

**CHORPROBLEME
ÜBERLEGUNGEN ZUM CHOR
IN DEN *SIEBEN GEGEN THEBEN* DES AISCHYLOS
UND DER *ANTIGONE* DES SOPHOKLES**

I.

„Und den Chor muß man wie einen der Schauspieler auffassen, und er soll Teil des Ganzen sein, und zwar nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den übrigen Dichtern gehören die gesungenen Partien um nichts mehr zur Handlung (sc. in der sie stehen) als zu irgendeiner anderen Tragödie. Deswegen lassen sie (den Chor) bloße Intermezzi (ἐμβόλιμα) singen, nachdem Agathon als erster damit angefangen hat. Doch was macht es für einen Unterschied, ob man Embolima singen läßt oder eine Rhesis von einem in ein anderes Stück oder gar eine ganze Szene (ἐπεισόδιον) versetzt?“

Wie so oft in der Tragödienforschung ist ein Diktum des Aristoteles (*Poetik* c. 18, 1456a 25–32)¹ Ausgangspunkt für kontrovers geführte Diskussionen, und wie so oft verstellte die Autorität des Philosophen aus Stageira den Blick auf die Praxis der Dramatiker des 5. Jahrhunderts v.Chr. So hat die Opposition, die Aristoteles zwischen Sophokles und Euripides im Hinblick auf die Verwendung des Chores aufbaut, eine Vielzahl von Untersuchungen zum sophokleischen und in letzter Zeit vermehrt auch zum euripideischen Chor² hervorgebracht, während der von Aristoteles nicht erwähnte Aischylos im Hinblick auf die Funktion des Chors in seinen Tragödien kaum Beachtung fand³. Daß Aristoteles

¹ Vgl. D.W. Lucas, *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968, 193 f.; S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle*, London 1987, 152–154, bes. 154: “The range of ideas which have been held about Greek chorus reflect the difficulties which face us in coming to terms with a lyric element which varies in its voice and persona between the particular and the general, the individual and the communal.”

² Vgl. G. Müller, *Überlegungen zum Chor der Antigone*, in: H 89, 1961, 389–422; ders., *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern*, in: H. Diller (Hrsg.), *Sophokles*, Darmstadt 1967, 217–238; W. Rösler, *Der Chor als Mitspieler. Beobachtungen zur „Antigone“*, in: *A&A* 29, 1983, 107–124; R. Burton, *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford 1980; Th. Paulsen, *Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien*, Bari 1990; M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, 2 Bde., Stuttgart 1990/1991; P. Riemer/B. Zimmermann (Hrsg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart/Weimar 1998 (Drama Bd. 7).

³ Vgl. Lucas, *Poetics* (s. Anm. 1) 193.

Aischylos nicht erwähnt, mag daran liegen, daß in der aischyleischen Tragödie das lyrische Element, also der Gesang und damit zusammenhängend der Tanz, eine bedeutend wichtigere Stellung einnimmt⁴ als bei den beiden jüngeren Tragikern und daß Aristoteles der Vertonung der Tragödien, der *μελοποιία*, keinen eigenen, künstlerischen Wert zuspricht. Für Aristoteles bemißt sich der ästhetische Rang einer Tragödie nicht nach der Inszenierung (*ὄψις*) und musikalischen Ausgestaltung, sondern einzig und allein nach der Konzeption des Dramas, nach der *σύστασις τῶν πραγμάτων*, die ohne das störende, die Sinne betörende Beiwerk (*ἡδύσματα*) des Theaters sich am besten in der Lektüre erschließen lasse (*Poetik* c. 6, 1450b 15–20)⁵. Für die moderne Forschung mag der Hauptgrund dafür, daß der aischyleische Chor im Verhältnis zu den beiden anderen Tragikern kaum Beachtung fand, darin zu suchen sein, daß auf den ersten Blick der Chor in den Stücken des Aischylos – jedenfalls vor der Folie des 18. Kapitels der *Poetik* – unproblematisch zu sein scheint. Die wichtige Rolle, die dem Chor in den Tragödien des Aischylos zufällt, wird schon alleine durch die Titel deutlich: Vier der sieben erhaltenen Stücke sind nach dem Chor benannt (*Perser*, *Hiketiden*, *Choephoren*, *Eumeniden*), in zwei Tragödien, den *Hiketiden* und *Eumeniden*, ist der Chor sogar Protagonist, in den *Choephoren* beeinflusst er die Handlung in ganz entscheidender Weise, indem er die Amme auffordert, sie solle Aigisthos melden, daß er ohne Leibgarde, allein kommen solle (770–773)⁶. Doch gerade dieser unproblematisch wirkende Charakter des Chors bei Aischylos könnte dazu dienen, die vielfältigen Probleme, die in der Forschung mit den sophokleischen Chören verbunden sind, am einfacheren Modell zu beleuchten, insbesondere die die Forschung seit langem umtreibende janusköpfige Rolle des Chors als tatsächlich an der Handlung beteiligte *dramatis persona*, die gleichzeitig über die eigentliche, dramatische Handlung hinausweisende Äußerungen von sich geben kann. Paradebeispiel ist das vieldiskutierte 1. Stasimon der sophokleischen *Antigone*.

Zunächst jedoch einige Worte zur Kommunikationssituation, in der die Tragödien des 5. Jahrhunderts v.Chr. angesiedelt waren. Gemeint ist nicht die Relevanz des institutionellen Hintergrundes, der von der Polis organisierten Großen Dionysien und Lenäen, den mit dramatischen Aufführungen ausgestatteten Dionysosfesten Athens⁷. Vielmehr soll

⁴ Vgl. die statistischen Daten bei A.H. Sommerstein, *Aeschylean tragedy*, Bari 1996, 323.

⁵ Vgl. Lucas, *Poetics* (s. Anm. 1) 109 f.; Halliwell, *Poetics* (s. Anm. 1) 38 f.

⁶ In der Art der Handlungsbeteiligung gleichen die aischyleischen den aristophanischen Chören; dies spiegelt sich in der Verwendung der epirrhematischen Bauform bei beiden Dichtern wider. Bei Sophokles fehlt die direkte Teilnahme an der Handlung, bei Euripides findet man sie z.B. im *Ion* 747 ff., wohl wie häufig bei dem jüngsten Tragiker als Rückbezug auf Aischylos. Vgl. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 1, Königstein i.Ts. 1985, 253–261.

