

Der Chor im antiken Drama und heute [Adami]

Adami, Martina (2022). Der Chor im antiken Drama und heute, präsentiert am Beispiel von Sophokles' „Antigone“. Teil 1: Der Chor in Sophokles' „Antigone“ – mit Hinweisen auf den antiken Chor und die Rezeption des Chores bis ins 19. Jahrhundert. Ars docendi, 13, dicembre 2022.

Martina Adami (Bolzano) dopo tantissimi anni di lavoro come insegnante e dirigente si è di nuovo ricordata della sua tesi “La funzione del coro nell’Antigone di Sofocle e la sua ricezione presso Hölderlin, Hasenclever, Anouilh, Brecht e Bremer” e ha notato con grandissimo piacere quanto le ricerche sul coro antico si fossero ampliate negli ultimi anni. In questo numero di Ars docendi cerca di presentare il coro e il suo ruolo nella tragedia antica tramite diverse idee e fonti di ricezione fino al diciannovesimo secolo, forse anche interessanti per progetti trasversali/pluridisciplinari a scuola.

Grundsätzliche Überlegungen

1989 habe ich meine Diplomarbeit abgeschlossen, zum Thema „Zur Funktion des Chores in der „Antigone“. Studien zur Rezeption der sophokleischen „Antigone (Hölderlin – Hasenclever – Anouilh – Brecht – Bremer)“¹.

Über 30 Jahre später wollte ich das Thema noch einmal aufgreifen – es hat sich sehr, sehr Vieles getan – v. a. auch, was Untersuchungen und Nachforschungen zum Chor in der Antike betrifft, aber auch, was die Aufnahme des Chors in modernen Aufführungen und Antikenbearbeitungen betrifft.

Ich halte das Ganze für ein extrem spannendes Thema, aus mehreren Gründen auch für die Schule:

- a) Der Chor spielt in der antiken Tragödie und Komödie eine ganz besondere Rolle, die man im Unterricht durchaus auch einmal zu einem Schwerpunktthema machen könnte.
- b) Die Auseinandersetzung mit dem Chor ist auch für die weitere Literaturgeschichte durchaus spannend, v. a. auch die verschiedenen Interpretationen und Anwendungen des Chors – ein spannendes Stück Rezeptionsgeschichte.
- c) Und der Chor bekommt gerade in der Moderne wieder ein ganz besonderes Gewicht, in sehr vielen Dramen – insofern ist das Thema nicht nur rezeptionsgeschichtlich interessant, sondern auch von ganz besonderer Aktualität.

Theoretische Überlegungen zum Chor im antiken Drama gibt es nur wenige aus der Antike selbst: Aristoteles verweist im 18. Kapitel seiner „Poetik“ auf den Chor:

„Man muss auch den Chor wie einen der Schauspieler behandeln: Er muss ein Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.“

Diese Überlegung nimmt auch Horaz in seiner „Poetik“ (bes. 193 – 201) auf und ergänzt sie durch einzelne konkrete Hinweise auch auf mögliche Inhalte der Chorlieder:

Actoris partis chorus officiumque uirile

¹ Diplomarbeit Univ. Innsbruck 1989

defendat, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte.
Ille bonis faueatque et consilietur amice
et regat iratos et amet peccare timentis;
ille dapes laudet mensae breuis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;
ille tegat commissa deosque precetur et oret,
ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.

Platon selbst äußert sich dagegen im 10. Buch der „Politeia“ skeptisch über die Wirkung des Dramas: Es übe einen unmittelbaren, schädlichen Einfluss auf die Psyche der Zuschauer aus, da es sie zwingt, sich in der Illusion der Vorführung mit den Protagonisten zu identifizieren.

Der Chor der antiken Tragödie ist aus dem Kultischen hervorgegangen. Aus den Anrufen und Liedern vor allem zu Ehren der beiden Gottheiten Apoll und Dionysos dürften sich die τραγικοί χοροί während der Peisistratidenzeit in Athen ganz besonders an dem städtischen Frühjahrsfest des Dionysos etabliert haben und sind dann bei der Neuordnung dieses Festes durch Kleisthenes auch gesetzlich verankert worden.

In den ältesten tragischen Dichtungen lag demnach das Hauptgewicht auf den Chorvorträgen. Dem Chor wurde ein ὑποκρίτης, ein „Antwörter“, gegenübergestellt, aus dem sich dann der Dialog entwickelte. Mit der Einführung zunächst eines zweiten, dann eines dritten Schauspielers nahm die Bedeutung des Chores für das Geschehen auf der Bühne allmählich ab, trotzdem bleibt auch in späteren Tragödien (womit besonders die des Sophokles und Euripides gemeint sind) der Chor bedeutendes Element zur Gliederung des Dramas. Der Chor steht fast in allen Tragödien während der gesamten Spieldauer auf seinem Platz, der Orchestra, eine in den rund-ovalen ansteigenden Zuschauerraum zentral eingelagerte runde Fläche vor der erhöhten σκηνή, dem Ort, wo das eigentliche Geschehen abläuft.

Neben dem ersten Lied des Chores, der Parodos, die ursprünglich den absoluten Dramenbeginn, den Einzug des Chores markierte (später kann vor der Parodos ein Schauspielerprolog eingebaut sein), haben ganz besonders die Stasima, die sogenannten Standlieder des Chores, gliedernde Funktion. Schon der Begriff ist bezeichnend: Die Lieder, die der Chor an seinem Standort, der schon vorher beschriebenen Orchestra, singt, trennen die einzelnen Epeisodien, die vielleicht mit dem Begriff eines Aktes zwar nicht exakt, aber etwas anschaulicher für den heutigen Leser umschrieben werden können, voneinander.

Die Stasima sind ein gewisser Ruhepunkt innerhalb der auf der Skene ablaufenden Handlung und haben zugleich eine ganz praktische Funktion: Sie ermöglichen es dem Schauspieler sich umzuziehen (denn das antike Theater besitzt keinen Vorhang).

Von diesen Chorpartien sind die Dialogpartien des Chores mit einem Schauspieler zu unterscheiden: Diese melischen Partien (ἁμοίβαια genannt) werden nicht vom Chor als Ganzem, sondern von dem Chorführer, dem sogenannten κορυφαῖος, als Einzelnem rezitiert (dieser Umstand ist bühnentechnisch bedingt: Aus Gründen der besseren Verständlichkeit redet nur einer).

Der Chor, der in der Regel eine gleichgesinnte Personengruppe in enger Verbindung zum dramatischen Geschehen darstellt, ist uniform gekleidet. Er besteht aus 12 (in älterer Zeit) bis 15 Mitgliedern (seit Sophokles), den Choreuten.

An der Spitze des Chores steht der schon genannte Chorführer.

Ausstattung und Verpflegung des Chors während der Proben und Aufführungszeit übernimmt der „Chorege“, ein reicher Bürger, der dem Tragödiendichter von Staats wegen zugewiesen wurde. Dieser hatte schon vorher die Chormitglieder bestimmt, während in den Anfängen sogar der Chor als Ganzes dem Dichter, wenn seine eingegebene Tragödie approbiert worden ist, vom Staat zugewiesen wurde.

Der Chor ist also gewissermaßen das Element, das die enge Verbindung der Tragödie zum Staat ganz deutlich macht.

Gerade diese politische Verbindung wird in neueren Publikationen zum Chor sehr stark betont, während in älterer Sekundärliteratur vor allem auf technische Probleme des Chores eingegangen wird. Dabei wird stets versucht den Chor als Ganzes, als ein einheitliches Element zu sehen; dagegen weist man in der neueren Literatur auf die Differenzierung und in ihrem Kontext gesondert zu betrachtenden einzelnen Chorlieder hin. Typisch für diese veränderte Betrachtungsweise ist auch die Behandlung der immer wieder aufgeworfenen Frage: Ist der Chor innerhalb des Dramas als Schauspieler zu betrachten und, wenn ja, wie konsequent stellt er sich in seinen Aussagen dar?

Vor allem bei Gerhard Müller² wird diese Frage immer wieder aufgeworfen: Er möchte den Chor gemäß Aristoteles als Schauspieler mit konsequenter Rolle sehen, was eher schwierig aufzuzeigen ist: Denn (dies kommt besonders in neueren Publikationen ganz deutlich heraus) der Chor ist kaum auf eine bestimmte Funktion eingrenzbar; er hat mehrere Funktionen zu erfüllen, die in den verschiedenen Publikationen mit unterschiedlich betontem Stellenwert angeführt werden.

In Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft³ wird auf die atmosphärebildende Funktion des Chores verwiesen, die besonders während der Anfänge der griechischen Tragödie ausgebildet war. Der Chor bildete gewissermaßen den Hintergrund und führte dem Zuschauer den Raum des Geschehens vor. Gleichzeitig gebraucht Reisch in seinem Artikel ein Attribut für den Chor, das heute sehr viele Polemiken hervorruft: der Chor als Zuschauer, eine Eigenschaft, deren Zuschreibung auf August Wilhelm Schlegel⁴ zurückgehen dürfte. Dieser hatte den Chor als „idealen Zuschauer“ gedeutet, der dem realen Zuschauer vor Augen führe, wie er sich zu verhalten habe. Reisch mildert seine Aussage allerdings ab, indem er dem Chor ein beschränktes Eingreifen in die Handlung zugesteht. Weitere Funktionen des Chores nach Reisch sind Gliederung, Wahrung der „Einheitlichkeit des dramatischen Kunstwerkes, so dass jene gewaltsamen Unterbrechungen, die durch die Zwischenacte des modernen Dramas herbeigeführt werden, vermieden werden“⁵, Beurteilung (des dramatischen Geschehens) und Bezeichnung der „Ruhepunkte der vor den Augen der Zuschauer sich abspielenden Handlung“⁶.

² Gerhard Müller, Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern, in: Sophokles, hrsg. von Hans Diller, Darmstadt 1967, S. 212 - 238

³ Reisch, Chor, in: Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. 3, Stuttgart 1899, Sp. 2373 - 2404

⁴ A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, hrsg. von E. Lohner, 1. Teil, Stuttgart u.a. 1966, S. 65

⁵ Reisch, RE, Sp. 2388

⁶ ebda.

W. Kranz spricht von der „dreifachen Aufgabe des Chores“⁷: Person des Stücks; Instrument zur Begleitung, Gliederung, Vertiefung; Organ des dichterischen Ich.

Maarit Kaimio⁸ verweist darauf, wie schwierig es für den modernen Zuschauer/ Theoretiker/ Leser sei, sich den Chor als Mitschauspieler vorzustellen; es sei besser, den Chor als Element zu sehen, das über dem dramatischen Geschehen steht: „The idea of a chorus as a member of the DRAMATIS PERSONAE is strange to the modern mind, and so we lack the qualifications for a complete understanding of it.“⁹

In diesen Untersuchungen streicht Kaimio ganz besonders auch die ambigüe Singular-Plural-Haltung des Chores heraus: Die Eigenreferenzen des Chores können sowohl im Plural als auch im Singular erfolgen, wobei der Chor als Ganzes meist im Sinn einer homogenen Gruppe im Singular spricht, während verschiedene Referenzen in der Zahl sehr oft auf die Unterscheidung von kollektiven oder nur persönlichen Erfahrungen des einzelnen Mitglieds (aber stets innerhalb des Ganzen) zurückgehen. M. Kaimio sieht im Chor „parallels to the narrator of a story in drama“¹⁰, streicht aber auch seine Verbindung mit dem Geschehen auf der Bühne heraus.

