

I. Vorbemerkung: Struktur der Einleitung

In dieser Einleitung soll mit dem tragischen Chor das Thema der Untersuchung, das der Interpretation zu Grunde liegende Konzept sowie die im Hauptteil angewandte Methode vorgestellt werden. Aufgabe dieser Einleitung ist es dabei einzig, den Rahmen der eigentlichen Untersuchungen abzustecken; sie ist dementsprechend möglichst kurz gehalten und verweist regelmäßig auf weitere Forschungsliteratur, die bei weitergehenden Fragestellungen oder dem Wunsch nach thematischer Vertiefung im Einzelnen konsultiert werden kann.

Der Forschungsabriss (II) sucht dabei, die vorliegende Arbeit innerhalb der wissenschaftlichen Beschäftigung zu verorten und benennt grundlegende Ansichten und Konzepte, die dieser Arbeit zu Grunde liegen. Im Sinne einer thematischen Hinführung soll der folgende Abschnitt (III) zunächst die Verankerung des Phänomens „Chor“ in der griechischen bzw. attischen Lebenswelt, dann die Eigenheiten der chorischen Dichtung, schließlich die Verbindung zwischen Chor und Tragödie kurz aufzeigen. Mit dem Chor als festem Formteil der Tragödie, wie sie uns vorliegt, beschäftigt sich der letzte Unterabschnitt.

In Abschnitt IV sollen daraufhin die für die Einzelanalysen zentralen Konzepte chorischer Reflexion und ihrer basalen dramaturgischen Funktionalisierung ausgeführt werden, bevor der die Einleitung beschließende Abschnitt V konkret das Ziel und die Methode der Arbeit formuliert und einige *praeliminaria* angibt.

II. Meinungen zum Chor: Forschungsabriss¹

In ihrer „Introduction“² gibt KITZINGER einen kenntnisreichen und konzisen Überblick der neuesten (hauptsächlich der angelsächsischen Forschung entstammenden) Positionen hinsichtlich des Chors und seiner Verwendung in der attischen Tragödie. Entsprechendes leistet GRUBER in seinem umfangreichen Methodenkapitel mit speziellem Blick auf die deutschsprachige Forschung.³ Eine besonders weite Perspektive nimmt GOLDHILL in seinem Abriss zur modernen Forschungsgeschichte ein.⁴ Auf diese Überblicke sei hier besonders verwiesen. Einen speziellen Fokus auf die Aufarbeitung des neunzehnten Jahrhunderts legt SILK⁵, der sich mit Hegel und Nietzsche einem über die eigentliche althilologische Beschäftigung hinausgreifenden Rahmen zugewendet hat.

Als prägend für die allgemeine Beschäftigung mit dem Phänomen „Chor“ innerhalb der Tragödie (und dort im Besonderen für die deutsche Forschung) hat sich die auf KRANZ zurückgehende Angabe dreier „Funktionen“ des Chors erwiesen.⁶ Dem Chor, so die von MÜLLER zitierte Version, wird dabei zugeschrieben, „erstens Person des Stücks zu sein, zweitens Instrument zur Begleitung, Gliederung, Vertiefung und drittens ‚Organ des dichterischen Ich‘“.⁷ Auch wenn diese griffige Dreiteilung weder der Komplexität des Phänomens „tragischer Chor“ noch der umfangreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung

-
- 1 Die Forschungsliteratur zum (tragischen) Chor ist ebenso unüberschaubar wie die zu Sophokles. Hier kann daher nicht der Versuch unternommen werden, eine umfassende Würdigung aller Beiträge und Forschungsrichtungen oder auch nur eine annähernd vollständige Bibliographie zu geben.
 - 2 KITZINGER (2008). *The choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes: a dance of words*, Leiden, S. 1–10.
 - 3 GRUBER (2009). *Der Chor in den Tragödien des Aischylos: Affekt und Reaktion*, Tübingen, S. 1–43.
 - 4 GOLDHILL (1997). „Modern critical approaches to Greek tragedy.“ in: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, hrsg. v. EASTERLING (1997), Cambridge, S. 324–347.
 - 5 SILK (1998 b). „Das Urproblem der Tragödie: notions of the chorus in the nineteenth century.“ in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, hrsg. v. RIEMER und ZIMMERMANN (1998), Stuttgart und Weimar, S. 195–226.
 - 6 Mit KRANZ (1933) S. 171; MÜLLER (G.) (1967). „Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern.“ in: *Sophokles*, hrsg. v. DILLER (1967), Darmstadt (Wege der Forschung Band XCV), S. 212–283.
 - 7

gerecht zu werden vermag,⁸ bietet es sich an, an ihr als einem Leitfaden einige wesentliche Deutungsansätze auszuführen und die vorliegende Arbeit im Kontext der Sekundärliteratur zu verorten.⁹

Es erscheint ratsam, die von KRANZ als letzte aufgeführte Funktion des Chors hier in aller Kürze als erstes zu behandeln: Die auf im Wesentlichen Schlegel und Schiller zurückzuführende Anschauung des Chors als „Sprachrohr des Dichters“ bzw. als „idealisiertem Zuschauer“¹⁰ trennte die lyrischen Partien des Chors vom eigentlichen Handlungsverlauf. Als Sprecher der innerhalb der Deutung auf ihr reflektorisches Moment reduzierten Chorpasagen erscheint dabei letztlich der Dichter selbst, der qua Chor zu seinem Publikum spricht, es ermahnt oder unterweist und ihm so den gedanklichen Rahmen zum Verständnis des jeweiligen Stücks (und darüber hinausgehender Sachverhalte) an die Hand gibt. Wenn auch dieses Verständnis der reflektorischen Qualität einzelner Chorlieder gerecht zu werden scheint, läuft es dennoch Gefahr, in einer methodisch nicht haltbaren Weise Aussagen des Chors für Äußerungen des Dichters zu halten. Rekonstruktionen der Anschauungen des Dichters, gar seiner Theologie anhand der Chorpartien einer bestimmten Tragödie sind daher mit äußerster Vorsicht zu handhaben; dem Verständnis des Einzelstücks als eines dramatischen Kunstwerks dienen die Ansätze der Sprachrohr-Theorie nur selten.

