden und somit nicht verschimmen. »Ergänzend wird zudem mit den Elementen der extremen Über- und Unterartikulation gearbeitet. Eine Überspannung würde zu einem sehr exakten und sauberen Klangbild führen; Eine Unterartikulation zu Verschleifungen und schwerer akustischer Verständlichkeit. Folglich wird mittels Variation versucht, allmählich das richtige Maß an Artikulationspräzision für die angestrebte Ästhetik zu finden«. Des Weiteren bleibt der Aspekt der Atmung zu erwähnen, welcher in der chorischen Arbeit von großer Bedeutung ist und in jeder Probe Beachtung findet. Hierbei wird zum einen auf den

„gemeinsamen“ Atem innerhalb der Gruppe geachtet, zum anderen auf die individuellen Atembögen. Auch der Vorgang des Abatmens, das neu einströmen lassen des Atems sowie das Abspannen werden wiederkehrend thematisiert. Angestrebt wird ein ökonomischer Umgang mit dem Atem, um eine genaue Kontrolle der Atemabgabe und infolgedessen eine präzise Sprech- und Sprachführung zu ermöglichen. Zudem werden die Aspekte Einsatz, Dirigat, Sprechfluss, Eigen- und Fremdwahrnehmung sowie eine später folgenden Mikrofonierung in Kombination mit In-Ear Monitoring berücksichtigt. »Sämtliche Prozesse werden mit allen relevanten Texten in möglichst regelmäßigen Abständen wiederholt und wenn nötig, leicht angepasst«. Die Erarbeitung erfolgt dabei sowohl in Groß- und Kleingruppen als auch in individueller Einzelarbeit. Die kontinuierliche Vertiefung dieser Variablen bilden die Grundlage für das vorliegende chorische Prinzip.

b) Körper und Schritt

Bevor die grundlegende körperliche Arbeit beschrieben und betrachtet werden kann, gilt es zu beachten, dass die Spieler während des gesamten Abends speziell angefertigte Gurte tragen, welche die Sicherung an Führungsschienen neben den Laufbändern ermöglichen. Das Gurtsystem erinnert in seinem Aufbau an Klettergurte, wird bis auf Höhe des Bauchnabels geschnürt und nimmt daher einen erheblichen Einfluss auf die Atmung.

Ein kraftvoller Schritt und eine hohe Körperspannung bilden die Grundlage der starken körperlichen Charakteristik. »Dabei ist das Ziel ein Gang, der durch eine schwere Bewegung in die Knie und aus den Knien heraus gekennzeichnet ist. Der jeweils hintere Fuß wird dabei erst im letzten Moment unter hoher

Spannung kraftvoll nach vorn geführt. Die Hüfte muss dabei beweglich bleiben, ein Schwingen jedoch vermieden werden. Eine stetige Spannung im Zentrum ermöglicht die Vermeidung eines hüpfenden Ganges. Der Oberkörper bleibt während des Schrittes aufrecht und unter Grundspannung, erlaubt damit eine Wendigkeit zu allen Richtungen. Gleiches gilt für den Kopf. Die Arme unterliegen ebenfalls einer Grundspannung, werden jedoch nicht explizit mitgeführt, sondern befinden sich seitlich, leicht angewinkelt am Körper. Der gesamte körperliche Aufbau folgt einem imaginären Zug nach vorn, welcher eine Dringlichkeit und Entschlossenheit ausdrücken soll«.

Der Beginn der körperlichen Arbeit findet zunächst mittels langsamen, gemeinsamen, freien Gehens durch den Raum statt. Erst im weiteren Verlauf wird mittels Metronom ein Tempo und somit auch ein Takt, hier 4/4, vorgegeben. Es folgen die Variation der Schrittlänge, das Ergänzen des Textes, Tempivariation sowie die Entwicklung eines Gefühls für die Veränderung des Atems. Ist ein Grundverständnis für das Gehen in Takt und Tempo etabliert, werden die Laufbänder hinzugenommen. Auf den Laufbändern liegt der Fokus zunächst lediglich auf der Entwicklung eines ersten Gefühls für die fortwährende Bewegung. Dabei werden ebenfalls die verschiedenen bereits am Boden erprobten Schrittmöglichkeiten ausprobiert sowie über Breite und Länge versucht einen für die Rhythmik passenden Schritt zu finden. Vor allem von Bedeutung ist dabei die Entwicklung eines Vorgangs für das Abrollen der Füße auf dem Band, welcher es erlaubt das Tempo zu halten sowie eine hohe Körperspannung aufzubauen. Ergänzend wird ebenfalls an einem passenden Gegengewicht durch den Oberkörper gear-

beitet. »Von Bedeutung ist hierbei, dass dieser geöffnet und wendig ist, jedoch trotzdem kontrolliert bewegt wird«. Zu Beginn der Proben zeigt sich häufig, dass die Spieler eine starke Bewegung der Arme und eine starre Haltung des Oberkörpers aufweisen. Dies kommt zustande, da die Arme meist zur Unterstützung der Visualisierung von Sprechverläufen genutzt werden und der Oberkörper zugunsten einer hohen Aufmerksamkeit und Konzentration für den Schritt vernachlässigt wird. Daher lockern die Spieler ihre Oberkörper in den Pausen zwischen den Textpassagen, um die Schultern erneut zu senken, wendig und entspannt zu bleiben. Im Verlauf der Proben stellt sich eine Gewöhnung an die Laufbandsituation sowie den rhythmischen Schritt ein, welche sich in einer deutlich organischeren Bewegung im Oberkörper zeigt. Im weiteren Verlauf wird mittels Musik versucht die Körperlichkeit weiter zu präzisieren und die angestrebte Gesamtwirkung zu erarbeiten (4).

