

Der Forschungsbericht *Griechische Komödie*

Bernhard Z i m m e r m a n n, Freiburg im Breisgau

VORBEMERKUNG

Als ich 1994 im Anschluss an W. Kraus im 47. Band des *Anzeigers für die Altertumswissenschaft* (1–18) den 2. Teil des Forschungsberichts zur griechischen Komödie, Arbeiten zur Struktur und zur Metrik der aristophanischen Komödien besprechend, vorlegte – der 1. Teil zu Ausgaben, Kommentaren, Überlieferung, Textkritik und Fragmenten war im 45. Band 1992 (161–184) erschienen –, hatte ich zuversichtlich in Aussicht gestellt, in Jahresfrist den 3. Teil anzuschließen, in dem die Hauptströmungen der Aristophanes-Forschung der letzten 20 Jahre nach W. Kraus' Berichten (diese Zeitschrift 24, 1971, 161–180; 26, 1973, 31–56; 28, 1975, 18) besprochen werden sollte. Nun sind es 20 Jahre geworden, bis dieser angekündigte 3. Teil endlich erscheint, und es werden nicht alle Hauptströmungen der Ar.-Forschung der letzten Jahrzehnte besprochen; vielmehr konzentriert sich der vorliegende Bericht auf den in den letzten Jahren immer mehr in das Zentrum des Forschungsinteresses rückenden Bereich der *Inszenierung und Aufführung* der aristophanischen Komödien. Ich hoffe, in nicht zu ferner Zukunft einen weiteren Teil vorzulegen, der sich einem anderen Schwerpunkt der Ar.-Forschung widmen wird.

Verändert haben sich in den letzten 20 Jahren seit dem Erscheinen des 2. Teils die Möglichkeiten wissenschaftlichen Arbeitens und damit die Anforderungen an einen Forschungsbericht. Die Internetrecherche liefert in kürzester Zeit zu bestimmten Schlagwörtern die gewünschte Literatur, zum Teil wie in der *L'année philologique* mit kurzen Zusammenfassungen des Beitrags. In der seit 2001 erscheinenden Zeitschrift *Poiesis – Bibliografia della poesia greca* (Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma) wird die Sekundärliteratur zur griechischen Dichtung (einschließlich des Dramas) seit dem Jahr 2000 in präzisen, in der Regel nicht wertenden Inhaltsangaben geboten. Bisher liegen vor Bd. 1 (2000) – Bd. 9 (2009), die Literatur bis 2008 erfassend; das 1. Faszikel von Bd. 10 (2010) ist im

Druck. Zahlreiche Online-Rezensionsorgane wie *Bryn Mawr Classical Review* vereinfachen enorm die Literaturrecherche durch aktuelle, häufig den Inhalt eines Werks referierende Rezensionen.

Zu dem in diesem Teil des Forschungsberichts behandelten Gebiet der Aufführung und Inszenierung sei auf die umfangreichen Forschungsberichte zu dem ganzen Bereich der Aufführungspraxis aus der Feder von J. R. Green hingewiesen: *Theatre Production: 1971–1986*, *Lustrum* 31 (1989) 7–95; *Theatre production: 1987–1995*, *Lustrum* 37 (1995) 7–202, 309–318; *Theatre Production: 1996–2006*, *Lustrum* 50 (2008) 7–302. Ein äußerst nützlicher, kommentierter Forschungsbericht zum Aufführungskontext des griechisch-römischen Theaters findet sich in E. Csapo – W. J. Slater, *The context of ancient drama* (The University of Michigan Press), Ann Arbor 1994, 407–423.

Es kann also heute nicht Sinn eines Forschungsberichts sein, den Versuch zu unternehmen, eine möglichst komplette Präsentation der Sekundärliteratur zu einem bestimmte Gebiet zu geben, sondern Forschungsrichtungen und Forschungstrends aufzuzeigen und Fragestellungen, Methoden und theoretische Ansätze zu skizzieren, unter denen man sich den zu untersuchenden Gegenständen annäherte. Dies mag bei einem Bereich wie der Aufführung und Inszenierung der Komödien besonders von Bedeutung sein, da gerade dieser Aspekt der griechischen Komödie zu interdisziplinären Studien einlädt und in höchstem Maße für aktuelle theoretische Strömungen und Forschungstrends offen ist.

An dieser Stelle möchte ich all denen danken, die bei der Vorbereitung dieses Teils des Forschungsberichts durch Literaturrecherche und Sichtung des Materials mitgewirkt haben: Stylianos Chronopoulos, Sonja Borchers, Angela Osthoff, Dominik Berrens und Martina Enzinger.

Abkürzungen von Zeitschriften werden nach den Richtlinien des Gnomon vorgenommen; Bücher und Artikel werden nur das erste Mal vollständig mit Angabe des Verlages zitiert, danach in Kurzform.

ARISTOPHANES

ARBEITEN ZUR INTERPRETATION DER KOMÖDIEN

INSZENIERUNG UND AUFFÜHRUNG

Forschungsgeschichtliche Prolegomena: Bei der Behandlung der Bestandteile (μέρη) einer Tragödie gesteht Aristoteles (poet. 1450b15–20) zwar ein, dass die Vertonung und musikalische Ausgestaltung einer Tragödie (μελοποιία) das wichtigste der ästhetischen ‚Genussmittel‘ (ἡδύσματα) sei und dass die Inszenierung (ὄψις) eine psychagogische Wirkung habe, wobei es natürlich ohnehin, da die Tragödie Mimesis von Handelnden sei, auf die Sichtbarmachung, Ausgestaltung und Inszenierung der Handlung (1449b33 ὁ τῆς ὄψεως κόσμος) ankomme; er betont aber dann, dass die ὄψις am ‚kunstlosesten‘ (ἀτεχνότατον) sei und am wenigsten zur Dichtkunst gehöre. Denn ein Stück müsse seine Wirkung auch ohne den Aufführungsrahmen und ohne Schauspieler entfalten, zumal die Inszenierung eher zum Ressort des Bühnenbildners als zu dem des Dichters gehöre.

Das für Aristoteles’ Tragödiendefinition zentrale Kapitel 6 der *Poetik* wird ausführlich besprochen von S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle. Translation and commentary* (Duckworth), London 1987, 88–98, A. Schmitt, *Aristoteles, Poetik* (Akademie Verlag), Berlin 2008, 331f., 248–354 (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5) und Chr. Rapp in: O. Höffe, *Aristoteles, Poetik* (Akademie Verlag), Berlin 2009, 87–104 (Klassiker auslegen, Bd. 38). Die aristotelische Konzeption der ὄψις behandelt O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy* (Clarendon), Oxford 1977, 477–479 (Appendix F: *Aristotle Poetics on ὄψις*).

Der Primat, den Aristoteles der Konzeption (μῦθος) und – damit einhergehend – der literarischen Qualität und überhaupt dem literarischen Charakter einer Tragödie zuschreibt –, bestimmte bis weit in das 20. Jahrhundert den Zugang zu dramatischen Texten der Antike, Tragödien wie Komödien. Bezeichnend ist die Auffassung von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf in der Einleitung seines Kommentars zur aristophanischen *Lysistrate* (*Aristophanes, Lysistrate* [Weidmannsche Buchhandlung], Berlin 1927, 7) im Rückblick auf seine wissenschaftlichen Vorgänger: „Die Versuche, über die äußere Gestalt der Szene, über Masken, Zahl der Schauspieler u. dgl. Allgemeines zu ermitteln, sind nicht zum Ziel gelangt. Das ist auch viel weniger wichtig, als Schritt für Schritt die Handlung zu verfolgen, die sich aus den Worten ergibt.“ Wenig später (23f.) unterstreicht er seinen aristotelischen Blick auf die Komödie, wenn er schreibt: „Über die Äußerlichkeiten der Aufführung soll man möglichst wenig wissen wollen.“ Kurz behandelt er dann den ‚Hintergrund‘, also die Skene, die Theatermaschinen Ekkyklema und Mechane, die Zahl der Schauspieler, Kostüm und Maske

sowie die Requisiten und lässt immer wieder ein *non liquet* einfließen. Szenische Rekonstruktionen gehören – das machen die Zeilen deutlich – nicht zum philologischen Handwerk, sondern zu dem des Übersetzers, wie Wilamowitz’ Tragödien-Übersetzungen nach 1898 mit ausführlichen Regieanweisungen deutlich zeigen. Alles Wesentliche lasse sich – so Wilamowitz’ Auffassung – aus dem Text herauslesen: „e verbis poetarum satis certo colligi actionem“ (*Aeschyli tragoediae* [Weidmannsche Buchhandlung], Berlin 1914, XXXIV).

Das steigende Interesse an Inszenierungsfragen, zunächst eher auf die Tragödie konzentriert, in den letzten Jahrzehnten auch die Komödie einbeziehend, wurde zweifelsohne mitausgelöst durch die Beliebtheit, derer sich griechische Dramen, vorwiegend wiederum Tragödien, auf den Bühnen der Moderne erfreuten, dargestellt von H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne* (C. H. Beck), München 2009 (2., überarbeitete und erweiterte Auflage, mit Nachträgen in *Gymnasium* 118, 2011, 211–235). Der Theaterwissenschaftler und Theaterkritiker mit philologischer Ausbildung S. Melchinger verfolgte in seinen Büchern zur antiken Tragödie diesen doppelten Ansatz. Er schrieb – so Melchinger im Vorwort von *Das Theater der Tragödie* (V) – „mit dem Vorsatz, die heute noch gespielten oder spielbaren Stücke der attischen Tragiker unter dem Aspekt des Theaters zu interpretieren, und zwar unter einem doppelten Aspekt: dem des Theaters, für das sie geschrieben worden sind, und dem des Theaters, auf dem sie heute gespielt werden.“ Dieser Ansatz der „Vergegenwärtigung“ ließ sich – so der Autor – nicht durchführen, ohne der Bühnen- und Theaterrealität des 5. Jahrhunderts nachzugehen, und dies in der Verbindung von archäologischen Befunden und Interpretation der Texte, aus denen es die internen Regieanweisungen herauszudestillieren gilt (S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit* [C. H. Beck], München 1974 [Taschenbuch, dtv, München 1990]; *Die Welt als Tragödie. Bd. 1: Aischylos, Sophokles* [C. H. Beck], München 1979; *Die Welt als Tragödie. Bd. 2: Euripides* [C. H. Beck], München 1980).