Den Chor (nur) als Mitspieler der Tragödie zu sehen, war und ist innerhalb der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Tragödien Ausgangspunkt vielfältiger Arbeiten: Zu erweisen, inwieweit der Chor als ein Mitspieler, ein Akteur im dramatischen Gefüge bezeichnet werden kann, ob und wie sein spezifischer Charakter ausgeformt ist, inwiefern dieser Charakter konsistent ist und in welchem Verhältnis schließlich der so als Mitspieler verstandene Chor zu den anderen Akteuren sowie den Geschehnissen steht, kurz: die Untersuchung des

8 Eine besonders eingehende Beschäftigung mit der Nachwirkung der funktionalen Dreiteilung des Chors durch KRANZ findet sich zudem bei GRUBER (2009) S. 1–16.

9 Einen konzisen Überblick über generelle Tendenzen und Entwicklungen innerhalb der (angelsächsischen) Sophokles-Forschung bis in die neueste Gegenwart gibt DAVIDSON (2014). „Scholarship on Sophoclean Drama, Eighteenth Century to the Present.“ in: The Encyclopedia of Greek Tragedy III, hrsg. v. ROISMAN (2014), Malden (MA), S. 1223–1230.

10 Die entsprechenden Zitate sowie eine ausführlichere Diskussion (die sich *mutatis mutandis* von Aischylos auch auf Sophokles übertragen lässt) finden sich bei GRUBER (2009) S. 2 ff.

Chors als *dramatis persona* ist die selbstgesteckte Aufgabe zahlloser Analysen.¹¹ Besonderen Rückhalt erhält diese Aufgabenstellung dabei durch die Bemerkung des Aristoteles zum richtigen Gebrauch des Chors¹², die man so zu untermauern sucht.¹³

Als umfassendere Studien in diesem Bereich zu mehreren bzw. allen erhaltenen Tragödien unseres Autors verstehen sich dabei die Arbeiten von GARDINER¹⁴ und PAULSEN¹⁵. So konstatiert erstere eine Fehlentwicklung, die sich bei der ausschließlichen Beschäftigung mit den poetischen Qualitäten der analysierten Chorpartien einstelle:

Yet in these examinations of the lyrics the chorus' character has been largely neglected, to such an extent that the odes often seem to take on an existence apart from the chorus that sing them.¹⁶

Die Aufgabe ihrer Arbeit charakterisiert sie demnach folgendermaßen:

This investigation therefore attempts to redress the existing imbalance between the study of poetry and the study of character by analyzing the roles of the chorus in each of Sophocles' extant tragedies and determining the extent to which he meant the audience to perceive the chorus as a character in the play.¹⁷

11 So bereits MUFF (1877). Die chorische Technik des Sophokles, Halle. COLEMAN (1972). „The Role of the Chorus in Sophocles' Antigone.“ in: *PCPS* 18, S. 4–27. ESPOSITO (1996). „The Changing Roles of the Sophoclean Chorus.“ in: *Arion* 4.1, S. 85–114. SCHWINGE (1971). „Die Rolle des Chors in der sophokleischen Antigone.“ in: *Gymnasium* 78 (1971), 294–321.

12 *Poetik* 1456 a 25; siehe unten Seite 38f.

13 Vgl. SEGAL (1995). *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Cambridge (Mass.) S. 184: „In the case of Sophocles there has been a fairly general agreement, supported by the judgement of Aristotle, that the chorus is an integral part of the action. It is also agreed that the Sophoclean chorus does not speak out of character and has a fairly consistent role as an actor“.

14 GARDINER (1987). *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa City.

15 PAULSEN (1989). *Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien: Untersuchungen zu „Elektra“, „Philoktet“ und „Oidipus auf Kolonos“*, Bari.

16 GARDINER (1987) S. 4. Eine ganz ähnliche Entwicklung konstatiert HOSE (1990) für die Beschäftigung mit Euripides im zwanzigsten Jahrhundert: „[...] teilte sich die Forschung über den Chor in zwei Richtungen: die eine konzentrierte sich auf den Chor als *dramatis persona*, die andere auf das Chorlied“ (HOSE (1990/1). *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart, S. 13).

17 A.a.O. S. 5. Bereits KIRKWOOD (1958) bemerkt: „It will be necessary to consider what the chorus is, as well as what it says or sings – the personality and the words – together as often as they belong together“ (KIRKWOOD (1958). *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca (NY), S. 186).