- (4) „Wenn die Musik dazu kommt, kriegen wir nochmal eine andere Qualität in die Körperlichkeit. Der Klang von den Instrumenten ist einfach was ganz anderes im Raum, als der Klick vom Metronom“ (Jessen 24.05.2019).

Nach kurzen Passagen wird über die Gesamtwirkung sowie den Klang gesprochen. »Es fällt auf, dass der chorische Gesamtklang im Raum am besten ist, wenn die Stimmen der Spieler ideal an ihre Körper angebunden sind, der Chor aufeinander hört und somit eine hohe Resonanz im Einzelnen und der Gruppe entstehen kann. Diese Form des Probens ermöglicht das Erfahren verschiedener Gemütszustände, hervorgerufen durch verschiedene Tempi in Kombination mit den Inhalten der Texte. Die Erfahrung dieser sprachlichen, durchaus auch emotionalen Veränderung während der Probenphase lässt ein

Einbeziehen des Erlebten in die spielerisch-sprachliche Umsetzung der Texte zu«. Es ist zu vermuten, dass dies nicht nur in bzw. zwischen den Spielern (als eine Art flirrende Spannung im Raum), sondern auch in den Zuschauern eine Reaktion hervorrufen kann. »Vor allem mit Beginn der Musikverwendung nimmt die Relevanz der Körperlichkeit zum Anzeigen von Einsätzen und Zäsuren an Bedeutung zu«. Dabei sind auch hier die Varianten divers. Am häufigsten findet sich ein Anheben des Oberkörpers in Kombination mit übermäßigem An- oder Ausatmen, vor allem nach längeren Pausen. Innerhalb von Phrasen sind die Pausen klar verabredet und werden von jedem einzelnen Spieler mitgezählt. Eine deutliche Körperlichkeit findet sich dort nicht. »Da nahezu alle Spieler im Verlauf der Probenarbeit eine Körperlichkeit entwickeln, die ein leichtes oder deutlicheres Heben des Oberkörpers an einigen Stellen mit sich bringt, tritt diese Form des Einsatz-Gebens nicht auffallend heraus. Da die Spieler wissen, welcher der Mitspieler die Einsätze für ihre Gruppe oder den gesamten Chor angibt, kommt es auch von ihrer Seite trotz ähnlicher Bewegungen nicht oder nur selten zu Verwirrung«. Im weiteren Verlauf der Proben werden beschriebene Parameter wiederholt und vertieft sowie um Bühnenfahrten und Richtungswechsel auf den Laufbändern ergänzt.

c) Rhythmik

Die rhythmischen Strukturen von Sprache und Körperlichkeit, hier Schritt, unterliegen einer engen Verschränkung ineinander. Zugrunde liegt das Metrum des 4/4 Taktes, welches über die Zählzeiten variiert wird; der Schritt liegt lediglich auf der ersten oder auf der ersten und dritten Zählzeit. Des Weiteren wird in einigen Fällen auch das „Landen“, das Auf-

setzen des Fußes, verabredet, um das Mitzählen und somit den Beginn der folgenden Passage noch genauer festhalten zu können. Auch die Sprache unterliegt einer rhythmischen Struktur, die sich an das Metrum anlehnt. Jedoch wird, entgegen des Schrittes, auf das Lösen vom strengen Metrum geachtet. Je nach Inhalt und Textstruktur bzw. dramaturgischer Position im Gesamtwerk werden die Chorpässagen in verschiedenen Tempi realisiert. Veränderungen von Spannung oder Wirkung werden mittels Veränderung des Schrittes umgesetzt. Die Erarbeitung der Rhythmik erfolgt in zwei Stufen. Begonnen wird mit der Anlage und Einübung der jeweiligen Texte im festgelegten Tempo. Darauf folgend werden diese während des Laufens im Raum, später auf den Laufbändern, weiter vertieft, um frühestmöglich eine Verknüpfung der Komponente zu erzielen. Der Schritt liegt meist auf den Zählzeiten eins und drei. Welche Silben und Wörter auf Schritt gesprochen werden bzw. welche Teile nicht auf Schritt liegen, wird dabei zunächst von den Chorleitern vorgegeben und finalisiert, wenn mit den ersten Skizzen der musikalischen Komposition gearbeitet werden kann. »Die rhythmische Variation innerhalb der Textpassagen erfolgt über die Kontrastierung von knapp gehaltenen Abschnitten, die fast staccatohaft hervorgebracht werden, hin zu Parts, die in Bögen gedacht und verbalisiert werden (legato). Diese Form der Variation erzeugt zum einen unterschiedliche Spannungsqualitäten und zum anderen ermöglicht sie das Herausheben bestimmter Aspekte, die als besonders bedeutend erachtet werden«. Des Weiteren wird mit der Setzung von Auftakten und Off-Beats gearbeitet. Dabei unterstützt die auftaktige Setzung der Silben für ein Anziehen des Tempos, da sie knapper gesprochen

werden. Im Off-Beat wird die Sprache wiederum breiter geführt, da mehr Zeit vorhanden ist und die Sprache somit mehr ausgekostet werden kann.