Die Gefahr, die in einer szenischen Rekonstruktion der Aufführungen allein aus den ‚internen Didaskalien‘ (zum Begriff zuletzt A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis* [J. B. Metzler], Stuttgart – Weimar 2000, 24f. [Drama Beiheft 12]) des dramatischen Textes lauert – auf die Tragiker und Komiker des 5. Jahrhunderts lassen sich wohl nur Anmerkungen (παρεπιγραφαί) in Papyri und Handschriften zurückführen, die akustische Phänomene angeben (dazu O. Taplin, *Did Greek dramatists write stage instructions*, *PCPhS* 203, 1977, 121–132) –, führt E. Pöhlmann aus (*Aristophanes auf der Bühne des 5. Jahrhunderts*, in: E. Pöhlmann, *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike* [Peter Lang], Frankfurt/M. u. a. 1995, 133–142 [Studien

zur klassischen Philologie Bd. 93]): „Nähme man alle Angaben der Texte über den Spielort wörtlich /.../, so wäre das Ergebnis naturalistisches Illusionstheater, für das im 5. Jh. alle technischen Voraussetzungen fehlten“ (133). Pöhlmann verweist, wie dies vor ihm A. M. Dale bereits getan hatte (*Seen and unseen on the Greek stage*, WSt 69, 1956, 96–106 = *Collected papers* [Cambridge University Press], Cambridge 1969, 119–129), darauf, dass viele der internen Didaskalien „reine Wortregie“ seien, „die lediglich auf die Imagination der Zuschauer zielt“ (133). E. W. Handley bezeichnete diese die Imagination der Zuschauer ansprechenden Äußerungen, häufig Ekphraseis, als „verbal scene painting“ (*The Dyskolos of Menander* [Methuen & Co], London 1965, 23).

Aufgabe des Philologen sei es – so Pöhlmann – szenische Rekonstruktionen durch bühnentechnische Parallelen aus anderen Texten zu stützen, die Bühnenkonventionen (dazu grundlegend P. D. Arnott, *An introduction to the Greek theatre* [Macmillan], London 1959, 1–14 und *Greek scenic conventions in the fifth century B. C.* [Clarendon], Oxford 1962) in die Betrachtung einzubeziehen und die verbleibenden Mehrdeutigkeiten durch den „Rekurs auf die technischen Möglichkeiten der griechischen Theateranlagen“ auszuräumen zu versuchen (a. O. 133). Die Einbeziehung antiker Testimonien sowohl literarischer als auch materieller Art (Vasen, Terrakotten, Inschriften usw.) sollten eine weitere Säule der Rekonstruktion bilden. Zudem sollte man sich immer wieder ins Gedächtnis zurückrufen, dass wir Gefahr laufen, bei der historischen Rekonstruktion der Aufführung einer aristophanischen Komödie uns sowohl von modernen theoretischen Konzepten als auch von modernen Inszenierungspraktiken leiten zu lassen. So kann man, wie P. v. Möllendorff (*Aristophanes und der komische Chor auf der Bühne des 5. Jahrhunderts*, in: Pöhlmann, *Studien* 143–154) herausstellt, in der philologischen Theaterforschung bei Inszenierungsfragen zwischen ‚Minimalismus‘ und ‚Maximalismus‘ unterscheiden.

Documentary studies: Einen wesentlichen Anteil zu der Tetralogie antike Testimonien, interne Didaskalien, archäologische Zeugnisse und Bühnenkonventionen lieferte A. W. Pickard-Cambridge mit *The theatre of Dionysus in Athens* (Oxford University Press), Oxford 1946 (heute durch neue archäologische Erkenntnisse größtenteils überholt) und vor allem mit seinem Standardwerk *The dramatic festivals of Athens* (Oxford University Press), 2nd ed. revised by J. Gould and D. M. Lewis, Oxford 1968 (revised with supplement and corrections 1988). Indem Pickard-Cambridge zunächst im 1. und 2. Teil den institutionellen Rahmen von dramatischen Aufführungen auf der Basis der antiken Quellen umreißt (Anthestherien, 1–25; Lenäen, 25–42; Ländliche Dionysien, 42–56; Große Dionysien, 57–101), im 3. Teil (126–176) das Schauspielwesen in all seinen Aspekten (Zahl der Schauspieler, Vortragsarten, Stimme und Aussprache, Gestik), im 4. Teil Kostüme und Mas-

ken (177–231) und im 5. Kapitel den Chor einschließlich Tanz und Musik im Drama (232–262) behandelt sowie schließlich das Publikum (Zahl, Frauen und Kinder im Theater, Eintritt [Theorikon], Eintrittskarten, Reaktionen und Geschmack des Publikums) bespricht, legte er die Grundlagen der modernen ‚documentary studies‘, die auf der Basis einer möglichst kompletten Aufarbeitung der materiellen Zeugnisse zum Theaterbetrieb (archäologische Ausgrabungen, Vasenbilder, Inschriften) und unter Einbeziehung der antiken Testimonien ein neues Licht auf die Theatergeschichte der griechischen Antike werfen und vor allem den Blick über Athen hinaus auf die Theaterlandschaft der gesamten griechischen Welt öffnen. In all diesen Studien findet sich Wichtiges für die Komödie, so dass einige Werke, auch wenn sie sich nicht explizit der aristophanischen Komödie widmen, hier Erwähnung finden sollen.

In der Nachfolge von Pickard-Cambridge entstanden zahlreiche Studien, die antike Dramenaufführungen in ihren historischem Kontext und ihren institutionellen Rahmen einordneten: E. Simon, *Das antike Theater* (Verlag Ploetz), Freiburg – Würzburg ²1981 (Heidelberger Texte, Heft 5): knappe Überblicksdarstellung. H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt ³1991 behandelt wie Pickard-Cambridge die Feste, das Zustandekommen einer Aufführung, die Theaterbauten und Schauspieler. Das wichtigste Buch stammt von E. Csapo und W. J. Slater, *The context of ancient drama* (The University of Michigan Press), Ann Arbor 1994: Die Autoren besprechen zunächst die literarischen und materiellen Zeugnisse zum antiken Theaterbetrieb (I), den Ursprung des Dramas (II), die Organisation von Theateraufführungen in Athen und der griechischen Welt und in Rom (III), Schauspieler und Publikum (IV) sowie die ‚subliterarischen‘ Gattungen Mimos und Pantomimos (V). Die Testimonien werden erläutert und in englischer Übersetzung – leider ohne Originaltext – gegeben. Den Blick auf Athen und andere griechische Regionen lenkt der von P. Wilson herausgegebene Band *The Greek theatre and festivals* (Oxford University Press), Oxford 2007 (Oxford studies in ancient documents). Für das 5. Jahrhundert sind in diesem Band einschlägig W. J. Slater, *Deconstructing festivals* (21–47), A. Chaniotis, *Theatre rituals* (48–66) sowie E. Csapo, *The men who built the theatres: theatropolai, theatronai, and arkhitektones* (87–121). Das Theaterwesen des 4. Jahrhunderts wird in dem von E. Csapo, H.-R. Goette, J. P. Green und P. Wilson herausgegebenen Band (angekündigt) *Greek theater in the fourth century BC* (de Gruyter), Berlin – Boston 2014 behandelt. Das Chorregiewesen wird umfassend dargestellt von P. Wilson, *The Athenian institution of the khoregia. The chorus, the city and the stage* (Cambridge University Press), Cambridge 2000. Einen zusammenfassenden Überblick zur komischen Aufführungspraxis in der Phase der Alten Komödie findet

sich bei B. Zimmermann, *Inszenierungsfragen*, in: B. Zimmermann (Hg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. 1. Band: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit* (C. H. Beck), München 2011, 674–678 (Handbuch der Altertumswissenschaft VII. 1).

Der gesamte Aufführungskontext wird auch in neueren Gesamtdarstellungen behandelt: G. Mastro-marco – P. Totaro, *Storia del teatro greco* (Le Monnier), Milano 2008, 1–47; J. R. Green, *The material evidence*, in: G. Dobrov (Hg.), *Brill's companion to the study of Greek comedy* (Brill), Leiden – Boston 2010, 71–102; E. Csapo, *The production and performance of comedy in antiquity*, in: Dobrov, 103–142; E. Csapo, *Performing comedy in the fifth through early third centuries*, in: M. Fontaine – A. Scafuro (Hgg.), *The Oxford handbook of Greek and Roman Comedy* (Oxford University Press), Oxford – New York 2014, 30–69.

Die inschriftlichen Zeugnisse zu dramatischen Aufführungen sind nach H.-J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland* (de Gruyter), Berlin – New York 1977 (Texte und Kommentare Bd. 8) und B. Snell – R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I (Vandenhoeck & Ruprecht), Göttingen 1986, 3–58 nun mustergültig ediert und kommentiert von B. W. Millis und S. D. Olson, *Inscriptional records for the dramatic festivals in Athens. IG II² and related texts* (Brill's studies in Greek and Roman epigraphy), Leiden – Boston 2012. Eine wichtige Vorarbeit zur Chronologie der attischen Komödie findet sich in S. D. Olson, *Broken laughter. Select fragments of Greek comedy* (Oxford University Press), Oxford 2007, 379–391.

Seit T. B. L. Websters *Monuments illustrating Old and Middle comedy*, 3rd ed., revised and enlarged by J. R. Green, London 1978 (BICS Suppl. 39) nehmen künstlerische Darstellungen von Theaterszenen auf Vasen oder Mosaiken, Terrakotten und anderen materiellen Zeugnissen großen Raum in der Diskussion über die materiellen Dimensionen griechischer Dramenaufführungen (Kostüme, Masken, Requisiten) ein und werden – bei aller damit verbundenen methodischen Problematik – häufig als Beleg für die Bekanntheit von Stücken, für Wiederaufführungen, für Bühnenkonventionen oder für die Erforschung der vorliterarischen Phase der dramatischen Gattungen eingesetzt oder als Testimonium für verlorene Stücke oder als Rekonstruktionshilfe von einzelnen Szenen angesehen. Die Forschung der letzten Jahre – nach dem ‚Klassiker‘ der Suche nach präliterarischen Formen komischer Dichtung in Verbindung mit Vasenbildern, G. M. Sifakis' *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of Attic comedy* (The Athlone Press), London 1971 –, wurde vor allem durch Arbeiten O. Taplins, J. R. Greens und E. Csapos vorangebracht. Inzwischen sind im Internet die Theaterrealien gut zugänglich, z. B. www.theatrum.de (Direktion Landesarchäologie Mainz). Das Zusammenspiel von präliterarischen Formen und Darstellungen auf Vasen steht im Zentrum des 1. Teils (*Komasts and pre-*

dramtic ritual) von E. Csapo – M. C. Miller (Hgg.), *The origins of theater in ancient Greece and beyond. From ritual to drama* (Cambridge University Press), Cambridge 2007, 41–117 (mit einer thematischen Einleitung von Th. H. Carpenter, 41–47; T. J. Smith, *The corpus of Komast vases: from identity to exegesis*, 48–76; C. Isler-Kerényi, *Komasts, mythic identity, and ritual*, 77–95; J. R. Green, *Let's hear it for the fat man: padded dancers and the prehistory of drama*, 96–107).