Auch PAULSEN sieht das Hauptanliegen seiner Studie mit Rückgriff auf die oben ausgeführte funktionale Dreiteilung

[...] in einer Untersuchung der ersten der genannten Funktionen. Es soll bewiesen werden, daß der Chor Mitspieler und Person des Stückes ist und somit den Schauspielern vergleichbar.¹⁸

Eine besonders radikale Position vertritt dabei MÜLLER: Er kommt zunächst, vornehmlich ausgehend von seiner Interpretation der *Antigone*, zu dem Ergebnis „1. Der Chor ist eine konsequent denkende Person. 2. Alle Äußerungen des Chors dienen dem Dichter dazu, Gestalt und Größe der Protagonistin herauszuarbeiten“.¹⁹ Er sieht damit das aristotelische Postulat vom mitspielenden Chor verwirklicht²⁰ und wagt die vorsichtige Generalisierung: „Es ist zu vermuten, daß der Chor in den anderen Tragödien des Sophokles keine grundsätzlich andere Funktion hat“.²¹

Im Gegensatz dazu steht der leitende Gesichtspunkt seines *Antigone*-Kommentars: Dort will MÜLLER gerade aus den Aussagen des als einer *dramatis persona* verstandenen Chors dennoch die Stimme des Dichters erschließen und so auf Basis des gefundenen „Doppelsinns“ den „theologischen Sinn der Tragödie“ herausarbeiten.²² Die genuin dramaturgische Komponente der einzelnen Partien zu untersuchen, liegt ihm allerdings fern. Während er es rundheraus ablehnt, in den Aussagen des Chors die eigene Meinung des Dichters zu sehen²³ – also dem Chor die dritte Funktion vollständig abspricht –, glaubt er dennoch, durch die Annahme des Zweit- und Drittsinns geradezu *e negativo* die Ansichten des Dichters sowie dessen Einschätzung des Geschehens aus den Chorpartien he-

18 PAULSEN (1989) S. 19.

19 MÜLLER (G.) (1961). „Überlegungen zum Chor der *Antigone*.“ in: *Hermes* 89 (1961) S. 398–422, S. 422.

20 „Wenn dies richtig ist, dürfen wir uns der Übereinstimmung mit Aristoteles freuen“ a. a. O. Inwieweit MÜLLERS strenge Auffassung des Chors als eines Akteurs der Tragödie und ihrer Struktur gerecht wird, bleibt zu fragen; in ihrer letzten Konsequenz scheint er eher zu versuchen, die Richtigkeit der aristotelischen Aussage zu bestätigen und so mehr Aristoteles verteidigen als die Dichtungen des Sophokles in ihrer je eigenen Komposition als dramatische Werke nachvollziehen zu wollen.

21 A. a. O.

22 MÜLLER (1961) S. 7: „Über das anerkannte Maß hinaus wird in den Worten des Textes Doppelsinn gefunden, der es erlaubt, hinter die Meinung der handelnden und irrenden Personen die Aussage des Dichters zu hören“.

23 MÜLLER (1967) S. 227 im Speziellen zum Chor des *Oidipus Tyrannos*: „Es muß gesagt werden, daß jedes Wort, das aus dem Munde des Chors kommt, [...] weit entfernt davon ist, eine Deutung des Geschehens vom Dichter aus zu geben, sondern nur eine Beurteilung von irrenden Menschen, irrenden Mitspielern gibt“.

rausarbeiten zu können.²⁴ Die Ergebnisse – gerade in seiner Interpretation der *Antigone* – sind im Einzelnen allerdings zweifelhaft.²⁵

Einen ähnlichen Zugang wie GARDINER und PAULSEN beschreitet bereits KIRKWOOD,²⁶ wenn er auch einen für diese Untersuchung entscheidenden Gesichtspunkt hinzufügt. Einer simplen Gleichsetzung der Reflexionen des Chors mit denen des Dichters erteilt er dabei zunächst eine Absage;²⁷ für ihn steht vielmehr der Personencharakter des Chors im Vordergrund. So gibt er an, die Aussagen des Chors untersuchen zu wollen als

utterances by characters in plays – strange characters, no doubt, with a penchant for lyrics and abstraction, but characters nevertheless, neither omniscient nor stupid, but limited like other characters by the natural limitations of their position and their interest in the action.²⁸

Dass damit nicht das gesamte Spektrum der chorischen Präsenz abgedeckt werden kann, gesteht er ein: „We shall find that this approach is not altogether sufficient in itself and that there is a degree of abstraction in some odes that does not reflect the personality of the particular choral group“.²⁹ Ausgehend von der spezifischen Wirkung der kontrastiv vor der entscheidenden katastrophalen Wendung positionierten Lieder im *Aias* (zweites Stasimon), der *Antigone* (viertes Stasimon) und dem *Oidipus Tyrannos* (drittes Stasimon) hält er zunächst fest: „They are integral and contributing parts in the dramatic structure“,³⁰ bevor er schließlich ganz zu Recht verallgemeinert:

[...] these odes are not isolated phenomena but simply the most striking examples of a customary Sophoclean technique in which the choral odes influence the rhythm of the play by a contrast or some similar structural effect.³¹

24 MÜLLER (1961) S. 7: „Der Doppelsinn ist vor allem konstitutiv für die Chorlieder, die vordergründig niemals das Urteil des Dichters wiedergeben, sondern es in einem zweiten oder öfter sogar dritten Sinn durchhören lassen“.

25 Vgl. dafür die Untersuchung der *Antigone ad locum*, im Besonderen seine Analyse des vierten Standliedes.

26 KIRKWOOD (1958). „4. The Role of the Chorus.“ in: A Study of Sophoclean Drama, ders., New York. S. 181–250.

27 „But it is a dangerous, though easy, step to assume therefore that these reflections are intended to represent Sophocles’ reflections on the action in which they occur and to treat them as clues provided by the poet for the understanding of his play“ S. 183, sowie „[...] to accept choral reflections as the poet’s reflections with respect to the drama is not a universally safe procedure“ S. 184.