⁷ Vgl. dazu A.W. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford² 1968 (mit Ergänzungen 1988).

das Publikum des 5. Jahrhunderts v. Chr. in den Blick genommen werden, die Erwartungen, mit denen es an den großen Festen der Polis zu Ehren des Dionysos teilnahm. Ein Zuschauer des 5. Jahrhunderts konnte – jedenfalls nach 486, als auch die Komödie in das offizielle Programm der Großen Dionysien aufgenommen worden war⁸ – fünf Tage lang vier verschiedene Arten von Chören sehen: am ersten Tag 20 dithyrambische Chöre⁹, fünf komische Chöre am zweiten und je drei tragische und einen satyrischen Chor an den letzten drei Tagen. Daß in der frühen Phase der Tragödie (und sicher auch der Komödie) der Chor eine herausragende Rolle spielte, belegt ein Blick in die aischyleischen Stücke und Fragmente, aber auch die Tatsache, daß die frühen Tragiker Thespis, Pratinas und Phrynichos Tänzer (ὄρχησται) genannt wurden, weil ihre Dramen nicht nur auf dem Tanz und Gesang des Chores beruhten, sondern weil sie außerdem auch außerhalb ihrer eignen ‚Produktionen‘ denen, die es wollten, das Tanzen beibrachten (Thespis TrGF I 1 T 11). Dieser Nachricht entspricht die Charakterisierung, die der aristophanische Euripides in den *Fröschen* des Jahres 405 den Tragödien seines Rivalen Aischylos angedeihen läßt: Sie seien statisch, keine Dramen, keine Handlung im eigentlichen Sinne (914 f.), sondern ‚chorisch‘¹⁰. Auch die *termini technici* des athenischen Theaterbetriebs verweisen auf die Dominanz des Chores: Der Dichter wird als χοροδιδάσκαλος, als ‚Chorlehrer‘, und mit χορὸν δίδοναι, ‚einen Chor geben‘, die Vergabe des Aufführungsrechts durch den Archon eponymos an einen Dichter bezeichnet, der ‚einen Chor für sich verlangt hat‘ (χορὸν αἰτεῖσθαι). Bis ins Jahr 486, also bis zur Aufnahme der Komödie ins Festprogramm der Dionysien, waren tragische und dithyrambische Chöre auch in der Organisation des Festes eng verbunden, da unmittelbar auf den Tag der Dithyramben die Tragödienaufführungen folgten. Das heißt: Im Kontext des Festes waren die Zuschauer zwei Arten von Chordar-

⁸ Die Lenäen als das kleinere Fest, bei dem die Athener noch unter sich waren, da noch keine geregelte Seefahrt im Januar/Februar möglich war (vgl. Aristophanes, *Acharner* 504 f.), sollen außer acht gelassen werden.

⁹ Vgl. B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992, 35–38. Man muß beachten, daß nicht nur an den Großen Dionysien Dithyramben – *terminus technicus* in Athen war κύκλιοι χοροί – dargeboten wurden, sondern auch an den Großen und Kleinen Panathenäen, Thargelien, Hephaistia, Prometheia und vermutlich auch den Lenäen; vgl. Zimmermann, a.a.O. 37 Anm. 15.

¹⁰ „Der Chor reihte Lied an Lied, kettenlang, der Reihe nach, vier an der Zahl ohne Unterbrechung, und die Schauspieler schwiegen dazu.“ Die Monotonie der Chorlieder unterstreicht der aristophanische Euripides durch die Häufung der sie charakterisierenden Epitheta. Dasselbe soll die Beschreibung der aischyleischen Lyrik in den *Fröschen* 1297 als „Seilwinderlieder“ (ἰμο-νιοστρόφου μέλη) aussagen. Pindar beschreibt in Fr. 70b, 1 Maehler mit einem ähnlichen Bild die Komposition seiner Vorgänger, gemeint ist wohl Lasos, als σχοινοτένεια αἰοῖδὰ διθυράμβων, als „schnurgeraden (also monotonen) Dithyrambengesang“; vgl. dazu Zimmermann, *Dithyrambos* (s. Anm. 9) 44 f.

bietungen, Dithyramben- und Tragödienaufführungen, ausgesetzt, die mehrere gemeinsame Elemente aufwiesen¹¹:

1. die Verbindung von Tanz, Musik und Gesang¹²,
2. das feierliche Gewand der Choreuten,
3. die Komposition in antistrophischer oder triadischer Form und dementsprechend eine vergleichbare Choreographie,
4. die dorische Färbung der Sprache, die dadurch von der ‚normalen‘ Sprache, dem Attischen der Schauspieler in den Trimeterpartien, sich absetzt,
5. die erhabene, gewählte, oft von Neologismen strotzende Diktion, die bewußt dunkel wirken konnte und sollte¹³,
6. das Einstreuen von Gnomen, oft ‚theologischen‘ Inhalts,
7. die Erzählung eines Mythos (oder auch nur kurze Anspielungen auf einen mythologischen Zusammenhang),
8. schließlich die Tatsache, daß der Chor – allerdings in unterschiedlicher Art und Weise – über sich selbst sprechen kann¹⁴.

Nun tun sich aber auch im Hinblick auf die Kommunikationssituation beträchtliche Unterschiede zwischen chorlyrischen und tragischen Chören auf: In der chorlyrischen Form des Dithyrambos agiert der 50 Mann oder Epheben umfassende Chor allein schon durch seine Quantität als sinnfälliger Repräsentant des Kollektivs, der Phyle, für die er antritt. Dies wird in den offiziellen Aufzeichnungen deutlich, in denen nicht das Individuum, der Dichter-Komponist, selbst wenn es ein berühmter Mann wie Simonides oder Pindar war, sondern nur das Kollektiv, die Phyle, als Sieger und der die Aufführung finanzierende Chorege genannt werden¹⁵. Doch der Chor agiert nicht nur als bloßer Stellvertreter der Phyle im Gottesdienst zu Ehren des Dionysos, sondern er vermittelt dem Kollektiv der Phyle und der ganzen Polis im Tanz und Gesang die Wahrheiten einer höheren, erhabenen Welt. Wie

¹¹ Vgl. dazu L. Käppel, Die Rolle des Chors in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona, in: Riemer/Zimmermann, Chor (s. Anm. 2) 61–88; zu den Elementen der pindarischen Dithyramben vgl. Zimmermann, Dithyrambos (s. Anm. 9) 61–63.

