

Vom Maskenkult zur Theatermaske
Haben die antiken Theatermasken die Stimme
verstärkt?

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie
der Universität Trier

Fachbereich II
(Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften)
Phonetik

vorgelegt von Corinna Dräger aus Trier

Gutachter:

Prof. Dr. Jens-Peter Koester
Dr. Herbert Masthoff

Danksagung

Mein Dank gilt vor allem Prof. Dr. Jens-Peter Koester für die Anregung zur Promotion und das damit in mich gesetzte Vertrauen. Ihm und Dr. Herbert Masthoff bin ich für ihre fachliche Betreuung, ständige Erreichbarkeit und fortwährende Bereitschaft zu wissenschaftlicher Diskussion verbunden. Darüber hinaus danke ich Dr. Marcello Ghetta und Sabrina Fritschen für ihre Hilfestellung bei der Übersetzung der italienischen und französischen Texte, Dr. Achim Klein für seine wertvollen Ratschläge zu Fragen der Formatierung, Rainer Prieß für seine Unterstützung bei der Bearbeitung der in der Publikation leider nicht mehr enthaltenen Bilder sowie insbesondere Dirk Junk, der mir unschätzbare Anregungen gegeben hat, und meinen Eltern, ohne die die Realisierung nicht möglich gewesen wäre.

Trier, im September 2010

Corinna Dräger

Tag der Disputation: 12. Februar 2010

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	1
1.1	Forschungsgeschichte	1
1.2	Begründung, Methode und Ziel der eigenen Arbeit	2
1.3	Überblick über den Aufbau der Arbeit	2
2	Antike Theatermasken	4
2.1	Definition	4
2.2	Aussehen	4
2.3	Handhabung	4
2.4	Herkunft	5
3	Der Gott Dionysos	7
3.1	Allgemeines	7
3.2	Mythologie	7
3.3	Die Erklärung des Namens Dionysos	9
3.4	Der dionysische Thiasos	10
3.4.1	Satyrn und Silen	10
3.4.2	Nymphen	11
3.4.3	Mänaden	12
3.5	Die dionysischen Attribute	14
3.6	Der Dionysos-Kult – Eine griechische Fest- und Theatergeschichte	14
4	Das griechische Theater	21
4.1	Die attischen Dionysos-Feste	21

4.1.1	Die Städtischen Dionysien	21
4.1.1.1	Der Proagon (8. Elaphebolion)	23
4.1.1.2	Die Ankunft des Gottes (9. Elaphebolion).....	24
4.1.1.3	Der erste Festtag (10. Elaphebolion).....	24
4.1.1.4	Die dramatischen Agone (11.-14. Elaphebolion).....	25
4.1.1.5	Die Volksversammlung im Theater (vermutlich 16. Elaphebolion).....	26
4.1.1.6	Das Zustandekommen einer Aufführung.....	26
4.1.1.6.1	Die Choregie	26
4.1.1.6.2	Der Chorodidaskalos	29
4.1.1.6.3	Die Einstudierung	30
4.1.1.6.4	Die Preisrichter	31
4.1.1.7	Ehrungen und Weihgeschenke.....	32
4.1.1.8	Chancengleichheit.....	33
4.1.1.9	Das Publikum.....	34
4.1.1.10	Die Schauspieler	37
4.2	Außerattische Aufführungen	42
4.3	Die Theatermasken bei den Griechen.....	43
4.3.1	Die Masken der Tragödie	51
4.3.2	Die Masken der Komödie.....	56
4.3.3	Der Einfluss der Maske auf das Mienenspiel.....	59
5	Das römische Theater.....	63
5.1	Der Ursprung der römischen Bühnenspiele.....	63
5.2	Ludi – Die Spiele bei den Römern	64

5.2.1	Ludi magni bzw. ludi Romani.....	66
5.2.2	Ludi scaenici und die Rolle des Livius Andronicus.....	68
5.3	Die stadtrömischen Spielbedingungen	71
5.4	Die Schauspieler	75
5.4.1	Das römische Starwesen.....	79
5.4.1.1	Quintus Roscius Gallus.....	80
5.4.1.2	Clodius Aesopus	83
5.5	Die Theatermasken bei den Römern.....	85
6	Überleitung.....	90
6.1	Definition und Differenzierung phonetischer Begriffe.....	90
6.1.1	Verstärkung	90
6.1.2	Verständlichkeit.....	94
7	Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt?	106
7.1	Vorstellung und Untersuchung der einzelnen Belege	106
7.1.1	Literarische Zeugnisse.....	107
7.1.1.1	Gavius Bassus, Cassiodor und Boëthius.....	108
7.1.1.2	Iuvenal, Lukian, Prudentius, Persius und Philostrat der Jüngere.....	121
7.1.1.3	Plinius der Ältere, Solinus und Isidor	122
7.1.2	Architektonische Beobachtungen.....	128
7.1.2.1	Der Bart-Trichter.....	132
7.1.3	Pragmatische Überlegungen.....	147
7.1.3.1	Die Größe der Freilufttheater und ihre Zuschauermassen	147
7.1.3.2	Die Wirkung maskierter Schauspieler	156

7.2	Hoffmann, Castex, Panconcelli-Calzia.....	158
7.3	Zusammenfassung	161
7.3.1	Literarische Zeugnisse.....	161
7.3.2	Architektonische Beobachtungen.....	162
7.3.3	Pragmatische Überlegungen.....	162
8	Literatur.....	164
8.1	Allgemeine Nachschlage- und Sammelwerke	164
8.2	Abhandlungen.....	165

1 Einführung

1.1 Forschungsgeschichte

Zu Beginn des 18. Jh. setzten sich der Franzose Jean-Baptiste Du Bos¹ und der Italiener Francesco de Ficoroni² mit der Frage auseinander, ob die antiken Theatermasken die Aufgabe gehabt haben könnten, die Stimme ihrer Träger zu verstärken. Beide kamen zu einem bejahenden Ergebnis, was zur Folge hatte, dass sich viele Handbücher der damaligen Zeit ihrer Meinung anschlossen. Bisweilen wurde dieser Ansicht widersprochen, die Frage offengelassen oder ganz übergangen.³

Ein bezeichnendes Beispiel für die lange Zeit herrschende Uneinigkeit und Ungewissheit liefert August Witzschel (1813-1876) in seinen RE-Artikeln *Histrion* („Schauspieler“) und *Persona* („Maske“).⁴ Im Artikel *Histrion* (Sp. 1404, zitiert nach Dingeldein S. 7 mit Anm. 3) lesen wir: „Die Masken waren den griechischen Schauspielern notwendig, weil die Größe der Theater, zumal sie ohne Dach waren, eine Verstärkung der Stimme nötig machte“. In seinem Artikel *Persona* (Sp. 1375, zitiert nach Dingeldein a. a. O.) heißt es hingegen: „Ob die Masken zugleich eingerichtet waren die Stimme zu verstärken, bleibt ungewiß“. Und in demselben Artikel (Sp. 1374, zitiert nach Dingeldein a. a. O.) erfahren wir wiederum, dass der Gebrauch der Maske „namentlich in akustischer Hinsicht von Vorteil“ gewesen sei.⁵

Mit der Veröffentlichung von Otto Dingeldeins Aufsatz „Haben die Theatermasken der Alten die Stimme verstärkt?“ (Berlin 1890) schien das Interesse an dieser Thematik

¹ Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), französischer Ästhetiker, Historiker und Theologe. Nach dem Studium der Theologie und Rechtswissenschaft arbeitete er zunächst im Staatsdienst, bevor er sich ausschließlich der Schriftstellerei widmete. 1720 wurde er Mitglied der *Académie française*, deren langjähriger Sekretär (*Secrétaire perpétuel*) er war. Als Abbé war er zudem ein niedriger katholischer Geistlicher. Im deutschen Sprachgebiet wurde Du Bos vor allem durch seine Schrift *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* („Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerei“, Paris 1719) bekannt, in welcher er die Auffassung vertrat, dass es die Aufgaben von Dichtkunst und Malerei seien, *de toucher et de plaire* („zu berühren und zu gefallen“). Damit gehörte Du Bos zu den Begründern der ‚Empfindsamkeit‘, einer literarischen Epoche, die als Reaktion auf den ‚Rationalismus‘ verstanden werden kann.

² Francesco de Ficoroni (1664-1747), italienischer Antiquar, Archäologe, Fremdenführer, Gelehrter, Händler und Sammler. Er verfasste zahlreiche Publikationen zur antiken Kunst, die meist Gegenstände seiner eigenen Sammlung zum Thema hatten. In seinem reich illustrierten Buch *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani* („Die Bühnenmasken und komischen Figuren der alten Römer“, Rom 1736) stellt er erstmals systematisch antike Darstellungen von Theatermasken und -kostümen zusammen. Dabei berücksichtigt er Münzen, Gemmen, Öllampen, Terrakotten, Bronzen und Reliefs.

³ Einen Überblick über die entsprechenden Autoren und die von ihnen vertretenen Ansichten gibt Dingeldein S. 7 f. (zu abgekürzt zitierten Autoren / Werken s. mein Literaturverzeichnis).

⁴ Die entsprechende ältere RE-Auflage war mir trotz umfassender Suche nicht mehr zugänglich, so dass nur aus Dingeldein zitiert werden kann.

⁵ Es kann keinesfalls verwundern, dass Witzschels *Histrion*-Artikel 1913 durch den gleichnamigen Aufsatz von Boris Warnecke und Witzschels *Persona*-Artikel 1937 durch den gleichnamigen Aufsatz von Albrecht von Blumenthal ersetzt wurden.

zu versiegen. Dingeldein erteilte der Stimmverstärkungsfunktion eine entschiedene Absage. Zahlreiche spätere Autoren folgten ihm, indem sie hinsichtlich der akustischen Funktion der Masken lediglich auf seine Abhandlung verwiesen.

1.2 Begründung, Methode und Ziel der eigenen Arbeit

Kann die Frage der Stimmverstärkung durch die antiken Theatermasken wirklich als vollständig beantwortet gelten? Die Tatsache, dass dieses Thema bisher überwiegend aus archäologisch-philologischer Sicht betrachtet wurde, gibt zu Bedenken Anlass, denn eine umfassende Untersuchung desselben erfordert unweigerlich interdisziplinäre Behandlung: Kenntnisse der alten Sprachen, der antiken Kultur (Religion, Theater- und Maskengeschichte, Theater- und Maskenbau), der Akustik sowie insbesondere der menschlichen Stimme. Die bisherigen Beiträge auf diesem Gebiet versuchten zwar teilweise, diesem Anspruch zu genügen, doch fördert eine Einsichtnahme derselben häufig ein unzureichendes phonetisches Verständnis zutage, worauf in entsprechendem Zusammenhang noch näher einzugehen sein wird. Aus diesem Grund greift die vorliegende Arbeit die Überprüfung der Verstärkungsfunktion erneut auf, mit dem Ziel, sowohl archäologisch-philologischen als auch phonetischen Erwartungen zu entsprechen.

1.3 Überblick über den Aufbau der Arbeit

Da die Maske nicht nur zu den Requisiten des antiken Theaters zählte, sondern auch ein Element der griechischen Religion bildete, ist der eigentlichen Untersuchung der Verstärkungsfähigkeit antiker Masken eine Einführung in das antike Theaterwesen und den mit diesem stets verbunden gebliebenen Dionysos-Kult vorangestellt.

Ausgehend von einer knappen Skizzierung der antiken Maske (Definition, Aussehen, Handhabung) und ihrer Verankerung im religiösen Bereich (Herkunft) wird zunächst ein Einblick in die Entstehungsgeschichte des griechischen Theaters gegeben (der Gott Dionysos, seine Begleiter, seine Attribute und sein Kult). Danach erfolgt eine Einführung in das dem Kult entsprungene eigentliche Theater, das Theater als staatliche Institution: angefangen bei den attischen Dionysos-Festen, aus denen exemplarisch die Städtischen Dionysien herausgegriffen werden (Festverlauf, -vorbereitung, Ehrungen und Weihgeschenke, Chancengleichheit, Publikum, Schauspieler), über die außerattischen Aufführungen bis hin zu der Geschichte der antiken Maske als theatralischem Requisit, ihrer Entwicklung in der Tragödie und Komödie sowie ihrem Einfluss auf das Mienenspiel.

Im Anschluss daran wird das Theaterwesen der Römer vorgestellt, da diese nicht nur das Bühnenspiel, sondern auch den Gebrauch der Maske (nicht jedoch deren religiöse Komponente) von den Griechen übernommen haben. So weit es möglich war, wurde

hierbei versucht, die bei den Griechen besprochenen Aspekte auch bei den Römern Erwähnung finden zu lassen, so dass auch hier der Ursprung des Bühnenspiels den Anfang bildet, gefolgt von den verschiedenen ‚Spielen‘ (*ludi*), unter denen vor allem die ‚Bühnenspiele‘ (*ludi scaenici*) hervorgehoben werden, bis hin zu den Spielbedingungen, Schauspielern und Masken.

Den Auftakt für die Untersuchung der akustischen Funktion der antiken Masken macht die Definition der Begriffe ‚Verstärkung‘ und ‚Verständlichkeit‘, die in der Vergangenheit oft miteinander in Zusammenhang gebracht wurden, deren phonetische Differenzierung für die Analyse der vorliegenden Fragestellung jedoch von erheblicher Wichtigkeit ist. Anschließend werden die für eine Verstärkungsfähigkeit der antiken Masken vorgebrachten Belege vorgestellt, unterteilt in literarische Zeugnisse (Angaben antiker und spätantiker Autoren, aus denen eine Stimmverstärkungsfunktion hervorzugehen scheint), architektonische Beobachtungen (häufig sehr auffallende Mundöffnungen der antiken Masken, für die man eine andere Erklärung als Stimmverstärkung nicht zu finden wusste) sowie pragmatische Überlegungen (Glaube an die Unerlässlichkeit einer künstlichen Stimmverstärkung angesichts der gewaltigen Größe der antiken Freilufttheater und der damit verbundenen Zuschauermassen; befremdende Wirkung maskierter Schauspieler, woraus geschlossen wurde, dass die Masken eine spezielle Bedeutung gehabt haben müssen), deren Gültigkeit detailliert untersucht wird. Als Abschluss werden die Ergebnisse zusammengefasst.

2 Antike Theatermasken

2.1 Definition

Eine Maske (griech. *prósopon*, *prosopeíon*;⁶ lat. *persona*, *larva*) ist ein künstlicher Kopf bzw. ein künstliches Gesicht menschlicher, tierischer oder fantastischer Gestalt, der bzw. das es seinem Träger erlaubt, vorübergehend aus seiner eigenen Persönlichkeit herauszutreten und durch Verwandlung eine fremde, uneigene, bisweilen übernatürliche Existenz anzunehmen.

2.2 Aussehen

Die antiken Theatermasken bestanden aus vollen Kopfmasken, d.h. sie umschlossen den ganzen Kopf, besaßen einen Hinterkopf und Haare und wurden ähnlich wie ein Helm über den Kopf gestülpt.⁷ Schon der römische Grammatiker und Antiquar Gavius Bassus bei Gellius 5,7,2 (s. unten 7.1.1.1 mit Anm. 423) schildert die ‚Maske‘ (*persona*) als einen Gegenstand, der Haupt und Gesicht von allen Seiten umgibt: *caput et os coperimento personae tectum undique* (‚der Kopf und <damit auch> der Mund, durch die Umhüllung der Maske von allen Seiten bedeckt‘).

2.3 Handhabung

Was die Handhabung der antiken Theatermaske betrifft (das Auf- und zeitweise Absetzen, das Befestigen am Kopf, das Tragen und Aufbewahren), so finden sich nur wenige, sich ausschließlich auf Bildmaterial stützende Angaben bei Arnold (1875) S. 22:

„Die Maske ward wie unser Visier am Kinn gefasst, von unten nach oben [von oben nach unten?] über den Kopf gezogen [Anm. 9: Verweis auf Wieseler Taf. 6, Nr. 4; Taf. 10, Nr. 1] und unter dem Kinn mit Bändern befestigt [Anm. 10: Verweis auf Helbig, Wolfgang: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868, S. 353, Nr. 1469; S. 414, Nr. 1729]⁸ (...). Oben an der Maske war eine Handhabe zum bequemen Tragen oder Aufhängen angebracht [Anm. 13: Verweis

⁶ Das griechische Wort *prósopon* bzw. *prosopeíon* setzt sich zusammen aus *pros* (‚zu, bei, an‘) und *ops* (‚Gesicht‘); eine treffende Wiedergabe im Deutschen wäre demnach ‚Angesicht‘.

⁷ Daher finden sich im Griechischen für den Begriff ‚Maske‘ bisweilen die Bezeichnungen *kephalé* (‚Kopf‘) und *krános* (‚Helm‘) bzw. in Zusammenhang mit dem Begriff ‚Maske‘ die Verben *hypodýomai* (‚daruntertauchen / -kriechen / -schlüpfen‘) und *peritíthēmai* (‚sich etwas umlegen‘), so z.B. bei Aristophanes, *Thesmophoriazusen* 257 f.; Lukian, *Nigrinus* 11; *Timon* 28; *Anacharsis* 23; *Apologie* 2. Auf zahlreichen antiken Darstellungen ist die Kopfmaske deutlich zu erkennen, s. z.B. Froning (2002b) S. 74, Abb. 93; S. 75, Abb. 95; S. 76, Abb. 96; S. 78, Abb. 99. – Aufgrund der Schwierigkeit, für alle der von mir verwendeten bildlichen Darstellungen die Urheberrechte zu erlangen, wurden sämtliche Abbildungen durch Bildverweise ersetzt.

⁸ Eigene Anm.: Leider gibt Helbig gerade von Nr. 1469 und Nr. 1729 keine bildlichen Darstellungen, sondern nur verbale Beschreibungen derselben. Die Werke, die Abbildungen der entsprechenden Wandgemälde enthalten sollen (s. Helbig a. a. O.), waren mir in beiden Fällen nicht zugänglich.

auf Wieseler Taf. 6, Nr. 2]. Hatten die Schauspieler Pause, so schlugen sie die Maske wie ein Visier über den Kopf zurück [Anm. 14: Verweis auf Wieseler S. 45 mit Taf. 5, Nr. 51; Taf. 9, Nr. 2].“

Derselbe (1888) S. 1575a:

„Die Maske ward am Kinn gefaßt, sodann von oben nach unten über das Gesicht gezogen [Verweis auf S. 1576, Abb. 1635] und unter dem Kinn mit Bändern befestigt [...]. Oben an der Maske war eine Handhabe zum bequemen Tragen oder Aufhängen angebracht [Verweis auf Abb. 422 auf Taf. 5, zwischen S. 384 und 385]. Hatten die Schauspieler Pause, so schlugen sie die Maske über den Kopf zurück [Verweis auf Abb. 424 auf Taf. 5, zwischen S. 384 und 385; sowie auf S. 1161, Abb. 1353].“

2.4 Herkunft

Der Gebrauch der Maske ist in verschiedenen primitiven, altertümlichen griechischen Kulturen entstanden. Neben dem einfachen Beschmieren des Gesichts diente die Maske in diesen Kulturen dazu, die Teilnehmer der rituellen Zeremonie als Götter, Dämonen oder Tiere erscheinen zu lassen.

- Denkmäler der kretisch- / minoisch-mykenischen Kultur (ca. 3100 bis ca. 1100 v. Chr.) bezeugen die Anwendung von Masken schon für das 2. Jahrtausend v. Chr. auf griechischem Boden.⁹
- Eine große Anzahl von Terrakotta- / Tonmasken, die zu Beginn des 20. Jh. (1906-1910) von britischen Archäologen im Heiligtum der Artemis Orth(e)ia bei Sparta¹⁰ gefunden wurden (British School at Athens, unter der Leitung von Richard McGillivray Dawkins, 1871-1955), belegt einen dieser Göttin gewidmeten Maskenkult für das 7. und frühe 6. Jh. v. Chr.¹¹ Bei den überwiegend grotesken und reliefartig gehaltenen Masken (flachen, lebensgroßen Gesichtsmasken mit Ohren und Öffnungen für Augen und Mund, bisweilen auch mit vereinzelt Zählen) handelt es sich entweder um Nachbildungen von Ritualmasken aus vergänglichen Materialien oder aber (doch ist dies zweifelhaft) um Originale, die trotz ihres Gewichts bei den Tänzen zu Ehren der Göttin getragen wurden (die Masken hätten in diesem Fall nur das Gesicht ihrer Träger bedeckt, was für die tatsächlich verwendeten antiken Masken nicht zutrifft). Die Tatsache, dass die Gesichter göttliche, dämonenhafte, satyrhafte (s. unten 3.4.1), aber auch menschenähnliche Züge tragen, lässt darauf schließen, dass die Teilnehmer der rituellen Aufzüge als derartige

⁹ S. auch Bieber [1930] 1985, Art. *Maske*, Sp. 2071.

¹⁰ Das antike Sparta (griech. *Spárte*; auch: *Lakedaimon*) war eine Stadt im Süden der griechischen Halbinsel Peloponnes, Hauptort der peloponnesischen Landschaft Lakonien und des spartanischen Staates (Staat der Lakedaimonier).

¹¹ S. Froning (2002b) S. 70, Abb. 83.

Gestalten auftraten. Die Masken wurden im Anschluss an die kultische Zeremonie der Göttin als Weihgaben (Votivmasken) dargebracht.¹²

- Eine Vorstellung vom Aussehen der Masken in vordramatischer Zeit vermitteln auch gesichtsgröße Tonmasken des 7. und frühen 6. Jh. v. Chr., die in einer Opfergrube in Tiryns¹³ gefunden wurden.¹⁴ Sie tragen halbtierische Züge und sind im Gegensatz zu den einfachen Gesichtsmasken aus Sparta rundplastisch und hohl gearbeitet. Da ihre vorquellenden Augen nicht durchbohrt sind, ist es auch bei ihnen zweifelhaft, ob sie bei kultischen Zeremonien getragen wurden.¹⁵

In späterer Zeit war der Gebrauch der Maske hauptsächlich nur noch im Kult des als Maskengott schlechthin geltenden Dionysos gängige Praxis, von wo er in die dramatischen Aufführungen der Griechen und über diese wiederum schließlich auch in das römische Bühnenwesen gelangte.

¹² In der Zeit der großen dramatischen Wettbewerbe (seit dem ausgehenden 6. Jh. v. Chr.) führten siegreiche Schauspieler diesen Brauch weiter fort: Sie hängten ihre Masken als Weihgaben im Heiligtum des Theatergottes Dionysos auf und statteten ihm auf diese Weise ihren Dank ab, s. Aristophanes F 130. In: PCG III,2, S. 91; s. auch Froning (2002b) S. 74, Abb. 93; S. 78, Abb. 99. Hieraus könnte der Brauch entstanden sein, Masken als dekoratives Bauelement (nicht nur an Theatern) zu verwenden. S. auch Bieber [1930] 1985, Art. *Maske*, Sp. 2071; Blume, Horst-Dieter: Art. *Maske*. In: DNP 7, 1999 (Sp. 975-980) 975 (II. Griechenland und Rom); Froning (2002b) S. 70; Kachler (2003) S. 24-27; Seiterle (2006) S. 43 f.

¹³ Tiryns, antike Stadt auf der östlichen Peloponnes, südöstlich von Argos, am Argolischen Golf.

¹⁴ S. Froning (2002b) S. 70, Abb. 84.

¹⁵ S. auch Froning (2002b) S. 70.

3 Der Gott Dionysos

3.1 Allgemeines

Der griechische Gott Dionysos ist der Gott des Weines und der Fruchtbarkeit, der Ekstase (s. unten S. 19 mit Anm. 71) und des Theaters. Er gehört zu den ältesten namentlich bezeugten griechischen Göttern, ist kultisch am weitesten verbreitet und bildlich am häufigsten dargestellt. Meist gilt er als Gott thrakischer oder kleinasiatischer (lydisch-phrygischer) Herkunft, dessen orgiastischer Kult teils auf dem Land-, teils auf dem Seeweg nach Griechenland gelangt ist und erst nach dem Kampf gegen zahlreiche Widerstände seine Anerkennung und Verehrung bei den Griechen durchsetzen konnte.

3.2 Mythologie

In der Mythologie¹⁶ ist Dionysos der Sohn der sterblichen Semele, einer der Töchter des Kadmos, des Königs von Theben, und des Göttervaters Zeus: Zeus verliebt sich in Semele, die kurz darauf ein Kind von ihm erwartet. Dies erregt die Eifersucht Heras, der göttlichen Gemahlin des Zeus, auch wenn für diese die erotischen Eskapaden ihres Mannes keine Seltenheit sind. Sie erdenkt deshalb eine List, um ihre Rivalin ins Verderben zu stürzen: In Gestalt Semeles alter Amme Beroë erscheint sie bei dieser und kommt nach einigem Geplauder scheinbar beiläufig auf den göttlichen Liebhaber zu sprechen; sie beglückwünscht sie zu dessen hohem Rang, merkt jedoch zugleich warnend an, dass auf diesem Gebiet äußerste Vorsicht geboten sei, da sich nicht selten sterbliche Männer unter der Vorgabe von Göttlichkeit Zugang zu den Gemächern sterblicher Frauen verschaffen würden. Deshalb solle sie ihn zu ihrer eigenen Sicherheit doch einmal auf die Probe stellen, indem sie ihn bitte, vor ihr im vollen Glanze seiner Göttlichkeit zu erscheinen und sie in seiner wahren Gestalt zu umarmen. Semele, hocherfreut über den verhängnisvollen Rat, bringt den Angebeteten daraufhin zunächst dazu, dass er ihr unter göttlichem Schwur das Versprechen abnimmt, ihr jeden Wunsch zu erfüllen, den sie ihm gegenüber äußern sollte, und bittet wenig später um den von der Amme geforderten Liebesbeweis. Als Gott an sein Wort gebunden, willigt dieser schweren Herzens ein, erscheint mit Gewölk und Regengesturm, mit Blitz und Donner und gewährt die göttliche Umarmung. Es kommt, wie es kommen sollte: Als Sterbliche kann Semele den schreckenerregenden Glanz und die lodernden Blitze nicht ertragen und verbrennt. – Gemäß Apollodor, *Bibliothek* 3,38, befreit Dionysos sie später aus der Unterwelt, in welcher alle Toten als körperlose Schatten weilen, und führt sie hinauf in den Olymp, die Wohnstätte der Götter, wo sie unter dieselben aufgenommen und

¹⁶ In der literarischen Überlieferung sind die Mythen um Dionysos von Homer bis Friedrich Schiller (1759-1805) in allen Gattungen belegt, am intensivsten im attischen Drama. – Homer ist der erste namentlich bekannte Dichter der griechischen Antike; er lebte wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 8. Jh. v. Chr. und gilt als Schöpfer der ältesten Werke der abendländischen Literatur, der *Ilias* und *Odyssee*.

Thyone (,die durch Opfer Verehrte'; griech. *thýo* ,opfern') genannt wird. – Zeus rettet daraufhin das gemeinsame Kind aus der verbrannten Mutter, das durch eine Fehlgeburt Semeles viel zu früh das Licht der Welt erblickt hat, aus der Asche der Mutter und birgt es eiligst in seinem Schenkel. Nachdem die Tragzeit vorüber ist, öffnet er die Nähte, und Dionysos kommt unbeschadet zur Welt. Zeus gibt das Kind daraufhin durch Hermes in die Obhut der Ino, einer Schwester Semeles, also Dionysos' Tante mütterlicherseits, und überredet sie, es als Mädchen aufzuziehen. Darüber empört, schlägt Hera die Ino und deren Mann Athamas mit Wahnsinn und Raserei, wodurch ein großes Unglück über die Familie hereinbricht: Es beginnt ein umfangreiches Morden, wodurch fast das gesamte Geschlecht ausgelöscht wird. Doch wieder kommt Dionysos unversehrt davon: Zeus verwandelt ihn in ein Böckchen, entzieht ihn so dem grausamen Treiben Heras und übergibt ihn abermals Hermes, der ihn diesmal zu göttlichen Ammen, den Nymphen von Nysa,¹⁷ bringt. Sie ziehen ihn auf und werden später seine getreuen Gefährtinnen und Anhängerinnen. Gemäß Apollodor, *Bibliothēke* 3,29, und Hygin, *Fabulae* 192,3, verstirmt Zeus die Nymphen aus Dank für ihre Dienste und gibt ihnen den Namen *Hyaden* (,Regennymphen' bzw. ,Regengestirn'; griech. *hýei* ,es regnet'), weil sie bei ihrem Aufgang Regen bringen.¹⁸ Gemäß Ovid, *Metamorphosen* 7,294-296, belohnt Dionysos ihre Liebe, indem er ihnen, als sie alt werden, ihre Jugend zurückgibt.

Im weiteren Verlauf erlebt Dionysos zahlreiche Abenteuer, die sich in zwei Gruppen einteilen lassen: zum einen die Verachtungen, Verfolgungen und Angriffe durch diejenigen, die ihm feindlich gesinnt waren, an seiner Göttlichkeit zweifelten und ihn für einen Betrüger hielten (sie wurden alle eines Besseren belehrt und für ihre Ungläubigkeit bestraft, z.B. die thyrrenischen Seeräuber); zum anderen seine friedlichen oder gewaltsamen Eroberungen, die der Manifestation seiner göttlichen Macht und der Verbreitung und Anerkennung seines Kultes dienten.

¹⁷ Nysa ist ein Name, den viele Orte tragen, von Thrakien (im Westen) bis Indien (im Osten); vgl. Hesych *Ny* 743 s. v. *Nýsa und Nyséion*: ,ein Berg, nicht an einem einzigen Ort. Denn es gibt ihn in Arabien, Äthiopien, Ägypten, Babylon, Erythra [= das Rote Meer?], Thrakien, Thessalien, Kilikien, Indien, Libyen, Lydien, Makedonien, auf Naxos, um das Pangaion [= ein Gebirge], ein Ort Syriens'; Stephanos von Byzanz s. v. *Nýsai*: ,viele Städte. Die erste am Helikon. Die zweite in Thrakien. Die dritte in Karien. Die vierte in Arabien. Die fünfte in Ägypten. Die sechste auf Naxos. Die siebte bei den Indern. Die achte am Kaukasos-Gebirge. Die neunte in Libyen. Die zehnte auf Euboia, wo, wie man sagt, innerhalb eines Tages die Rebe blüht und die Traube reift.'

¹⁸ Doch gibt es auch andere Mythen zur Entstehung dieses Gestirns, zur Anzahl der mit diesem verbundenen Sterne, zur Etymologie des Namens ,Hyaden' sowie darüber, wer diese vor ihrer ,Verstimmung' (griech. *katasterismós*) einmal waren, s. z.B. Hesiod *F* 291 Merkelbach / West (*Astronomia*); Pherekydes *FgrHist* 3 *F* 90; Hygin, *Fabulae* 192.

Dionysos gilt als der Entdecker und Erfinder allerhand nützlicher Dinge, von denen zwei ihm unsterblichen Ruhm einbringen sollten:

- Dionysos – der Weingott¹⁹
Dionysos entdeckte den Weinstock, war der Erste, der für diesen eine dem Wechsel der Jahreszeiten entsprechende Sorge trug, erfand die praktische Nutzung und Bereitung der zur Reife gekommenen Trauben, war der Erste, der den herrlichen Geschmack des aus ihnen gewonnenen Saftes kostete und somit dessen Wirkung verspürte und der es verstand, denselben sogar länger aufzubewahren; und indem er auf seinen Reisen, die ihn durch viele Länder führten, den Menschen, auf die er traf, sein Wissen weitergab, sorgte er unter den Sterblichen für die Ausbreitung des Weinbaus und die Liebe zum Wein.
- Dionysos – der Theatergott
Dionysos begründete die Einführung des griechischen Bühnenspiels, die Errichtung von Theatern sowie die Bildung von Künstlervereinigungen, deren Mitglieder in der Folgezeit ‚Dionysische Künstler‘ (griech. *hoi Dionysiakoí technítai*)²⁰ / ‚Künstler in der Umgebung des Dionysos‘ (griech. *hoi perí ton Diónyson technítai*)²¹ genannt wurden (s. auch unten S. 41 mit Anm. 146). Daher fanden ihm zu Ehren mehrmals im Jahr kultische Feiern statt, die jeweils über einige Tage andauerten und deren bedeutendster Teil in dramatischen Darbietungen bestand.

3.3 Die Erklärung des Namens Dionysos

Aufgrund des Mythos um Dionysos gab es bereits in der Antike Versuche, den Namen dieses Gottes etymologisch zu erklären. Eine Variante übersetzt Dionysos mit ‚Sohn des Zeus‘ (griech. *Diós* = Genitiv von *Zeús*; *nýsos* im Sinne von ‚Sohn‘). Doch gibt es hinsichtlich des zweiten Teils (*nýsos*) noch zwei weitere Ableitungen: 1) das legendäre *Nysa* (s. oben Anm. 17), ein seit Homer (*Ilias* 6,130-140) mit Dionysos verbundener Ort (Berg / Ebene / Stadt); demnach hieße der Name des Gottes übersetzt ‚des Zeus in Nysa‘, was entweder als ‚von Zeus in Nysa geboren‘²² oder als ‚von Zeus in Nysa in die Obhut der Nymphen übergeben und dort aufgezogen‘²³ interpretiert wurde. 2) ein Römer namens *Nysus*; denn nach Aussage des lateinischen Schriftstellers Hygin

¹⁹ Die Entdeckung des Weines (Apollodor, *Bibliothēke* 3,33) soll Dionysos schon als junger Knabe in Nysa gemacht haben, wo es reichlich wildwachsende Weinstöcke gab, die sich an Bäumen hinaufkranzten (Diodor 3,68,5; 3,70,7 f.).

²⁰ Gellius 20,4,4 = Aristoteles, *Problemata* 30,10,956b,11-15 (= F 209 Rose).

²¹ Diodor 4,5,4; Gellius 20,4,2.

²² *Homerische Hymnen* 1,6-9; Diodor 3,66,3.

²³ *Homerische Hymnen* 26,3-5; Apollodor, *Bibliothēke* 3,29; Diodor 1,15,6 f.; 3,64,5; 3,67,5; 3,70,7; 4,2,3 f.; Ovid, *Metamorphosen* 3,314 f.

(*Fabulae* 167,3; 179,3) soll diesem und nicht den nysäischen Nymphen der Gott in die Obhut übergeben worden sein und daher den Namen *Dionysus* (gräzisiert: *Dionysos*) ‚von Zeus dem Nysus übergeben‘ tragen. Auf die Etymologie des griechischen Mythographen Pherekydes wird hier nicht eingegangen, da es sich dabei um ein zweifelhaftes Fragment handelt (Pherekydes FGrHist 3 F 178).

3.4 Der dionysische Thiasos²⁴

Die antiken Bild- und Schriftzeugnisse dokumentieren den Gott häufig in Gesellschaft von lärmenden, meist trunkenen Wesen, von denen die wichtigsten im Folgenden vorgestellt werden sollen.

3.4.1 Satyrn und Silen

Die Satyrn und der Silen²⁵ bilden ausgelassene und unheimliche Natur- und Wald-dämonen, die den Nymphen (s. unten 3.4.2) verwandt sind. Sie stellen Mischwesen dar, d.h. anthropomorphe Gestalten, die mit theriomorphen Extremitäten ausgestattet sind (die archaische Bildkunst²⁶ zeigt sie häufig mit Pferdeattributen, dann, in Anlehnung an das Reittier des Dionysos, meist mit Eselsmerkmalen; erst in hellenistischer Zeit finden sich die Züge des Ziegenbocks²⁷): spitze Ohren, kurze Hörner, zwei Tierbeine und Hufe sowie ein kräftiger Pferdeschwanz. Des Weiteren: eine Stülp- / Stupsnase, recht lange struppige und ungepflegte Haare („tierhafte[n] Mähnen von üppigem, strähnigem Haar“),²⁸ die eine mehr oder weniger ausgeprägte Stirnglatze umkränzen, ein zottelig-zauseliger Vollbart, wulstige Lippen, Nacktheit, stets männlich und immer sexuell erregt (daher in der Regel ithyphallische²⁹ Darstellung).³⁰ Ihr Zuhause ist die freie Natur

²⁴ Griech. *thiasos*, jede Schar (sowohl mythologischer als auch historischer Natur), die zu Ehren eines Gottes Opfer, Gesänge, Tänze und Aufzüge begeht; ein Zusammenschluss von Personen zur Verehrung eines Gottes. In vorhellenistischer Zeit (s. unten Anm. 26) finden *thiasoi* vor allem im Kontext des Dionysos-Kultes und anderer ekstatischer Kulte Erwähnung. Ob es sich bei diesen *thiasoi* um ständige Kultvereine handelte oder aber um Zusammenschlüsse, die nur für die Dauer eines Rituals Bestand hatten, geht aus den überwiegend literarischen Quellen nicht immer hervor. In der Mythologie wird der Begriff *thiasos* auch allgemein zur Bezeichnung eines göttlichen Gefolges gebraucht. S. hierzu auch Elm, Dorothee: Art. *Thiasos*. In: DNP 12,1, 2002, Sp. 463.

