

Jae-Min Lee

Theorie und Praxis
des Chors in der Moderne

Bochumer Schriften
zur deutschen Literatur

74



PETER LANG

Bochumer Schriften
zur deutschen Literatur

Begründet von Paul Gerhard Klusmann

Herausgegeben von

Martin Bollacher, Jörg-Ulrich Fechner, Nicola Kaminski,
Gerhard Plumpe, Carsten Zelle

Band 74



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Jae-Min Lee

**Theorie und Praxis
des Chors in der Moderne**



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2011

Umschlaggestaltung:

© Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg

D 294

ISSN 0177-686X

ISBN 978-3-631-61850-9 (Print)

ISBN 978-3-653-02746-4 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-02746-4

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2013

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Meinen Eltern gewidmet

Inhalt

1. Einleitung	9
2. Chor und das antike Theater	13
2.1 Theaterraum als Chorraum	13
2.2 Chor und Polis	21
2.3 Verschwinden des Chors	31
3. Wiederentdeckung des antiken Theaters und des Chors	39
3.1 Transformation der Antike	40
3.1.1 Druckkultur	41
3.1.2 Bühnen- und Theaterbau	45
3.2 <i>König Ödipus</i> in Vicenza (1585)	
Erste Wiederaufführung der griechischen Tragödie	56
3.2.1 Theaterarchitektur	57
3.2.2 Aufführung von dem <i>König Ödipus</i>	62
3.2.3 Funktion des Chors	70
<i>Exkurs</i> . Geburt der Oper und die griechische Tragödie	74
4. Tragödienexperimente in der Ägide der Weimarer Klassik	81
4.1 Theater-Reform: <i>Kampf gegen den Naturalism</i>	86
4.2 Die antike Tragödie als ästhetisches Modell	97
4.2.1 Verssprache	97
4.2.2 Chor	113
4.2.2.1 Wieland: <i>Alcestes</i>	115
4.2.2.2 Friedrich Leopold Graf zu Stolberg: <i>Timoleon</i>	125
4.2.2.3 Lessing: <i>Hamburgische Dramaturgie</i>	129
4.3 Chor-Experiment von Schiller: <i>Die Braut von Messina</i>	133
4.3.1 Antike vs Moderne	134
4.3.2 Wettstreit mit den Neueren	139
4.3.3 Chor als Kunstorgan	146
4.3.4 Chor und Wiederherstellung der tragischen Öffentlichkeit	150
4.3.5 Fazit	167

5. Verflechtung des Chors in das geschichtliche Leben der Moderne	169
5.1 Kultur und Bildung	170
5.1.1 Freie Bildungsgesellschaft	171
5.1.2 Verbürgerlichung der Kunst: Konzertgesellschaft und Lesegesellschaft	178
5.1.3 Ästhetische Bildung	184
5.1.3.1 Humboldt	186
5.1.3.2 Schiller	190
5.2 Chor als Medium der Volksbildung	193
<i>Exkurs: Chorlied und Volkslied</i>	201
5.3 Chor und das Fest	205
5.3.1 Rousseau: <i>Brief an Herrn d'Alembert</i> (1758)	206
5.3.2 Wagner: <i>Ein Theater in Zürich</i> (1851)	211
5.3.3 Keller: <i>Am Mythenstein</i> (1861)	216
5.4 Fazit	222
6. Chor und Theater von Morgen	225
6.1 Urszene I: <i>Das Liebesmahl der Apostel</i> (1843)	225
6.2 Urszene II: Wagner inszeniert <i>Neunte Symphonie</i> von Beethoven (Dresden 1846)	227
6.3 Wagner: Der sprachlose Chor und Gesamtkunstwerk	235
6.3.1 Orchestermusik als Chor-Ersatz	237
6.3.2 Orchestermusik und Gesamtkunstwerk	241
6.4 Nietzsche: <i>Geburt der Tragödie</i>	247
6.5 Ausblick	259
7. Literaturverzeichnis	273
7.1 Primärliteratur	273
7.2 Sekundärliteratur	274

1. Einleitung

1855 schreibt Richard Wagner seinem Freund Franz Liszt einen Brief. In dem Brief geht es um Liszts Plan, die *Divina Commedia* von Dante zu komponieren.

Also – eine „Divina Commedia“? Das ist gewiss eine ganz herrliche Idee, und schon genieße ich Deine Musik im voraus. [...] Dass die „Hölle“ und das „Fegefeuer“ gelingen wird, bezweifle ich keinen Augenblick: gegen das „Paradies“ habe ich aber Bedenken, und Du bestätigst sie mir schon dadurch, dass Du dafür in Deinem Plane Chöre aufgenommen ist.¹

Die neueren Zeiten und europäischen Zivilisationen kennen den Chor kaum mehr als Bestandteil der Festkultur, deswegen war seine inszenierungspraktische Umsetzung im Theater von jeher ein großes Problem. Für Regisseure, Dramaturgen und Schauspieler wie auch für die Zuschauer war der Chor der fremdartigste Teil. Symptomatisch ist hierfür auch Gustav Freytag: „Nun ist die Einführung des alten Chors allerdings unmöglich“². Denn weder die religiös-gesellschaftliche Dimension des Chorliedes noch das kollektive Sprechen und Singen mit Tanz waren dem zeitgenössischen Publikum zu vermitteln. Der Chor war daher nicht nur für Wagner, sondern auch für das ganze 19. Jahrhundert ein Problem.³ Allerdings haben seit der deutschen Klassik Theatermacher und -reformer dem Chor intensive Aufmerksamkeit geschenkt. Daher ist die Frage, ob der antike Chor im modernen Drama noch zu verwenden sei oder durch welche Mittel er ersetzt werden könne, immer wieder lebhaft diskutiert worden. Es ist erstaunlich, welche unterschiedliche, ja gegensätzliche Deutungen der dramaturgischen Funktion des Chors und dementsprechend der Organe, welche ihn ablösen sollen, den Antworten auf jene Frage zu entnehmen sind.⁴

1 Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, herausgegeben im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Band VII: März 1855 bis März 1856, Leipzig 1988, S. 203f.

2 Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Klaus Jeziorkowski (Hg.), Stuttgart 1983, S. 211.

3 M. Silk, „Das Urproblem der Tragödie“: notions of the chorus in the nineteenth century, in: Peter Riemer, Bernhard Zimmermann (Hg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart, Weimar 1999, S. 195-226, hier S. 195f.

4 Zu diesem Themenkomplex siehe Martin Brunkhorst, Das Experiment mit dem antiken Chor auf der modernen Bühne, in: Peter Riemer, Bernhard Zimmermann (Hg.), a. a. O., S. 171-194; Detlev Bauer, Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts, in: Peter Riemer, Bernhard Zimmermann (Hg.), a. a. O., S. 227-246; Günther Erken, Regietheater und griechische Tragödie, in: Hellmut Flashar (Hg.), *Tragödie*, Leipzig 1997, S. 368-386; Egon Menz, Der Chor im Theater

Schiller hat zum Beispiel die Wiedereinführung des Chors als Schlussstein seiner Bemühungen um die Schaffung der wahren Tragödie gesehen; an Iffland am 24. 02. 1803: „vornehmlich aber der Gebrauch des Chors, so wie er in der alten Tragödie vorkommt; auf ihn ist die Hauptwirkung der Tragödie berechnet“⁵. Schillers Zeitgenossen (Wieland, Goethe, Gebrüder Schlegel) haben bei der Antikerezeption nur den Mythos bzw. den Stoff übernommen und transformiert, weil der Chor ein problematischer Bestandteil einer logisch stringenten Handlungsentwicklung ist. Aber Schiller hat – im direkten Gegensatz zur Konzeption der „beliebten Wahrscheinlichkeit“ – die strenge Form der antiken Tragödie als eine exemplarische Form verstanden, in der sie zu höchster poetischer Evidenz gelangen soll; als sichtbares „Kunstorgan“⁶ ist der Chor ein Vehikel für die Verwandlung der modernen gemeinen Welt in die alte poetische. Gerade im Chor sah er auch das geeignete Instrument, die von ihm generell für alle Kunst geforderte ästhetische Freiheit des Rezipienten auch im besonders prekären Fall der Tragödie zu wahren. Das heißt, es geht Schiller in der Chortragödie nicht nur um ein Experiment der Form, sondern auch um ein Streben nach dem idealen Tragödienkonzept.

Anders als im Sprechtheater war der Chor in der Oper eine sehr übliche Komponente von Beethovens *Fidelio* (1803) bis Giordano's *Andrea Chenier* (1896), und fast alle Opern im 19. Jahrhundert begannen mit einer chorischen Szene. Wagner hat aber in seiner Reformschrift die Verwendung des Chors auf der Opernbühne als falsche Analogie zur griechischen Tragödie verworfen. Der Tod des Chors ist für ihn eine notwendige historische Entwicklung: mit dem Aufstieg des Individualismus ist das Kollektivorgan Chor auf der Bühne nicht mehr glaubwürdig und sollte sich in handelnde Individuen auflösen. Sein einzig legitimer Nachfolger ist dann das symphonische Instrumentalorchester. Durch die Mitwirkung des Instrumentalorchesters als der modernen Metamorphose des Chors wird das moderne Schauspiel auf der Guckkastenbühne nicht mehr „verflacht und verdorben“⁷, sondern zu einer „von jeder Seite her tönend getragenen Erscheinung“⁸. Das heißt, durch die allseitige Beleuchtung der handelnden Personen überwindet das moderne musikalische Drama die Einseitigkeit, die typi-

des 20. Jahrhunderts, in: Wolfgang Paulsen (Hg.), *Der Dichter und seine Zeit. Politik im Spiegel der Literatur*, Heidelberg 1970, S. 53–80; Hajo Kurzenberger, Chor-Körper, in: Ders., u. a. (Hg.), *Kollektive in den Künsten*, Hildesheim 2008, S. 17–38.