Grundlegend bleibt das Buch von O. Taplin, *Comic angels and other approaches to Greek drama through vase-paintings* (Clarendon), Oxford 1993. Die Hauptthese gegen die (damalige) *communis opinio*, dass die attische Komödie des 5. Jahrhunderts zu zeit- und ortsgebunden gewesen sei, als dass es Wiederaufführungen außerhalb Athens in späterer Zeit gegeben habe, versucht Taplin auf der Basis süditalienischer Vasenmalerei zu widerlegen (3). Eine zweite These Taplins, aufbauend auf einer umstrittenen oder rätselhaften Stelle der Parabase der aristophanischen *Wolken* (518ff., besonders 523: *πρώτους ... ἀναγεῖν*; vgl. K. J. Dover, *Aristophanes, Clouds* [Clarendon Press] 1968, 165f., und A. H. Sommerstein, *Aristophanes, Clouds* [Aris & Phillips], Warminster 1982, 187) ist, dass die Athener nicht mit dem Privileg rechnen durften, als erste ein Stück an den Dionysien zu sehen, sondern dass durchaus Aufführungen in den Demeen möglich waren (5). Das wichtigste archäologische Zeugnis für Wiederaufführungen des Aristophanes außerhalb Athens ist sicher der ‚Würzburger Telephos‘, eine Darstellung auf einem Glockenkrater (ca. 370 v. Chr.) im Würzburger Martin von Wagner-Museum (H 5697). Taplin (36–41) deutet – gegen A. Kossatz-Deissmann (*Telephus Traves-titus*, in: H. A. Cahn – E. Simon [Hgg.], *Tainia. Festschrift für Roland Hampe* [Philipp von Zabern], Mainz 1980, 281–290), die die Darstellung als Zeugnis einer Phlyaken-Posse ansieht – die Vase als Testimonium einer Wiederaufführung der aristophanischen *Thesmophoriazusen* in der Magna Graecia im 4. Jahrhundert v. Chr. (vgl. auch E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Krater H 5697 [„Telephus Traves-titus“]*, *Phoenix* 40, 1986, 379–392). C. Austin – S. D. Olson, *Aristophanes, Thesmophoriazusa* (Oxford University Press), Oxford LXXV–LXXVII betonen, dass die dargestellte Szene nicht als authentische Wiedergabe der Szene der *Thesmophoriazusen* – der Verwandte des Euripides mit gezücktem Schwert und der Weinschlauchgeißel – anzusehen ist. „The Würzburg krater is thus not just a document of a moment in fourth-century theatrical history but a sophisticated bit of a visual narrative, which requires and repays careful, engaged reading“ (LXXVII).

Die komischen Narrative auf Vasen der Magna Graecia stehen im Zentrum von J. R. Green, *Comic vases in South Italy: continuity and innovation in the development of figurative language*, in: K. Bosher (Hg.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and*

South Italy (Cambridge University Press), Cambridge 2012, 289–328. Die ikonographischen Aspekte werden behandelt von F. Lissarague, *Image and representation in the pottery of Magna Graecia*, in: M. Revermann – P. Wilson (Hgg.), *Performance, iconography, reception. Studies in honour of Oliver Taplin* (Oxford University Press), Oxford – New York 2008, 439–449.

Die Einführung eines (tragischen) Schauspielers an den Großen Dionysien vermutlich 449 v. Chr. und an den Lenäen zusammen mit der Einführung des komischen Agons der Wettstreit komischer Schauspieler zeigen die Bedeutung, die dem Schauspieler im Verlauf des 5. Jahrhunderts v. Chr. zuwuchs. So nimmt es nicht Wunder, dass Testimonien zu einzelnen Schauspielern und zu ihrem besonderen Stil nicht selten sind. Ein Überblick über die Sekundärliteratur zu den Schauspielern findet sich bei Csapo – Slater (*Context* 417–420). Von neueren Darstellungen – jeweils mit umfangreichen Literaturhinweisen zum Thema – seien erwähnt: P. Easterling – E. Hall (Hgg.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession* (Cambridge University Press), Cambridge 2002, darin von besonderem Interesse für die Komödie des 5./frühen 4. Jahrhunderts v. Chr.: E. Hall, *The singing actors of antiquity*, 3–38; P. Wilson, *The musician among the actors*, 39–68; R. Green, *Towards a reconstruction of performance*, 93–126; E. Csapo, *Kallipides on the floor-sweeping: the limits of realism in classical acting and performance styles*, 127–147 (darin besonders 140–147: zur Mimesis von fremden Sprachen, Dialekten und foreign talk). Zusammenfassend wird die Entwicklung des Schauspielerwesens dargestellt (mit umfassender Bibliographie, 205–226) von E. Csapo, *Actors and icons* (Wiley – Blackwell), Malden – Oxford 2010, von besonderem Interesse für den in diesem Bericht behandelten Zeitraum (1) *A portrait of the artist 1: Theater-realistic art in Athens, 500–330 BC*, 1–37; (3) *The spread of theater and the rise of the actor*, 83–116; (6) *The politics of privatization: A short history of the privatization of drama from classical Athens to early imperial Rome*, 168–204. Schauspieler und Schauspielkunst finden vermehrt Beachtung in Überblicksdarstellungen: H. Denard, *Lost theatre and performance traditions in Greece and Southern Italy*, in: M. McDonald – J. M. Walton, *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre* (Cambridge University Press), Cambridge 2007, 157f.; E. Csapo, *The production and performance of comedy in antiquity*, in: Dobrov, *Brill's companion* 116–119. Zu den organisatorischen Aspekten informiert Wilson, *The Athenian institution* 85–87 (zu dem Verhältnis Choren – Schauspieler), 85f. (Schauspieleragon), 23 (Wiederaufführungen).

Kostüm und Masken der Schauspieler finden nach Pickard-Cambridge (*Dramatic festivals* 177–231) und L. M. Stone (*Costume in Aristophanic poetry* [Ayer Company, Publishers, Inc.], Salem 1980 [Nachdruck 1984]) – vor allem in Verbindung mit Vasenbildern

und Terakotten – vermehrt Beachtung in den Gesamtdarstellungen, zuletzt E. Csapo, in: Fontaine – Scafuro, *Oxford handbook* 56–64. Die methodischen Schwierigkeiten, Terrakottamasken mit realen Theatermasken – insbesondere auf der Grundlage von Pollux' Typologie in seinem *Onomastikon* (4, 143–154) – in Verbindung zu bringen, zeigt A. Schwarzmaier, *Die Masken aus der Nekropole von Lipari* (Dr. Ludwig Reichert Verlag), Wiesbaden 2011, 85–104 (Palilia 21).

Äußerst kontrovers wurde in den vergangenen Jahrzehnten die Form des vorlykurgischen Dionysostheaters in Athen diskutiert, also des Theaters, in dem die erhaltenen Tragödien und die Komödien des Aristophanes aufgeführt wurden. Einen guten Einblick in die Kontroversen bietet H.-J. Newiger, *Drama und Theater*, in: H.-J. Newiger, *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama* (J. B. Metzler), Stuttgart 1996, 22–39, 41–47 (Drama Beiheft 2) und ders., *Zwei Bemerkungen zur Spielstätte des attischen Dramas im 5. Jahrhundert v. Chr.*, in: Newiger, *Drama und Theater* 70–79; O. Taplin, *Stagecraft* 434–451 (Appendix B: *The stage resources of fifth century theatre*); zum Forschungsstand H. R. Götte, *Griechische Theaterbauten der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen*, in: Pöhlmann, *Studien* 9–48. Besonders Arbeiten von E. Pöhlmann haben zur Klärung beigetragen, gut zugänglich in dem von ihm herausgegebenen Band *Studien*. H. R. Götte resümiert in seinem Beitrag *Die Architektur des klassischen Theaters*, in: B. Zimmermann, *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. 1. Band: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit* (Verlag C. H. Beck), München 2011, 479 (Handbuch der Altertumswissenschaft VII. 1) den derzeitigen Forschungsstand, „daß das Theater der Dramen-Uraufführungen des 5. Jh. von etwa längsrechteckiger, vielleicht auch trapezoider Form war und nur ein Drittel der Zuschauer-menge des späteren ‚lykurgischen‘ Theaters aufnehmen konnte, also etwa 6000–7000 Besuchern Platz bot.“ Zu ähnlichen Ergebnissen kommt H. Froning, *Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros*, in: S. Moraw – E. Nölle (Hgg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike* (Philipp von Zabern), Mainz 2002, 41–43.

Szenische Rekonstruktion, interne Didaskalien, performative Aspekte: Es ist bezeichnend, dass in zweisprachigen Ausgaben oder in von Philologen angefertigten Übersetzungen die szenische Rekonstruktion – oft detaillierte Beschreibungen des Bühnenhintergrunds – und Angaben zum Aussehen der Personen, zum Kostüm, zur Gestik, zu Auf- und Abtritten usw. in der Form von Regieanweisungen nicht zu übersehen sind. Häufig werden wie bei dramatischen Texten der Moderne die Aussagen der einzelnen *dramatis personae* in ihrer Intention durch Adverbien wie ‚sarkastisch‘, ‚ironisch‘ oder Ähnliches interpretiert. Man werfe einen Blick in die kommentierten zweisprachigen Ausgaben der elf erhaltenen aristophanischen Komödien von B. B.

Rogers ([George Bell & Sons], London 1893–1916) oder von W. J. M. Starkie (*The Acharnians of Aristophanes* [Macmillan], London 1909, Nachdruck [Adolf M. Hakkert], Amsterdam 1968; *The Clouds of Aristophanes* [Macmillan], London 1911, Nachdruck [Adolf M. Hakkert], Amsterdam 1966; *The Wasps of Aristophanes* [Macmillan], London 1897, Nachdruck [Adolf M. Hakkert], Amsterdam 1968). Dasselbe gilt für A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes*, 11 Bände (Aris & Phillips), Warminster 1980–2002 oder für G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, bisher 2 Bände (Unione tipografico-editrice torinese), Torino 1983, 2006 (Bd. 2 in Zusammenarbeit mit P. Totaro).