²⁵ Griech. *sátyros*, Plur. *sátyroi*; lat. *satur*, Plur. *saturi* oder *satyrus*, Plur. *satyri* bzw. griech. *s(e)ilenós*, lat. *silenus* oder *silanus*. Die Etymologie dieser Begriffe ist bislang ungeklärt.

²⁶ Archaische Zeit (ca. 700 bis ca. 500 v. Chr.), klassische Zeit (ca. 500 bis ca. 336 v. Chr.), Hellenismus (ca. 336 bis ca. 27 v. Chr.), Kaiserzeit (ab ca. 27 v. Chr.).

²⁷ Dionysios von Halikarnassos, *Antiquitates Romanae* 7,72,10; Diodor 1,88,3.

²⁸ Kachler (2003) S. 10.

²⁹ Der Ithyphallos (griech. *ithýs* ‚gerade‘; *phallós* ‚männliches Glied‘) bezeichnet das aufgerichtete männliche Glied, vor allem das aus rotem Leder nachgebildete. Gemeinsam mit dem Thyrsosstab (s. unten Anm. 42) bildet er ein Fruchtbarkeitssymbol des mit Dionysos verbundenen Kultes (s. unten 3.5). Im Gegensatz zu seinem Gefolge, den Satyrn und dem Silen, wird der Gott nie ithyphallisch dargestellt.

³⁰ Satyrn und Silen sind in der Vasenmalerei des 6. Jh. v. Chr. kaum voneinander zu unterscheiden. Die Differenzierung zwischen beiden hinsichtlich Alter und äußerer Erscheinung entwickelte sich erst unter dem Einfluss des Satyrspiels (s. unten Anm. 82) und zeigt sich auf attischen Vasen ab ca. 450 v.

(Wälder, Grotten und Berge), in der sie bisweilen im Verein (Satyrn), bisweilen aber auch als Einzelfigur (Silen)³¹ auftreten. Die ihnen eigenen Triebe bestimmen ihr Handeln und Tun: Ihre ständige Geilheit treibt sie zur Jagd nach Nymphen und Mänaden (s. unten 3.4.3), ihr übermäßiger Durst nach Wein zur unablässigen Suche nach dem geliebten Saft und ihre mangelnde Kontrolle über ihre Gliedmaßen zu wildem und lebhaftem Tanz. Arbeiten ist wider ihre Natur und ihren Willen, Schabernack und Unsinn treibend genießen sie ihr unsterbliches Leben. Dennoch sind diese notorisch lüsternen, trunksüchtigen, ausgelassenen und nichtsnutzigen Wesen friedfertige, stets heitere und lustige Gesellen, die sich überaus feige zeigen, wenn nicht dionysische Raserei sie zu hemmungslosen, selbstvergessenen und ungestümen Gestalten werden lässt.

3.4.2 Nymphen

Die Nymphen³² sind weibliche Naturgottheiten niederen Ranges, die zwar eine ewige Jugend und überaus lange Lebensdauer, aber trotz ihrer Göttlichkeit keine Unsterblichkeit besitzen. In Gestalt junger unbekleideter Mädchen wirken sie überall, wo Leben in der Natur ist. Auch sie erscheinen meist in Gruppen (häufig als tanzender Reigen), entweder selbstständig oder als Gefolge anderer („größerer“) in der Natur wirkender Gottheiten (z.B. der Jagdgöttin Artemis oder der Hirtengottheiten Hermes und Pan). Im Gefolge des Dionysos bilden diese reizvollen Gestalten gemeinsam mit den Mänaden das weibliche Pendant zu den lüsternen Satyrn und zu Silen. Musizierend, spielend und tanzend schweifen sie umher, jagen wilde Tiere, weben in Grotten, pflanzen Bäume und sind auf verschiedene Weise den Menschen hilfreich; von diesen ausgehende Geräusche meiden sie jedoch. Nach ihren Lebensbereichen werden mehrere Nymphengattungen unterschieden:³³ Naiaden³⁴ (Quell- und Gewässernymphen), Nereiden³⁵ und Okeaninen / Okeaniden³⁶ (Meeresnymphen, vergleichbar unseren Meerjungfrauen), Oreaden³⁷

Chr., wo der Silen zum ersten Mal als ‚Pappo-Silen‘ (griech. *Papposeilenos* Pollux 4,142; wörtlich: ‚Großvater-Silen‘, besser: ‚Papa-Silen‘; s. auch Pausanias 1,23,5), d.h. als greiser Vater der jugendlichen Satyrn, auftaucht (mit ergrautem Kopf- und Barthaar sowie einer zotteligen weißen Körperbehaarung); vgl. Krumreich, Ralf: Einleitung. Archäologische Einleitung. In: Krumreich / Pechstein / Seidensticker (S. 41-73) 55: „Am ganzen Körper wurden auf diese Weise tierisches Wesen und Alter des greisen Silens vor Augen geführt.“ S. auch Bähler, Balbina: Art. *Silen*. In: DNP 11, 2001, Sp. 553 (II. Ikonographie).

³¹ Ausgeprägt ist die Einzelfigur des Silen vor allem in der Mythologie und im Satyrspiel (s. unten Anm. 82), vgl. Heinze, Theodor: Art. *Silen*. In: DNP 11, 2001 (Sp. 552 f.) 552 (I. Mythologie).

³² Griech. *nýmpe*, Plur. *nýmphai*; lat. *nympha*, Plur. *nymphae* (‚junge Frau im heiratsfähigen Alter, Braut‘).

³³ Die Nymphen personifizieren ihre Lebensbereiche und die mit diesen verbundenen Naturkräfte.

³⁴ Griech. *náo* (‚fließen‘).

³⁵ Die Nereiden sind die 50 Töchter des *Nereús*, eines göttlichen Meergreises.

³⁶ Die Okeaninen (ältere Bezeichnung) oder Okeaniden sind die 3000 Töchter des *Okeanós*, welcher der göttliche Repräsentant des die Erde ringförmig umfließenden Weltstroms, später auch des Weltmeers ist. Er gilt als Ursprung der Götter und überhaupt aller Dinge; aus ihm fließen das Meer, die Flüsse, Quellen und Brunnen.

³⁷ Griech. *óros* (‚Berg‘).

(Bergnymphen), Dryaden und Hamadryaden³⁸ (Baumnymphen); die Hamadryaden (,die mit dem Baum zusammen <existieren>') sind besonders eng mit ihrem Lebensbereich, dem Baum, verbunden: Jede Baumnympe wird mit dem Baum geboren, lebt in ihm und stirbt auch mit ihm.³⁹ Nicht selten wird in der griechisch-römischen Mythologie die Pflege göttlicher Kinder Nymphen anvertraut, wie z.B. im Falle des kleinen Dionysos (s. oben 3.2 und 3.3). Kultisch verehrt wurden die Nymphen zunächst in der freien Natur, vor allem an Quellen oder bei ihren Grotten und Höhlen, später in Brunnenhäusern, bei den Römern auch in Tempeln.

3.4.3 Mänaden

Die moderne Forschung bezeichnet sowohl die mythischen Begleiterinnen des Dionysos als auch dessen historische Verehrerinnen als Mänaden⁴⁰ (,wahnsinnig Seiende, Rasende').

Die mythischen Mänaden⁴¹ bilden ebenso wie die Nymphen die weiblichen Figuren der dionysischen Gefolgschaft, welche den Gott in rauschhafter Verzückung, mit Lärminstrumenten und Jubelgeschrei über Berge und Wälder begleitet. Mit Tierfellen bekleidet und mit flatterndem Haar schwingen sie den mit Efeu und Weinlaub umwundenen Thyrsosstab,⁴² hantieren mit Fackeln und Schlangen und vollziehen ekstatische Tanzbewegungen. Sie fangen, zerfleischen und zerreißen (griech. *sparagmós*)⁴³ in ihrem orgiastischen Taumel andere Lebewesen, wie Ziegen, Rehe, Stiere und sogar Menschen

³⁸ Griech. *háma* (,zusammen, zugleich'); *drys* (,Baum, Eiche' – als Prototyp eines Baums).

³⁹ Die enge Verbindung zwischen dem Lebensschicksal einer *Hamadryade* und dem ihres Baums bildet den Grund dafür, dass sowohl im Griechischen als auch im Lateinischen die Begriffe für ,Baum' (griech. *drys*; lat. *arbor*) Feminina sind.

⁴⁰ Mänaden (griech. *mainás*, Plur. *mainádes*; lat. *maenas*, Plur. *maenades*) von griech. *mainomai* (,wahnsinnig sein, rasen') vgl. unser Fremdwort ,Manie' bzw. griech. *mania* (,Wahnsinn, Raserei'). Andere Bezeichnungen sind *Bákchen* / *Bakchántinnen* von griech. *bakcheío* (,wie Bakchen / Bakchantinnen toben'); hiervon abgeleitet ist einer der bekanntesten Beinamen des Dionysos (griech. *Bákchos*, lat. *Bacchus* im Sinne von ,Gott / Führer der Bakchen / Bakchantinnen'). *Thyiáden* von griech. *thyío* (,rasen'). Seltener *Lenäen* (die Etymologie von griech. *lénai* ist umstritten; als falsch gilt die Ableitung von griech. *lenós* ,Kelter, Weinpresse'; ,Lenäen' ist somit nicht im Sinne von ,Trunkene' zu übersetzen). *Bassariden* von griech. *bassára* (,Fuchs'); demnach sind die *Bassariden* die ,Trägerinnen von Fuchsfellen'.

⁴¹ Das mythische Mänadentum ist schon bei Homer, *Ilias* 6,388 f.; 22,460 f., und in den *Homerischen Hymnen* (2,385 f.) vorausgesetzt.

⁴² Der Thyrsosstab, kurz: Thyrsos (griech. *thýrsos*, Plur. *thýrsoi*; die Etymologie ist unsicher) ist ein aus dem getrockneten Stängel der Narthexpflanze (gelbblühender Riesenfenchel, *Ferula communis* L.; auch ,Gemeines Stecken- / Rutenkraut' genannt) bestehender leichter und doch stabiler Stab, der vor allem in der attischen Vasenmalerei eines der Hauptattribute des dionysischen Gefolges (vor allem der Mänaden) bildet. Als realer Kultgegenstand wurde er von den Anhängern des Dionysos und von seinen Priestern getragen. Wer dem Wein zu stark zugesprochen hatte, konnte diesen Stängel als Stütze gebrauchen, weshalb man ihn, um Verletzungen vorzubeugen, an seinem oberen Ende mit einem Pinienzapfen krönte und mit Efeublättern und Weinlaub umwand. Den mythischen Mänaden diente er nicht selten zur Abwehr zudringlicher Satyrn bzw. des Silen. Aufgrund seiner Beziehung zu Dionysos, dem die Narthexpflanze geweiht war, gilt er als Fruchtbarkeitssymbol.

⁴³ Griech. *sparáso* (,zerfleischen, zerreißen').

(z.B. Orpheus und Pentheus, zu Letzterem s. unten Anm. 64), deren Fleisch sie roh verzehren (griech. *omophagia*),⁴⁴ um den Gott, der bisweilen als Mensch, bisweilen als Tier erscheint, in sich aufzunehmen. Weder Feuer noch Waffen können ihnen etwas anhaben. Trotz ihrer Gewalttätigkeit gegen manche Tiere haben sie ein tiefes Mitgefühl mit ihnen und säugen des Öfteren deren Junge (z.B. Rehkitze und kleine Wölfe). Nicht selten bewirken sie auch erstaunliche Wunder, indem sie z.B. Fontänen von Wasser, Wein, Milch und Honig aus dem Boden aufspringen lassen (Flüssigkeitswunder).

Die historischen Mänaden waren Frauen der Oberschicht (sowohl verheiratete Frauen als auch junge Mädchen), die in dreifachen⁴⁵ *thiasoi* von beschränkter Mitgliederzahl organisiert waren⁴⁶ und den Gott mit einem alle drei Jahre stattfindenden Tanzritual verehrten. Hierbei verließen die Frauen in einer Winternacht Städte und Dörfer, zogen mit Thyrsosstäben und unter rhythmischen *eis óros*, *eis óros*-Rufen (,auf den Berg, auf den Berg') auf einen Berg (griech. *oreibasía*⁴⁷ ,Berg-Begehung'), um dort ,Kultriten' (griech. *órgia*) zu Ehren des Dionysos abzuhalten.⁴⁸ Nachdem sie ihr Haar gelöst und ein ,Hirschkalbfell' (griech. *nebrís*) angelegt hatten, brachten sie dem Gott Opfer dar, riefen ihn in Kultliedern herbei und tanzten sich unter *euhoi*- oder *euai*-Rufen barfuß bei Fackelschein und zum Klang von Blas- und Schlaginstrumenten (griech. *auloi*⁴⁹ und *týmpana*⁵⁰) in der freien Natur in Ekstase (s. unten S. 19 mit Anm. 71), bis sie erschöpft zu Boden fielen. Zwar ist dieses Ritual erst für das 3. Jh. v. Chr. bezeugt (vor allem für Theben, Delphi, ionische Städte Kleinasiens und verschiedene Gegenden der Peloponnes; ob es auch in Athen existierte, ist wegen der umstrittenen Deutung der Lenäenva-

⁴⁴ Griech. *omós* (,ungekocht, roh, wie die Natur es bietet'), *éphagon* (,essen, fressen, verschlingen').

⁴⁵ Heinze, Theodor: Art. *Mänaden*. In: DNP 7, 1999 (Sp. 639-641) 640 sieht die Dreizahl in der Analogie zu den mythischen *thiasoi* der drei Schwestern der Semele (Autonoë, Agaue, Ino) begründet (vgl. Euripides, *Bakchen* 680-682).

⁴⁶ Auch wenn die griechischen Götter von beiden Geschlechtern verehrt werden konnten, so zeigte sich im Kult meist eine Präferenz von Frauen für weibliche Gottheiten und von Männern für männliche. Am Dionysos-Kult hingegen hatten beide Geschlechter Anteil, wobei Frauen eine eindeutige Vorrangstellung zukam. Sie führten ihr Kultritual getrennt von den Männern aus, wohingegen auf den Bildzeugnissen Satyrn, Silen und Mänaden häufig miteinander tanzen, vgl. Schlesier, Renate: Art. *Dionysos*. In: DNP 3, 1997 (Sp. 651-662) 653 (I. Religion).

⁴⁷ Griech. *óros* (,Berg'), *baíno* (,gehen, schreiten').

⁴⁸ Eine Parallele zum Treiben der Mänaden bildet der Mythos der Walpurgisnacht, in welchem die Hexen in der Nacht des ersten Vollmondes zwischen Frühjahrs-Tagundnachtgleiche und der Sommer-sonnenwende vor allem auf dem Blocksberg (Brocken, dem höchsten Berg des Harzes), aber auch auf anderen erhöhten Orten, ein Mondfest abhalten, bei welchem viel getanzt wird, um auf die Ankunft des ,gehörnten Gottes' (Symbol des Männlichen, das sich in dieser Nacht mit dem Weiblichen vereinigt) zu warten.

⁴⁹ Der *aulós* (,Röhre, Blasrohr') war eigentlich ein Di- / Doppelaulos (Plur. *auloi* oder *diaulos*) und wurde wie eine Oboe geblasen, s. auch Blume [1978] 1991, S. 21, Anm. 22 mit Literaturverweis.

⁵⁰ Das *týmpanon* war eine mit Fell bespannte flache Rahmentrommel, vergleichbar der modernen Schellentrommel (Tamburin).

sen⁵¹ unsicher), doch reicht es wohl bis in die archaische Zeit zurück; der Niedergang erfolgte im 2. Jh. n. Chr.

3.5 Die dionysischen Attribute

Die den Gott und sein ausgelassenes Gefolge kennzeichnenden Attribute sind 1) der Ithyphallos (Fruchtbarkeitssymbol; Ausdruck exzessiver Sexualität; s. oben Anm. 29); 2) der Thyrsosstab (Fruchtbarkeitssymbol; s. oben Anm. 42); 3) Tierfelle; 4) spezifische Blas-, Schlag-, Saiten-, Klapper- und Rhythmus-Instrumente als Zeichen für Musik und Tanz, z.B. Aulos (s. oben Anm. 49), Tympanon (s. oben Anm. 50), Kithara (Leier), Kymbala / Krembala (zwei metallene Becken, die man mit den Händen gegeneinander schlug), Krotala (paarweise gehandhabte Handklappern, den Kastagnetten vergleichbar, jedoch aus länglichen Stäben gefertigt), da diese oft von den Begleitern des Dionysos gespielt wurden; 5) Efeuranken⁵² und Lorbeer (immergrüne Pflanzen); 6) Weinattribute jeglicher Art: Weinstock, -trauben, -laub, -schlauch, -gefäße (sie assoziieren den Gott und seinen Kreis mit sämtlichen Aspekten des Weines vom Anbau bis zum Genuss und verhelfen in den ersehnten Zustand: Rausch, Ekstase, Tanz und Erektion, s. unten 3.6).

3.6 Der Dionysos-Kult – Eine griechische Fest- und Theatergeschichte

Dionysos galt lange Zeit als relativ junger Gott, da man davon überzeugt war, dass er erst im Laufe des 1. Jahrtausends v. Chr. aus dem thrakischen oder kleinasiatischen Raum nach Griechenland gekommen sei. Mit der Entschlüsselung des Linear-B⁵³ im

⁵¹Als ‚Lenäenvasen‘ wird eine Reihe von rotfigurigen Vasen des 5. Jh. v. Chr. bezeichnet. Sie zeigen mänadisch schwärmende Frauen bei ekstatischem Tanz, vehementem Musizieren und der Darbringung von Opferkuchen, Früchten und Wein. Die Frauen verehren Dionysos in Gestalt einer bärtigen, an einen Baum oder Pfahl befestigten Maske. Um den Baum bzw. Pfahl ranken sich Efeu, Weinlaub und anderes Grün, und nicht selten wird dieser bekleidet gezeigt, so dass die Grenze zwischen der Darstellung des Gottes als Bild (Idol, griech. *eidolon*) und als Person verschwimmt. Die Vasenbilder wurden von dem deutschen Archäologen August Frickenhaus, 1882-1925, (Lenäenvasen. Zweiundsiebzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der archaeologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin 1912) auf das attische Lenäenfest bezogen (‚Lenäenvasen‘), doch ist diese Zuweisung umstritten. Zur Verehrung des Dionysos in Gestalt einer Maske s. Kachler (2003) S. 8: „Bereits eine Maske für sich, auch wenn sie nicht von einer Person getragen wurde, vermochte eine Beziehung zwischen dem Gott und den Menschen herzustellen. Man glaubte, dass die geheimnisvolle Macht des Wesens, das sie darstellte, der Maske innewohnt. Unter der an einer Säule oder an einem Pfahl aufgehängten Dionysos-Maske wurde ein Gewand befestigt und so ein Kultbild geschaffen, in dem man den Gott verehrte.“

⁵² Der Efeu (griech. *kissós*) ist dem Dionysos heilig.

⁵³ Linear-B (in Abgrenzung zum älteren Linear-A) ist die Silbenschrift, die in der mykenischen Kultur vom 15. bis ins 12. Jh. v. Chr. (Zusammenbruch der ersten griechischen Hochkultur) verwendet wurde. Die Schrift wurde zwar bereits 1878 durch einen Fund auf Kreta entdeckt, konnte jedoch erst 1952 von zwei Engländern, dem Architekten und Sprachwissenschaftler Michael George Francis Ventris (1922-1956) und dem Philologen und Kryptologen John Chadwick (1920-1998), entziffert werden. Bekannt sind 90 Silbenzeichen, 160 Zeichen mit Wortbedeutung sowie diverse Zahlzeichen. Der Name ‚Linear-B‘ wurde bereits von dem englischen Archäologen Sir Arthur John Evans (1851-1941) geprägt, der von

Jahr 1952 musste diese Ansicht revidiert werden, denn die nun lesbaren Tontäfelchen⁵⁴ förderten unzweifelhaft den Namen Dionysos (*di-wo-nu-so*) zutage. Damit war klar, dass der Gott und sein Kult den Griechen schon vor dem Untergang der ersten griechischen Hochkultur (ca. 1100 v. Chr.) bekannt gewesen sein mussten.

Im vorliegenden Zusammenhang erhält der Kult dieses Gottes, vor allem seine historische Entwicklung, dadurch Bedeutung, dass in diesem die Ursprünge des griechischen Theaters wurzeln. Die Besprechung der Kultgeschichte ist demnach nichts anderes als ein Abriss der griechischen Fest- und Theatergeschichte, an deren Ende staatlich institutionalisierte und reglementierte Bühnenspiele zu Ehren des Dionysos standen.

Unsere Kenntnis des Dionysos-Kultes, seiner Anhänger und ihrer Rituale verdanken wir sowohl der literarischen Überlieferung als auch archäologischen Monumenten. Was den Mythos betrifft, so kennen wir nicht nur die Geschichte von Dionysos' Geburt, sondern auch noch viele weitere Erzählungen aus seinem Leben, von denen eine die folgende ist: Theseus, offiziell ein Sohn des Königs Aigeus von Athen, tötet auf Kreta mit Hilfe seiner vom Meerese Gott Poseidon, seinem leiblichen Vater, ererbten Kräfte den Minotauros, ein Ungeheuer mit menschlichem Körper und dem Kopf eines Stieres, und findet dank dem Faden der kretischen Königstochter Ariadne⁵⁵ den Weg aus dem gewaltigen Labyrinth, in welchem der Minotauros untergebracht war. Aus Dankbarkeit plant er, Ariadne mit nach Athen zu nehmen und dort zu heiraten. Als er jedoch während der Heimfahrt auf einer Insel, entweder Dia⁵⁶ oder Naxos,⁵⁷ Rast macht, verliebt sich Dionysos in diese, raubt sie dem Theseus und bringt sie auf die Insel Lemnos,⁵⁸ wo sie seine Geliebte wird und ihm vier Söhne gebiert.

Abweichend von dieser Erzählung vermutet der deutsche Klassische Philologe und Homer-Experte Latacz S. 30 f., dass sich Dionysos nicht erst auf Dia oder Naxos in Ariadne verliebt, sondern schon vorher mit dieser liiert ist und sich diese daher auf Dia oder Naxos nur zurückholt. Als Beleg verweist er auf eine Passage in der *Ilias* (18,590-592), in welcher berichtet wird, dass der auf Kreta weilende griechische Baumeister

1900-1935 die Ausgrabungen auf Kreta (besonders in *Knossós*) leitete, und bezeichnet das Aussehen der mit einzelnen Linien in Tontäfelchen geritzten Schriftzeichen.

⁵⁴ Es handelt sich um zwei fragmentarische Linear-B-Tafeln aus Pylos (im Südwesten der Peloponnes) und eine aus Chania (im Nordwesten Kretas). Sie dokumentieren eine Dionysos-Verehrung für die Zeit um 1250 v. Chr. In der Bildkunst taucht Dionysos erst wesentlich später auf; die frühesten, durch Namensbeischrift gesicherten Bildzeugnisse stammen aus der attischen schwarzfigurigen Vasenmalerei des frühen 6. Jh. v. Chr. S. auch Latacz S. 30 und Schlesier (1997), Art. *Dionysos* (wie oben Anm. 46), Sp. 651 f.

⁵⁵ Ariadne gibt Theseus auf Rat des Künstlers Daidalos ein Garnknäuel, das er vom Eingang her aufwickeln soll, um später durch Aufwickeln den Rückweg zu finden.

⁵⁶ Dia, unbewohnte griechische Insel im Kretischen Meer, nördlich von Herakleion (heute: Iraklio), der größten Stadt Kretas.

⁵⁷ Naxos, griechische Insel in der Ägäis, größte Insel der Kykladen.

⁵⁸ Lemnos (heute: Limnos), griechische Insel in der Nord-Ägäis.

Daidalos der Ariadne, als diese noch bei ihrem Vater auf Kreta lebte, einen ‚Tanzplatz‘ (griech. *chorós*) gebaut habe. Und da gerade der Tanz eines der wichtigsten Merkmale des Dionysos in der für uns überblickbaren historischen Zeit bildet, schließt Latacz, dass 1) eine Verbindung zwischen Dionysos und Ariadne bereits auf Kreta bestand; 2) schon in der Zeit, in der die *Ilias* spielt (2. Jahrtausend v. Chr.), der Tanz, besonders jedoch der Tanz von Frauen, mit diesem Gott in Verbindung gebracht wurde.

Mit Hilfe einer weiteren *Ilias*-Stelle versucht Latacz S. 31, das Kultbild zu konkretisieren: 6,119-236 treffen der Grieche Diomedes und der troianische Verbündete Glaukos im Kampf aufeinander. Diomedes, der seinen Gegner nicht kennt, hält den mutigen Glaukos zunächst für einen Gott und verweigert ihm deshalb den Zweikampf. Als warnendes Beispiel führt Diomedes den Fall des thrakischen Königs Lykurg⁵⁹ vor Augen, dessen Vergehen er folgendermaßen zusammenfasst (6,132-134a):

‚der einst die Ammen [= Nymphen] des rasenden Dionysos
auf dem hochheiligen Nyseion [ein Berg, s. oben Anm. 17] verscheuchte; die aber
allesamt
die *thýstla*⁶⁰ zu Boden warfen?.

Latacz zufolge gehen aus dieser Passage drei Dinge hervor (S. 31 f.): 1) das hohe Alter des Kultes: Da die *Ilias* in der zweiten Hälfte des 8. Jh. v. Chr. entstanden ist und bereits in dieser der Frevel des Lykurg als abschreckendes Beispiel für menschliche Hybris⁶¹ gegenüber dem Göttlichen auftritt, muss es die Geschichte und damit auch den Kult bereits vor der Abfassung der *Ilias* gegeben haben; 2) die erneute Verbindung zwischen Dionysos und den Frauen, diesmal jedoch konkreter: Die Frauen tanzen hier nicht, sondern ‚rasen‘, was mit dem griechischen Verb *mainomai*⁶² ausgedrückt wird; die sprachliche Verwandtschaft zu unserem Fremdwort ‚Manie‘ deutet darauf hin, dass sich die Frauen in einem Zustand befinden, der durch die Aufgabe der *Ratio*⁶³ gekenn-

⁵⁹ Als Dionysos Thrakien unterwirft, stellt sich ihm der thrakische König Lykurg entgegen und nimmt dessen Gefolge gefangen. Dionysos selbst entkommt, indem er sich ins Meer stürzt und bei der Nereide Thetis Schutz findet. Die Göttin Rhea schlägt Lykurg zur Strafe mit Wahnsinn, der daraufhin, in der Meinung, er haue einen Rebstock, seinen Sohn mit einem Beil tötet. Nachdem er auch sich selbst Gliedmaßen abgeschnitten hat, kommt er wieder zur Besinnung. Als nun Thrakien unfruchtbar wird, kehrt Dionysos aus dem Meer zurück und verkündet den Bewohnern, dass ihr Land erst dann wieder Früchte tragen werde, wenn Lykurg mit dem Tode bestraft worden sei. Diese nehmen den Lykurg daraufhin gefangen, führen ihn auf den Berg Pangaion, fesseln ihn und lassen ihn nach dem Willen des Dionysos von Pferden vernichten (gemäß Apollodor, *Bibliothèque* 3,34 f.; variiert bei Homer, *Ilias* 6,130-140).

⁶⁰ Hierbei handelt es sich wohl um Kultgeräte, vielleicht Fackeln oder Vorläufer der Thyrsosstäbe.

⁶¹ Griech. *hybris* (‚frevelhafter Übermut, Anmaßung, Vermessenheit, Selbstüberschätzung, Größenwahnsinn, besonders gegenüber dem Göttlichen‘).

⁶² Grammatikalisch betrachtet bezieht sich das Partizip *mainómenos* (‚rasend‘) zwar nur auf Dionysos (s. Übersetzung), doch sinngemäß ist es vor allem seinen weiblichen Begleiterinnen zuzuordnen (s. hierzu auch die oben in Anm. 41 genannten Stellen).

⁶³ Lat. *ratio* (‚Vernunft, Verstand‘).

zeichnet ist. Schon in der *Ilias* finden wir somit die Anhängerinnen des Gottes, die später nach dem hier verwendeten *mainomai* ‚Mänaden‘ genannt wurden (Vorrangstellung von Frauen im Umkreis des Dionysos). Bereits hier tragen sie Geräte in Händen, unter denen man sich wahrscheinlich Fackeln oder aber Vorläufer der Thyrsosstäbe vorzustellen hat; 3) die Ablehnung und unaufhaltsame Ausbreitung des Kultes: Lykurg will Dionysos und seine rasenden Anhängerinnen vertreiben, erfährt jedoch eine Niederlage. Hierin zeigt sich gleich zweierlei: zum einen der Widerstand, den der neue Kult bei den weltlichen Herrschern auslöste; zum anderen deren Machtlosigkeit, so dass sich die fremde Religion ungehindert ausbreiten konnte.

Die beiden *Ilias*-Stellen haben somit ein ziemlich greifbares Bild dieses Kultes vor unseren Augen entstehen lassen, dessen wichtigste Kennzeichen abschließend noch einmal zusammengefasst werden sollen: 1) weites Zurückreichen in die Vergangenheit; 2) Frauenkultdienst in Form von Tanz und ritueller Raserei, d.h. Irrationalität, Außersichsein, Aufgabe der normalen (rationalen) Existenz; 3) zweckloser Widerstand, der jedoch nicht vom Volk, sondern von den Herrschern ausging.⁶⁴ Offenbar wurde gerade in der Irrationalität des Kultes eine Bedrohung für die bestehende politische Ordnung gesehen, so dass die Herrscher als Träger des geltenden Systems einer Ausbreitung des Kultes unter allen Umständen entgegenwirken mussten.

Wie drückte sich dieses bedrohlich Irrationale des Kultes aus? Wie gelangte man in den Zustand des Außersichseins und der Aufgabe der normalen (rationalen) Existenz?

Eine erste Antwort finden wir in dem bereits *Ilias* 6,132 belegten *mainomai*, was im Deutschen gerne mit ‚rasen‘ oder ‚wahnsinnig sein‘ wiedergegeben wird. Was genau hat man sich jedoch darunter vorzustellen? Da antike Begriffsdeutungen fehlen, besteht nur die Möglichkeit der Rekonstruktion aus dem, was wir über Dionysos, seine Anhänger und ihre kultischen Rituale wissen: Homer berichtet *Ilias* 18,590-592, dass die in Verbindung zu Dionysos stehende Ariadne auf Kreta einen eigenen ‚Tanzplatz‘ (griech. *chorós*) angelegt bekommt (s. oben S. 15 f.). Demnach bestünde das *mainomai* im Tanzen von Frauen, wozu sicher eine musikalische Begleitung (Melodie und Rhythmus) anzunehmen ist. Wie sah dieses Tanzen aus? Allein der Begriff *mainomai* bzw. ‚rasen, wahnsinnig sein‘ lässt darauf schließen, dass es sich hierbei um recht wilde und heftige Bewegungen gehandelt haben muss. Heinze⁶⁵ beschreibt dieses ‚rasend-wahnsinnige Tanzen‘ der Dionysos-Anhängerinnen folgendermaßen:

„Auf das charakteristische Laufen, Springen und Hin- und Herbewegen des Kopfes während des Tanzes sowie das Fallen als Höhepunkt der Ekstase, die als Trance bzw. als Zustand angenehmer Erschöpfung (vgl. Euripides, *Bacchen* 66 f.) verstanden wurde, bezieht sich die Begrifflichkeit des »Ra-

⁶⁴ Vgl. auch die Geschichte vom thebanischen König Pentheus, der für seinen Frevel an Dionysos und dessen Kult von seiner eigenen Mutter in Stücke gerissen wird (Euripides, *Bakchen*).

⁶⁵ Heinze (1999), Art. *Mänaden* (wie oben Anm. 45), Sp. 640.

sens« (*mainás, mainomai, manía*).⁶⁶ Die Frauen suchten darin wohl die besondere religiöse Erfahrung des Einsseins mit dem Gott.“

Ausführlicher äußert sich der schwedische Religionshistoriker Nilsson S. 570:

„In Scharen, Thiasoi, geteilt streiften die Frauen, Thyrsen schwingend und Fackeln tragend, umher, sie drehten sich im wirbelnden Tanz, bis sie erschöpft zum Boden stürzten; in ihrer Verzückerung wädhnten sie, daß Ströme von Milch und Honig [...] aus dem Erdboden hervorbrächen. In höchste Erregung versetzt ergriffen sie ein Tier, das in ihren Weg kam, zerrissen es in Stücke und verschlangen diese. Diese sogenannte Omophagie war der Höhepunkt der Orgien. [...] es war eine religiöse Epidemie [...]. Es wird erzählt, wie die Frauen, nach anfänglichem Widerstreben oder unmittelbar von der bakchischen Raserei ergriffen, Haus und Familie verließen, in die Wildnis hinausstürmten und Tiere, ja sogar ihre eigenen Kinder zerrissen.“⁶⁷

Ein zweites Mittel bildete die Sexualität, die für den Dionysos-Kult nicht weniger charakteristisch war als der Tanz und die ihn begleitende Musik. Innerlich offenbarte sich diese im für den Dionysos-Kult typischen Drang zum Bruch aller Tabus, äußerlich im Phallos, über den Nilsson S. 590 f. schreibt:

„Der Phallos ist der stete Begleiter des Dionysos. Er scheint kaum in einer einzigen dionysischen Prozession gefehlt zu haben, die Teilnehmer banden sich ihn an [...]. Der Gott trägt ihn aber nie, dagegen sind seine Begleiter, die Silene und | Satyrn, ithyphallisch.“

Neben den bisher genannten Tätigkeiten (Tanz, Musik, Sexualität) finden sich auch Mittel materieller Art. Hierzu gehört zum einen der Alkohol, den die Griechen in Form von Wein⁶⁸ zu sich nahmen – zur Erinnerung: Dionysos ist als Entdecker der wilden

⁶⁶ Eigene Anm.: griech. *mainás* (,rasend, wahnsinnig seiend'); *mainomai* (,rasen, wahnsinnig sein'); *manía* (,Raserei, Wahnsinn').

⁶⁷ Das von Nilsson beschriebene Verhalten der Dionysos-Anhängerinnen erinnert sehr stark an die Massenhysterie, die die Live-Auftritte diverser Boygroups bei ihrer weiblichen Fangemeinde auslösen: Heulend, kreischend und tanzend verfolgen die Teenies das Bühnengeschehen, erbeuten Handtücher und Kleidungsstücke, welche sich ihre Stars vom Leib gerissen haben, und werfen so lange mit Stofftieren, bis die Bühne aussieht wie ein wahrer ‚Friedhof der Kuschteltiere‘. Rationalitätsverlust und Außersichsein sind somit keinesfalls auf den Dionysos-Kult beschränkte Phänomene.

⁶⁸ Da man sich der berauschenden Wirkung des Weines bewusst war, galten in der Antike strenge Regeln im Umgang mit diesem Getränk. Bereits seit frühgriechischer Zeit wurde er nur mit Wasser verdünnt getrunken – im Verhältnis von 1 (= Wein) : 2 / 3 (= Wasser) –, wobei im Sommer kaltes, im Winter warmes Wasser bevorzugt wurde. Auf diese Weise versuchte man, zum einen einer ständigen Berausung vorzubeugen (der Wein bildete in der antiken Mittelmeerwelt durch alle Schichten das Alltagsgetränk; Schätzungen zufolge konsumierten Männer im kaiserzeitlichen Rom im Schnitt 0,8-1 Liter pro Tag, Frauen die Hälfte), zum anderen aber auch sich von der barbarischen Welt abzusetzen, denn unzivilisierte Menschen tranken den Wein unverdünnt und verloren dadurch die Kontrolle über sich (ein frühes Beispiel für maßlosen Weingenuss ist der Kyklop Polyphem in der homerischen *Odyssee* 9,353-374). Vom alltäglichen Weinkonsum abzugrenzen ist die Verwendung des Weines im Dionysos-Kult: In diesem diente er als Gabe des Gottes neben Tanz, Musik, Sexualität und Maskierung (s. unten S. 19) als Stimulanz, um den hier erwünschten Zustand der Berausung zu erreichen. Man trank ihn daher barbarisch unverdünnt und noch dazu in großen Mengen. – Noch heute erinnert die neugriechische Bezeichnung für ‚Wein‘ (*krasí* ‚Mischung‘) an die antike Sitte, Wein im alltäglichen Gebrauch mit Wasser zu mischen. Vgl. auch Gutfeld, Andreas: Art. *Wein*. In: DNP 12,2, 2003, Sp. 434-436 (II. Klassische Antike C-F).