¹² Vgl. Pindar, Fr. 75, 18 f. Maehler, aus einem für Athen geschriebenen Dithyrambos, in dem die Gleichberechtigung der drei Elemente, Gesang, Musik und Tanz, betont wird (ἀχεῖ τ' ὀμφαῖ μελέων σὺν αὐλοῖς, / οἶχνεῖ τε Σεμέλαν ἐλικάμπυκα χοροί). Vgl. Zimmermann (s. Anm. 9) 53 f.

¹³ Vgl. wiederum Aristophanes, *Frösche* 924–927.

¹⁴ Vgl. O. Taplin, Fifth century tragedy and comedy: a synkrisis, in: JHS 106, 1986, 163–174.

¹⁵ Vgl. z.B. IG II² 2318 zu den Jahren 460/59 oder 446/45; Pickard-Cambridge, *Dramatic festivals* (s. Anm. 7) 104; Zimmermann, Dithyrambos (s. Anm. 9) 35–38.

der Dichter fungiert er als „auserwählter Herold weiser Worte“ (ἐξαιρέτων κάρυκα σοφῶν ἐπέων Pindar Fr. 70b, 22 f. Maehler)¹⁶ oder als μάντις, als „Seher“ (z.B. Pindar Fr. 75, 13 Maehler)¹⁷. Das Publikum steht also in seinem Verhältnis zu einem Dithyrambenchor in ständiger Spannung zwischen Identifikation – der Chor ist aus Mitgliedern seiner Phyle gebildet – und Alterität, fremder Erhabenheit, da der Chor in einer verfremdeten Sprachform singt und in feierlichem Prunkgewand tanzt.

Im Gegensatz zum Dithyrambos, in dem der Chor einfach Chor der Phyle ist und kein weiteres Charakteristikum aufweist, haben tragische Chöre – jedenfalls in der Regel – einen fest umrissenen Charakter. Anders als ein Dithyrambenchor vermittelt ein tragischer Chor nicht zwischen der Welt des Mythos und der Gegenwart, sondern er gehört selbst der Welt des Mythos an und nimmt als Kollektiv, als *dramatis persona* eigenen Rechts, an dem Geschehen nicht nur Anteil, sondern kann es auch ganz entscheidend beeinflussen oder gar aktiv vorantreiben. Daraus ergibt sich jedenfalls für den modernen Interpreten das Problem des Adressaten: Ein Dithyrambenchor singt und tanzt zu Ehren des Gottes Dionysos, der Inhalt seines Gesangs ist an die Phyle oder an den Verband der zehn Phylen, an die Polis, gerichtet, der Chor singt und tanzt im Namen seiner Phyle. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn ein Dithyrambos die Form des Hymnos kletikos hat und der Chor die Götter durch seinen Gesang im Namen der Phyle um ihre Epiphanie und die Gewährung einer Bitte anruft (z.B. Pindar Fr. 75 Maehler)¹⁸. Im Drama dagegen sind die Äußerungen des Chores zunächst werkimmanent zu verstehen, und doch finden sich zahlreiche Passagen, die ganz in der Art der Chorlyrik über diesen internen Rahmen, über das geschlossene Handlungssystem des Dramas hinausweisen und nicht an die *dramatis personae* (zumal wenn die Bühne leer ist), sondern an das Publikum gerichtet scheinen. Gerade am Beispiel von Hymnoi kletikoi, die sich häufig in Tragödien finden, läßt sich deutlich der Unterschied zu einer chorlyrischen Darbietung ausmachen: In der Tragödie sind die Hymnen keine ‚direkten‘ Gebete an die Götter wie bei den Dithyramben, sondern sind in die σύστασις τῶν πραγμάτων eingebettet, aus der sie ihre Motivation erhalten. Dies bedeutet, daß der Zuschauer die Funktion dieser Lieder aus dem Handlungsverlauf erschließen muß. Er muß sich fragen, wieso ein in einer bestimmten Weise charakterisierter Chor gerade an diesem Punkt der Handlung eine ihm aus seiner Alltagserfahrung als attischer Bürger bekannte Liedform singt. Gleichzeitig wird er das Lied im Drama vor der Folie seines durch Götterfeste gebildeten ‚chorlyrischen Erfahrungshorizonts‘ hören, wobei die uns heutigen Interpreten verlorene Musik sicher eine große Rolle gespielt hat¹⁹. Der chorlyrische Erfah-

¹⁶ Vgl. S. Lavecchia, Pindari dithyramborum fragmenta, Roma/Pisa 2000, 170 f.

¹⁷ Lavecchia (s. Anm. 16) 267 f.

¹⁸ Vgl. Zimmermann, Dithyrambos (s. Anm. 9) 53 f.

¹⁹ Man muß stets berücksichtigen, daß aufgrund der großen Zahl von chorlyrischen Aufführungen verschiedener Art jeder Athener über aktive Kenntnis aus seiner Tätigkeit als Choreut

zungshorizont der Zuschauer und das tragische Spiel stehen somit in ständiger Spannung, in steter Wechselbeziehung.

II.