5 Friedrich Schiller, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno v. Wiese, Weimar 1943ff, Bd. 32, S. 15. (künftig zitiert als NA)

6 NA 10, S. 11.

7 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Leipzig 1911f, Bd. 9, S. 197. (künftig zitiert als SSD).

8 SSD 9, S. 199.

sierende Flächigkeit der Guckkastenbühne. Der Chor ist folglich zugunsten einer synästhetisierenden Wirkung entfallen.

Mit Nietzsche wird der Chor ein dynamischer Kern des Bühnengeschehens. Anstelle der Reflexionsleistung eines Chors steht nun dessen massive Bühnenpräsenz mitsamt der Kraft ihrer vielfältigen sinnlichen Ausdrucksvermögen im Mittelpunkt der Deutung. So wird der Chor ein „dominierende[s] Kraftzentrum“⁹ und entwickelt eine ereignishafte Präsenz. Vor diesem Hintergrund gewinnen die Multimedialität der Inszenierung und der performative Charakter der chorischen Musik und des Tanzes wieder eine neue Bedeutung.

Das moderne Theater greift weiterhin für die Arbeit an neuen Darstellungsformen immer wieder auf das antike Theater zurück. Dabei spielt das Problem des Chors eine entscheidende Rolle. Der Chor ist hierbei nicht nur ein dramaturgisches Mittel, um eine Distanz zwischen Bühne und Zuschauer zu wahren, sondern auch ein wichtiges Mittel zur Herstellung einer neuen Theater- und Zuschauerkunst. Der Rekurs auf das antike Vorbild zielt demnach nicht auf die Wiederbelebung dieses Vorbilds um seiner selbst willen, sondern auf die Eröffnung neuer Möglichkeiten für das moderne Theater im Ringen um ein neues Theaterkonzept. Unter diesem Gesichtspunkt analysiert die vorliegende Studie die höchst differenzierten Chorkonzepte der Moderne.

Im Kapitel 2 beschreibe ich den Chor des antiken Theaters. Der Chor bewegt sich zwischen einer inneren, theatralen Aufführungswirklichkeit und einer äußeren, dem Theater als Fest der griechischen Polis entsprechenden Kommunikationsebene. Diese Zwischenstellung findet sich exakt ausgedrückt in dem dem Chor vorbehaltenen Auftrittsort der *orchestra* als ebener, meist kreisrunder Spielfläche, die von dem *theatron*, dem Sitzplatz für die Zuschauer, umschlossen wird. Innertheatralisch kommen dem Chor einerseits die Funktionen zu, die Tragödienhandlung singend, tanzend, klagend, mithin plastisch und sinnlich zu verstärken, andererseits die Funktionen der Unterbrechung, des aufschiebenden oder auch ratlosen Kommentars und der Konfrontation zwischen der dargestellten Welt des mythischen Helden und der Welt der Polisbürger. In Bezug auf die äußere Kommunikationsebene ist der Chor Darsteller und Garant einer exzessiven Öffentlichkeit. Darüber hinaus ist er realiter ein Chor der Polisbürger, indem er aus diesen im jährlichen Wechsel gebildet wird und über die eigentliche Aufführung hinaus in den festlichen Ablauf der Großen Dionysien einbezogen ist.

Im Kapitel 3 und Kapitel 4 geht es um die Besessenheit, mit der man sich ständig auf die Antike berief. Im Kapitel 3 beschreibe ich die Wiedergeburt des antiken Theaters in der Renaissancezeit, dann im Kapitel 4 die Tragödienexperimente in der Weimarer Klassik. Dabei lege ich die Aufmerksamkeit besonders

9 Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, S. 70.

auf die Wiedergeburt des Chors in der Theateraufführung. Bis jetzt hat man in der Forschung die verschiedenen Formen des Chors im Buchdrama untersucht und dabei den Aspekt der Aufführung vernachlässigt.¹⁰ Ich will die herausragenden Aufführungen der antiken Dramen untersuchen, und in diesem Zusammenhang beschreibe ich die Renaissance des Chors.

Im Kapitel 5 beleuchte ich die Chor-Bewegung und die Festspiele, in denen der Chor eine zentrale Rolle gespielt hat. Es ist die Welt der singenden Freizeit-Institutionen, der Chorgesang-Vereine, der Sängerbünde, der Musikfeste. Sie bilden ein dichteres Netz von Musik-Vereinen. Natürlich standen Geselligkeit und Rekreation nach der Tagesarbeit höher als künstlerische Praxis. Die Chorgesang-Vereine sollten dem Alltag den Abglanz einer „edleren Welt“ vermitteln, „das Volksleben mit dem Rest der höheren Kultur“ verbinden, so hat es der Pestalozzi-Schüler Nägeli formuliert. In Deutschland gewinnt die bürgerliche Chorbewegung, die zudem als ein Mittel der Bildung begriffen wird und im 20. Jahrhundert auch proletarische Kulturbünde erreicht, langlebige Dimensionen. Die Chöre wurden schließlich zur eigentlichen „Schule des Patriotismus“¹¹ im Rahmen von öffentlichen Festen, Volksfesten, Bühnenfestspielen und Nationalfesten. Sie zählen somit zu den typischen bürgerlichen Institutionen, für die das Ineinandergreifen von geselliger Kultur, Bildungsfunktion, bürgerlicher Repräsentanz und Patriotismus charakteristisch war.¹²

Im Kapitel 6 werden die Aspekte des Chors für ein „Theater von Morgen“ anhand der Auseinandersetzungen Wagners und Nietzsches erörtert. Wagner hat zwar den Chor durch die Orchestermusik ersetzt, aber er hat die überwältigenden Momente der Chor-Tragödie wieder auf die Bühne gebracht. Der kultische Chorgesang als dionysisch-musikalischer Ursprungsbereich der Tragödie und ihrer Darstellung des Mythos ist eine Konzeption Nietzsches. Wagner hat genau dieses Konzept realisiert. Dadurch haben Wagner und Nietzsche das Dionysische der Tragödie wieder entdeckt und ästhetisch rehabilitiert.

10 Vgl. Elsie Winfred Helmrich, *The history of the chorus in the german drama*, New York 1912; Rudolf Fischer, *Der Chor im deutschen Drama von Klopstocks Hermannsschlacht bis Goethes Faust II*, München 1917.

11 Beate Heidrich, *Fest und Aufklärung*, München 1984, S. 212.

12 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 142.

2. Der Chor und das antike Theater

Im Kapitel 2 will ich versuchen, den Theaterraum der Antike als Chorraum zu definieren. Der Chor und sein Ort im Theater, die *orchestra*, ermöglichen durch die Öffnung des Bühnenraumes auf den Zuschauerraum die physische Einbeziehung der Zuschauer in den theatralen Gesamttraum. Dazu garantiert er in seiner Raumstruktur die Öffentlichkeit des Bühnengeschehens und behauptet dann Theater als gesellschaftlichen Raum. Das Kapitel 2 wird diesen Gedanken in Zusammenhang mit der Funktion des Chors vertiefen.

2.1 Theaterraum als Chorraum

In der Bewertung des Chors schwankte man bisher häufig zwischen zwei Extrempositionen: entweder verstand man ihn als reinen Mitspieler¹³ oder als ein lyrisches „Sprachrohr des Dichters“.¹⁴ Dieser *communis opinio* stelle ich ein dynamisches, offenes Modell entgegen. Der Chor kann aus dem inneren Plot heraus auf die äußere Kommunikationsebene übergreifen, ohne die Dimension des Fiktionalen ganz aufzugeben. Umgekehrt ist der Chor in der Handlung der Dramen

13 Diese Meinung stützt sich auf Aristoteles und Horaz. Aristoteles schreibt im 18. Kap. seiner *Poetik* folgendes: „Den Chor muss man ebenso einbeziehen wie einen der Schauspieler, er muss Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.“ [Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 61.] Horaz schreibt in *Ars Poetica* folgendes: „Die Rolle einer handelnden Person muss der Chor spielen und voll beteiligt seinen Mann stehen; nicht darf er beliebig ein Lied zwischen den Akten einlegen, nichts anderes, als was der Entwicklung dienlich ist und ihr sich innig anschließt.“ [Horaz, *De arte poetica*, V. 193-195, in: Horaz, *Sämtliche Werke*, Teil II., Hans Färber (Hg.), München 1964, S. 230-259, hier S. 243.] Beide Stellen sind gewissermaßen die klassischen Formulierungen in der antiken Literaturtheorie über den Chor. Die in ihnen aufgestellten Forderungen sind tendenziell gleich: Der Chor soll wie ein Schauspieler eine bestimmte Rolle übernehmen und an der Dramenhandlung aktiv teilnehmen.

14 August Wilhelm Schlegel hat diese Position so beschrieben: „Wir müssen ihn [den Chor] begreifen als den personifizierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit.“ In: August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Erster Teil, in: Ders., *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, Edgar Lohner (Hg.), Stuttgart 1966, S. 64.

nie vollkommen als Mitspieler verankert. Er kann in der Dimension des Raums wie auch der Zeit die Grenzen des Fiktionalen zum *hic et nunc* transzendieren, ohne einen Bruch der Illusion zu bewirken. Er ist also Träger mehrerer nebeneinander angelegter Dimensionen oder Aspekte, zwischen denen er frei zu oszillieren vermag.¹⁵

Das Dionysostheater in Athen besteht aus drei Bereichen: die *orchestra*, das *theatron* und die *skene*. Jeder Bereich entspricht einer Gruppe, die an den Auführungen beteiligt sind, und das dramatische Spiel vollzieht sich in engem Kontakt zwischen diesen drei Gruppen. Die *orchestra* ist der Tanzplatz für den Chor und das *theatron* der Sitzplatz für die Zuschauer. Die *skene* ist das Bühnenhaus für die Schauspieler. Sie ist allein mit den Akteuren verbunden und damit ein bevorzugter Schauplatz der eigentlichen dramatischen Handlung.