Rebe auch der Gott des Weines; schon in der *Ilias* heißt es 14,325, er sei von seiner Mutter Semele geboren als ‚Lust für die Menschen‘ (griech. *chárma brotoísín*) –, zum anderen die Maskierung in Form von Gesichts- und Körperverkleidung (Tiermasken⁶⁹ und -fellen). Was jedoch gerade die Maskierung aus den vorangegangenen Elementen (Tanz, Musik, Sexualität und Wein) hervorhob, ist die Tatsache, dass sie nicht nur das Heraustreten aus der eigenen (rationalen) Existenz ermöglichte, sondern auch zum Hinübertreten in eine uneigene (irrationale) Existenz verhalf, und zwar speziell in die der dionysischen Begleiter (Mänaden, Satyrn, Silen). Auf diese Weise brachte die Maskierung äußerlich zum Ausdruck, was sich durch die bisher genannten Elemente nur im Verhalten niederschlug (eine Ausnahme bildete der ebenfalls äußerlich in Erscheinung tretende Phallos): den Wechsel vom Menschen zum Tier,⁷⁰ vom Rationalen zum Irrationalen, von kontrollierter Selbstbeherrschung zu animalischer Selbstvergessenheit.

Der Dionysos-Kult hat deutliche Gestalt angenommen. Sein Hauptcharakteristikum bestand in dem Drang nach einem zeitweiligen Heraustreten aus dem eigenen (menschlich-rationalen) und vorübergehenden Hinübertreten in ein fremdes (animalisch-irrationales) Sein. ‚Heraustreten‘ heißt im Griechischen *ékstasis*.⁷¹ Das höchste Ziel der Kultanhänger bildete somit die Ekstase. Diese wurde erreicht durch verschiedene Wege der Berausung (d.h. der Rationalitätsverdunkelung bis hin zu Rationalitätsausschaltung), die zum einen in Tätigkeiten (rhythmisiertem Tanz, sexueller Ausschweifung), zum anderen in Mitteln materieller Art (Wein, Gesichts- und Körpermaskierung) bestanden. War der Höhepunkt der Ekstase, „die als Trance bzw. als Zustand angenehmer Erschöpfung [...] verstanden wurde“, ⁷² erreicht, so fühlten sich die kultischen Verehrer ganz von der Gottheit erfüllt und verspürten das Einssein mit dem Gott (Enthusiasmus).⁷³

Ein abschließender Überblick über die den Kult auszeichnenden Elemente lässt vor allem die Irrationalität und Ekstase in Erscheinung treten. Sie kennzeichnen den Kult als Wunsch nach einem Überschreiten des Normalen und Geregeltens, nach einem Ausbruch aus der bestehenden Ordnung. Dadurch bildete der Kult jedoch eine gerade politisch

⁶⁹ Blume [1978] 1991, S. 88: „Wir wissen von schwarzfigurigen Vasenmalereien des 6. Jh.s, daß die Teilnehmer an einem Komos zu Ehren des Dionysos als Tiere maskiert auftraten; einen Nachklang davon hat die aristophanische Komödie bewahrt. Der Gott selbst wurde sogar in Gestalt einer an einem Pfahl befestigten Maske verehrt, wie wir auf den sogenannten Lenäenvasen [s. oben Anm. 51] sehen.“ – Griech. *kómos* (vgl. griech. *komázo* ‚in festlichem Umzug umherschwärmen‘), ritualisierter, ausgelassen-ekstatischer Umzug einer Menschengruppe mit musikalischer Begleitung, Tanz und Gesang; nach Ausweis von Vasenbildern ist spätestens seit dem 6. Jh. v. Chr. Dionysos eng mit dem Komos verbunden.

⁷⁰ In verschiedenen Komödien des griechischen Dichters Aristophanes treten die Tiergestalten mit Attributen der im Titel genannten Tiere auf. Dies zeigt, dass mit dem Aufkommen des griechischen Bühnengeschehens zumindest der äußere Übergang vom Mensch zum Tier aus dem Kult übernommen wurde.

⁷¹ Griech. *exhístamai* wörtlich ‚aus etwas = einer Sache, einem Zustand heraustreten‘; übertragen ‚aus einer Sache, einem Zustand heraus- und dadurch in eine[n] andere[n] hineintreten, sich verändern‘.

⁷² Heinze (1999), Art. *Mänaden* (wie oben Anm. 45), Sp. 640.

⁷³ Griech. *enthúsiasmós* ‚göttliche Einwirkung, das Hineingehen des Gottes in den Menschen‘.

bedrohende Kraft, die die staatlichen Repräsentanten des bestehenden Systems nicht widerstandslos hinnehmen konnten. Es hat daher zahlreiche Versuche gegeben, den Kult zu verbieten und seine Anhänger zu vernichten (die bereits erwähnten Erzählungen von den Königen Lykurg und Pentheus sind prähistorische Reflexe davon). Ein Erfolg blieb allerdings aus, denn der Gott und sein Kult verkörperten zu sehr die menschlichen Urbedürfnisse, als dass sich irgendein Widerstand hätte durchsetzen können. Die staatlichen Ordnungsinstanzen konnten die Ausbreitung des Kultes nicht verhindern. Was allein in ihrer Macht stand, war die Möglichkeit, dem Kult einen festen und geregelten Rahmen zu geben und ihn auf diese Weise in Schranken zu halten. Und genau dies bildete den Weg, auf dem es zur Entstehung des Theaters kam.

Zunächst wurden der Spontaneität des Kultes Grenzen gesetzt. Der Kult wurde entschärft, indem es von nun an festgelegte Zeiten gab, an denen die Feiern stattfinden durften: die Dionysos-Feste. Diese erhielten sodann einen geregelten Ablauf, mit dem man die Ekstase, die den Kult so bedrohlich machte, unter Kontrolle zu bringen suchte. Die staatliche Ordnungsmacht reagierte somit, nachdem sie ihre Hilflosigkeit gegenüber der Bedrohung erkannt hatte, mit einer Institutionalisierung derselben. In die zeitlich terminierten Festzeiten und den geregelten Ablauf wurde nun auch diejenige Form des Kultdienstes aufgenommen, aus der sich das Theater als Institution entwickelt hat.

S. hierzu auch Blume [1978] 1991, S. 14 f.:

„Dionysos bemächtigte sich der Gemüter mit einer sonst ungekannten Vehemenz. Er verlieh den Menschen das Gefühl schrankenloser Freiheit, verhiess ihnen Erlösung von den geltenden Zwängen, und wer sich die gesellschaftlichen Bedingungen in einer griechischen Polis vergegenwärtigt, dem wird es wohl einleuchten, daß besonders die vom politisch-gesellschaftlichen Leben ausgeschlossenen Frauen sich von dieser Religion angesprochen fühlten. Der orgiastische Kult des stets von einem Schwarm rasender Begleiterinnen, den Mänaden, umgebenen Dionysos riß sie unwiderstehlich aus der abgeschlossenen Umgebung ihres häuslichen Alltags hinaus in die Wildnis. Sein Wahnsinn versetzte die Menschen in Ekstase, ließ sie ganz von der Gottheit erfüllt sein. Eine Reihe von Mythenerzählungen zeigt die vergeblichen Versuche der Herrschenden, die Schrankenlosigkeit und den Irrationalismus dieses Kultes zu unterdrücken und die Aufnahme des Gottes zu verhindern, [Anm. 3: Die bekanntesten dieser Mythen handeln vom Thrakerkönig Lykurg (Aischylos ›Lykurgie‹, verloren) und von Pentheus in Theben (Euripides ›Bakchen‹).] doch der Siegeszug der neuen Religion ließ sich nicht aufhalten. Bevor sich allerdings der Kult des Dionysos im 6. Jh. einen festen Platz im staatlichen Festkalender Athens erobern konnte, mußte sein Charakter gezähmt werden. Tatsächlich hatten die feierlichen Opfer, die nunmehr vor versammelter Bürgerschaft am hellichten Tage dem Dionysos dargebracht wurden, kaum noch etwas gemein mit den nächtlichen Orgien voll Rausch und Gewalttat, die sich einst draußen in der freien Natur abgespielt hatten.“

4 Das griechische Theater

4.1 Die attischen Dionysos-Feste

Dionysos zu Ehren wurden insgesamt fünf Feste gefeiert, und zwar alle während der Winter- und Frühlingsmonate.

- Anthesterien: 11.-13. *Anthesteriôn* (Februar / März).
- Oschophorien: im *Pyanepsión* (Oktober / November).
- Lenäen: 8.-11. *Gameliôn* (Januar / Februar).
- Ländliche / Kleine Dionysien: 6. *Poseideôn* (Dezember / Januar).
- Städtische / Große Dionysien: 9. bzw. 10.-14. *Elapheboliôn* (März / April).

Diese fünf Feste lassen sich in zwei Gruppen gliedern:

- Dionysos-Feste ohne Theater (Anthesterien, Oschophorien).
- Dionysos-Feste mit Theater (Lenäen, Ländliche und Städtische Dionysien).

Aufgrund des fehlenden Bezugs zum attischen Drama wird im Folgenden auf die Dionysos-Feste ohne Theater nicht weiter eingegangen. Von den Dionysos-Festen mit Theater sollen nur die Städtischen Dionysien einer genaueren Besprechung unterzogen werden, da sie das größte und bedeutendste attische Dionysos-Fest bildeten.

4.1.1 Die Städtischen Dionysien

Die Städtischen Dionysien (griech. *ta en ástei Dionýsia* ‚die Dionysien in der Stadt‘) waren das prachtvollste attische Dionysos-Fest und zugleich auch das jüngste. Wann und von wem sie gegründet wurden, ist nicht bekannt. Ihren Namen erhielten sie analog zu den älteren Ländlichen Dionysien (griech. *ta kat' agrús Dionýsia*, wörtlich: ‚die Dionysien auf den Feldern‘; frei: ‚die Dionysien auf dem Land‘). Der für die Ausrichtung des Festes verantwortliche Beamte war der Archon.⁷⁴ Das Fest galt einem Dionysos-

⁷⁴ Die Archonten (griech. *árchontes*, von *árcho* ‚herrschen‘) bildeten im 7. und 6. Jh. v. Chr. ein für ein Jahr gewähltes Kollegium von drei athenischen Staatsbeamten: 1) dem *Árchon* (ziviles Staatsoberhaupt); 2) dem *Polémarchos* (militärischer Kommandeur); 3) dem *Basileús* (kultisches Staatsoberhaupt). Als später noch sechs *Thesmothéten* („Rechtssetzer“), die vor allem als Gerichtsbeamte tätig waren, hinzukamen, galten die neun Archonten als Kollegium ranghöchster Staatsbeamter. Im 5. oder 4. Jh. v. Chr. wurde dieses auf zehn erweitert, indem ein *Grammateús* (Sekretär der *Thesmothéten*) hinzugefügt wurde. Auf diese Weise konnte aus jeder der seit Kleisthenes bestehenden zehn attischen Phylen (Untereinheiten der Polis Athen; ca. 508/507 v. Chr.) ein Amtsträger bestellt werden (man durfte nur einmal im Leben zum Kollegium der Archonten gehören). Mit der Schaffung von zehn alljährlich gewählten und wiederwählbaren *Strategoí* („Heerführer“) – ebenfalls durch Kleisthenes; auch hier stellte jede Phyle einen *Strategós* – sanken die Archonten jedoch schon im 5. Jh. v. Chr. zu Routinebeamten herab, deren Aufgaben im späten 5. Jh. v. Chr. vor allem im richterlichen und religiösen Bereich lagen. Ab dem Ende des 5. Jh. v. Chr. wurde es üblich, das Jahr nach dem jeweiligen *Árchon* zu benennen, weshalb der *Árchon* auch als

Kult, der aus dem kleinen Ort Eleutherai (an der attisch-boiotischen Grenze) nach Athen gelangt war. Vielleicht war es Peisistratos (ca. 561-527 v. Chr. Tyrann von Athen), der das Fest neu organisierte und durch die Einführung eines Tragödien-Agons⁷⁵ (zwischen 535 und 532 v. Chr.)⁷⁶ bereicherte. Es folgte etwa 508/507 v. Chr. (s. oben Anm. 74) ein Dithyramben-Agon (s. unten S. 25 mit Anm. 86) und schließlich 486 v. Chr. ein Komödien-Agon.⁷⁷ Das Fest dauerte in klassischer Zeit fünf Tage.

Blume [1978] 1991, S. 17 f.:

„Mit dem politischen Aufstieg Athens zu einer Vormacht Griechenlands gewann es [= das Fest der Städtischen Dionysien] schnell an überregionaler Bedeutung, und das nicht zuletzt wegen der dramatischen Aufführungen. Die Städtischen Dionysien fielen auf den Frühjahrsbeginn, wenn die Seefahrt nach den stürmischen Wintermonaten wieder eröffnet wurde. Um diese Zeit sandten die Bündnispartner Athens ihre alljährlich zu entrichtenden Abgaben, und die Stadt nützte die Gelegenheit des Festes geschickt zu nationaler Selbstdarstellung. Die Festversammlung im Theater, die gleichzeitig als Volksversammlung fungierte und in deren Mitte sich gerade jetzt zahlreiche vornehme Fremde befanden, bildete eine eindrucksvolle Kulisse für einige Staatsakte von durchaus weltlichem Charakter. So wurden im Namen des souveränen Volkes verdiente Männer mit einem Kranz ausgezeichnet, und die Söhne gefallener Bürger erhielten, wenn sie das Erwachsenenalter erreichten, eine Waffenrüstung verliehen und wurden bei dieser Gelegenheit dem versammelten Volk vorgestellt.⁷⁸ Mehr noch – wir verdanken Isokrates die bemerkenswerte Notiz, daß man die jährlichen Überschüsse aus den staatlichen Einnahmen, körbeweise aufgeteilt in Talente, in der Orchestra vorzeigte, [Anm. 11: Verweis auf

Archon epónymos (,eponymer Archon'; griech. *epi* + *ónoma*, frei übersetzt: ,benennend, namensgebend') bezeichnet wird. Vgl. auch Rhodes, Peter J.: Art. *Archontes*. In: DNP 1, 1996, Sp. 1026-1028 (I. Amt).

⁷⁵ Griech. *agón* (,Wettkampf, Wettstreit, Wettbewerb').

⁷⁶ Der Grieche Thespis soll zwischen 535 und 532 v. Chr. die erste Tragödie an den Städtischen Dionysien in Athen aufgeführt haben = älteste feststellbare staatliche Tragödienaufführung (TrGF I 1 T 2 = TrGF I DID D 1 A 43, S. 49; vgl. TrGF I 1 T 1). Auch wenn es unwahrscheinlich ist, dass er hierbei schon mit anderen Tragikern in Konkurrenz trat, so legen TrGF I 1 T 2 = TrGF I DID D 1 A 43, S. 49; T 8 (= *Anthologia Palatina* 7,410 Dioskurides von Nikopolis bzw. Alexandria); Horaz, *Ars poetica* 220 mit 275-277 (= TrGF I 1 T 14) mit Porphyrius zu 220 die Durchführung eines tragischen Ur-Agons nahe. Des Weiteren gilt Thespis als Erfinder der Maske aus Leinwand (TrGF I 1 T 1; Übersetzung s. unten Anm. 171). Falsch ist die Nachricht, dass Thespis und seine Schauspieler mit einer aus einem Karren gebildeten Bühne durch die Lande gezogen seien, auch wenn dieser sogenannte ,Thespis-Karren' seit Horaz, *Ars poetica* 275-277 (= TrGF I 1 T 14), für wandelnde Bühnen sprichwörtlich geworden ist (noch heute wird die Wanderbühne oder der Wohnwagen umherziehender Schauspieler mitunter ,Thespis-Karren' genannt).

⁷⁷ Chionides T 1; T 2 (= Aristoteles, *Poetik* 3,1448a,33 f.). In: PCG IV, S. 72. Das Jahr 486 v. Chr. wird in der Regel als Zeitpunkt der Aufnahme der Komödie in das offizielle Festprogramm der Städtischen Dionysien angesehen, s. auch Nesselrath, Heinz-Günther: Art. *Chionides*. In: DNP 2, 1997, Sp. 1125 f. Die Komödie wurde somit erst relativ spät, etwa fünfzig Jahre später als die Tragödie, Teil des offiziellen Festprogramms in Athen (s. auch Aristoteles, *Poetik* 5,1449a,38-1449b,2). – Die attische Komödie gliedert sich in drei Teilphasen: 1) Alte attische Komödie (griech. *Archaía*): 486 bis ca. 400 v. Chr.; 2) Mittlere attische Komödie (griech. *Mése*): ca. 400 bis ca. 320 v. Chr. (eigentliche / ausgereifte Mittlere Komödie: ca. 380 bis ca. 350 v. Chr.; Übergangsphase zur Neuen Komödie: ca. 350 bis ca. 320 v. Chr.); 3) Neue attische Komödie (griech. *Néa*): ca. 320 bis ca. 250 v. Chr. Zwar geht die eigentlich bedeutende Zeit der Neuen Komödie um die Mitte des 3. Jh. v. Chr. zu Ende, doch setzt sich die Produktion von Stücken im Stil der Neuen Komödie noch bis in das 3. Jh. n. Chr. fort.

⁷⁸ Eigene Anm.: s. auch Witschel S. 18: „Das Theater wurde somit zu einer Bühne für die Hervorhebung besonderer Leistungen im Dienste der Polis, was alle Anwesenden zu einer Nachahmung solcher Taten anspornen sollte.“

Isokrates 8,82] was nicht gerade als ein Akt von Fingerspitzengefühl gegenüber den anwesenden Bundesgenossen gelten kann. Solches Zurschaustellen von Reichtum und Machtfülle gleichsam unter den Augen der Gottheit trug einen eminent machtpolitischen Charakter.“

Im Folgenden sollen die Ereignisse der Städtischen Dionysien in ihrem zeitlichen Ablauf dargestellt werden.

4.1.1.1 Der Proagon (8. Elaphebolion)

Zwei Tage vor dem ersten Festtag (8. Elaphebolion) stiegen die zum Agon zugelassenen Dichter mit ihren Schauspielern, Choreuten und den für die Finanzierung der Aufführung zuständigen Choregen (s. unten 4.1.1.6.1) nacheinander auf eine erhöhte Bühne und präsentierten sich der Öffentlichkeit. Die Dichter stellten hierbei werbend ihre Stücke vor,⁷⁹ und die Schauspieler und Choreuten zeigten sich dem versammelten Volk ohne Masken und Kostüme, jedoch als Zeichen dafür, dass dies ein feierlicher Anlass war, bekränzt.⁸⁰ Diese Zeremonie wurde Proagon (‚Vor-Wettbewerb‘) genannt und fand seit 444 v. Chr. im Odeion des Perikles⁸¹ statt. Macht man sich bewusst, dass drei Tragödiendichter mit je einer Tetralogie (bestehend aus vier Stücken: drei Tragödien = Trilogie + ein abschließendes Satyrspiel⁸²) antraten und fünf Komödiendichter mit je einer Komödie (während des Peloponnesischen Krieges, 431-404 v. Chr., wurde das Programm auf drei Komödien gekürzt, s. unten 4.1.1.4), so hatte das Publikum beim Proagon die Vorankündigung von siebzehn Stücken zu bewältigen.

⁷⁹ Wie man bei dieser Gelegenheit im Einzelnen verfuhr, d.h. ob die Dichter hierbei nur die Titel ihrer Stücke nannten, den Inhalt dieser wiedergaben oder dieselben sogar anspielten, entzieht sich unserer Kenntnis. Blume [1978] 1991, S. 18, Anm. 13 macht darauf aufmerksam, dass der griechische Begriff *proagón* (‚Vor-Wettbewerb‘) irreführend ist, da es sich hierbei keineswegs um einen Wettbewerb handelte. Er verweist daher auf das Scholion zu Aischines 3,145 Dilts, das von ‚Wettbewerb und Schaustellung‘ (griech. *agón kai epideixis*) spricht. Dies deutet auf ein feierliches Sich-Vorstellen vor dem eigentlichen Agon. Da *epideixis* in einer zweiten Bedeutung auch ‚das Ablegen einer Probe‘ heißen kann, ließe sich über die ‚Schaustellung‘ hinaus auch an ein Anspielen der Stücke denken, ähnlich der heutigen Programmvorschau im Theater, Fernsehen und Kino. Somit hätte der Proagon die Funktion einer Vorschau des Theaterprogramms gehabt, s. hierzu auch Latacz S. 42. – Scholien sind erläuternde Notizen in antiken oder mittelalterlichen Handschriften, welche die Abschreiber der Texte (Kopisten) zum besseren Verständnis an den Rand (Marginalscholien) oder zwischen die Zeilen (Interlinearscholien) eintrugen.

⁸⁰ Eine Ausnahme bildete das Jahr 406 v. Chr., in dem auf die Nachricht vom Tod des Euripides (s. unten Anm. 154) der greise Sophokles (s. unten Anm. 127) im Trauergewand und seine Truppe (Chor und Schauspieler) unbekränzt auftraten (TrGF IV T 54 = TrGF V,1 T A 1 IA, 11, S. 48,39-41).

⁸¹ Das Odeion des Perikles (griech. *odé* ‚Gesang‘) war ein rechteckiges, säulenreiches, gänzlich überdachtes Gebäude am der Stadt abgewandten Süd-Ost-Hang der Akropolis. Es stand in unmittelbarer Nachbarschaft zum westlich gelegenen Dionysos-Theater. Der athenische Staatsmann Perikles (zwischen 495 und 490 bis 429 v. Chr.) ließ es für die musischen Agone (Gesangsvorträge und Dichterlesungen) der Panathenäen (ein weiteres attisches Fest) errichten. Es wurde 444 v. Chr. fertiggestellt.

⁸² Das Satyrspiel (griech. *satyrikón dráma* ‚Satyrdrama‘ oder einfach *hoi sátyroí* ‚die Satyrn‘) bildete ein heiter-komisches Nachspiel mythologischen Inhalts im Anschluss an die von ernsten Geschicken geprägte tragische Trilogie (s. unten 4.1.1.4). Es ist benannt nach den in Satyrgestalt agierenden Choreuten. Seit Ende des 6. Jh. v. Chr. gab es Satyrspiel-Darbietungen in Athen, s. Seidensticker, Bernd: Einleitung. Philologisch-literarische Einleitung. In: Krumreich / Pechstein / Seidensticker (S. 1-40) 8 und Krumreich (wie oben Anm. 30) S. 51 f.: zwischen 520 und 510 v. Chr.

4.1.1.2 Die Ankunft des Gottes (9. Elaphebolion)

Da der Vortag der Städtischen Dionysien (9. Elaphebolion) für Sitzungen der Volksversammlung zur freien Verfügung stand, bildete auch dieser noch keinen Bestandteil des Festes. Die eigentliche Feier begann erst am Abend: Im Gedenken daran, dass Dionysos ursprünglich aus Eleutherai nach Athen gekommen war, wurde er am Vorabend des Festes alljährlich von Neuem symbolisch in die Stadt eingeholt (auf diese Weise versicherte man sich zugleich der Anwesenheit des Gottes beim Fest). Hierzu wurde das Kultbild des Gottes (eine Statue des Dionysos Eleuthereus, die das ganze Jahr über im Heiligen Bezirk des Dionysos stand) in einen kleinen Tempel nordwestlich der Stadt (auf dem Weg nach Eleutherai) gebracht und nach Einbruch der Dunkelheit unter Fackelschein von den Epheben (d.h. den in der militärischen Ausbildung befindlichen jungen Männern am Übergang von Pubertät und Erwachsenenalter) in einer feierlichen Prozession durch die Stadt zu seinem Heiligtum am Theater zurückgeleitet. Dies war der eigentliche Festbeginn, denn in der folgenden Nacht verbreitete sich die Kunde in der Stadt, dass der Gott erschienen sei.

4.1.1.3 Der erste Festtag (10. Elaphebolion)

Der erste Festtag begann am frühen Morgen mit einer großen Opferprozession (griech. *pompé*) für Dionysos, die den kultischen Höhepunkt des Festes bildete. An dieser nahmen nicht nur alle zu den Agonen zugelassenen Akteure teil, sondern diese bot auch Frauen die seltene Gelegenheit, das Haus zu verlassen.

Blume [1978] 1991, S. 20:

„Der athenische Staat nahm den Tag zum Anlaß, durch möglichst große Prachtentfaltung ein Zeichen seiner Vormachtstellung in Griechenland zu setzen. Neben den Schlachttieren wurden vielerlei andere Opfergaben mitgeführt; Jungfrauen aus den vornehmsten Familien trugen sie in goldenen Körben. Ebenso wie bei den Ländlichen Dionysien symbolisierten Phallosdarstellungen das von Dionysos erflachte Gedeihen. Das Ganze ergab ein ungemein farbenfrohes Bild: Die attischen Bürger trugen weiße Kleidung, die Metöken⁸³ scharlachrote; vor allem aber wetteiferten die Choregen mit den prunkvollsten Gewändern. Wenn sie an diesem Tag in den Mittelpunkt des Interesses rückten, so war das eine Entschädigung für die beträchtlichen Ausgaben, die der Staat ihnen für die Festvorbereitungen abverlangt hatte.“

An welchem Ort in der Stadt der Prozessionszug begann, ist nicht bekannt. Er endete jedenfalls im Laufe des Vormittags vor dem Tempel des Dionysos Eleuthereus, wo die mitgeführten Opfer am Altar des Festgottes dargebracht wurden.

⁸³ Eigene Anm.: Metöken (griech. *métoikoi* ‚Mitbewohner‘), zugewanderte Fremde, die dauerhaft in einer griechischen Stadt lebten und arbeiteten, ohne deren Bürgerrecht zu besitzen.

Anschließend begaben sich alle in das benachbarte Dionysos-Theater.⁸⁴ Hier fanden zunächst die bereits zitierten Ehrungen und Akte nationaler Selbstdarstellung statt (s. oben S. 22 f.). Der Nachmittag war dem Dithyramben-Agon vorbehalten. In diesem kämpften die (seit Kleisthenes)⁸⁵ zehn attischen Phylen um den Ruhm des schönsten Kultlieds zu Ehren des Dionysos (griech. *dithýrambos*):⁸⁶ Jede der Phylen trat mit je einem 50-köpfigen Knaben- und Männerchor unter Begleitung eines Aulos-Spielers zum Wettkampf in Gesang und Tanz an (10 × 2 Chöre zu je 50 Mann = 1000 Sänger).⁸⁷ Die Reihenfolge der konkurrierenden Chöre bestimmte das Los.⁸⁸

Ob der erste Festtag mit einem abendlichen Festumzug durch die Stadt (griech. *kómos*) ausklang, ist ungewiss, doch erscheint es nicht ausgeschlossen, dass ein Tag, der zeremoniell angefangen hatte, auch in ausgelassener Festfreude endete.

4.1.1.4 Die dramatischen Agone (11.-14. Elaphebolion)

Alle weiteren Festtage waren dem Drama vorbehalten: Solange es an den Städtischen Dionysien nur einen tragischen Agon gab (seit ca. 534 v. Chr.),⁸⁹ waren die Spieltage der 11.-13. Elaphebolion (anfangs eine tragische Trilogie, später eine tragische Tetralogie pro Tag). Mit der Einführung des komischen Agons im Jahr 486 v. Chr. verschoben sich die Daten um einen Tag: Die Tragödie (griech. *tragodía*) als Höhepunkt des Festprogramms bildete auch weiterhin den Schluss (12.-14. Elaphebolion), während der Komödie (griech. *komodía*) der zweite Festtag (11. Elaphebolion) zugewiesen wurde

⁸⁴ Das Dionysos-Theater in Athen, das sich schrittweise seit dem 6. oder frühen 5. Jh. v. Chr. entwickelt hat, bildete das erste Theater Griechenlands. In ihm erlebten fast alle im 5. Jh. v. Chr. entstandenen Dramen ihre erste Aufführung. Es befand sich am der Stadt abgewandten Süd-Ost-Hang der Akropolis, oberhalb des Heiligen Bezirks des Dionysos Eleuthereus, in unmittelbarer Nähe zum Tempel des Gottes. Das steinerne Dionysos-Theater (mit erstmals vollständig steinernem Zuschauerraum und steinernem Bühnenhaus), das sich heute weitgehend in römischer Bearbeitung zeigt, entstand erst in spätklassischer Zeit. Der Bau wurde um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. begonnen und durch den athenischen Staatsmann Lykurg, der von 338-326 v. Chr. die Kontrolle über die öffentlichen Finanzen besaß, vollendet; modernen Berechnungen zufolge fasste er bis zu 17 000 Zuschauer, s. Blume [1978] 1991, S. 50; Froning (2002a) S. 44; Schwarzmaier (2006a) S. 10.

⁸⁵ Kleisthenes, athenischer Staatsmann des späten 6. Jh. v. Chr.

⁸⁶ Die Etymologie des Wortes *dithýrambos* ist ungeklärt, doch ist es außergriechischen Ursprungs. Die Einführung des Dithyramben-Agons setzt die Kleisthenische Phylenreform (etwa 508/507 v. Chr.) voraus. Das *Marmor Parium* FGrHist 239 A 46 (mit Jakobys Kommentar zur Stelle) nennt als ersten Sieger mit einem Männerchor den sonst unbekanntem Hypodikos von Chalkis.

⁸⁷ Da sich die Aufführung von 20 Chorstücken über den gesamten Nachmittag erstreckt haben dürfte, wird der Dithyramben-Agon nicht weniger Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer gestellt haben als die dramatischen Agone der folgenden Festtage, s. auch Blume [1978] 1991, S. 23: „Über die mutmaßliche Dauer eines gesungenen Dithyrambos läßt sich keine Aussage machen, solange wir kaum vollständige Texte besitzen. Man wird darum zeitliche Erwägungen am besten aus dem Spiel lassen. Zwanzig Chorstücke mäßigen Umfanges ließen sich jedenfalls auf einem Nachmittage unterbringen, wengleich man zugeben muß, daß dies hohe Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des Publikums stellt. Aber dasselbe gilt ja auch für die dramatischen Agone der folgenden Tage.“

⁸⁸ Blume [1978] 1991, S. 24.

⁸⁹ Zeitangabe gemäß Blume [1978] 1991, S. 26.

(Aufführung von fünf Komödien an einem Tag). Eine Ausnahme bildete die Zeit des Peloponnesischen Krieges (431-404 v. Chr.), in der das Festprogramm aus Kostengründen vorübergehend reduziert wurde: Man beschränkte die dramatischen Agone (wie in der Anfangszeit) auf insgesamt drei Tage (11.-13. Elaphebolion) und spielte nur noch drei Komödien, wobei je eine Komödie auf je eine tragische Tetralogie folgte. Auch bei den dramatischen Agonen bestimmte das Los die Reihenfolge der Konkurrenten.⁹⁰

Geht man davon aus, dass die durchschnittliche Spieldauer einer Tragödie bzw. Komödie zwei Stunden betrug und dass ein Satyrspiel mit der Hälfte der Zeit auskam, so ergeben sich folgende Aufführungsdauern: zehn Stunden für den Komödien-Agon, sieben für eine tragische Tetralogie und neun für die Ausnahmeregelung während des Peloponnesischen Krieges. Dies bedeutete auch für die Zuschauer, die vom frühen Morgen bis zum Nachmittag bzw. frühen Abend den anspruchsvollen Handlungen folgen mussten, eine körperliche und geistige Höchstleistung, denn Ende März / Anfang April zwischen sieben bis zehn Stunden unter freiem Himmel im Theater zu sitzen, wird selbst in Griechenland nicht immer angenehm gewesen sein.

4.1.1.5 Die Volksversammlung im Theater (vermutlich 16. Elaphebolion)

Mit der Bekanntgabe der Sieger im tragischen Agon endeten die Städtischen Dionysien am Abend des 14. Elaphebolion. Dennoch kam man (möglicherweise am 16. Elaphebolion) erneut im Theater zusammen: Das Gesetz sah vor,⁹¹ dass an dem auf das Zeusfest *Pándia* folgenden Tag (dieses Fest wurde um die Monatsmitte begangen) die Organisation und Durchführung des Festes durch den verantwortlichen Beamten von der Volksversammlung (griech. *ekklesia*) untersucht und gebilligt werden müsse. Darüber hinaus besaß jeder Teilnehmer der Versammlung das Recht, über Zwischenfälle, die den Festfrieden gestört hatten, Klage zu führen.

4.1.1.6 Das Zustandekommen einer Aufführung

4.1.1.6.1 Die Choregie

Die Vorbereitungen für die dramatischen Agone beanspruchten über ein halbes Jahr. Sobald der für die Städtischen Dionysien verantwortliche Beamte, der Archon, im Juli sein Amt angetreten hatte, musste dieser aus der Zahl der Bewerber drei Tragödien- und fünf Komödiendichter auswählen und ihnen, wie es offiziell hieß, ‚einen Chor zuteilen‘, d.h. das Aufführungsrecht verleihen (griech. *chorón didónai*).⁹² Da es unwahrscheinlich

⁹⁰ Blume [1978] 1991, S. 24.

⁹¹ Demosthenes 21,8.

⁹² Derselbe Terminus aus der Perspektive der Bewerber lautet *chorón aiteín* (‚einen Chor erbitten‘), d.h. sich bei dem das Fest leitenden Beamten um das Aufführungsrecht bemühen (Aristophanes, *Ritter* 513), s. Körte, Albert: Art. *Komödie*. In: RE 11,1, 1921 / ND 1985 (Sp. 1207-1275) 1229 (griechische).

ist, dass der Archon hierzu die Dramentexte sämtlicher Bewerber im Voraus las,⁹³ wird er sich neben allgemeinen Angaben zum Inhalt vor allem am Ansehen der Dichter, gemessen an den bereits errungenen Erfolgen, orientiert haben.

Blume [1978] 1991, S. 31:

„Der Beifall des Publikums war ein zu eindeutiges Phänomen, als daß der Archon sich hätte darüber hinwegsetzen können. [...] Zweifellos wurden bei einem solchen Auswahlssystem, das der öffentlichen Meinung maßgeblichen Anteil zusicherte, die etablierten Dichter bevorzugt. Für einen jungen, noch unbekanntem Mann war infolgedessen der erste Auftritt von ganz entscheidender Bedeutung für die weitere Karriere. Wurde er vom Publikum akzeptiert, konnte er damit rechnen, auch in Zukunft zugelassen zu werden; fiel er durch, erhielt er nur schwer zum zweiten Mal die Chance eines Chores.“

Als Nächstes musste der Archon wohlhabende Privatleute finden, die für die Kosten der Einstudierung der lyrischen (Dithyrambos) und dramatischen (Tragödie, Komödie) Chöre sowie für die aufwendige Ausstattung der Darbietungen aufkamen. Diese Leute wurden ‚Choregen‘ (griech. *choregós*)⁹⁴ genannt und bildeten die Geldgeber (Sponsoren, Finanziers, Mäzene) der Aufführungen.⁹⁵ In der Regel meldeten sich Freiwillige für diese ehrenvolle, mit hohem Kostenaufwand verbundene Aufgabe. Lagen jedoch keine Bewerbungen vor, musste der Archon geeignete Leute aus dem Kreis der vermögenden Bürger zu diesem Dienst verpflichten.

Blume [1978] 1991, S. 32:

„Zur Übernahme einer solchen Choregie als einer Dienstleistung zum Wohle der Allgemeinheit (‚Leiturgie‘) war jeder freie Bürger grundsätzlich verpflichtet [...]. Wer sich zu Unrecht zu dieser Art von Sonderbesteuerung herangezogen fühlte, durfte an seiner Stelle einen anderen, angeblich noch reicheren Mitbürger benennen, mußte aber mit der Möglichkeit rechnen, daß der so Herausgeforderte statt dessen einen Vermögenstausch vorschlug, der sofort vollzogen werden mußte. Nun hatte der zuerst benannte Kandidat die Kosten vom Vermögen des anderen zu bestreiten, und wer sich seiner Sache nicht sicher war, wird sich wohlweislich gehütet haben, eine Leiturgie auf einen anderen abzuwälzen.“

⁹³ Blume [1978] 1991, S. 31, Anm. 64 bezweifelt, dass Manuskripte zur Begutachtung eingereicht wurden. Gerade die Dichter der Alten Komödie fügten ihren Stücken bis wenige Wochen vor der Aufführung aktuelle (tagespolitische) Anspielungen ein; vgl. Körte [1921] 1985, Art. *Komödie* (wie oben Anm. 92), Sp. 1230: „der Wunsch, möglichst aktuell zu wirken, war sicherlich der Grund dieser späten Fertigstellung.“ – Bis zum Jahr 386 bzw. 339 v. Chr. (s. unten Anm. 143) handelte es sich grundsätzlich um neue Dichtungen, die im Rahmen des Festes ihre erste und einzige Aufführung erlebten.

⁹⁴ Griech. *choregós* bedeutet eigentlich ‚Chorführer‘, doch wurde das Wort schon früh als Bezeichnung für den staatlich bestimmten Sponsor gebraucht. Für den Anführer des Chores, den Vorsänger, Vortänzer und Gesprächspartner im Dialog mit den Schauspielern, wurde stattdessen der Begriff *koryphaíos* (‚der Erste, der Oberste, der Anführer‘; vgl. ‚Koryphäe‘) verwendet; dieser nahm eine Mittelstellung zwischen den Choreuten und den Schauspielern ein.