28 Ders. S. 186.

29 A. a. O.

30 Ders. S. 201.

31 A. a. O.

Während KIRKWOOD so die Sprachrohrfunktion des Chors ablehnt, verortet er sich im Rahmen der von KRANZ eröffneten Trias zwischen der ersten und zweiten Funktion des Chors.

Gemein ist den aufgeführten Ansätzen dabei, dass sie von einer durchgängig kohärenten Charakterzeichnung des Chors ausgehen, der so als ein Akteur unter anderen am dramatischen Geschehen partizipiert und dem Dichter als zusätzlicher Schauspieler zur Verfügung steht. Inwiefern sie dabei einerseits dem aristotelischen Postulat, andererseits der Realität der Tragödien gerecht werden, bleibt indes fraglich.³² Die der reinen *dramatis persona*-Theorie verhaftete Ausdeutung hat daher in der Forschung einigen Widerstand hervorgerufen.

Besonderen Fokus auf die eher strukturellen Momente des Chors und damit den zweiten der von KRANZ aufgeführten Punkte legt dagegen BURTON,³³ der als Ziel seiner Untersuchung angibt:

[...] to determine their [d. h. der Chorlieder] different kind of relevance, their functions as instruments of dramatic irony, [...] and their effects upon the minds and emotions of audience and reader as required by the dramatist at each stage in the movement of his plots.³⁴

Er geht dabei von einer fundamentalen Differenz zwischen Chor und Akteuren aus: „In its role as singers the chorus is distinct from the actors“³⁵ sowie:

[...] the chorus as singers are kept distinct from the other *dramatis personae* and [...] this distinction is due mainly to their being a group, not an individual.³⁶

Hinsichtlich der Kohärenz der Person des Chors ergeben sich aus dieser Einsicht besondere Schlussfolgerungen:

Further, since the chorus has a group personality, we do not expect from it the same consistency or coherence of character as we expect from an individual.³⁷

32 Zur Auseinandersetzung siehe unten.

33 BURTON (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford. Sein methodischer Zugang sowie sein grundlegendes Verständnis des Chors bzw. der chorischen Partien und ihrer so umrissenen „Funktion“ sind für die vorliegende Arbeit zentral; BURTON bleibt trotz des Alters seiner Ausführungen gerade auf Grund der textnahen Herangehensweise so ein wichtiger Referenzpunkt.

34 BURTON (1980) S. 1.

35 Ders. (1980) S. 3.

36 Ders. (1980) S. 4.

37 Ders. S. 3.

Gegen das strenge Diktum des Chors als reinen Mitspielers betont BURTON so die dramaturgische Einbindung der Chorlieder als Strukturmoment der Tragödie; gelegentliche Inkongruenzen in der Zeichnung des Charakters nimmt er dabei mit Blick auf die vom Dichter intendierten dramaturgischen Implikationen – meines Erachtens zu Recht – in Kauf.³⁸

Dieser eher formale Ansatz, der die verschiedenen Formteile der Tragödie im Einzelnen beleuchtet und damit einen Beitrag zum Verständnis des jeweiligen Stücks leisten möchte, ist mit Blick auf Sophokles – abgesehen von Kommentaren zu einzelnen Tragödien³⁹ – in der Folgezeit etwas in den Hintergrund getreten.⁴⁰ Die neuere, vor allem angelsächsische Forschung, hat – bedingt durch ein verstärktes Interesse an den performativen Komponenten des antiken Dramas – einen anderen Ansatz gefunden, der im Besonderen die rituellen Dimensionen der chorischen Präsenz innerhalb der Tragödie betont und diese im politischen Kontext der Gattung sowie einem generell soziokulturellen Rahmen

38 Vgl. dazu exemplarisch die Behandlung des Stasimons des *Philoktet* durch BURTON (1980) S. 238. Damit steht er letztlich in der Tradition, die Tycho von WILAMOWITZ (1917) in Opposition zur psychologisierenden Deutung seiner Zeit begründet hatte und die den Fokus der Betrachtung weniger auf die Zeichnung der Charaktere als auf die formalen Zusammenhänge, den Aufbau der einzelnen Szenen, ihre Komposition, kurz: auf die „dramatische Technik“ des Dichters legte. Inkongruenzen und Widersprüche in Charakterzeichnung und Handlung nahm WILAMOWITZ dabei nicht nur in Kauf, er scheint sie teilweise regelrecht gesucht zu haben (WILAMOWITZ, Tycho von (1917). Die dramatische Technik des Sophokles, Berlin.). Man wird sich DAVIDSONS Urteil über (den viel gescholtenen) WILAMOWITZ anschließen („While his thesis clearly went too far, [...] he nevertheless created the platform for a more nuanced appreciation of Sophocles' art“ S. 1226) und trotz aller teilweise berechtigten Kritik die Bedeutung seines Ansatzes für eine Würdigung der Tragödien als literarischer Kompositionen wertschätzen.

39 So u. a. DAVIES (1991). *Sophocles Trachiniae with introduction and commentary*, Oxford; MARCH (2001). *Sophocles Electra edited with introduction, translation and commentary*, Warminster; FINGLASS (2007). *Sophocles Electra edited with introduction and commentary*, Cambridge; SCHEIN (2013). *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.

