

Jae-Min Lee

Theorie und Praxis des Chors in der Moderne



*Bochumer Schriften
zur deutschen Literatur*

74



PETER LANG

2. Der Chor und das antike Theater

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

2.1 Theaterraum als Chorraum

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

-
- 13 Diese Meinung stützt sich auf Aristoteles und Horaz. Aristoteles schreibt im 18. Kap. seiner *Poetik* folgendes: „Den Chor muss man ebenso einbeziehen wie einen der Schauspieler, er muss Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.“ [Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 61.] Horaz schreibt in *Ars Poetica* folgendes: „Die Rolle einer handelnden Person muss der Chor spielen und voll beteiligt seinen Mann stehen; nicht darf er beliebig ein Lied zwischen den Akten einlegen, nichts anderes, als was der Entwicklung dienlich ist und ihr sich innig anschließt.“ [Horaz, *De arte poetica*, V. 193-195, in: Horaz, *Sämtliche Werke*, Teil II., Hans Färber (Hg.), München 1964, S. 230-259, hier S. 243.] Beide Stellen sind gewissermaßen die klassischen Formulierungen in der antiken Literaturtheorie über den Chor. Die in ihnen aufgestellten Forderungen sind tendenziell gleich: Der Chor soll wie ein Schauspieler eine bestimmte Rolle übernehmen und an der Dramenhandlung aktiv teilnehmen.
 - 14 August Wilhelm Schlegel hat diese Position so beschrieben: „Wir müssen ihn [den Chor] begreifen als den personofizierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit.“ In: August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Erster Teil, in: Ders., *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5, Edgar Lohner (Hg.), Stuttgart 1966, S. 64.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 22 Heute sind wir geneigt, von eingeschobenen Chorliedern zu sprechen. Aber es war nach allem, was wir wissen, ursprünglich gerade umgekehrt. Das heißt, in den Chorgesang wurden die gesprochenen Szenen eingeschaltet. Die Hauptbedeutung lag also beim Chor, nicht bei den Schauspielern. Die Ausdrücke „eine Tragödie aufführen“ und „einen Chor tanzen lassen“ könnten dasselbe bedeuten. Vgl. Viktor Ehrenberg, *Aristophanes und das Volk von Athen*, Stuttgart 1968, S 30.
- 23 Man sieht eine deutliche Verschiebung der Chorfunktion in den rund 70 Jahren seit dem ältesten datierbaren Stück des Aischylos, den *Persern* von 472, bis zu einem der spätesten Stücke des Euripides, *Iphigenie in Aulis* von 406: In den *Persern* von Aischylos ist der Chor durchaus Träger der Handlung, in der *Iphigenie in Aulis* von Euripides ist der Chor nur noch eine Art Zwischenakt-Füller, der mit der Handlung fast gar nichts mehr zu tun hat und in sich geschlossene Lieder singt. Aristoteles nennt das später *embolima*, das heißt, Einlagen. Im 5. Jahrhundert, vor Chr. blieb aber der Chor ein unverzichtbares Element der Tragödie. Vgl. Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, S. 54: Thomas Paulsen, Die Funktionen des Chores in der Attischen Tragödie, in: Gerhard Binder, Bernd Effe (Hg.), *Das antike Theater*, Trier 1998, S. 69-92, hier S. 70 f.
- 24 Dieser Doppelführung von Chor und tragischen Helden entsprechen die strikte räumliche Trennung beider Elemente, ihre differierende Kostümierung (Chor trägt keine Maske!), unterschied-

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

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

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

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

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

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

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

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

Stimmung der Zuschauer“.³⁰ Das heißt, der Chor bringt mit seinen Tanz, Gesang, Klage- und Schmerzensexklamationen das dramatisch Dargestellte den Zuschauern sinnlich nahe. Seine plastische und kollektive Darstellung affiziert die Zuschauer unmittelbar physisch-sinnlich, und er bindet die sprachlich verhandelten Themen an den Körper. Dadurch werden die Leiden und Schmerzen der Helden körperlich fühlbar, und die in der baulichen Anlage des Arenarunds präfigurierte Einheit von Bühne und Zuschauerraum wird hergestellt. Die Kollektivität der Zuschauer fällt dann auf die Bühne ein, und das Publikum erlebt das Geschehen auf der Bühne als ein Kollektiv. So öffnet der Chor das Dargestellte auf den Zuschauer hin und bringt die Zuschauer räumlich-sinnlich nahe. In dem Moment entsteht schließlich eine „Erfahrungsgemeinschaft“ von Spielenden und Schauenden.³¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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