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund zunächst dem Chor der aischyleischen *Sieben gegen Theben* zu. Wie im *Agamemnon* erscheint der Chor in den *Sieben* nach einem kurzen, exponierenden Prolog bei *scaena vacua* in der Orchestra und charakterisiert sich selbst kurz nach seinem Auftritt als Gruppe junger, verängstigter Mädchen, die die Götter um Rettung angesichts der Kriegsgefahr anflehen wollen (Vv. 110. 171, vgl. auch 454)²⁰. Diese Charakterisierung wird das ganze Stück aufrecht erhalten: In V. 792 wird der Chor vom Boten als παῖδες angesprochen. Wie den anderen aischyleischen Chören fällt auch dem Chor in den *Sieben* eine wichtige Rolle in der Handlung zu. Er ist zwar nicht das eigentliche Zentrum oder gar der Protagonist wie der Chor in den *Hiketiden* oder *Eumeniden*, wohl aber agiert er als Antagonist des Eteokles, und zwar in zweifacher Weise: Der Chor vertritt eine Eteokles völlig entgegengesetzte Welt, die Welt der Frauen, die auf Kriegsgefahr anders als Männer reagieren. Der Gegensatz zwischen der Welt der Männer, die draußen wirken (201 τᾶξωθεν), und der der Frauen, die auf das Haus beschränkt leben (201 ἔνδον, 232 εἴσω δόμων)²¹, wird von Eteokles in einer an Semonides erinnernden Schimpftirade breit ausgeführt (181 ff.). G. Ieranò hat in seinem Beitrag "La musica del caos: il lessico dei suoni nei *Sette contro Tebe* di Eschilo"²² überzeugend nachgewiesen, wie die "metafore paradossali", die die Philologen oft dazu verleitet haben, den Text vermeintlich zu emendieren, in der Parodos dazu eingesetzt werden, diese zwei Welten zu evozieren und zu kontrastieren. Diese Charakterisierung des Chors als einer Gruppe junger Mädchen gerät in ein seltsames Zwielficht im Amoibaion in den Versen 686 ff., in dem der Chor plötzlich zum bedächtigen Warner wird und Eteokles von seinem verhängnisvollen Entschluß abzubringen versucht. Die Mädchen legen also in überraschender Weise die Eigenschaft der σωφροσύνη an den Tag, die Eteokles im ersten Amoibaion im Anschluß an die Parodos nur den Männern zusprechen wollte (V. 186). Zu dem veränderten Wesen des Chores paßt es, daß die Mädchen, die kurz zuvor von Eteokles noch barsch angefahren

verfügte. Allein für den Dithyrambenagon der Großen Dionysien wurden jährlich 1000 Sänger benötigt!

²⁰ Vgl. die Charakterisierung des Chors im *Agamemnon* als alte Männer, die vom Kriegsdienst verschont geblieben sind, in V. 72.

²¹ Vgl. dazu Medeas Rede über die Stellung der Frau in der Gesellschaft in Euripides, *Medea* 230–251.

²² In: L. Belloni/V. Citti/L. De Finis (Hrsgg.), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner* (1899–1999), Trento 1999, 323–353.

worden waren, nun geradezu überlegen den Herrscher von seinem Weg ins Unglück abhalten wollen und ihn mit τέκνον (686) anreden. Dieser Wechsel hat eine doppelte Ursache: Die eine ist werkimmanent, aus der σύστασις τῶν πραγμάτων zu erklären, die andere hängt mit der vorher skizzierten, über den dramatischen Diskurs hinausreichenden Chorkonzeption zusammen. Im Rahmen der dramatischen Handlung signalisiert die Anrede τέκνον den Rollentausch zwischen Eteokles und den Frauen. In Wirklichkeit sind die παρθένοι, die παῖδες, die jungen Frauen, die Einsichtigen (σώφρονες), die Eteokles von seiner Mania, vom Brudermord zurückhalten wollen, und zwar indem sie Kernsätze der aischyleischen Theologie in ihrer Argumentation verwenden²³.

Doch wie läßt es sich erklären, daß die Mädchen die theologische Deutung des Schicksals des Labdakidenhauses geben können? Diese gnomisch-theologische Dimension des Chores hängt mit seinem kultischen, undramatischen Charakter zusammen. Dies dürfte eher auf die Interpreten des 20. Jahrhunderts befremdlich wirken als auf einen Zuschauer des 5. Jahrhunderts v. Chr., für den der Referenzrahmen nicht das geschlossene Kunstwerk, die Tragödie des Aischylos, sondern der Festkontext der Großen Dionysien mit den vorangehenden Dithyrambenaufführungen und seine von zahlreichen chorlyrischen Aufführungen geprägte Lebenserfahrung war. Daß Aischylos mit diesem Erfahrungshorizont seines Publikums spielt, läßt sich deutlich an den Liedformen nachweisen, die der Chor in den *Sieben* singt und die den doppelgesichtigen Charakter des Chors zwischen *dramatis persona* und kultischem Chor deutlich widerspiegeln. Die Parodos (70–181) und das 1. Stasimon (287–368) variieren die Form des Hymnos kletikos und des Paians (vgl. 265–270). Doch der Chor ist aufgrund der Panik, die ihn befallen hat, nicht in der Lage, so zu singen, wie es sich geziemt, wie er selbst in V. 287 sagt. Das Motiv der Angst und Panik greift also aus dem Einzugslied in das 1. Stasimon hinüber. Dies läßt sich auch in der metrischen Form des 1. Stasimons nachweisen: Die choriambisch-äolische Form des 1. Stasimons verweist auf den Hymnos, den der Chor singen sollte und nicht singen kann, bis dann im 3. Strophenpaar (345 ff.) wieder die Dochmien der Parodos als rhythmisches Signal der Panik wiederkehren und die Vision des Chores von der Einnahme der Stadt und dem Leiden der Bevölkerung untermalen. Aischylos spielt mit den traditionellen, kultischen Formen. Er dramatisiert sie in der Parodos und im 1. Stasimon und läßt gleichzeitig sowohl sprachlich als auch rhythmisch (d.h. in der für uns verlorenen musikalischen Ausgestaltung) den kultischen Charakter des Chores durchscheinen. Und so öffnet sich im 1. Stasimon hinter der aktuellen, innerdramatischen Vision der befürchteten Einnahme der

²³ Vgl. V. 692 („Mit wildem Biß treibt dich allzu sehr das Verlangen an, einen bittere Frucht tragenden Mord zu begehen, Blut zu vergießen, das nicht vergossen werden darf.“) und V. 698 („Stachle dich nicht selbst an!“) mit den Worten des Dareios in den *Persern* 742: „Aber immer wenn einer selbst zu eifrig ist, dann packt auch die Gottheit noch mit an (und stößt ihn ins Unglück).“

Stadt Theben in chorlyrischer Manier eine über das Drama hinausweisende Dimension, die das Schicksal Thebens zum Modell für Krieg, Leid, Verwüstung und Versklavung der Bevölkerung macht. Dieser über den speziellen Fall hinausgehende Sinn des 1. Stasimons wird durch zahlreiche Homer-Allusionen²⁴ unterstützt. Prolog und Parodos evozieren die homerische Teichoskopie im 3. Buch der *Ilias*, die Auseinandersetzung des Eteokles mit den Frauen läßt das 6. Buch anklingen, die auf das 1. Stasimon folgenden Redepaare verweisen auf die Schildbeschreibung im 18. Buch, so daß es nahe liegt, in der Vision der Eroberung der Stadt ebenfalls einen Bezug auf die Ekphrasis im 18. Buch (509 ff.)²⁵ zu sehen, auf die Beschreibung der belagerten Stadt, oder gar auf den Untergang Trojas²⁶. In diesem Spiel mit den chorlyrischen Formen, das den Chor unmerklich zu einer mit Autorität ausgestatteten Person werden läßt, die Zugang zu der Tradition, zur Memoria besitzt, bereitet Aischylos den Rollentausch zwischen Chor und Eteokles im 2. Amoibaion vor.