Dass dies bei für ein breiteres Publikum gemachten Übersetzungen die Regel ist, versteht sich von selbst. Ein kurzer Blick in einige neuere Übersetzungen macht dies deutlich: *Aristophanes, Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth. Translated with introduction and notes* by S. Halliwell (Oxford University Press), Oxford 1998; *Aristophanes, Lysistrata and other plays (The Acharnians, The Clouds, Lysistrata). Translated with an introduction and notes* by A. H. Sommerstein (Penguin Books), revised edition London 2002 oder die Übersetzungen der Vögel, *Lysistrata*, *Thesmophoriazusen* („Das Frauenfest“) und *Frösche* von Niklas Holzberg (Reclam, Stuttgart 2011, 2013).

In der Aristophanes-Forschung der letzten Jahrzehnte lassen sich zwei Hauptströmungen in der Auseinandersetzung mit Inszenierungsfragen feststellen: (1) auf der einen Seite den historisierenden Zugriff, der die Realien der Aufführung eines bestimmten Stücks zu klären und damit letztlich die ‚Uraufführung‘ zu rekonstruieren versucht, (2) zum anderen, in letzter Zeit vor allem stark geprägt durch den *spatial, linguistic* und *performative turn* und durch Konzepte der Gender-Forschung in den Kulturwissenschaften, rücken immer mehr die semantischen Dimensionen der Aufführung in den Blickpunkt.

Die Theatralität (zum Begriff S. Bach, *Theatralität*, in: A. Nünning [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* [J. B. Metzler], Stuttgart – Weimar 2013, 749f. [5., aktualisierte und erweiterte Auflage]) der aristophanischen Komödien wurde mit Nachdruck in die Forschung eingebracht von C. F. Russo, *Aristofane, autore di teatro* (Sansoni editore), Firenze 1984 (erweiterte und überarbeitete Ausgabe der 1. Auflage von 1961); die englische Ausgabe, *Aristophanes. An author for the stage* (Routledge), London – New York 1994 weist zahlreiche Modifikationen auf, so dass man nicht nur von einer Übersetzung, sondern von einer weiteren Überarbeitung sprechen kann. Neben zahlreicher Hypothesen, die in der Forschung zu Recht keinen Widerhall fanden – vor allem zur Existenz eines ‚Lenäentheaters‘ (vgl. zur Kritik H.-G. Nesselrath, *Klio* 80, 1998, 253–255) –, bleiben die Beobachtungen zur Bühnentechnik lesenswert und anregend.

Die Aufführungsaspekte der aristophanischen Komödien nehmen einen nicht unbeträchtlichen Platz ein in K. J. Dovers Standardwerk *Aristophanic comedy* (B. T. Batsford Ltd.), London 1972. Dover bespricht die internen Didaskalien (10–12), die Theateranlage, soweit sie sich aus den Texten und archäologischen Befunden ergibt (17–26), die Zahl der eingesetzten Schauspieler und Statisten (26–28) sowie Masken (vor allem die problematischen Porträtmasken) und Kostüme (28f.). Zu jeder der elf Komödien wird eine szenische Rekonstruktion geboten, die Schauspielerzahl und Rollenverteilung, Bühnenhintergrund, Zahl der Türen und andere Inszenierungsprobleme betreffend (Stichwort jeweils „production“).

Eine umfassende, aber in ihren Ergebnissen äußerst umstrittene Gesamtdarstellung der Theatralität der aristophanischen Stücke bietet C. W. Dearden, *The stage of Aristophanes* (The Athlone Press), London 1976. Besondere Kritik erntete Dearden wegen des ubiquitären Einsatzes, den er den Theatermaschinen Ekkyklema und Mechane zuschreibt (vgl. die Kritik von H.-J. Newiger, *Gnomon* 55, 1983, 197–201 = *Drama und Theater*, 80–85). Einführenden Charakter haben die Ausführungen von K. McLeish, *The Theatre of Aristophanes* (Thames and Hudson), London 1980, besonders 111–166. Knappe, instruktive Behandlungen bieten H.-J. Newiger, *Drama und Theater*, besonders 52–55 und E. Pöhlmann, *Aristophanes auf der Bühne des 5. Jahrhunderts*, in: Pöhlmann, *Studien* 135–142. Ebenfalls einführenden Charakter mit teilweise interessanten Akzentuierungen haben die entsprechenden Abschnitte in P. v. Möllendorff, *Aristophanes* (Georg Olms Verlag), Hildesheim – Zürich – New York 2002, 53–58 (Studienbücher Antike Bd. 10) und J. Robson, *Aristophanes. An introduction* (Duckworth), London 2009, 30–47 (*Setting the scene: theatre space and costumes*). Zusammenfassend behandelt die Inszenierungsfragen in der aristophanischen Komödie B. Zimmermann (*Handbuch* 674–678).

Ganz der Performance-Theorie (dazu J. Fiebach, *Performance*, in: K. Barck u. a. [Hgg.], *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4 [J. B. Metzler], Stuttgart – Weimar 2002, 740–758) verpflichtet ist M. Revermann, *Comic business. Theatricality, dramatic technique, and performance contexts of Aristophanic comedy* (Oxford University Press), Oxford 2006. Zentral für Revermanns Konzept sind drei Aspekte (1) die Theatralität, die durch Kostüme, Masken, Requisiten, Gestik, Artikulation, Musik, Tanz, Raumkonfiguration, Gerüche, Zuschauerinteraktion usw. entsteht, (2) die dramatische Technik, die der chaotisch wirkenden komischen Bühne strukturierend zugrunde liegt und (3) der performative Kontext der Alten Komödie, wobei Revermann den agonalen Charakter des athenischen Theaterbetriebs im 5. Jahrhundert und den damit einhergehenden kompetitiven Dialog zwischen Aristophanes und seinen Rivalen auf struktureller, semantischer und theatralischer Ebene besonders hervorhebt.

Im Folgenden werden einige der in der Forschung kontrovers diskutierten Inszenierungsfragen und mit der Performance zusammenhängenden Probleme systematisch besprochen:

Lokalisierung der Handlung, Ortswechsel: E. Pöhlmann (*Aristophanes und die Bühne des 5. Jahrhunderts*, in: Pöhlmann, *Studien* 136–140) unterscheidet (1) Stücke ohne Ortswechsel vor einer Türe (Eq., Vesp., Av., Plut.). *Plutos* ist insofern interessant, als außerszenische Orte eine Rolle spielen (Delphi, Tempel des Asklepios); dazu auch A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes*, Vol. 11: *Wealth* (Aris & Phillips), Warminster 2001, 25f. und M. C. Torchio, *Aristofane, Pluto* (Edizioni dell'Orso), Alessandria 2001, 12f. (Millenium. Collana di testi greci e latini 3); (2) Stücke ohne Ortswechsel vor zwei oder drei Türen (Nub., Lys., Eccl.). Zum Aus- und Wiedereinzug des Chores in Eccl. (μετάστασις χοροῦ und Epiparodos) vgl. O. Taplin, *Stagecraft* 375f., 379–381; (3) Stücke mit Ortswechsel durch Bühnenmaschinen (Pax, Thesm.); (4) Stücke mit Ortswechsel und Bewegungsvorgängen (Ach., Ran.).

Der freie Umgang mit dem Raum und den Orten der Handlung – Paradebeispiel *Acharner* – stehen im Zentrum der Überlegungen von S. Said, *L'espace d'Athènes dans les comédies d'Aristophane*, in: P. Thiery – M. Menu (Hgg.), *Aristophane: La langue, la scène, la cité* (Levante Editori), Bari 1997, 339–359. Ein Element der komischen Raumgestaltung, das die Komödie von der tragischen Schwergattung trennt, besteht in den ständigen Bezügen zwischen realem und fiktivem Raum, die die Komiker vornehmen. Die Realität ist gleichsam ständig zwar komisch verfremdet, aber dennoch präsent, häufig wie in den *Vögeln* und der *Lysistrate* als abschreckende Gegenwart; dazu F. Perusino, *L'Atene di Lisistrata*, in: M. Vetta – C. Catenacci (Hgg.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica* (Edizioni dell'Orso), Alessandria 2006, 311–316. Dem spannungsreichen Spiel zwischen realem und fiktivem Ort geht am Beispiel der *Vögel* durch L. Lomiento, *La „scoperta“ d'Atene in Aristoph. Av. 1470–1481 = 1482–1493 = 1553–1564 = 1694–1705*, in: Vetta – Catenacci, *Luoghi* 295–310. Nach J. Althoff (*Die Inszenierung des Raums in den „Vögeln“ des Aristophanes*, in: P. C. Bol [Hg.], *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* [Bibliopolis], Möhnesee 2003, 123–142) sind die unklaren Raum- und Ortsangaben in den *Vögeln* Ausdruck der nicht fassbaren utopischen Konzeption, die in dem Stück entwickelt wird. R. Krumeich (*Sicht bis nach Karien und Karthago. Zur Lokalisierung der oikia des Demos in den Rittern des Aristophanes*, *Philologus* 146 [2002] 22–33) stellt sich die Frage, an welchem realen Ort in Athen sich in der Vorstellung des Publikums das Haus des Demos befunden habe, und kommt durch eine Kombination von Text und ‚Kulttopographie‘ zu dem Schluss, es müsse auf dem Nymphenhügel gelegen sein.

Nicht zu klären anhand interner Didaskalien scheint die Frage von Stimmen, vor allem Gesang, aus dem

hinterszenischen Raum. Nach B. Zimmermann (*Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. 1: *Parodos und Amoi-baion* [Anton Hain], Meisenheim ²1985, 70 [Beiträge zur Klassischen Philologie 154]) ertönt das Wecklied des Wiedehopfs für Prokne (Av. 209–222) aus dem Gebüsch, also dem hinterszenischen Raum; anders N. Dunbar, *Aristophanes, Birds* (Clarendon), Oxford 1995, 201; ebenso nimmt Zimmermann (*Untersuchungen* 1, 164) an, dass im Streitamoibaion zwischen Dionysos und den Fröschen (Ran. 209–267) der Chor nicht zu sehen gewesen sei; anders K. J. Dover, *Aristophanes, Frogs* (Clarendon), Oxford 1993, 56f. In einer detaillierten Analyse der Echo-Szene in Thesm. 1056ff. nimmt A. Hartwig (*A double echo? Problems in the echo scene of Aristophanes' Thesmophoriazusa*, *SemRom* 12, 2009, 61–84) eine Mischung von Bühnengesang und Stimme aus dem hinterszenischen Raum an.