⁹⁵ Da es für jeden einzelnen Chor eines Choregen bedurfte, wurden für die Städtischen Dionysien insgesamt 28 Choregen benötigt: 20 für die Dithyramben-Chöre, 3 für den Tragödien-Agon (1 Chorege pro Tetralogie) und 5 für den Komödien-Agon. Die Choregen wurden den Dichtern wahrscheinlich durch das Los zugeteilt, s. Blume [1978] 1991, S. 32.

Die erste Aufgabe eines Choregen bestand darin, die Mitglieder seines Chores zusammenzustellen, einen Aulos-Spieler und gegebenenfalls einen Chorodidaskalos (‚Chorlehrer‘, d.h. Einstudierer des Chores in Tanz, Text und Gesang; s. unten 4.1.1.6.2) zu engagieren. Für die Auswahl der Sänger standen ihm im Falle eines Dithyramben-Chores die männlichen Mitglieder jeweils einer Phyle, im Falle eines dramatischen Chores die Gesamtheit der männlichen Bürger zur Verfügung. Jemanden im Chor aufzunehmen, der rechtlich ausgeschlossen war, war nicht erlaubt. Umgekehrt war es auch nicht gestattet, sich der Aufforderung zur Teilnahme zu entziehen. Dem, der sich dennoch weigerte, drohte eine Geldstrafe.

Während der Probenmonate hatte der Chorege den Unterhalt der Choreuten, des Aulos-Spielers und gegebenenfalls des Chorodidaskalos zu tragen sowie den reibungslosen Ablauf der Proben zu sichern. Die Sänger erhielten darüber hinaus noch ein Tagesgeld als Entschädigung für ihre finanziellen Einbußen und waren bis zum Ende des Festes vom Kriegsdienst freigestellt.⁹⁶ Nach der Aufführung wurden sie abschließend noch einmal bewirtet. Erwies sich der Chorege insgesamt als großzügig, so konnte er sich auf diese Weise Sympathien verschaffen, die ihm bei einer späteren Bewerbung um ein öffentliches Amt hilfreich sein konnten. Vor allem für junge Adlige stellte die Choregie einen großen Anreiz dar, da diese das Amt dazu benutzten, um politisches Ansehen zu erwerben.

Blume [1978] 1991, S. 33, Anm. 69:

„[...] Nicht zufällig sind gerade die berühmtesten Staatsmänner Athens als Choregen hervorgetreten: Themistokles, Perikles, Nikias, Alkibiades.“

Des Weiteren musste der Chorege die Bühnenausstattung sowie die Masken und Kostüme seines Chores finanzieren.⁹⁷ Wollte er hierbei Kosten sparen, so konnte er zu Zeiten der Mittleren und Neuen attischen Komödie zumindest die Gewänder auch über einen Kostümverleiher beziehen.⁹⁸

Blume [1978] 1991, S. 33:

„Die Bedeutung der äußeren Ausstattung darf nicht gering veranschlagt werden; für den Erfolg beim Publikum spielte sie gewiß eine große Rolle.“

⁹⁶ Demosthenes 21,15.

⁹⁷ Da die Dithyramben-Chöre unmaskiert auftraten, entfielen bei diesen die Kosten für die Masken. Dennoch war der finanzielle Aufwand durch die hohe Anzahl an Sängern beträchtlich: 50 Sänger pro Chor gegenüber 12, später 15 bei der Tragödie (TrGF IV T 1,4: Erhöhung der Zahl der tragischen Choreuten durch Sophokles) und beim Satyrspiel (Angabe gemäß Seidensticker, wie oben Anm. 82, S. 18) sowie 24 bei der Komödie (Angabe gemäß Blume [1978] 1991, S. 35); auch insgesamt übertraf die Zahl der Dithyramben-Sänger ($50 \times 20 = 1000$) die der dramatischen Choreuten (12 bzw. $15 \times 3 + 24 \times 5 = 156$ bzw. 165) beträchtlich.

⁹⁸ Pollux 7,78.

Über die obligatorischen Aufgaben hinaus konnte der Chorege noch zu einer ‚Extraleistung‘ (griech. *parachorégema*)⁹⁹ in Form von zusätzlichem Personal verpflichtet werden. Meist handelte es sich hierbei um Statisten (z.B. Leibgarde, Dienerschaft, Begleitpersonen, Lanzenträger und Kinder), bisweilen auch um einen ganzen Nebenchor (vor allem in der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr., als der Chor noch im Zentrum des dramatischen Geschehens stand, war die Bildung eines Doppelchores beliebt). Da ein solch zusätzlich personeller Aufwand mit hohen Kosten verbunden war und die Bedeutung des Chores im letzten Viertel des 5. Jh. v. Chr. abzunehmen begann (die virtuose darstellerische und gesangliche Einzelleistung der Schauspieler trat jetzt in den Vordergrund), wurden Doppelchöre im Laufe der Zeit immer seltener. Die Reduzierung des chorischen Elements brachte für den Choregen insgesamt eine finanzielle Erleichterung mit sich, da sich auf diese Weise die Probenzeiten erheblich verkürzten.

Trotz zeitweiliger Engpässe¹⁰⁰ hatte das Choregen-System zwei Jahrhunderte Bestand. Es endete unter der Regierung des Demetrios von Phaleron¹⁰¹ (ca. 315 v. Chr.), da dieser die von der Choregie belasteten begüterten Kreise begünstigte. Die entsprechenden Aufgaben übernahm nun ein Agonothetes, der alljährlich vom Volk gewählt wurde und die Einstudierung der Stücke aus Mitteln der Staatskasse besorgte.

4.1.1.6.2 Der Chorodidaskalos

Da der Chorege mit den eigentlichen Probenarbeiten nichts zu tun hatte, übernahm im tragischen Bereich seit alters her der Dichter selbst die Regie (ursprünglich galt dies auch für das Amt des Choregen). Lediglich bei Stücken, die nach dem Tod eines Tragicus auf die Bühne gebracht wurden, übernahm ein anderer, häufig der Sohn des Dichters, der auf diese Weise dem Publikum bekanntgemacht wurde, die Inszenierung. Seit der Mitte des 4. Jh. v. Chr., als Wiederaufführungen alter Stücke immer zahlreicher wurden, ging die Regie zunehmend mehr auf den Protagonisten über.

Im komischen Bereich verhielt sich die Sache etwas anders, denn wir wissen über Aristophanes,¹⁰² dass er die Regie häufig anderen überließ. In jungen Jahren (er hat sehr

⁹⁹ Griech. *parachoregéo* (‚als Chorege noch etwas dazu ausgeben oder aufwenden‘).

¹⁰⁰ Da es gegen Ende des Peloponnesischen Krieges (431-404 v. Chr.) schwierig war, ausreichend Choregen zu finden, wählte man für die Städtischen Dionysien des Jahres 405 v. Chr. den Ausweg, die finanziellen Lasten auf je zwei Leute zu verteilen (Synchoregie), s. Scholion vetus zu Aristophanes, *Frösche* 404a Chantry.

¹⁰¹ Phaleron (heute: Kallithea / Moschato / Palaia Phaliro), Ort und Bucht östlich des Piräus; vor dessen Ausbau Haupthafen Athens.

¹⁰² Aristophanes, bedeutendster Dichter der Alten attischen Komödie; geboren um die oder bald nach der Mitte des 5. Jh. v. Chr. in Athen; gestorben wohl über siebzigjährig in den 380er Jahren. Erhalten sind elf Komödien (von insgesamt zwischen 44 oder 54 Stücken): 1) *Acharner*; 2) *Ritter*; 3) *Wolken*; 4) *Wespen*; 5) *Frieden*; 6) *Vögel*; 7) *Lysistrate*; 8) *Thesmophoriazusen*; 9) *Frösche*; 10) *Ekklesiazusen*; 11) *Plutos*. Mit den *Fröschen* feierte Aristophanes 405 v. Chr. seinen größten Bühnenerfolg. Den Inhalt des Stückes bildet der Streit um den Rang des besten tragischen Dichters: Der Theatergott Dionysos steigt mit

früh zu dichten begonnen) könnte der Grund hierfür eine gewisse Unsicherheit gewesen sein;¹⁰³ da er jedoch auch später öfters auf die Einstudierung verzichtete, ist anzunehmen, dass ihm diese Aufgabe nicht besonders lag. Auch andere Komödiendichter verfahren in ähnlicher Weise, doch besitzen wir nur bei Aristophanes genauere Kenntnisse.

Wenn ein Dichter darauf verzichtete, selbst Regie zu führen, trat an seine Stelle ein professioneller Choreograph (Chorodidaskalos;¹⁰⁴ auch einfach Didaskalos¹⁰⁵), der die Einstudierung (besonders des Chores in Tanz, Text und Gesang) übernahm.

Vor allem bei den Dithyramben-Chören wurde die Einsetzung eines Chorodidaskalos bevorzugt, da die Dithyramben-Dichter, die in der Regel Nicht-Athener waren, als solche an den Festvorbereitungen nicht beteiligt waren. Stellvertretend für die jeweilige Phyle war dann der ihr zugewiesene Chorege dafür verantwortlich, dass ein möglichst kompetenter Mann die Einstudierung ihres Chores übernahm.

Bei der Komödie verfuhr man auch hier etwas anders: Aufgrund der Tatsache, dass in den Didaskalien¹⁰⁶ zu Aristophanes stets die gleichen Namen von Chorodidaskaloi (Plur.) auftauchen, ist davon auszugehen, dass sich die Dichter ihre Regisseure selbst aussuchten und dass die Choregen nur für die Kosten aufkamen.

4.1.1.6.3 Die Einstudierung

Nachdem der Chorege seinen Chor zusammengestellt, einen Aulos-Spieler und gegebenenfalls einen Chorodidaskalos engagiert hatte, bestand seine nächste Pflicht darin, geeignete Räumlichkeiten für die Proben zu organisieren. Dies stellte in Anbetracht der zahlreichen Chöre, die in den Monaten vor den Städtischen Dionysien in Athen einstudiert werden mussten, keine leicht zu lösende Aufgabe dar. Möglicherweise standen hierzu einige öffentliche Gebäude zur Verfügung, z.B. das Odeion des Perikles;¹⁰⁷

seinem vorwitzigen Sklaven Xanthias in die Unterwelt hinab, um den kürzlich verstorbenen Euripides wieder auf die Erde zu holen, kehrt jedoch, nachdem dieser in einem spannenden Wettkampf dem alten Aischylos unterlegen ist, mit Aischylos an die Oberwelt zurück.

¹⁰³ Vgl. Aristophanes, *Ritter* 512-550.

¹⁰⁴ Griech. *chorodidaskalos*, bestehend aus *chorós* + *didaskalos* (,Chor-Lehrer').

¹⁰⁵ Da seit alters her mit griech. *didaskalos* nicht nur der berufsmäßige Regisseur, sondern auch der seine Stücke selbst einübende Dichter (griech. *poietés*) bezeichnet wurde, findet sich zur Unterscheidung vom Dichter-Didaskalos für den professionellen Regisseur auch der Begriff *hypodidaskalos* (,Unter-Lehrer', zweiter Lehrer'), s. Photios s. v. *hypodidaskalos* Naber.

¹⁰⁶ Didaskalien (griech. *didaskaliai* von *didásko* ,lehren, unterweisen, unterrichten', s. auch oben Anm. 105), inschriftliche Listen von Chor- und Dramenaufführungen mit den relevanten Informationen: Aufführungsjahr (Archon), Dichter, Titel, Fest, Chorege, Schauspieler etc. Die Daten wurden in Athen in den Archiven der spilleitenden Behörden gesammelt.

¹⁰⁷ Scholion zu Aristophanes, *Wespen* 1109a Koster.

größtenteils musste der Chorege jedoch auf Privaträume zurückgreifen, die er entweder selbst bereitstellte (z.B. sein eigenes Haus) oder aber auf eigene Kosten anmietete.¹⁰⁸

Für die durchweg aus Laien bestehenden Chöre attischer Bürger mussten die Proben viele Monate vor den Aufführungen beginnen, da diese umfangreiche Choreographien (eine Kombination aus Tanz, Text und Gesang) zu erlernen hatten. Dies gilt insbesondere für die drei tragischen Choreuten, die jeweils drei Tragödien und ein Satyrspiel bewältigen mussten.

Blume, Horst-Dieter: Art. *Theater*. In: DNP 12,1, 2002 (Sp. 266-274) 268 (III. Kulturgeschichte des antiken Theaters):

„Text, Melodien und Tanzschritte sämtlicher Lieder einer tragischen Tetralogie zu memorieren, verlangte von den Laiensängern Ausdauer und Konzentration.“

Derselbe [1978] 1991, S. 39 f.:

„Wenn der Chorege den Mitgliedern seines Chores möglichst annehmbare Arbeitsbedingungen und vor allem gute und reichliche Verpflegung gewährte, dann waren dies geringe Vergünstigungen, die sie für wochenlange harte Arbeit erhielten.“

Die (professionellen) Schauspieler hatten es demgegenüber wesentlich leichter. Sie konnten sich zum Einüben ihrer Rollen an einen Ort ihrer Wahl zurückziehen (dies konnte auch zu Hause sein) und mussten sich für die gemeinsamen Proben mit dem Chor erst kurze Zeit vor der Aufführung bereithalten.

Blume [1978] 1991, S. 40:

„Bezeichnenderweise lag die besondere Leistung des Regisseurs nicht etwa in der Führung der Schauspieler, sondern in der gesanglichen und tänzerischen Unterweisung des Chors.“

4.1.1.6.4 Die Preisrichter

Den letzten Teil der Festvorbereitungen bildete die Bestimmung der Preisrichter (griech. *kritai*),¹⁰⁹ die stellvertretend für das im Theater versammelte Publikum die dichterischen, später auch die schauspielerischen Leistungen zu bewerten hatten. Die Preisrichter bestanden wie der Großteil der Zuschauer aus Laien. Dies hatte zur Folge, dass die Beurteilung nicht aufgrund von künstlerischem Sachverstand erfolgte, sondern vielmehr spontan und nach persönlichem Geschmack.

¹⁰⁸ Für die Proben der Tragödienchöre scheint es ein eigenes Übungsgebäude im attischen Demos (Untereinheit einer Phyle) *Melite* gegeben zu haben, vgl. Hesych *My* 729 s. v. *Melitéon oikos* („Haus der Meliteer“); Photios *My* 237 s. v. *Melitéon oikos* Theodoridis.

¹⁰⁹ Griech. *krités*, Plur. *kritai* („Entscheider, [Be-]Urteiler, Richter“).

Blume [1978] 1991, S. 40 f.:

„Von einer Komödie | wollten die einen unterhalten, ja amüsiert werden, andere suchten anspruchsvollere, ‚intellektuellere‘ Kost, und auf dem Gebiet der Tragödie schieden sich wohl zu allen Zeiten Traditionalisten und Neuerer.“

Dennoch wird nicht davon auszugehen sein, dass die Preisrichter gegen den offenkundigen Beifall der Masse entschieden haben. Die Bestimmung der Preisrichter erfolgte erst unmittelbar vor bzw. während der jeweiligen Agone und unterlag einem bewusst komplizierten Losverfahren, um jegliche Art von Bestechung und Beeinflussung auszuschließen. Zunächst wählte der von Kleisthenes 508/507 v. Chr. geschaffene Rat der Fünfhundert (bestehend aus jeweils 50 Mitgliedern der 10 Phylen) aus jeder Phyle mehrere Kandidaten, und zwar gesondert für die verschiedenen Agone.¹¹⁰ Die Namen der Kandidaten wurden auf Täfelchen geschrieben und diese in zehn sorgfältig versiegelten Urnen auf der Akropolis verwahrt. Erst unmittelbar vor bzw. während des jeweiligen Agons, wenn das gesamte Publikum bereits im Theater versammelt war, fand die eigentliche Wahl statt (bei eintägigen Agonen – Dithyrambos; Komödie in Friedenszeiten – zu Beginn des jeweiligen Wettkampftages, beim dreitägigen Tragödien-Agon und beim Komödien-Agon in Kriegszeiten zu Beginn des jeweils letzten Wettkampftages). Nun wurde jeder der zehn Urnen je ein Kandidat entnommen, und die auf diese Weise zu Preisrichtern Bestimmten legten einen öffentlichen Eid ab, nach bestem Wissen und Gewissen ihr Urteil zu fällen. Sobald sie anschließend ihre Ehrenplätze eingenommen hatten, konnten die Darbietungen beginnen. Nach dem Ende derselben schrieben die Preisrichter die Namen ihrer Favoriten der Reihe nach auf ihr Täfelchen und gaben dieses sodann in eine Urne. Zur Ermittlung der Sieger wurden von den insgesamt zehn Täfelchen fünf gezogen (die übrigen blieben unberücksichtigt), so dass niemand voraussagen konnte, wessen Stimme am Ende gewertet würde.

4.1.1.7 Ehrungen und Weihgeschenke

Sobald das Fest gekommen war, wurde der Chorege, der während der monatelangen Vorbereitungen die Sorge für die Organisation und Finanzierung der Aufführungen getragen hatte, durch verschiedene Ehrungen und Anerkennungen entschädigt. Schon beim Proagon nahm er eine prominente Stellung ein, und bei der den ersten Festtag einleitenden Opferprozession hatte er die Gelegenheit, durch die Wahl eines prachtvollen Gewandes die Aufmerksamkeit aller auf sich zu lenken.

Das oberste Ziel des Choregen bestand darin, dem ihm anvertrauten Chor zum Sieg zu verhelfen. Was im Falle eines solchen Sieges geschah, wissen wir am besten von den Dithyramben-Chören: Der Chorege eines siegreichen Dithyrambos bildete nicht nur den

¹¹⁰ Seltsamerweise hatten die Choregen bei der Auswahl der Kandidaten ein Mitspracherecht, wodurch die Gefahr bestand, dass sie ihnen wohlgesonnene Personen bevorzugten, s. Blume [1978] 1991, S. 41.

Repräsentanten seines Chores, sondern auch der durch diesen vertretenen Phyle. Als solcher erhielt er sowohl den dionysischen Efeukranz als auch einen vom Staat als Siegespreis ausgesetzten Dreifuß (griech. *trípous*),¹¹¹ den er auf eigene Kosten als Weihgeschenk in der von zahlreichen Dreifüßen gesäumten Tripodenstraße (diese verlief vom Heiligen Bezirk des Dionysos um den Ost- und Nordhang der Akropolis in Richtung auf die Agora) aufstellen musste. Hierzu reichte es ursprünglich aus, wenn der Chorege einen einfachen Sockel für seinen Dreifuß errichten ließ und diesen mit einer entsprechenden Inschrift versah (Inschriftenbasis), auf der die Namen der siegreichen Phyle, des Choregen, des Chorodidaskalos, des Archon (zur Jahresangabe) und (seit dem 4. Jh. v. Chr.) des Aulos-Spielers erschienen. Da die Choregen jedoch etwa in der Mitte des 4. Jh. v. Chr.¹¹² anfangen, einander zum Zwecke des eigenen Nachruhs übertreffen zu wollen (Denkmal des eigenen Sieges), nahmen die Inschriftenbasen allmählich aufwendige architektonische Formen an.

Bei einem siegreichen dramatischen Choregen sah die Ehrung etwas anders aus: Da dieser nicht an eine bestimmte Phyle gebunden war, sondern nur den ihm anvertrauten Chor vertrat, erhielt er zwar den mit großer Ehre und öffentlicher Anerkennung verbundenen dionysischen Efeukranz, jedoch keine zur Weihung bestimmte Ehrengabe. Es blieb ihm und dem Dichter selbst überlassen, die Erinnerung an ihren Sieg festzuhalten.

4.1.1.8 Chancengleichheit

Es wurde die größte Mühe darauf verwendet, bei der Organisation und Durchführung der Agone gleiche Chancen für alle Teilnehmer zu gewährleisten: Die Dichter der Dithyramben und Komödien traten mit je einem Einzelstück an, die der Tragödien mit je einer Tetralogie. Für die Inszenierung stand ihnen jeweils eine festgelegte Anzahl von Sängern¹¹³ und Schauspielern¹¹⁴ zur Verfügung, die (mit Ausnahme des Dithyrambos) maskiert auftraten.¹¹⁵ Die Probenzeit war geregelt, der Aufführungsort identisch. Die dramatischen Darbietungen begannen an jedem Festtag früh morgens und endeten am Nachmittag oder Abend. Die Zuordnung von Chorege und Chor erfolgte durch das Los. Das Gleiche gilt für die Reihenfolge der aufzuführenden Stücke (Dithyramben, Komödien, Tetralogien) sowie für die im letzten Augenblick stattfindende Wahl und das Urteil der Preisrichter. Die Wahl der tragischen Protagonisten (s. unten Anm. 119) stand

¹¹¹ Gemäß Blume [1978] 1991, S. 44, Anm. 109 gehörten Dreifüße zur ursprünglichen Form des griechischen Geldes, zum sogenannten ‚Gerätegeld‘.

¹¹² Zeitangabe gemäß Goette, Hans Rupprecht: Art. *Athenai*. In: DNP 2, 1997 (Sp. 168-186) 177 (II. Topographie).

¹¹³ Dithyrambos: 50; Tragödie und Satyrspiel: 12, später 15; Komödie 24; (s. auch oben Anm. 97).

¹¹⁴ Tragödie: 3; Komödie: s. unten Anm. 129.

¹¹⁵ Während die Sänger der dionysischen Kultlieder (Dithyramben) stets unmaskiert auftraten, setzten die dramatischen Gattungen (Tragödie, Satyrspiel und Komödie) die Maske sowohl für die Schauspieler als auch für den Chor voraus.

spätestens mit Einführung des Schauspieler-Agons (s. unten S. 39) nicht mehr im Belieben der Dichter.

4.1.1.9 Das Publikum

Da die monatelangen Vorbereitungen die Neugier der Athener geweckt hatten und die Inhalte der zur Aufführung stehenden Stücke Anlass zu lebhaften Spekulationen gaben, strömten an den Festtagen zahlreiche Menschen ins Theater: Einheimische (männliche Vollbürger), in Athen ansässige Fremde (Metöken, s. oben Anm. 83), auswärtige Besucher (z.B. die ihre jährlichen Beiträge abliefernden Vertreter der athenischen Bündnispartner, Festgesandtschaften aus befreundeten griechischen Städten, Kaufleute, Diplomaten); auch Knaben waren zugelassen, ebenso Frauen und selbst Sklaven, sofern diese als Begleitpersonal erschienen und ausreichend Platz im Theater vorhanden war.

Schlesier (1997), Art. *Dionysos* (wie oben Anm. 46), Sp. 657:

„Sein [gemeint ist Dionysos] Hauptfest, die Städtischen Dionysien, bei denen in klassischer Zeit auch die wichtigsten Dramen-Agone stattfanden, integrierte ausdrücklich die ganze Polis [...], einschließlich der Metoiken und der auswärtigen Gäste, vor allem aus den Kolonien. Die (keineswegs auf Athen beschränkte) politische Integrationskraft der Dionysos-Verehrung umfaßte Männer, Frauen, Kinder und alle gesellschaftlichen Schichten, so daß Dionysos weit davon entfernt war, entweder nur ein »bäuerlicher« oder nur ein »aristokratischer« Gott zu sein.“

Blume [1978] 1991, S. 18:

„Man kann es sich gut erklären, daß die Athener auf ihr Theater versessen waren: Zwischen Zuschauenden und Mitwirkenden bestand keine Kluft wie heutzutage, sondern die Choreuten des einen Jahres saßen das nächste Mal auf den Rängen und umgekehrt. Viele Zuschauer wußten aus eigener Erfahrung, was es bedeutet, den Chorpart einer tragischen Tetralogie zu erarbeiten.“

Schon im 5. Jh. v. Chr. wurde für den Einlass ein Tagesgeld von zwei Obolen erhoben. Dieses zahlte man beim Theaterpächter (griech. *architékton*), der für den Unterhalt der Anlage sorgte und Sitzplätze bereithielt. Damit auch den Ärmsten das Theater zugänglich sei, soll schon Perikles den Theaterbesuch durch die Bereitstellung von Mitteln aus der Staatskasse subventioniert haben (griech. *theorikón* <*chréma*>, Plur. *theoriká* <*chrémata*> ‚Schaugeld[er]‘ von zwei Obolen).

Die vorne befindlichen, architektonisch aufwendig gestalteten Ehrenplätze (Theater-Prohedrie)¹¹⁶ waren besonders angesehenen und geachteten Personen vorbehalten:

¹¹⁶ Prohedrie (griech. *proedria*), das Vorrecht, bei Veranstaltungen verschiedenster Art in vorderster Reihe zu sitzen (meist auf Ehrensesseln oder -bänken), s. Rhodes, Peter J.: Art. *Prohedria*. In: DNP 10, 2001, Sp. 376 f. Das Recht auf einen Prohedrieplatz gehörte zu den höchsten Ehrungen, die eine Polis vergab, und wurde verdienten Mitbürgern, religiösen Würdenträgern, politischen Amtsinhabern, hohen

verdienten Mitbürgern, religiösen Würdenträgern (insbesondere dem Dionysos-Priester), dem das Fest leitenden Archon, weiteren politischen Amtsträgern, hohen Staats- und Ehrengästen sowie den Epheben (s. oben S. 24). Sie wurden vor dem gesamten Publikum von Herolden ausgerufen und an ihren Platz geleitet.

Von den ehemals 67 marmornen Vorzugssitzen (Originalbestand des 4. Jh. v. Chr.) in der untersten Sitzreihe des Dionysos-Theaters sind die meisten wenigstens teilweise erhalten. Es handelt sich in der Regel um Einzelplätze, bisweilen jedoch auch um Blöcke von zwei bis drei zusammenhängenden Sitzen. Sie stehen auf den erhöhten Platten des Umgangs, die zur Orchestra hin leicht abfallen, wodurch die Sicht verbessert wurde. Sie sind kostbar in Marmor gearbeitet und mit geschwungenen Beinen sowie einer gewölbten Rückenlehne versehen. Die Löcher in derselben dienten dem Festbinden von Kissen, die Einlasslöcher vor den Sesseln dem Aufstellen von Fußschemeln. Die Inschriften an der Vorderseite der Sitze zwischen den Sitzbeinen bezeichnen die Amtstitel der Sitzinhaber (überwiegend Priester).¹¹⁷

Da der Dionysos-Priester die bedeutendste Person unter den Zuschauern verkörperte (er vertrat den Gott, zu dessen Ehren die Aufführungen stattfanden), steht sein Ehrensessel exakt in der Mitte der untersten Reihe. Er ist durch eine zusätzliche Standplatte gegenüber allen anderen Vorzugssitzen erhöht, was sich bis zum Niveau der Sitzfläche auswirkt, ist etwas breiter gearbeitet und ragt durch seine Gestalt (ein Thron mit Löwenbeinen) heraus. In seinem jetzigen Zustand ist er nicht vollständig: Die zu niedrige Rückenlehne trug einst einen separat gearbeiteten Aufsatz, der sie höher machte als die Lehnen der anderen Sitze. Auch fehlt ein nicht unbeträchtliches Stück vom Rand der Armlehnen. Als einziger von den Vorzugssitzen ist er mit flachem, figürlichem Relief-

Staats- und Ehrengästen sowie den Epheben (s. oben S. 24) gewährt; selten auch Frauen oder Zugezogene (Metöken, s. oben Anm. 83). Sklaven oder Freigelassene erhielten dieses Recht nie.

¹¹⁷ Die römischen Theater besaßen im Gegensatz zu den griechischen keine durch Namen oder Titel einzelnen Personen zuordenbare Ehrenplätze. Hier waren vielmehr ganze Teile des Theaters bestimmten Gruppen (Ständen) vorbehalten: Die Senatoren (*senatores*) saßen seit 194 v. Chr. bei den Bühnenspielen nicht mehr unter dem einfachen Volk (*plebs*), sondern vor den Sitzreihen des Volkes (Livius 34,44,5; 34,54,3-8; Valerius Maximus 2,4,3; 4,5,1; Cicero, *De haruspicum responsis* 24; Asconius zu Cicero, *Pro C. Cornelio de maiestate* 61 f., S. 69 f. Clark; seit dem Bestehen der Orchestra befanden sich diese Plätze dort, Vitruv 5,6,2; Sueton, *Augustus* 35,2; *Nero* 12,3, weshalb in verschiedenen Fällen dem Rand der Orchestra flache, breite Stufen vorgelagert waren), den Rittern (*equites*) reservierte das ‚Rosische Theatergesetz‘ (*lex Roscia theatralis*) seit 67 v. Chr. die ersten vierzehn Sitzreihen im Theater (Cicero, *Pro Murena* 40; *Pro C. Cornelio de maiestate* I F 53, S. 59 Puccioni; Asconius zu Cicero, *Pro C. Cornelio de maiestate* 70, S. 78 f. Clark; Iuvenal 3,159 mit Scholion zur Stelle; Horaz, *Epode* 4,15 f. mit Porphyrius zur Stelle; Horaz, *Epistulae* 1,1,57-67 mit Porphyrius zu 62; Plinius, *Naturalis historia* 7,117; Livius, *Periochae* 99,2; Tacitus, *Annalen* 15,32; Plutarch, *Cicero* 13,2-4; Velleius Paterculus 2,32,3; s. auch unten S. 83 mit Anm. 346), doch hatten die Ritter dieses Privileg offenbar schon einmal genossen, vielleicht zur Zeit des L. Tarquinius Priscus (Regierungszeit: 616-578 v. Chr., s. unten S. 66 mit Anm. 239 und Anm. 262) im Circus Maximus (Livius 1,35,7-10); später wurde diese Maßnahme durch das ‚Julische Theatergesetz‘ (*lex Iulia theatralis*) des Caesar oder Augustus bestätigt bzw. erneuert (Plinius, *Naturalis historia* 33,32). S. hierzu auch Mommsen, Theodor: Römisches Staatsrecht, 3,1 Leipzig ³1887 / ND Darmstadt 1971, S. 519-521; 3,2 Leipzig ³1888 / ND Darmstadt 1971, S. 893 f.

schmuck, der einst in kräftigen Farben erstrahlte, aufwendig verziert, und zwar auf der Innenfläche der Rückenlehne, auf den beiden Außenseiten der Armlehnen und auf der breiten Querleiste zwischen den beiden vorderen Sesselbeinen unter der Sitzfläche.¹¹⁸ Die unterhalb der vorderen Querleiste angebrachte Inschrift *hieréos Dionýsu Eleuthereós* (<Thron> des Priesters des Dionysos Eleuthereus') wird kaiserzeitlich datiert. Die Einlasslöcher in der Bodenplatte vor dem Thron deuten auch hier auf einen verlorenen Fußschemel hin.

Alle übrigen Sitzplätze bestanden in lehenlosen Sitzstufen. Sie waren durch Einritzungen in durchnummerierte Einzelplätze unterteilt und folgten einer sowohl den einzelnen Phylen entsprechenden als auch hierarchischen Ordnung, d.h. innerhalb der Phylen saßen die Besucher gemäß ihrem sozialen Stand: je bedeutender die Person, desto dichter an der Orchestra.

Moraw (2002) S. 146 f.:

„Die Verteilung der Sitze im annähernd halbrunden Zuschauerraum bot, soweit sich das heute erschließen läßt, ein recht getreues Spiegelbild der damaligen Gesellschaft. Die einzelnen Keile des Halbrundes wurden den einzelnen Phylen zugewiesen. Damit glich die Untergliederung des Theaterpublikums derjenigen, die beim Kriegsdienst, bei politischen Veranstaltungen und beim Staatsbegräbnis angewandt wurde. Innerhalb dieser Keile gab es eine weitere Abstufung: je weiter unten ein Platz war, desto ehrenvoller war dieser. Das Recht der Prohedrie, des Sitzens auf eigens reservierten Plätzen, galt in erster Linie für Priester und hohe Staatsbeamte. Sie entstammten auch in den Zeiten der Demokratie häufig den vornehmsten Familien der Stadt. Den besten Platz, in der Mitte der ersten Reihe, erhielt der Priester des Dionysos Eleuthereus [...]. Auch andere, Bürger oder Auswärtige, die sich um Athen besonders verdient gemacht hatten, konnten mit dem Recht auf Prohedrie belohnt werden. [...] Weitere Ehrenplätze nahmen die Mitglieder des Rats und die Epheben ein. Wo genau sich diese Plätze befanden, ist [...] umstritten: Entweder verteilten sie sich in den unteren Rängen oder sie nahmen den gesamten mittleren Keil ein. Die restlichen Bürger verteilten sich so weit als möglich auf den angrenzenden Plätzen. Ganz oben, eventuell auch ganz außen, saßen Ausländer, Sklaven sowie vermutlich Frauen und Knaben. [...] | [...] Das damalige Theaterpublikum war also keine homogene Masse, sondern sorgfältig nach verschiedenen sozialen und rechtlichen Stellungen unterschieden.“

Baumgartner (2006) S. 82:

„Die Verteilung der Sitze im Zuschauerraum bot ein recht getreues Spiegelbild der damaligen Gesellschaft. Die einzelnen Keile der halbrunden Zuschauerränge wurden den einzelnen Phylen zugewiesen. Innerhalb dieser Keile gab es weitere Abstufungen. Je weiter unten ein Platz war, desto ehrenvoller war dieser. Für Priester und hohe Staatsbeamte waren die besten Plätze in der Mitte der ersten Reihe reserviert. Weitere Ehrenplätze nahmen die Mitglieder des Rats und die Epheben ein. Die restlichen Bürger verteilten sich so weit wie möglich auf den angrenzenden Plätzen. Ganz oben, eventuell auch ganz außen, saßen Ausländer, Sklaven, Frauen und Knaben. Das damalige Theaterpublikum war also keine homogene Masse, sondern es wurde unterschieden hinsichtlich sozialer und rechtlicher Stellung.“

¹¹⁸ Den Ehrensessel des Dionysos-Priesters s. bei Froning (2002a) S. 53, Abb. 58; Moraw (2002) S. 147, Abb. 175; Hasenpflug S. 29, Abb. 40; S. 31, Kat.-Nr. II 3 = Abb. 43 f.; weitere Prohedrie-Plätze s. bei Froning (2002a) S. 52, Abb. 56; Hasenpflug S. 28, Abb. 35; S. 29, Abb. 39.

4.1.1.10 Die Schauspieler

Sämtliche Theorien zur Entstehung des antiken Dramas gehen davon aus, dass zu einem ursprünglich reinen Chorgesang später die Sprecher (Schauspieler) hinzutraten. Das dialogische Element erhielt dann im Laufe der Zeit immer mehr Gewicht, bis es das lyrische des Chores schließlich weitgehend verdrängt hatte.

Antike Quellen berichten, dass Thespis (s. oben Anm. 76) zwischen 535 und 532 v. Chr. die erste Tragödie an den Städtischen Dionysien in Athen zur Aufführung brachte und hierbei als Erster dem Chor als Sprecher bzw. Schauspieler (Protagonist)¹¹⁹ gegenübertrat: Er fügte dem reinen Chorgesang Prolog¹²⁰ und Rhesis¹²¹ hinzu¹²² und schuf auf diese Weise die Wechselrede zwischen dem Dichter-Schauspieler und dem Chor bzw. dem den Chor repräsentierenden Koryphaios (s. oben Anm. 94).¹²³

Aischylos¹²⁴ führte neben sich einen zweiten Sprecher bzw. Schauspieler ein (Deuteragonist),¹²⁵ den er vielleicht aus den Reihen der Choreuten auswählte,¹²⁶ und erfand

¹¹⁹ Protagonist, griech. *protagonistés* („Erster im Wettstreit“; der erste Schauspieler, Hauptdarsteller in einer tragischen Tetralogie). Einführung des ersten Schauspielers durch Thespis: TrGF I 1 T 2 = TrGF I DID D 1 A 43, S. 49; T 6; T 7; vgl. T 1. S. auch Blume, Horst-Dieter: Art. *Protagonistes*. In: DNP 10, 2001, Sp. 455 f.

¹²⁰ Im Prolog (griech. *prólogos* „Vorrede, Vorwort“) wurden den Zuschauern die für das Verständnis der Handlung erforderlichen Informationen gegeben: Inhalt, handelnde Personen, Ort, Zeit, Vorgeschichte; den handelnden Personen waren diese Voraussetzungen nicht bekannt. Der Prolog konnte monologisch oder dialogisch sein. Er konnte das Stück einleiten oder erst später gegeben werden (z.B. nach einer einleitenden Schauspielerszene). Durch Auf- und Abtritte von Personen konnte er bis zu drei Szenen aufweisen. Sprecher des Prologs (griech. *prologizón*) konnten Personen sein, die an der weiteren Handlung beteiligt waren, oder Personen, die nur als Prologsprecher auftraten. Als Erfinder des Prologs gilt Thespis.

¹²¹ Die *Rhesis* („Rede“) bezeichnet die Rede im Drama, vor allem in der Tragödie.

¹²² Er trat als sprechender Einzelschauspieler seinem Chor in wechselnden Rollen gegenüber. Die von Thespis vollzogenen Neuerungen (Einführung des ersten Schauspielers und des Sprechverses) bildeten den wesentlichen Schritt zur Entwicklung des Dramas im eigentlichen Sinne.