Der zwischen *dramatis persona* und kultischem Chor oszillierende Charakter des Chors der *Sieben* wird im 2. Stasimon (720–791) noch deutlicher. Der Schauer vor dem befürchteten Brudermord (V. 720) geht über zum Rückblick auf das Schicksal der Labdakiden (742 f.) und zur gnomisch-theologischen Deutung dieses Schicksals in chorlyrischer Manier (758 ff.). Der chorlyrische Charakter wird dadurch unterstrichen, daß der spezielle Fall, das Schicksal des Oidipus und seiner Söhne, den Anlaß zu allgemeinen Reflexionen gibt, und dann der Chor von diesen Reflexionen zum speziellen Fall zurückkehrt (772 ff.). Die kultische und dramatische Funktion des Chores laufen schließlich zusammen in der Schlußszene, in dem großen, an das kurze 3. Stasimon anschließenden Threnos, dem Klagegesang für die beiden Oidipus-Söhne.

III.

Mit dieser Deutung des Chores der aischyleischen *Sieben* als Folie soll nun der Chor der demselben mythologischen Zusammenhang entstammenden sophokleischen *Antigone* behandelt werden. Zunächst scheint es angebracht, zwischen den Versen, in denen der Chorführer in iambischen Trimetern, dem Sprechvers der Tragödie, sich mit den *dramatis personae* unterhält, und den vom gesamten Chor gesungenen Liedern zu unterscheiden. Mit

²⁴ Vgl. G. Ieranò, *La città delle donne: il sesto canto dell'Iliade e i Sette contro Tebe* di Eschilo, in: A. Aloni u.a. (Hrsg.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Bologna 2002, 73–92; B. Zimmermann, *Aischylos und Homer*, in: *Lexis* 22, 2004, 191–199; zu den sprachlichen Homer-Anklängen vgl. A. Sideras, *Aeschylus Homericus. Untersuchung zu den Homerismen in der aischyleischen Sprache*, Göttingen 1971.

²⁵ Vgl. besonders *Ilias* 18,514 f. mit *Sieben* 295–297.

²⁶ Darauf könnte die *Supplicatio* in der Parodos verweisen, vgl. G.O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985, 178–181.

dieser an und für sich naheliegenden Differenzierung lassen sich viele Probleme der Chorinterpretation aus dem Weg räumen. In den Chorführerversen, im Dialog²⁷, zeigt sich, ganz der aristotelischen Definition entsprechend, der Chor, vertreten durch den Koryphaios, als festumrissene Gruppe: als alte Männer, die seit je mit dem thebanischen Herrscherhaus loyal verbunden sind und die Kreon als auserwählte Gruppe (ἐκ πάντων δίχρα) als Kronrat zu sich kommen ließ (162–166). In den Chorführerversen führt Sophokles vor, wie Menschen unter Druck lavieren²⁸, ihre wahre Meinung nicht – oder nur in der ersten Überraschung ungewollt²⁹ – zu erkennen geben. Erst als Kreon sein Scheitern einsieht und nicht mehr weiter weiß und den Chor auffordert, deutlich seine Meinung zu äußern, rät der Koryphaios ihm, nachzugeben und Antigone zu retten (1095 ff.).

Wenn man mit dieser Charakterisierung des Chores, wie sie sich aus den Chorführerversen ergibt, an die Chorlieder herangeht und postuliert, sie in gleicher Weise zu interpretieren, muß man sie konsequenterweise als Flucht in hohes oder hohles Pathos oder als lyrischen Eskapismus verstehen. Doch wie steht es um die Funktion der Chorika, wenn man sie nach dem an den *Sieben* entwickelten Modell interpretiert, das gerade den janusköpfigen Charakter des Chores nicht beseitigt, sondern ihn als wesentliche Eigenschaft tragischer Chöre herausstreicht?

In der Parodos (100–161)³⁰ stimmt der Chor ein freudiges Siegeslied an: Der Helle des Siegestages (ἀκτὶς ἀελίου) wird die dunkle Blutgier der Angreifer entgegengestellt. Indem der Chor auf die Belagerung der Stadt und den Brudermord zurückblickt – also gleichsam den Inhalt der *Sieben gegen Theben* in chorlyrischer Form vorträgt –, bezieht er die Vorgeschichte in die Handlung ein, zeigt die Gewalt des Fluches, der auf dem Labdakidenhaus lastet, und eröffnet im Anruf der Götter die theologische Dimension des ganzen Geschehens³¹. Wie häufig, ist die Parodos vollkommen in die Handlung eingebettet, die hymnische Form ergibt sich wie das Wissen des Chores ganz aus der σύστασις τῶν πραγμάτων der Tragödie.

²⁷ Vgl. E. Dettori, L'interlocuzione difficile. Corifeo dialogante nel dramma classico, Pisa 1992, 117–125 zu Sophokles.

²⁸ Wie dies auch der Wächter tut (223 ff.).

²⁹ So in 278 f., wo der Chorführer die Bestattung als θεήλατον τοῦργον bezeichnet.

³⁰ Man vergleiche im folgenden jeweils die Diskussion der besprochenen Partien bei M. Griffith, Sophocles, Antigone, Cambridge 1999.