In dem Band „Die Bauformen der griechischen Tragödie“¹¹ werden die einzelnen Elemente der Tragödie betont funktional untersucht. Walter Jens weist in seiner Einleitung¹² auf die handwerksmäßige Arbeit der griechischen Tragiker hin, womit er gewissermaßen die Fragestellung des Buches zu rechtfertigen versucht. In dem das Chorlied betreffenden Beitrag von Jürgen Rode¹³ werden als die zwei Aufgaben des Chores bezeichnet:

zusammenhängende chorlyrische Partien und/ versus

Beteiligung an der szenischen Handlung im Dialog.

Es wird also gewissermaßen eine handlungsmäßige Verbindung zu den Stasima geleugnet. Das Chorlied wird als Mittel des Kalküls bezeichnet, durch das der Dichter Ambivalenz und Kontrast erzeugen kann. Eine „konsequente Rolle“ des Chores wird bestritten. Klaus Aichele¹⁴ untersucht das Epeisodion und innerhalb dieses Themas auch die epeisodientrennenden Chorlieder, als deren Funktion er unter anderem angibt:

„Eine weitere Funktion der Chorlieder besteht darin, Intervalle zu füllen, während derer sich der Zuschauer den Ablauf hinterszenischer Aktionen denken soll. Dabei spielt es grundsätzlich keine Rolle, wieviel Zeit der hinterszenische Vorgang in Wirklichkeit in Anspruch nähme: die Zeit der Chorlieder ist absolute Zeit.“¹⁵ Aichele unterscheidet zwischen „handlungseingreifenden Liedern“, welche die dramatische Handlung kaum unterbrechen (wie Parodoi und Epiparodoi) und „prospektiven“, „d. h. Lieder(n), in denen der Chor überwiegend seine Hoffnungen und Befürchtungen in Hinsicht auf den Fortgang des Geschehens äußert“ und die „sich in der Regel am Tragödieneingang oder -schluß, d.h. an den Stellen, wo das Drama häufig durch das hinterszenische Geschehen beherrscht ist“¹⁶ finden. Er sieht demnach auch Pausen- und Reflexionsfunktion im Chor: „Diese Chorlieder, die am stärksten als Pausen wirken, sind in der Dramenmitte am häufigsten.“

⁷ Walther Kranz, Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie, Berlin 1933, bes. S. 171

⁸ Maarit Kaimio, The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used, Diss. Helsinki 1970

⁹ ebda., S. 10

¹⁰ ebda., S. 151

¹¹ Die Bauformen der griechischen Tragödie, hrsg. von Walter Jens, München 1971

¹² ebda., S. XI - XV

¹³ ebda., S. 85 - 115

¹⁴ ebda., bes. S. 54 - 58

¹⁵ ebda., S. 57

¹⁶ Aichele, in: Die Bauformen der griechischen Tragödie, S. 58

Beinahe ausschließlich zählen dazu die ersten Stasima bei Sophokles und die zweiten bei Euripides. In ihnen besinnt sich der Chor häufig auf den konkreten Anlaß der fatalen Abfolge von Frevel und Schicksalsschlägen, die in das betreffende Drama einmündet, oder auf die tiefere Ursache der unheilvollen Verkettungen“¹⁷.

Eine ähnliche Aufteilung wie Aichele versucht auch Hansjürgen Popp¹⁸ in seinem Beitrag zum Amoibaion (wobei hier von den drei analysierten Grundtypen Chor-Amoibaion, Chor-Schauspieler-Amoibaion, Schauspieler-Amoibaion nur die den Chor betreffenden interessieren). Die Funktion des Amoibaions wird zunächst grundsätzlich in einem Streben nach lebhafterer Dialogisierung gesehen. Auch Popp unterscheidet zwischen einem „Aktionsamoibaion“, das in einer Häufung von Ereignissen die äußere Aktion vorantreibt, und einem „Pathos-Amoibaion“, welches das Leid des Helden herausstreicht und besonders für Sophokles typisch sei:

„Zu dieser Selbstdarstellung des tragischen Helden, die überall den lyrischen Part einnimmt, gehört als Gegenüber die Welt des ‚Man‘, vertreten vor allem durch den Chor, der den Unbedingten auf das Bedingte, Normale, Untragische verweist. Bezeichnend für diesen Chor, der sich um keinen Preis exponieren will, sind Äußerungen wie ANTIGONE 872: ‚Frommsein darf man, mit gewissen Einschränkungen, als Frömmigkeit bezeichnen‘.¹⁹

Siegfried Melchinger wendet sich gegen die Apostrophierung der Chöre als „lyrisch“:

„Die Chöre hatten nicht nur einen dramatischen Stellenwert in der Struktur des Stückes (der sich oft als tragische Ironie mitteilte, wie etwa im 3. Stasimon des ‚König Ödipus‘), sie waren nicht nur die Folie zu der Aktion, die folgte (vor allem Aischylos arbeitete mit dieser Methode der Verschränkung), sie waren auch in sich dramatisch: im crescendo oder diminuendo oder agitato ihrer Struktur. So wenig, wie sie ‚lyrisch‘ waren, so selten waren sie statutarisch.“²⁰ Melchinger lehnt die „militärische“ Charakterisierung des Chortanzes durch frühere Forscher (wie etwa K. O. Müller) ab, welche einen marschähnlichen Einzugsrhythmus und militärisch paradehafte Aufstellung annahmen, und plädiert für eine freiere Bewegung des Chores, wobei jeder Choreute seine Gestik in das Darzustellende mit einbrachte. Melchinger glaubt, dieses Modell durch Darstellungen auf dem Ostfries des Parthenon und verschiedene Vasenbilder beweisen zu können. Auf die Frage, wie die Chöre gesprochen und gesungen wurden, meint Melchinger:

„Wir nehmen als sicher an, daß im Allgemeinen nur der Koryphäe wirklich gesprochen hat; aber zwischen Dialog und Gesang gibt es Zwischenstufen (das Rezitativ, das Parlando, die Litanei, das Psalmisieren usw.), begleitet und möglicherweise rhythmisiert durch Musik, doch derart, daß der Logos nicht tönt, sondern sich artikuliert und in seiner Wahrheit gesteigert wird. Aus solchen Zwischenstufen kann der große Ausdruck entstehen: Hymnus, Klage, Jammer, Gebet, Anruf, Ekstase, Mania, Orgiastik. Unsere größte Schwierigkeit ist, daß wir von der Musik zu wenig wissen; (...).“²¹ Zur Funktion des Chores innerhalb des dramatischen Ablaufs schreibt Melchinger:

„So wenig der Chor also ‚die Stimme des Dichters‘ ist, so wenig ist er die Stimme des Publikums; er steht zwischen diesem und den Helden, wie es dem Raum entspricht, der ihm vor allem zugewiesen ist, der Orchestra. Eine seiner wichtigsten Funktionen besteht, wie schon angedeutet, darin, die Gestimmtheit, die sich aus einer dramatischen Situation ergibt, durch das Medium der emotionalen

¹⁷ ebda., S. 58

¹⁸ ebda., S. 221 - 275

¹⁹ ebda., S. 256

²⁰ Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974, bes. S. 62 - 72

²¹ S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, S. 63

Musik mit Gesang und Tanz gleichsam in die Stimmung der Zuschauer zu ‚transportieren‘; oft sind in die Gesänge tiefe Gedanken eingesenkt, die auf dem gleichen Wege dem Nachdenken des Zuschauers übermittelt werden; aber niemals ist dieser durch Suggestion oder Belehrung gehalten einfach hinzunehmen, was ihm hier zugeführt wird; nicht das Resultat des Nachdenkens wird ihm vorgehalten; nur das Nachdenken selbst - oder das Mit-leiden - wird in Gang gebracht. In ähnlicher Weise kann das Chorlied der Vorbereitung des Kommenden dienen. Ahnung von Schrecklichem, das geschehen wird, oder Jubel freudiger Erwartung tönt dann aus dem Gesang, bewegt von innen den Tanz (zuweilen freilich ironisch).²²

Weitere und noch aktuellere Deutungen des antiken Chors v.a. auch unter Einbezug modernerer Untersuchungsaspekte finden sich gut zusammengefasst bei Riemer und Zimmermann²³:

In dem einleitenden Aufsatz von Michael Silk wird auf eine grundsätzliche Diskussion zwischen John Gould und Simon Goldhill über Funktion und Aufgaben des antiken Chores verwiesen: Während Gould stärker die Besonderheiten und Eigenheiten der einzelnen Stücke herausgestrichen haben möchte, besteht Goldhill auf der „voice of communal authority“ des antiken Chors, aber auch auf der „chorus‘ mobilization of traditions, images, connections, a voice that questions that authority too.“²⁴ Silk selbst macht deutlich, dass der Chor stets in einem „high style“ spreche, unterscheidet hier aber zwei Typen: eine höhere und eine geringere Intensität. In besonderen Chorpartien falle eine „stylistic intensity“ auf, die noch genauer untersucht werden müsse. Silk schließt seine Überlegungen mit dem Hinweis: „The chorus is a carrier of responses and ideas“²⁵ und betont, dass die große Autorität seiner Aussagen auf die „ritual associations“ zurückgehe, mit denen der Chor eng verbunden ist.

L. Käppel (mit besonderem Augenmerk auf Aischylos) sieht große Unterschiede zwischen den drei großen Tragikern, gerade auch in der Behandlung des Chors. Die aus der Lied- und Tanzkultur gewachsene Chorlyrik bekommt in der Tragödie ganz eigene Formen. Der Chor liefere ein Identifikationsangebot und ein autoritatives Deutungsangebot für den Zuschauer. Der Chor bedient zwei Kommunikationssysteme, ein inneres (im Stück selbst) und ein äußeres, in der „Kommunikation“ mit dem Zuschauer. Diese Doppelfunktion bedingt die oft konstatierte „Schieflage“ des Chors. Der Chor sei zugleich Erzähler und Mitspieler. Greife der Chor in die Handlung ein, werde sein Handeln selbst zum symbolischen Deutungsmoment.²⁶

Peter Riemer interessiert v.a. das Verhältnis der Chorlieder zu Handlung und Handlungen des Chors. Besonders die Embolima, die v. a. in den Stücken des 4. Jahrhunderts Überhand nahmen, eingeschobene Chorpartien, wurden von Aristoteles verdammt. Dagegen seien in der „Antigone“ die Ratschläge und Handlungsanweisungen durch den Chor vorrangig. Der Chor erzeugt v. a. auch die Einsamkeit der Sophokleischen Helden, auch in der „Antigone“, mit: Antigone wird durch den Chor gescholten, Kreon wird getadelt und zur Veränderung seines Handelns aufgefordert, Antigone wird aber in keiner Zeile des Stücks vom Chor für ihre Tat gerühmt.²⁷

²² ebda., S. 65

²³ Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. von Peter Riemer und Bernhard Zimmermann, Stuttgart-Weimar: Metzler 1999 (Drama; Bd. 7)

²⁴ Michael Silk, Style, Voice and Authority in the Choruses of Greek Drama, in: ebda., S. 1 – 26, bes. S. 2

²⁵ ebda., S. 21

²⁶ Lutz Käppel, Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona, in: ebda., S. 61 - 88

²⁷ Peter Riemer, Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles, in: ebda., S. 89 - 111

Bernhard Zimmermann selbst macht in dem Band „Europa und die griechische Tragödie“²⁸ folgende zentrale Momente für den Chor deutlich:

Der Chor unterstütze wesentlich eine Grundkonstellation im Drama, nämlich die zwischen Kollektiv und Individuum. Die Bedeutung auch von musikalischer und rhythmischer Ausgestaltung der Chorlieder sei nicht zu unterschätzen. Dieser Aspekt wurde von Aristoteles komplett missachtet.

Aus dem aischyleischen Chor (4 aischyleische Tragödien haben ihren Titel von den Chorfiguren!) „wird bei Sophokles eine Gruppe mit einem festumrissenen Charakter in der Rolle einer Nebenfigur, die nie aktiv die Handlung beeinflusst.“²⁹ Gerade diese letzte Behauptung ist in der aktuellen Literatur in offener Diskussion.