Zahl der Türen: Gegen den von A. M. Dale (*Seen and unseen*) vertretenen Minimalismus hat sich inzwischen als *communis opinio* die Annahme von bis zu drei Türen durchgesetzt; Pöhlmann, *Aristophanes und die Bühne des 5. Jahrhunderts*, in: Pöhlmann, *Studien* 136–140; Newiger, *Drama und Theater* 26–28. Gelehrte, die mehr als eine Türe annehmen, sehen das semantische Potential einer Skene mit mehreren Türen: die Türen, aus denen Personen auf- und abtreten, unterstützen die Personenkonstellation der Handlung und werden damit – wie der gesamte theatralische Bereich – zu Mitspielerinnen in der σύστασις τῶν πραγμάτων.

Dass die Ausdeutung der internen Didaskalien zu unterschiedlichen Ergebnissen führt oder es bei einem *non liquet* belässt, zeigen die entsprechenden Erörterungen in den neueren Kommentaren: Ach.: S. D. Olson, *Aristophanes, Acharnians* (Oxford University Press), Oxford 2002, LXIX wendet sich gegen die naturalistische Auffassung von drei Häusern und drei Türen (Dikaiopolis, Euripides, Lamachos). – Nub.: K. J. Dover, *Aristophanes, Clouds* (Clarendon), Oxford 1968, LXXIV: zwei Türen. – Pax: S. D. Olson, *Aristophanes, Peace* (Oxford University Press), Oxford 1998, XLVI–XLVIII: Trygaios' Haus und Zeus' Palast werden durch eine Türe symbolisiert, die Höhle, in der Eirene gefangen ist, durch die mittlere, verschlossene Tür. Olson könnte jedoch eine dritte Türe durchaus akzeptieren, da es ohne Konsequenzen für die Interpretation sei. – Av.: Dunbar (*Birds* 16) setzt eine Türe an, die zunächst zum Nest des Wiedehopfs führt und nach der Parabase allmählich als Eingang zu Peisetairos' Palast identifiziert wird. – Lys.: J. Henderson, *Aristophanes, Lysistrata* (Clarendon), Oxford 1987, XLI sieht mindestens zwei Türen als nötig an. – Thesm.: C. Austin – S. D. Olson, *Aristophanes, Thesmophoriazusa* (Oxford University Press), Oxford – New York 2004, LXXII nehmen ein zentrales Bühnentor an, das im Verlauf des Stücks zu den verschiedenen benötigten Orte führt bzw. diese symbolisiert. – Ran.: Dover (*Frogs* 106) betont, dass Pax

und Eccl. schwerlich nur mit einer Tür vorstellbar seien, für Ran. jedoch eine Tür genüge. – Eccl.: R. G. Usher, Aristophanes, *Ecclesiazusae* (Clarendon), Oxford 1973, XXX–XXXI nimmt – gegen Dale, *Seen and unseen* – zwei Türen an; Newiger (*Drama und Theater* 26f.) argumentiert wie Dover (*Frogs* 106) für drei Türen. M. Vetta, *Aristofane, Le donne all'assemblea* (Mondadori), Fondazione Lorenzo Valla 1989, XXXII–XXXIII nimmt zwei Türen (und ein Fenster) als Bühnenhintergrund an.

Die komische und dramatische Dimension von Türen wird deutlich in ‚Klopfszenen‘, die einerseits ganz praktisch dazu dienen, Personen aus dem Gebäudeinneren herauszurufen, andererseits häufig zu parodischen oder komischen Zwecken – in Av. 56ff. wird an einen Felsen geklopft – eingesetzt werden: P. Brown, *Scenes at the door in Aristophanic comedy*, in: Revermann – Wilson, *Performance*, 349–373. Die Klopfszene in Nub. 1142–1177, die die entscheidende Wendung der Handlung einleitet – Pheidippides sieht sich nun nach der Ausbildung bei Sokrates auf Augenhöhe mit seinem Vater –, untersucht D. Konstan, „*This is that man*“: *Staging Clouds* 1142–77, CQ 56 (2006) 595–598.

Auftritte und Abgänge: Im Zusammenhang mit Überlegungen zur Bedeutung des Raumes fand auch die Bedeutung (Richtungsangabe) der Seiteneingänge Beachtung; um terminologische Doppeldeutigkeiten zu vermeiden, sollte Eisodoi für die in die Orchestra führenden Seiteneingänge, Parodos für das Einzugslied des Chores verwendet werden. Newiger (*Drama und Theater* 61) nimmt zwar eine kanonische Festlegung erst zur Zeit Menanders an, konzidiert allerdings, dass für das athenische Publikum jeder Epoche bestimmte Richtungen festgelegt sein mussten wie z. B., dass der Piräus vom Publikum aus rechts liegen muss. Noch stärker, als dies bei der Türen-Frage der Fall ist, ist die Diskussion der Auftritte und Abgänge durch den *spatial* und *performative turn* bestimmt: Der Bühnenraum wird mit Bedeutung aufgeladen. Gleichzeitig bietet natürlich die Analyse der Auftritte und Abgänge in der Nachfolge Taplins (*Stagecraft*) ein geeignetes strukturelles, die traditionelle Einteilung nach ‚Bauformen‘ ersetzendes Mittel der Gliederung einer Komödie in Handlungssequenzen.

Sommerstein (*Wealth* 25–27) spielt die möglichen Richtungsbedeutungen am Beispiel der Auftritte und Abgänge durch, die nicht aus dem Bühnenhaus erfolgen: Da der Tempel des Asklepios und des Zeus Soter im Piräus liegen, finden alle Bewegungen zu oder von diesen Stätten über den westlichen, linken Eingang statt (Sommerstein verwendet ‚rechts‘ und ‚links‘, wie in modernen Theatertexten üblich, aus der Schauspielerperspektive). Dasselbe gilt für Chremylos’ Rückkehr von der Agora und die Schlussprozession auf die Akropolis. In Verbindung mit Kratinos, Fr. 229 PCG, nimmt Sommerstein an, dass die Parodos des Chores aus choreographischen Gründen immer über die linke Eisodos stattfand. Da nach dieser Rekonstruktion insgesamt

13 Bewegungen über die linke Eisodos laufen, müssen – so Sommerstein – möglichst viele der anderen Auftritte über den rechten Eingang vonstatten gehen (besonders der Beginn des Stücks: Ankunft aus Delphi).

Eine detaillierte Diskussion der Auftritte und Abgänge der *dramatis personae* – ohne Festlegung von rechts und links bei der Bezeichnung der Eisodoi – findet sich bei Austin – Olson (*Thesmophoriazusae* LXXII–LXXIV). Die Autoren stellen als Grundprinzipien von ‚exits‘ und ‚entrances‘ zwei Grundregeln auf: (1) Wenn eine Person aus dem außer- oder hinter-szenischen Raum zurückkehrt, tut sie dies durch dieselbe Tür oder dieselbe Eisodos, durch die sie den Bühnenraum verließ. (2) Wenn Personen nicht deutlich zum Ausdruck bringen, dass sie nun ein von ihrem letzten Auftritt verschiedenes Ziel haben, verlassen sie die Bühne durch denselben Eingang, durch den sie sie betreten haben. Auf der Basis dieser Grundregeln entwerfen Austin und Olson einen Überblick über alle Auftritte und Abgänge in Thesm.

J. P. Poe (*Multiplicity, discontinuity, and visual meaning in Aristophanic comedy*, RhM 143, 2000, 256–295) beschäftigt sich mit der visuellen Kommunikation, durch die sich Komödie von Tragödie unterscheidet. Während in der Tragödie jede Bühnenhandlung verbalisiert werde, fehle dies in der Komödie, so dass dem Visuellen eine bedeutend größere Bedeutung in der Konzeption zufalle. Dies lasse sich vor allem an wiederholten unbegründeten Auf- und Abgängen sowie am wiederholten Herbeischaffen von Gegenständen, Requisiten, festmachen.

Bühne: Die Bühne des 5. Jahrhunderts muss leicht erhöht gewesen sein, da ansonsten ein Witz wie in Vesp. 1341–1350 – Philokleon setzt den Phallos als Seil ein, um die Flötenspielerin auf die Bühne zu hieven (D. M. MacDowell, *Aristophanes, Wasps* [Clarendon] Oxford 1971, 305f.) –, ohne Pointe wäre. Immer wieder wird in den Stücken auf ein Hinauf- oder Hinuntersteigen angespielt. Olson (*Acharnians* LVIII); Austin – Olson (*Thesmophoriazusae* LXXII): „The stage probably consisted of a raised wooden platform connected to the orchestra by several steps, which allowed actors to move down into the orchestra“. Skeptisch Csapo – Slater (*Context* 268). Die Stufen zwischen Orchestra und Bühne sind somit szenisches, sichtbares Äquivalent zu den Amoibaia, die auf gesungener Ebene eine Verbindung zwischen den beiden Spielbereichen des Theaters des 5. Jahrhunderts, zwischen Bühne und Orchestra, schaffen.

Bühnendach: Die Begehbarkeit des Bühnendaches, das damit zu einer Art Nebenbühne wird (D. J. Mastro-narde, *Actors on High: The skene roof, the crane, and the gods in Attic drama*, ClAnt 9, 1990, 247–294) wird durch Ach. 262 – Dikaiopolis’ Frau soll die Phales-Prozession vom Dach aus betrachten (Olson, *Acharnians* LXVIII) – und Av. 268–293 bezeugt: die ersten vier Vögel erscheinen in der Höhe (Dunbar, *Birds* 17).

Bühnenmalerei: Wie in der Diskussion der Anzahl der Türen stellt die Bühnenmalerei ein argumentatives Kampfgebiet zwischen Minimalisten und Maximalisten dar. Benötigt man optische Signale, oder genügt die bloße verbale Skenographie? Zweifelsohne (oder mit größter Wahrscheinlichkeit) benötigt die Aufführung des *Friedens* und der *Vögel* einige Staffage, die das mit Steinen verbarrikadierte Gefängnis Eirenes (wohl das mittlere Tor der Skene; Olson, *Peace* XLIV–XLVI) oder den mit Büschen verzierten Vogelpalast des Wiedehopfs (Dunbar, *Birds* 16f.) andeuten. Ob die Propyläen der Akropolis als Spielstätte der *Lysistrate* einer eigenen skenographischen Darstellung in der Form von bemalten, abnehmbaren Platten bedurfte (Dale, *Birds* 16 Anm. 4), scheint dagegen fraglich; hierfür könnte auch die verbale Bühnenmalerei genügen. In den anderen Stücken genügt der einfache Bühnenhintergrund als optisches Signal für ‚Haus‘ oder ‚Häuser‘.