³¹ Vgl. 127 f. „Zeus haßt besonders stolze Prahlfreden“. Wichtig ist, daß bereits in der Parodos das Motiv der bakchischen Mania (135 f.) anklingt und Zeus, Ares und Dionysos die wichtigen angerufenen Gottheiten sind. Alle drei Gottheiten sind eng mit Theben verbunden, Zeus als Vater des ‚Thebaners‘ Dionysos, Ares wiederum ist als Vater Harmonias ‚Großvater‘ des Dionysos und steht mit der thebanischen Gründungssage in enger Verbindung; vgl. E.R. Dodds, Euripides, Bacchae, Oxford² 1960, 109 f. zu den Beziehungen zwischen Dionysos und Ares.

Das berühmte 1. Stasimon (331–375)³² steht unmittelbar nach der Szene, in der der Bote von der Bestattung des Polyneikes durch einen Unbekannten berichtete und der Chorführer in seiner ersten Überraschung dies als eine „von Gott ins Werk gesetzte Tat“ (278 f. θεήλατον τοῦργον) bezeichnete, was von Kreon heftig bestritten wird. Thema des 1. Stasimons ist die doppelgesichtige Natur des Menschen, des Herrn der Natur, der aufgrund seiner Sprache und Intelligenz (353 καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα) und seiner Erfindungsgabe (365 τὸ μηχανόεν τέχνας) sich in freiem Entschluß Bösem oder Gutem zuwenden kann (367). Die ambivalente menschliche Natur kann in eine positive Richtung geleitet werden (ἐπ’ ἐσθλόν), wenn der Mensch sich von den ἀστυνόμοι ὀργαί (355), seinen sozialen Kompetenzen³³, die er sich durch Sprache und Intelligenz aneignen kann, in seinem Handeln lenken läßt und seine Fähigkeiten dazu einsetzt, die Nomoi der Polis zu respektieren, um nicht ἄπολις, „außerhalb der Polis stehend“, sondern ὑψίπολις, „in einer blühenden Polis hochgeachtet“³⁴, zu sein (370).

Der Chor besingt also das demokratische Polis-Verständnis, wie es uns z.B. im thukydideischen Epitaphios entgegentritt (II 35–46), und die Rolle des Menschen als ζῶν πολιτικόν und gibt mit dem Leitmotiv Nomos eine Einstiegsmöglichkeit in die Deutung des Gesamtwerks. Während Kreon in seiner ‚Regierungserklärung‘ im 1. Epeisodion (162 ff.) ein oligarchisch geprägtes Nomos-Verständnis vertritt, das er mit noch deutlicheren Worten in der Auseinandersetzung mit Haimon wiederholt (635 ff.)³⁵, der dem Vater eine demokratische Auffassung des menschlichen Zusammenlebens entgegenhält (683 ff.), gibt der Chor die anthropologische Erklärung der Existenz von Gesetzen: Sie garantieren das reibungslose Zusammenleben in der Gesellschaft, solange sie nicht im Widerspruch zu den ἄγραπτα κάσφαλη θεῶν νόμιμα (454 f.) stehen, die Antigone in der auf das 1. Stasimon folgenden Szene für sich in Anspruch nimmt. Der Chor bietet also, um zur Funktion des Liedes zu kommen, Deutungsmöglichkeiten an, die einerseits sich auf das Stück beziehen, andererseits darüber hinausweisen und die Tragödie in der Zeit der Aufführung verankern. Er verfährt also nicht anders – und damit kehren wir zu den Vorüberlegungen zurück –, als ein Chor normalerweise nach der Erfahrung eines Atheners des

³² Vgl. dazu die ausführliche Interpretation von Chr. Utzinger, *Periphrades Aner*. Untersuchungen zum ersten Stasimon der Sophokleischen „Antigone“ und zu den antiken Kulturentstehungstheorien, Göttingen 2003. Zur Forschungsgeschichte ebd. 9–13.

³³ R.C. Jebb, *The Antigone of Sophocles*, Cambridge 1902, ad locum, paraphrasiert “those feelings which lead men to organise social life, and to uphold the social order by their loyalty”; zu ἀστυνόμος vgl. Aischylos, *Agamemnon* 88 (ἀστυνόμοι θεοί) und Pindar, N. 9,31 (ἀστυνόμοι ἀγλαΐαι).

³⁴ Zur Doppeldeutigkeit von ὑψίπολις vgl. Griffith, *Antigone* (s. Anm. 30) 37 f.

³⁵ Vgl. vor allem das typisch oligarchische Begriffspaar ἄρχειν καὶ ἄρχεσθαι (672) und die Betonung der πειθαρχία als oberster Bürgerpflicht (676); vgl. B. Zimmermann, *Macht und Charakter. Theorie und Praxis von Herrschaft bei Xenophon*, in: *Prometheus* 18, 1992, 231–244.

5. Jahrhunderts zu verfahren hat: Er abstrahiert vom aktuellen Anlaß und entwirft ein gnomisches oder mythologisches Modell zur Erklärung eben dieses aktuellen Anlasses.

Das 2. Stasimon (582–630) folgt auf Antigones Verurteilung und steht vor der Auseinandersetzung Kreons mit seinem Sohn Haimon. Allgemeine Reflexionen zum Geschlechterfluch in der eröffnenden Strophe werden auf den speziellen Fall, die Labdakiden, in der Gegenstrophe angewandt. Der Chor deutet das Schicksal des thebanischen Herrscherhauses im Sinne der aischyleischen Theologie: Seit alters her lastet der Fluch auf dem Hause des Labdakos, und die Götter fordern ihren Zoll; menschliche Eigenschaften wirken jedoch beschleunigend auf dem Weg in den Untergang³⁶. Als Ursache für menschliches Fehlverhalten – und damit öffnet Sophokles die aischyleische Thematik von Verblendung (ἄτη) und Hybris auf seine Theologie und Anthropologie hin – sieht der Chor die Hoffnung (ἐλπίς), die ein ambivalentes Gut darstellt: Sie kann Licht in das menschliche Leben bringen, aber auch den menschlichen Verstand umnebeln, ihm etwas Trügerisches vorgaukeln. Es muß kaum betont werden, daß auch hier wie im 1. Stasimon der Chor eine weitere zentrale Deutungsperspektive vorgibt: Das Hoffnungsdenken des Menschen, sein Gefangensein im Netz von Fehlmeinungen und Trug (617 ἀπάτα) verbauen ihm den Blick auf die Tatsachen, selbst wenn er durch Sehersprüche oder Orakel auf sie gestoßen wird, bis es zu spät (1270 ὀψέ) ist, um Katastrophen abzuwenden.