¹²³ Aus diesem Grund ist der griechische Begriff für „Schauspieler“ (*hypokrités*) u. a. als „Antworter“ (griech. *hypokrinomai* u. a. „antworten“) gedeutet worden, d.h. er bezeichnet (gemäß dieser Interpretation) den Sprecher, der dem Chor gegenübertrat und einen Dialog mit dem Chor bzw. Koryphaios (s. oben Anm. 94) ermöglichte.

¹²⁴ Aischylos von Athen, attischer Tragiker; geboren 525/524 v. Chr. in Eleusis (ca. 30 km nordwestlich von Athen), gestorben 456/455 v. Chr. in Gela (auf Sizilien). Erhalten sind 7 Tragödien (von insgesamt 70 bis 90 Stücken): 1) *Perser*; 2) *Sieben gegen Theben*; 3) *Die Schutzfliehenden*; 4) *Orestie* (die einzige erhaltene Trilogie, bestehend aus: 4a *Agamemnon*; 4b *Choephoren*; 4c *Eumeniden*); 5) *Der gefesselte Prometheus* (Autorschaft umstritten). Nach seinem Tod wurde seinen Stücken durch Volksbeschluss das Wiederaufführungsrecht eingeräumt (TrGF III T 1,12; T 73).

¹²⁵ Deuteragonist, griech. *deuteragonistés* („Zweiter im Wettstreit“; der zweite Schauspieler in einer tragischen Tetralogie). Einführung des zweiten Schauspielers durch Aischylos: TrGF III T 1,15, doch wird hier als erster Schauspieler Kleandros, nicht Aischylos selbst, und als zweiter Mynniskos von Chalkis genannt; T 100; T 102. S. auch Blume, Horst-Dieter: Art. *Deuteragonistes*. In: DNP 3, 1997, Sp. 492.

¹²⁶ Da die Gelegenheiten dramatischer Aufführungen anfangs sehr selten waren, gab es noch keine Berufsschauspieler. Blume [1978] 1991, S. 79: „Wer sich in der großen Zahl der alljährlich benötigten Choreuten hervortat, konnte wohl als Anwärter für Sprecherrollen gelten. Ihm kam die Ausbildung in Gesang

auf diese Weise dramatische Handlungen im eigentlichen Sinne, denn von nun an waren dramatische Dialoge ohne Einbeziehung des Chores bzw. Koryphaios (s. oben Anm. 94) möglich (Stärkung der Rhesis durch Reduzierung der Chorpartien).

Sophokles¹²⁷ erhöhte die Zahl der Sprecher bzw. Schauspieler schließlich auf drei (Tritagonist).¹²⁸ Diese Aufführungspraxis blieb verbindlich, um Chancengleichheit in den tragischen Agonen zu gewährleisten.¹²⁹ Da sich jedoch bei der Aufteilung des Textes auf drei Sprecher mitunter Schwierigkeiten ergaben, konnte bisweilen ein vierter Schauspieler hinzugenommen werden, der entweder stumm blieb oder aber nur wenige Worte sprach (die Besoldung dieser zusätzlich eingeführten Person übernahm der Chorege, die der drei regulären Schauspieler der Staat).¹³⁰

Blume [1978] 1991, S. 83:

„Sobald aber ein Vierter zugegen ist, bleibt dieser stumm oder beschränkt sich auf wenige Worte, d. h. es handelt sich bei ihm um eine zusätzlich eingeführte Person, ein sogenanntes Parachoregema. Mit der Einhaltung der Regel, daß nicht mehr als 3 Personen zugleich sprechen dürfen, [Anm. 258: »Nec quarta loqui persona laboret«,¹³¹ Horaz, *Ars Poetica* 192; vgl. Cicero ad Atticum 13, 19 (= 29), 3 <f.>] hängt es zusammen, daß bisweilen selbst wichtige Figuren über eine oder mehrere Szenen hin schweigen, ohne daß dies aus dramatischen Gründen notwendig wäre. Es geschieht vielmehr, weil der betreffende Schauspieler für eine andere Figur benötigt wird; in der Zwischenzeit wird die Rolle, die er bisher verkörperte, durch eine stumme Person besetzt.“

und Tanz ebenso zugute wie die Erfahrung in der Praxis.“ S. denselben (2002), Art. *Theater* (wie oben S. 31), Sp. 270.

¹²⁷ Sophokles, attischer Tragiker; geboren 497/496 v. Chr. in Athen, gestorben 406 v. Chr., wohl nicht lange nach den Städtischen Dionysien, an denen er den ersten Preis errang. Erhalten sind 7 Tragödien (von insgesamt 113 bis 130 Stücken): 1) *Aias*; 2) *Trachinierinnen*; 3) *Antigone*; 4) *König Oedipus*; 5) *Elektra*; 6) *Philoktetes*; 7) *Oedipus auf Kolonos*.

¹²⁸ Tritagonist, griech. *tritagonistés* („Dritter im Wettstreit“; der dritte Schauspieler in einer tragischen Tetralogie). Einführung des dritten Schauspielers durch Sophokles: TrGF IV T 1,4; T 2; T 95; T 97; vgl. jedoch TrGF III T 1,15 = TrGF IV T 98, wo als Erfinder des dritten Schauspielers alternativ Sophokles und Aischylos genannt werden, und TrGF III T 101 = TrGF IV T 96, wo Aischylos der Erfinder des dritten Schauspielers ist. S. auch Blume, Horst-Dieter: Art. *Tritagonistes*. In: DNP 12,1, 2002, Sp. 832.

¹²⁹ Scholion vetus zu Aischylos, *Choephoren* 899 Smith; Scholion zu Euripides, *Phoenizierinnen* 93 Schwartz; Aristides, *Rómes enkómion* 216, S. 351 Dindorf; Horaz, *Ars poetica* 192 mit Porphyrius zur Stelle. Von einer Ausnahme in der Tragödie weiß Pollux 4,110 zu berichten. – Auch für das Satyrspiel scheint die Drei-Schauspieler-Regel gegolten zu haben; das einzige vollständig erhaltene Stück dieser Gattung, der *Kyklops* des Euripides, erfordert tatsächlich drei Schauspieler, s. Blume [1978] 1991, S. 84; Seidensticker (wie oben Anm. 82) S. 24 f. Für die griechische Komödie hingegen nicht; Blume [1978] 1991, S. 84 f. nimmt für sämtliche Phasen derselben (Alte, Mittlere und Neue Komödie) eine Zahl von fünf bis sieben Schauspielern an; derselbe (2002), Art. *Theater* (wie oben S. 31), Sp. 270, ähnlich auch derselbe: Art. *Hypokrites*. In: DNP 5, 1998 (Sp. 810-812) 810 für die Alte Komödie vier (nur Aristophanes’ *Acharner* benötigen fünf) und für die Neue drei.

¹³⁰ S. Blume [1978] 1991, S. 78, Anm. 238.

¹³¹ Eigene Anm.: *nec quarta loqui persona laboret* („und nicht soll sich eine vierte Person zu sprechen bemühen“).

Bei Thespis waren Dichter und Schauspieler identisch.¹³² Erst seit Aischylos, der zwar selbst noch den führenden Part seiner Stücke übernahm, jedoch zusätzlich einen zweiten Schauspieler einführte, gab es Leute, die nur Schauspieler waren. Sophokles verzichtete trotz anfänglicher Erfolge¹³³ früh auf eigene Bühnenauftritte, denn er hatte eine schwache Stimme (griech. *mikrophonía*).¹³⁴ Seinen Darstellern schrieb er die Rollen auf den Leib.¹³⁵

Blume [1978] 1991, S. 78:

„Die schauspielerische Darbietung wurde für den Erfolg eines Stückes immer bedeutsamer, dies kennzeichnet die Fortentwicklung des Dramas von seinen improvisierenden kultischen Ursprüngen in Richtung auf ein nach ästhetischen Maßstäben zu beurteilendes Kunstwerk.“

Etwa im Jahr 449¹³⁶/447¹³⁷ v. Chr. wurde an den Städtischen Dionysien im Rahmen des Dichter-Agons auch ein solcher der tragischen Protagonisten eingerichtet, so dass die Kunst des Schauspielers jetzt gleichrangig neben das Werk des Dichters trat.¹³⁸ Der Staat reagierte auf diese Weise auf die Tatsache, dass neben der Qualität der Dichtung auch die Art der Darstellung für einen Sieg ausschlaggebend geworden war. Spätestens von nun an wurden die tragischen Protagonisten den Dichtern aus Gründen der Chancengleichheit zugelost; anfangs hatte die Wahl derselben noch im Belieben der Dichter gestanden.¹³⁹

Damals hatte jeder Protagonist an einem einzigen Tag vier Hauptrollen zu bewältigen (entsprechend einer tragischen Tetralogie).¹⁴⁰ Da dies aber mit großer Anstrengung

¹³² Aristoteles, *Rhetorik* 3,1,1403b,23 f.; TrGF I 1 T 17.

¹³³ TrGF IV T 1,5; T 28.

¹³⁴ TrGF IV T 1,4 (Übersetzung s. unten S. 151).

¹³⁵ TrGF IV T 1,6 = Istros FGrHist 334 F 36; s. auch unten Anm. 303.

¹³⁶ Körte [1921] 1985, Art. *Komödie* (wie oben Anm. 92), Sp. 1226; Blume (1998), Art. *Hypokrites* (wie oben Anm. 129), Sp. 811; derselbe (2002), Art. *Theater* (wie oben S. 31), Sp. 270; derselbe (2002), Art. *Tritagonistes* (wie oben Anm. 128), Sp. 832; Zimmermann, Bernhard: Art. *Tragödie*. In: DNP 12,1, 2002 (Sp. 734-740) 736 (I. Griechisch).

¹³⁷ Blume [1978] 1991, S. 26 und 79; derselbe (2001), Art. *Protagonistes* (wie oben Anm. 119), Sp. 455; derselbe: Art. *Wettbewerbe, künstlerische*. In: DNP 12,2, 2003 (Sp. 491-493) 492 (I. Szenische Wettbewerbe).

¹³⁸ Erst nach 329 v. Chr. fand auch an den Städtischen Dionysien ein Agon der komischen Protagonisten statt (Jahresangabe gemäß Blume [1978] 1991, S. 26).

¹³⁹ Hesych *Ny* 287 s. v. *némesis hypokritón*; Suda *Ny* 170 s. v. *Neméseis hypokritón*.

¹⁴⁰ Während der Protagonist stets die Hauptrolle übernahm (bisweilen auch noch weitere wirkungsvolle Glanzpartien) und sich mit dieser identifizieren konnte, mussten der Deuteragonist und besonders der Tritagonist eine Vielzahl verschiedener Männer- und Frauenrollen bewältigen, zumal da im Laufe der Zeit der Anteil der Chorpartien zugunsten des dramatischen Dialogs zurückging. Die Textmenge war beträchtlich, schneller Maskenwechsel gerade in rollenreichen Stücken unerlässlich, großes (vielfältiges) darstellerisches und deklamatorisches Vermögen (vor allem perfekte Stimmbeherrschung) erforderlich (seit Sophokles wurde auch der Gesang zur Aulos-Begleitung verlangt). Da der Deuter- bzw. Tritagonist als zweit- bzw. drittklassig angesehen wurden, brachten ihre Rollen im Vergleich zur Rolle des Protagonisten weniger Ruhm ein.

verbunden war, ging man allmählich dazu über, die Auftritte der drei Protagonisten gleichmäßiger zu verteilen. Wie eine Didaskalien-Inschrift¹⁴¹ bezeugt, teilten sich an den Städtischen Dionysien des Jahres 341 v. Chr. die drei Protagonisten die neun Stücke der drei konkurrierenden Trilogien so untereinander auf, dass jeder von ihnen nur noch eine Hauptrolle am Tag spielen musste, „d. h. die drei um den Sieg kämpfenden Protagonisten standen jedem der drei Dichter für je ein Stück ihrer Trilogie zur Verfügung.“¹⁴²

Im 4. Jh. v. Chr. gewannen die Schauspiel-Agone aufgrund der zahlreichen Wiederaufführungen klassischer Dramen sowohl in Athen als auch in den neu entstehenden attischen und außerattischen Theatern¹⁴³ gegenüber den Dichter-Agonen zunehmend an Bedeutung,¹⁴⁴ und die Schauspielkunst erreichte ihren Höhepunkt (fortschreitende Professionalisierung des Schauspielwesens; aufblühendes Virtuosenstum).¹⁴⁵

Blume [1978] 1991, S. 79 f.:

„Die aufs höchste gesteigerte Virtuosität brachte einigen Spit-|zenkönnern Stargagen ein sowie einen weit über die Grenzen Attikas reichenden Ruhm. [...] Die großen Schauspieler standen im Brennpunkt des öffentlichen Interesses – dies bezeugen Ehreninschriften und die vielen über sie kursierenden Anekdoten –, und wohl zu keiner anderen Zeit ist ihr sozialer Status ähnlich hoch gewesen.“

Die Veranstaltung von Aufführungen in der gesamten griechischsprachigen Welt brachte einen gesteigerten Bedarf an Schauspielern mit sich. Da jedoch nur an wenigen Orten die erforderliche Zahl an Künstlern vorhanden war, mussten diese von auswärts herbeigeholt werden. Auf diese Weise entstanden kleine Wandertuppen, die von Fest zu Fest zogen und sich vor allem der Wiederaufführung der beliebtesten Klassiker (Heranbildung eines festen Repertoires) widmeten. Die Stücke wurden hierbei zunächst auf

¹⁴¹ TrGF I DID A 2a, S. 25 f., 1-15.

¹⁴² Blume [1978] 1991, S. 79. – Da im 4. Jh. v. Chr. ein durch die Schauspieler-Agone hervorgerufener Starkult florierte, erwies sich die Aufteilung der Protagonisten auf die drei Dichter auch aus Gründen der Chancengleichheit als vorteilhaft: Dadurch, dass jeder Dichter für jedes seiner Stücke einen anderen Protagonisten erhielt, war ein gegebenenfalls unter den Protagonisten befindlicher ‚Star‘ nicht an einen einzigen Dichter gebunden.

¹⁴³ Erste Wiederaufführung einer alten, bereits einmal aufgeführten Tragödie (noch außer Konkurrenz) an den Städtischen Dionysien 386 v. Chr. (TrGF I DID A 1, S. 24, 201-203), spätestens 341 v. Chr. auch im regulären Programm (zur Sonderstellung der Stücke des Aischylos s. oben Anm. 124); erste Wiederaufführung einer alten Komödie (noch außer Konkurrenz) an den Städtischen Dionysien 339 v. Chr., spätestens 311 v. Chr. auch im regulären Programm (Jahresangaben gemäß Blume [1978] 1991, S. 26). Nur von einem einzigen siegreichen Stück ist Wiederaufführung bezeugt, den 405 v. Chr. uraufgeführten *Fröschen* des Aristophanes (*Hypothesis* I). In der Regel konnten die Dichter nur Stücke, die nicht gefallen hatten, in umgearbeiteter Form wieder zur Aufführung bringen, s. Körte [1921] 1985, Art. *Komödie* (wie oben Anm. 92), Sp. 1232.

¹⁴⁴ Aristoteles, *Rhetorik* 3,1, 1403b, 32-35.

¹⁴⁵ Blume [1978] 1991, S. 79; große Schauspieler der Tragödie waren Kallippides (5.-4. Jh. v. Chr.), Theodoros (erste Hälfte des 4. Jh. v. Chr.), Neoptolemos (4. Jh. v. Chr.) und Polos (spätes 4. Jh. v. Chr.), der Komödie Lykon und Satyros (beide 4. Jh. v. Chr.).

ihre Sprechpartien reduziert, da sich die meisten Gemeinden die Einstudierung eines Laienchores nicht leisten konnten. Eine letzte Etappe bildete die Auflösung der Dramen in virtuose Einzelszenen.

Als sich zu Beginn des 3. Jh. v. Chr. zunächst in Athen sämtliche an den Städtischen Dionysien beteiligten Künstler (Dichter, Musiker, Schauspieler, Kostümverleiher, Bühnenrequisiteure, Techniker) zu einer von Fest zu Fest ziehenden Bühnenkünstlergilde, der ‚Vereinigung dionysischer Techniten‘,¹⁴⁶ zusammenschlossen,¹⁴⁷ begann aus dem ursprünglich attischen Berufsstand der Schauspieler ein panhellenischer zu werden: Ein isthmisch-nemeischer¹⁴⁸ Techniten-Verein entstand etwa zeitgleich, Gründungen eines ionisch-hellespontischen¹⁴⁹ (mit dem Zentrum in Teos)¹⁵⁰ und eines ägyptischen (mit dem Zentrum in Ptolemaïs)¹⁵¹ folgten, um der steigenden Nachfrage der griechischen Welt nach künstlerischen Darbietungen attischer Art nachzukommen. Kompetenz- und Konkurrenzstreitigkeiten der Vereine untereinander blieben hierbei natürlich nicht aus. In der frühen Kaiserzeit bestimmte ein reichsweiter Verband mit Sitz in Rom das Handeln der einzelnen Vereine, der unter den antoninischen Kaisern (138-192 n. Chr., d.h. Antoninus Pius bis Commodus) den Höhepunkt seines Ansehens erreichte. Die letzten inschriftlichen Erwähnungen entstammen dem ausgehenden 3. Jh. n. Chr.

Die Vereine gewährten ihren Mitgliedern zahlreiche Privilegien (z.B. soziale Sicherung, Rechtsschutz, Befreiung von Leistungen an den Staat),¹⁵² sicherten den gesellschaftlichen Zusammenhalt durch gemeinsame Mähler und Symposien,¹⁵³ stellten aber

¹⁴⁶ Griech. *hoi Dionysiakoí technítai* (‚Dionysische Künstler‘), s. schon oben S. 9 mit Anm. 20 / *hoi perí ton Diónyson technítai* (‚Künstler in der Umgebung des Dionysos‘), s. schon oben S. 9 mit Anm. 21. S. auch Harmon, Roger: Art. *Technítai*. In: DNP 12,1, 2002, Sp. 74 f.

¹⁴⁷ Blume [1978] 1991, S. 81.

¹⁴⁸ Isthmos von Korinth, Landenge bei Korinth. Sie bildet die einzige Verbindung zwischen der Halbinsel Peloponnes und dem griechischen Festland. – Nemea, ein Tal etwa 35 km südwestlich von Korinth auf der Halbinsel Peloponnes. Hier befindet sich ein (gleichnamiges) Zeusheiligtum, in dem alle zwei Jahre die ‚Nemeischen Spiele‘ zu Ehren des Zeus ausgetragen wurden.

¹⁴⁹ Ionien, auf den griechischen Stamm der Ionier zurückgehende Bezeichnung einer antiken Landschaft an der Westküste Kleinasien, der heutigen Türkei. – Hellespont (heute: Dardanellen), Meerenge in der heutigen Türkei zwischen der europäischen Halbinsel Gallipoli und dem zu Kleinasien gehörigen Nordwest-Anatolien. Sie verbindet das Ägäische Meer mit dem Marmara-Meer.

¹⁵⁰ Teos, antike Stadt in Ionien, ca. 35 km südwestlich des antiken Smyrna, des heutigen Izmir.

¹⁵¹ Ptolemaïs (heute: al-Minsat), antike Stadt am westlichen Nilufer in Oberägypten.

¹⁵² Blume [1978] 1991, S. 80: „Als Diener des Dionysos genossen sie beachtliche Privilegien: Sie waren nicht nur vom Kriegsdienst befreit, sondern erhielten auch freies Geleit durch Feindesland, weswegen die Athener sich ihrer sogar zu diplomatischen Missionen, etwa an den makedonischen Hof, bedienten.“

¹⁵³ Der Begriff ‚Symposion‘ (griech. *sympino* ‚mit- / gemeinsam / zusammen trinken‘) bezeichnet das von einer Privatperson veranstaltete Gastmahl, welches strengen Regeln unterworfen war (die Gäste waren ausschließlich männlich und aristokratischer Herkunft; Sklaven und Frauen waren mit Ausnahme von Hetären, Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Musikantinnen ausgeschlossen) und stets nach einem ganz bestimmten Schema ablief: Neben dem auf Speisesofas eingenommenen Essen und Trinken beinhaltete es als religiös-rituelle Komponente ein gemeinsames Trankopfer an die Götter, als soziale Geselligkeit, Gespräche, das Teilen des Fleisches bzw. Weines und deren gemeinsamer Verzehr, welches die Gleichheit der Teilnehmer bekundete, als kulturelle die dramatischen und musikalischen Darbietungen und

auch hohe künstlerische Ansprüche, so dass das Niveau der Darbietungen gewahrt blieb. Durch die Aufführung sowohl von alten als auch von neuen Werken trugen sie viel zur Erhaltung und Verbreitung der Dramen bei und bewirkten, dass sich die Gestaltung der Agone regional kaum unterschied.

Das Wesen der Vereine war vor allem religiös. Sie dienten Dionysos, indem sie sein Fest feierten. Ein Dionysos-Priester stand jedem Verein vor, und den agonischen Darbietungen gingen Prozession und Opfer unter Leitung der prunkvoll in Erscheinung tretenden Techniten voran. Der religiöse Charakter der Aufführungen blieb somit gewahrt, obwohl nun die unterschiedlichsten Feste Anlass zu künstlerischen Agonen boten.

Blume [1978] 1991, S. 82:

„Das hervorstechende Merkmal der Techniten war ihre Frömmigkeit, besondere Verehrung erwiesen sie dem Dionysos, den Musen und dem pythischen Apoll.“

4.2 Außerattische Aufführungen

Im 5. Jh. v. Chr. gab es nur vereinzelt Aufführungen außerhalb Athens: So inszenierte Aischylos am Hofe des Tyrannen Hieron I. von Syrakus (s. hierzu auch unten Anm. 381) und Euripides¹⁵⁴ in seinen letzten Lebensjahren an dem des makedonischen Königs Archelaos in Pella, wo er 406 v. Chr. starb. In beiden Fällen fanden die Darbietungen allerdings nicht im Rahmen von Agonen statt.¹⁵⁵

bisweilen als politische die Solidarität im politischen Leben, indem man durch das Teilen des Fleisches und des Weines auch zum Teilen der politischen Meinungen übergang, wodurch das Symposion zum Ursprungsort für einen politischen Aufruhr werden konnte (in Sparta waren private Symposien aus diesem Grund untersagt). S. auch Schmitt-Pantel, Pauline: Art. *Gastmahl*. In: DNP 4, 1998, Sp. 798-803 (II. Griechenland). – Als *Hetären* (griech. *hetairai*) wurden in der Antike Frauen bezeichnet, die von Männern als ‚Gefährtinnen‘ für gewisse Stunden gemietet werden konnten. Im Gegensatz zu Dirnen (griech. *pornai*) galten Hetären als gebildet und waren sozial anerkannt.

¹⁵⁴ Euripides, attischer Tragiker; geboren zwischen 485 und 480 v. Chr. auf Salamis (Insel im Saronischen Golf, einem Seitenarm der Ägäis; sie liegt nur 2 km entfernt von der Küste des Piräus, des Haupthafens Athens), gestorben 406 v. Chr. in Pella (Makedonien) kurz vor den Städtischen Dionysien. Erhalten sind 17 Tragödien und ein Satyrspiel (von insgesamt 90 Stücken): 1) *Alkestis* (satyrspielhafte Tragödie mit gutem Ausgang); 2) *Medea*; 3) *Hippolytos*; 4) *Herakles*; 5) *Elektra*; 6) *Hiketiden*; 7) *Herakliden*; 8) *Andromache*; 9) *Hekabe*; 10) *Troerinnen*; 11) *Phönizierinnen*; 12) *Orestes*; 13) *Iphigenie bei den Taurern*; 14) *Ion*; 15) *Helena*; 16) *Iphigenie in Aulis*; 17) *Bakchen*; 18) *Kyklops* (Satyrspiel). Obwohl die Stücke des Euripides zu seinen Lebzeiten weniger beliebt waren als die des Aischylos und Sophokles und nur selten den Sieg errangen, waren sie für die weitere Entwicklung des Dramas (vor allem der nachklassischen Tragödie, der Mittleren und Neuen Komödie sowie der römischen Tragödie [*Crepidata*] republikanischer und Augusteischer Zeit) von weitaus größerer Bedeutung. Hieraus erklärt sich die Tatsache, dass von Euripides wesentlich mehr Stücke erhalten sind als von den beiden anderen attischen Tragikern.

¹⁵⁵ S. Blume (2003), Art. *Wettbewerbe, künstlerische* (wie oben Anm. 137), Sp. 492 f.

Ein panhellenisches Theaterleben entwickelte sich erst im 4. und 3. Jh. v. Chr., als sich das attische Drama über die gesamte griechischsprachige Welt auszubreiten begann und überall zahlreiche Theater entstanden.¹⁵⁶

Blume [1978] 1991, S. 29:

„Athen blieb trotzdem das geistige Zentrum: Hierhin zog es die Dichter und Schauspieler, und hier fanden auch die meisten Uraufführungen statt. Auswärts dagegen spielte man eher die bewährten Stücke der Klassiker.“

Außerhalb Athens büßte das Drama seine ausschließliche Bindung an Dionysos ein. Nun boten verschiedene Götterfeste die Anlässe für szenische Darbietungen (gespielt wurden überwiegend Reprisen bekannter Stücke, aber auch neue Stücke), so dass keine Beziehung mehr zwischen dem jeweiligen Festgott und dem Theater bestand.

Blume [1978] 1991, S. 29 f.:

„Im böotischen Thespiai verehrte man die Musen vom | Helikon, nicht weit entfernt in Oropos stand das berühmte Orakel des Amphiaraos im Mittelpunkt, und in Delphi feierte man Apollon, und zwar mit einem jährlichen Dankfest für die Errettung des panhellenischen Heiligtums vor den einfallenden Kelten im Jahr 279/8. Die Aufführungen in Argos wiederum galten der Hera, die in Dodona (in dem heute wieder benutzten Theater) dem Zeus Naios, und in Epidauros endlich gehörte das außerhalb der Stadt gelegene Theater zum heiligen Bezirk des Asklepios.“

Im Hellenismus stellten schließlich auch profane Ereignisse (z.B. politische oder militärische Erfolge, Siegesfeiern oder königliche Hochzeiten) die Anlässe für szenische Darbietungen dar.

Blume [1978] 1991, S. 30:

„In erster Linie verdienen hier die delischen Bundesfeiern für einige vergöttlichte Herrscher genannt zu werden. Selbst bei solchen Gelegenheiten aber wendete man sich an die Götter – sei es um ihre Gunst zu erleben, sei es um ihnen Dank abzustatten. Trotzdem besteht kein Zweifel, daß das Drama immer weltlicher und literarischer geworden ist.“

4.3 Die Theatermasken bei den Griechen

Kachler (2003) S. 32:

„Als selbstverständliches Element des antiken Theaters gehörte die Maske fest zur *skeue*, der Ausstattung. Sie tritt an die Stelle des Gesichts des Maskenträgers, der im Moment, da er die Maske überzieht, die Identität der darzustellenden Figur annimmt. Seine eigene Identität gibt der Schauspieler

¹⁵⁶ Blume [1978] 1991, S. 29; 79 f.; derselbe (1998), Art. *Hypokrites* (wie oben Anm. 129), Sp. 811; derselbe (2002), Art. *Theater* (wie oben S. 31), Sp. 271.

zeitweilig auf, er stellt sich in den Dienst seiner Rolle und vor allem in den Dienst des Theatergottes Dionysos.“

Als aus den bedrohlichen Spontanveranstaltungen zu Ehren des orgiastischen Dionysos staatlich organisierte Feste wurden, deren bedeutendster Teil in den für den Gott veranstalteten Bühnenspielen bestand, wurde neben anderen Kultelementen auch die Maskierung (sowohl des Gesichts als auch des Körpers) in diese übernommen. Der Gebrauch der Maskierung im attischen Drama ist somit so alt wie dieses selbst, ihre Anwendung zu kultischen Zwecken jedoch wesentlich älter.

Wie sah die Gesichtsmaskierung in ältester Zeit aus? Schenkt man den literarischen Zeugnissen Glauben, so standen am Anfang einfache Bemalungen, treffender: Beschmierungen, zu deren Zweck Traubenmost und Weinhefen,¹⁵⁷ der grüne Saft der Froschpflanze (giftig),¹⁵⁸ Bleiweiß (giftig)¹⁵⁹ und (Blei-)Mennige / Saturnrot¹⁶⁰ (giftig)

¹⁵⁷ ‚Traubenmost‘ bezeichnet den durch Keltern (Pressen) gewonnenen, noch unvergorenen Saft der Weintrauben einschließlich der in ihm enthaltenen Hefen (trübe Flüssigkeit im Gegensatz zur Klarheit des Weines). ‚Weinhefen‘ sind Pilze, die zur Zeit der Weinlese bevorzugt auf der Oberfläche von Weintrauben leben. Durch das Keltern gelangen sie in den dabei auslaufenden Traubensaft (Most) und leiten dort die alkoholische Gärung ein. Sobald der Most vollständig durchgegoren ist, sterben die Hefen ab und sinken zu Boden. Die Flüssigkeit ist nun klar, und man spricht von Wein. – Scholien zu Aristophanes, *Acharner* 499a und b Wilson; Scholion zu *Ritter* 230a II und 230b Jones / Wilson; *Wolken* 296 f. mit Scholion vetus 296d Holwerda und Scholion recens (Thomas-Triclinius) 296c Koster; Scholia recentiora (Anonyma recentiora) 296c und d β Koster; CGF *De Comoedia Graeca* 2,1, S. 7,7 f.; *Excerpta poetica*, 1. *Peri komodias* [im Original griechisch]. In: *Anecdota Graeca e codicibus manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, hg. von John Anthony Cramer, Oxford 1839 / ND Hildesheim 1967, Bd. 1, S. 3,16 f.; Horaz, *Ars poetica* 275-277: ‚Thespis soll die unbekannte Art der tragischen Muse erfunden und die Dichtungen auf Wagen herangefahren haben, die sie sangen und aufführten, an den Gesichtern mit Weinhefen beschmiert.‘ S. im Gegensatz hierzu TrGF I 1 T 1 (Übersetzung: s. unten Anm. 159; 161; 171); Porphyrius zu Horaz, *Ars Poetica* 277; Euanthius, *De fabula* 1,2. In: *Aeli Donati commentum Terenti*, Bd. 1, S. 13,11-13 Wessner (Übersetzung s. unten Anm. 170); derselbe, *Excerpta de comoedia* 5,9 (wie oben), S. 25,3-5 (Horaz-Zitat); Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 487,23-29 Keil (Horaz-Zitat); Sidonius Apollinaris, *Carmen* 9,234-238; *Suda Tau* 1098 s. v. *Trygodia*; Scaliger, Buch 1, Kapitel 6, 11b, S. 130,18-20; Kapitel 13, 20b, S. 196,4-6.

¹⁵⁸ Aristophanes, *Ritter* 522-525 mit Scholion 522a Jones / Wilson; *Suda My* 20 s. v. *Magnes*. Die griechische Pflanze *Batrachion* (griech. *batrachos* ‚Frosch‘) entspricht gemäß Plinius, *Naturalis historia* 25,172, dem lateinischen *Ranunculus* (‚Fröschlein‘), denn viele Arten dieser Gattung gedeihen vor allem an feuchten Standorten, wo auch Frösche bevorzugt leben, und dem deutschen ‚Hahnenfuß‘ aufgrund der vogelfußähnlichen Blätter. Alle Arten von Hahnenfuß-Gewächsen (insgesamt ca. 400) enthalten das für Menschen und Tiere wirksame Gift Protoanemonin. Es wird bei Verletzung der Pflanzen freigesetzt und verursacht bei Haut- oder Schleimhautkontakt Vergiftungserscheinungen, wie Rötung, Juckreiz oder sogar Blasenbildung (Hahnenfuß-Dermatitis); innere Aufnahme beeinflusst das Nervensystem (es kommt zu Erbrechen, Durchfall, Schwindelanfällen, Krämpfen und Lähmungserscheinungen). Schon der ältere Plinius (Ende 23 / Anfang 24 bis 79 n. Chr.; s. auch unten Anm. 461), *Naturalis historia* 25,173, und Pedanios Dioskurides aus Anazarbos in Kilikien (geboren ca. 25 n. Chr.), *Peri hyles iatrikés / De materia medica* (‚Über Heilmittel‘) 2,175, berichten über die Giftigkeit dieser Pflanze und ihre Verwendung als Heilmittel. Die inhaltliche Ähnlichkeit beruht auf der ihnen gemeinsamen Quelle, der *Peri hyles iatrikés* des Sextius Niger, dessen Werk jedoch nicht erhalten ist.

¹⁵⁹ TrGF I 1 T 1: ‚Und zuerst beschmierte er [= Thespis] sein Gesicht mit Bleiweiß und führte so Tragödien auf‘; s. jedoch im Gegensatz hierzu die bereits genannte Angabe des Horaz, *Ars poetica* 275-277 (Übersetzung: s. oben Anm. 157).

verwendet wurden. Es folgten (vielleicht wegen des geringeren Aufwands) Gesichtshüllungen mit Portulak¹⁶¹ und den Blättern der Feige.¹⁶²

Der von Scaliger,¹⁶³ Abbé de la Chau und Abbé le Blond S. 81 f. sowie Koehler S. 105 f. mit S. 118, Anm. 45 postulierte Gebrauch einer eigenen ‚Maskenpflanze‘ (lat. *personata*, *personatia*; griech. *árkion*, *prosopís*, *prosópion*)¹⁶⁴ findet in der literarischen Überlieferung keine Stütze, da bei der in diesem Zusammenhang herangezogenen Angabe des älteren Plinius, *Naturalis historia* 25,113,¹⁶⁵ bereits seit dem Ende des 19. Jh. nur noch die Lesarten *persolata* / *persollata* zur Diskussion stehen, nicht aber *personata* – die *persol(l)ata*, die Plinius a. a. O. auch unter ihrem griechischen Namen (*árkion*) kennt, ist die ‚Große Klette‘ (*Arctium lappa* L.). Hinzu kommt, dass Plinius im gesamten Buch 25 ausschließlich über die Pflanzenheilkunde spricht (25,99-175: Beschreibung der medizinischen Wirkung und Anwendung berühmter magischer Kräuter; darin enthalten 25,99-131: Heilmittel gegen den Biss von Schlangen und sonstige Gifte; 25,132-175: Heilmittel gegen Krankheiten des Körpers). Die Besprechung einer zu Bühnenzwecken verwendeten Pflanze wäre in diesem Zusammenhang vollkommen fehlplatziert.¹⁶⁶ Nicht anders verhält es sich mit den weniger bekannten Angaben des römischen Landwirtschaft-Schriftstellers Columella (1. Jh. n. Chr.), *De re rustica* 6,17,1, und des griechischen Medizin-Schriftstellers Pedanios Dioskurides, *Perí hýles iatrikés* / *De materia medica* 4,106.¹⁶⁷ Auch sie bezeichnen mit *personatia* bzw. *árkion*, *prosopís*, *prosópion* die ‚Große Klette‘ und schreiben ihr eine heilende Wirkung zu: Bei Columella dient die Pflanze wie bei Plinius als Heilmittel gegen Schlangenbisse, bei Dioskurides gegen blutigen Auswurf (dieselbe Wirkung hat die *persollata* auch bei Plinius a. a. O. 26,28; 26,136), innere Geschwüre, durch Verrenkungen verursachte Gliederschmerzen und alte Wunden (dieselbe Wirkung hat die *persollata* auch bei

¹⁶⁰ Scholion zu Aristophanes, *Ritter* 230a II Jones / Wilson; Aristophanes T 1. In: PCG III,2, S. 1,10-14; vgl. auch Tibull 2,1,55 f.

¹⁶¹ TrGF I 1 T 1: ‚Und zuerst beschmierte er [= Thespis] sein Gesicht mit Bleiweiß und führte so Tragödien auf, darauf bedeckte er es mit Portulak, während er sich zeigte‘.

¹⁶² Suda *Theta* 494 s. v. *Thriambos*; Zonaras, *Chronikón* / *Annales* 12,32, S. 618,21-619,1 Pinder. – Gemäß Suda a. a. O. und Etymologicum Magnum S. 455,16-33 s. v. *Thriambos* Gaisford ist Dionysos nicht nur der Entdecker der Traube und der Erfinder des Weines, sondern auch der Entdecker der ihm heiligen Feige.

¹⁶³ Scaliger, Buch 1, Kapitel 13, 21a, S. 196,7-9.

¹⁶⁴ Die Pflanzennamen haben zufällig Ähnlichkeit mit den lateinischen bzw. griechischen Bezeichnungen für ‚Maske‘ (lat. *persona*; griech. *prósopon*, *prosopeion*).

¹⁶⁵ Koehler verweist in Bezug auf seine Annahme einer eigenen ‚Maskenpflanze‘ explizit auf (jetzt) Plinius a. a. O. 25,113; Abbé de la Chau und Abbé le Blond hingegen liefern zwar ebenfalls ein Plinius-Zitat, jedoch ohne die erforderliche Stellenangabe. Zu ihrer Angabe ließ sich keine wörtlich übereinstimmende Plinius-Stelle finden, am nächsten kommt ihr 25,113. Scaliger gibt gar keine Stellenangabe.