„Dieser doppelte Charakter der sophokleischen Chöre stellt an den Zuschauer die Anforderung, den Inhalt der Chorlieder und Choräußerungen in ständigen Bezug zur Handlung zu setzen und sie in ihrer Aussagekraft und Relevanz für das Bühnengeschehen zu hinterfragen. Die herausragende, reflektierende und zur Reflexion anregende Rolle der Chorlieder wurde für den Zuschauer des 5. Jahrhunderts v. Chr. durch drei Elemente unterstrichen: durch die musikalische Form, durch die erhabene, sich von den gesprochenen Partien unterscheidende Sprache und durch den dorischen Kunstdialekt, in dem die Chorlieder im Unterschied zu den in normalem Attisch gehaltenen Sprechpartien verfaßt sind.“³⁰

Zusammenfassend lassen sich also folgende grundlegende Funktionen des antiken Chores anführen:

A) technisch funktional:

- a) Trennung der einzelnen Episoden und Freiraum für Schauspieler (Vorhangfunktion)
- b) Ankündigung und Vorstellung der einzelnen Personen

B) Stimmung und Reflexion:

wobei der enge Zusammenhang mit dem Geschehen meiner Ansicht nach häufig viel zu wenig betont wird: In den Chorliedern werden Gedanken aus vorhergehenden Szenen (Episoden) wieder aufgegriffen, variiert oder subtile Vorverweise auf das Kommende gegeben. Durch den Chor kann das Geschehen relativiert werden, können andere Perspektiven aufgezeigt werden.

- C) Daneben muss auch das Chor-Schauspieler-Verhältnis berücksichtigt werden, das den Chor noch stärker als Mitglied der Personen im Drama aufzeigt (der Chor ist stets durch die Handlung motiviert!). Auch in diesen Passagen sehe ich den Chor zur Relativierung und zugleich zur Weiterführung der Handlung durch eben sein Aufzeigen anderer Perspektiven eingesetzt.

²⁸ Bernhard Zimmermann, Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart, Frankfurt a.M.: Fischer, 2000 (Europäische Geschichte)

²⁹ B. Zimmermann, Europa und die griechische Tragödie, S. 146

³⁰ ebda., S. 147

Der antike Chor in seiner Rezeptionsgeschichte

Bevor ich nun genauer auf die „Antigone“ und ihre Rezeption, v. a. der Chorpartien eingehe, möchte ich noch einen Blick auf die Rezeptionsgeschichte des antiken Chores bis ins 21. Jahrhundert werfen.

Ein interessanter Überblick dazu lässt sich in dem schon zitierten Band von Riemer und Zimmermann finden:

Martin Brunkhorst³¹ widmet sich in seinem Aufsatz dem Experiment mit dem Chor auf der modernen Bühne, konkret zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert und verweist v. a. auf folgende Momente:

Seit Giangiorgio Trissinos „Sofonisba“ von 1515, dem frühesten Rekonstruktionsversuch einer griechischen Tragödie, wird eine Chordiskussion geführt, wenn man so will. Das Teatro Olimpico in Vicenza sei mit der Aufführung des „Edipo Tiranno“ eröffnet worden. Dabei wurden die Chorpartien sehr artifiziell, mit besonderem Augenmerk auf die musikalische Gestaltung, fast opernhafte, interpretiert.

Shakespeare kannte den Chor, nutzte ihn aber kaum.

Auch im Jesuitendrama wurde der Chor genutzt: vor allem mit der abschließenden, summierenden, moralisierenden Funktion. Zur Strukturierung der Handlung trage der Chor nicht bei.

Im Barockdrama (besonders bei Gryphius) werden einzelne Abhandlungen der Staatsaktionen durch „Reihen“, chorähnliche Passagen, abgeschlossen

Von sehr vielen Interpreten wird der Chor immer wieder als ungünstig eingeschätzt: Der französische Dramaturg und Schriftsteller François Hédelin, Abbé d'Aubignac et de Meymac, meint Mitte des 17. Jahrhunderts, der Chor lasse die „vraisemblance“ im modernen Theater verschwinden.

Es gab aber auch bewusst Wiederbelebungsversuche für den Chor, u. a. bei John Milton und Jean Racine, für welche die erläuternde und deutende Funktion des Chores mit klar gegliederter Struktur wieder wichtig wird. Racine sieht die Aufgaben des Chors in einer kurzweiligen Unterrichtung in Frömmigkeit und Moral.

Im Klassizismus wird die mit Nachdruck diskutierte Chorfrage wieder sehr problematisch: Der „Privatisierung“ der Gefühle in der „modernen“ Literatur stehe der Chor diametral gegenüber. Gerade der Chor müsse ohne private Sphäre auskommen. Auch für Lessing ist der Chor problematisch im Sinn einer logisch-stringenten Handlungsentwicklung; Lessing stellt „Unbequemlichkeiten“ der Chöre bei den Alten fest.

Friedrich Schiller dagegen betont die besondere Wirkung des Chors im Sinn einer Transponierung des Geschehens auf eine „höhere“, abstraktere Ebene: „Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet: (...)“ „So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung.“ „Der Chor leistet daher dem neuen Tragiker noch weit wesentlichere Dienste als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt.“ Gerade mit seinem Experiment in „Die Braut von Messina“ macht Schiller seine Vision vom Chor als einer einzigen idealen Person deutlich.

³¹ Martin Brunkhorst, Das Experiment mit dem antiken Chor auf der modernen Bühne (1585 – 1803), in: Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. Von Peter Riemer und Bernhard Zimmermann, Stuttgart-Weimar: Metzler 1999 (Drama; Bd. 7), S. 171 - 194

Michael Silk³² führt diese Überlegungen mit einer Schwerpunktuntersuchung im 19. Jahrhundert fort. Er verweist auf Wagners Chorskepsis, auf den Versuch einer Antigoneaufführung in Potsdam 1841 (mit Musik von Mendelssohn-Bartholdy). Zwei gegensätzliche philosophische Positionen beeinflussten die Auseinandersetzung mit dem Chor sehr stark: G. W. F. Hegel sieht den Chor als „die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst“, „aus dem unentzweiten Bewußtsein des Lebens und des Göttlichen“, ergänzt aber, dass diese Perspektive im Drama des 19. Jahrhunderts nicht mehr umsetzbar sei.

Dagegen interpretiert F. Nietzsche den Chor als geeint in metaphysischer Gemeinsamkeit („ewig der dienende Chor“), der immer wieder Dionysos evoziere („daß das Leben ...trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei“) („als Chor von Naturwesen, die ... ewig dieselben bleiben“). Die Tragödie sei nach Nietzsche ursprünglich nur Chor gewesen, darauf solle man sich wieder besinnen.

Detlev Baur³³ schließlich nimmt im Gegensatz zu George Steiner, der gemeint hat, der Chor sei in der Moderne für das gesprochene Drama verloren, folgende Elemente des Chors auf der Bühne des 20. Jahrhunderts ganz deutlich wahr:

Der Chor ist der fremdartigste Teil antiker Tragödien und dient als dramaturgisches Instrument.

Neben den Chorexperimenten Bertolt Brechts sei die Verbindung verschiedener historischer Ebenen über den Chor in Heymes Inszenierung der „Perser“ 1983 genauso interessant und wichtig wie die Erzeugung komischer Effekte durch den Chor in Meyerholds Inszenierung des „Revisors“ 1926.

Peter Stein habe eine enge Ausarbeitung antiker Textvorlagen mit strengem Simultansprechen des Chors und entsprechenden Effekten versucht, Peter Weiss den Chor in „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats“ auch als Bühnenbildersatz gebraucht.

Der Gruppencharakter des Chors im Spannungsfeld zwischen Einzelnem und Gruppe ist in mehreren Stücken und Inszenierungen besonders hervorgehoben.

Einar Schleaf operierte in seiner Faustinszenierung (Frankfurt, 1990) mit Massenchören und erntete einen Sturm an Kritiken.

Grundsätzlich könne auf jeden Fall ab den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Chorrenaissance festgehalten werden, wobei der Chor nicht unbedingt nur an antike Stücke gebunden sei.

Baur hält grundsätzlich drei verschiedene Chorformen für aktuellere Choraufnahmen fest: der Chor als festumrissene Figurengruppe in Ergänzung der Einzelfiguren; chorische Elemente in einer Aufführung/ chorisches Ensemble, das diese Elemente permanent auf alle Schauspieler ausweitet; Chor als Rahmen für Einzelspiele.

Zwei weitere wichtige Publikationen zum Chor im 20. und 21. Jahrhundert möchte ich hier noch anführen, einfach auch, weil sie die Vielfalt der Zugänge zum Medium Chor (aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln und Arbeitsmomenten, auch aus der Sicht „fremder“³⁴ Antikenaneignung und - interpretation) deutlich machen können. Der Chor ist ein extrem spannender Untersuchungsgegenstand, die von D. Baur konstatierte Chorrenaissance in den letzten Jahren hat möglicherweise auch damit zu tun – und mit neuen Zugängen zu dem Phänomen.

³² Michael Silk, „Das Urproblem der Tragödie: notions of the chorus in the nineteenth century, in: ebda., S. 195 - 226

³³ Detlev Baur, Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick, in: Der Chor im antiken und modernen Drama, hrsg. von Peter Riemer und Bernhard Zimmermann, Stuttgart-Weimar: Metzler 1999 (Drama; Bd. 7), S. 227 - 246

³⁴ „fremd“ meint hier: nicht aus der Sicht der Klassischen Philologie

Die eine Publikation, die ich noch unbedingt erwähnen möchte, ist die Zeitschrift „Maske und Kothurn“ in der Ausgabe 58, 2012, 1, die dem „Auftritt Chor. Formationen des Chorisches im gegenwärtigen Theater“ gewidmet ist.

Ulrike Hass beschäftigt sich mit der Frage „Woher kommt der Chor?“ und betont v. a. den Chor als „Sprach-, vielleicht auch als Erinnerungsort“. Der Chor sei eine Gegenfigur, die Figur des „Schon-da“. Allerdings spreche der Chor niemals mit nur einer Stimme. Chöre in antiken Tragödien seien mit Fragen der Zugehörigkeit im anti-genealogischen Sinn befasst; die „Chöre akzentuieren den Rhythmus des überindividuellen Lebens.“

Der Chor als tragendes Formprinzip antiker Tragödie stehe für die Kultur des Gleichgewichts und des Verzeihens: „Der Chor, der in der griechischen Tragödie wesentlich der Sprachort des intergenerationellen Grundes ist, unterliegt dem Prinzip des Protagonisten, der sich mit der Gründung von Abstammungslinien seiner Endlichkeit widersetzt.“

Evelyn Annuss betont in „Public Movement“ wieder das bereits angedeutete Moment des Chors mit doppelter Funktion: „Er figuriert Öffentlichkeit und reflektiert die Theatralität des Dargestellten.“ V. a. über das Experiment des Berliner Public Movement, bei dem szenisches Narrativ und Rezeption in eins gesetzt werden, sei folgender Chor-Aspekt besonders wichtig: „Wir werden nicht als Urteilende in einer bestimmten Sache adressiert, sondern im Entzug von Deutungsvermögen aufmerksam gemacht auf unsere Rolle als im Akt des Verstehens immer schon Beurteilende.“

Hajo Kurzenberger stellt eine postmoderne Neuauflage und Weiterentwicklung des Chorisches Theaters mit Einar Schleaf oder Christoph Marthaler fest, dem ein akademisches Vorspiel vorausgehe: Anfang der Achtziger Jahre fand an der Universität Hildesheim im Bereich der Praktischen Theaterwissenschaft ein Workshop des Schweizer Regisseurs Stephan Müller statt. Und Stephan Müller sei als Regisseur mit seinen Chorideen sehr, sehr interessant und wichtig für dessen Weiterentwicklung. Kurzenberger betont die „energetische Intensität“ des Chors, ein „Mehr an Einheit“. Den Massenchören Max Reinhardts stehe z. B. Lars Wittershagen entgegen, der für den Chor festhält: „Ich mag es, wenn man sich von den starren Formalismen des gemeinsamen Sprechens entfernen kann und Raum für anderes, auch Chaotisches entsteht.“

Für Müller ist der Chor ein „Organ der Problemverarbeitung“; ihm ist dabei auch die historische Dimension des Chores wichtig. In seiner „Antigone“-Aufführung wird der Chor als Antagonist im Redeaagon ausgezeichnet; er dient der Profilierung der dramatischen Positionen, der eigenen und der der Protagonisten. „Der Chor der Ältesten kriecht, robbt, schwebt mit zeitlupenhafter Verzögerung über die Spielfläche der Rampe entgegen, so als wolle er sich aus dem tragischen Geviert retten und käme doch nicht ins Freie. Das Black des Endes löscht ein vieldeutiges Bild, in dem nur eines gewiss ist: Wo der Protagonist fällt, ist auch der antagonistische Chor am Boden.“, ist in einer Rezension in „Die Presse“ zu lesen.