Die Notation in Abbildung 1 verdeutlicht die Verschränkung von Schritt, Sprache und darunter liegender Rhythmik. Die Takte eins bis sieben zeigen zunächst, dass sich der Körper aufgrund des Schrittes häufig in der Schwebelage befindet, da der Schritt sehr lang geführt

werden muss, um sich über drei Zählzeiten in der Luft halten zu können. Dies fordert ein hohes Maß an Körperspannung, was sich wiederum in der Sprechführung wiederfindet. »Die Abschnitte, die dieser Rhythmik unterliegen, sind trotz des hohen Tempos von 150 bpm sprachlich sehr breit und schwer geführt, dienen der Vorbereitung und dem energetischen Aufbau inhaltlicher Passagen«.

Hirtenchor

Rhythmusverlauf mit Schrittwechsel

Abb. 1: Notation Schrittwechsel Hirtenchor.

Gekreuzte Noten markieren den Schritt (zunächst auf 1, dann Wechsel zu 1 und 3), viertel Pausen dazwischen den Moment des Fußes in der Luft. Die Tonhöhe dient lediglich der besseren Visualisierung und entspricht nicht der realisierten Tonhöhe. Eigene Darstellung.

Um damit zu brechen kann zum einen die Geschwindigkeit des Laufbandes erhöht werden oder wie in obigem Beispiel der Schritt bei gleichbleibendem Tempo auf die Zählzeiten eins und drei erweitert werden. »Diese Veränderung der Körperlichkeit führt im Ergebnis zu einer entstehenden Dringlichkeit, die sich auch sprachlich widerspiegelt. So erscheinen die Abschnitte deutlich wendiger und dynamischer«. Eine weitere Möglichkeit der rhythmischen Gestaltung besteht in der Verwendung von triolischen Aufteilungen der Wörter

(siehe Abb. 1 <Gottheit>, <aufsprudeln>). Die ternäre Realisierung einzelner Wörter bietet die Möglichkeit das Grundmetrum leicht zu verschleiern, sodass die Sprache freier laufen kann. Im Ergebnis und im Vergleich zur binären Variante klingen die Wörter dynamischer und wendiger. Unterstützt durch die unterschiedlichen Schrittfolgen werden ergänzend gewünschte Akzentuierungen unterstützt und herausgestellt. Die sich auf das Metrum legende binäre Realisierung der Wörter, lässt diese statischer, akkurater und schwerer

erscheinen, da jede Silbe eine Hauptzählzeit bedient. Beide Varianten erzeugen somit einen spezifischen klanglichen Verlauf, der je nach Passage die Inhalte der Texte hervorheben und verstärken oder abschwächen kann. Die detaillierte Erarbeitung der rhythmischen, sprachlichen wie körperlichen Strukturen sowie das Zusammenspiel mit der Musik könnte ein Grund für die spezifische Wirkung der Chortexte sein, welche stellenweise über der Musik frei im Raum zu schweben scheinen.

6. Exemplarische Ergebnisse

Im vergangenen Kapitel wurden einige Beobachtungen der sprecherisch-sprachlichen, körperlichen sowie rhythmischen Parameter der chorischen Arbeit dargestellt und zueinander in Beziehung gesetzt. Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, eine zu vorliegendem chorischen Prinzip passende Methodik abzubilden sowie mögliche, durch die Form entstehende Effekte und Wirkungen zu erläutern.

Die Form der Textestudierung kann auf das Prinzip des „Call and Response“ zurückgeführt werden. Im Rahmen dieses Vorgangs wird der Fokus zunächst sehr stark auf die durch die Sprache vorgegebenen Strukturen und Klänge bzw. das Abbilden dieser gelegt. Ein Illustrieren oder von außen aufgesetztes Interpretieren wird versucht zu vermeiden. Zu Beginn der Proben sind die Spieler der spezifischen, sprachlich-sprecherischen Form noch nicht mündig. Ganz im philosophischen Sinn, können sie den zu gestaltenden Text weder selbstbestimmt und in Eigenverantwortung auf das zugrundeliegende Metrum aufteilen noch die Ästhetik der sprecherischen Umsetzung steuern. Erst durch anhaltendes Proben,