¹⁶⁶ Es sollte allerdings nicht übergangen werden, dass Plinius die ‚Große Klette‘ durchaus auch unter der Bezeichnung *personata* kennt (a. a. O. 21,87). Da wir jedoch auch hier nichts von einer Maskierungsfunktion erfahren und der Name allein nichts beweist, kann auch diese Stelle nicht als Beleg für die Existenz einer speziellen ‚Maskenpflanze‘ gewertet werden.

¹⁶⁷ Die inhaltliche Ähnlichkeit zwischen Plinius und Dioskurides basiert wiederum auf der ihnen gemeinsamen Quelle: der Schrift *Perí hýles iatrikés* des Sextius Niger.

Plinius a. a. O. 26,143). Von einer Verwendung zu Maskierungszwecken, die auch hier dem inhaltlichen Zusammenhang widersprechen würde,¹⁶⁸ wissen sie nichts.

Von dem Gebrauch eigener Hüllen für das Gesicht zur Anwendung kunstgerechter Masken war es nur noch ein kleiner Schritt. Wer diesen getan hat, bleibt allerdings ungewiss, denn wenn bereits der griechische Philosoph Aristoteles (384-322 v. Chr.) sagt, dass man den Erfinder der komischen Maske nicht kenne,¹⁶⁹ so beruhen die Angaben des römischen Dichters Horaz (63-8 v. Chr.), des lateinischen Grammatikers Euanthius (erste Hälfte des 4. Jh. n. Chr.) und der griechisch-byzantinischen Enzyklopädie Suda (10. Jh. n. Chr.), die die Erfindung der tragischen Maske dem griechischen Tragödiendichter Aischylos zuschreiben,¹⁷⁰ wohl ebenso auf Spekulation wie die Behauptungen des lateinischen Grammatikers Diomedes (zweite Hälfte des 4. Jh. n. Chr.) und wiederum der Suda (sich selbst widersprechend), dass bereits Thespis der Urheber der tragischen Maske sei.¹⁷¹

Auch über das Material, aus dem die ältesten Masken gefertigt wurden, sind wir mangelhaft unterrichtet. Den literarischen Quellen entnehmen wir sowohl Holz-¹⁷² als auch Leinwandmasken,¹⁷³ doch steht letzteren die Aussage Ulpians¹⁷⁴ entgegen, dass die von dem attischen Redner und Politiker Demosthenes (384-322 v. Chr.) erwähnten

¹⁶⁸ Columella behandelt im sechsten Buch von *De re rustica* (das Werk umfasst insgesamt zwölf Bücher) das Großvieh (Rinder, Stiere, Kühe, Pferde und Maultiere): Begutachtung und Abrichtung, Pflege und Fütterung, Krankheiten und Heilbehandlung, Kastration; Dioskurides widmet das vierte Buch von *Peri hýles iatrikés / De materia medica* (insgesamt fünf Bücher) der Vorstellung und Anwendung pflanzlicher Heilmittel.

¹⁶⁹ Aristoteles, *Poetik* 1449b,4 f.: ‚Wer aber die Masken eingeführt hat oder die Prologe oder die Zahl der Schauspieler und alles andere Derartige, das weiß man nicht.‘

¹⁷⁰ Horaz, *Ars poetica* 278 f. mit Porphyrius zu 278: ‚Nach diesem [gemeint ist der 275-277 genannte Thespis] hat dann der Erfinder der Maske und des feierlichen Gewandes, Aischylos, auch eine Bühne mit schlichten Balken bedeckt [= aus einfachem Holz gebaut]; Euanthius, *De fabula* 1,2 (wie oben Anm. 157), S. 13,11-13: ‚oder weil die Bühnenkünstler ihre Gesichter mit Weinhefen beschmierten vor der Erfindung des Gebrauchs der Masken durch Aischylos‘; derselbe, *Excerpta de comoedia* 5,9 (wie oben Anm. 157), S. 25,6 f. (Horaz-Zitat); Suda s. v. *Aischýlos* Bekker: ‚Dieser erfand als Erster, dass die Tragiker furchterregende und mit Farben bestrichene Masken hatten‘; *Excerpta Poetica*, 1. *Peri komodías* (wie oben Anm. 157), *Annotationes*, Codex 2720, S. 19: Alternativ werden hier Aischylos und Sophokles genannt.

¹⁷¹ Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 487,23-26 Keil: ‚Die einen jedoch glauben, dass die Tragödie nach der Weinhefe, die einige unter den Griechen *tryx* nennen, benannt worden sei [...], da sie ja einst, als die Masken von Thespis noch nicht erfunden waren, solche Stücke aufführten, an den Gesichtern mit Weinhefen beschmiert‘; TrGF I 1 T 1: ‚Und zuerst beschmierte er [= Thespis] sein Gesicht mit Bleiweiß und führte so Tragödien auf, darauf bedeckte er es mit Portulak, während er sich zeigte, und danach führte er auch den Gebrauch der Masken ein, die er aus einem Stück [oder: ausschließlich] aus Leinwand hergestellt hatte.‘

¹⁷² Prudentius, *Contra Symmachum* 2,647 f.; Hesych *Kappa* 4500 s. v. *kýlinthion* (‚hölzerne Maske‘); *Kappa* 4677 s. v. *kýrithra* (‚hölzerne Masken‘). Die von dem römischen Dichter Vergil, *Georgica* 2,385-389, erwähnten ‚schreckenerregenden Masken aus gehöhlten Baumrinden‘ (*ora corticibus horrenda cavatis*) wären demnach frühe Vorläufer der hölzernen Theatermasken.

¹⁷³ Pollux 10,167; TrGF I 1 T 1 (Übersetzung s. oben Anm. 171).

¹⁷⁴ Ulpian zu Demosthenes 19,255.

pilidia (‚Filzkappen, -mützen‘)¹⁷⁵ dazu dienten, den Kopf vor dem Gewicht der schweren Maske zu schützen. Hätten die Masken wirklich aus einfacher Leinwand bestanden, so wäre ein Schutzpolster zur Vermeidung von Druckstellen überflüssig gewesen. Glaubt man der Angabe des römischen Sachschriftstellers und spanischen Bischofs Isidor von Hispalis (heute: Sevilla), ca. 560-636 n. Chr.,¹⁷⁶ so waren die dünnen Leinwandmasken zur Festigung und Stabilisierung zusätzlich mit starkem Gips überzogen, den man anschließend bemalte.¹⁷⁷ In diesem Fall machen die postulierten *pilidia* durchaus Sinn, denn durch die damit verbundene Gewichtserhöhung hatten die Schauspieler auf ihrem Kopf eine nicht unerhebliche Last zu tragen. Für die Anwendung von Gips oder einer anderen plastischen Masse (z.B. Wachs oder Ton) spricht auch, dass bei den meisten archäologischen Monumenten die Physiognomie der Masken¹⁷⁸ sehr sorgfältig dargestellt ist. Mit reiner Leinwand wären solche kunstvollen Details an den Theatermasken, die den Künstlern doch sicher als Vorlage dienten, nicht darstellbar gewesen.

War die Aufnahme der Maske in das Theater religiös-rituell bedingt, so lässt sich die Weiterentwicklung derselben (und damit die Erfindung der kunstgerechten Maske) aus rein praktischen Gründen gut erklären:

- Die Maske erleichterte die Identifizierung der einzelnen Handlungsträger und verlieh diesen eine, wenn auch unveränderliche, so doch für einen Großteil der Zuschauer sichtbare Mimik, besonders in einer Zeit, in der die Theater so großräumig geworden waren, dass Entfernungen von 100 Metern und mehr von der letzten Sitzreihe bis zur Orchestra¹⁷⁹ keine Seltenheit waren.

Blume [1978] 1991, S. 57 f.:

„Die Dimensionen des Dionysostheaters hatten schon im 5. Jh. ein hinsichtlich günstiger Bedingungen vertretbares Maß bei weitem überschritten. Die oberste Sitzreihe war von der Prohedrie annähernd 80 m und diese von den Spielern weitere 12 m entfernt, so daß auch der |

¹⁷⁵ Demosthenes 19,255.

¹⁷⁶ Isidor, *Etymologiae* 10,119.

¹⁷⁷ Die Gesichtsfarbe von weiblichen Masken war hell, da Frauen die meiste Zeit im Haus verbrachten; die von männlichen Masken dunkel, da sich Männer überwiegend im Freien aufhielten, vgl. Blume [1978] 1991, S. 89; Schwarzmaier (2006b) S. 57 und 62 mit Kat.-Nr. IV 10 = Abb. 140; Matthies S. 75 f. mit Abb. 167. Gemäß Suda s. v. *Aischýlos* Bekker soll Aischylos als Erster die Masken mit Farben bemalt haben (s. oben Anm. 170). Die gleiche Funktion wie die Masken im Gesicht erfüllte am Körper ein hautfarbenes enganliegendes Trikot mit langen Ärmeln und Beinen, welches der Darstellung der nackten Haut diente. Matthies S. 76 mit Abb. 167: „Sowohl bei den Masken als auch bei den Trikots wurde also das Geschlecht durch die unterschiedliche Hautfarbe hervorgehoben.“ Die Hände der Darsteller weiblicher Rollen wurden gemäß Cicero, *Ad familiares* 7,6,1, mit Gips geweißt. Die geschlechtsabhängige Gestaltung der Gesichts- und / oder Körperfarbe zeigen (neben Matthies a. a. O.) Bieber (1920) Nr. 137 = Taf. 91,2; Froning (2002b) S. 72, Abb. 89; S. 73, Abb. 90 f.; S. 75, Abb. 95; S. 78, Abb. 99; de Ponte S. 109, Abb. 146.

¹⁷⁸ Mimikfalten (Stirn-, Wangen-, Mundfalten), Augen und -brauen, Nase, Ohren Mund und Kinn.

¹⁷⁹ Latacz S. 34.

Scharfäugigste Einzelheiten nicht mehr erkennen konnte. In der Großstadt Athen [Anm. 155: Nach den Berechnungen von A. W. Gomme, *The Population of Athens in the Fifth and Fourth Centuries BC*, Oxford 1933, hatte die Zahl der Bürger bei Ausbruch des Peloponnesischen Krieges ihren Höchststand von 170 000 erreicht, dazu kamen knapp 30 000 Metöken und 115 000 Sklaven.] war die Errichtung eines solch riesigen Baues unvermeidlich. [...] Der Staat sah sich verpflichtet, Platz möglichst für alle Interessierten bereitzustellen, und sei dies um den Preis, daß ein Teil der Zuschauer mit weniger guten Sichtbedingungen vorlieb nehmen mußte. Da die Aufführungen einmalige, nicht wiederholbare Ereignisse waren, galt es – ähnlich wie in modernen Sportarenen –, an wenigen Tagen jeweils große Menschenmassen unterzubringen. Es kann niemanden verwundern, daß es dabei auch zu Streit um die günstigen Sitzplätze gekommen ist.“

Derselbe a. a. O., S. 89:

„Durch den fortschreitenden Ausbau des Theaters und vollends seit Bestehen einer Proskeniumsbühne¹⁸⁰ waren die optischen Verhältnisse immer ungünstiger geworden; da erwiesen sich die Masken als ein unentbehrliches Hilfsmittel zur Sichtbarmachung.“

- Sie gestattete sowohl die Aufteilung ein und derselben Rolle auf mehrere Schauspieler als auch die Übernahme mehrerer, unter Umständen sehr verschiedenartiger Rollen durch einen einzigen Schauspieler (und dies in schnellem Wechsel), was angesichts der Beschränkung der tragischen Darsteller auf zunächst einen, später zwei, schließlich drei unerlässlich war.
- Sie gewährte die Darstellung jeden Alters durch jedes Alter.
- Sie erlaubte in der Alten und eigentlichen Mittleren Komödie (bis ca. 350 v. Chr.) die schonungslose Nachahmung (Porträtierung) bzw. Karikierung von Zeitgenossen (Politiker waren hier die bevorzugten, Verspottung lohnenden Opfer).¹⁸¹

¹⁸⁰ Eigene Anm.: In späthellenistischer Zeit (2./1. Jh. v. Chr.) agierten die Schauspieler im Dionysos-Theater nicht mehr auf der ebenerdigen Spielfläche im Bereich der Orchestra, sondern auf einer Hochbühne. Zu diesem Zweck war der Stirnwand des Bühnengebäudes (griech. *skéné*) eine ca. zwei bis drei Meter breite, drei bis vier Meter hohe rechteckige Säulenhalle (griech. *proskénion*) vorgelagert, deren flach gedecktes Dach als Spielfläche (griech. *logeíon*) diente. Den Spielhintergrund bildete das neu hinzugekommene Obergeschoss des Bühnengebäudes. In einigen anderen griechischen Theatern vollzog sich diese Entwicklung schon früher (z.B. im frühhellenistischen Theater von Epidauros, Erbauungszeit 330/320 v. Chr., das von Anfang an eine Hochbühne besaß, s. unten Anm. 504), doch hielt man im traditionsreichen Dionysos-Theater länger an der herkömmlichen Aufführungspraxis und folglich an der alten Bauform fest, vgl. Blume [1978] 1991, S. 51 f. mit Anm. 136; Froning (2002a) S. 58 f. Zur Proskeniumsbühne s. auch unten S. 53 f. mit Anm. 193.

¹⁸¹ Aristophanes, *Ritter* 230b-233 mit den Scholien 230a-d Jones / Wilson; *Hypothesis* 2,1; Aristophanes T 1. In: PCG III,2, S. 1,10-14; Suda s. v. *exeikasménos* Bekker; Pollux 4,143: ‚Die komischen Masken aber, und zwar die der Alten Komödie, wurden meistens den Masken derjenigen, die sie in der Komödie verspotteten, nachgebildet oder sie waren zum Lächerlicheren hin geformt‘; *Prolegomena de Comoedia*, I. *Ek ton Platoniu peri diaphorás komodión* [im Original griechisch]. In: *Scholia Graeca in Aristophanem cum prolegomenis grammaticorum*, hg. von Friedrich Dübner, Paris 1877 / ND Hildesheim 1969, S. XIVa,80-83 = Menander T 155. In: PCG VI,2, S. 41,1-3 = CGF *De Comoedia Graeca* 1,1,13, S. 5,63-65: ‚Denn in der Alten <Komödie> bildeten sie die Masken gemäß denjenigen, die in der Komödie

- Sie ermöglichte in der ausgehenden Mittlere (ab ca. 350 v. Chr.), vor allem jedoch in der Neuen Komödie die Darstellung bzw. Karikierung von Menschentypen (Charakteren bestimmter Klassen der Gesellschaft ≠ individualisierende Masken); „das Individuum verschwand hinter den Masken und dem idealen Kostüm.“¹⁸²
- Sie bewirkte den Aufbau einer phantastisch-utopischen Welt; beispielhaft hierfür stehen die aristophanischen *Wespen*, *Vögel* und *Frösche*, in welchen die Tiergestalten mit Attributen der im Titel genannten Tiere auftreten.¹⁸³ Allerdings kommt in diesem speziellen Fall zugleich auch der kultisch-religiöse Aspekt der Maskierung zum Tragen, d.h. der den Dionysos-Kult auszeichnende Drang nach dem Heraustreten aus dem eigenen (menschlich-rationalen) und Hinübertreten in ein uneigenes (animalisch-irrationales) Sein.
- Sie vereinfachte die Übernahme von weiblichen Rollen (Sprech- und Statistenrollen) durch männliche Schauspieler¹⁸⁴ – allerdings hätte man diese Maßnahme auch ohne Maskierung praktiziert, da Frauen der Zugang zur Bühne untersagt war.

Goethe, Johann Wolfgang von: Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt (1788). In: *Sämtliche Werke, Artemis-Gedenkausgabe*, Zürich ²1961-1966 / ND 1977, Bd. 14 (S. 9-13) 9:

„Die Alten ließen, wenigstens in den besten Zeiten der Kunst und der Sitten, keine Frau das Theater betreten. Ihre Stücke waren entweder so eingerichtet, daß Frauen mehr und weniger entbehrlich waren; oder die Weiberrollen wurden durch einen Akteur vorgestellt, welcher sich besonders darauf geübt hatte.“

verspottet wurden, damit, bevor noch die Schauspieler etwas sagten, der in der Komödie Verspottete aufgrund der Ähnlichkeit des Aussehens ganz deutlich <zu erkennen> sei'. Gemäß Aelian, *Varia historia* 2,13, S. 24,13-26 Dilts, soll der athenische Philosoph Sokrates der Vorstellung der aristophanischen *Wolken*, in welchen ihn der Dichter auftreten lässt, selbst beigewohnt und sich während dieser erhoben haben, um den anwesenden Fremden, die ihn nicht kannten, den Vergleich mit dem Original zu ermöglichen. Darüber hinaus s. auch Cicero, *De re publica* 4,13 (= Euanthius, *Excerpta de Comoedia* 5,1, wie oben Anm. 157, S. 22,19 f.) sowie denselben, *De oratore* 3,214.

¹⁸² Bernhardt S. 104.

¹⁸³ S. z.B. Aristophanes, *Vögel* 93 f.; 96 f.; 99.

¹⁸⁴ Scholion zu Euripides, *Phönizierinnen* 93 Schwartz; Demosthenes 19,246; Plutarch, *Pelopidas* 29,9 f.; Plutarch 21b (*De Alexandri Magni fortuna aut virtute*) 334 A; Lukian, *De saltatione* 2; 28; Gellius 6,5; Pollux 4,114; Aelian, *Varia historia* 14,40, S. 182,1-3 Dilts. Gemäß TrGF I 3 T 1 soll der attische Tragiker Phrynichos (6.-5. Jh. v. Chr.), ein Schüler des Thespis, Frauenrollen (durch die Einführung von weiblichen Masken) auf die Bühne gebracht haben.

Blume [1978] 1991, S. 85 f.:

„Alle Frauenrollen wurden von Männern gespielt. Eine solche Beschränkung ergab sich zwangsläufig, weil wegen des kultischen Charak-|ters der Aufführungen nur Freigeborene für den Schauspielberuf in Frage kamen, Frauen der sozialen Oberschicht jedoch in Athen nicht öffentlich auftreten durften. So war man seit jeher daran gewöhnt, im Theater nur Männerstimmen zu hören und hat sich nicht daran gestoßen, daß der gleiche Spieler nebeneinander Männer- und Frauenrollen spielte. Die hochentwickelte Schauspielkunst des 4. Jh.s brachte dann sogar Spezialisten für Frauenrollen hervor.“

- Sie gab den „Gestalten der Tragödie als Vertreter[n] einer heroischen Welt“¹⁸⁵ seit dem letzten Viertel des 4. Jh. v. durch ihren unnatürlich hohen Haaraufbau (Onkos)¹⁸⁶ eine übermenschliche und übernatürliche Erscheinung; das Gleiche bewirkten an den Füßen die ab dem 2. Jh. v. Chr. dickbesohlenen Schuhe (Kothurne).¹⁸⁷

Trotz der beachtlichen Zahl an Vorzügen, die die Einführung kunstgerechter Masken mit sich brachte, war der praktische Nutzen nur von sekundärer Bedeutung. Verantwortlich für die Aufnahme der Maskierung ins Theater waren ausschließlich religiös-rituelle Motive. Lediglich die Weiterentwicklung der anfänglichen Beschmierungen und Laubhüllen zu Masken im eigentlichen Sinne lässt sich mit Hilfe der damit einhergehenden Vorteile gut erklären, so dass als Gründe für die fortwährende Beibehaltung der Maskierung im griechischen Drama neben der als ausschlaggebend zu betrachtenden religiös-rituellen Komponente auch die praktische Seite Erwähnung verdient.

Geppert (1843) S. 260 f.:

„Aber dies Alles [gemeint sind die praktischen Vorteile der Maskierung] hätte anders sein können und die | Griechen würden dennoch, wie ich zu behaupten wage, die Maske, die für uns eine so grosse Störung der Illusion ist, nicht abgelegt haben, denn dagegen erklärte sich bei ihnen ein eigenthümliches

¹⁸⁵ Bernhardt S. 108.

¹⁸⁶ Der Onkos (griech. *ónkos* ‚Umfang / Größe / Höhe eines Körpers‘ bzw. *onkóo* ‚dem äußeren Umfang nach vergrößern / erhöhen‘) bildete einen hohen Haaraufsatz über der Stirn bzw. eine eigene Art, das Haar über der Stirn in die Höhe zu stellen (vergleichbar einer hochtoupierten Frisur), in bogen- / lambdaförmiger (Λ) Gestalt (Pollux 4,133). Er findet sich in den Bildquellen seit dem letzten Viertel des 4. Jh. v. Chr. (s. unten S. 53 f. mit Anm. 192) und war auf die tragischen Masken männlicher und weiblicher Rollen beschränkt (die Masken der tragischen Choreuten hatten ihn nicht). Er ließ die Masken größer, erhabener und würdevoller erscheinen und war bisweilen mit Perlen, Efeu oder einer Binde geschmückt.

¹⁸⁷ Der Kothurn (griech. *kóthornos*, lat. *cot[h]urnus*) war der Hochstiefel der tragischen Schauspieler in männlichen und weiblichen Rollen. Er bestand aus weichem Leder, das sich eng an Fuß und Bein anschmiegte, und wurde entweder mit Bändern umwickelt oder vorne an einem Schlitz am Schaft verschnürt. Ursprünglich unbesohlt, führte Aischylos zur Erhöhung der Darsteller seine Besohlung ein (TrGF III T 1,14), die mit der Zeit immer dicker wurde, um die Schauspieler erhabener und größer wirken zu lassen. Im 2. Jh. v. Chr. erhielt der Kothurn hohe Holzsohlen (Plateausohlen), die in der Kaiserzeit fast zu Stelzen wurden. In Kombination mit dem langen, bis zu den Knöcheln reichenden Kostüm bargen diese „Stelzfüsse[n]“ (Geppert S. 272, Anm. 5) die Gefahr in sich, dass ihr Träger stolperte und mitten auf der Bühne hinfiel, was bei den Zuschauern schallendes Gelächter hervorrief (Lukian, *Gallus* 26).

Schicklichkeitsgefühl. Wer bei ihnen nämlich eine fremde Persönlichkeit vorstellen oder auch nur die seinige verleugnen wollte, bedurfte dazu unter allen Umständen der Maske und dies nicht allein im Theater. Den Beweis dafür liefert uns nicht nur Theophrast [*Charaktere* 6,3], der es als ein Zeichen von Verstandesschwäche angiebt, wenn jemand im komischen Chor ohne Maske auftreten wollte, sondern noch weit schlagender Demosthenes [19,287], der den Kyrebon einen verruchten Menschen nennt, weil er es wagte, an den öffentlichen Processionen, die einen religiösen Charakter trugen, ohne Maske Theil zu nehmen.“

Ähnlich auch Dingeldein [1890] 1975, S. 13 f.:

„Wie man auch über den Fall denken mag [s. unten Anm. 209], er stößt jedenfalls die Thatsache nicht um, daß die griechischen Schauspieler nie anders als verlarvt aufgetreten sind. Für diese Sitte waren indessen nur in ganz untergeordnetem Maße praktische Rücksichten maßgebend. Daß das religiöse Motiv, welches von Anfang an für den Gebrauch des Maskentragens bestimmend gewesen war, auch noch im vierten Jahrhundert lebhaft empfunden wurde, beweisen zwei oft citierte Stellen bei Demosthenes und Theophrast. Ersterer nennt [Verweis auf jetzt 19,287] den Kyrebon einen verruchten Menschen, weil er sich an einer Prozes-|sion ohne Maske beteiligt habe [Anm. 1: Wiedergabe von jetzt 19,287]. Ähnlich bezeichnet es Theophrast [Verweis auf *Charaktere* 6<,3>] als Verrücktheit, wenn jemand im komischen Chore ohne Maske auftreten wolle [Anm. 2: Wiedergabe von *Charaktere* 6,3]. Denn »wer eine fremde Persönlichkeit vorstellen oder auch nur die seinige verleugnen wollte, bedurfte dazu unter allen Umständen der Maske, und nicht allein im Theater« (Geppert, *Altgriechische Bühne* S. 261). Es muß demgemäß der häufig angestellte Versuch, die Sitte des Maskentragens auf der Bühne, die dem modernen Gefühl wie eine empfindliche Störung der Illusion vorkommt, aus ästhetischen oder praktischen Gründen zu rechtfertigen und gewissermaßen zu beschönigen, durchaus müßig erscheinen. Der Ritus erheischte ihre Anwendung, und da sie einmal vorhanden waren, konnte man sie auch zu praktischen Zwecken ausnutzen. [...] Für sich allein wären diese praktischen Rücksichten für das Aufkommen oder die Beibehaltung der Masken keinesfalls maßgebend gewesen.“

Aufgrund der Vergänglichkeit der Materialien hat sich natürlich keine wirkliche antike Theatermaske erhalten. Da auch die literarischen Quellen nur wenige verlässliche Angaben über Masken liefern, stellen Vasenbilder, die Masken oder maskierte Personen zeigen, die beste Informationsquelle dar. Aus späterer Zeit kommen noch in Marmor, Terrakotta oder Metall (z.B. Bronze) gearbeitete dekorative Masken und Terrakottafiguren, sowie Wandgemälde, Weihreliefs, Maskenfrieze und Mosaiken hinzu, die uns eine ungefähre Vorstellung davon geben, wie die Theatermasken ausgesehen haben.

4.3.1 Die Masken der Tragödie

Die älteste erhaltene Darstellung tragischer Masken zeigt ein auf den Beginn des 5. Jh. v. Chr. (500-480 v. Chr.) zurückgehender attischer rotfiguriger Kolonettenkrater.¹⁸⁸

¹⁸⁸ S. Froning (2002b) S. 71, Abb. 85. – Krater, von griech. *keránnymi* („mischen“); weitmundiges Gefäß zum Mischen von Wein und Wasser.

Blume [1978] 1991, S. 90:

„Abgebildet sind sechs [tragische] Choreuten, bei denen man fast übersehen könnte, daß es sich um Maskierte handelt, wären nicht in der Zeichnung die Kinnlinien besonders deutlich hervorgehoben. Die Münder der Masken sind nur wenig geöffnet, der Gesichtsausdruck ist ruhig und verhalten“.

Da die wenigen weiteren Quellen aus der Zeit vor dem Ende des 5. Jh. v. Chr. dieses unauffällige Bild bestätigen,¹⁸⁹ ist davon auszugehen, dass derartig neutrale Masken (ohne Verkörperung eines bestimmten Gesichtsausdrucks oder Gemütszustands) bei den Uraufführungen der Dramen der großen attischen Tragiker klassischer Zeit (Aischylos, Sophokles und Euripides) getragen wurden.

Im 4. Jh. v. Chr. setzte eine Entwicklung ein, die im Hellenismus ihre volle Ausprägung erreichte und bis zum Ausgang der Antike das tragische Maskenbild bestimmte: Der Ausdruck wurde pathetischer, schmerzvoller und erregter, vor allem jedoch weiteten sich die Augen- und Mundöffnungen.¹⁹⁰

Im dritten Viertel des 4. Jh. v. Chr. konnte der physiognomische Unterschied zwischen einer Maske und dem Gesicht ihres Trägers schon das Thema einer künstlerischen Darstellung bilden: Die polychrome (bunt bemalte) ‚Würzburger Schauspielersehne‘¹⁹¹ (350-340 v. Chr.) zeigt einen älteren tragischen Schauspieler in der Rolle des Thrakerkönigs Tereus (aus der gleichnamigen, nur fragmentarisch erhaltenen Tragödie des Sophokles) neben seiner Maske, die er am Ende seines Auftritts zur Entgegennahme des Beifalls abgenommen hat: Die edle Königsmaske in der ausgestreckten Hand des Schauspielers hat eine goldgelbe Gesichtsfarbe, Stirnfalten, schmerzlich zusammengezogene Augenbrauen, eine Adlernase, stark gekräuseltes weißblondes Haar und einen ebensolchen Bart. Das Kostüm des Schauspielers besteht aus einem langärmeligen

¹⁸⁹ S. z.B. Simon S. 18 f. mit Taf. 4,1 (dieselbe auch bei Froning 2002b, S. 72, Abb. 89): Die ruhig wirkende Maske wird vor oder nach einer Aufführung an einer Öse in der gesenkten Hand eines im Ausschnitt nicht sichtbaren Trägers gehalten. „Das Haar der Maske, durch | das ein Band läuft, ist zum Zeichen der Trauer kurz geschnitten. Das Gesicht mit den ebenmäßigen Zügen, den klar gewölbten Brauen und der geraden Nase entspricht Köpfen in der griechischen Plastik um 460 v. Chr., der Blütezeit des sogenannten ‚Strengen Stils‘.“ Hieraus kann man schließen (S. 19), „[...] daß die Masken in der Zeit der drei großen Dramatiker an der allgemeinen Kunstentwicklung ihrer Zeit teilhatten, daß sich ihr Stil von dem der gleichzeitigen Plastik nicht unterschied. Da die bildenden Künstler jener klassischen Zeit die Züge von Schmerz, von Schrecken oder Anstrengung nur sehr zurückhaltend in die Gesichter ihrer Gestalten legten, muß dies bei den tragischen Masken ähnlich gewesen sein.“

¹⁹⁰ S. z.B. Simon S. 19 f. mit Taf. 4,2 (dieselbe auch bei Froning 2002b, S. 73, Abb. 90 f.; de Ponte S. 109, Abb. 146): Gegenüber der (S. 19) „so ruhig wirkenden Maske von der Agora“ (s. oben Anm. 189) hat die Maske auf dem vorliegenden Vasenbild wirr gelocktes Haar, einen pathetischen Blick und einen weiter geöffneten Mund. (S. 19 f.) „Diese Züge lassen sich mit der Entwicklung der gleichzeitigen Großplastik nicht mehr erklären. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. setzte vielmehr eine Sonderentwicklung der Theatermaske ein, die sich bis in die römische Zeit hinein auswirkte. [...] | [...] Hatten sich die früheren Masken von den plastischen Bildwerken ihrer Zeit nicht unterschieden, so wurden nun Haare, Brauen, Blick und Mund spezifisch maskenhaft gestaltet.“

¹⁹¹ S. Froning (2002b) S. 75, Abb. 95.

purpurfarbenen Gewand, das oberhalb der Knie endet und mit Fransen gesäumt ist. Die prachtvollen hohen Schnürstiefel sind mit Riemen umwickelt und mit Fell besetzt. Zur Ausstattung gehören des Weiteren ein purpurfarbener Überwurf und ein Schwert. Der Vasenmaler war vor allem auf die Hervorhebung der Diskrepanz zwischen der königlichen Rolle und der wirklichen Gestalt des Schauspielers bedacht, dessen beste Zeit vorüber ist. Dem unteretzten Körperbau entsprechen ein dicker kurzer Hals und ein rundes Gesicht mit Stoppelbart, wulstigen aufgeworfenen Lippen, breiter Nase und schütterem graumeliertem Haar, das unordentlich vom Kopf absteht.

Im letzten Viertel des 4. Jh. v. Chr. bildeten sich sowohl bei den Männer- als auch bei den Frauenrollen Masken mit einer auffällig ausgeprägten Stirnfrisur, dem sogenannten ‚Onkos‘, heraus.¹⁹² Die Dreidimensionalität wurde zugunsten der Vorderansicht aufgehoben, da die Verlagerung des Spielgeschehens von der Orchestra auf die schmale Proskeniumsbühne¹⁹³ die Darsteller dazu zwang, den Zuschauern frontal gegenüberzustehen. Der Onkos erreichte in späterer Zeit eine beträchtliche Höhe¹⁹⁴ und bestimmte bis in die römische Kaiserzeit das Aussehen der tragischen Masken.¹⁹⁵

Simon [1972] 1981, S. 20 f.:

„Durch ihn erhielt die Maske in der Vorderansicht eine ‚Fassade‘. Sie paßte zu der Hochbühne, die in der gleichen Epoche eingeführt wurde. Hatten die | Schauspieler früher in der Orchestra agiert, wo man sie ringsum sehen konnte, so waren sie nun durch die neue Bühnenform auf bestimmte Blickrichtungen festgelegt.“

¹⁹² S. oben Anm. 186. – Die frühesten Onkos-Masken, die man in Griechenland und Süditalien gefunden hat, stammen aus dem letzten Viertel des 4. Jh. v. Chr., s. Froning (2002b) S. 76, Abb. 96; S. 77, Abb. 98; S. 78, Abb. 99.

¹⁹³ S. oben Anm. 180; des Weiteren Blume [1978] 1991, S. 52: „Die Errichtung einer solchen erhöhten Proskeniumsbühne macht mit einem Male sichtbar, wie sehr sich das Drama im Lauf der Zeit gewandelt hat. Längst sang der Chor nur noch Zwischenakt-Einlagen, die in keinem inneren Zusammenhang mit der Handlung mehr standen, während die virtuose darstellerische und gesangliche Einzelleistung in den Vordergrund trat. Das bedeutete, daß das Drama seinen rituellen Charakter allmählich verlor und immer mehr unterhaltende Züge annahm. Es erscheint konsequent, daß der Gewichtsverlagerung zugunsten des Schauspielerischen nun die gebührende szenische Hervorhebung folgte. Damit änderte sich auch der Charakter der Darstellung ganz wesentlich. Das Geschehen in der Orchestra hatte das Publikum gleichsam in seiner Mitte und vollplastisch wahrgenommen; nun aber sah es die Handlung auf der erhöhten Bühne weit entfernt (ähnlich wie wir auf unseren Guckkasten-Bühnen), und das Gegenüber von Schauspieler und Publikum erzwang eine eher reliefartige Präsentation.“ Vgl. hierzu auch Simon S. 13.

¹⁹⁴ S. Froning (2002b) S. 77, Abb. 97.

¹⁹⁵ S. Arnold (1888) S. 1579b-1580a mit Taf. 58, Abb. 1637 (nach S. 1576); dieselbe bei Bieber (1920) S. 122, Nr. 59 = Taf. 62,2; dieselbe bei Pickard-Cambridge S. 204 mit Anm. 2 sowie mit Fig. 63 (vor S. 201); dieselbe bei Simon S. 20 mit Taf. 16: polychrome (bunt bemalte) Elfenbein-Statuette eines kaiserzeitlichen Tragöden, die unter den Ruinen einer römischen Villa bei Rieti (antiker Name: Reate, ca. 80 km nordöstlich von Rom) gefunden wurde, spätes 2. Jh. n. Chr., Paris, Petit Palais.

Blume [1978] 1991, S. 90:

„Diese Masken verleihen ihren Trägern einerseits Würde und Altertümlichkeit, indem sie sie als Heroen, als Wesen einer längst vergangenen Zeit kennzeichnen, und erwecken andererseits den Eindruck einer starren Schrecklichkeit. Sie bringen durch die aufgetürmte Frisur und die seitlich herabfallenden Haarmassen optisch zum Ausdruck, was auch das Emporheben des Spiels auf die Proskeniumsbühne deutlich macht: die Distanz zwischen den dargestellten Mythen und der Wirklichkeit des Zuschaueralltags.“

Kachler (2003) S. 36:

„Archäologischen Zeugnissen zufolge begann man Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr., die tragischen Masken mit einem hohen Haaraufsatz über der Stirn, dem sogenannten Onkos, zu versehen. Ursprünglich war er wohl dem Toupet archaischer Frisuren nachgebildet, welches aus aufgebauten gedrehten Löckchen bestand. Pollux (IV, 133) beschreibt den Onkos als lambdaförmige Erhöhung über der Stirn. Der Onkos verlieh den Figuren ein erhabenes und altertümliches Aussehen, und er kennzeichnete die Helden als einer vergangenen Zeit zugehörig. Diese markante Haartracht wurde für die tragische Maske charakteristisch. Sie hielt sich bis zum Ende der Antike.“

Schwarzmaier (2006b) S. 58:

„In den Tragödien, in denen nach wie vor Heroen der mythischen Vorzeit und Götter die Hauptrollen spielten, gab es das Bestreben, die Hauptdarsteller größer und wichtiger erscheinen zu lassen, schon damit man sie von den hinteren Reihen des Theaters noch gut sehen konnte. So begann man, einige Masken zu vergrößern, indem man die Haarmasse über der Stirn zu einem hohen Lockentoupet auf-türmte. Es wird in den antiken Beschreibungen ‚Onkos‘ genannt. Später – wahrscheinlich seit dem 2. Jh. v. Chr. – erhöhte man nach und nach auch die Schuhsohlen der Theaterstiefel. Die Schauspieler konnten dann nicht mehr tanzen, sondern nur noch langsam und erhaben umherschreiten.“

Für die Choreuten bestand die Notwendigkeit der Onkos-Maske nicht, da sie ihren angestammten Platz in der Orchestra (umgeben vom Publikum) beibehielten (Bedarf der Dreidimensionalität). Als unheroische Gestalten waren sie durch das Fehlen des Onkos nun auch äußerlich von den tragischen Helden abgesetzt.