Maren Waffenschmid betont wiederum die „Ent-Individualisierung“ durch den Chor, das Ich der Choristen müsse lernen, eine Einheit zu bilden.

Christina Schmidt untersucht in ihrem Beitrag die „Perser“ in den Versionen von Aischylos, Müller, Gotscheff und hält fest: Gotscheffs Theater kreist um die Spannung zwischen Einzelnem und Chor, wobei die Chor-Figur nicht immer explizit wird. Stephan Müller dagegen zeige eine klare Tendenz zu chorischen und monologischen Formen und zum Schwinden des dramatischen Dialogs (was den Beitrag Kurzenbergers in ein etwas anderes Licht setzt). Vom „Irrtum der Individualität“ schreibt Müller in einem Brief an Gotscheff; in der Tragödie gebe es keinen Fortschritt und keine Teleologie.

Laurette Burgholzer schließlich meint in ihrer Untersuchung zu René Pollesch, „Ein Chor irrt sich gewaltig“, wie zentral die Inkonstanz von Identitätsbekundungen bei Pollesch sei. Für wen spreche der Chor eigentlich? Er werde bewusst maskenhaft-komödiantisch gestaltet – mit entsprechenden Effekten.

Die zweite Publikation, die ich hier noch abschließend zu diesen Überlegungen nennen möchte, ist ein Podcast³⁵, Bücher im Gespräch, Episode 5: Chor, produziert 2021 vom Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

In diesem etwa einstündigen Austausch unterhalten sich der Theaterwissenschaftler Sebastian Kirsch und die Literaturwissenschaftlerin Maria Kuberg über ihre vor kurzem erschienenen Bücher „Chor-Denken“ (Paderborn: Fink, 2020) und „Chor und Theorie“ (Konstanz: KUP, 2021).

Sebastian Kirsch nähert sich den antiken Texten über die Brille des späten Foucault, Maria Kuberg wählt einen historisierenden Ansatz und untersucht den antiken Chor ganz bewusst „through our German Eyes“. Simon Goldberg, auf den sich Kuberg hierbei beruft, hatte ursprünglich darauf aufmerksam gemacht, dass die Antikenrezeption v. a. im deutschen Raum einen ganz eigenen Weg genommen habe.

Sowohl Kuberg wie Kirsch betonen in ihren Ausführungen, dass der Chor keineswegs in einer gewissermaßen dualistischen Ordnung dem Protagonisten gegenüberstehe. Er sei vielmehr als „Kippfigur zwischen Figuration und Defiguration“ zu begreifen, als Vertreter der „Kosmos“, des ursprünglich „Ganzen“, und in manchen Konstellationen doch auch wieder dem Chaos nahe.

Die Neorenaissance des Chores habe auch damit zu tun, dass er v. a. nichtanschaulichen Inhalten Sichtbarkeit verleihen könne, was heute von enormem Potential ist. Der Chor sei nach S. Kirsch auch eng mit den Sorgeschulen der Kyniker, Epikureer und Stoiker verbunden.

Die Hyperkollektivität der postmodernen Netzwerkgesellschaft führe zu einem Imperativ der Verbildlichung: Der Chor sei ein gutes Medium dafür. Und in der heutigen Krise alles Protagonistischen erfülle der Chor auch einen ganz eigenen Zweck. Die übergeordneten Perspektiven des Chors ermöglichten auch, neue Gattungsproblematiken und inhaltliche Problematiken mit aufzunehmen. Der Chor beeinflusse keineswegs die Dramenhandlung, er stehe auf einer anderen Ebene. Besonders wichtig sei vielleicht sein immer schon da gewesenes Agieren als eine Art „Fremdkörper“ – auch in seinem keineswegs einheitlichen Sprechen. Er vertrete in seiner besonderen Bewegtheit eine sehr instabile Form von Gemeinschaft, was für heutige Interpreten möglicherweise auch sehr interessant sei.

Zurück zum Sophokleischen Chor

Zum sophokleischen Chor lassen sich zunächst folgende allgemeine Aussagen treffen: Sophokles ist ein Meister in subtilen Anspielungen, versteckten Vor- und Querverweisen, tragischer Ironie. Er liebt scharfe Kontraste, die er nicht zuletzt durch auffällige Parallelisierungen noch schärfer herausstellt. Seine Ethopoiia, die Charakterisierung der Personen im Drama, ist einzigartig, überaus fein gezeichnet. Diese feine Ethopoiia lässt sich bedingt auch für den Chor feststellen. Der grundlegendste Unterschied zu früheren Chorliedern aber ist der stärker rationale Aufbau, wodurch die Aussagen des Chores viel differenzierter in das Gesamtgeschehen eingebettet werden.

³⁵ <https://podcasts.apple.com/lu/podcast/episode-5-chor/id1558141793?i=1000539179913&l=de>

Auf diese Anspielungsvielfalt ist besonders im englischen Sprachraum hingewiesen worden, wobei zwischen zwei Ebenen differenziert wurde: einer vordergründigen, ad hoc verständlichen und einer zweiten Ebene, die auch der Chor nicht mehr bewusst wahrnehme, sondern die in seinen Worten nur versteckt mitschwinge.

„The chorus represent the viewpoint of the ordinary citizens in a body, but on the other hand, we shall find that they are made to speak more than they themselves realize, because it is one of the functions of poetry to say more than one thing at once. I have found it helpful to distinguish what, as it were, they are thinking in character, and call it the ‚dramatic meaning‘, and what their words imply in the total context of the play, calling that the ‚poetic meaning‘. This is to me the most significant thing about Sophocles.“³⁶

Antigone: Handlung und allgemeine Interpretation

Bevor ich auf eine genauere Interpretation des sophokleischen Chores eingehe, wobei ich mich dabei hauptsächlich auf das in diesem Text zu behandelnde Stück „Antigone“ beschränken möchte, halte ich es für notwendig, zunächst einen Blick auf die Tragödie als Ganzes und die verschiedenen Interpretationen zu werfen, weil nicht zuletzt dadurch auch die Interpretationen des Chores mitbedingt werden.

Im Jahr 442 v. Chr. wurde die Tragödie in Athen uraufgeführt. Die Handlung ist dem Thebanischen Mythenkreis entnommen, wobei Sophokles ziemlich selbstständige Erweiterungen vorgenommen hat: Im Kampf um Theben sind Antigones Brüder Eteokles und Polyneikes gefallen, Eteokles als Verteidiger der Stadt, Polyneikes als Angreifer auf die Stadt, weil er sich selbst als legitimer Thronerbe nach dem Tod ihres Vaters Ödipus sah (sogenannter Kampf der Sieben gegen Theben). Der Onkel der Brüder, Kreon, nunmehr Nachfolger des Ödipus in Theben, erlässt bei Todesstrafe ein striktes Bestattungsverbot für Polyneikes. Um aber die ganze Bedeutung dieses Verbots erfassen zu können, muss auf den antiken Totenglauben verwiesen werden: Bliebe Polyneikes unbestattet, würde seine Seele ruhelos umherirren. Seine Schwester Antigone aber übergeht Kreons Verbot und begräbt Polyneikes, das heißt, sie wirft (symbolisch) Sand auf seinen Körper. Das wagt sie sogar zwei Mal, weil nach ihrem ersten Versuch der Sand wieder entfernt wurde. Kreon lässt den Leichnam scharf bewachen und beim zweiten Versuch wird Antigone erwischt. Sie wird vor Kreon gebracht und in einem für die Interpretation vielleicht grundlegenden Dialog (die meisten Interpretationen setzen hier an) bestehen beide auf der Rechtmäßigkeit ihres Verhaltens.

Kreon lässt Antigone lebendig einmauern. Weder Ismenes (Antigones Schwester) noch Haimons (Sohn Kreons und Verlobter Antigones) Eintreten können Antigone retten. Erst die scharfen, Unheil prophezeienden Worte des Sehers Theresias lassen Kreon sein Urteil revidieren. Er will Polyneikes begraben und Antigone befreien. Antigone aber hat sich inzwischen erhängt, Haimon begeht vor den Augen seines Vaters Selbstmord. Auf die Nachricht von seinem Tod hin bringt sich auch Kreons Frau Eurydike um. Kreon steht vor den Trümmern seines Hauses.

Die zahlreichen Interpretationen zur „Antigone“ lassen sich vielleicht auf zwei Schwerpunkte eingrenzen:

- a) einen politischen
- b) einen psychologischen.

³⁶ Leo Aylen, Greek Tragedy and the Modern World, London 1964, S. 75 f.

Zu a) An der Spitze der politischen Interpretationen steht wohl die Deutung Hegels, der in der „Antigone“ das Aufeinanderprallen zweier gleichberechtigter Prinzipien sieht: des männlichen Staatsgesetzes und der (weiblich-chthonischen) häuslichen Verpflichtungen. Die Deutung Hegels wird in der Folge z. T. insofern im politischen Sinn differenziert, als Viele die Waagschalen nicht gleich, sondern entweder die Seite Kreons oder die Antigones als Sieger in diesem Wettstreit, in diesem Prinzipienstreit sehen.