Von den drei genannten räumlichen Bereichen liegt die *orchestra* im Zentrum des Theaters.¹⁶ Das *theatron* ist eine Art räumliche Verlängerung der Orchestra, und das symbolisiert eine enge Beziehung zwischen beiden Gruppen¹⁷: die Halbkreisform des *theatrons* mit der aufsteigenden Staffelung der Sitzreihen lässt dem Zuschauer keine andere Möglichkeit als die der Orientierung auf einen einzigen Punkt, nämlich auf die *orchestra*. Das heißt, die Anordnung der Sitze konzentriert die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die *orchestra*. Aus diesem Konzentrationszwang, den die *theatron*-Struktur auf den Zuschauer ausübt, entsteht eine enge Verwandtschaft zwischen Zuschauer und Chor.

Die Zuschauer im kreisrunden *theatron* sehen über das Spielfeld hinweg wiederum die Zuschauer; sie sind also aus dem Szenenbild nicht wegzudenken. Daher sind die Zuschauer immer *im* Spiel anwesend.¹⁸ Die muschelförmige Höhlung des Zuschauerraums konzentriert dazu den Schall, und die Hanglage des *theatrons* begünstigt eine gleich bleibend gute Akustik. Eine Stimme, die in einem solchen ansteigenden Raum spricht, verdoppelt ihre Lautstärke im Vergleich zur ebenen Erde, weil die Steigung den Schall daran hindert, sich zu zerstreuen. Der Raum unterstützt auf diese Weise die Stimme des Chors und verstärkt die Worte. Die ansteigenden Sitzreihen verbessern natürlich auch die Sicht

15 Anton Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie*, Leipzig 2001, S. 19.

16 Vgl. Dazu David Wiles: „In tragedy the focus was not the hypothetical stage but the centre point of the *orchestra*.“ In: Ders., *Tragedy in Athens*, Cambridge 1997, S. 66.

17 Vgl. Peter D. Arnott: „In the disposition of the Greek theatre, the audience was closely related to the chorus. It almost entirely surrounded them, and the auditorium was an extension of the orchestra circle. This architectural contiguity, however, merely symbolized a deeper relationship. Audience and chorus were different aspects of the Athenian public.“ In: Ders., *Public and Performance in the Greek Theatre*, London, New York 1998, S. 23.

18 Dagobert Frey, *Zuschauer und Bühne*, in: Ders., *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Wien 1946, Nachdruck Darmstadt 1984, S. 151-223, hier S. 169.

des Zuschauers. So verbindet die strenge Gestaltung des antiken Theaters die visuelle Wahrnehmung der weitentfernten *orchestra* mit einer kollektiven Stimme, die weit näher zu sein scheint. Die kreisrunde Form des *theatrons*¹⁹ garantiert schließlich eine Einheit des Sitzraumes und verwirklicht architektonisch, wie H. Lauter treffend formuliert hat, einen „einheitlichen Zuschauerkörper“.²⁰

Aus dem Gegenüber von *skene* und *theatron* in der baulichen Anlage resultiert die vermittelnde Funktion der *orchestra* und des Chors. Die Tragödie auf der Bühne strahlt über den Chor auf alle Sitzbänke aus, und in einer umgekehrten Bewegung fällt die Kollektivität der Zuschauer in den Ablauf der tragischen Handlung ein. In dieser virtuellen Überflutung der Bühne taucht das Publikum selbst in das tragische Geschehen ein und lässt sich in der Tiefe seines Erkennens erschüttern.²¹

19 1972 wurden Untersuchungen über das Odeon in Argos von René Ginouvès und die Ausgrabungsergebnisse in Isthmia von Elisabeth Gebhard im folgenden Jahr publiziert. 1981 wurden diese Ergebnisse durch Egert Pöhlmann im Rahmen eines Vortrags zusammengefasst und interpretiert. Er weist nach, dass in Athen bauliche Reste vorhanden sind, die sich in Richtung auf eine rechteckige Prohedrie interpretieren lassen. In den letzten Zeiten gab es dann viele Diskussionen von Archäologen und klassischen Philologen, ob die *orchestra* und das *theatron* im Dionysostheater des 5. Jahrhunderts vor Chr. kreisförmig oder rechteckig waren. So vertritt Hans Peter Isler die These, dass die Kreisform als Grundlage für den Plan des *theatrons* und der *orchestra* nicht zu den ursprünglichen Elementen des griechischen Theaters gehört. Sie sei vielmehr im mittleren 4. Jahrhundert vor Chr. von einem für uns namenlos bleibenden Architekten geschaffen worden. Der Vergleich mit dem Theater in Thorikos, das im 5. Jahrhundert vor Chr. mit der Orientierung am Dionysostheater in Athen gebaut wurde, zeige auch, dass die kreisförmige *orchestra* erst ein jüngerer Element sei. [Vgl. Hans Peter Isler, Das Dionysostheater in Athen, in: Wolf-Dieter Heilmeyer (Hg.), *Die griechische Klassik – Idee oder Wirklichkeit*, Berlin 2002, S. 533ff; Elisabeth Gebhard, The form of Orchestra in the early Greek theater, in: *Hesperia*, Vol. 43, 1974, S. 428-440; Egert Pöhlmann, Die Prohedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik, in: *Museum Helveticum*, Jg. 38, 1981, S. 129-146; Erno Burmeister, *Antike Theater in Attika und auf der Peloponnes*, München 1996, bes. S. 22-29.] Entscheidend ist aber die Frage einer Organisation von Schauspiel und Zuschauer anhand der Theater-Struktur, nicht die Frage von geraden Linien und rechten Winkeln. Ulrike Haß schreibt dazu: „Wesentlich ist hier die Unterscheidung zwischen baulicher Anlage und Funktion. [...] Selbst wenn sich mit neuen Grabungen im Dionysostheater die Annahme einer ursprünglich rechteckigen Form als richtig erweisen sollte, ist damit jedoch nichts über die Funktion der Orchestra als Ort theatraler Handlungen des Chors gewonnen, denen ein anderer Wahrnehmungsmodus und Status des Publikums entspricht.“ In: Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens – Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, S. 146.

20 Hans Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986, S. 167.

21 Neuere Forschungen haben gezeigt, dass das Dionysostheater zur Zeit der klassischen Tragödie nur einen einfachen Spielplatz hatte. Dieser trennte nicht zwischen Bühne und *orchestra*. Offenbar gab es noch kein steinernes Bühnenhaus, sondern nur ein variables Kastenzelt mit Holzrahmen. Die Zuschauer saßen auf einfachen Holzplanken. Das bedeutet, dass die Bühnenverhältnisse sehr viel einfacher und flexibler waren. Das Dionysostheater zu Athen hat die heutige

Der Chor stellt im 5. Jahrhundert vor Chr. ein zentrales Element der Aufführungspraxis der Tragödie dar. Die Aufführung beginnt erst mit dem Einzug des Chores in die *orchestra* (*Parodos*), wo er während der gesamten Zeit der Aufführung anwesend ist. Nach dem Eingangslied, dem *Parodos*, hat der Chor seinen festen Platz in der *orchestra* eingenommen, und hier werden die Chorlieder gesungen und getanzt. Er strukturiert mit seinen Liedern (Standlieder, *Stasima*) die nun folgenden Akt (*Epeisodia*).²² In der Regel gibt es drei bis vier *Stasima* pro Stück. Am Ende beschließt noch ein Chorlied die Aufführung (*Exodus*).

Die Tragödie hat also eine ziemlich feste Struktur, und diese Struktur hat, trotz der historischen oder durch den Autor bedingten Variationen²³, eine Konstante: den festgelegten Wechsel zwischen Gesprochenem (*Epeisodia*) und Gesungenem (*Stasima*), dramatischer Handlung und Kommentar. Diese Struktur, der Wechsel von gesungenen Partien des Chors und gesprochenen Versen eines Schauspielers, findet sich in den meisten griechischen Tragödien. Das tragische Spiel entsteht durch diese polare Struktur zwischen zwei Elementen, dem Chor und dem tragischen Held, und geht normalerweise auf zwei Ebenen oder in zwei Welten vor sich.²⁴ Das heißt, wenn die Schauspieler auf der Bühne sind, folgen

Form mit dem streng getrennten Bühnenhaus, *orchestra* und Zuschauerraum erst in einem großangelegten Umbau zwischen 338 und 324 unter dem Politiker Lykurg erhalten. Oddone Longo formuliert diesen Zusammenhang treffend folgendermassen: „In the earliest performances there was no split or distinction between the stage area and the auditorium (this was the construction of stage or auditorium), nor between the actors and the public. The public – that is, the community – was also the collective which acted the ‚drama‘“. In: Oddone Longo, *The theatre of polis*, in: John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (Hg.), *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton 1990, S. 12-19, hier S. 16; Vgl. auch Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, München 1991, S. 21.

22 Heute sind wir geneigt, von eingeschobenen Chorliedern zu sprechen. Aber es war nach allem, was wir wissen, ursprünglich gerade umgekehrt. Das heißt, in den Chorgesang wurden die gesprochenen Szenen eingeschaltet. Die Hauptbedeutung lag also beim Chor, nicht bei den Schauspielern. Die Ausdrücke „eine Tragödie aufführen“ und „einen Chor tanzen lassen“ konnten dasselbe bedeuten. Vgl. Viktor Ehrenberg, *Aristophanes und das Volk von Athen*, Stuttgart 1968, S 30.

23 Man sieht eine deutliche Verschiebung der Chorfunktion in den rund 70 Jahren seit dem ältesten datierbaren Stück des Aischylos, den *Persern* von 472, bis zu einem der spätesten Stücke des Euripides, *Iphigenie in Aulis* von 406: In den *Persern* von Aischylos ist der Chor durchaus Träger der Handlung, in der *Iphigenie in Aulis* von Euripides ist der Chor nur noch eine Art Zwischenakt-Füller, der mit der Handlung fast gar nichts mehr zu tun hat und in sich geschlossene Lieder singt. Aristoteles nennt das später *embolima*, das heißt, Einlagen. Im 5. Jahrhundert. vor Chr. blieb aber der Chor ein unverzichtbares Element der Tragödie. Vgl. Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, S. 54; Thomas Paulsen, Die Funktionen des Chores in der Attischen Tragödie, in: Gerhard Binder, Bernd Effe (Hg.), *Das antike Theater*, Trier 1998, S. 69-92, hier S. 70 f.