Wiederholen und Wachsprechen erlangen sie das benötigte Verständnis und damit auch Mündigkeit, welche als Grundlage für darauf aufbauende Arbeit an Inhalten und spielerischer Haltung angesehen werden kann. Dem entsprechend erfolgt bei der Einstudierung der Sprachbehandlung eine Fokusverschiebung von der bloßen Form über die Präzision von Artikulation und Sprechführung hin zu Inhalt und Haltung. Einer ähnlichen Verschiebung unterliegt die Komponente der Körperlichkeit, welche zunächst über Raumläufe etabliert wird und ihren Abschluss in der Erarbeitung einer gesamtkörperlichen Haltung auf den Laufbändern findet. Das Element der Rhythmik beginnt mit der Etablierung im Körper, bevor eine Variation der Tempi sowie Schrittwechsel hinzukommen. Hierdurch entsteht auch bei der Rhythmik eine Fokusverschiebung von der Fertigkeit das Metrum zunächst nur zu halten, hin zu einem freien, organischen Umgang mit der zugrundeliegenden Rhythmik und einer darüber fließenden Sprache. Die Betrachtung der drei Elemente über den gesamten Arbeitsprozess zeigt, dass kontinuierlich eine Verschiebung bzw. Überlagerung der Arbeitsschwerpunkte stattfindet. Die Individualität der Spieler innerhalb des chorischen Prinzips wird durch die Förderung und Erhaltung der individuellen sprachlichen und körperlichen Charakteristika erreicht. Hierfür wird neben den Proben in der Gesamtgruppe auch in kleineren Chören bzw. Einzeln gearbeitet. Das Vorgehen entspricht dabei oben beschriebenen Prinzipien. Des Weiteren kann festgehalten werden, dass das chorische Sprechen der Texte durchaus auch ohne körperliche Komponente auskommen würde. Aufgrund der rhythmisierten Sprache entsteht bereits eine grundlegende Dynamik, welche jedoch durch die Körperlichkeit

unterstützt und vergrößert wird. Somit erscheint der Text nicht nur dynamischer, sondern auch kraftvoller und zielgerichteter, da sich die nach vorn strebende Bewegung und somit die Dynamik des Körpers vermutlich auch auf die Sprache überträgt. Das Hinzuziehen der Musik und die damit einhergehende Veränderung der Parameter Atmung und Herzrate sind möglicherweise ebenfalls Faktoren, die bei der Wirkung des Chores auf den Zuschauer eine Rolle spielen, da sie Auslöser für bestimmte Emotionen sein können. Ergänzend hierzu ist das Metrum zwar durch Schritt und Körperlichkeit erkennbar und vorhanden, wird jedoch von der Sprache nicht bedient. Das Ziehen der Sprache über das zugrundeliegende Metrum hinaus kann wahrscheinlich als Auslöser für das Gefühl eines „Abhebens der Sprache“ über den Takt und die Musik hinaus angesehen werden. Durch das Zusammenspiel der einzelnen Komponenten kommt es daher zu einer Potenzierung der einzelnen Komponenten, welche für die Wirkung der vorliegenden chorischen Form verantwortlich ist. Welches Element hierbei welchen Effekt hervorruft, kann nur vermutet werden.

7. Ausblick

Abschließend bleibt festzuhalten, dass sich das abgebildete chorische Prinzip explizit auf die Arbeiten Ulrich Rasches bzw. auf die chorische Einstudierung von Toni Jessen und Jürgen Lehmann bezieht. Folglich sind diese nicht eins zu eins auf andere chorische Arbeiten zu übertragen, auch wenn sie in Ansätzen ähnlich funktionieren mögen. Im Hinblick auf die Erarbeitung eines Sprechchores lassen sich jedoch einige Elemente benennen, die als grundlegende Komponenten verstanden werden können. Die sprecherzieherische Arbeit besteht meist aus einer recht technischen Erarbeitung

der Texte mit Fokus auf den Bereichen Artikulationspräzision, Sprechspannung und Atmung, um einen einheitlichen Atemimpuls sowie eine „gemeinsame Stimme“ entstehen zu lassen. In diesem Zusammenhang sei auch die Berücksichtigung von Synchronisationsprozessen genannt. Daher sollten Übungen zur Eigen- und Fremdwahrnehmung in der chorischen Arbeit ihren Platz finden, um im Idealfall auch das Antizipieren von Reaktionen oder Bewegungen etc. zu ermöglichen. Abschließend bleibt die psychologische Komponente der Gruppenbildungsprozesse zu berücksichtigen. Sie dient gleichermaßen der Erarbeitung eines gemeinschaftlichen Gefühls wie auch der Etablierung der einzelnen Choristen innerhalb der Gruppe. Sie sollte die Balance dieser Gegenpole zum Ziel haben. Die genannten Bereiche unterliegen einer stetigen, engen Interaktion und bilden die Basis für eine Chor-Figur, welche tatsächlich als Figur fungiert und funktioniert. Ein Vernachlässigen der Teilbereiche kann unter Umständen zu einer lediglich synchron sprechenden Gruppe führen, welche mit dem vorliegenden Verständnis einer Chor-Figur nur entfernt zu tun hat. Die dargestellten Ergebnisse sind aus einer von außen beobachtenden Perspektive entstanden. Dementsprechend konnten nur jene Prozesse beschrieben werden, welche durch die Spieler und Chorleiter nach außen sichtbar waren oder in Gesprächen kommuniziert wurden. Innere Vorgänge oder Positionierungen zu Prozessen blieben dabei verborgen. Die Interdisziplinarität und damit die Kombination aus fortwährender Bewegung, Sprache und Musik unterliegt im aktuellen Theaterdiskurs einer einzigartigen Form und bedarf daher einer individuellen Betrachtung. Die Komplexität der Teilkomponente sowie damit einhergehende Überschneidungs-

punkte eröffnen ein weitreichendes Feld für weitere Forschungen.