Im Folgenden möchte ich nur die mir am interessantesten erscheinenden politischen Interpretationen anführen:

Viktor Ehrenberg³⁷ stellt in seinem Buch „Sophokles und Perikles“ die Antigone als Anti-Tyrannen-Tragödie dar, die ganz eindeutig gegen Perikles gerichtet sei (Ehrenberg setzt Kreon mit Perikles gleich). Dem gegenüber lässt Wolfgang Rösler³⁸ zwar die aufgezeigten politischen Verbindungen gelten, interpretiert sie aber ganz anders: Die „Antigone“ sei eine demonstrative Werbung für die Demokratie angesichts der auftretenden Charaktere und ihrer direkten Meinungsäußerung. Brian Vickers³⁹ sieht in Kreon wiederum das Negativbeispiel eines Tyrannen, bringt ihn aber nicht ausdrücklich mit Perikles in Verbindung, Cesare Molinari verweist wie Ehrenberg und Rösler auf das Zeitgeschehen, sieht aber andere Bezugspunkte als Perikles: „(...) in un momento cioè in cui era ancora vivo il ricordo di fatti in qualche modo attinenti con questo problema: soprattutto la condanna degli strateghi vittoriosi alle Arginuse, rei di non aver dato sepoltura ai caduti, di aver violato cioè quella antica legge panellenica che sancisce il diritto dei morti alla sepoltura, e che era stata definitivamente imposta – e proprio ai tebani – dal mitico re di Atene, Teseo.“⁴⁰

Zu b) Hermann Rohdich verbindet politische und psychologische Interpretation, indem er auf den inneren Konflikt der Personen hinweist: „In der widersprüchlichen Einheit, die durch die Vokabeln ‚schön und ehrenvoll‘ (καλόν...) und ‚fromm‘ (ᾠσια...) auf der einen Seite und ‚verbrecherisches Durchsetzen‘ (πανουργήσας...) auf der anderen markiert ist (= Bezug beider Begriffe auf Antigone im Prolog, erg. von mir), enthüllt sich das gesellschaftlich ambivalente Wesen großer Individualität, das für die Helden sophokleischer Dramen konstitutiv ist.“⁴¹

„(...) die Heldin jedoch spiegelt die tragische Entzweiung, die Kreons Edikt verursachte, nicht -: sie nimmt ihm dadurch, daß sie nicht als Leiden erfährt, womit er abschreckend drohte, einfach die Macht.“⁴²

Die Transponierung des Konflikts in das Innere des tragischen Helden macht auch die Interpretation Sören Kierkegaards⁴³ zu einer in seiner Zeit ganz neuen (versus Hegels Interpretation) und lässt ihn eine Gestalt schaffen, die, wie er selbst sagt, der antiken Antigone eigentlich fremd ist. Dadurch, dass Kierkegaard das Konfliktmoment ändert, verstärkt er die Bedeutung der inneren, mit sich selbst beschäftigten Auseinandersetzung Antigones. Antigone weiß als Einzige, was ihr Vater Ödipus Schreckliches getan hat, und zerbricht fast an ihrem Wissen, das sie von allen anderen nicht nur unterscheidet, sondern auch isoliert. Das ist wahrscheinlich die Extremste aller Positionen, welche die antike Tragödie nicht nur psychologisch interpretieren, sondern auch in die eigene Zeit, das eigene

³⁷ Viktor Ehrenberg, Sophokles und Perikles, München 1956 (c 1954 Oxford)

³⁸ Wolfgang Rösler, Polis und Tragödie. Funktionsgeschichtliche Betrachtungen zu einer antiken Literaturgattung, Konstanz 1980

³⁹ Brian Vickers, Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society, London 1973, bes. S. 526 - 546

⁴⁰ Cesare Molinari, Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre, Bari 1977, S. 29

⁴¹ Hermann Rohdich, Antigone. Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden, Heidelberg 1980, S. 39

⁴² ebda., S. 44

⁴³ Sören Kierkegaard in dem Aufsatz „Der Reflex des Antik-Tragischen im Modern-Tragischen“, besprochen bei: Walther Rehm, Kierkegaards „Antigone“, in: Begegnungen und Probleme, Bern 1957, S. 274 - 316

Verständnis transponieren wollen. Daneben sagen schon Titel wie Wolfgang Schadewaldts „Sophokles und das Leid“⁴⁴, Albin Leskys „Sophokles und das Humane“⁴⁵, Hans Dillers „Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles“⁴⁶ aus, in welche Richtung diese auch die „Antigone“ verstanden wissen wollen.

Walter Jens⁴⁷ sieht es als typisch für Sophokles an, dass sein Held seine Vollendung erst in der Vernichtung erfährt; schon Wilamowitz-Moellendorff⁴⁸ hat Antigone als Märtyrerin bezeichnet und auch Karl Reinhardt⁴⁹ betont die religiöse Substanz des Werkes. Dagegen sieht Bowra in der „Antigone“ „a tragedy of human folly“⁵⁰, eine Deutung, der auch Else⁵¹ mit seinem Buch über „The Madness of Antigone“ nahesteht.

Antonio Maddalena⁵² glaubt das Werk auf die beiden Pole „il giusto e l'ingiusto“ zurückführen zu können. T. B. L. Webster und G. Steiner versuchen die Tragödie aus mehreren Blickwinkeln zu erfassen und geben verschiedene Interpretationsansätze an:

Webster nennt mit Bezug auf das „character-drawing“ in der „Antigone“ folgende Standpunktpole:

„Antigone v. Ismene = idealism v. realism

Creon v. guard = king v. subject

Antigone v. Creon = duty to god v. duty to state

Antigone v. Ismene = inflexibility v. entreaty

Creon v. Ismene = duty to state v. duty to family

Creon v. Haemon = prejudice v. reason

Creon v. Tiresias = duty to state v. duty to god“⁵³.

George Steiner sieht die Pole so:

„Nur einem einzigen literarischen Text war es, glaube ich, gegeben, alle Hauptkonstanten des Konflikts in der menschlichen Existenz auszudrücken. Diese Konstanten sind fünffach: die Konfrontation zwischen Männern und Frauen; zwischen Alter und Jugend; zwischen Gesellschaft und dem Individuum; zwischen den Lebenden und den Toten; zwischen Menschen und Gott/ Göttern. Die Konflikte, die aus diesen fünf Arten der Konfrontation hervorgehen, sind nicht überbrückbar.“⁵⁴

Letztere Interpretationen weichen durch die Offenheit der Anspielungsmöglichkeiten einem Problem aus, das häufig mit der psychologischen Interpretation der „Antigone“ verbunden ist: Gegenüber dem

⁴⁴ in: Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, Zürich-Stuttgart 1960, S. 231 - 247

⁴⁵ in: Albin Lesky, *Gesammelte Schriften*, Bern-München 1966, S. 190 - 203

⁴⁶ in: *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*. Vorträge von Hans Diller, Wolfgang Schadewaldt, Albin Lesky, Darmstadt 1963, S. 1 - 28

⁴⁷ Walter Jens, *Antigone-Interpretationen*, in: *Sophokles*, hrsg. von Hans Diller, Darmstadt 1967, S. 295 - 310

⁴⁸ Tycho von Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin 1917, S. 1- 50

⁴⁹ Karl Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt a.M., 4. Aufl., 1976 (c 1933), S. 75 - 105

⁵⁰ C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1944, S. 63 - 115

⁵¹ Gerald F. Else, *The Madness of Antigone*, Heidelberg 1976

⁵² Antonio Maddalena, *Sofocle*, 2. Aufl., Turin 1963 (c 1959), S. 51 - 97

⁵³ T.B.L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, London 1969, S. 88

⁵⁴ George Steiner, *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, München-Wien, 1988 (c engl. 1984), S.

zentralen psychologischen Bezug auf Antigone wird die quantitative (versmäßige) Dominanz Kreons in der Tragödie zu einem Problem. Der betonte Blickpunkt auf Antigone ist schwer zu rechtfertigen.⁵⁵

Zuletzt sei auf einen Interpretationsansatz K. Kerényis verwiesen, der die „Antigone“ mit dem Ursprung der Tragödie im Kultischen eng verwoben sieht und sie von daher deutet:

„Kreon tritt in die Fußstapfen der Dionysosfeinde, Antigone in die des Gottes selbst, der dem Hades nicht nur ergeben war, wie sie, sondern - nicht ganz verschwiegenerweise - auch Hades war. Sein Sieg beginnt mit der Machtentfaltung des Liebesgottes, und als Kreon sich besiegt gab, ruft der Chor Dionysos, damit er seinen immer triumphalen Zug nach Theben, seiner Geburtsstadt führe.“⁵⁶

Am Ende dieser Überlegungen möchte ich noch auf Wolfgang Schadewaldt⁵⁷ verweisen, der eine der schönsten Übersetzungen der sophokleischen „Antigone“ vorgenommen hat und in eben diesem Band auch theoretische Fragen beantwortet. Er verweist auf drei modernere Deutungsebenen der „Antigone“, die der von mir und von anderen Interpreten vorgeschlagenen Deutungsdreiheit ähneln, aber nicht absolut übereinstimmen: Schadewaldt unterscheidet eine moralisch-rechtliche Deutungsebene der „Antigone“, eine vom prinzipiellen Denken her und eine, die ihren Ursprung im „umfassend Religiösen“ hat. Er betont, dass „Antigone“ v.a. ein Zweifiguredrama zwischen Antigone und Kreon sei, ein „Widerstandsgeschehen“ zwischen dem unantastbaren göttlichen Sein und der menschlichen Zweckwelt, mit zahlreichen faszinierenden Kontrastfiguren und einer enormen Einsamkeit der Antigone selbst, die während des gesamten Stücks sie selbst bleibe, während die Gegenfigur Kreon eine riesige Entwicklung durchmache. Deshalb sei Antigone aber noch lange keine Idealfigur, sondern von Anfang an eine Getriebene. Sie ist Kreon an keiner Stelle im Drama ebenbürtig.

Schadewaldt warnt auch davor, „modernes“ Verständnis zu sehr und zu schnell auf antike Vorstellungen zu übertragen. Der Formenbestand der antiken Tragödie und ihr ganz besonderer Aufbau können keineswegs vernachlässigt werden. Der doppelte Bogen von Furcht und Schrecken, der in der „Antigone“ evoziert werde, sei ein Meisterstück. Dagegen bleibe z. B. Anouilh's Antigonebearbeitung, so interessant sie sei, vollkommen ohne Katharsis – und auch dieser Umstand sei umfassend zu diskutieren.

Und endlich hin zum Chor in der „Antigone“:

ein kurzer Überblick über die wichtigsten Interpretationsansätze

Auch hier kann man wieder zwischen einem eher politischen und einem eher psychologischen Interpretationsansatz differenzieren. Dazu kommt eine dritte Ebene, die den Chor vom Bühnentechnisch-Funktionalen her auffasst.

Der politische Ansatz geht von der im sophokleischen Drama eindeutigen Charakterisierung des Chores als „Alte von Theben“ (und zugleich Rat der Stadt) aus, spaltet sich aber in der Weiterführung

⁵⁵ vgl. die Diskussion des Problems bei Ivan M. Linforth, *Antigone and Creon*, Berkeley and Los Angeles 1961 und Harald Patzer, *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles' „Antigone“*, Wiesbaden 1978

⁵⁶ Karl Kerényi im Vorwort zu: *Antigone. Sophokles – Euripides – Racine u.a. Vollständige Dramentexte*, hrsg. von Joachim Schondorff, München-Wien 1966, S. 17

⁵⁷ *Sophokles' Antigone*, hrsg. und übertragen von Wolfgang Schadewaldt, mit einem Nachwort, einem Aufsatz, Wirkungsgeschichte und Literaturhinweisen, Frankfurt a.M.-Leipzig: Insel, 1974

dieser grundlegenden Feststellung. Maddalena⁵⁸ zum Beispiel charakterisiert den Chor als nur auf das Wohl der Stadt bedacht, während ihm V. Ehrenberg⁵⁹ in seinem die politischen Hintergründe der sophokleischen Tragödie skizzierenden Buch reinen Opportunismus vorwirft. Bowra⁶⁰ wiederum streicht heraus, wie sehr der Chor auf Ordnung bedacht sei und Müller⁶¹ betont die Konventionalität seiner Aussagen. C. P. Gardiner⁶² besteht ebenfalls auf der politischen Bedeutung des Chores in der „Antigone“; seine hervorstechendsten Eigenschaften seien sein Alter und seine Devotion gegen Theben, allerdings gibt sie auch zu, dass der Chor stets auf sein eigenes Überleben bedacht sei; typisch für ihn sei es, dass er Götter und Schicksal als unüberwindbar hinstelle. Als vielleicht zentrale Aussage bei Gardiner möchte ich ihre Definition des Chores als „part of society“⁶³, als eine ganz bestimmte abgegrenzte Gruppe verstanden wissen.

R. W. B. Burton⁶⁴ deutet an, dass Sophokles in diesem Stück unter anderem auch den blinden Autoritätsglauben ganz besonders im Chor anprangern wollte.