40 RIEMER ((1998). „Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles.“ in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*, hrsg. v. RIEMER und ZIMMERMANN (1998), Stuttgart und Weimar, S. 89–111.) konzentriert sich im Wesentlichen auf die Aussagen des Chorführers innerhalb der Sprechpartien der Tragödien. Für die vorliegende Arbeit, die sich besonders den lyrischen Partien widmet, ist er daher von untergeordneter Bedeutung. Einen „Rückgriff“ auf die Betrachtung formaler Momente stellt RUTHERFORD (2012) dar.

zu verorten sucht.⁴¹ Entscheidenden Anstoß bei dieser Rekontextualisierung gaben dabei WINKLER und ZEITLIN.⁴²

-
- 41 Einen ebenfalls konzisen Überblick über generelle Tendenzen der Tragödienforschung des zwanzigsten Jahrhunderts mit besonderem Blick auf diesen „performative turn“ gibt RADER (2014). „Scholarship on Greek Tragedy, Twentieth Century to the Present.“ in: *The Encyclopedia of Greek Tragedy III*, hrsg. v. ROISMAN (2014), Malden (MA), S. 1218–1223. Vgl. HALL (1999). „Actor’s song in tragedy.“ in: *Performance culture and Athenian democracy*, hrsg. v. GOLDHILL/OSBORNE (1999), Cambridge, S. 96–122, S. 101 f.: „The German-speaking philological tradition has produced important books about the formal and metrical elements of tragedy [...] The French and Americans (at least since the 1960s), on the other hand, have written about gender, polis group identity, democracy, myth, and the interpenetration of cultural artefacts such as plays and vase-paintings with the more civic discourses. In Britain until recently scholars at Oxford largely read the analytical Germans, while those at Cambridge preferred the synthetic French“. So verallgemeinernd ihre Zuweisung ist, trifft sie doch eine gewisse Tendenz; die klare Trennung zwischen „deutscher“ und „französischer“ Schule ist allerdings nach dem „performative turn“ nicht mehr durchzuführen. Vgl. darüber hinaus u. a.: HENRICH (1994–5). „Why should I dance?’ The Chorus in Greek Tragedy and Culture.“ in: *Arion* 3.1, S. 56–111; LONSDALE (1993). *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore; NAGY (1994/5). „Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater.“ in: *Arion* 3.1 (1994/5), S. 41–55; eine Gegenposition bietet ROSENMEYER (1993). „Elusory Voices: Thoughts about the Sophoclean Chorus.“ in: *Nomodeiktos: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, hrsg. v. ROSEN und FARRELL (1993), Ann Arbor, S. 557–71, „The new orthodoxy, with its sights trained in the community and its rituals and institutions, glances away from the author and his idiosyncratic and unwelcome authority. [...] On this view poetry loses its privileged status as literature and is collapsed into the reservoir of communication by which the group talks to itself. The concern with institutions, social stratification, and tribal poetics has swamped our ability to submit to the poetry as poetry and as a very special artifact“ (S. 563).
- 42 WINKLER/ZEITLIN (edd.) (1990). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton (NJ). Im Besonderen hat WINKLERS eigene These, die Chöre der Tragödienaufführungen seien von Epheben gebildet worden, nachgewirkt (S. 20–62); vgl. GOULD (1996). „Tragedy and Collective Experience.“ in: *Tragedy and the Tragic Greek Theatre and Beyond*, hrsg. v. SILK (1996), Oxford, S. 217–243 und GOLDHILL (1996). „Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould.“ in: *Tragedy and the Tragic Greek Theatre and Beyond*, hrsg. v. SILK (1996), Oxford, S. 244–256.

GOULD sucht im Anschluss daran ganz allgemein den Chor als ein zentrales Moment der Tragödie⁴³ und „des Tragischen“⁴⁴ neu zu denken und betont im Besonderen die „Andersartigkeit“ („otherness“) des Chors, die er allerdings nicht nur auf den bereits von BURTON entwickelten Gegensatz zwischen den Einzelakteuren und dem Kollektiv „Chor“ beschränkt, sondern sozio-politisch ausdeutet:

[T]he ‘otherness’ of the chorus, its essential role within the tragic fiction, resides indeed in its giving collective expression to an experience alternative, even opposed, to that of the ‘heroic’ figures. [...] That ‘otherness’ of experience is indeed tied to its being the experience of a ‘community’, but that community is not that of the sovereign (adult, male) citizen-body.⁴⁵

Diese Präsenz einer in einer größeren sozialen Gemeinschaft gegründeten Gruppe „Chor“⁴⁶ kontextualisiere dabei „das Tragische“⁴⁷ durch Rückgriff auf ererbte Geschichten sowie ererbte gnomische Weisheit eines kollektiven sozialen Gedächtnisses und der mündlichen Tradition.⁴⁸ Dass diese allgemeine Einsicht erst in der Auseinandersetzung mit den einzelnen Stücken wirkliche Erkenntnisse liefern kann, ist GOULD bewusst:

For the ‘otherness’ of the chorus, we must acknowledge, takes no single form, and no one formula will define it for us. It can only be defined in terms of the very variety of the different perspectives which the playwright may impose upon his tragic fiction. [...] The collective experience and the collective voice of the chorus may oppose that of the individual tragic agent in an almost bewildering variety of ways.⁴⁹

43 GOULD (1996) S. 217: „Aristotle (notoriously) could define ‘tragedy’ without reference to the chorus, but we can hardly do so. [...] [I]f we are trying to clarify for ourselves the notions of ‘tragedy’ and ‘the tragic’, in their fifth-century Greek context at least, we must inevitably come to grips with the essential and distinctive part played by the chorus in our construction of such terms“.

44 GOULD (1996) S. 234: „But however we read it, the role of the chorus remains a distinctive and necessary part of the tragic perception in ancient Greek culture. It cannot be discarded, and we diminish our understanding of ‘the tragic’ if we allow ourselves to overlook it“.