Wann die Herausbildung von festen Typen- / Charaktermasken einsetzte, ist nicht bekannt. Blume [1978] 1991, S. 91 vermutet, dass dies schon im 5. Jh. v. Chr. geschehen ist, da „eine zumindest im Ansatz durchgeführte Typisierung nach Alter, Stand und Charakter“ zum besseren Verständnis der Zuschauer beigetragen habe, Schwarzmaier (2006b) hingegen S. 57 mit S. 58, Kat.-Nr. IV 1 = Abb. 127 nimmt hierfür erst das 4. Jh. v. Chr. an.

Einen umfangreichen Katalog von Maskentypen enthält das Lexikon des griechischen Rhetors, Grammatikers und Sophisten Iulius Pollux (zweite Hälfte des 2. Jh. n. Chr., 4,133-154).¹⁹⁶ Er nennt für die drei Hauptkategorien (Tragödie, Satyrspiel, Komö-

¹⁹⁶ Als literarische Vorlage diente wahrscheinlich die Schrift eines alexandrinischen Gelehrten, z.B. die Monographie *Peri prosōpon* („Über Masken“, Aristophanes von Byzanz F 8,363 Slater = Athenaios

die) insgesamt 76 verschiedene Masken: 28 tragische, vier satyrhafte und 44 komische der Neuen Komödie. Die Anordnung der tragischen und komischen Masken erfolgt jeweils in Gruppen, wobei sich jede einzelne Gruppe durch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit auszeichnet.¹⁹⁷ Greise (griech. *gérontes*), Jünglinge (griech. *neanískoi*), Sklaven (griech. *therápontes* / *dúloi*) und Frauen (griech. *gynaíkes*), wobei bei den weiblichen Masken der Komödie noch explizit zwischen alten (griech. *grádia* / *gráes*) und jungen Frauen (griech. *néai gynaíkes*) unterschieden wird (zu Letzteren zählen junge Bürgerfrauen und -mädchen, Hetären und Sklavinnen). Die maßgebenden Kriterien für die Gliederung, d.h. die Zuweisung zu einer bestimmten Gruppe, bestehen in¹⁹⁸ Lebensalter, Geschlecht und sozialer Stellung;¹⁹⁹ bei den männlichen Masken der Komödie treten hinzu:²⁰⁰ die weitaufgerissene Mundöffnung mit Schalltrichter bei den Greisen und Sklaven (≠ Jünglinge und Frauen) und die Bärtigkeit in Form eines vom Kinn herabhängenden breiten Vollbartes oder Spitzbartes bei den Greisen²⁰¹ bzw. die Bartlosigkeit bei den Jünglingen²⁰² und Sklaven.²⁰³ Blume (1999), Art. *Maske* (wie oben Anm. 12), Sp. 976 geht unter Berufung auf Terrakottafunde (Masken und Schauspieler-Statuetten des 4. und 3. Jh. v. Chr.) aus der Nekropole (‘Totenstadt’ = eine größere Begräbnisstätte) von Lipari²⁰⁴ und die Texte des Menander (342/341-291/290 v. Chr.; bedeutendster Vertreter der Neuen Komödie) davon aus, dass das Typenschema des Pollux jedoch bei weitem nicht vollständig ist.²⁰⁵

14,659a) des Grammatikers Aristophanes von Byzanz (ca. 265 bis ca. 190 bzw. ca. 257 bis 180 v. Chr.). Demnach enthält der Katalog des Pollux die Theaterpraxis des 3. Jh. v. Chr.: „Solche Masken wurden bei den Wiederaufführungen der Klassiker verwendet“ (Blume [1978] 1991, S. 91).

¹⁹⁷ Bedingt durch die Gestaltung der Haarfarbe und -tracht, des Bartwuchses, der Gesichtsform, -farbe (Teint) und -beschaffenheit (Stirn, Augen, Brauen, Nase, Ohren, Mund), des mimischen Ausdrucks sowie durch den Charakter.

¹⁹⁸ Robert (1911) S. 49.

¹⁹⁹ Auch wenn bei den komischen Masken der jungen Frauen (griech. *néai gynaíkes*, 4,151-154) die Sklavinnen in derselben Kategorie wie die jungen Bürgerfrauen, -mädchen und Hetären erscheinen, so stehen sie doch dort am Schluss.

²⁰⁰ Robert (1911) S. 26-28; S. 49 f.

²⁰¹ Eine Ausnahme bildet der *hegemón presbýtes* (‘führender Alter’, 4,144), bei dem Pollux keinen Bart erwähnt und bei dem auch keiner, anders als beim *pornoboskós* (‘Bordellwirt’, 4,145), erschlossen werden kann; Robert (1911) S. 26 setzt jedoch auch bei ihm die Bärtigkeit als selbstverständlich voraus und teilt ihm mit Hilfe von archäologischen Monumenten, in welchen er den *hegemón presbýtes* zu erkennen glaubt, einen Bart zu (s. hierzu unten Anm. 217).

²⁰² Allerdings hat der *eikonikós* (‘ein zeitgemäßes Bild Gebender’, 4,148) seinen Bart abrasiert (griech. *apoxyrátai to géneion*), s. hierzu Robert (1911) S. 27 mit Fig. 55; S. 50.

²⁰³ Robert (1911) S. 4, Fig. 2 und 4; S. 27 f. mit Fig. 56 f. und S. 50 zählt die bei den Sklaven auf der Oberfläche des Schalltrichters durch Bemalung oder Einritzung gelegentlich angedeuteten Haare (daher besser: Bart-Trichter, s. unten 7.1.2.1) nicht zu den Bärten im eigentlichen Sinne; das Gleiche gilt für die von Pollux dem Diener *Tettix* (4,150) zugeschriebenen zwei bis drei übrig gebliebenen Haarbüschel am Kinn, Robert (1911) S. 15 mit Fig. 29; S. 50, Anm. 1.

²⁰⁴ Die Insel Lipari gehört mit ihren Nachbarinseln zur Gruppe der Äolischen / Liparischen Inseln vor der Nordostküste Siziliens im Tyrrhenischen Meer.

²⁰⁵ Gemäß Arnold (1875) S. 34 f. mit Anm. 12-14 und Robert (1911) S. 54-58 finden sich viele Masken der Neuen Komödie in der römischen Komödie (*Palliata*) wieder. Sie stützen sich hierbei auf einen Vergleich zwischen Pollux 4,143-154 (Masken der Neuen Komödie) mit (wesentlich kürzeren) römischen Typenverzeichnissen (Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,74; 11,3,178; Donat zu Terenz, *Andria*, *Praefatio*).

4.3.2 Die Masken der Komödie

Für die Komödie des 5. Jh. v. Chr. erweist sich das archäologische Material als noch weit ungünstiger als für die frühe Tragödie, da vor allem die Vasenmaler für die komischen Masken nur wenig Interesse gezeigt zu haben scheinen.

Luschey (1949) S. 73:

„Es ist auffällig, daß sich in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts, die doch den Anregungen des Satyrspiels durchaus aufgeschlossen war, fast keine Spiegelung von Komödienaufführungen findet, und es läßt sich nur daraus erklären, daß die Vasenmaler so ausschließlich der überlieferten gültigen Welt des Mythos, die ja auch im Satyrspiel nicht verlassen wird, zugewandt waren, daß sie sich den ihnen zu tagesgebundenen Erfindungen der Komödie [...] gegenüber im allgemeinen verschlossen.“

Blume [1978] 1991, S. 93:

„Offenbar sahen sie [= die Vasenmaler] in der Welt des Mythos, wie sie Tragödie und Satyrspiel repräsentierten, einen würdigeren und lohnenderen Gegenstand für ihre Kunst als in [...] der von aktuellen Ereignissen inspirierten Komödie.“

Terrakottafiguren und -masken, die im späten 5. Jh. v. Chr. einsetzen,²⁰⁶ geben dennoch eine ungefähre Vorstellung davon, wie die ältesten Komödienmasken (5. Jh. v. Chr. bis etwa Mitte 4. Jh. v. Chr.) ausgesehen haben: Die Gesichtszüge sind grob und auf wenige Merkmale beschränkt (das Antlitz setzt sich aus wenigen großen und grotesken Formen zusammen); sie wirken betont überzeichnet (Übersteigerung jeglicher Elemente) und sind vor allem durch die gewaltigen Augenöffnungen und den in die Breite gezogenen Mund („[...] Ausdruck dämonischen Grinsens, den [...] besonders die Sklavenmasken bis in die spätesten Zeiten beibehalten haben“)²⁰⁷ ins Hässliche verzerrt. Luschey S. 74 spricht in Abgrenzung zu den unauffälligen, gänzlich dem Kunststil ihrer Zeit entsprechenden Masken der frühen Tragödie (5. Jh. v. Chr.) von einer „archaische[n] Großformigkeit“.²⁰⁸

tio 1,3, Bd. 1, S. 35,8-10 Wessner; Donat [Eugraphius] zu Terenz, *H[e]autontimorúmenos* ‚Der Selbstquäler‘, Prolog 37, Bd. 3,1, S. 157,27-158,3 Wessner) und Auszügen aus römischen Komödien.

²⁰⁶ Luschey S. 73; Schwarzmaier (2006b) S. 57 und 65.

²⁰⁷ Luschey S. 71; hiernach auch Blume [1978] 1991, S. 93. S. des Weiteren Luschey S. 72: „Vergleichen wir die Maske unserer Figur [s. Luschey S. 71, Abb. 1] mit irgend einem idealen menschlichen Antlitz aus der Kunst ihrer Zeit, so wird ihr ungeheurer Abstand davon und ihre Urtümlichkeit deutlich: sie scheint aus einer anderen Welt zu stammen. [...] so lebt auch in dem Maskenantlitz der Komödie eine archaische Form weiter, die nahezu unberührt ist von dem, was in der bildenden Kunst der klassischen Zeit vor sich gegangen ist.“

²⁰⁸ Zu Terrakottafiguren der eigentlichen Mittleren Komödie (bis etwa Mitte des 4. Jh. v. Chr.) s. Schwarzmaier (2006b) S. 67, Kat.-Nr. IV 16 = Abb. 150; S. 67, Kat.-Nr. IV 17 = Abb. 149; S. 69, Kat.-Nr. IV 24 = Abb. 157; S. 70, Kat.-Nr. IV 26 = Abb. 158. Die grotesken Körperbildungen (dick ausgestopfte Bäuche und Gesäße) sowie der unter dem überkurzen Gewand hervorschauende überdimensionierte Phallos zielten auf eine lächerlich-komische Wirkung.

Die Tatsache, dass die Alte und die eigentliche Mittlere Komödie (bis ca. 350 v. Chr.) aktuelle Tagesereignisse und somit zahlreiche Zeitgenossen auf die Bühne brachten, legt den Gebrauch von Porträtmasken nahe,²⁰⁹ doch scheint dies technisch ausgeschlossen, wie Blume [1978] 1991, S. 94 zu Recht bemerkt:

„Zwischen einer vergrößernden, auf wenige charakteristische Merkmale reduzierten Komödienmaske mit überdimensionalen Mund- und Augenöffnungen und einem individualisierenden Portrait liegt eine kaum zu überbrückende Kluft. So war der Maskenbildner einerseits an gewisse Grundelemente der Maske gebunden, andererseits fehlten ihm im 5. Jh. alle modischen Eigentümlichkeiten der Haar- und Bartracht als distinktive Merkmale für eine individuelle Gestaltung.“

Dennoch hält er (a. a. O.) die Nachzeichnung zeitgenössischer Persönlichkeiten für möglich:

„Eine naturgetreue Portraitureung lag gewiß außerhalb der Möglichkeiten eines Maskenbildners; aber ebenso wie er einen Herakles oder Dionysos erkennbar darstellen konnte, wird ihm das auch mit einem Sokrates oder Euripides gelungen sein. Zudem erleichterte der Text dem Publikum das Verständnis: Sobald man z. B. den Schlüsselcharakter der ›Ritter‹ einmal durchschaut hat – und das war nach der Vorstellung im Proagon jedermann möglich –, ist eine unbedingt realistische Maske nur noch von zweitrangiger Bedeutung. Andererseits – eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit der Bühnenfigur mit dem Verspotteten erhöhte zweifellos das Vergnügen an der Sache. [...] Wir meinen, daß der Maskenbauer die Phantasie der Zuschauer, so gut es eben ging, unterstützte.“

Da sich um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. die Komödienstoffe wandelten (der Mythos wich dem attisch-bürgerlichen Alltag, die persönliche Verspottung einzelner Zeitgenossen der unpersönlichen Karikierung typischer Menschenklassen), setzte eine deutliche Veränderung der komischen Masken ein. An die Stelle des skurril Übertriebenen und Dämonenhaften traten zahlreiche verfeinerte und abgemilderte Einzelzüge, die die menschliche Physiognomie präzise nachzeichneten und die Masken realistischer und natürlicher wirken ließen.²¹⁰ Es entstanden die bereits für die Tragödie vorgestellten Typen- / Charaktermasken, die ihre tragischen Pendants an Zahl und Vielfalt bei weitem

²⁰⁹ Auch Aristophanes, der gegen den zeitgenössischen Politiker Kleon die *Ritter* schrieb, suggeriert die Existenz von Porträtmasken: Weil keiner der Maskenbildner es wagte, die (Porträt-)Maske des skrupellosen Demagogen herzustellen, geschweige denn ein Schauspieler sich bereiterklärte, diesen zu spielen, soll er selbst dessen Rolle übernommen haben, nachdem er sich sein Gesicht mit Mennige / Weinhefe bestrichen hatte (*Ritter* 230b-233 mit den Scholien 230a-d Jones / Wilson; *Hypothesis* 2,1; Aristophanes T 1. In: PCG III,2, S. 1,10-14; Suda s. v. *exeikasménos* Bekker). S. hierzu auch Dingeldein S. 13.

²¹⁰ Nur bei den Sklavenmasken (s. unten S. 58 f.) und in Fällen, in denen Übersteigerungen dazu dienten, den Charakter der dargestellten Rolle sichtbar zu machen, wurden die grotesk übertriebenen Züge beibehalten, s. auch Schwarzmaier (2006b) S. 57 f.: „Nur die Masken von Sklaven behielten ihre | grotesk übertriebenen Züge, während diese bei denjenigen der Bürger abgemildert oder ganz weggelassen wurden. Einige Übersteigerungen dienten jedoch dazu, den Charakter der dargestellten Person sichtbar zu machen. So gab es in den hellenistischen Komödien beispielsweise die Rolle des Parasiten, der sich überall auf fremde Kosten durchfraß. Solche Charaktere scheinen bereits an ihrer Maske erkennbar gewesen zu sein.“

übertrafen (vgl. auch Pollux 4,133-154) und das hellenistische Maskenbild nachhaltig prägten.²¹¹

Luschey (1949) S. 78:

„Die Erinnerung an die alten Dämonmasken ist nahezu völlig zurückgetreten, die Beobachtung des Menschen in seinem täglichen Leben gibt die Grundlage des Maskenbildes, und sowohl die entwickeltere Porträtkunst der Zeit wie die Charakterdarstellung in der Dichtung Menanders kommen der Maskenkunst zugute. Auch von den Masken her wird uns verständlich, daß in dieser Zeit die Komödie unter Menander den Vorrang über die Tragödie gewonnen hat und daß sie nun imstande war, mehr als nur die groteske Seite des Lebens zu spiegeln.“

Blume [1978] 1991, S. 95:

„Das Maskenbild des Hellenismus wird einerseits von der aufblühenden Portraitkunst geprägt, andererseits scheint auch die psychologisch feine Charkaterschilderung Menanders die Entwicklung beschleunigt zu haben. [...] Daß die Neuartigkeit und Modernität dieser Komödienmasken größeres Interesse erweckte als die letztlich nur leicht modifizierten Tragödienmasken, sehen wir am hellenistischen Gewährsmann des Pollux: Die Komödienmasken überwiegen nicht nur zahlenmäßig, sondern erfahren auch eine ausführlichere Behandlung.“

Allerdings stellte die Herausbildung dieses hochartifiziiellen Maskentypus nicht die einzige Entwicklungslinie dar. Die Neigung der hellenistischen Kunst zu großen und ausgeprägten Formen, die sich bei den tragischen Masken in einem pathetischen Ausdruck, weiten Augen- und Mundöffnungen sowie einer Erhöhung des Onkos niederschlug, griff auch auf die komischen Masken, insbesondere auf die zum Grotesken neigenden Sklavenmasken (s. oben Anm. 210) über. Am deutlichsten treten die stark überzeichneten Gesichtszüge hervor, bestehend in weit aufgerissenen Augen, stark akzentuierten hochgezogenen bzw. angespannten Brauen, einer faltigen Stirn, einer Haarflechte (griech. *speira*), die Stirn und Schläfen umgibt,²¹² einer eingedrückten platten und breiten Nase und vor allem einer gewaltigen Mundöffnung (= typisches Sklavenantlitz der ausgehenden Mittleren und Neuen Komödie²¹³). Eine Fortsetzung hat diese

²¹¹ Das nachlassende Interesse an den Tragödienmasken zeigt sich auch darin, dass Tragödienfiguren in der spätklassischen und hellenistischen Zeit fast völlig fehlen (Schwarzmaier 2006b, S. 66). Zu Terrakotta- und Tonmasken der Neuen Komödie s. Schwarzmaier (2006b) S. 63, Kat.-Nr. IV 11 = Abb. 143; S. 63, Kat.-Nr. IV 13 = Abb. 144; S. 64, Kat.-Nr. IV 14 = Abb. 145; S. 69, Kat.-Nr. IV 23 = Abb. 155; zu Terrakotta- und Tonfiguren der Neuen Komödie s. Schwarzmaier (2006b) S. 65, Abb. 147; S. 68, Kat.-Nr. IV 20 = Abb. 152; S. 68, Kat.-Nr. IV 21 = Abb. 154; S. 68, Kat.-Nr. IV 22 = Abb. 153; S. 69, Kat.-Nr. IV 25 = Abb. 156; S. 70, Kat.-Nr. IV 27 = Abb. 159. Die Körperformen wirken realistischer, und die Kleidung entspricht nun mehr der Alltagstracht; vor allem verdeckt das fast bis zu den Knien reichende Gewand nun das männliche Geschlecht.

²¹² Griech. *speira* („alles Gewundene, Gewickelte, Geflochtene, Gedrehte; hier übersetzt mit ‚Haarflechte, -rolle‘). Bisweilen findet sich anstelle der Speira allerdings auch eine mehr oder weniger ausgeprägte Stirnglatze (s. Pickard-Cambridge Fig. 126 [vor S. 227]; Schwarzmaier 2006b, S. 64, Kat.-Nr. IV 15 = Abb. 146).

²¹³ S. Bieber (1920) Nr. 169 = Taf. 105,2; Bruns S. 42, Abb. 27; Pickard-Cambridge Fig. 126 (vor S. 227); Schwarzmaier (2006b) S. 64, Kat.-Nr. IV 15 = Abb. 146.

Entwicklung dann in den römischen Sklavenmasken gefunden, in denen alles Menschliche hinter den abermals grotesk verzerrten und dämonisch anmutenden Zügen zurückgetreten ist.²¹⁴

4.3.3 Der Einfluss der Maske auf das Mienenspiel

Da sich aus der Unveränderlichkeit der Maske Schwierigkeiten für das bewegte Mienenspiel ergaben (momentane Gefühls- und Stimmungsänderungen konnten von der Maske nicht dargestellt werden), versuchte man das Fehlen des mimischen Ausdrucks auf verschiedene Weise zu kompensieren.²¹⁵

Die einfachste Möglichkeit bestand darin, dass sich der Schauspieler entsprechender Gebärden bediente und aussprach bzw. intonierte, was er gestikulatorisch nicht darstellen konnte.

Abbé de la Chau und Abbé le Blond [1780/1782] 1795, S. 89:

„Es ist wahr, daß, durch die Masken, der Zuschauer das Vergnügen verlor, zu sehen, wie sich die Leidenschaften auf dem Gesichte des Schauspielers ausdrückten; allein man muß nicht vergessen, daß in den Schauspielhäusern der Alten die Entfernung der Schauspieler von den nächsten Zuschauern so beträchtlich war, daß es den letztern unmöglich fiel, eine Veränderung auf den Gesichtern der erstern zu unterscheiden. Weil man daher dieses sehr anziehenden Theils der Beredsamkeit, der körperlichen, beraubt war, so wendete man wahrscheinlich deswegen so viel Aufmerksamkeit auf die Vervollkommnung aller übrigen. Deswegen trieb man wahrscheinlich die Kunst des Gebhardenspiels und der Declamation so weit. Diese wurde damals durch eine Musik unterstützt, deren vornehmstes Verdienst nicht darin bestand, bloß dem Ohre zu gefallen, sondern vielmehr die Bewegungen und Gefühle des Herzens zu mahlen und auszudrücken.“

²¹⁴ S. Bieber (1915) Taf. 2; dieselbe (1920) Nr. 137 = Taf. 91,2; Brueckner Taf. 4-6.

²¹⁵ Die Mehrheit des Publikums konnte das Mienenspiel aufgrund der großen Distanz zu den Schauspielern (vor allem in Zeiten, in denen nicht mehr im Bereich der Orchestra, sondern auf der erhöhten Proskeniumsbühne gespielt wurde, s. oben Anm. 180) ohnehin nicht erkennen, s. schon Lübker s. v. *Schauspiele, Schauspieler, Schauspielwesen* (S. 1037b-1041a) § 11, 1040a: „Freilich entbehrte die griechische Schauspielkunst durch ihren Gebrauch [gemeint sind die Masken] den feinen Ausdruck des Gefühls und das lebendige, beredte Mienenspiel; allein wenn man den großen Raum der griechischen Theater berücksichtigt, welcher wol ein vernehmliches Hören, gewiß aber kein deutliches Schauen gestattete, so überzeugt man sich, daß die Maske der mimischen Kunst und ihrer Ausbildung eben keinen großen Schaden bringen konnte.“ Des Weiteren Bernhardt S. 110: „Auch kommt der große Raum des Griechischen Theaters in Betracht, welcher sovielen Tausenden nur ein vernehmliches Hören des mimischen Künstlers, der auf enger Bühne stand, nicht aber ein deutliches Schauen seines Mienenspiels erlaubte. Wenn also die Stärke der Stimme jenem Bedürfnis entsprach, so mußte man auf den Ausdruck des individuellen Gefühls und auf feine Gestikulation verzichten. Dadurch gewann der genaue charaktervolle Vortrag, und er hielt sich fern von affektirender Gefallsucht.“ S. darüber hinaus unten S. 59-61: Abbé de la Chau und Abbé le Blond S. 89; Müller [1841] 1882, Bd. 1, Kap. 22, S. 499; Lessing, Gotthold Ephraim, *Leben des Sophokles* (1760, erschienen 1790). In: *Lessings Werke, Achter Teil*, hg. von Robert Boxberger, Berlin 1889 (Deutsche National-Litteratur, 65. Band) [S. 75-155] 124,27-125,26.

Verlor eine Bühnenfigur während des Spiels ihr Augenlicht,²¹⁶ so bedurfte sie entweder einer Veränderung ihrer Maske oder aber zwei verschiedener Masken (der Schauspieler verließ hierzu die Bühne und kehrte mit einer veränderten oder anderen Maske auf diese zurück).

Guhl und Koner [1862] 1876, S. 343 f. (über die Maske der Griechen):

„Mit den Anforderungen unserer Zeit an die Schauspielkunst, wo das Mienenspiel des Schauspielers als nothwendiges Moment für die Darstellung erforderlich ist, verträgt sich freilich die Bedeckung der Gesichtszüge durch eine starre Larve oder die Einhüllung des ganzen Kopfes durch eine geschlossene Maske nicht. Im Alterthume hingegen, wo nicht das Individuum, sondern die verschiedenen Kategorien und Stände der Gesellschaft durch die Maske charakterisirt werden sollten, thaten die starren Formen der Maske dem Eindruck, | welchen das Spiel auf die Zuschauer ausübte, keinen Eintrag. K. O. Müller sagt darüber“ [jetzt Originalzitat: (1841) 1882, Bd. 1, Kap. 22, S. 499] „Der Verlust des natürlichen Mienenspiels aber war für die alte Tragödie keiner, da dies Mienenspiel weder stark genug sein konnte, um der Vorstellung von einem tragischen Heros zu genügen, noch auch der Mehrzahl der Zuschauer bei der Größe der alten Theater gehörig sichtbar gewesen wäre; und das Unnatürliche, das in der Gleichmäßigkeit der Gesichtszüge bei den verschiedenen Handlungen in einer Tragödie für unsern Geschmack liegt, hat in der alten Tragödie viel weniger zu bedeuten, in welcher die Hauptpersonen, von gewissen Bestrebungen und Gefühlen einmal mächtig ergriffen, durch das ganze Stück in einer gewissen habituell gewordenen Grundstimmung erscheinen. Man kann sich gewiß einen Orest des Äschylos, einen Aias bei Sophokles, die Medea des Euripides wohl durch die ganze Tragödie mit denselben Mienen denken, aber schwerlich einen Hamlet oder Tasso. Indessen konnten auch zwischen den verschiedenen Akten die Masken so gewechselt werden, daß die nötigen Veränderungen bewerkstelligt wurden; so kommt offenbar der König Ödipus bei Sophokles, nachdem er sein Unglück erkannt und an sich selbst die blutige Strafe vollzogen, mit einer andern Maske heraus, als der seines Glücks und seiner Tugend allzugewisse Herrscher getragen hatte.“

Eine Erfindung hellenistischer Zeit ist der Gebrauch von Masken mit zwei verschiedenen Gesichtshälften, von denen der Schauspieler stets nur diejenige den Zuschauern zukehrte, die seinem momentanen Zustand entsprach.

Blume [1978] 1991, S. 92 f.:

„Die lange-|streckte Proskeniumsbühne ermöglichte es dem Schauspieler, ohne daß es allzusehr auffiel, ganze Szenen hindurch im Profil zu agieren und dem Publikum stets nur die eine Seite seiner Maske zuzukehren. Mußte er dann deren Ausdruck wandeln, brauchte er nur eine rasche Kehrtwendung zu machen.“

Beispiele derartig doppeltgestaltiger Masken bilden in der Neuen Komödie die Maske des *Thamyris* bei Pollux 4,141, die Maske des *Lykomedeios* bei demselben 4,145 und die Maske des *hegemón presbýtes* (‚führender Alter‘) bei demselben 4,144: ‚Der führende Alte aber hat einen Haarkranz um den Kopf, ist hakennasig, breitgesichtig, hat die rechte Augenbraue hochgezogen.‘ Die gleiche Maske beschreibt Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,74, für die römische Komödie: ‚[...] jener Vater, dessen Rolle eine besondere ist, da er ja bald zornig erregt, bald sanftmütig, mit einer hochgezogenen, mit einer

²¹⁶ Sophokles, *König Oedipus* 1297-1421; Euripides, *Hekabe* 1056-1295; *Kyklops* 670-677.

entspannten Augenbraue ausgestattet ist, und es ist den Darstellern Brauch, vor allem diejenige Seite [= Gesichtshälfte] zu zeigen, die mit derjenigen Rolle, die sie gerade darstellen, übereinstimmt.²¹⁷

S. schon Lessing, *Leben des Sophokles* (1760, erschienen 1790), wie oben Anm. 215, S. 124,27-125,26:

„Die alten Schauspieler, wie bekannt, spielten in Masken, welche nicht allein das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten. Diese Masken hatten die Unbequemlichkeit, daß sie der Abänderungen nicht fähig waren, welche die abwechselnden Leidenschaften in den Zügen des Gesichts verursachen. Die kleinern | von diesen Abänderungen waren für ihre Zuschauer zwar ohnedem verloren, indem diese größtenteils viel zu weit absaßen, als daß sie selbige auch auf einem wirklichen Gesicht hätten erkennen können. Die größern aber, welche dem Gesichte eine ganz andere Farbe, allen Muskeln desselben eine ganz andere Lage geben und von sehr weitem zu erkennen sind, auch diese größern, sage ich, den Augen der Zuschauer verweigern, würde keine geringe Verkümmern ihres Vergnügens und eine Vernachlässigung des sichersten Mittels, einen Eindruck auf sie zu machen, gewesen sein. Was thaten sie also? Eine Stelle des Quintilian [Anm. z. Verweis auf *Institutio oratoria* 11,3<,74>] kann es uns sehr deutlich lehren: [Wiedergabe von 11,3,74] »Die Maske«, sagt Quintilian, »desjenigen Vaters, der in der Komödie bald linde bald strenge sein mußte, war geteilt; die eine Hälfte zeigte ein glattes, heiteres Gesicht, die andere ein finsternes, gerunzeltes Gesicht; war der Vater itzt linde, so wies der Schauspieler den Zuschauern die heitere Hälfte, und mußte er auf einmal streng und zornig werden, so wußte der Schauspieler eine so ungezwungene Wendung zu machen, daß der Zuschauer die finstere Hälfte zu sehen bekam.« Wie es mit der Maske dieses Vaters war, so war es unfehlbar mit den Masken aller Personen, die in der Geschwindigkeit vor den Augen der Zuschauer ein verändertes Gesicht zeigen mußten und also nicht Gelegenheit hatten, hinter der Scene ihre ganze Maske zu verwechseln.“

Carl Zuckmayer²¹⁸ überliefert in seinen Memoiren eine im vorliegenden Zusammenhang (Maske und Mienenspiel) interessante Anekdote über den deutsch-österreichischen Schauspieler Werner Johannes Krauß (1884-1959):

„Ich muß, um etwas von seiner künstlerischen Dämonie ahnen zu lassen, eines kleinen Vorfalles gedenken, der sich in meinem Haus in Henndorf abgespielt hat, wo Krauß mich öfters von seinem Wohnsitz am Mondsee aus besuchte. Ich besaß eine sogenannte ›schieche Perchtenmaske‹, ein sehr seltenes und merkwürdiges Stück, etwas über zweihundert Jahre alt, wie sie in österreichischen Gebirgsdörfern bis in die heutige Zeit hinein beim ›Rauhnachteln‹, bei Faschings- oder Adventsumzügen, bei allerlei urheidnischen Volksbräuchen als eine Art Gespensterschreck (Bannung, Beschwörung, Teufelsabwehr durch seine Darstellung) getragen werden. Ich hatte sie auf dem Dachboden eines alten Wirtshauses gefunden und erstanden. Es war ein schauerliches Ding – ein großes, aus glattpoliertem Holz geschnittes Gesicht, mit Lederbändern hinterm Kopf zu befestigen, fast wie eine Negerteufelsmaske: übertrieben lange Nase, schielende böse Schlitzaugen, gräßlich bezahntes Maul,

²¹⁷ Eine bildliche Darstellung des *hegemón presbýtes* findet sich bei Müller (1886) S. 273-276 mit Anm. 1 (274-276) sowie mit Fig. 21 I. und II. (274); dieselbe zeigt auch Bernhard Arnold, Art. *Lustspiel*. In: Baumeister, Bd. 2, 1887 (S. 818b-833b) 822b f. mit Abb. 905a und b (823). Eine Besprechung erfährt die Maske des *hegemón presbýtes* auch bei Robert (1911) S. 28 f. mit Fig. 59 f. (Fig. 59 im Gesamtzusammenhang auch S. 88 f. mit Fig. 107); S. 77-79 mit Fig. 96 (Fig. 96 auch als Ausschnitt S. 4 mit Fig. 5); S. 79 f. mit Fig. 97 (im Gesamtzusammenhang S. 39 mit Fig. 67; auch in Robert 1878/1879, S. 21 mit Taf. 5,2); S. 81 f. mit Fig. 101; das Bildnis einer Sklavenmaske der Neuen Komödie mit zwei Gesichtshälften zeigt Brueckner Taf. 4-6.

²¹⁸ Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt / Main 1997 (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hg. von Knut Beck u. Maria Guttenbrunner-Zuckmayer) S. 52-54.

ein Haarschopf aus fahlem Flachs, wie man sich einen blutsaufenden, kinderfressenden Troll vorstellen könnte. Sie war so beängstigend, daß niemand in meinem Haus sie sehen wollte. Mir ging es ähnlich, und ich hielt sie auf dem Dachboden in einer Kiste verborgen, so wie es auch ihr früherer Besitzer getan hatte. Kramte ein Dienstmädchen oder eine Putzfrau dort oben und stieß zufällig darauf, so hörte man gewiß einen gellenden Angstschrei und das Gepolter einer kopflosen Flucht.

Im Verlauf eines langen, gemeinsamen Nachmittags, an dem uns zwischen hell und dunkel der Wein nicht ausging, kam Krauß im Gespräch auf den Begriff der ›Mimik‹ – den mimischen Ausdruck des Schauspielers auf der Bühne und im Film, wo die Großaufnahme ihm neue, detaillierte Wirkungsmöglichkeiten geschaffen habe. Das, sagte Krauß, sei ihm im Grunde am | Film verhaßt. Denn er wolle ja nicht durch einen wie mit dem Fernglas zu beobachtenden Gesichtsausdruck wirken. Dafür – sei er nicht Schauspieler geworden. Er wolle ja ... (er dachte lange nach und sagte dann mit einem merkwürdig eigensinnigen Tonfall): zaubern. Ja, zaubern. Er verachte Schauspieler, sagte er, die es mit der ›Mimik‹ schaffen müßten. Das seien Fratzenschneider. Dazu seien auch die Dichtungen nicht geschrieben. Die große dramatische Dichtergestalt – die müsse man eigentlich mit einer Maske spielen können. Das sei das Wahre. Er habe gelernt, daß man im klassischen Altertum mit Masken gespielt habe, auch die großen menschlichen Schicksalsgestalten, den Agamemnon, den Ödipus, nicht nur die Götter – und das habe er sich heimlich immer gewünscht. Er sei sogar überzeugt, daß es im Publikum niemand merken werde – falls er wirklich ganz ›in seiner Rolle drin sei‹ –, ob er eine Maske trage oder sein wirkliches Gesicht so und so maskiere. Denn das sei ja der eigentliche Sinn des Sich-Schminkens, das man auch ›Maske-Machen‹ nennt. Erst hinter der Maske könne man eben – zaubern. Ich kam plötzlich auf die Idee, eine Probe mit ihm zu machen, und holte rasch die gräßliche Perchtenmaske vom Dachboden herunter. Krauß war ganz fasziniert. Er drehte die Maske hin und her, hielt sie manchmal wie prüfend vor sein Gesicht und murmelte vor sich hin, während am Tisch die Unterhaltung der anderen weiterging – aber plötzlich setzte er sie auf und band sie sich hinter den Ohren fest, und sofort wurden alle ganz still. Eine Zeitlang wiegte er den Kopf, man sah nur die Maske und seine aus den Hemdsärmeln ragenden, sonderbar nackt wirkenden und ausdrucksvollen Hände. Auf einmal sagte er: »Ach, ich bin ja so traurig. Ich kann es nicht überwinden. Ich muß ja weinen. In mir ist alles voll Schmerz. Mein Leben lang könnte ich weinen.« Seine unheimlich starke Stimme war dabei fast monoton. Wir aber sahen alle die Maske weinen. Er fuhr noch eine Zeitlang so fort, er erzählte eine Geschichte, wie ihm die Geliebte gestorben sei, er verteidigte sich in einem Dialog mit einem Unsichtbaren, der ihm zumute, dies sei seine eigene Schuld gewesen, er bekannte die Schuld – »ja, ich weiß es doch, | es ist meine Schuld, ich hab es getan« –, und die Maske bekam den Ausdruck tiefster Verzweiflung und schrecklichen, unheimlichen Unglücks. Dann kicherte er plötzlich verlegen und nahm die Maske ab, schien aber selbst kein Gesicht zu haben. Seine Augen, sonst strahlend blau und ein wenig verschlagen, waren wie ausgedunkelt und schauten niemanden an. »Weiter«, sagte ich und gab ihm ein neues Glas. Er leerte es, lehnte sich zurück, setzte die Maske wieder auf und schlug sich plötzlich – ohne zu lachen, ohne Laut – auf den Schenkel. Nur den Atem zog er ein, wie jemand, der sich so amüsiert, daß ihm das Lachen im Halse stecken bleibt. »Kinder«, keuchte er dazwischen, »ist das komisch!« Ich kann es beschwören, und alle die dabei waren, könnten es ebenfalls: die Maske grinste und lachte übers ganze Gesicht.

Es ging lange so weiter. Er spielte Szenen der Komik, des Glücks, der Lüge, der Gier, des Zorns, des unversöhnlichen Hasses, des Mißtrauens und der Furcht, mit den sparsamsten Bewegungen der Hände – und mit der Maske –, immer nur von ganz primitiven, stichworthaften Texten belgeitet. Wenn er den Kopf schief legte und plötzlich sagte: »Jetzt bin ich böse!« – mit einem fast kindisch manierierten Tonfall wie manchmal bei seinem Franz Moor –, war es zum Fürchten. Wenn er lachte oder den Tölpel spielte, mußten wir uns den Bauch halten. Es war wie bei einer hypnotischen oder magischen Séance.²¹⁹ Ich habe dann die Maske wieder weggesperrt.“

²¹⁹ Eigene Anm.: frz. *séance*, spirituelle Sitzung mehrerer Personen, die dem Ziel dient, unter Anleitung oder Nutzung eines Mediums mit einer angenommenen Welt des Übernatürlichen (z.B. Geistern und Dämonen) oder der Toten in Kontakt zu treten.