Die Motivation für die Bearbeitung dieser Thematik liegt in meiner eigenen Arbeit an verschiedenen Theaterhäusern begründet. Die eingangs erwähnte Entwicklung einer Gruppe Individuen hin zu einer kollektiven Gemeinschaft konnte ich dabei selbst mehrfach miterleben. Gleichsam aber auch damit einhergehende Schwierigkeiten u.a. bei der Erarbeitung von rhythmisch-sprecherischer Präzision oder der Realisierung von Passagen mit gesteigerter Komplexität z.B. im Moment des Einsetzens von Musik. In den Arbeiten Ulrich Rasches werden diese bereits 'im Kleinen' auftretenden Schwierigkeiten durch die extreme

Größe des Bühnenbildes, die strengen musikalischen Strukturen sowie die unterschiedlichen Bewegungsabläufe multipliziert. Trotzdem zeichnen sich seine Chöre durch eine hohe sprecherische Kraft und Genauigkeit aus. Die Frage nach der Entstehung ebendieser Qualität sowie zugehöriger Methoden und Prozesse bei der Erarbeitung der chorischen Passagen hat bereits nach dem ersten Vorstellungsbuchung mein Interesse geweckt. Da ich mich zeitgleich mit der Themenfindung für meine Masterarbeit im Studienfach der Sprechwissenschaft beschäftigt habe, war die Entscheidung mich ebendieser Thematik auf diese Weise ausführlicher zu widmen, mehr als naheliegend.

Literatur

Auhagen, Wolfgang (2009): „Rhythmus und Timing.“ In: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hrsg.). *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hamburg: Rohwolt. 437-457.

Baur, Detlev (1997): „Chor und Theater. Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Euripides' *Elektra*.“ In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- & Literaturwissenschaft*, 29. 26-47.

Baur, Detlev (1999): *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor*. Berlin: de Gruyter.

Baur, Detlev (2018): „Halt gibt nur das Wort.“ In: *Die deutsche Bühne*, 8. 26-33.

Bethge, Ernst Heinrich (1926): *Wir! ... Ihr! Ein Sprechchor-Büchlein*. Leipzig: Arwed Strauch.

Bochow, Jörg (2018): „Chorisches Theater und Ulrich Rasches Theaterästhetik.“ In: *Das große Heft. Programmheft, Staatsschauspiel Dresden*. 8-11.

Breyer, Thimo/Pfänder, Stefan (2017): „Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung: Interdisziplinäre Perspektiven.“ In: Thimo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas, Hamburger, Stefan Pfänder und Elke Schuhmann (Hrsg.). *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Bielefeld: transcript. 9-29.

Brunkhorst, Martin (1998): „Das Experiment mit dem antiken Chor auf der modernen Bühne (1585-1803).“ In: Peter Riemer und Bernhard Zimmermann (Hrsg.). *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart: Metzler. 171-194.

Christians, Hermann (1927): „Sprechchor und Chor-sprechen.“ In: *Pädagogisches Zentralblatt*, 7. 271-272.

Dössel, Christine (2017): „Woyzeck am Theater Basel. Immerzu Immerzu!“ URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/woyzeck-am-theater-basel-immerzu-immerzu-1.3725477> [zuletzt abgerufen am 22.03.2019]

Dössel, Christine (2018): „Ulrich Rasche im Portrait. Läuft!“ URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ulrich-rasche-im-portraet-laeuft-1.4095199> [zuletzt abgerufen am 22.03.2019].

Drach, Erich (1929): *Sprecherziehung. Die Pflege des gesprochenen Wortes in der Schule*. Frankfurt a.M. [u.a.]: Diesterweg.

Duden (2018): „Pause, die.“

URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Pause_UnterbrechungTaktteil [zuletzt abgerufen am 28.03.2019].