Das kurze 3. Stasimon (781–800), ein Hymnos auf die Macht der Liebe als Reaktion auf die Kreon-Haimon-Szene vor dem Höhepunkt der Totenklage Antigones, ist unproblematisch. Wichtig sind jedoch im Sinne von in den Text eingeschriebenen Interpretationszugängen die Charakterisierungen, mit denen der Chor in dem folgenden Wechselgesang Antigone bezeichnet: als αὐτόνομος ζῶσα (821), als eigenständig lebende Persönlichkeit, die ihre Entscheidung unbeeinflusst, allein³⁷ trifft, selbst wenn sie den Tod bringt (875 σὲ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά). Vor dem Hintergrund des 1. Stasimons muß man sich fragen, ob Antigone die für das menschliche Leben zentralen ‚sozialen Kompetenzen‘ (ἀστυνόμοι ὀργαί) fehlen.

Mit dem 4. Stasimon (944–987) reagiert der Chor in typisch chorlyrischer Manier auf Antigones Gang in den Tod mit Parallelen aus dem Mythos. Der aktuelle Anlaß wird in Mythen widergespiegelt und gedeutet, in dem Schicksal von Danae und Akrisios, Lykurgos und Phineus und Kleopatra, Personen hoher Herkunft, die grausam bestraft wurden oder denen ungeheures Leid zugefügt wurde. Auf das vergleichbare Schicksal von Antigone und Danae, die Einmauerung, wird durch καί (944, eventuell 948, suppl. Hermann) hingewiesen. Indem Antigone mit Danae gleichgesetzt wird – mit dem Unterschied, daß Danae von Zeus schwanger war (949 καίτοι) –, wird implizit Kreon, der seine Nichte

³⁶ Vgl. Aischylos, *Perser* 742 und Sophokles, *Antigone* 127 f.

³⁷ Die Vereinsamung Antigones wird besonders durch die Häufung von mit α privativum gebildeten Adjektiven deutlich (876 ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος vgl. 821, 887 μόνη).

einkerkert, in Relation zu Akrisios gesetzt. Das heißt: Auch Kreon wird wie Akrisios – Perseus wird zurückkehren und ihn töten – seinem Schicksal nicht entgehen. Der Stoff wurde von Sophokles in *Akrisios* (TrGF 4, F 60–76 Radt)³⁸ und *Danae* (F 165–170 Radt) behandelt.

Auch im Falle des Lykurgos, der als θεομάχος wie Pentheus dem Dionysos entgentrat, wird der Bezug zu Antigone deutlich hergestellt in πετρώδει κατάφρακτος ἐν δέσμῳ (958, vgl. 774 πετρώδει ἐν κατώρυχι). Doch der weitere Bezugspunkt ist, wie die anschließende Teiresias-Szene zeigen wird, Kreon. Lykurg und Kreon sind θεομάχοι, die in ihrer Verblendung, aus der sie zu spät erwachen, gegen die Götter ankämpfen und als Strafe ihre Kinder umbringen. Lykurg tötet nach einer Variante des Mythos, von Dionysos in Mania versetzt, Dryas, Kreon treibt durch sein Verhalten Haimon in den Tod. Durch ihre Lästerungen der Götter (956. 961, vgl. 1064) zerstören sie das soziale und religiöse Leben der Stadt, der Fest- und Opferbetrieb kommt zum Erliegen (vgl. 965 mit 1006 ff. [Teiresias]). Dem Sakrileg des Lykurg, seinem Einschreiten gegen den ἐνθουσιασμός der Bakchantinnen, entspricht Kreons Verurteilung von Antigones αὐτόγνωτος ὄργά, die sie aus dem von Kreon vertretenen System ausbrechen läßt.

Das 2. Strophenpaar ist nur einer einzigen Person gewidmet, Kleopatra, der Gattin des Phineus und Tochter des Windgottes Boreas und der Athenerin Oreithyia. In dem sehr kryptischen, nur mit Anspielungen arbeitenden Strophenpaar, das zudem voller textkritischer Probleme steckt³⁹, wird in den letzten beiden Versen durch παῖς, die Boreas-Tochter, und den Vokativ in 987 der Bezug zu Antigone hergestellt, der durch ἄντροις (983) und ἀνύμφευτος (980) schon vorbereitet wurde (vgl. 816 Antigone: ἀλλ' ἄχέροντι νυμφεύσω, 876 ἀνυμέναιος). Selbst die Grundzüge des Mythos, den Sophokles im *Phineus* (F 704–717a Radt)⁴⁰ und in den *Tympanistai* (F 636–645 Radt) behandelte, sind nicht klar zu rekonstruieren⁴¹. Kleopatra heiratet Phineus und wird von ihm, als er Eidothea, die Tochter des Dardanos, oder Idaia, Kadmos' Schwester, heiratet, eingekerkert, ihre beiden Söhne, Parthenios und Karambis, werden von der Stiefmutter – nach einer anderen Version des Mythos mit Hilfe des Phineus – geblendet; als Strafe wird Phineus später selbst seines Augenlichts beraubt (F 704/705). Die Beziehung der beiden Strophen zur dramatischen Handlung ist kaum bestimmbar, die Forschungsmeinungen gehen weit auseinander⁴². Sicher ist eine Beziehung zwischen Antigone und Kleopatra, die allerdings nicht sehr erhellend ist, die Tatsache, daß beide eingekerkert wurden und edler Her-

³⁸ St. Radt (Hrsg.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. IV: Sophocles, Göttingen 21999.

³⁹ Vgl. die Diskussion bei Griffiths, *Antigone* (s. Anm. 30) 283–295 mit der Erörterung der wichtigsten Sekundärliteratur.

⁴⁰ Vgl. schrieb er sogar zwei Tragödien dieses Titels, vgl. Radt, TrGF 4, 484 f.

⁴¹ Vgl. R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An interpretation*, Cambridge 1980, 98 f.