24 Dieser Doppelführung von Chor und tragischen Helden entsprechen die strikte räumliche Trennung beider Elemente, ihre differierende Kostümierung (Chor trägt keine Maske!), unterschied-

wir dem Handeln und dem Schicksal des tragischen Helden an einem bestimmten Punkt in Zeit und Raum. Wenn die Bühne leer ist und die Chorlieder beginnen, haben die Zuschauer nicht mehr die bestimmten Geschehnisse, Orte und Personen, sondern etwas Allgemeingültiges und Ewiges vor Augen.²⁵ Solche Chorlieder erzählen die Vorgeschichte des dramatisch dargestellten Mythenausschnittes; andere chorlyrische Mythenerzählungen deuten kontrastierend oder parallelisierend das Bühnengeschehen. Der Mythos ist hier nicht nur ein unerschöpfliches Reservoir von Geschichten, sondern gleichzeitig auch das geeignete Medium, um die Themen und Probleme der Tragödie in einer zeitlosen Sphäre widerzuspiegeln, sie zu durchleuchten und zu deuten.²⁶ In dem Moment gehört der Chor nun einmal nicht auf die Ebene gewöhnlicher Erfahrung, wo die Menschen alltäglich handeln und entsprechende Bemerkungen machen.²⁷ So hebt der Chor die Situation auf die Stufe der allgemeinen Reflexionen, und schließlich wird ein anderes Zeitalter vergegenwärtigt, das der alltäglichen Welt des Publikums mehr oder weniger ferngerückt ist und im Kontrast zur Gegenwart der Polis steht. Durch diese entaktualisierten und entzeitlichen Vorweltmythen wird schließlich eine andere Welt, eine Gegenwelt aufgebaut.²⁸ Der Chor ist damit in ausgezeichneter Weise das Organ der Auseinandersetzung mit dem Mythos, das im Zentrum der Tragödie steht.

Der Chor hat aber nicht nur einen dramatischen Stellenwert in der Struktur der Tragödie, er ist nicht nur die Folie zu der Aktion auf der Bühne, sondern Träger und Transporteur der von den Vorgängen ausgelösten Emotion.²⁹ Er transportiert also „die Gestimmtheit, die sich aus einer dramatischen Situation ergibt, durch das Medium der emotionalen Musik mit Gesang und Tanz gleichsam in die

liche Körpersprache (nur der Chor tanzt), und unterschiedliche Sprachen. Die Chorlieder werden geradezu durch die erhabene, sich von den gesprochenen Partien unterscheidende Sprache und durch den dorischen Kunstdialekt – im Unterschied zu den in normalem Attisch gehaltenen Sprechpartien von den tragischen Helden – hervorgehoben. Dazu *singt* der Chor stets in sog. lyrischen Maßen, d.h. in vergleichsweise freien und variablen Rhythmen, während der Held auf der Bühne fast ausschließlich im festen Einheitsmaß des iambischen Trimeters *spricht*. Vgl. Bernhard Zimmermann, *Theorie und Praxis des Chors von der Antike bis in die Moderne*, in: Ders., *Europa und die griechische Tragödie*, Frankfurt/M 2000, S. 144-160, hier S. 147.

25 Vgl. Francis Macdonald Cornford: „The events that go forward on the stage are *particular* events, located at a point of legendary time and of real space. The characters are certain individuals, legendary or historic [...] who lived at that moment and trod that spot of earth. But in the choral odes the action is lifted out of time and place on to the plane of the universal.“ In: Francis Macdonald Cornford, *Thucydides Mythistoricus*, London 1965, S. 144.

26 Bernhard Zimmermann, a. a. O., S. 115.

27 Gilbert Murray, *Euripides und seine Zeit*, Darmstadt 1957, S. 131.

28 Joachim Latacz, a. a. O., S. 34.

29 Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, München 1990, S. 62.

Stimmung der Zuschauer³⁰. Das heißt, der Chor bringt mit seinen Tanz, Gesang, Klage- und Schmerzensexklamationen das dramatisch Dargestellte den Zuschauern sinnlich nahe. Seine plastische und kollektive Darstellung affiziert die Zuschauer unmittelbar physisch-sinnlich, und er bindet die sprachlich verhandelten Themen an den Körper. Dadurch werden die Leiden und Schmerzen der Helden körperlich fühlbar, und die in der baulichen Anlage des Arenarunds präfigurierte Einheit von Bühne und Zuschauerraum wird hergestellt. Die Kollektivität der Zuschauer fällt dann auf die Bühne ein, und das Publikum erlebt das Geschehen auf der Bühne als ein Kollektiv. So öffnet der Chor das Dargestellte auf den Zuschauer hin und bringt die Zuschauer räumlich-sinnlich nahe. In dem Moment entsteht schließlich eine „Erfahrungsgemeinschaft“ von Spielenden und Schauenden.³¹

Andererseits unterbricht der Chor die Verbindung von Publikum und dem Handlungsfortgang und distanziert es kritisch. Da entsteht eine gewisse Spannung zwischen der Vergangenheit (Welt des Mythos, Welt der tragischen Helden) und Gegenwart (Welt der Polis, Welt der Zuschauer).³² Das heißt, der tragische Held auf der Bühne (*skene*) gehört einerseits zu einer anderen Welt, nicht zu der der Polis, er gehört zu einer anderen Zeit als dem 5. Jahrhundert vor Chr. in Athen. Er ist in eine ferne Vergangenheit, in eine legendäre Zeit außerhalb der Gegenwart zurückversetzt. Andererseits ist der Held durch die vertraute, prosaische Sprache, durch die Wortwechsel mit dem Chor wieder in die Nähe der gewöhnlichen Menschen gerückt und erscheint wie ein Zeitgenosse der die Ränge des Theaters bevölkernden Bürger von Athen. Durch diese ständig aufrechterhaltene Spannung, durch diese Konfrontation zwischen mythischer Vergangenheit und städtischer Gegenwart wird der Graben zwischen den auf der Bühne agierenden Gestalten und den Zuschauern immer sichtbar. Der Chor steht gerade *zwischen* den Heroen des Dort und Damals und dem Publikum des Hier und Jetzt. Und er problematisiert und kommentiert zwischen beiden Welten, was sich eben vor seinen Augen ereignete. In diesem Sinne ist der Chor Echo, Spiegel und Kommentar des Geschehens auf der Bühne. Aus dieser Kommentarfunktion des Chors ergeben sich zwei wichtige Charaktere des antiken Theaters. *Erstens*. Der Held auf der Bühne stellt nicht mehr ein Vorbild dar, sondern er wird zum Ge-

30 Siegfried Melchinger, a. a. O., S. 65.

31 Roland Barthes, Das griechische Theater, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M 1990, S.69-93, hier S. 83f; Vgl. auch Roland Barthes, *Le grand Robert*, in: Roland Barthes, *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin – Schriften zum Theater*, Jean-Loup Rivière (Hg.), Berlin 2001, S. 117-121, hier S. 119f.

32 Jean-Pierre Vernant, Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy, in: Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York 1996, S. 29-48, hier S. 33f.

genstand eines Disputs und in Frage gestellt.³³ *Zweitens*. Durch den Kommentar zwingt der Chor dann die Zuschauer, sich auf zugleich sinnliche und intellektuelle Weise mit dem Geschehen auf der Bühne zu befassen.³⁴

Die *orchestra*, wo der Chor während der Aufführung immer anwesend ist, ist schließlich eine Art Zwischenraum zwischen dem Raum der Fiktion/Vergangenheit und dem realen Ort/Gegenwart, in dem sich die Zuschauer befinden. Somit ist durch den Chor die Übergangs- und Trennlinie zwischen der Realität der Zuschauer und der Fiktion der Handlung bezeichnet.³⁵

Räumlich abgesetzt von der *skene*, dramaturgisch, bildkompositorisch in permanente Spannung zur szenischen Aktion, zur dargestellten Geschichte versetzt, wird er [der Chor] nunmehr zum Vermittler zwischen Akteuren, Handlung und den Zuschauern.³⁶

Aus der Zwischen-Stellung des Chors resultieren noch weitere Charaktere des antiken Theaters. *Erstens*. Aus der Sicht der Zuschauer gibt es zwei Bildebenen: eine *skene*-Ebene und eine *orchestra*-Ebene. Der Zuschauer muss einerseits *hören*, was der Held auf der *skene*-Ebene spricht, andererseits muss er *sehen*, wie der Chor in der *orchestra*-Ebene reagiert. Die Bauanlage des Theaters allein lässt ein merkwürdiges Gegenspiel entstehen zwischen dem, was man hier sieht und was man hört. So sind Sehen und Hören von der Theateranlage her schon ge-

33 Jean-Pierre Vernant, *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, Frankfurt/M 1987, S. 197f.

34 Damit habe ich nicht gemeint, dass der Chor als „idealer Zuschauer“ immer Recht hat. Im Gegenteil: Der Chor ist manchmal opportunistisch und ratlos. Er ahnt manchmal dunkel eine Bedeutung, die noch verborgen ist oder formuliert sie, ohne es zu wissen, in einem Wortspiel, einem dopselsinnigen Ausdruck. Die lyrischen, gesungenen Partien vom Chor bilden aber einen Reflexionsrahmen für die Handlung, an dem der Zuschauer Orientierung finden kann. So gibt er dem Zuschauer sozusagen Anstöße für die Bewegung von Emotionen und Gedanken. Schließlich kann die Sprache der ganzen Tragödie nur dem Zuschauer in ihrer Vieldeutigkeit und ihren Doppeldeutigkeiten transparent werden. Vgl. Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York 1996, S. 43f.