Bühnenmaschinen: H.-J. Newiger (*Ekkyklema und Mechane in der Inszenierung des griechischen Dramas*, in: Newiger, *Drama und Theater* 96–106) und E. Pöhlmann (*Zur Bühnentechnik im Dionysostheater des 4. Jahrhunderts*, in: Pöhlmann, *Studien* 155–164 in Auseinandersetzung mit Newiger) machen die Verwendung der beiden Theatermaschinen auf der komischen (und damit auch der parodierten tragischen) Bühne mehr als wahrscheinlich (Mechane: Nub. 223ff., Pax 174ff., Av. 1198ff.). Umstritten ist die Verwendung der Mechane in Thesm. 1098 (Austin – Olson, *Thesmophoriazusae* 326; G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, *Estudios griegos e indoeuropeos* 18, 2008, 177–188). In Nub. 223ff. wird die Mechane als Mittel der Deutung eingesetzt: sie verstärkt die Leitmetapher der Komödie, das ‚Schweben‘, und führt Sokrates’ Abgehobenheit (225 ἀερόπατῶ) unübersehbar vor Augen. Die Szene aus dem *Frieden* stellt die tragische Verwendung der Mechane in jeder Hinsicht auf den Kopf: Sie eröffnet das Stück, die Bewegung geht von der Erde in den Himmel, und ein Mensch begibt sich zu den Göttern, um Ordnung in der Welt zu schaffen.

Sichere Szenen für einen Einsatz der „Sonderbühne“ des Ekkyklemas – so die treffende Bezeichnung durch K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (A. Francke), Bern 1949, 106 – sind Ach. 408ff. und Thesm. 96ff.: Euripides und Agathon werden auf dem zu ihrem Metier passenden Gefährt aus dem Haus gerollt. Auf den Einsatz der Bühnenmaschine wird deutlich mit ἐκκυκλεῖν (Ach. 408f., Thesm. 96) und ἐσκυκλεῖν (Thesm. 265), mit ‚heraus-‘ und ‚hereinrollen‘, hingewiesen. Die Verwendung des Ekkyklemas, auf dem im *Frieden* Eirene aus der Höhle gezogen wird, wird nach H.-J. Newiger (*Retraktationen zu Aristophanes' Frieden*, in: Newiger, *Drama und Theater* 269f.) und E. Pöhlmann (*Bühnentechnik* 159) von Olson (*Peace* XLVI) unterstützt. Charons Kahn (Ran. 209ff.) als Ekkyklema zu deuten (Dearden, *Stage* 172), wird von Zimmer-

mann (*Untersuchungen* 1, 165) zurückgewiesen. Zimmermann nimmt einen auf Rollen von einer Seite der Skene zur anderen gezogenen Wagen an. Dover (*Frogs* 213) verweist darauf, dass ein Schiffskarren nach Kratinos’ Ὀδυσσεύς und Eupolis’ *Taxiarchen* keine unlösbare technische Herausforderung dargestellt haben könne.

O. Lendle (*Überlegungen zum Bühnenkran*, in: Pöhlmann, *Studien* 165–172) nimmt eine Rekonstruktion des Krans vor. Die literarischen Testimonien zu den Bühnenmaschinen sind zusammengestellt von Csapo – Slater (*Context* 268–274).

Zahl der Schauspieler und Rollenverteilung: D. M. MacDowell, *The number of speaking actors in Old Comedy*, CQ 44 (1994) 325–335 nimmt eine gründliche Analyse der aristophanischen Komödien im Hinblick auf die eingesetzten Schauspieler vor. Lediglich *Ritter* und *Plutos* kommen mit drei Schauspielern aus. In den *Acharnern* wird – allerdings nur für zwei Verse (100, 104) – für die Rolle des Pseudartabas ein fünfter Schauspieler benötigt. Aber auch in den *Acharnern* kann der fünfte Schauspieler entweder durch raschen Rollenwechsel oder dadurch, dass ein anderer Schauspieler die zwei Verse des Pseudartabas mit verstellter Stimme sprach, überflüssig gemacht werden (Diskussion bei Zimmermann, *Inszenierungsfragen* 674). Die Kommentare der Oxford-Reihe nehmen in der Regel eine Aufteilung der einzelnen Rollen unter die Schauspieler vor: Besonders instruktiv sind Olson, *Acharnians* LXV (fünf Schauspieler), Henderson, *Lysistrata* XLII–XLIV, Austin-Olson, *Thesmophoriazusae* LXVIII–LXIX (vier Schauspieler), Dover, *Frogs* 104f. (vier Schauspieler, Verteilung in tabellarischer Form).

Der den Gesang des Chores und der Schauspieler begleitende Aulosspieler wird in Eccl. 890–892 und vor allem Av. 209–222 in die Handlung einbezogen: In den *Vögeln* singt der Wiedehopf zunächst, um seine Gattin, die Nachtigall, zu wecken, als Solo a capella (209–222), darauf ertönt aus dem Gebüsch als Gesang der Nachtigall ein Aulos-Solo (Vermerk αὐλεῖ nach 222; Zimmermann, *Untersuchungen* 1, 70–74).

Wie in der Tragödie gibt es auch in der Komödie kleinere Partien, die von dem Choregen zusätzlich zu den regulären Schauspielern bezahlt werden mussten (παράχορηγήματα), wie die Kinder in den *Wespen* (234–315) oder im *Frieden* (114–119, 1265–1304). Zur Sonderleistung des Choregen vgl. Wilson, *Khoregia* 342f. Anm. 168. Ob der Chor der Frösche in der gleichnamigen Komödie eine solche Zusatzleistung war, hängt davon ab, ob er tatsächlich zu sehen war; wenn nicht, konnte sein Part aus dem hinterszenischen Raum vom regulären Chor übernommen werden.

Statisten: Der Einsatz der sicher zahlreichen stummen Rollen (κωὰ πρόσωπα) – in den *Acharnern* z. B. sicher elf an der Zahl (Olson, *Acharnians* LXV), bedeutend mehr nach Hendersons Rekonstruktion (*Lysistrata* XLIII–XLIV) in Lys. – besonders von Sklaven (z. B. Thesm. 279ff.), (teils nackten) Hetären (Ach. 1198ff.,

Vesp. 1373ff., Pax 886ff., Lys. 1114ff., Thesm. 1181ff.), Musikanten (Ach. 860–869) – dient teils der Steigerung der Komik oder Dramatik, aber erfolgt vor allem aus praktischen Gründen, vorwiegend zum Transport von Requisiten. Weibliche sprechende Rollen wurden wie in der Tragödie von Männern gespielt, während die weiblichen stummen Rollen, zumal wenn sie nackt waren, in der Regel wohl tatsächlich Frauen waren (Dover, *Aristophanic comedy* 27). Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass Nacktheit durch Kostümierung dargestellt wurde; in diesem Fall könnten die Frauenrollen auch von Männern übernommen werden, wie Dover (*Aristophanic comedy* 27) zu Vesp. 1342–1387 ausführt.

Masken und Kostüme: In der Nachfolge von Pickard-Cambridge (*Dramatic festivals* 177–231) fanden Masken und Kostüme der Alten Komödie unter verschiedenen Gesichtspunkten die Aufmerksamkeit der Forschung: (1) Identifizierung von Terrakotten oder Vasenbildern mit komischen Charakteren, insbesondere unter Einbeziehung von Pollux' Maskenkatalog (*Onomastikon* 4, 99–154, komische Masken 143–154); (2) kultische Dimension der Maske, insbesondere im Zusammenhang mit der Ursprungsdiskussion der dramatischen Gattungen; (3) karnevalistische Aspekte der Maske sowohl unter dem Einfluss von Bachtin als auch unter anthropologischen und ethnologischen Aspekten; (4) semantische Dimensionen der Masken, die Masken als Element der komischen Konzeption. Es versteht sich von selbst, dass in den Forschungsbeiträgen zum Teil mehrere Aspekte in übergreifender Art und Weise behandelt werden.

Bereits vor über 50 Jahren hatte H.-J. Newiger (*Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes* [C. H. Beck], München 1957 [Zetemata 16], Nachdruck Stuttgart 2000 [Drama, Beiheft 10]) im 2. Kapitel zu den Chorpersionifikationen (50–103) herausgearbeitet, wie Kostüm und Maske dazu eingesetzt werden, wesentliche Elemente der Konzeption des jeweiligen Stücks vor Augen zu führen. Newiger betont, dass eine aristophanische Komödie ihre sinngebende Vielschichtigkeit nur aus dem Zusammenspiel von Bühne, Kostüm, Maske und Text erhalte. Paradebeispiel ist der Wolkenchor, der in seiner Windigkeit und Abgehobenheit sinnfälliger Ausdruck des Wesens der Intellektuellen ist.

Eine umfassende Darstellung der Masken und Kostüme in der aristophanischen Komödie legte 1980 Stone (*Costume*) vor. In ihrer umfangreichen Arbeit (528 S.) bespricht sie die Bestandteile des komischen Kostüms (I, 18–266), die Beziehung zwischen Kostümierung und dramatischer Rolle (II, 267–397) sowie die Bedeutung von Kostümwechseln im Verlauf eines Stücks (III, 398–445). In einer Appendix widmet sie sich der viel und kontrovers diskutierten Frage der rituellen Dimensionen des Kostüms.

Die neueren Kommentare (siehe oben zu Türen) widmen sich jeweils auf der Basis der internen Didas-

kalien der Rekonstruktion der Kostümierung der *dramatis personae*. Als Basisinformation lässt sich aus diesen Darstellungen zu Maske und Kostüm festhalten: Männer trugen dunkel gefärbte Masken, die mit einem abnehmbaren Bart versehen waren (Ach. 117–122, Thesm. 222f.; Stone, *Costume* 28–31), Frauen und effeminiertere Männer wie Agathon und Kleisthenes in den *Thesmophoriazusen* weiße (Austin – Olson, *Thesmophoriazusen* LXX). Die Masken waren mit einer Perücke versehen; die Länge der Haare diente zur Kennzeichnung der sozialen Stellung und der politischen Einstellung: Lange Haare waren aber als Statussymbol gegen Ende des 5. Jahrhunderts schon aus der Mode gekommen (Stone, *Costume* 60–63).