- Fiedler, Cornelia (2019): „Hinter der perfekten Stahlwand.“
- URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-hinter-der-perfekten-stahlwand-1.4333580> [zuletzt abgerufen am 22.03.2019].
- Fischinger, Timo/Kopiez, Reinhard (2009): „Wirkungsphänomene des Rhythmus.“ In: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hrsg.). *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hamburg: Rohwolt. 458-475.
- Freytag, Bernd (2009): „«Wo ist die Störung? ».“ In: *Theater heute*, 7. 3-10.
- Habel, Reinhardt (2002): „Sprache und Rhythmus.“
- URL: https://www.erziehungskunst.de/fileadmin/archiv_alt/2002/p003ez0402-387-393-Habel.pdf [zuletzt abgerufen am 24.03.2019].
- Heinrichs, Paul (1928): *Der Sprechchor in der Volksschule*. Langensalza: Beyer&Söhne.
- Huber, Sebastian (2016a): „Der Verlust einer gemeinsamen Sprache. Ulrich Rasche im Gespräch.“ In: *Die Räuber. Programmheft, Residenztheater München*. 6-15.
- Huber, Sebastian (2016b): „Perfektion ist langweilig. Aus einem Gespräch mit Ari Benjamin Meyers.“ In: *Die Räuber. Programmheft, Residenztheater München*. 18-21.
- Irmer, Thomas/Schmidt, Matthias (2006): *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*. Bonn: bpb.
- Jessen, Toni (2018): *Privater Mailverkehr*.
- Kargl, Constanze (2017): „«Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?» Ein Gespräch mit Ulrich Rasche.“ In: *Woyzeck. Programmheft, Theater Basel*. 7-15.
- Kurzenberger, Hajo (1998): „Theater als Chor.“ In: Ders. *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel-Inszenierung-Text*. Hildesheim: Universitätsverlag. 17-36.
- Kurzenberger, Hajo (2009): *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript.
- Langenbucher, Hellmuth (1935): *Nationalsozialistische Dichtung. Einführung und Übersicht*. Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- Lee, Jae-Min (2013): *Theorie und Praxis des Chores in der Moderne*. Frankfurt am Main: Lang.
- Leyhausen, Wilhelm (1934): *Wir sprechen im Chor. Ausgabe A: Was ist für den Sprechchor geeignet?* Berlin.
- Leyhausen, Wilhelm (1927): „Zur heutigen Sprechchor-Bewegung.“ In: *Pädagogisches Zentralblatt*, 7. 273.
- Löffler, Wolfgang (1998): „Über die Notwendigkeit und Schwierigkeit ein Chor zu sein.“ In: Hajo Kurzenberger (Hrsg.). *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel-Inszenierung-Text*. Hildesheim: Universitätsverlag. 37-40.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2020): *Geschichte literarischer Vortragskunst*. Stuttgart: Metzler.
- Neumann, Hans-Christian (2004): „Der Chor als Metapher für die Gruppe – die Gruppe als Metapher für das Leben.“ In: Kerstin Köhler und Cäcilie Skorupinski (Hrsg.). *Wissenschaft macht Schule: Sprechwissenschaft im Spiegel von 10 Jahren Sommerschule der DGSS*. St. Ingbert: Röhrig. 135-141.
- Nübling, Sebastian (1998): „Chorisches Spiel II. Übungsbeispiele und Strukturelemente eines theatralen Verfahrens.“ In: Hajo Kurzenberger (Hrsg.). *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel-Inszenierung-Text*. Hildesheim: Universitätsverlag. 63-87.
- Orlowski, Corinne (Hrsg.) (2019): *Vor dem Palast. Gespräche über Einar Schleef*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Passos de Carvalho, Miriam Dreysse (1999): *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chores im Theater Einar Schleefs*. Frankfurt: Peter Lang.
- Pallasch, Waldemar/ Tams Kerstin (2008): „Resonanzphänomene. Anthropologische und neurophysiologische Überlegungen zum Grundverhalten in der Interaktion und Kommunikation.“ URL: <https://www.kieler-schulleitungssymposium.de/docs/pallasch.pdf> [zuletzt abgerufen am 29.03.2019].
- Palleske, Emil (1980): *Die Kunst des Vortrags*. Stuttgart: Krabbe.
- Pellegrini, Alessandro (1955): „Theater und Chor.“ In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 268-274.
- Pfänder, Stefan/ Herlinghaus, Hermann/ Scheidt, Carl Eduard/ Lahmann, Claas (2107): „Synchronisation in Interaktion. Eine interdisziplinäre Annäherung an multimodale Resonanz.“ In: Thimeo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder und Elke Schumann (Hrsg.). *Resonanz -*

Rhythmus – Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: transcript. 65-83.

Pleister, Werner (1930): *Der deutsche Sprechchor. Versuch einer Auswahl.* Hamburg [u.a.]: Hanseatische Verlagsanstalt.

Roesner, David (2003): *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorisches Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson.* Tübingen: Narr.

Schleef, Einar (1997): *Droge Faust Parsifal.* Frankfurt: Suhrkamp.

Schößler, Franziska (2008): „Politisches Theater nach 1945.“ In: Hans-Georg Golz (Hrsg.). *Politisches Theater. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 42.16-22.

Schumann, Elke/Pfänder, Stefan (2017): „Rhythmus ist nicht alles, aber ohne Rhythmus ist alles nichts.“ In: Thimo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder und Elke Schumann (Hrsg.). *Resonanz - Rhythmus – Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst.* Bielefeld: transcript. 145-158.

Schmidt, Christina (2008): „Von der nach-protagonistischen Figur zum Chor. Einar Schleefs Inszenierung von Ein Sportstück.“ In: Inge Arteil und Heydi Margrit Müller (Hrsg.). *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater. Tagungsband.* 43-50.