Fast gegensätzlich hören sich die Aussagen mancher Interpreten an, welche den Chor rein funktional auffassen, als „Reaktion“ (wie übrigens auch die anderen Personen in der Tragödie) auf die Hauptperson Antigone (Diller⁶⁵), als dramatisches Element zu stärkerer Isolation der Antigone (Perrotta⁶⁶), als ironischen Kontrast und Verbindungselement zu den Zuschauern (Linforth⁶⁷), als Kontrast und Widerhall (Reinhardt⁶⁸), als den Kanon, mit dem alle anderen Aussagen verglichen werden können (Webster⁶⁹).

Joachim Goth⁷⁰ bemüht sich in seiner Dissertation um eine Mittelstellung, ist aber ebenfalls sehr stark auf die Funktion des Chores im dramatischen Ablauf konzentriert und kommt zu dem Schluss, dass der Chor auf keine der beiden Kontrahentenseiten festzulegen sei und deshalb eine ungemein stärkere Dramatisierung garantiere: Er aktiviere das Publikum durch seine Widersprüche.

Für Bengt Alexanderson⁷¹ ist der Chor in der „Antigone“ ganz eindeutig gespalten: Er sei im ersten Teil der Tragödie bis zum Auftritt des Sehers Teiresias, dem dramatischen Höhepunkt, handelnde Person, während ihn der Dichter im zweiten Teil als sein Sprachrohr gebrauche.

Einer eindeutigen Festlegung des Chores in dieser Hinsicht weicht Leo Aylen⁷² dadurch aus, dass er auf die Vieldeutigkeit des Chores verweist.

Wiederum auf einer anderen Ebene sind die psychologischen Interpretationen anzuordnen, in welchen der Chor ziemlich einheitlich als Person im Drama selbst und nicht als von außen eingeführtes Element gesehen wird.

⁵⁸ A. Maddalena, *Sofocle*, bes. S. 51 - 97

⁵⁹ V. Ehrenberg, *Sophokles und Perikles*, bes. S. 69 f.

⁶⁰ C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, S. 63 - 115

⁶¹ Gerhard Müller, *Überlegungen zum Chor der Antigone*, in: *Hermes* 89, 1961, S. 398 - 422

⁶² Cynthia P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City 1987

⁶³ ebda., S. 191

⁶⁴ Reginald William B. Burton, *The Chorus in Sophocles Tragedies*, Oxford 1980, bes. S. 85 - 137

⁶⁵ Hans Diller, *Menschendarstellung und Handlungsführung bei Sophokles*, in: *Sophokles*, hrsg. von Hans Diller, Darmstadt 1967, S. 190 - 211

⁶⁶ Gennaro Perrotta, *Sofocle. Ristampa*, Messina-Firenze 1965, S. 59 - 122

⁶⁷ I. M. Linforth, *Antigone and Creon*

⁶⁸ K. Reinhardt, *Sophocles*, bes. S. 75 - 105

⁶⁹ T. B. L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, S. 82

⁷⁰ Joachim Goth, *Sophokles' Antigone. Interpretationsversuche und Strukturuntersuchungen*, Diss. Tübingen 1966, S. 214 f.

⁷¹ Bengt Alexanderson, *Die Stellung des Chors in der Antigone*, in: *Eranos* 66, 1966, S. 85 - 105

⁷² L. Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*, bes. S. 84 - 88

Maddalena⁷³ streicht ganz besonders die Angst des Chores vor Kreon heraus und erklärt dadurch sein vorsichtiges „Lavieren“, das sich nicht zuletzt auch in zweideutigen Aussagen manifestiere. Goth⁷⁴ bringt in seiner eher funktionalen Erklärung die Illusionen des Chores zur Sprache, die in dem immer wieder durchscheinenden „es wird alles wieder gut“ herausstächen. Jebb⁷⁵ meint in seinem großen Kommentar zur „Antigone“, der Chor sei dazu da, mäßigend auf Kreon einzuwirken. Müller⁷⁶ und von Fritz⁷⁷ betonen die häufigen Irrtümer des Chores.

Auch Alexanderson⁷⁸ lässt einen in diesem Zusammenhang nicht uninteressanten Aspekt anklingen: Der Chor sei dauernd auf der Suche nach „festem Grund“.

Schwinge⁷⁹ sieht die nach ihm ambivalenten Aussagen des Chores als Verschleierung aus Angst vor Kreon und meint, der Chor sei ein Beispiel dafür, wie die Masse der Menschen sich unter einem Tyrannen verhalte.

Damit sind die für mich plakativsten Aussagen über den Chor in der „Antigone“ hier angeführt, wobei ich zwar eine thematische Dreiteilung versucht habe, aber darauf hinweisen möchte, dass die einzelnen Interpretationen bei einer noch genaueren Analyse keinesfalls so absolut genommen werden dürften, dass sich einzelne Gedanken wiederholen und dass sich vor allem die drei hier angenommenen Ebenen nicht so scharf gegeneinander absetzen.

Trotzdem halte ich die Hinweise für berechtigt, weil sie eine Ahnung von dem vermitteln können, was im Chor der „Antigone“ steckt, wieviel Interpretationsmöglichkeiten für ihn offen sind und auch mehr oder weniger berechtigt begründet werden können. Eine detailliertere Analyse einzelner Passagen soll im Folgenden einige dieser Möglichkeiten durchspielen und die Funktion des Chores genauer bestimmen.

Einzelanalyse des Chores in der Antigone: Aussage - Funktion - Merkmale

Der Parodos, dem Einzugslied des Chores, ist in der Antigone ein Prolog vorgesetzt, der mit der Auseinandersetzung der Schwestern Antigone und Ismene wohl vor allem dazu da ist, Antigones Charakter und ihre ganz persönlichen Vorstellungen angesichts des Bestattungsverbots aufzuzeigen. Der unbedingten Haltung Antigones ist diejenige Ismenes wie entgegengesetzt. Ismene warnt Antigone davor, etwas zu tun, was seinen Zweck doch nicht erfüllen kann. Jedes Sandkörnchen als Bestattungssymbol würde von den Bewachern des Leichnams entfernt werden. Sie weist auf die Schwäche des weiblichen Geschlechts und auf die auch dadurch mitbedingte Notwendigkeit, dem Herrscher zu gehorchen. Trotzdem klingt in ihren letzten Worten eine gewisse Anerkennung des Wollens ihrer Schwester an, nur kapituliert sie vor den Gefahren dieses Schritts:

τοῦτο δ'ἴσθ', ὅτι ἄνους μὲν ἔρχη, τοῖς φίλοις δ'ὀρθῶς φίλη (v. 98 f.)

(in der Schadewaldtschen Übersetzung: Und wisse dies: / Im Unverstand zwar gehst du, aber doch / Den Freunden freund auf rechte Art.)

⁷³ A. Maddalena, Sofocle, bes. S. 51 - 97

⁷⁴ J. Goth, Sophokles' Antigone, Diss.

⁷⁵ Sophocles. The Plays with critical notes and commentary by Richard C. Jebb, Part III: The Antigone, Amsterdam 1962 (C 1888)

⁷⁶ G. Müller, Überlegungen zum Chor der Antigone

⁷⁷ Kurt von Fritz, Haimons Liebe zu Antigone, in: K. v. Fritz, Antike und moderne Tragödie, Berlin 1962, S. 227 - 240

⁷⁸ B. Alexanderson, Die Stellung des Chors in der „Antigone“

⁷⁹ Ernst-Richard Schwinge, Die Rolle des Chors in der sophokleischen „Antigone“, in: Gymnasium 78, 1971, S. 294 - 321

Nach dieser ersten Vorstellung Antigones klingt in der Parodos eine ganz andere Welt an. In einem in seinem Bilderreichtum kaum zu übertreffenden Chorlied wird der Sieg der Stadt Theben im Kampf gegen die Sieben gepriesen. Die aufgehende Sonne ist Symbol für diesen Festtag. Der Kontrast zum Prolog wird nicht nur durch die ganz andere Atmosphäre, sondern auch durch einen Wechsel des Bezugsbereiches privat vs. öffentlich erreicht.

Zugleich wird dem Zuschauer auch neue Information über das vorausgegangene Geschehen geliefert: Der Krieg zwischen Argos und Theben und der gegenseitige Mord der beiden feindlichen Brüder werden genannt. Aber das ist vergangen, heißt es in der letzten Strophe, jetzt soll der Sieg gefeiert werden. Dem Dank an Zeus für den Sieg folgt der Anruf an Bakchos, der den Zug der Feiernden anführen soll.

Allgemeine Freude soll also durch diesen einziehenden Chor suggeriert werden, der Krieg ist vergessen, das Chorlied bildet Atmosphäre, Hintergrund, aber auch Kontrast zum vorhergehenden Prolog der Schwestern wie zum folgenden Auftritt Kreons.

Dieser Atmosphäre bildenden Funktion des Chors ordnen sich auch das Metrum und stilistische Merkmale, wie die schon eingangs erwähnte Bildvielfalt unter. Ohne auf die komplizierten Metren griechischer Chorlyrik genauer eingehen zu wollen, möchte ich hier doch auf den Rhythmus verwiesen haben, der diese Atmosphäre zumindest mitbedingt. Die tragenden Glykoneen am Anfang jeder Strophe (mit choriambischen Dimetern vermischt) lösen sich auf in einer Reihe anapästischer Tetrameter, die das Tempo verschärfen, aber wieder von den Glykoneen gestoppt werden.

Die zweite Antistrophe, die Einladung zum Vergessen und Feiern, übernimmt nicht mehr den getragenen Rhythmus, sondern führt in ihrer Verbindung v. a. mit dochmischen, kretischen, daktylischen Maßen direkt auf die zum Tanz und zum Feiern einladenden schließenden anapästischen Tetrameter hin.

In Ἄλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας, der Ankündigung Kreons, schwindet der allgemeine Siegestaumel angesichts der augenblicklichen Situation.⁸⁰

Der Chor motiviert seine Anwesenheit auf der Bühne (wahrscheinlich wiederum durch den Chorführer), er stellt den Ältestenrat dar, der vom Herrscher Kreon einberufen wurde. Zugleich stellt er Kreon als Menoikeus' Sohn und „neuen König des Lands nach der Götter neuen Verfügungen“ vor. Der Götterglaube des Chors ist schon im Chorlied im Dank an Zeus und Anruf an Bakchos und in der Ankündigung Kreons als gottgewollter neuer König angeklungen.

Kreon weist nun in seiner Rede an den Chor auf dessen Gehorsam hin:

ὕμᾱς δ' ἐγὼ πομποῖσιν ἐκ πάντων δίχα

ἔστειλ' ἰκέσθαι, τοῦτο μὲν τὰ Λαΐου

σέβοντας εἰδὼς εὖ θρόνων αἰεὶ κράτη,

τοῦτ' αὖθις, ἠνίκ' Οἰδίπους ὄρθου πόλιν,

κάπει διώλετ', ἀμφὶ τοὺς κείνων ἔτι

παῖδας μένοντας ἐμπέδοις φρονήμασιν. (v. 164 – 169)

⁸⁰ Dieser Part des Chores wird in der Schadewaldtschen Übersetzung und anderen Bearbeitungen wohl zu Recht allein dem Chorführer, dem „Ältesten“, zugewiesen; vgl. auch die schon erwähnte Diskussion über das „Rezitieren“/ Sprechen des Chors

Euch aber habe ich von allem Volk gesondert/ Durch Boten herberufen, weil ich weiß,/ Wie ihr stets recht geachtet die Gewalt/ Von Laios' Thron und wie ihr wiederum,/ Als Ödipus die Stadt erhoben und/ Als er zugrunde ging, noch bei den Söhnen derer/ Habt ausgeharrt durchaus mit festem Sinn.