45 Ders. S. 224. Kritisch dazu GRUBER (2009), der besonders das dem Chor eigene Identifikationspotential gegenüber dem Rezipienten herausstellt (vgl. S. 55 ff. sowie S. 65: „Schon allein durch seine Existenz als χορός der song-and-dance culture dürfte der Chor der Tragödie beim Zuschauer einen Vertrauensvorschluss haben“).

46 GOULD (1996) S. 233: „a social group which roots in a wider community“.

47 GOULD (1996): „to ‘contextualise’ the tragic“ a. a. O.

48 GOULD (1996): „the inherited stories and the inherited, gnomic wisdom of social memory and of oral tradition“ a. a. O.

49 GOULD (1996) S. 233.

Dass der Chor dabei allerdings ein Akteur des Geschehens bleibt, steht für GOULD außer Frage; seine allgemeinen Bemerkungen zur „Rolle“ des Chors und dessen Einbindung ins dramatische Geschehen⁵⁰ sowie seine Absage an die Gleichsetzung „Äußerung des Chors = Äußerung des Dichters“⁵¹ sind dabei im Wesentlichen so zentral wie bekannt. Seine Ausführungen zur dauernden Präsenz des Chors als eines zentralen Moments⁵² sind dabei größtenteils nachvollziehbar.⁵³ GOULD zieht daraus folgende Konsequenzen:

After the opening scene [...] nothing is spoken, nothing experienced [...] except in the presence of that collective, emotionally involved witness. There is no privacy in that world, and even the silence of the choral presence can exert a palpable force.⁵⁴

Dies scheint mir allerdings zweierlei zu verkennen: Zum einen nimmt sich der Chor (wie die Einzelanalysen der sieben Sophokles-Tragödien zeigen werden) oft genug aus dem eigentlichen Bühnengeschehen völlig zurück und ist zwar physisch präsent, übt jedoch kaum einen wirklichen Einfluss auf das dramatische Handeln der Akteure aus. Zum anderen bildet gerade die Gesprächssituation Protagonist-Chor oft eine besonders intime Szenerie, in der erst das volle Seelenleben der Figur seinen Ausdruck findet.⁵⁵

GOLDHILL⁵⁶ legt in seiner Beantwortung des Aufsatzes von GOULD einen etwas anderen Fokus: Mit Blick auf die soziokulturellen Implikationen sowie die kul-

50 GOULD (1996) S. 231: „We misread them [d. h. die Äußerungen des Chors] as soon as we think of them as in any sense a privileged presence within the tragic fiction“ sowie: „We must read each choral utterance as the response of this chorus, at this point in the tragic fiction, to what has occurred, a response which is no more protected from fallibility than any other“.

51 GOULD (1996) S. 231: „The chorus’s voice is not ‘the poet’s voice’“.

52 GOULD (1996) S. 232: „[...] equally of the essence of the chorus’s role is the theatrical and dramatic fact of its collective presence. [...] The continuity of fictional experience [...] is powerfully enacted in this continuous massed presence of the chorus“.

53 Die Behandlung der „Ausnahmen“ von GOULDS Diktum „the dramatic space is never empty“ (S. 232) – in unserem Kontext v. a. der Ab- und Wiederauftritt im *Aias* – in Anm. 86 (S. 242) kann nicht überzeugen. Inwieweit es ein Aspekt der Andersartigkeit („aspect of its ‘otherness’“) ist, dass der Chor – anders als die Akteure – innerhalb der tragischen Erfahrung („tragic experience“) verbleiben müsse und eben nicht abtreten könne („it cannot exit“), erschließt sich so nicht.

54 GOULD (1996) S. 232.

55 So besonders in der *Elektra*, in der die Situation Chor-Protagonist nicht nur konstitutiv für die emotionale Ausleuchtung der Protagonistin ist, sondern auch wesentliche dramaturgische Funktionen übernimmt.

56 GOLDHILL (1996).

tisch-politischen Momente⁵⁷ will er GOULDS Ansatz weiterdenken und ausführen. Im Besonderen fragt er nach der Autorität des Chors und seiner „Stimme“⁵⁸ angesichts der von GOULD hypostasierten „Marginalität“ der Person des Chors in sozialer Hinsicht. Sein Fazit bleibt vor dem Hintergrund der entfalteten Details allerdings sehr allgemein:

The chorus both allows a wider picture of the action to develop and also remains one of the many views expressed. The chorus thus is a key dramatic device for setting commentary, reflection, and an authoritative voice in play as part of tragic conflict.⁵⁹

Besonderen Widerhall finden die Ausführungen von GOULD und GOLDHILL in den theoretischen Ansätzen, die konkret nach der Autorität („authority“), d. h. der Verlässlichkeit chorischer Aussagen in verschiedenen Kontexten fragen. So postuliert SILK⁶⁰ ausgehend von einer Unterscheidung der Stilebenen in verschiedenen Chorpartien das Vorhandensein mehrerer „Stimmen“ („voices“), deren Gesamtheit den Chor einer jeweiligen Tragödie ausmacht.⁶¹ Diese „Polyphonie“ des Chors gibt ihm dabei Anlass zur berechtigten Warnung, dem Chor in seinen Aussagen generell mehr Kohärenz zuzuschreiben als ihm innewohnt:

[W]e must, of course, listen to each play, and each lyric, to decide how much coherence and how much uniformity there actually is – and we must be prepared for the degree of coherence and uniformity to vary from play to play, as also within each play.⁶²

Festzuhalten bleibt, dass die Ansätze von GOULD (und GOLDHILL) im Wesentlichen nachvollziehbar sind und gerade das bereits bei BURTON herausgestellte Moment der „otherness“ als Gegenmoment der reinen *dramatis persona*-Theorie

57 Ob die Wahl der Identität des Chors sich tatsächlich, wie GOLDHILL S. 247 f. ausführt, so eng an rituell-kultische Gruppen der Polis Athen (junge Mädchen, alte Männer...) anlehnt und somit ganz wesentlich von außerdramatischen Faktoren bestimmt ist, bleibt fraglich.