Settimi, Linn (2019): *Plädoyer für das Tragische. Chor- und Weiblichkeitsfiguren bei Einar Schleef.* Bielefeld: transcript.

Türk, Franz (1933): *Der Sprechchor im deutschen Unterricht, Teil 1: Theorie und Praxis.* Darmstadt.

Waffenschmid, Maren (2012): „Wie das ›Ich‹ in einer Chor-Figur verschwinden kann.“ In: Genia Enzelberger, Monika Meister und Stefanie Schmitt (Hrsg.). *Auftritt Chor. Formationen des Chorisches im gegenwärtigen Theater.* 55-66.

Weber, Richard (1976): *Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918-25.* Köln: Gahme.

Die Perser. Schauspielhaus Frankfurt. Regie: Ulrich Rasche, Chorleitung: Toni Jessen, Jürgen Lehmann. Vorstellung 2018.

Die Räuber. Residenztheater München. Regie: Ulrich Rasche, Chorleitung: Toni Jessen, Alexander Weise. Vorstellung 2019.

Das große Heft. Staatsschauspiel Dresden. Regie: Ulrich Rasche, Chorleitung: Toni Jessen, Alexander Weise. Vorstellung 2019.

Das Erdbeben in Chili. Residenztheater München. Regie: Ulrich Rasche, Chorleitung: Jürgen Lehmann. Vorstellung 2020.

Rebecka Dürr

... hat an den Universitäten Gießen, Los Andes Bogotá (COL) und Marburg Musikpädagogik, Romanistik und Sprechwissenschaft studiert. Sie arbeitete an verschiedenen deutschen Theaterhäusern als Regieassistentin und Produktionsleiterin. Seit März 2021 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Poetry in the Digital Age“ am Institut für Germanistik der Universität Hamburg beschäftigt.



Foto: Susanne Reichardt

RÄTSEL-REIHE: WER WAR DAS DENN?

Auflösung von Folge 16

In der letzten Folge suchten wir Jörg Jesch, über den leider nicht sehr viel überliefert ist. Seine „Grundlagen der Sprecherziehung“ (2. Aufl. 1973) waren für viele Studierende in den 1970er Jahren eine auf 106 Seiten kompakte und kompetente Einführung ins Fach, die man schnell mal in die Manteltasche stecken und zum Lernen überall mit hin nehmen konnte.

Richtig gelöst haben diese Folge Rebecka Dürr aus Heidelberg und unser eifrigster Rätselfreund, Josef Thönes. Beide erhalten als kleine Anerkennung ein Buchpräsent.

Zur Erinnerung zitieren wir hier den Nachruf aus den Mitteilungen 1/1987:

Zum Tode von Jörg Jesch am 23. 1. 1987

Vor mehr als dreiunddreißig Jahren inszenierte ich mit der Studienbühne in Marburg ein Stück von Thornton Wilder. Wir hatten bereits mit den Proben begonnen, als ein erstsemestriger Kommilitone kam und fragte, ob er mitspielen könne. Leider war nur noch eine Rolle zu vergeben, die deshalb unbeliebt war, weil sie nur aus einem einzigen Satz bestand. Das mache nichts, meinte der junge Mann, er spräche diesen Satz gern. Während der Proben und Aufführungen saß in der Kulisse der Hausmeister und hörte uns zu. Nie hatte er diesen Platz verlassen, bevor nicht dieser eine Satz gesprochen war, denn mit ihm eröffnete sich eine ungeahnte Dimension von Ernsthaftigkeit und Betroffenheit, der sich niemand zu entziehen vermochte. Der Sprecher war: Jörg Jesch.

Das Zusammensein mit Jörg Jesch war für mich immer angenehm und nie bedeutungslos. Es folgte noch manche Theateraufführung in der Studio-
bühne, unvergeßlich sein Woyzeck, beeindruckend die Dichtungsvorträge, erfreulich die gemeinsame Zeit als Hilfskräfte bei Prof. Winkler. 1957 die Sprecherzieherprüfung. Die letzte, etwas länger währende Begegnung hatten wir zwanzig Jahre später anlässlich einer Veranstaltung zum 55jährigen Bestehen von Sprechkunde/Sprecherziehung in Marburg im Rahmen der 450-Jahrfeier der Universität. Er hielt den Vortrag „Rollen-
spiel als methodisches Prinzip der Sprecherziehung“. Als ich ihm erklärte, daß ich eine Veröffentlichung nicht garantieren könne, meinte er nur: es wird ohnehin zu viel geschrieben. Diese Einstellung, die bei einigen Fachgenossen wenig Akzeptanz fand, kennzeichnete Jörg Jesch. Obwohl er auch eine Reihe von Veröffentlichungen vorgelegt hat, blieb er vornehmlich dem gesprochenen Wort zugewandt.

An dieser Stelle möchte ich meinen persönlichen Bericht abbrechen, denn der Verstorbene hat in seinem Testament verfügt: keine Nachrufe, keine Reden. Frau Jesch hat mir gestattet, ein persönliches Wort zu sagen, evtl. aus der Predigt zur Trauerfeier etwas zu zitieren, ansonsten aber darum gebeten, über den Werdegang nur kurz zu informieren und den reinen Mitteilungscharakter zu beachten.