35 Claude Calame hat deutlich gemacht, wie der Chor frei zwischen beiden Welten flottieren kann. Dabei spielen vor allem die deiktischen Wörter und der Tempus-, Modus- und Personengebrauch eine wichtige Rolle. „Dort“, „Damals“, die Vergangenheitsform und das „Er/sie“ der dritten Person rücken die fiktive Welt der Bühnenhandlung in den Vordergrund. „Hier“, „Jetzt“, das Präsens und das „Ich/Wir“ des Sprechers und die zweite Person des Angesprochenen betonen eher die reale Welt des Chors/Zuschauers. So kann der Chor den Blick der Zuschauer von der fiktiven Bühnen-Welt auf die Realität *hic et nunc* freimachen. Vgl. Claude Calame, *Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance*, in: Simon Goldhill, Robin Osborne (Hg.), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999, S. 125-153, hier S. 128ff.

36 Theo Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters – Das Theater der Antike*, Berlin 1999, S. 375.

trennt, differenziert.³⁷ Aus der Distanz von Wort und Bild und der durch sie begründeten Notwendigkeit, beides miteinander zu vermitteln, entsteht der Reflexionsraum. Die Gleichzeitigkeit von Hören und Sehen lässt somit die direkte Identifikation der Zuschauer mit dem tragischen Helden nicht mehr zu, weil in der *orchestra*-Ebene die Identifikation durch den Chor gebremst wird. Die Zuschauer haben somit keine Möglichkeit, sich völlig in der Handlung zu verlieren.

Zweitens. Der Chor spielt eine wichtige Rolle nicht nur beim Singen und Tanzen. Wenn der Chor nicht singt, dann stellt er einen immer anwesenden Hörer dar. Durch diese Präsenz als Hörer zwischen *skene* und *theatron* entsteht eine Öffentlichkeit des Geschehens, weil jeder Dialog von einem dritten Punkt aus wahrgenommen wird.³⁸ Privates Gespräch oder Handeln der Helden sind damit unmöglich. Nietzsche bemerkt:

So verlangte der antike Chor für die ganze Handlung in jedem Drama Öffentlichkeit der Handlung, den freien Platz als die Aktionsstätte der Tragödie. [...] Alles öffentlich, alles im hellen Licht, alles in Gegenwart des Chors, das war die grausame Forderung [...] er [der Chor] war der Faktor, mit dem vor allem gerechnet werden musste, den man nicht beiseite lassen durfte.³⁹

Der Chor lässt also einerseits die Leiden und Schmerzen der Helden körperlich fühlbar werden, und manifestiert die Einheit von Bühne und Zuschauerraum. Andererseits wirkt er der Illusionsbildung entgegen und ermöglicht die kritische Funktion der Distanzierung: durch die Distanzierung wird die Diskrepanz zur Wirklichkeit betont, und der implizite Kontrast zwischen der mythischen Vorwelt und der Gegenwart macht Defizite der Wirklichkeit deutlich. Dadurch ermöglicht der Chor Reflexion und Kritik des Dargestellten. So wirkt er als eine Art Zugbrücke, die man nach Belieben hochziehen oder senken, verkürzen oder verlängern kann.

Über den Chor lässt sich der Zuschauer an die Bühne heranziehen oder von ihr distanzieren; er kann praktisch in die szenische Situation verstrickt, ihm kann aber auch Zugang zu ihr versperrt werden.⁴⁰

37 In diesem Sinne stellte Karl Reinhardt fest, das tragische Drama sei „mehr ein Ganzes von Bezügen [...] als eine durchlaufende Handlung.“ Vgl. Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, S. 54.

38 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos – Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, S. 48.

39 Friedrich Nietzsche, Das griechische Musikdrama, in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), Bd. 1., München, Berlin 1998, S. 525f. (künftig zitiert als KSA)

40 George Steiner, *Die Antigonen*, München 1988, S. 208. Auch Schiller hat in einem Brief an Körner am 10. März 1803 diese Dialektik als zentrales Merkmal des Chors in Bezug auf das „Trauerspiel mit Chören“ *Braut von Messina* anschaulich dargestellt: „Wegen des Chors bemerke ich noch, dass ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein

2.2 Chor und Polis

Alle Aspekte der Theateraufführung in Athen im 5. Jahrhundert vor Chr. haben einen festen Platz in der Polis und ihren demokratischen Institutionen. Das Theater gehörte zu den Aktionsräumen, in denen sich das öffentliche Leben abspielte. In vieler Hinsicht rangierte es in einer Reihe mit der Akropolis, der Agora und den Gymnasien. War die Agora der Versammlungsort, Mittelpunkt und Herz des Gemeindelebens, war die Akropolis das religiöse und politische Zentrum Athens. Das an die Südseite der Akropolis hingebaute Dionysostheater war der wichtigste Versammlungsort der festlichen Gemeinschaft für die Bürger der ganzen Stadt.⁴¹ Die Theateraufführung war „eine im Zentrum städtischen Lebens stehende Veranstaltung“.⁴² Die Funktion, die das Theater in seiner Gesellschaft hatte, beschränkte sich nicht auf den politischen Bereich im neuzeitlichen Sinne, sondern erstreckte sich auf das gesamte Leben der Polis und war so, im weiteren Sinn des Wortes, *politisch*.⁴³ Es wird im folgenden der Versuch unternommen, diese soziale Dimension des antiken Theaters zu beschreiben und dadurch den institutionellen Rahmen des Theaters zu bestimmen. Damit kann man den „Sitz im Leben“ des Chors näher verorten.

menschlichen nehmlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der ruhige über den paßionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.“ In: NA 32, S. 19.

41 Pausanias nennt – im zweiten Jahrhundert nach Christus – ausdrücklich nur solche Ansiedlungen *Poleis*, in der sich ein Regierungsgebäude, ein Marktplatz (*agora*) und ein Theater befinden. Zur öffentlichen Sphäre gehörte das Theater also unabdingbar dazu. Es ist daher kein Zufall, dass Theater zu den häufigsten Bauten der klassischen Antike gehören. Von rund 750 griechischen und römischen Theatern und Odeia sind Baureste bekannt, etwa 160 weitere Theater sind inschriftlich oder literarisch bezeugt. Vgl. M. I. Finley, *Die antike Wirtschaft*, München 1977, S. 147; Vgl. auch Hans Peter Isler, Art. Theater, in: R. Kannicht (Hg.), *Der neue Pauly*, Bd. 12/1, Stuttgart 2002, S. 259.

42 Wolfgang Rösler, *Polis und Tragödie*, Konstanz 1980, S. 9.

43 „*Politisch*“ ist hier zu verstehen als das, was die Polis Athen in all ihren Bereichen betrifft. Vgl. dazu Christian Meier: „Die Polis wurde mit der Bürgerschaft identisch, der Begriff für Bürgerschaft (*politeia*) wurde zum Begriff rechter Verfassung, an dem sich der spezifisch normative Sinn von *politisch* (als polis-gemäß) orientierte. [...] Das Politische war der prall erfüllte Lebensbereich nicht einer Gesellschaft im neuzeitlichen Sinne (welchselbe sich mit ihren Bereichen eher neben und gegen den Staat setzt), sondern von Bürgerschaften, die sich mit dem Gemeinwesen identifizieren.“ In: Christian Meier, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt/M 1995, S. 40 und S. 43.

In Athen wurden im 5. Jahrhundert vor Chr. zu Ehren des Gottes Dionysos vier Feste gefeiert: die Ländlichen Dionysien (Dezember/Januar), die Lenäen⁴⁴ (Januar/Februar), die Anthesterien⁴⁵ (Februar/März) und die Großen oder Städtischen Dionysien (März/April). Tragödienaufführungen waren verpflichtende Bestandteile der Großen oder Städtischen Dionysien, die unter der persönlichen Leitung des *Archon Eponymos*, des ranghöchsten Beamten, standen. Komödienaufführungen waren Bestandteile der Lenäen. Die Theateraufführung galt nicht als jederzeit verfügbare Unterhaltung (wie es im modernen Theater der Fall ist), sondern blieb auf die beiden öffentlichen Feste zu Ehren von Dionysos beschränkt und fand in dem diesem Gott zugewiesenen, festlichen Rahmen statt. Es ist entscheidend für das Verständnis der Theateraufführung, dass sie Teil eines großen Festes war. Sie fand nur in einer besonderen Zeit, an einem besonderen Ort, im Aggregatzustand der Festlichkeit statt.

Eigentlich wurden Dionysien nur auf dem Land gefeiert. Erst unter den Tyrannen Peisistratos in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts vor Chr. wurden Dionysien in die Stadt eingeführt, wo sie dann zur Unterscheidung „Städtische“ Dionysien genannt wurden. Das heißt, der Tyrann Peisistratos *importierte* den Kult des in dem attischen Dorf Eleutherai verehrten Dionysos nach Athen und förderte einen Kult, der nicht von einem anderen Adelsgeschlecht beansprucht werden konnte. Peisistratos erkannte das Potential von großen Festen. An ihnen können nationale und religiöse Gefühle innerer Erhebung ineinanderfließen und verschmelzen. Das emotionale Erlebnis erfasste tiefe Schichten der Persönlichkeit und war damit der Einflussnahme durch Wortpropaganda überlegen. Bei diesen Neubegründungen der Feste waren Religion und politisches Gemeinschaftsgefühl eingegangen.

Es war wahrscheinlich auch ein bewußter Schritt, die alten Verhältnisse umzubringen, die, von aristokratischer Oberhoheit bestimmt, auf der relativ selbständigen Macht einzelner Clans/Großfamilien beruhten. Der Grund für die Stiftung der neuen Dionysien war indes auch politischer Natur. Das lässt sich aus der Politik der Tyrannen erklären: In Griechenland stützte sich die Tyrannei stets

44 Die Lenäen waren das Fest der rasenden, tanzenden Frauen. Schon der Name offenbart den eigentlichen Festcharakter: *Lenaiai* bedeutet Mainaden, Bakchantinnen, d.h. die Anhängerinnen des Dionysos. Die sind durch den Drang nach zeitweiligem Heraustreten aus der normalen Existenzweise (*Extase*) gekennzeichnet. Seit ca. 430 vor Chr. gab es auch in Lenäen einen Tragödienagon. Komödien, die immer schon ihren Platz an diesem Fest gehabt hatte, erhielten seit ca. 440 vor Chr. die Form eines Agon. Vgl. Bernhard Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München, Zürich 1986, S. 17.