Aus Eq. 230–233 wurde in der Forschung teilweise die Existenz von ‚Porträtmasken‘ oder von karikierenden Darstellungen angenommen, durch die individuelle Gesichtszüge in übertriebener Weise wiedergegeben wurden. Die Forschung ist in der Annahme von Porträtmasken immer noch gespalten. Skeptisch zur Existenz von Porträtmasken ist Dover (*Aristophanic comedy* 28f.), ausführlich in: *Portrait-Masks in Aristophanes*, in: ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: *Studia Aristophanea viri Aristophanei* W. J. W. Koster in honorem (Hakkert), Amsterdam 1967, 16–28 (= H.-J. Newiger [Hg.], *Aristophanes und die Alte Komödie* [Wissenschaftliche Buchgesellschaft], Darmstadt 1975, 154–169 [Wege der Forschung, Bd. 265]). Stone (*Costume* 31–38) spricht sich mit aller Vorsicht für die Möglichkeit von Porträtmasken aus, ebenso W. Kraus, *Aristophanes' politische Komödien: Die Acharner – Die Ritter* (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien 1985, 117f. und L. P. E. Parker, *Eupolis or Dicaeopolis?*, JHS 91 (1991) 206f. D. Welsh, *Knights 230–3 and Cleon's eyebrows*, CQ 29 (1979) 214f. und E. L. Brown, *Cleon caricatured on a Corinthian cup*, JHS 94 (1974) 168 nehmen an, dass Kleon auffallend hässliche Augenbrauen gehabt habe und dies in der Maske ausgedrückt worden sei; dagegen wendet sich mit überzeugenden Argumenten S. D. Olson, *Cleon's eyebrows* (*Cratin. Fr. 228 K.-A.*) and late 5th-century comic portrait masks, CQ 49 (1999) 320f. K. Sidwell muss für seine in mehreren Arbeiten geäußerte These einer ‚Metakomödie‘ Porträtmasken annehmen (*Authorial collaboration? Aristophanes' Knights and Eupolis*, GRBS 34, 1993, 365–389; *Aristophanes' Acharnians and Eupolis*, C&M 45, 1994, 71–115; *Comic rivalry and the caricature of comic poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' Wasps*, BICS Suppl. 66, 1995, 56–80; *Aristophanes' Acharnians and Eupolis again: metacomedy in action*, in: C. W. Marshall – G. Kovacs [Hgg.], *No laughing matter. Studies in Athenian comedy* [Bristol Classical Press], London 2012, 35–53, besonders 38–40). Der Witz in Eq. 230–233 könnte entweder so verstanden werden, dass Kleons Gesicht zu durchschnittlich ist, um es in einer Porträtmaske abzubilden, oder aber, dass es so monströse Züge aufweist (vgl. Vesp. 1031–1035, Pax

753–757), dass eine lebensnahe Darstellung Schrecken verursacht hätte (Dover, *Aristophanic comedy* 29).

Männliche Rollen hatten einen ausgestopften Bauch und ein ebensolches Gesäß sowie einen hängenden oder erigierten Phallos (Stone, *Costume* 72–143). Der Phallos konnte zu komischen Zwecken in die Inszenierung einbezogen werden wie in den *Wespen* 1341–1350, wo Philokleon ihn als Seil einsetzt, um die Flötenspielerin auf die Bühne zu hieven. J. R. Porter (*Aristophanes, Acharnians* 1118–21, G & R 51, 2004, 21–33) nimmt den Einsatz des Phallos in der Rüstungsszene der *Acharner* an und tritt für einen offen ‚schwingenden‘, nicht aufgerollten Phallos ein. Ob die komischen Chöre ebenfalls einen Phallos trugen, ist in der Forschung umstritten (Stone, *Costume* 100–102); der Beginn der Parabasenode der *Wespen* (1060–1062) belegt jedoch eindeutig, dass der Chor – wenigstens in diesem Stück – mit einem Phallos ausgestattet war (MacDowell, *Wasps* 270). Der Phallos – dies könnte eine komische Pointe sein – wird in diesem Stück als Stachel eingesetzt, mit allen obszönen Doppeldeutigkeiten, die sich dadurch ergeben.

Man kann den Phallos einerseits als Relikt der Wurzeln der Komödie in phallischen Begehungen oder – besser – als einen Hinweis auf die im außertheatralischen Raum existierenden Riten erklären, andererseits im dionysischen Aufführungsrahmen als Ausdruck der ‚institutionalisierten Schamlosigkeit‘ (S. Halliwell, *Greek laughter. A study of cultural psychology from Homer to early christianity* [Oxford University Press], Oxford 2008, 253); schließlich kann er – wie der Wespen-Chor zeigt – semantisch aufgeladen werden und in die Handlungskonzeption einer Komödie eingebunden sein.

Masken und Kostümierungen spielten immer schon eine wichtige Rolle bei der Suche nach dem Ursprung der dramatischen Gattungen (Sifakis, *Parabasis*). Das ausgestopfte Kostüm („Dickbauchtänzer“) und der Phallos verweisen überdeutlich auf die kultischen, dionysischen Bezüge: A. Seeberg, *From padded dancers to comedy*, in: A. Griffiths (Hg.), *Stage directions. Essays in ancient drama in honour of E. W. Handley*, BICS Supplement 66 (1995) 1–12; M. Steinhart, *Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit* (Philipp von Zabern), Mainz 2004, besonders III: *Der Tanz der Dickbäuche: Mimetische Vorführungen in Korinth* (32–64); J. R. Green, *Let's hear the fat man. Padded dancers and the prehistory of drama*, in: Csapo – Miller, *Origin* 96–117; B. Zimmermann, *Ursprungsfragen, Vor- und Frühgeschichte, Organisation*, in: Zimmermann, *Handbuch* 451–474.

Der zeit- und raumübergreifende Vergleich karnevallesker Phänomene in der aristophanischen Komödie unter dem Einfluss Bachtins (dazu W. Rösler, *Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland*, QUCC n. s. 23, 1986, 25–44; P. v. Möllendorff,

Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin [Gunter Narr], Tübingen 1995 [Classica Monacensia 9]) lenkte die Aufmerksamkeit auf die grotesken, verzerrten Aspekte der Masken und des menschlichen Körpers in der aristophanischen Komödie.

B. Zimmermann (*Der menschliche Körper in der antiken Komödie*. In: P. Michel [Hg.], *Symbolik des menschlichen Leibes* [Peter Lang], Frankfurt/M. u. a. 1995, 257–265 [Schriften zur Symbolforschung Bd. 10]) zeigt, wie Aristophanes den menschlichen Körper, die Beschreibung des Aussehens einer Person und ihrer körperlichen Funktionen und Mängel einerseits im Rahmen des *ὄνομαστί κωμῶδεν* zur Ausgrenzung von Personen durch Spott, andererseits als Symbol einsetzt, um gesellschaftliche Phänomene bildhaft umzusetzen. Politik, Dichtung, das soziale Verhalten der Bürger: all dies lässt sich komisch-bildhaft durch die Körpersymbolik verdeutlichen und auf die Bühne bringen. Der menschliche Körper wird mit M. Douglas (*Purity and Danger* (1966) deutsch: *Reinheit und Gefährdung: eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu* [Suhrkamp, Frankfurt/M. 1988]) als ein geeignetes Analogon des sozialen Systems verstanden, das unmittelbar einleuchte.

H. P. Foley (*The comic body in Greek art and drama*, in: B. Cohen [Hg.], *Not the classical ideal. Athens and the construction of the other in Greek art* [Brill], Leiden – Köln 2000, 275–311) nimmt einen Bezug zwischen politischem Anspruch der Komödie und dem grotesken Kostüm wahr: Unter dem Mantel des Grotesk-Absurden versuche der komische Dichter, das Verhalten der Bürger in der Polis zu beleuchten und zu korrigieren. E. Stehle (*The body and its representation in Aristophanes' Thesmophoriazassae: Where does the costume end?*, *AJPh* 123, 2002, 396–406) stellt heraus, dass im Unterschied zu anderen Komödien des Aristophanes in Thesm. der Phallos als typisches Zeichen von Maskulinität und männlicher gesellschaftlicher und politischer Macht seine Funktion verloren habe. In Thesm. verlieren die Männer, indem sie wie Euripides ein Bild von Weiblichkeit kreieren und dies auf den Oikos projizieren, selbst ihre Männlichkeit (Verwandter des Euripides, Agathon), in Lys. symbolisiert der erigierte Phallos nicht Lusterfüllung, sondern unbefriedigtes Verlangen. Den Körper als expressives Mittel in der Inszenierung der aristophanischen Komödie im Wechselspiel zwischen kultischem Rahmen und Innovationszwang der Dichter im agonalen Aufführungskontext untersucht A. Bierl (*Experimentelle Innovation und ihre rituell-pragmatischen Grenzen in der Alten Komödie*, QUCC n. s. 73, 2002, 7–21).

Auf die Transvestie-Szenen in Thesm. und Eccl. geht auch J. Robsen ein (*New clothes, a new you: clothing and character in Aristophanes*, in: L. Cleland – M. Harlow – L. Llewellyn-Jones [Hgg.], *The clothed body in ancient world* [Oxford University Press], Oxford 2005, 65–74).

Durch das Anlegen weiblicher Kleider geschieht ein Wandel im Verhalten der Personen, wobei besonders der Umgang mit ihrer neuen Geschlechterrolle auffallend ist. Vergleichbar ist der Ansatz Robsens in: *Aristophanes and how to write tragedy. What you wear is what you are*, in: F. McHardy – J. Robsen – D. Harvey (Hgg.), *Lost dramas of classical Athens. Greek tragic fragments* (University of Exeter Press), Exeter 2005, 173–188: Euripides und Agathon versetzen sich durch das Anlegen von Kostümen in eine bestimmte Stimmung. G. Compton-Engle (*Control of costume in three plays of Aristophanes*, *AJPh* 124, 2003, 507–535) untersucht anhand des Kostümwechsels in Ach., Thesm. und Ran., wie sich der Wettstreit der komischen Charaktere um Überlegenheit und sozialen Status im Kleiderwechsel, den sie im Verlauf der Stücke vornehmen, widerspiegelt.

B. Pütz (*Schräge Vögel und flotte Wespen: Grenzüberschreitungen zwischen Mensch und Tier bei Aristophanes*, in: A. Alexandridis u. a. [Hgg.], *Mensch und Tier in der Antike* [Dr. Ludwig Reichert Verlag], Wiesbaden 2008, 219–241) untersucht die Chöre der *Wespen* und *Vögel* unter dem Aspekt der Kostümierung, der Sprache und des Verhaltens und folgert aus den geringfügigen Unterschieden zwischen Mensch und Tier, dass allgemein gewisse menschliche Charaktereigenschaften mit Tieren assoziiert werden.