⁴² Vgl. Winnington-Ingram, *Sophocles* (s. Anm. 41) 104–109.

kunft waren, Kleopatra sogar ein Götterkind (986), und trotzdem ihrem traurigen Schicksal nicht entgehen konnten. Da Sophokles jedoch gerade der Phineus-Kleopatra-Geschichte ein Strophenpaar widmet, müssen tiefere Verbindungen vorhanden sein, es sei denn, man gibt sich mit der Annahme zufrieden, daß der Tragiker einem athenischen Mythos mehr Raum einräumen wollte. Vielleicht bieten die Verse 979 f. eine Einstiegsmöglichkeit: Dahinsiechend beklagen Kleopatras Söhne ihr schlimmes Leid, sie, die von einer unglücklich verheirateten Mutter abstammen. ἀνύμφευτος im Sinne von δυσνύμφευτος könnte auf den Kommos zurückverweisen (876 ἀνυμέναιος, vgl. 917 ἄλεκτρος, ἀνυμέναιος) und assoziativ den Bogen zwischen Kleopatra und Antigone schlagen: Antigone wird nie eine Ehe mit Haimon eingehen, da die Beziehung vor der Eheschließung grausam von Kreon zerstört wird; sie wird keine Kinder haben, die ihr Schicksal beklagen. So enthält das Strophenpaar wie schon das vorangehende in Phineus eine Negativfolie, vor der man Kreons Verhalten lesen muß: Kreon zerstört wie Phineus seine Familie und wird seinem Schicksal nicht entgehen. Doch würde Antigone nicht selbst zu einer grausamen Mutter werden, selbst zur ἀγρία δάμαρ (973)⁴³, da sie doch im ‚rationalen Kalkül‘ auseinandergesetzt hatte, daß Gatte und Kinder ersetzbar seien, nicht jedoch die Geschwister (909–912)? Würde sie gegebenenfalls ihre Kinder ihren Prinzipien opfern? Darin könnte ein Hinweis auf Antigones Tragik gegeben werden: Sie wäre aufgrund ihrer Persönlichkeitsstruktur, ihrer Unnachgiebigkeit (472) und αὐτόγνωντος ὀργά imstande, als ἀγρία δάμαρ das zu zerstören, für das sie eintritt: die Familie.

Das letzte Chorlied (1115–1154), ein Hymnos auf Dionysos, schlägt werkimmanent den Bogen zurück zur Parodos. Der thebanische Stadtgott sollte es ja sein, unter dessen Herrschaft nach Ende des Krieges die Stadt stehen sollte (152–154). Sodann wird durch diese dionysische Rahmung die Tragödie im Festkontext, dem Dionysosfest, verankert. Auf der inhaltlichen Ebene wird das Bild der gottbegeisterten Antigone noch einmal ins Gedächtnis gerufen⁴⁴.

Die Art und Weise, wie Sophokles den Chor in der *Antigone* einsetzt, ist, wie der Überblick über die Chorpartien gezeigt haben dürfte, der Technik der Chorlyriker zu vergleichen. Wie Simonides, Pindar oder Bakchylides von einem aktuellen Anlaß, dem Sieg eines Adligen oder einem Götterfest, ausgehen und diesen Anlaß auf einer höheren Ebene, in Gnomen oder Mythen widerspiegeln, erhöhen und deuten, reagiert auch der sophokleische Chor auf etwas Aktuelles, auf das, was sich gerade auf der Bühne ereignet, deutet es in seinen Liedern und entwirft anhand des Bühnengeschehens Modelle, die in die Lebenswirklichkeit des athenischen Zuschauers übertragbar sind.

⁴³ Vgl. die Argumentation von C. Sourvinou-Inwood, *The fourth stasimon of Sophocles' Antigone*, in: *BICS* 36, 1989, 141–165.

⁴⁴ Vgl. Winnington-Ingram, *Sophocles* (s. Anm. 41) 111–116.

IV.

In den vorangehenden Überlegungen wurde versucht, die in der modernen Forschung seit A.W. Schlegel immer wieder betonten ‚Inkongruenzen‘ in der Behandlung des Chors⁴⁵, das Oszillieren zwischen *dramatis persona* und chorlyrischem Ich, aus dem ständigen Zusammenspiel von zwei Kommunikationssystemen zu erklären. Auf der einen Seite haben wir das werkimmanente System, das jeweilige Drama, in dem dem Chor eine ganz bestimmte Charakterisierung zuteil wird, als Mädchen, als Gruppe alter Männer, als Mägde usw., auf der anderen Seite das außerliterarische Kommunikationssystem des Festes mit den verschiedenen Arten von Chordarbietungen, vor allem von Dithyramben und tragischen Chören. Indem die Dichter in ihre Dramen die traditionellen chorlyrischen Formen einbetten und sie dramatisieren, gliedern sie sie natürlich in das erste System ein, in die *σύστασις τῶν πραγμάτων* der jeweiligen Tragödie. Durch ständige Anklänge formaler, inhaltlicher und musikalischer Art ist jedoch durchgehend das zweite System, der Festkontext, präsent. Moderne Interpreten, die sich eine Tragödie in der Lektüre aneignen – und diese Art der Aneignung setzt ja bereits mit Aristoteles ein –, trennen die zwei Systeme bzw. lassen den Festkontext außer acht und stoßen damit auf Inkongruenzen. Für einen Zuschauer in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts stellte sich dieses Problem nicht. Problematisch wird die Funktion der Chöre erst dann, wenn man über sie zu reflektieren beginnt, erst zu dem Zeitpunkt, zu dem der kultische Charakter der chorlyrischen Aufführungen hinter dem ästhetischen immer mehr verschwindet – also im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts. Gerade die *Phönissen* des Euripides, die die *Sieben* des Aischylos und die *Antigone* des Sophokles aufnehmen, zeigen diesen Wandel ganz deutlich. Die beiden Systeme sind nun nicht mehr verzahnt, die Handlung läuft auf der Bühne ab, ist den Schauspielern vorbehalten, der Chor steht gleichsam außerhalb der *σύστασις τῶν πραγμάτων*. Dies wird in den *Phönissen* ganz deutlich dadurch, daß der Chor von außen kommt, sich auf der Durchreise befindet und wie ein Zuschauer die Ereignisse in Theben erlebt. Erst jetzt – beim späten Euripides – gibt es Chorprobleme, mit denen Philologen wie Regisseure bis heute zu kämpfen haben.

Freiburg im Breisgau

Bernhard Zimmermann

⁴⁵ Vgl. B. Zimmermann, Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart, Frankfurt a.M. 2000, 144–160.