45 Die Anthesterien waren das älteste Dionysosfest von Athen. An diesem Fest ist Dionysos ausschließlich der Gott des Weines und der vegetativen Fruchtbarkeit. Dieses Fest hatte mit der Theateraufführung wenig zu tun. Vgl. Joachim Latacz, a. a. O., S. 37.

auf die unteren Volksschichten. Dionysos war ein Gott gerade dieser unteren Schichten. „Die Einführung eines Dionysosfestes war also zunächst wohl eine Konzession, ein Geschenk für die unteren Schichten, auf die sich die Tyrannoi von Athen stützten.“⁴⁶ Diese neu verordneten Dionysien sind daher „eigentlich gar kein organisch gewachsenes, urtümliches, autonomes Fest, sondern eine Festkombination eher künstlicher Art.“⁴⁷

Als Staatsfeier, an der die gesamte Bevölkerung beteiligt werden sollte, wurde das Fest ganz neu geschaffen und als städtisches dem älteren, ländlichen Dionysosfest gegenüber aufgewertet. In den Großen oder Städtischen Dionysien wurden daher alle Bevölkerungsschichten der Polis einbezogen, insbesondere die beiden unteren Vermögensgruppen der *Hippeis* und *Theten*.⁴⁸ Im Fest konnten die Bürger unterer Schichten jenen sonst nur der aristokratischen Muße vorbehaltenen Tätigkeiten und Genüssen nachgehen: Tanz, Gesang, dichterische Unterhaltung und die Beschäftigung mit dem Mythos. So schufen das Fest und die Theateraufführung für Aristokratie und Volk eine gemeinsame Ebene der Verständigung. Die Zulassung und die Integration der unteren Schichten in das demokratische System ermöglichte also erst die Entwicklung des *politischen* Theaters.⁴⁹ Somit vollzog sich mit den Dionysien der geschichtliche Wandel zur Polisdemokratie. Und die Dionysien wurden im 5. Jahrhundert vor Chr. zu einem zentralen Ereignis der demokratischen Polis.

Die Städtischen oder Großen Dionysien dauerten fünf Tage. Am Vorabend des ersten Festtages brachte man das Kultbild von Dionysos in einen kleinen Tempel außerhalb der Mauern, unweit des Dipylon im Nordwesten der Stadt, und geleitete es dann in einer feierlichen Prozession bei Fackellicht über die große Straße, an der die Staatsgräber lagen, und dann über die Agora zu seinem angestammten Heiligtum, dem Tempel des Dionysos, direkt neben dem Dionysos-Theater, zurück.⁵⁰ Danach verbreitete sich die Kunde, dass der Gott erschienen sei, und erst damit konnte das Fest beginnen.⁵¹ Dieser Akt der Heimholung des Gottes spiegelte symbolisch die mythische Ankunft des „kommenden Gottes“ Dionysos in Athen, und dieser „kommende Gott“ schuf einen Raum außerhalb

46 Joachim Latacz, a. a. O., S. 41.

47 Joachim Latacz, a. a. O., S. 41f.

48 Bernard van Wickevoort Crommelin, Die Rolle des Theaters im politischen Leben Athens, in: Gerhard Lohse, Solveig Malatrait (Hg.), *Die griechische Tragödie und ihre Aktualisierung in der Moderne*, Leipzig 2006, S. 13-44, hier S. 27.

49 Vgl. Michael Stahl, *Gesellschaft und Staat bei den Griechen: Klassische Zeit*, Paderborn 2003, S. 124.

50 Peter von Möllendorff, *Aristophanes*, Hildesheim 2002, S. 49f.

51 Horst-Dieter Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1984, S. 19.

des Polisalltags.⁵² So führte der Gang ins Dionysostheater, am Hang zwischen Wohnstadt und Heiligtum gelegen, für fünf Tage lang aus dem vertrauten Alltag hinaus. Die Städtischen oder Großen Dionysien hatten also die Funktion eines Ventils und entlasteten von dem Alltag, indem sie die Ordnung und Disziplinierungen des Alltags außer Kraft setzten. Das Fest schuf somit als „Gegenstück zum Alltag“⁵³ kontrollierte Freiräume zum Ausleben von Gefühlen und irrationalen Strebungen. Fritz Graf bemerkt:

Gerade solche marginalen Perioden aber schaffen Gelegenheit zum Infragestellen von und Nachdenken über dieses bisher Vertraute, die Polis, die Menschen, die Götter, schaffen zugleich ein Gemeinschaftsgefühl, in welchem ein derartiges Infragestellen verkräftbar ist.⁵⁴

Das heißt, in dem Fest konnte man schließlich einerseits – durch die Theateraufführungen – das Gegenwärtige in Frage stellen und in einem „als ob“ Gegenmodell vorführen. Die Theateraufführungen stellten die fundamentalen Widersprüche, die bedrohlichen Spannungen der Polisdemokratie, gleichsam ihr dunkles Andere, das hoch Problematische öffentlich aus. Somit enthüllten die Theateraufführungen in emphatischer Wirksamkeit die tiefen Widersprüche und Krisenhaftigkeit Athens. Und zwar vor aller Welt, nicht nur vor all ihren athenischen Bürgern, auch vor den Fremden. Andererseits zeigen sich die Großen oder Städtischen Dionysien als ein Fest, das dem Zusammenhalt der Bürger in besonderem Maße diene; bei dem Fest aßen die Bürger zusammen und erfuhren miteinander in einer tief beeindruckenden Stimmung, dass sie alle Bürger einer Stadt waren. Gerade in dieser „Kollektivgebärde des Selbstgenusses, der freudigen Selbsterhöhung“⁵⁵ konnte die bürgerliche Gemeinsamkeit intensiv erlebt werden, und der innere Zusammenhalt der Bürgerschaft konnte auch bekräftigt werden. Walter Burkert schreibt:

Gemeinsam, auf gleicher Ebene stehen die Menschen um den Altar, erleben und wirken den Tod, ehren die Unsterblichen und bejahen im Essen das Leben in seiner Bedingtheit: Solidarität der Sterblichen im Angesicht der Unsterblichen⁵⁶.

52 Simon Goldhill nennt den Akt der Heimholung des Gottes, *eisagoge apo tes escharas*, „reenactment of the original advent of Dionysos from Eleutherai.“ Vgl. Simon Goldhill, *Great Dionysia*, in: John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (Hg.), a. a. O., S. 97-129, hier S. 99.

53 Michael Stahl, a. a. O., S. 123.

54 Fritz Graf, *Griechische Mythologie*, Düsseldorf, Zürich 1999, S. 139.

55 Richard Harder, *Eigenart der Griechen*, Freiburg 1962, S. 121.

56 Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 1977, S. 98.

Das Fest inszenierte also die Herstellung von *communitas*⁵⁷, und dadurch hielt die Athener Bürgerschaft zusammen: „Die Bürger des Staats verstehen sich als *Homoioi*, Ähnliche, und dann auch – auf einer abstrakteren Ebene – als *Isoi*, Gleiche.“⁵⁸ Somit entstand in den Dionysien eine raffinierte Dialektik, „in/mit der die Dionysien die neue Ordnung affirmativ feierten und zugleich Spannungen, Konflikte und fundamentale Widersprüche, die das gesellschaftliche Gefüge letztlich zerrissen, offen ausgierten.“⁵⁹

Der Prozessionszug, bei dem das Bild des Gottes mitgeführt wurde, endete beim Tempel des Dionysos, und dann begaben sich die Menschen zu einer Volksversammlung in das benachbarte Theater. Diese Volksversammlung war mit vier politischen Demonstrationen gefüllt; nach einem gemeinsamen Opfer der zehn Strategen wurden verdiente Bürger bekränzt, Kriegswaisen, die auf Kosten der Polis großgezogen worden waren, feierlich in die Mündigkeit entlassen und mit Waffen versehen⁶⁰, und vor den anwesenden auswärtigen Gästen die Überschüsse aus den Tributen der Bündner des Attischen Seebundes ausgestellt⁶¹. Auf diese Weise inszenierte Athen im Theater seine eigene Macht als ein Schauspiel für sich selbst und für die anderen Stadtstaaten. Dadurch präsentierte sich Athen als die Hegemonialmacht im Mittelmeerraum. Zugleich demonstrierte Athen den anderen und sich selbst innere Geschlossenheit und Solidarität. Solche politischen Akte nationaler Selbstdarstellung unterstrichen die enge Verflechtung von Polis und Theater mehr als evident. Jean-Pierre Vernant:

57 *Communitas* ist „a bond ... uniting people over and above any formal social bonds. [...] The distinctions of their previous status, sex, dress, and role disappear, and as share common trials and eat and sleep in common, a group unity is experienced, a kind of generic bond outside the constraints of social structure, akin to Martin Buber's „flowing from I to Thou“. In: Victor and Edith Turner, *Religious Celebrations*, in: Victor Turner (Hg.), *Celebration*, Washington 1982, S. 201-219, hier S. 205. Zum Begriff „*Communitas*“ vgl. auch Viktor Turner, *Liminalität und Communitas*, in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.), *Ritualtheorien*, Wiesbaden 2008, S. 249-260.

58 Jean-Pierre Vernant, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, Frankfurt/M 1982, S. 57.

59 Joachim Fiebach, *Athens Dionysien des 5. Jahrhunderts*, in: Ders., *Inszenierte Wirklichkeit*, Berlin 2007, S. 59-67, hier S. 61.

60 Diese Kriegswaisen erinnerten die Bürger an die Opfer, die die Bürgerschaft gebracht hatte; für die Freiheit ganz Griechenlands im Kampf gegen die Perser wie für die Verteidigung und den Ausbau ihrer gegenwärtigen Herrschaft. Und sie ermahnten zur Opferbereitschaft auch in der Zukunft. Vgl. Michael Stahl, a. a. O., S. 126; Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Frankfurt/M 1988, S. 69.