Der Poetik der komischen Maske des 5. Jahrhunderts widmet sich D. Wiles (*The poetics of the mask in Old comedy*, in: Revermann – Wilson, *Performance* 374–392). Körper und Maske dürfen nicht getrennt, sondern nur als Einheit und ästhetisches Ganzes gesehen werden. Durch das Anlegen der Maske und des Kostüms gehe mit dem Schauspieler eine physische und mentale Veränderung vorstatten, sodass keine Unterscheidung zwischen Kostüm und Maske und wirklichem Körper des Schauspielers getroffen werden könne. In eine ähnliche Richtung geht A. Varakis (*Body and mask in Aristophanic performance*, *BICS* 53, 2010, 17–38). Sie stellt – unter Einbeziehung von Terrakottafiguren und süditalienischen Vasenbildern – heraus, dass die grotesk-hässliche Ausstattung der komischen Schauspieler in der Verbindung von Gesichts- und Körpermaske (Ausstopfungen, Phallos) ein essentieller Bestandteil der komischen Performance sei und erst durch diese Elemente die Transformation des Schauspielers in einen anderen Charakter möglich werde.

Maske und Körper werden kulturvergleichend unter dem Aspekt der Karnevalisierung behandelt in dem von P. Sisto und P. Totaro herausgegebenen Band *La maschera e il corpo* (Progedit), Bari 2012; mit Aristophanes befassen sich Beiträge von G. Mastromarco (*Aristofane e le „maschere“ animalesche del demagogo*, 11–28) und B. Zimmermann (*Il corpo umano nella Commedia Antica*, 29–38).

Requisiten: Die Bestimmung von Requisiten anhand innerer Didaskalien war immer schon eine Aufgabe von Kommentatoren des Aristophanes, nimmt aber,

wenn man die Kommentare der letzten Jahre durchsieht, immer größeren Raum unter der Rubrik ‚Staging‘ ein. In jüngerer Zeit wird unter dem Einfluss der Performance-Theorie mit immer größerem Nachdruck auf die Bedeutung der Requisiten (allgemein σκευή, σκευάρια) hingewiesen, die in der Regel von stummen Personen auf die Bühne gebracht werden. Sie dienen häufig wie die Kostümierung der Vermittlung inhaltlicher Aussagen: so die den Frieden symbolisierenden Weinschläuche (Ach. 115ff.) oder der Kohlenkorb in den (Ach. 331) oder der martialische Helm des Lamachos (Ach. 581ff.), wie nach Newiger (*Metapher* 104–106) M. C. English (*Reconstructing Aristophanic performance: Stage properties in Acharnians*, *CW* 100, 2007, 199–227) herausarbeitet. Systematisch widmet sich M. C. English dem Einsatz von Requisiten, dem sie einen großen Anteil am Erfolg des aristophanischen Frühwerks zuweist, in: *The diminishing role of stage properties in Aristophanic comedy*, *Helios* 27, 2000, 149–162. Sie unterscheidet fünf Typen und Verwendungsformen von Requisiten: (1) Luxusgegenstände, (2) speziell für die Aufführung angefertigte Gegenstände, (3) Präsentation von einer Masse von Gegenständen in „stock scenes“, (4) Verwendung von Gegenständen, um – im Sinne Newigers (*Metapher*) – abstrakte Sachverhalte zu verdeutlichen, (5) zur Erzeugung von Sprachwitz. In der Zeit nach der Sizilischen Expedition habe dieses Ausstattungstheater – wohl aus ökonomischen Gründen – an Bedeutung verloren. Dieser Verringerung der Requisiten in der aristophanischen Komödie geht M. C. English – mit vergleichbaren Ergebnissen – in einem weiteren Artikel nach (*The evolution of Aristophanic stagecraft*, *Leeds Classical Studies* 4, 2005, 1–16). Wie durch ein Requisit, in diesem Fall eine Papyrusrolle, die Charakterisierung einer Person, des Euripides (Ach. 393–479), Agathon (Thesm. 29–265) und Sokrates (Nub. 126–239), als Intellektuelle unterstützt wird, zeigt J. Whitehorne (*Aristophanes' representation of „intellectuals“*, *Hermes* 130, 2002, 28–35).

Eine Poetik des Requisits zeichnet B. Zimmermann anhand Ach. 393–489 nach (*Eine kleine Poetik des Requisits. Zu Aristophanes, Acharner 393–489*, *Archiv für Papyrusforschung* 57, 2011, 430–433). Zimmermann versucht nachzuweisen, dass die parodische Kritik des Aristophanes darauf hinweise, dass die Wirkung der euripideischen Tragödien, wie Euripides Dikaio- polis gegenüber selbst zugeben muss, nicht auf der Konzeption (σύστασις τῶν πραγμάτων) seiner Stücke, sondern in erster Linie auf der Ausstattung, auf Kostümen und Requisiten, beruhe. Damit treffe sich Aristophanes mit Aristoteles, der in der *Poetik* betont, dass sich Kraft und Wirkung (δύναμις) einer Tragödie, vor allem ihr Telos, Furcht und Mitleid zu erregen, auch ohne die Mittel einer Inszenierung und ohne Schauspieler entfalten müssen (1450b18f.).

Ein auffallendes und großen Eindruck erweckendes ‚Requisit‘ war ohne Zweifel die Statue der Friedens-

göttin in Aristophanes' *Frieden*, auf die Eupolis (Fr. 62 PCG) und Platon (Fr. 86 PCG) spöttisch Bezug nehmen (Diskussion der Probleme bei Olson, *Peace* XLIII–XLIV).

Musik, Gesang: Die Beschäftigung mit der griechischen Musik hat in den letzten Jahrzehnten – nicht zuletzt durch die Arbeiten von E. Pöhlmann (*Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte* [Peter Lang], Frankfurt/M. u. a. 1988), M. L. West (*Ancient Greek music* [Clarendon], Oxford 1992) und die Edition der Zeugnisse der griechischen Musik durch E. Pöhlmann und M. L. West (*Documents of ancient Greek music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary* [Clarendon], Oxford 2001) – großen Auftrieb erhalten. Einen Meilenstein der Forschung stellt der von B. Gentili und R. Pretagostini herausgegebene Band *La musica in Grecia* (Laterza), Roma – Bari 1988 dar. Ein neueres Grundlagenwerk für die Beschäftigung mit griechischer Musik ist P. Murray – P. Wilson (Hgg.), *Music and the muses. The culture of mousike in the classical Athenian city* (Oxford University Press), Oxford – New York 2004. Von besonderem Interesse für Aristophanes sind die Beiträge von C. Calame, *Choral forms in Aristophanic comedy: musical mimesis and dramatic performance* (157–184), A. Barker, *Transforming the nightingale: aspects of Athenian musical discourse in the late fifth century* (185–204) und E. Csapo, *The politics of the New Music* (207–248).

Die Bedeutung, die der musikalischen Ausgestaltung eines Dramas der klassischen Periode zukam, kann nicht überschätzt werden. Wie bei der Inszenierung sind wir bei der ‚musikalischen Rekonstruktion‘ auf die Auswertung der internen Didaskalien angewiesen. B. Zimmermann hat sich in den beiden Bänden der *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 1: *Parodos und Amoibaion*, Bd. 2: *Die anderen lyrischen Partien* (Verlag Anton Hain), Meisenheim ²1985, 1985 ausführlich damit auseinandergesetzt, wie sich aus der metrischen Form der lyrischen Partien Rückschlüsse auf die musikalische Gestaltung ziehen lassen könnten; vgl. auch B. Zimmermann, *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in: Gentili – Pretagostini, *La musica in Grecia*, 199–204; *Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.* Lexis 11, 1993, 23–35; *Verbale Programm Musik. Klang, Rhythmus Text in der griechischen Literatur*, Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 8 (2009) 189–199; *La critica musicale negli Uccelli di Aristofane*, Annali Online di Ferrara – Lettere VII 2 (2012) 191–202.

Tanz: Wie die Musik gehört auch die choreographische Ausgestaltung zu den verlorenen Bestandteilen

einer Komödienaufführung. B. Zimmermann (*Tanz in der Aristophanischen Komödie*, in: Primeras jornadas internacionales de teatro griego [Universitat de Valencia], Valencia 1996, 121–132) untersucht die metatheatralischen Hinweise auf Tanz, insbesondere in der Parodos des *Friedens* (323.324 σχήματα, σχηματίζειν) und in der Exodos der *Wespen*, die in einer ausgelassenen, dionysischen Tanzburleske Philokleons (1483–1537) gipfelt. In den *Vögeln* schließlich drückt der „klumpfüßige“ Kreistanz des Dithyrambikers Kinesias aus (1379), dass sich seine Dithyramben nicht richtig tanzen lassen. P. Thiery untersucht in demselben Band die rituellen Tänze in der aristophanischen Komödie (*Chants et danses religieux dans le théâtre d'Aristophane*, 43–74). Die metatheatralischen Formulierungen, die im Zusammenhang mit Tanz verwendet werden, behandelt M. H. Delavaud-Roux (*Danser chez Aristophane*, in: P. Thiery – M. Menu, *Aristophane* 295–307).

Die ausführlichste Darstellung des Tanzes unter performativen und rituellen Gesichtspunkten stammt von A. Bierl (*Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität [unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG]*, München – Leipzig 2001 [Beiträge zur Altertumswissenschaft 126]). Bierl sieht das verbindende Element zwischen rituellen Gesängen wie denen der Ithyphaloi und Phallophoren mit komischen Chorliedern in der ‚Performativität‘, die in drei Kennzeichen zum Ausdruck komme: (1) Einer Handlung geht häufig ein antizipierender Sprechakt voraus, (2) der multimediale und synästhetische Charakter des Rituals führt zu einer intensiven, emotionalen Erfahrung der Teilnehmer, (3) die Choreuten verweisen durch ihre tänzerischen Bewegungen und stimmlichen Äußerungen auf die äußere rituelle Kommunikationssituation. Dadurch wird ein dynamisches, offenes Modell des Chors etabliert, da der Chor als ‚shift‘ im Sinne der modernen Sprechakttheorie eine Vermittlerrolle sowohl zwischen Publikum und Bühne als auch zwischen göttlicher und menschlicher Ebene einnimmt. Dabei agiert er weniger als zusätzlicher Schauspieler, sondern als heimlicher ‚Katalysator‘ in der Orchestra, der dem Publikum die eigene Initiation in Erinnerung ruft und dadurch zum Überdenken der von der Polis konstruierten Geschlechterrollen anregt. Chor, Theater und Ritual treffen sich somit in der Performativität und in der ihnen jeweils innewohnenden Tendenz, auf vielen medialen Ausdrucksebenen symbolische Zusammenhänge als Schau-Spiel darzubieten, das Darsteller wie Zuschauer in einem umfassenden Sinne verbindet und transformiert.