Damit meint Kreon aber auch schon implizit etwas, was im folgenden Dialog zwischen Chor und Kreon noch deutlicher wird: Der Gehorsam des Chors ist auf die Herrschaft, nicht auf die Person des Herrschers bezogen. Die Zurückhaltung und die eher ausweichenden Antworten des Chores gehören mit zu diesem Bild.

σοὶ ταῦτ' ἄρέσκει, παῖ Μενοικέως, ποεῖν
τὸν τῆδε δύσνουν καὶ τὸν εὐμενῆ πόλει·
νόμῳ δὲ χρῆσθαι παντί, τοῦτ' ἔνεστι σοι
καὶ τῶν θανόντων χάποσοι ζῶμεν πέρι. (v. 211 – 214)

Dir Kreon, des Menoikeus' Sohn, beliebt dies so/ Des Feindes wegen wie des Freunds der Stadt./ Und bei dir steht es, jede Satzung zu gebrauchen,/ Der Toten wegen wie auch aller derer, die wir leben.

Diese Zustimmung des Chors entlarvt sich aber bald. Der Aufforderung Kreons mit aufpassen zu helfen, dass niemand zuwiderhandle, weicht der Chor aus, schützt sein hohes Alter vor. „Lass das andere machen“ hört man hinter seinen Worten heraus. Gleich darauf erscheint ein Bote (ein Meisterstück sophokleischer Charakterisierungskunst; üblicherweise ist der Bote im griechischen Drama eher eine farblose Figur), einer der Grabeswächter, und meldet angstvoll, der Leichnam sei mit Erde bestreut worden. Kreon tobt, noch mehr aber, als der Chor eine leise Andeutung des Boten wieder aufnimmt und vermutet, das Ganze sei göttliches Werk.

Kreon glaubt eine Verschwörung dahinter zu sehen und schimpft über die Korruption, die seiner Meinung nach wie hinter allem Missstand, auch hinter dieser Verschwörung stehe. Den erregten Wortwechsel zwischen Kreon und dem Wächter beschließt der Chor mit einem Stasimon, das als eines der berühmtesten sophokleischen Chorlieder angesehen wird: πολλὰ τὰ δεινά. Das Stasimon ist gleichsam eine Pause, ein Reflexionsmoment nach dem wilden Dialog und leitet auf das zweite Epeisodion über, es bietet in seinem Schlussteil auch einen der Schlüssel zur Interpretation der Tragödie:

σοφόν τι τὸ μαχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει.
νόμους περαίνων χθονὸς
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
ὑπίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν. (v. 365 – 371)

In dem Erfinderischen der Kunst/ Eine nie erhoffte Gewalt besitzend,/ Schreitet er bald zum Bösen, bald zum Guten./ Achtet er die Gesetze des Lands/ Und das bei den Göttern beschworene Recht:/ Hoch in der Stadt! Verlustig der Stadt,/ Wem das Ungute sich gesellt/ Wegen seines Wagemuts!

Die Kommentatoren sind sich nicht einig, auf welche Person der Tragödie dieses Chorlied, das sich trotz seiner Verallgemeinerung, was ja eine Funktion der Chorlieder ist, in das Rahmengeschehen einfügt, gemünzt sein soll, auf Kreon oder auf den zu diesem Zeitpunkt noch unbekanntes Täter. Für den Chor sind Gesetze des Landes und religiöse Verpflichtung eins, eine leichte Rangordnung scheint

sich aber fast schon durch die Stellung der beiden Begriffe zu ergeben. Die staatlichen Gesetze sind vor den Göttern genannt.

Der Begriff des Wagemuts, glaube ich, passt an dieser Stelle eher zu dem unbekanntem Täter, wobei Kreon unterschwellig intendiert sein könnte. Gerade die „Antigone“ ist ein Musterbeispiel für die sophokleische Ironie.

Die Ankündigung Antigones durch den Chor macht wieder etwas von dem Verhältnis des Chors zu ihr deutlich:

ἐς δαιμόνιον τέρας ἀμφίνοῶ,
τὸ δὲ πῶς εἰδῶς ἀντιλογήσω
μὴ οὐ τὴνδ' εἶναι παῖδ' Ἀντιγόνην;
ᾧ δῦστηνος
καὶ δυστήνου πατὴρ Οἰδιπόδα,
τί ποτ'; οὐ δὴ που σέ γ' ἀπιστοῦσαν
τοῖς βασιλείοισιν ἄγουσι νόμοις
καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες; (v. 376 – 383)

Doch vor diesem göttlichen Schreckbild dort/ Zweifelt mein Sinn./ Wie kann ich leugnen, was ich doch seh:/ Daß dies Kind nicht Antigone sei? -/ O Unglückselige und Kind/ Des unglückseligen Vaters,/ Des Ödipus!/ Wie denn? sie bringen dich doch nicht,/ Weil sie dich ungehorsam/ Den königlichen Gesetzen/ Und im Unverstand ergriffen?

Die Argumente, die schon Ismene gegenüber Antigone gebraucht hatte, werden hier, allerdings schärfer, wiederholt: Ungehorsam und Unverstand werden gewissermaßen zu zentralen Begriffen und durch ihren häufigen Gebrauch relativiert.⁸¹

Aber beim Chor ist kein Funken des Verstehens wie bei Ismene zu bemerken. Das Einzige, worauf er hier (und in einem Stasimon nach dem 2. Epeisodion) hinweisen kann, ist das vom Schicksal verhängte Unglück über dem Labdakidenhaus.

Die Charakterisierung Antigones durch den Chor setzt sich auch im zweiten Epeisodion auf dieser Linie fort:

δηλοῖ τὸ γοῦν λῆμ' ὠμόν ἐξ' ὠμοῦ πατὴρ
τῆς παιδός· εἶκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς. (v. 471 f.)

Es zeigt des harten Vaters harte Art/ Sich an dem Kind. Kein Nachgeben kennt sie im Üblen.

Für den Chor ist Antigone die Verkörperung des Starrsinns, während er gleich darauf Ismene ganz anders, viel zarter ankündigt. Antigone hatte Kreon vorgeworfen, der Chor habe Angst vor ihm, deshalb sage er nicht, was er wirklich denke. Im Grunde aber stimme er mit ihr überein.

Die Frage Kreons jedoch lenkt das Ganze wieder in eine andere Richtung:

σύ δ' οὐκ ἐπαιδῆ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς; (v. 510)

Und schämst du dich nicht, daß du anders denkst als sie?

Er nimmt das Nicht-Äußern der eigenen Gedanken, den Gehorsam für selbstverständlich. Antigone hat gefehlt, weil sie anders denkt, weil sie sich öffentlich gegen Kreon stellt. Ismene kämpft nun für ihre Schwester, will selbst Mitwisslerin und Mittäterin sein, aber Antigone weist sie schroff zurück.

⁸¹ vgl. auch S. 22 f. dieser Arbeit

Der Chor fasst am Schluss der Dialoge dieses zweiten Epeisodions noch einmal zusammen und verweist auf die bittere Tatsache:

δεδογμέν', ὡς ἔοικε, τήνδε καθθανεῖν. (v. 576)

So ist beschlossen, daß sie sterben soll? (Im Griechischen als Aussage formuliert),

wiederum ein nicht untypisches Einsetzen des Chores innerhalb der Handlung: Abschluss und Verdeutlichung.

Das zweite Stasimon bildet wiederum, wie das erste, Reflexion und Ruhepunkt. In ihm wird noch einmal ganz deutlich auf die Abkunft Antigones verwiesen, auf das von den Göttern geschlagene Labdakidenhaus. Der religiöse Aspekt, der im ersten Stasimon untergeordnet war, ist im zweiten zentral. Darauf nimmt der Chor wieder seine Ankündigungsfunktion wahr und spricht die Frage aus, die das dritte Epeisodion beherrscht:

ὄδε μὴν Αἴμων, παίδων τῶν σῶν
νέατον γέννημ'. ἄρ' ἀχνύμενος
τάλιδος ἦκει μόρον Ἀντιγόνης,
ἀπάτης λεχέων ὑπεραλγῶν; (v. 627 – 630)

Doch Haimon, sieh! der jüngste Spross/ Unter deinen Söhnen! Kommt er,/ Bekümmert um das Schicksal der Braut,/ Der Antigone, in dem Schmerz um das Bett,/ Um das man ihn betrogen?

Haimon will Kreon von dem Todesurteil abbringen und führt dabei vor allem an, dass das Volk Antigones Tat gutheiße, er gibt aber mit keinem Wort zu, dass er nur um Antigones willen komme, was ihm von seinem Vater unterschoben wird. Der Chor wirkt in diesem dritten Epeisodion wie ein Schiedsrichter im Streit zwischen Kreon und Haimon. Mäßigend meint er, dass beide Recht haben:

ἄναξ, σέ τ' εἰκόσ, εἴ τι καίριον λέγει
μαθεῖν, σέ τ' ἄν τοῦδ· εὖ γὰρ εἴρηται διπλῆ. (v. 724 f.)

O Herr! dir stünde an, wofern er recht gesprochen,/ Von ihm zu lernen, und auch dir von ihm./ Denn gut gesprochen wurde von euch beiden.

Er warnt vor dem jähzornigen Abgang Haimons und in seiner Frage, ob beide, Antigone und Ismene, sterben müssen, liegt so etwas wie eine Fürbitte, wenigstens für Ismene. Die Erkundigung nach der Todesart Antigones gibt dann Gelegenheit zu einer detaillierteren Beschreibung durch Kreon. Das abschließende dritte Stasimon hat den Kommentatoren große Rätsel aufgegeben, weil es so gar nicht zu der Vorstellung von einem zurückhaltenden, alles ruhig abwägenden Chor passt. Kurt von Fritz⁸² hat diese Ode an Eros, der alles beherrscht, als krasses Fehlurteil des Chores gegenüber Haimon bezeichnet.

Aber vielleicht geben die Antistrophe und die darauffolgenden, Antigone ankündigenden Verse (noch vom Chor beziehungsweise vom Chorführer gesprochen) einen Schlüssel zur Interpretation: Die Sehnsucht und Begierde nach dem Mädchen, so meint der Chor, hat diesen Streit mit beeinflusst und dazu geführt, dass die großen Gesetze übertreten wurden. Sind diese Gesetze auch hier identisch mit dem Staatswillen, den Kreon für sich beansprucht? Fast scheint es so, denn in den Ankündigungsversen sagt der Chor, auch er übertrete die Gesetze, wenn er Antigone bemitleide und seine Tränen nicht zurückhalten könne.

⁸² Kurt von Fritz, Haimons Liebe zu Antigone

Ist das Chorlied wirklich nur Fehlurteil oder, im Gegenteil, weise Interpretation von Haimons Auftritt und Kreons falschen Ansprüchen?

Der Kommos zwischen Antigone und dem Chor zeigt die tiefe Kluft auf, die zwischen beiden besteht: Der Chor kann Antigone nicht trösten, weil er sie nicht versteht; er unterstellt ihr Ruhmsucht, verweist auf Ödipus' Schuld, die in Antigone weiterlebe und dass sie sich selbst in dieses Unglück gebracht habe. Seine abschließende Sentenz macht dies ganz deutlich:

σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ', ὅτω κράτος μέλει,
παραβατὸν οὐδαμᾶ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά. (V. 872 – 875)

Die Toten ehren, ist Frömmigkeit/ Auf eine Art./ Doch Macht - wem immer die Macht gehört -./ Die ist auf keine Weise zu übertreten./ Dich aber hat vernichtet/ Dein eigenwilliges Streben.