61 Die Geldzahlungen der Bündner wurden in die Orchestra des Theaters gebracht: 400 bis 500 Tonkrüge, gefüllt mit je einem Talent (26 kg) Silber. Sie stellten praktisch den Ertrag der Herrschaft dar, und dieser Akt ist eine offene Manifestation der Macht Athens. Vgl. Michael Stahl, a. a. O., S. 126.

Tragedy is not only an art form; it is also a social institution that the city, by establishing competitions in tragedies, set up alongside its political and legal institutions. The city established under the authority of the eponymous archon, in the same urban space and in accordance with the same institutional norms as the popular assemblies or courts, a spectacle open to all the citizens, directed, acted, and judged by the qualified representatives of the various tribes. In this way it turned itself into a theatre. Its subject, in a sense, was itself and it acted itself out before its public.⁶²

Anschließend fanden im Theater chorlyrische und dramatische Wettbewerbe statt. Der Nachmittag des ersten Festtages war den Aufführungen der Dithyramben vorbehalten. Der zweite Festtag gehörte der Komödie⁶³ und die drei folgenden Festtage der Tragödie. An jedem Tag stellte ein Dichter eine tragische Tetralogie sowie ein sich anschließendes Satyrspiel dem athenischen Publikum vor. Theateraufführungen nahmen damit sehr viel größeren Raum ein als die eigentlichen rituellen Handlungen.

Theateraufführungen waren öffentliche Ereignisse und wurden bei Tageslicht im Freien gezeigt. Die Bürgerschaft saß in einem knappen Halbrund um die Orchestra und sah nicht nur das Spiel, sondern auch sich selbst. Die Einzelnen waren nicht so allein gelassen mit der Bühne wie in den verdunkelten Theatern unserer Zeit. Die Form des Zuschauerraums gestattete auch eine erstaunliche Interkommunikation zwischen den Zuschauern. Es ist daher kein Zufall, dass das Theater auch ein Ort für die Volksversammlung war.⁶⁴

Die Theateraufführungen bildeten den Höhepunkt von staatlich organisierten Festen. Dabei ist die Zahl der Zuschauerplätze, gemessen an der bescheidenen Größe normaler Städte mit einigen zehntausend Bürgern, in der Tat imponierend: etwa 14.000 – 17.000 in Athen, 20.000 in Megalopolis, 25.000 in Ephesos. Dies entsprach einem Drittel bis fast der Hälfte der Vollbürger der Stadt. Die Zahl der Zuschauer war weitaus größer als die Menge von 6000, die sich zur Volksversammlung auf der Pnyx in Athen traf.⁶⁵ „Es gab keine andere Gelegenheit, bei

62 Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, a. a. O., S. 32f.

63 Der Komödienwettbewerb wurde erst im Jahr 486 vor Chr. – etwa 50 Jahre nach der Einführung des Tragödienwettbewerbs – in das Programm der Städtischen oder Großen Dionysien aufgenommen.

64 Für das 6. Jahrhundert hielt die Volksversammlung im Theater ihre Beratungen ab und fasste wesentliche Beschlüsse. „So war das Theater einerseits ein heiliger Raum für eine bedeutsame kultische Handlung, deren Ritual in Gestalt des Dramas die kunstvolle szenische Darstellung der grundlegenden Probleme der Polisgemeinschaft einbegriff. Aber es wurde andererseits in Nachfolge der Agora auch die Stätte sehr prosaischer Erörterungen.“ In: Frank Kolb, *Agora und Theater, Volks- und Festsammlung*, Berlin 1981, S. 3.

65 In Athen betrug die Zahl der erwachsenen Bürger in der klassischen Zeit etwa 35000 bis 40000. Von denen nahmen im Schnitt selten mehr als 6000 regelmäßig an der Volksversammlung teil. Dies hielt man für hinreichend und nahm die Zahl gleichsam für das Ganze, denn in wichtigen Entscheidungen war ein Quorum von 6000 vorgesehen. Vgl. Hans Joachim Gehrke, Ulrich

der eine solche Menge von Bürgern übersichtlich geordnet versammelt war: das Theater gewinnt gleichsam das Monopol der Öffentlichkeit.⁶⁶ Das Theater leistet damit „etwas“, was keine Volksversammlung hätte leisten können. Im Theater wird folglich eine neue Form der Öffentlichkeit geschaffen, die – trotz begleitender Riten – eine grundsätzlich andere Struktur hat als die alten Kult- oder Gerichtsversammlungen.

Etwas, was derart einheitsfördernd wohl nur in der Öffentlichkeit geleistet werden konnte, in der sich in der Demokratie alle Kräfte trafen und auseinandersetzen. Es konnte nicht in bestimmten Zirkeln und in Abgeschlossenheit geschehen, sondern nur in der alternativen Öffentlichkeit. So bot die Tragödie ein wesentliches Gegengewicht und Korrektiv zu Rat und Volksversammlung. Die attische Demokratie wird sie so nötig gebraucht haben wie ihre andern Institutionen.⁶⁷

Das Theater war nicht nur ein Spiegel, in dem sich die Entstehung und Entwicklung der Polis reflektierten, sondern es war selbst ein Agens, das aktiv in das Leben der Polis eingriff: Das Theater führte über die *orchestra*, d. h. den Tanzplatz des Chors, hinaus mit dem Publikum einen Dialog, der in der „alternativen Öffentlichkeit“ des Dionysostheaters begann und sich in den geistigen Debatten fortsetzte, die die Botschaft des Dramas auslöste. Die Mythen werden als Medium verfügbar, in dem die religiösen und ethischen Fragen, die anthropologischen und sozialen Bedingungen politischen Handelns dargestellt und in Rede und Gegenrede erörtert werden können. In diesen intensiven Wechselbeziehungen entwickelte sich das Theater zu einer bedeutsamen Form kollektiver Selbstverständigung. Theateraufführungen waren Sache des ganzen Volkes und gehörten seinem gemeinsamen Erlebnisbereich an. Den Theateraufführungen beizuwohnen, galt daher nicht als Freizeitvergnügen des Privatmanns, sondern als öffentlich bedeutsame Tätigkeit des Bürgers für die Polis.⁶⁸

Der Chor stellt unter diesem *politischen* Rahmen eine Gemeinschaft der Bürger, im Sinne teils einer letzten sozialen Instanz, teils aktueller Zuschauer und des Publikums dar. In den Tragödien steht der Chor folglich als „Repräsentant der Polisgemeinschaft“⁶⁹ im Mittelpunkt, und der Wettstreit der Chöre um den

Gotter, Volksversammlung (Ekklesia), in: Wolf-Dieter Heilmeyer (Hg.), *Die griechische Klassik – Idee oder Wirklichkeit*, Berlin 2002, S. 195f.

66 Walter Burkert, Die antike Stadt als Festgemeinschaft, in: Paul Hutter (Hg.), *Stadt und Fest*, Stuttgart 1987, S. 25-44, hier S. 35.

67 Christian Meier, Zur Funktion der Feste in Athen, in: Walter Haug, Rainer Warning (Hg.), *Das Fest*, München 1989, S. 569-591, hier S. 590.

68 Vgl. Harold C. Baldry, Theater und Gesellschaft in der Antike, in: Heinrich Huesmann (Hg.), *Der Raum des Theaters*, München 1977, S. 7-23, hier S. 11.

69 Horst-Dieter Blume, a. a. O., S. 120.

Sieg machte die Aufführungen zu einer Angelegenheit des ganzen Volkes. Oddone Longo bemerkt:

The essence of the chorus, the essential and distinctive feature of Attic drama, must be recognized in its role as „representatives of the collective citizen body“.⁷⁰

In Athen waren die Theateraufführungen grundsätzlich Sache der Bürger, und sie nahmen weitgehend aktiv daran teil: Nicht nur während des gesamten Dionysos-Festes waren Bürger aktiv Handelnde, sondern sie traten auch beim Spiel selbst als Chor in Erscheinung. Für den Dithyrambenchor brauchte man 1000 Bürger⁷¹, für Tragödien- und Komödienchor brauchte man ca. 200 Bürger.⁷² Insgesamt nahmen jedes Jahr ca. 1200 Bürger als Chormitglieder aktiv allein an den Städtischen oder Großen Dionysien teil: eine bei maximal 30.000 männlichen Vollbürgern beträchtliche Zahl.⁷³ Sie waren alle freiwillige Bürger, die eine öffentliche Dienstleistung erbrachten. Die Chormitglieder des einen Jahres saßen das nächste Mal auf den Rängen und umgekehrt, und zwischen Spielenden und Schauenden bestand folglich keine Kluft wie heutzutage.

Der Chor stellt somit eine ausgewählte Gruppe der Gesamtgemeinde dar und bildet als Mikrokosmos der Polis diese selbst ab.⁷⁴ Er symbolisiert als Einheit Vieler die gemeinschaftsbildende Kraft des griechischen Theaters.⁷⁵ Durch den Chor wird die Differenzierung in dieser komplexen Formation – trotz der Aufspaltung in Publikum und Spiel – gleichzeitig aufgehoben. Die gesamte Bürgerschaft wurde sich ihrer Verbundenheit im Rahmen des öffentlichen Ereignisses, durch das sie zusammengekommen war, bewusst. Die durch das Theater gestiftete kollektive Zusammenkunft schmiedet dann schließlich Bande gemeinsamen Erlebens und Mitfühlens.

70 Oddone Longo, a. a. O., S. 17.

71 Das klassische Dithyrambenensemble bestand in Athen aus jeweils 50 Choreuten. Das bedeutet, dass die zehn Phylen allein für den Dithyrambenagon der Dionysien jährlich je 500 Männer und Knaben, also insgesamt 1000 aktiv Mithandelnde stellten. Vgl. Richard Kannicht, *THALIA – Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen*, in: Walter Haug, Rainer Warning (Hg.), *Das Fest*, München 1988, S. 29-52, hier S. 45; Vgl. auch Bernhard Zimmermann, *Die attische Demokratie und die dionysischen Gattungen*, in: Ders., *Europa und die griechische Tragödie*, Frankfurt/M 2000, S. 27-64, hier S. 28f.