Es seien deshalb ohne Kommentar und Würdigung einige Daten von Jörg Jeschs künstlerischer und wissenschaftlicher Ausbildung und Tätigkeit genannt.

Als Sohn eines Pfarrers und einer Pfarrerstochter 1933 geboren, hat er die Flucht aus Ostoberschlesien mit seinen beiden Schwestern bewußt erlebt. Die Familie kam nach Nordhessen. Nach dem Abitur begann er 1953 in Marburg mit dem Studium.

Bei einem Wechsel nach Berlin studierte er nicht nur Germanistik und Theatergeschichte, sondern besuchte außerdem eine Schauspielschule. Letztere Ausbildung wurde ergänzt durch Pantomimikkurse und später mit der Schauspielprüfung abgeschlossen.

Nach Marburg zurückgekehrt, legte er das Staatsexamen für das Höhere Lehramt ab mit den Fächern Germanistik und evangelische Theologie. Zwei Jahre war er Wissenschaftlicher Assistent am Germanistischen Institut mit dem besonderen Aufgabengebiet Theaterwissenschaft und Theatergeschichte. 1959 erschien seine Dissertation mit dem Titel: „Stilhaltungen im Drama Frank Wedekinds“.

Dann wandte er sich wieder der Praxis zu, zunächst der schulischen. Am Studienseminar in Wiesbaden legte er sein zweites Staatsexamen ab. Hiernach übernahm er für drei Jahre das Lektorat für Sprechkunde in Göttingen, nebenher spielte und inszenierte er an der dortigen „Jungen Bühne“.

Seit September 1966 hat er, zuletzt als Lektor, dann als Akademischer Rat, Oberrat, Direktor an der Universität Mainz, in der Nachfolge von Fritz Lockemann, wie es in der Universitätsanzeige heißt, „selbstverantwortlich das Fach Sprechkunde und Sprecherziehung betreut“. Als Mitglied des Theaterausschusses der Universität hat er „mit besonderem persönlichen Einsatz“ viele Theaterstücke einstudiert, die fast alle mehrere Aufführungen erlebten. In der Lehre widmete er sich besonders dem Sprechen von Dichtung, sowohl der dramatischen als auch der lyrischen. Sein Lehrangebot umfaßte aber ebenso Rhetorik und Sprechtherapie. Außerdem war er beteiligt an der Realschullehrer- und -pädagogenausbildung und Mitglied der Prüfungskommission.

Jörg Jesch hat trotz seiner Krankheit an der Universität unterrichtet, solange es ihm nur irgend möglich und den Studenten zumutbar war. Sprechtherapeutisch hat er später noch in seiner Wohnung gearbeitet. Das belegt ein Tonband im Herbst 1986, auf dem zu hören ist, daß ein Student als sprachtherapeutische Übung ein Interview mit Jörg Jesch durchführt und dabei, teils berichtend, teils fragend, den Lebensweg seines Lehrers Jesch beschreibt.

In seiner Predigt zur Trauerfeier hat der Pfarrer G. Pape auf diese Tonbandaufnahme Bezug genommen und dazu folgendes ausgeführt :

„Mir fiel auf, wie zurückhaltend und ohne Selbstgefälligkeit, nicht einmal mit ein bißchen Stolz er (Jörg Jesch) sich äußerte. So, daß ich ihm fast ein bißchen mehr Unbescheidenheit gewünscht hätte. Dann aber kommt Bewegung in seine Stimme, Gewißheit und Kraft. Gefragt, ob er Halt finde und Trost und Mut, angesichts seines Schicksals, aus dem Wissen, wieviel sein Leben und Wirken bewirkt hat. Und er sagt: 'Ja'. Ohne Umschweife. 'Ja'. Und: 'Ganz gewiß'.

Das sagt ein Mann, den die Krankheit an eben der Stelle frißt, die sein wichtigstes Instrument war bei seinem Leben gegen den Tod. Das berührt mich. Das finde ich erstaunlich. Das finde ich aufregend. Ermutigend finde ich das.“

Aus diesem Nachruf ergibt sich gleich die nächste Rätselfrage:

WER WAR DAS DENN? Folge 17

Wer schrieb diesen Nachruf und lehrte in Marburg an der Universität und wurde 1983 zum ersten Vorsitzenden der DGSS gewählt?

Unter den Personen, die die gesuchte Persönlichkeit richtig erkennen und den vollständigen Namen mit Lebensdaten uns mailen, wird wieder eine Fachpublikation verlost. Mitraten können alle Mitglieder der DGSS, ausgenommen Vorstandsmitglieder und Mitarbeiter*innen der Geschäftsstelle und Öffentlichkeitsarbeit. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Lösungen an pabst@phil.hhu.de und geschaeftsstelle@dgss.de

(Betreff: „Wer war das denn?“). Die Auflösung folgt in der nächsten Ausgabe.

DGSS @ktuell 2/2021



DGSS

Deutsche Gesellschaft für
Sprechwissenschaft und Sprecherziehung e.V.

ISSN 2191-5032