Im Dialog aber mit Kreon glaubt man ganz, ganz leise wiederum ein Eintreten des Chors für Antigone zu spüren.

Im vierten Stasimon wird Antigones Schicksal mit mythischen Figuren verglichen. Die Zusammenhänge sind aber nicht restlos zu klären: Die von Zeus geschwängerte Danae, die von ihrem Vater Akrisios aufgrund eines Orakelspruches eingesperrt worden war, der sich gegen Dionysos auflehrende Edonenkönig Lykurg, der dafür ebenfalls mit einem steinernen Verlies bestraft wurde, und Kleopatra, die um ihre Söhne bis zur Versteinering weinte, werden zum Vergleich angeführt. Der abschließende Hinweis auf die *Μοῖραι μακράϊωνες*, die Zeit überdauernden Moiren, die Menschen und Götter erfassen, gibt zwar den allgemeinen Sinn des Chorliedes wieder, ist aber für eine genauere Interpretation der Vergleiche unbrauchbar. Man hat schon vermutet, dass sich Danae und Kleopatra auf Antigone, Lykurg aber auf das bevorstehende Schicksal Kreons beziehen könnten, aber auch diese Linien können nicht problemlos gezogen werden. Die suggerierten Bilder bleiben mehr Andeutung als exakt übereinstimmende Parallele.

Das fünfte Epeisodion bringt die große Wende Kreons. Der Seher Teiresias, als Einzige der Personen im Drama vom Chor nicht angekündigt, gebraucht scharfe Worte gegen Kreon, der Chor bestätigt dies nach seinem Abgang, indem er darauf hinweist, dass Teiresias noch nie gefehlt habe. Kreon gibt daraufhin seine Angst zu und bittet den Chor um Hilfe, der ihn dazu auffordert, seine Befehle rückgängig zu machen, Polyneikes zu begraben und Antigone zu befreien.

Das fünfte Stasimon ist ein Hymnus an Dionysos, der dessen reinigende Wirkung auf die Stadt herabbeschwört.⁸³ Auch die Parallelen zum Einzugslied müssen angeführt werden. Beide Male wird Dionysos angerufen (seine enge Verbindung zu Theben über seine Mutter Semele ist ja bekannt; vgl. auch die Verbindungen zum Ursprung der Tragödie im Dionysoskult), aber das fünfte Stasimon ist verhaltener, bittender. Es ist auch der letzte Ruhepunkt vor der Katastrophe, ein scheinbarer Ruhepunkt, dessen tragische Ironie mit dem folgenden Geschehen sofort aufgelöst wird.

Ein Bote berichtet dem Chor (wichtig auch diese Hörfunktion), was sich (hinterszenisch) zugetragen hat: Antigone ist tot, Haimon hat versucht, seinen Vater zu töten, und als ihm dies missglückte, Selbstmord begangen. Auch die besorgte Frage des Chors, nachdem der Bote auch Kreons Frau Eurydike alles berichtet hatte, warum diese sich so verdächtig ruhig verhalte, macht wiederum eine

⁸³ gegen Jan Coenrad Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part III: The Antigone*, Leiden 1978, der dieses Chorlied als tragischen Irrtum und Illusion sehen möchte, als Loblied auf Dionysos und Einladung zum Feiern, S. 186 - 190

Rolle des Chores deutlich, die schon früher angeklingen ist: Der Chor ahnt Unheil voraus, das sich dann auch bestätigt.

Der Chor motiviert aber auch die abschließenden Worte des zerbrochenen Kreon, er lässt eine schwache Hoffnung aufkeimen, indem er auf die Zukunft und den Erkenntniswert des Erlebten anspielt, verweist aber wiederum auch auf das Schicksal, dem nicht auszuweichen sei.

Die Schlussworte durch den Chor machen einen der Tragödie übergeordneten Aspekt deutlich, den schon Bowra⁸⁴ mit seinem Etikett „a tragedy of human folly“ angedeutet hat:

πολλῶ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει. χρὴ δὲ τὰ γ' ἐς θεοὺς
μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεράχων
ἀποτείσαντες

γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν. (v. 1348 – 1353)

Das weitaus Erste an höchstem Glück/ Ist Besonnensein. Und not auch ist,/ Vor den Göttern nie zu verletzen die Scheu./
Doch große Worte Großprahlender,/ Wenn unter großen Schlägen sie gebüßt,/ Haben im Alter gelehrt die Besinnung.

„Unverstand“, „Unbesonnensein“ sind Schlüsselwörter, welche die ganze Tragödie durchziehen.

Prolog:

Ismene: weiß ich nichts weiter mehr

Antigone: Ich wußt es wohl! (...)

Ismene: Nein, einsehn gilt es, einmal: (...)

Antigone: Doch weiß ich (...)

Antigone: „Allein, so laß denn mich und meinen Unverstand dies Schreckliche erleiden! (...)

➤ Erstes Stasimon: v. 347, v. 381 – 383

„der alles bedenkende Mann (...)"

„Wie denn? Sie bringen dich doch nicht, weil sie dich ungehorsam den königlichen Gesetzen und im Unverstand ergriffen?"

➤ Zweites Epeisodion, v. 469 f., v. 561 f., v. 563 f.

Antigone (zu Kreon): „Schein ich dir aber töricht jetzt in meinem Tun, mag mich ein wenig wohl ein Tor der Torheit zeihen.“

Kreon (über Ismene und Antigone): „Von diesen beiden Mädchen, sag ich, ist die eine jetzt eben närrisch geworden, diese war es von Geburt!“

Ismene (zu Kreon): „Herr! Auch der angeborene Verstand verbleibt dem Unglücklichen nimmer, sondern geht dahin!“

➤ Zweites Stasimon, v. 599 – 603, v. 620 – 624

⁸⁴ C. M. Bowra, Sophoclean Tragedy, S. 114

„Denn was als Licht jetzt über der letzten Wurzel gebreitet war in des Ödipus Häusern: Nieder mäht es wieder der unteren Götter blutiger Staub, des Denkens Unverstand und der Sinne Verwirrung.“

(Auch diese letzte Sentenz könnte zweideutig aufgefasst werden: Der Bezug könnte sowohl zu Kreon als auch zu Antigone hergestellt werden.)

- Drittes Epeisodion, v. 681 f., v. 683 f., v. 707 – 711, v. 726 f.

Chor (zu Kreon): „Uns, wenn die Zeit uns nicht den Sinn benommen, scheint mit Vernunft gesagt, wovon du sprichst.“

Haimon (zu Kreon): „Die Götter, Vater, pflanzen die Vernunft den Menschen: Das höchste aller Güter, die es gibt. (...) Denn wer nur einzig für sich selber meint, Vernunft zu haben und Zung‘ und Seele wie kein anderer – solche Leute, schließt man sie auf, so zeigt sich, sie sind leer. Nein, für den Mann, wie weis er auch sei, ist es nicht Schande, viel zu lernen und nicht gar zu sehr den Bogen anzuspannen.“

Kreon: „In unserem Alter sollen wir Vernunft von einem uns lehren lassen, der so jung an Jahren?“

- Drittes Stasimon: v. 790

(über Eros) „Und wer dich hat, der rast.“

- Fünftes Epeisodion, v. 1023 – 1028

(Teiresias zu Kreon): „Denn allen Menschen ist gemeinsam, daß sie fehlen. Jedoch wenn man gefehlt ist der nicht mehr ein unverständiger, vom Glück verlassener Mann, der, wenn er in ein Übel fiel, zu heilen weiß und nicht unbeweglich bleibt. Eigensinn ist verdammt zum Unverstand. – „

- Schlusslied des Chors:

„Das weitaus Erste an höchstem Glück ist Besonnensein. Und not auch ist, vor den Göttern nie zu verletzen die Scheu. Doch große Worte Großprahlender, wenn unter großen Schlägen sie gebüßt, haben im Alter gelehrt die Besinnung.“

Den Starrsinn, den vorher der Chor Antigone vorgeworfen hat, sagt Teiresias am Ende der Tragödie Kreon ins Gesicht.

Die subtile Ironie vor allem in den beiden ersten Stasima, die den eigentlichen Adressaten der Chorüberlegungen offenlässt, muss vielleicht auch in diesem Zusammenhang gesehen werden. Die Reflexion über Starrsinn und Unvernunft geht wie ein Spielball von den verschiedensten Parteien aus und wird erst nach einer Vielzahl durchgespielter Möglichkeiten durch den Zusammenbruch Kreons eindeutig beantwortet.

Dieselbe Aufschlüsselung wie für das zentrale Wort „Unvernunft“ könnte auch für Gehorsam und Gesetz versucht werden, wobei angemerkt werden muss, dass Kreon häufig den Begriff „Gehorsam“ in den Mund nimmt, den er stets auf seine Person bezieht, während der Chor „Gehorsam“ im Zusammenhang mit den $\mu\alpha\kappa\rho\iota\ \theta\epsilon\sigma\mu\omicron\iota$, den Staatsgesetzen, sieht. In dieses Wortfeld fügt sich auch der Begriff „Unordnung“ ein, der von Kreon häufig gebraucht wird.

Das große Wortfeld „Gesetz“, Satzungen“, „Recht“, „Regeln“, „Bräuche“ und „Herrschaft“ bildet ein dichtes Netz in der Tragödie und wird immer wieder unter unterschiedlichsten Gesichtspunkten eingebracht, bis der Bote am Schluss der Tragödie Kreon beschuldigt: „Was mußtest du so spät das Rechte sehen?“

Der Chor ist also in seiner Rolle in der Tragödie klar. Ganz am Anfang definiert er sich selbst als „Ältestenrat“. Antigone tituliert ihn mit „reiche Bürger von Theben“.

Weniger eindeutig ist seine Funktion zu bestimmen: Durch seinen Standort, der Orchestra, ist er ein wenig vom Geschehen abgegrenzt und steht „außerhalb“; durch seine „Rolle“ ist er in die Tragödie integriert.

Trotzdem ist seine Rolle nicht durch aktives Mitagieren gekennzeichnet. Schon in der Parodos gibt er sich ahnungslos, das Verbotsedikt Kreons ist ihm noch gar nicht zu Ohren gekommen. Er hält sich gern außerhalb, gibt eine halbherzige Zustimmung, als Kreon tatkräftigen Beweis für seine Gehorsamsbeteuerungen fordert⁸⁵.

Als bedeutenderen Ansatzpunkt für eine Chordiskussion sehe ich Chorfunktionen wie Ankündigung von Personen, Relativierung von Aussagen durch Fragen, Mahnungen, Hinweise, Wiederholung und Ausbau bestimmter Gedankengänge, vor allem in den Stasima – kurz, den Chor als ein Medium der Reflexion, der zwar nicht alles weiß, nicht über den Dingen steht, aber in seiner Rolle als Ältestenrat in der „Antigone“ doch auch eine gewisse Berater- und Kommentatorfunktion mitbringt. Und in diesem Zusammenhang halte ich die zuvor kurz skizzierten Wortfelder für extrem wichtig.

AUSBLICK

In den nächsten Ausgaben von *Ars docendi* würde ich gerne die beiden Lesarten der „Antigone“, gerade auch in Bezug auf den Chor, die politische und die psychologische in ihrer Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert (mit ihren besonderen Implikationen v. a. im 19. Jahrhundert - ich führe hier nur F. Hölderlin und G. W. F. Hegel, die sich nach Schadewaldt in ihrer Antigonedeutung doch sehr nahestehen, sowie Friedrich Nietzsche an) genauer untersuchen.

Gerade auch für die Schüler*innen scheint mir diese Beschäftigung mit der antiken Tragödie und ihrer ganz besonderen Wiederaufnahme hochinteressant.

⁸⁵ vgl. dazu auch G. Müller, Überlegungen zum Chor der Antigone