72 Die tragischen Chöre bestanden zur Zeit des Sophokles aus 15, die der Komödie aus 24 Mitgliedern.

73 Vgl. zur Bevölkerungszahl: Frank Kolb, *Die Stadt im Altertum*, München 1984, S. 79f.

74 Vgl. Aristoteles: „Jene [Gestalten auf der Bühne] nämlich stellen Heroen dar, und die Führer waren bei den Alten ausschließlich Heroen, das Volk aber waren die Menschen, aus denen der Chor besteht.“ In: Aristoteles, *Problemata Physica*, übersetzt von Helmut Flashar, Berlin 1962, Buch XIX, 48, S. 169; vgl. dazu Anton Bierl, a. a. O., S. 29; Jean-Pierre Vernant, *Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy*, in: Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, a. a. O., S. 34.

75 Helmut Flashar, *Sophokles – Dichter im demokratischen Athen*, München 2000, S. 16.

Am Ende von Euripides' *Hippolytos* beispielsweise ist der Schmerz über den Tod von Theseus' Sohn ein gemeinsames Verhängnis, das alle Bürger ergreift. Das öffentliche Gedenken der Bürgerschaft, das durch den Chor zum Ausdruck kommt, ist ein von der menschlichen Gemeinschaft gebotener Trost. Die Tragödienaufführung schafft so ein Gemeinschaftsgefühl, nicht nur innerhalb des Theaters, sondern der Polis insgesamt.

Chor im Abziehen

Gemeinsames Leid,
Alle Bürger der Stadt
Trafs ungeahnt.
So fließet, o fließt,
Ihr Ströme der Träne!
Wo Große sterben,
Da greift die Botschaft
Tief in die Herzen,
Weit in die Zeiten.⁷⁶
(Euripides, *Hippolytos*, V. 1462-1466)

Der Chor bringt hier am Ende des Dramas „the extension of private grief to the public realm, as a common grief for all the citizens“.⁷⁷ Das heißt, die private Sphäre wird durch die Vermittlung des Chors nunmehr durchwirkt, und ihre Wahrnehmung wird durch den Einfluss von der Kommunikationsform und dem Öffentlichkeitscharakter der Aufführung umgeformt. Mit anderen Worten: „das Individuelle verallgemeinert sich, wird gleichsam prinzipiell, schreibt sich ins Allgemeine ein und hört so, bei Licht besehen, auf, einfach individuell zu sein.“⁷⁸ So entsteht eine unmittelbare Einheit des Privaten und des Öffentlichen, also des genuin *Politischen* im Chorraum.⁷⁹

Andererseits war der Chor im antiken Theater unter dem religiösen Rahmen Träger und Vermittler für das Bewusstsein der Präsenz des Gottes. Über den Chor war der Gott sinnlich außerordentlich präsent im Theater und immer greifbar nah. Man spürte seine Anwesenheit in jedem Moment, weil der Gesang und Tanz des Chors die *anwesenden* Götter vertritt.⁸⁰

76 Euripides, *Hippolytos*, V. 1462-1466, in: Euripides, *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Bd. I, übersetzt von Ernst Buschor, Gustav Adolf Seeck (Hg.), München 1972, S. 281.

77 Charles Segal, Theater, ritual, and commemoration, in: Ders., *Euripides and the poetics of sorrow*, Durham, London 1994, S. 110-135, hier S. 120f.

78 Hans-Thies Lehmann, a. a. O., S. 8.

79 Nicole Loraux, *The intervention of Athens – The funeral Oration in the classical city*, New York 2006, S. 82f.

80 Wolfgang Schadewaldt, Antike Tragödie auf der modernen Bühne, in: Ders., *Antike und Gegenwart – Über die Tragödie*, München 1966, S. 67-96, hier S. 88f; Vgl. auch Frank M. Rad-

Gerade der Prozessionszug am ersten Tag der Dionysien feierte die mythische Ankunft des Gottes Dionysos. Die Theateraufführung findet erst unter der Anwesenheit der Götter statt. Und viele Tragödien- und Komödienhandlungen setzen die Existenz eines Altars im Theater voraus.⁸¹ Gewöhnlich steht ein Altar in der Nähe der Bühnentür, so etwa vor dem Palasttor im *König Ödipus*, wo sich gleich zu Beginn der Chor, das Volk von Theben, bittflehend versammelt. Euripides bedient sich mit Vorliebe des Motivs der Zuflucht am asylgewährenden Altar und macht diesen so zum Brennpunkt des tragischen Geschehens. *Andromache*, *Herakles*, *Herakliden* und *Schutzflehende* beginnen mit einer Altarflucht-Szene der Chöre, also mit einem Tableau ähnlich wie der *König Ödipus*.⁸² Der Chor stellt dabei mit seinen Anrufungen, Gebeten, Beschwörungen, Litaneien, Totenklagen den kultischen Bezug zum Göttlichen her.⁸³ Die Anwesenheit des Göttlichen bekundet sich in dem Chor unmittelbar.

Die Chorpartien bilden in der alten echten Tragödie gleichsam den tragenden Goldgrund, auf dem sich – wie in byzantinischen und frühmittelalterlichen Gemälden – das Geschehen der heiligen Geschichte plastisch darstellt. Und dieser geheimnisvolle Goldgrund des Chorischen eben ist es, vor dem erst das dramatische Geschehen, als Nachvollzug der heiligen Geschichte, das lediglich menschlich Zufällige, Alltägliche verliert und von dem aus es jenes andere: die religiöse Bezogenheit und Gültigkeit gewinnt.⁸⁴

So bestätigt die Tragödie die wechselseitige Bezogenheit aller Momente der menschlichen und göttlichen Ordnung durch ihr eng verwobenes Gespinnst von symbolischen Bildern. Und somit fallen mythische Welt und irdische Wirklichkeit für die Dauer der Aufführung zusammen.⁸⁵

Schließlich kann man feststellen, dass das Theater in der griechischen Antike aus einem staatlich institutionalisierten Zusammenspiel des kultischen Fests und der Selbstrepräsentation der Bürger entstand. Das Zusammenwirken der politischen Dimension mit dem festlichen und religiösen Rahmen machte das Theater zu einer besonderen sozialen Institution, in der die Tragödie erst zur vollen öffentlichen Wirksamkeit gelangte.⁸⁶ Das antike Theater erhielt aber erst durch eine chorische Masse, als das Symbol der Gemeinschaft und Öffentlichkeit des

datz, Der Chor ist eine emanzipierte Masse – Ein Gespräch mit dem griechischen Regisseur Theodoros Terzopoulos, in: *Theater der Zeit*, 2006, April, S. 24-26, hier S. 25.

81 Joachim Dingel, Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie, in: Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, S. 347-367, hier S. 352f.

82 Vgl. zum Motiv der Altarflucht: Josef Kopperschmidt, Hikesie als dramatische Form, in: Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, S. 321-346.

83 Albin Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972, S. 359f.

84 Wolfgang Schadewaldt, a. a. O., S. 88.

85 Vgl. Bruno Snell, Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie, in: Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen 1993, S. 95-110, hier S. 97.

86 Bernd Seidensticker, *Das antike Theater*, München 2010, S. 20.

Lebens, Bedeutsamkeit. Der Chor war ein Mittel, die Sphäre der Öffentlichkeit zu kennzeichnen. Er verband das Schicksal des mythischen Helden der antiken Tragödie mit dem Schicksal der ganzen Polis. Die private Sphäre wurde durch den Chor erweitert und dadurch entstand die Öffentlichkeit des tragischen Konflikts.

2.3 Verschwinden des Chors

Um die Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert vor Chr. fand ein struktureller Wandel statt; das chorische Element verkümmert zugunsten des dialogischen zusehends. Das kann man am Spätwerk von Aristophanes und an der zeitgenössischen Tragödie beobachten. Bei Agathon degeneriert beispielsweise der Chor zu musikalischen Zwischenspielen (*Embolima*), die vom Gang der Handlung völlig losgelöst sind. Aristoteles schreibt in Kapitel 18 seiner *Poetik* folgendes:

Den Chor muß man ebenso einbeziehen wie einen der Schauspieler, er muß Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den übrigen Dichtern vollends gehören die gesungenen Partien um nichts mehr zur jeweiligen Handlung als zu irgendeiner anderen Tragödie; sie lassen Einlagen (*Embolima*) singen, nachdem Agathon als erster damit angefangen hatte.⁸⁷

In diesen Sätzen scheint die Praxis des hellenistischen griechischen Theaters gespiegelt: Der Chor hat seine Bedeutung verloren, seine Lieder sind zu austauschbaren Einlagen degeneriert. Man darf wohl annehmen, daß die Choreuten beliebte Melodien und Lieder vortrugen, die mit der Handlung überhaupt nichts zu tun hatten. Der Chorgesang nebst dem begleitenden Instrumentalspiel ist somit zum Beiwerk ohne Bedeutung für die Dramaturgie geworden. Er wird lediglich dazu eingesetzt, um in einer Art Zwischenaktmusik das Stück in die seit dieser Zeit üblichen fünf Akte zu untergliedern. Die Chorpartien stammen dann nicht mehr aus der Feder des Dichters und sind deshalb in den Papyrustexten nicht enthalten. Statt dessen steht in den Papyri nur der Vermerk XOPOY („Auftritt des Chors“).⁸⁸ Schon der älteste Menander-Papyrus, eine Rolle aus dem 3. Jahrhundert vor Chr., die beträchtliche Partien des *Sikyonios* überliefert, zeigt am Ende des dritten und vierten Aktes diesen Vermerk für den Auftritt des Chors.

87 Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 61.

88 Heinz-Günther Nesselrath (Hg.), *Einleitung in die griechische Philologie*, Leipzig 1997, S. 253; F. Skutsch, XOPOY bei Terenz, in: *Hermes*, Jg. 47, Nr. 1, 1912, S. 141-146.