58 GOLDHILL (1994) S. 252 f. sowie im Besonderen S. 253: „[...] while Gould is certainly right not to cede the chorus the authority of the poet's voice or of a simple, privileged, determinative view of the action, his rejection of any authority or privileged presence inevitably distorts the way that tragedy engages with the question of authority and the collective“.

59 GOLDHILL (1994) S. 255.

60 SILK (1998 a). „Style, Voice and Authority in the Choruses of Greek Drama.“ in: Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. v. RIEMER und ZIMMERMANN (1998), Stuttgart und Weimar, S. 1–26.

61 SILK (1998 a) S. 24: „[...] the different varieties of choral lyric style that a given chorus presents, even perhaps within a single ode, themselves constitute different voices, *de facto*. These 'different' voices *are* the chorus“ (Hervorhebungen im Original durch Kurstivdruck).

62 SILK (1998 a) S. 25.

für die vorliegende Untersuchung von einiger Bedeutung ist. Allerdings bleibt zu betonen, dass gerade die von den Autoren gefällten Generalaussagen über *den* Chor, *die* Tragödie und *das* Tragische dazu neigen, ein zu einheitliches Bild der besonders komplexen und reichhaltigen Phänomene zu zeichnen. Dass sich zu einzelnen Kernaussagen dabei immer wieder konkrete Gegenbeispiele finden lassen und von den Autoren auch eingeräumt werden,⁶³ muss im Ergebnis dazu führen, die allgemeinen Thesen mit einiger Vorsicht anzunehmen und sie gegebenenfalls an den Werken selbst zu überprüfen. Die vorliegende Arbeit stellt, wenn auch unter anderen methodischen Vorzeichen und mit einer anderen Zielsetzung, womöglich eine Basis für dieses Vorgehen dar.

Die Frage der Performanz des antiken Dramas und im Besonderen der Tragödie verfolgen schließlich GOLDHILL/OSBORNE⁶⁴ und die in ihrem Sammelband vertretenen Wissenschaftler weiter. Von gewisser Bedeutung für die vorliegenden Studien sind dabei die Ausführungen von HALL⁶⁵ zur Darbietung lyrischer Partien durch die Schauspieler. Sie sieht in diesem Phänomen eine besondere soziologische Komponente,⁶⁶ die eine zeitgeschichtliche Deutung der Gattung Tragödie und ihrer Formen herausfordert.⁶⁷

In Auseinandersetzung mit Schlegels These vom Chor als idealisiertem Zuschauer⁶⁸ versucht CALAME,⁶⁹ das Wesen des tragischen Chors innerhalb eines komplexen theoretischen Rahmens zu bestimmen:

In those textual games played by word and action on gender and on the mask, in the many dimensions in which its voice plays a part, does the figure of the tragic chorus

63 So z. B. Abtritt des Chors im *Aias* gegen GOULDS These von der Dauerpräsenz des Chors (GOULD (1996) S. 242) oder die Erwähnung einer (chorischen) Gruppe alter Frauen in Aischylos' *Eumeniden* v. 1027 gegen die These, es habe solche Gruppen nicht gegeben (GOLDHILL (1994) S. 247 f.).

64 GOLDHILL/OSBORNE (edd.) (1999). *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.

65 HALL (1999).

66 HALL (1999): „Tragic song and metre, therefore, are not to be separated from the sociology of tragedy, and what is relevant to the sociology of tragedy is relevant to the sociology of the polis“ S. 121.

67 Inwieweit angesichts des rudimentären Überlieferungsstands der attischen Tragödie auf der einen, der teils nur wenig gesicherten Kenntnis der „Soziologie“ antiker Gesellschaften auf der anderen Seite eine solchermaßen sozio-historische Analyse der Tragödien zu tragfähigen und allgemeingültigen Ergebnissen kommen kann, bleibt allerdings fraglich.

68 Zu Schlegel und der Überwindung der These vgl. u. a. HOSE (1990) I S. 32 f.

69 CALAME (1999). „Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance.“ in: *Performance culture and Athenian democracy*, hrsg. v. GOLDHILL/OSBORNE (1999), Cambridge, S. 125–153.

coincide principally with the ideal spectator or with the actual spectator, with the virtual author, or, as performer, with the real author, or just with the figure of a (masked) actor engaged in a dramatic plot?⁷⁰

In der Folgezeit haben die referierten theoretischen Ansätze zum Teil eine auf Sophokles bzw. einzelne Stücke konkretisierte Anwendung gefunden.⁷¹ KITZINGER wählt im Anschluss an die ausgeführten theoretischen Ansätze in ihrer Studie zu den Chören der *Antigone* und des *Philoctet* einen differenzierten und im Ganzen nachvollziehbaren Ausgangspunkt. Ihrer Untersuchung stellt sie dabei zwei Grundannahmen voraus: Während sie zunächst postuliert

that, in Sophokles, the words of the chorus' songs provide evidence for a consistent choral perspective, from play to play and from scene to scene within a play, however much the song is also integrated into the particular circumstances of the chorus' character and of the plot,⁷²

stellt sie im Anschluss an BURTON und GOULD mit Nachdruck fest: „that the chorus' function cannot be understood by analogy with the actors“.⁷³ Zwischen den Akteuren und dem Chor herrsche vielmehr „essential difference“,⁷⁴ die weder die Beteiligung des Chorführers an den Sprechszenen noch das Vorhandensein gesungener, d. h. lyrischer Partien der Akteure aufhebe, sondern sich vor allem im Wechsel von Epeisodien und Stasima verwirkliche⁷⁵ und Ausdruck einer unterschiedlichen Sicht auf die Welt darstelle.⁷⁶ Ihr Interesse gilt dabei vor allem der Sprache der Chorpartien,⁷⁷ in der sie – zusätzlich zu Musik, Gestik und Tanz – die Differenz zwischen Chor und Akteuren besonders realisiert sieht.

70 CALAME (1999) S. 130.

71 Vgl. u. a.: ESPOSITO (1996). „The Changing Roles of the Sophoclean Chorus.“ in: *Arion* 4.1, S. 85–114; LADA-RICHARDS (1998). „Staging the Ephebeia: Theatrical Role-Playing and Ritual Transition in Sophocles' Philoctetes.“ in: *Ramus* 27.1 (1998), S. 1–26.

72 KITZINGER (2008) S. 2.

73 KITZINGER (2008) S. 3.

74 KITZINGER (2008) S. 1.

75 KITZINGER (2008) S. 8: „But these moments do not dissolve the fundamental difference between the two, which is visible and audible in the alternation of episode and stasimon and also, as we shall see, in the shared song of a kommos [...]“. Dass dieses auf einem nachvollziehbaren Gedanken fußende theoretische Konstrukt allerdings in der konkreten Überprüfung an den Texten problematisch wird, zeigt bereits die Beschäftigung mit dem *Aias*, in dessen zweiten Kommos sich Chor und Protagonist in ganz eigener Form zueinander verhalten. Siehe die Diskussion *ad locum*.

76 KITZINGER (2008) S. 10: „In Sophocles these differences are indicative of fundamentally different ways of seeing the world“.

77 KITZINGER (2008) S. 10: „The division between chorus and actors [...] exists vividly in the different modes of their expression“.

Den Versuch, die Gattung Tragödie, konkret den *Oidipus auf Kolonos*, dezidiert mit den Begriffen und Methoden der Narratologie zu interpretieren, unternimmt im Anschluss an GOWARD⁷⁸ schließlich MARKANTONATOS.⁷⁹ Unter den Gesichtspunkten der vorliegenden Arbeit lässt sich festhalten: MARKANTONATOS' feinsinnige Interpretationen einzelner Chorpasagen sind besonders gewinnbringend.⁸⁰ Sowohl in der theoretischen Auseinandersetzung mit seinem Konzept einer „dramatischen Narratologie“ als auch bei der Analyse des Dramas selbst spielen dabei beispielsweise mit dem Tempo der „Erzählung“,⁸¹ der Frage nach der Lokalisation der „dramatisch erzählten“ Handlung⁸² und dergleichen gewisse Momente eine bedeutende Rolle, denen auch in der vorliegenden Arbeit besondere Aufmerksamkeit gilt. Einen übergeordneten, theoretischen Standpunkt zum Chor, etwa eine „Narratologie des Chors“ entwickelt er dabei (noch) nicht.

Zu einer konkreten Auseinandersetzung mit den einzelnen Dramen des Sophokles, ihrer Dramaturgie bzw. ihrer dramatischen Faktur kommt es bei den referierten, teilweise sehr theoretischen Ansätzen und Studien nur am Rande. Anders gesagt: Die Ablösung des dem Text verpflichteten werkästhetischen Standpunkts durch die vielfältig ausgestalteten performativen, soziokulturellen bzw. rezeptionsästhetischen Kategorien lässt eine vertiefte Fokussierung auf die Tragödie als dramatische Komposition geraten erscheinen. In derselben Weise glaube ich, die von GRUBER in Folge der „performativen Wende“ eingeforderte „Rekontextualisierung“⁸³ der Tragödie um ein entscheidendes Moment erweitern zu können – schließlich ist auch die Wissenschaft nach der performativen Wende der Notwendigkeit nicht enthoben, nach den inneren Gesetzen einer Gattung, eines einzelnen Dramas zu fragen.

Während ferner mit der Studie von HOSE⁸⁴ eine umfassende Interpretation der euripideischen Chorlieder vorliegt und sich die Arbeit von GRUBER⁸⁵ den Chorpasagen der aischyleischen Tragödien (freilich unter einem genuin rezeptionsästhetischen Standpunkt) nähert, gibt es in der Nachfolge von BURTON keine

78 GOWARD (1999). *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.

79 MARKANTONATOS (2002). *Tragic Narrative: A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin, New York.

80 Vgl. die Verweise in der Einzelanalyse *ad locum*.

81 Vgl. MARKANTONATOS (2002) „Time Games“ S. 7 ff.

82 V.a. bei der Behandlung des zweiten Standliedes S. 100 ff.

83 GRUBER (2009) S. 11.

84 HOSE (1990/1).

85 GRUBER (2009).

Gesamtschau der sophokleischen Chorlieder, deren Fokus auf einer textnahen Interpretation der Chorpartien sowie ihrer dramaturgischen Funktionalisierung läge.⁸⁶

86 GARDINER (1987) und PAULSEN (1989) verfolgen, wie gezeigt, mit ihren Arbeiten andere Ziele.