5 Das römische Theater

5.1 Der Ursprung der römischen Bühnenspiele

Wertvolle Einblicke in den Ursprung und die Entstehung der Bühnenspiele (*ludi scaenici*) in Rom verdanken wir der umfangreichen, vielfach zitierten, jedoch keineswegs undiskutierten (isolierte Daten und Fakten meist vorliterarischer Zeit werden zu einem schlüssigen System kombiniert) Darstellung des Titus Livius, *Ab urbe condita* 7,2,1-12,²²⁰ deren Hauptinhalte im Folgenden wiedergegeben werden sollen – der Bericht basiert wahrscheinlich im Wesentlichen auf dem römischen Universalgelehrten M. Terentius Varro Reatinus (116-27 v. Chr.):

(7,2,1-4) Anlässlich einer Pestepidemie im Jahr 364 v. Chr. richtet der römische Senat zum Zweck der Sühne göttlichen Zorns Bühnenspiele (*ludi scaenici*) ein: Er lässt Kulttänzer und einen Flötenspieler aus Etrurien kommen, damit diese die Stadt in einer zeremoniellen Begehung (pantomimischen Tänzen unter Flötenbegleitung) reinigen.²²¹ (7,2,5) Die römische Jugend ahmt darauf deren kultische Tänze nach, fügt aber zur reinen Gestikulation passende Spottverse im Wechselgesang hinzu, die den italischen *Fescennini versus* („Feszenninische Verse“) ähnlich sind.²²² (7,2,6 f.) Da diese Darbietungen Gefallen finden, werden sie allmählich von professionellen Künstlern, denen man das etruskische Wort *histriones* („Schauspieler“) beilegt, übernommen.²²³ Diese entwickeln diese Form der Unterhaltung durch häufige Ausübung weiter, so dass der Stegreifcharakter allmählich verloren geht. An die Stelle der improvisierten Verse treten musikalische *saturae*, deren Gesang und Bewegungen zum Flötenspiel passen. (7,2,8-10) Schließlich ist es der gebürtige Grieche Livius Andronicus (s. unten S. 68 f.), der durch seine Anlehnung an das griechische Drama im Jahr 240 v. Chr. aus den *saturae* regelrechte, auf einer fortlaufenden Handlung (*argumentum*) basierende Stücke (*fabulae*) schafft und so zum ältesten Verfasser (anfangs auch Darsteller)²²⁴ lateinischer Dramen wird. (7,2,11 f.) Die römische Jugend widmet sich darauf wieder den ursprünglichen Belustigungen; ihre improvisierten Späße unter dem Namen *exodia* (selbstständige

²²⁰ Livius' Darstellung der Entstehung des römischen Dramas (7,2,1-12) enthält einerseits wertvolle Nachrichten über die vorliterarische Zeit Roms, andererseits aber auch Spekulationen in Anlehnung an die aristotelische Theorie von der Entstehung des griechischen Dramas (*Poetik* 4,1449a,9-31), vgl. Wis-sowa, Georg: Art. *Fescennini versus*. In: RE 6,2, 1909 / ND 1958 (Sp. 2222 f.) 2223. Parallelbericht bei Valerius Maximus 2,4,4.

²²¹ Die etruskische Herkunft der ersten Schauspieler in Rom bezeugen auch Valerius Maximus 2,4,4; Cluvius Rufus F 4 HRR (= *Historicorum Romanorum Reliquiae*) II, S. 115 Peter (= Plutarch 18 [*Quaestiones Romanae*] 107,289 C-D); Tacitus, *Annalen* 14,21,1; vgl. auch Ovid, *Ars amatoria* 1,111 f.

²²² Vgl. Horaz, *Epistulae* 2,1,145 f. mit Porphyrius zu 145.

²²³ Hierin steckt tatsächlich ein wahrer Kern, denn auch die Darsteller des literarischen Dramas (seit 240 v. Chr.) wurden später *histriones* genannt (s. unten 5.4).

²²⁴ Wie bei den Griechen, so war auch bei den Römern der Dichter anfangs zugleich auch Darsteller seiner Werke (Livius 7,2,8; Valerius Maximus 2,4,4; Festus s. v. *scribas*, S. 446,26-448,4 Lindsay).

szenische Nachspiele heiter-komischer Natur) werden hierbei mit der volkstümlichen Atellane (s. unten Anm. 296) in Verbindung gebracht.

5.2 Ludi – Die Spiele bei den Römern

Die römischen *ludi* bildeten Festspiele von mehr oder weniger religiösem Charakter. Es gab sowohl *ludi publici* (‘öffentliche Spiele’), die anlässlich von Festen des römischen Volkes veranstaltet wurden und zu denen die Gesamtheit der römischen Bürger eingeladen war (bisweilen wurden auch Sklaven zugelassen),²²⁵ als auch private, d.h. von Privatleuten organisierte, Spiele, z.B. *ludi funebres* (‘Leichenspiele’), die zu Ehren eines bedeutenden Verstorbenen entweder unmittelbar nach dessen Tod oder später als Gedenkfeier abgehalten wurden.

Die Spiele beinhalteten hauptsächlich sportliche Aktivitäten (Pferde- und Wagenrennen, Faust- und Ringkämpfe, athletische Wettkämpfe jeglicher Art) und später auch künstlerische Darbietungen (Theater), doch stellte beides nicht den wichtigsten Bestandteil dar: Verschiedene religiöse Riten (Gebete, Opfer und Prozessionen) begleiteten die Spiele anfänglich und verliehen ihnen ihre eigentliche Bedeutung. „Die religiöse Prägung von *a priori* profanen Aktivitäten ist vom modernen Standpunkt her erstaunlich und stellt einen genuin römischen Charakterzug der *ludi* dar.“²²⁶

Die ersten Spiele Roms bestanden in Circus-Spielen (*ludi circenses*). Hierbei sind zwei verschiedene Kategorien zu unterscheiden:

Die Spiele der ersten Gruppe waren sakrale und sacerdotale²²⁷ Spiele (*ludi sacri*). Sie bildeten die ältesten Spiele Roms und besaßen einen ausgeprägten religiösen Charakter. Sie beinhalteten religiöse Riten, wurden von Priestern ausgerichtet und geleitet²²⁸ und fanden jährlich im Zusammenhang mit wichtigen Ereignissen im Jahresablauf statt; Beispiel: Bei den *ludi Consuales* (‘Spiele zu Ehren des Gottes Consus’),²²⁹ einer Art Erntefest, das zweimal jährlich (21. August und 15. Dezember) im Circus Maximus gefeiert wurde – hier befand sich der unterirdische Altar des römischen Gottes Consus²³⁰ –

²²⁵ Cicero, *De haruspium responsis* 26.

²²⁶ Freyburger, Gérard: Art. *Ludi*. In: DNP 7, 1999 (Sp. 477-487) 478.

²²⁷ Lat. *sacerdos* (wörtlich: ‘Heiliges Gebender’; daher: ‘Priester’), *sacerdotalis* (wörtlich: ‘Heiliges gebend’; daher: ‘zum Priester gehörig, priesterlich’). Der Begriff ‘sacerdotale Spiele’ (= von Priestern ausgerichtete Spiele) betont die Abgrenzung zu den magistratischen Spielen (= von Magistraten, d.h. den römischen Beamten, ausgerichtete Spiele), z.B. den *ludi magni / ludi Romani* (s. unten 5.2.1).

²²⁸ Varro, *De lingua Latina* 6,20.

²²⁹ Livius 1,9,6 und Tertullian, *De spectaculis* 5,5, führen die *ludi Consuales* auf Romulus, den legendären Gründer Roms, zurück.

²³⁰ Da das geerntete Getreide in alter Zeit in Gruben unter der Erde aufbewahrt wurde, befand sich der Altar des Consus (*ara Consi*), des ‘Einbringers / Bergers <der Ernte>’, an den ersten (sogenannten Murcischen) Wendemarken (*metae primae / metae Murciae*, s. z.B. Tertullian, *De spectaculis* 5,7; 8,6) im Circus Maximus unter der Erde und musste zu Opferhandlungen jedes Mal aufgedeckt werden. – Wo der

opferte man dem Gott am 21. August die Erstlinge der Ernte und veranstaltete anschließend Pferde- und Maultierrennen. Darüber hinaus ließ man die ländlichen Zugtiere frei herumlaufen und bekränzte sie. Auf diese Weise ehrte man Consus, den Gott des eingelagerten Getreides und der eingebrachten Ernte (*condere* ‚einbringen, bergen‘). Über den zweiten Festtag am 15. Dezember ist nichts Näheres bekannt; vielleicht wurden an diesem die Getreidevorräte rituell geöffnet.

Die Spiele der zweiten Gruppe wurden zur Einlösung eines vorangegangenen Gelübdes gefeiert (*ludi votivi* ‚Votivspiele‘), z.B. die 396 v. Chr. von M. Furius Camillus für den Fall der Eroberung Veii²³¹ gelobten und 392 v. Chr. nach der Einnahme der Stadt abgehaltenen *ludi magni* (‚große Spiele‘),²³² die später *ludi Romani* (‚Römische Spiele‘) genannt wurden (s. unten 5.2.1). In der Folgezeit verbreitete sich jedoch die Gewohnheit, auch solche Spiele jährlich zu feiern. Dies galt z.B. für die *ludi magni* / *ludi Romani* und die *ludi Apollinares* (‚Spiele zu Ehren des Gottes Apollo‘), an deren Beispiel Livius (27,23,5-7) den Prozess der festen Etablierung von Votivspielen darstellt: Die *ludi Apollinares* wurden zunächst ein erstes Mal, dann von Jahr zu Jahr wieder gelobt und abgehalten, bevor man schließlich das Gelöbnis ablegte, sie auf ewig zu feiern.

Der Trend, Votivspiele zu jährlich wiederkehrenden Ereignissen zu machen, führte dazu, dass die Zahl der Spiele mit der Zeit wuchs; hinzu kam, dass sich ihre Dauer, d.h. die Anzahl der Tage, an denen sie gefeiert wurden, ständig verlängerte.²³³ Bereits in spätrepublikanischer Zeit gab es 76 den Spielen gewidmete Tage,²³⁴ und in Augusteischer Zeit hatten die Spiele gemäß Livius (7,2,13) ‚einen kaum für wohlhabende Königreiche erträglichen Wahnsinn‘ erreicht (*in hanc vix opulentis regnis tolerabilem insaniam*). In der Kaiserzeit wurden schließlich nicht nur Spiele im Gedenken an besondere Ereignisse, z.B. bedeutende politische oder militärische Erfolge, immer zahlreicher, sondern die Kaiser wollten zudem Anlässe feiern, die sie persönlich betrafen, z.B. ihren Geburtstag, den Tag ihres Regierungsjubiläums oder aber den Tag eines wichtigen Erfolges ihrer Regierungstätigkeit.²³⁵ Diese ‚Gedenkspiele‘ besaßen nur einen schwachen religiösen Charakter. Außerdem schenkten die Kaiser dem Volk die spektakulären

Ausrichtungsort der sakralen und sacerdotalen Spiele bekannt ist, handelt es sich um die Kultstätte des Festgottes, s. Wissowa [1902] 1971, S. 450; darüber hinaus s. unten S. 70 mit Anm. 260; S. 71 f. mit Anm. 264 f.; S. 75; sowie Anm. 288.

²³¹ Veii, antike etruskische Stadt, 15 km nördlich von Rom. Sie führte Ende des 5. Jh. v. Chr. (seit 406 v. Chr.) einen zehnjährigen Krieg mit Rom, der 396 v. Chr. in der Niederlage Veii endete. Die Stadt wurde zerstört, ihr Gebiet von Rom annektiert.

²³² Livius 5,19,6; 5,31,2.

²³³ So wuchsen z.B. die *ludi Apollinares* im Laufe der Zeit von einem auf acht Tage an (CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Bd. 1,1², S. 299).

²³⁴ CIL (wie oben Anm. 233), Bd. 1,1², S. 299.

²³⁵ Tertullian, *De spectaculis* 6,2.

Gladiatorenspiele,²³⁶ die sich ganz besonderer Beliebtheit erfreuten. Damals waren den Spielen 175 Tage im Jahr gewidmet.²³⁷

Freyburger (1999), Art. *Ludi* (wie oben Anm. 226), Sp. 486:

„Die Spiele wurden in der Kaiserzeit nicht nur zahllos, sondern beanspruchten zu dieser Zeit auch einen beträchtlichen Platz in der Freizeitgestaltung der Römer. Bekannt ist Iuvenals Wort, das Volk verlange nur zwei Dinge, *panem et circenses*, »Brot und (Circus)Spiele« (Iuvenal 10,80-81), und Plinius der Jüngere bedauert, daß so viele Tausende von Menschen mit Leidenschaft banale Pferderennen verfolgten (Plinius, *epistulae* 9,6). Die *ludi* spielten außerdem eine große Rolle im Rahmen der Aufgaben der Aristokraten (Cassius Dio 53,1-2): Sie waren enorm teuer und gingen teilweise zu Lasten der Magistrate, denen ihre Organisation oblag. Die Kaiser förderten den Spielbetrieb, da sie in Gestalt der *ludi* über ein wirksames Mittel zur Sicherung ihrer Macht verfügten: Die Einmütigkeit des Volkes anlässlich der Spiele erschien wie eine Zustimmung aller seiner einzelnen Gruppen zur kaiserlichen Autorität.“

5.2.1 *Ludi magni* bzw. *ludi Romani*

Die *ludi magni* bzw. *ludi Romani* („große Spiele“ bzw. „Römische Spiele“),²³⁸ deren Einrichtung in der römischen Tradition bereits L. Tarquinius Priscus, dem fünften der sieben Könige Roms (s. oben Anm. 117 und unten Anm. 262), zugeschrieben wird,²³⁹ bildeten ursprünglich reine Circus-Spiele; sie bestanden hauptsächlich in Pferde- und Wagenrennen sowie in Ringkämpfen, aber auch in von Musik begleiteten Tänzen und wurden von römischen Magistraten zu Ehren des obersten römischen Staatsgottes, des Iuppiter Optimus Maximus, ausgerichtet. Anfangs gehörten sie noch nicht zu den regelmäßig stattfindenden Jahresfeiern, sondern stellten lediglich die obligatorische Verlängerung der nach siegreichen Feldzügen begangenen Triumphzüge (*pompae triumphales*) dar.²⁴⁰ Sie wurden dem Gott beim Auszug in den Krieg gelobt und nach der siegreichen Rückkehr des Feldherren begangen (Votivspiele), indem die Triumphzüge nicht am Tempel des Iuppiter Optimus Maximus auf dem Capitol endeten, sondern sich von dort über das Forum Romanum in den Circus Maximus fortsetzten und in den Circus-Spielen ihren Ausklang fanden. Als die Spiele jedoch dadurch, dass mehrere Jahre hintereinander erfolgreiche Feldzüge geführt wurden, immer häufiger und regelmäßiger stattfanden (bei Kriegen von mehrjähriger Dauer gelobte man bei der Abhaltung der Siegesspiele für das eine Jahr bereits die gleiche Feier für den gleichen Erfolg des

²³⁶ Die Gladiatorenspiele (*munera [gladiatoria], gladiatoria, gladiatores*) traten gemäß Valerius Maximus 2,4,7 zum ersten Mal 264 v. Chr. im Rahmen einer privaten Aufführung (Leichenfeier) in Rom auf.

²³⁷ CIL (wie oben Anm. 233), Bd. 1,1², S. 300.

²³⁸ Die Bezeichnung *ludi magni* („große Spiele“) beruht auf der Tatsache, dass die Spiele durch den Rahmen, in welchem sie stattfanden (Sieges- / Triumphfeier), und ihre zum guten Teil fremdartige, auf die Etrusker zurückgehende Ausstattung sehr viel prunkhafter wirkten als die bescheidenen Darbietungen der älteren Sakral- und Sakerdotalspiele, s. auch Wissowa [1902] 1971, S. 452.

²³⁹ Cicero, *De re publica* 2,36; Livius 1,35,7-9; Eutrop 1,6,1.

²⁴⁰ Vgl. Mommsen, Theodor: Die *ludi magni* und *Romani*. In: Rheinisches Museum für Philologie, 14, Frankfurt / Main 1859 / ND New York 1971 (S. 79-87) 81 f. Auch in derselbe: Römische Forschungen, Bd. 2, Berlin 1879 (S. 42-57) 45 f.; Wissowa [1902] 1971, S. 452.

nächsten Jahres), wurden sie erst tatsächlich ständig und dann auch rechtlich unter die Jahresfeiern aufgenommen; Letzteres brachte mit sich, dass die Spiele auf bestimmte Tage fixiert wurden.²⁴¹ Hiermit einher ging die Loslösung von den Triumphzügen, so dass es von nun an Triumphzüge ohne Spiele und Spiele ohne Triumphzüge gab. Doch blieb ein unverkennbares Abbild der Triumphzüge bestehen, indem die Spiele mit einer nach ganz bestimmten Vorschriften gestalteten feierlichen Prozession (*pompa circensis*), die vom Tempel des Iuppiter Optimus Maximus auf dem Capitol über das Forum Romanum in den Circus Maximus führte und in einem durch die Priester und Consuln geleisteten Rinderopfer endete, eingeleitet wurden. Auch behielten die Spiele ihre enge Beziehung zu Iuppiter bei.²⁴² Sie wurden zu Ehren desselben abgehalten (*in honorem Iovis*)²⁴³ und schlossen, nachdem ihre Dauer auf vier Tage erhöht worden war,²⁴⁴ unmittelbar an den durch ein Festmahl zu Ehren Iuppiters (*Iovis epulum*)²⁴⁵ ausgezeichneten Jahrestag der Weihung des Capitolinischen Iuppiter-Tempels (*natalis templi*, 13. September) an,²⁴⁶ so dass sie vom 15.-18. September gefeiert wurden: Der 14. September

²⁴¹ Gemäß Mommsen (wie oben Anm. 240) S. 86 bzw. 53 und Wissowa [1902] 1971, S. 453 erfolgte die offizielle Aufnahme unter die Jahresfeiern und damit die Festlegung der Spiele auf bestimmte Kalendertage, mit der auch die Umbenennung der *ludi magni* in *ludi Romani* einherging, im Jahr 366 v. Chr., in welchem die Einführung der curulischen Aedilen und die Bestimmung derselben als *curatores ludorum sollemnium* („Aufseher der feierlichen Spiele“; Cicero, *De legibus* 3,7; s. auch Livius 6,42,12-14), „[...] auf große Neuerungen im staatlichen Spielwesen schließen läßt“ (Wissowa [1902] 1971, S. 453). Livius gebraucht den Namen *ludi Romani* zum ersten Mal für das Jahr 322 v. Chr. (8,40,2). – Die Aedilen stellten die plebeischen (*aediles plebis*; Anzahl: zwei = Prinzip der Kollegialität) und curulischen (*aediles curules*; Anzahl: ebenfalls zwei) Aufsichtsbeamten der Stadt Rom dar. Die im vorliegenden Zusammenhang wichtigeren curulischen Aedilen besaßen Polizeigewalt, niedere Gerichtsbarkeit (diese bezog sich vor allem auf das Marktwesen), Straßen- und Marktaufsicht (Verkaufs-, Waren-, Gewichtskontrolle), dienten als Baupolizei (d.h. sie trugen die Sorge um den Bau und den Erhalt von Tempeln, öffentlich genutzten Gebäuden und Straßen), waren Leiter der Getreide- und Wasserversorgung, konnten Geldstrafen verhängen bzw. Strafanträge stellen und waren auch für die Überwachung von Begräbnissen und Bordellen zuständig. Ihre besondere Aufgabe bestand in der Ausrichtung von öffentlichen Spielen (*ludi publici*), weshalb politisch ehrgeizige Aedilen nicht selten hohe Summen investierten, um mit Hilfe der Aufführungen Popularität zu erlangen (Erhaschen der Wählergunst). Seit 22 v. Chr. übernahmen die Praetoren die Ausrichtung der öffentlichen Spiele (Cassius Dio 54,2,3). Das Amt des Aedilen (Amtsdauer: ein Jahr = Prinzip der Annuität) berechnete anschließend zum Eintritt in den Senat. Das passive Wahlalter (Mindestalter) lag bei 37 Jahren.

²⁴² Die *ludi magni* / *ludi Romani* wiesen dennoch einen sehr viel weniger ausgeprägten religiösen Charakter auf als die bereits vorgestellten sakralen und sacerdotalen Spiele. Dies zeigt sich vor allem daran, dass sie 1) nicht am Altar oder Heiligtum des Festgottes gefeiert wurden, sondern im Circus Maximus; dass sie 2) den Tag, an dem sie stattfanden, nicht zum *dies nefastus* machten – an den *dies nefasti* waren (im Gegensatz zu den *dies fasti*, den Werktagen) öffentliche Handlungen (z.B. Markt, Gerichtsverhandlungen, Volksversammlungen) nicht erlaubt; und dass 3) die Kosten für die Spiele nicht aus den priesterlichen Einnahmen, sondern aus öffentlichen Mitteln (nämlich der Staatskasse) bestritten wurden, die die spielgebenden Beamten gegebenenfalls zu ergänzen hatten, s. auch Wissowa [1902] 1971, S. 451.

²⁴³ Festus s. v. *Magnos ludos*, S. 109,1 f. Lindsay.

²⁴⁴ Livius 6,42,12.

²⁴⁵ Cassius Dio 48,52,2.

²⁴⁶ Der Bau des Capitolinischen Tempels des Iuppiter Optimus Maximus, der Iuno Regina und Minerva (= Capitolinische Trias) wurde von den Tarquiniern begonnen; an den Iden des September (= 13. September) 509 oder 507 v. Chr. wurde der Tempel durch M. Horatius Pulvillus geweiht (Polybios 3,22,1; Cicero, *De domo sua* 139; Livius 2,8,6-8; Valerius Maximus 5,10,1; Seneca, *Ad Marciam de consolatione*

blieb der Musterung der Pferde (*equorum probatio*) vorbehalten,²⁴⁷ die vier weiteren Tage (15.-18. September) wurden für die Circus-Spiele verwendet. Im Jahr 44 v. Chr. wurden die Circus-Spiele nach dem Tod Caesars (an den Iden des März = 15. März, s. auch unten Anm. 276) noch um einen zusätzlichen Tag (19. September) verlängert.²⁴⁸ Alle übrigen zeitlichen Ausdehnungen gehen auf die aus Anlass einer Seuche im Jahr 364 v. Chr. in die *ludi Romani* integrierten *ludi scaenici* („Bühnenspiele“) zurück. Diese erstreckten sich von dem den Iden des September vorausgehenden Tag (12. September) rückwärts bis zum 4. September, so dass sich die Gesamtdauer der *ludi Romani* in spät-republikanischer Zeit auf sechzehn Tage (4.-19. September) belief.²⁴⁹

5.2.2 Ludi scaenici und die Rolle des Livius Andronicus

Die *ludi scaenici* („Bühnenspiele“) wurden 364 v. Chr. durch herbeigerufene etruskische Kulttänzer Teil der *ludi Romani*, da man glaubte, auf diese Weise die erzürnten Götter auf dem Höhepunkt einer Pestepidemie um Gnade bitten zu können.²⁵⁰ Die Einführung von *ludi scaenici* bildete „eine mit der römischen Tradition brechende Innovation“²⁵¹ (Livius 7,2,3: *nova res* „Neuheit“), da das römische Volk bisher nur Circus-Spiele kannte.

Im Jahr 240 v. Chr. erhielten die lange Zeit rein improvisatorisch praktizierten *ludi scaenici* auch literarischen Charakter, als der gebürtige Grieche²⁵² Livius Andronicus (geboren zwischen 280 und 260 v. Chr.; gestorben vor 200 v. Chr.) den ehrenvollen staatlichen Auftrag erhielt, an den *ludi Romani* je eine Tragödie und Komödie griechischen Musters (*Crepidata*,²⁵³ *Palliata*²⁵⁴) in lateinischer Übersetzung und freier

13,1; Plutarch, *Poplicola* 14; Dionysios von Halikarnassos, *Antiquitates Romanae* 5,35,3; Tacitus, *Historiae* 3,72,2).

²⁴⁷ Da der 14. September zu den sogenannten *dies postriduanus* gehörte (d.h. zu den Nachtagen der monatlichen Orientierungstage Kalenden, Nonen und Iden), an denen man nichts Neues unternehmen sollte (Varro, *De lingua Latina* 6,29; Macrobius, *Saturnalia* 1,15,22; 1,16,21), zählte er genau genommen nicht zu den Festtagen der *ludi Romani*.

²⁴⁸ Cicero, *Orationes Philippicae* 2,110.

²⁴⁹ Zu den *ludi Romani* s. auch CIL (s. oben Anm. 233), Bd. 1,1², S. 299 f.

²⁵⁰ Livius 7,2,3 f.; Valerius Maximus 2,4,4; Censorinus, *De die natali* 12,2. Augustinus, *De civitate dei* 1,32; 2,8; 2,26 behauptet sogar, die heidnischen Götter selbst hätten als Mittel, die verderbliche Pest zu vertreiben, die Einführung szenischer Spiele zu ihren Ehren verlangt (vgl. auch Orosius 3,4,4 f. sowie Valerius Maximus 2,4,5).

²⁵¹ Freyburger (1999), Art. *Ludi* (wie oben Anm. 226), Sp. 478.

²⁵² Sueton, *De grammaticis* 1,2: *semigraecus* („Halbgrieche“).

²⁵³ Die *Crepidata* bezeichnet die Tragödie im auswärtig-griechischen Milieu. Sie ist benannt nach der griechischen *krepis* bzw. der lateinischen *crepida*, einem Halbschuh für Männer und Frauen, der nur den vorderen Teil des Fußes oberhalb bedeckte und hinten mit Riemen befestigt war. Seine Einführung in die griechische Tragödie, in der ihn sowohl Schauspieler als auch Choreuten trugen, wird Sophokles zugeschrieben (TrGF IV T 1,6, s. auch oben Anm. 135). Da sich der Begriff *Crepidata* nicht durchgesetzt hat, findet sich in der Literatur stattdessen meist nur die Bezeichnung „Tragödie“. Das Gegenstück zur *Crepidata* bildete die *Praetexta*, die Tragödie im einheimisch-römischen Milieu. Diese leitet sich ab von der

Bearbeitung zur Aufführung zu bringen.²⁵⁵ „Man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß er [= Livius Andronicus] Werke von höchster künstlerischer Vollkommenheit in eine Sprache übertrug, die weder über einen gestalteten poetischen Ausdruck verfügte noch eine eigene Metrik entwickelt hatte. Von einer wortgetreuen Wiedergabe der griechischen Originale wird man danach nicht reden.“²⁵⁶

Livius Andronicus stammte aus Großgriechenland, möglicherweise aus Tarent.²⁵⁷ Er gelangte als Sklave, vielleicht auch als Freier nach Rom, wo er sich die lateinische Sprache aneignete und gemäß Sueton, *De grammaticis* 1,2, Unterricht in Griechisch und Latein gab. Da er einerseits mit der griechischen Sprache, Literatur und Theaterpraxis vertraut war, andererseits aber auch die lateinische Sprache beherrschte und die italische Stegreiftradition kannte, schien er dem römischen Senat geeignet, die Römer mit dem literarischen Bühnenspiel griechischen Musters bekanntzumachen.

Wissowa [1902] 1971, S. 462 f.:

„Eine tiefgreifende Neuerung wurde im Jahr 514 = 240 vom Senate, dem die gesamte Spielpolizei oblag, vorgenommen, indem – wahrscheinlich nur für einen Teil der damals für *ludi scaenici* bestimmten Spieltage der Ludi Romani – an Stelle der bisherigen rohen Produkte einheimischer Kunst griechische Tragödien und Komödien in lateinischer Übertragung (*fabulae*) zur Aufführung bestimmt wurden; der Beschluß mag in Kürze gelautet haben: *ludos scaenicos | graecos esse faciundos* [eigene Übersetzung: ‚griechische Bühnenspiele seien durchzuführen‘]. Denn seitdem gehen bei den Ludi scaenici, nach Tagen getrennt, nebeneinander her die *ludi graeci*, an denen die Tragödien des Livius, Ennius, Pacuvius, Accius, die Komödien des Naevius, Plautus, Caecilius, Terenz aufgeführt werden, und die *ludi latini*, für die außer der fortdauernden unliterarischen Volkssosse die Praetextae, die Togatae und sonstige lateinische Originaldramen den Spielplan füllen.“

Toga praetexta, dem politisch-militärischen Saumgewand (mit ‚vorn angewebten‘ purpurfarbenen Randstreifen) der curulischen Beamten.

²⁵⁴ Die *Palliata* bezeichnet die Komödie im auswärtig-griechischen Milieu. Sie ist benannt nach dem für die griechische Tracht typischen mantelartigen Überwurf der Griechen (griech. *himátion*), dessen römische Entsprechung das *pallium* war. Dieses bestand aus Wolle, Leinen oder Seide, konnte unterschiedlich gefärbt (weiß, verschiedene Rot-Töne, gelblich oder schwarz), golddurchwirkt und mit Purpurstreifen besetzt sein. Das Gegenstück zur *Palliata* bildete die *Togata*, die Komödie im einheimisch-römischen Milieu; diese verdankt ihren Namen der gewöhnlichen weißen Toga, dem Alltagskleid des einfachen römischen Bürgers, welches er in der Öffentlichkeit trug (*toga pura* ‚reine Toga‘, ohne purpurfarbene Randstreifen; oder *toga virilis* ‚Männertoga‘, da sie von Knaben im Alter von 16 Jahren am Tage der Erlangung des Bürgerrechts und der Mannwerdung angelegt wurde).

²⁵⁵ Cicero, *Brutus* 72 f.; *Tusculanae disputationes* 1,3; *Cato maior / De senectute* 50; Valerius Maximus 2,4,4; Gellius 17,21,42; Cassiodor, *Chronik* zum Jahr 239 statt 240 v. Chr. (Migne, *Patrologia Latina*, 1. Reihe, Bd. 69, Sp. 1221 D): *C. Mamilius et Q. Valerius. His cons. [= consulibus] ludis Romanis primum tragoedia et comoedia a L. Livio [Andronico] ad scenam data* (C. Mamilius <Turrinus> und Q. Valerius <Falto>. Unter diesen Consuln wurde bei den ludi Romani zum ersten Mal eine Tragödie und Komödie von L. Livius [Andronicus] auf die Bühne gegeben) bzw. zum Jahr 515 statt 514 *ab urbe condita*, d.h. ‚seit Gründung der Stadt‘ Rom im Jahr 753 v. Chr. (MGH AA 11,2, S. 128): *C. Manlius et Q. Valerius. His cons. [= consulibus] ludis Romanis primum tragoedia et comoedia a Lucio Livio ad scaenam data* (C. Manlius und Q. Valerius <Falto>. Unter diesen Consuln wurde bei den ludi Romani zum ersten Mal eine Tragödie und Komödie von Lucius Livius <Andronicus> auf die Bühne gegeben).

²⁵⁶ Blume [1978] 1991, S. 115.

²⁵⁷ Tarent, Stadt in Apulien (Süditalien), am Golf von Tarent.

Die Öffnung für das literarische Drama griechischen Musters (Hinwendung zur hellenistischen Kultur als Zugeständnis ihrer Überlegenheit) war eine unmittelbare Folge des Ersten Punischen Krieges (264-241 v. Chr.): In diesem waren die römischen Soldaten auf Sizilien verstärkt mit dem griechisch geprägten Kulturkreis in Kontakt gekommen, hatten das blühende Theaterleben kennengelernt und nach ihrer Rückkehr auch in ihrer Heimat nach vergleichbaren Unterhaltungen in ihrer eigenen Sprache verlangt. Verstärkend zu dieser Forderung hinzugekommen dürfte sein, dass nach dem römischen Sieg über die Karthager das Verlangen erwacht war, der gewachsenen militärisch-politischen Bedeutung Roms auch auf kulturellem Gebiet zu entsprechen.²⁵⁸

Im weiteren Verlauf erfreuten sich die *ludi scaenici* einer wachsenden Beliebtheit: Sie wurden Bestandteil der 238 v. Chr. eingeführten *ludi Florales* („Spiele zu Ehren der Göttin Flora“), der seit 215 v. Chr. regelmäßig stattfindenden *ludi Plebei* („Volksspiele“; ebenfalls zu Ehren des Capitolinischen Iuppiter), der 212 v. Chr. eingerichteten *ludi Apollinares* sowie der 204 v. Chr. anlässlich der Einführung des Kybele-Kultes gestifteten *ludi Megalenses* („Spiele zu Ehren der Großen Mutter Kybele“).²⁵⁹ Der religiöse Charakter der Spiele blieb zumindest noch bis zum Beginn des 2. Jh. v. Chr. erhalten, was dadurch bestätigt wird, dass die *ludi scaenici* noch in dieser Zeit in unmittelbarer Nähe zu den Tempeln der von den ihnen übergeordneten Spielen (z.B. *ludi Apollinares*; *ludi Megalenses*) geehrten Götter (Apollo; Magna Mater = „Große Mutter“ Kybele) stattfanden.²⁶⁰ Die religiöse Verbundenheit erklärt sich sowohl aus etruskischen Einflüssen (Herbeiholung etruskischer Kulttänzer zur Besänftigung der Götter) als auch aus griechischen (religiöser Ursprung des griechischen Theaters), denen gegenüber sich die Römer aufgeschlossen zeigten.

Im Gegensatz zu den dramatischen Aufführungen der Griechen bildeten die *ludi scaenici* jedoch niemals eigenständige Spiele und fanden in der Regel auch nicht in Form von szenischen Agonen statt.²⁶¹ Zur Ausschmückung verschiedener staatlicher, später auch privater Anlässe (Götterfeste, Tempelweihungen, Triumphal- und Leichenfeiern) wurden einzelne Stücke aufgeführt, die sich neben religiösen Riten (Gebeten, Opfern und Prozessionen) und agonistischen circensischen Darbietungen behaupten mussten. Die geringe Zahl der Dramatiker und der niedere soziale Rang der Schauspieler (s. unten 5.4) schlossen szenische Agone von vornherein aus.

²⁵⁸ Den Zusammenhang zwischen dem Ende des Ersten Punischen Krieges und dem Beginn des literarischen Dramas kennt auch Horaz, *Epistulae* 2,1,161-167.

²⁵⁹ Kybele wurde gemäß ihrem griechischen Namen *Méter Megále* lateinisch *Magna Mater* („Große Mutter“) genannt, und das griechische Wort für *Magna (Megále)* führte zu dem Begriff *Megalensis*.

²⁶⁰ Livius, 40,51,3; Cicero, *De haruspicum responsis* 24; vgl. auch Augustinus, *De civitate dei* 2,26. S. auch oben Anm. 230 und unten S. 71 f. mit Anm. 264 f.; S. 75; sowie Anm. 288.

²⁶¹ Zu vereinzelt Ausnahmen s. Schmidt, Peter Lebrecht: Art. *Wettbewerbe, künstlerische*. In: DNP 12,2, 2003 (Sp. 496-499) 496-498 (II. Literarische Wettbewerbe; B. Rom).

5.3 Die stadtrömischen Spielbedingungen

Als Spielfläche diente bis zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. ein einfaches, langgestrecktes, mäßig erhöhtes, hölzernes Podest (*pulpitum*), zu dem ein kleiner Treppenaufgang hinaufführte. Die Skenographie (Spielhintergrund) bildete eine bemalte Wand, die analog zu den griechischen Verhältnissen in der Tragödie einen Königspalast, in der Komödie eine Straße mit Privathäusern darstellte. Nach Beendigung der Aufführung wurde diese stets nur vorübergehend errichtete Anlage einschließlich der Bänke für die Zuhauer umgehend wieder abgebrochen. Der Standort der Aufführungen wechselte: Man spielte im Circus (Circus Maximus oder Circus Flaminius)²⁶² oder auf öffentlichen Plätzen (z.B. auf dem Forum Romanum),²⁶³ bei Götterfesten auch beim Tempel desjenigen Gottes, dessen Fest man gerade beging.²⁶⁴

Bemühungen um ein ständiges Theater gab es schon im 2. Jh. v. Chr., doch war diesen kein Erfolg beschieden: M. Aemilius Lepidus plante als Censor 179 v. Chr. den Bau eines steinernen Theaters mit Zuschauerraum und Bühne (*theatrum et proscaenium*) in der Nähe des ältesten und bis in Augusteische Zeit einzigen Apollo-Tempels²⁶⁵ Roms, der allerdings niemals fertiggestellt worden zu sein scheint (Livius 40,51,3; s. auch oben Anm. 230; S. 70 mit Anm. 260; Anm. 264 und unten S. 75; sowie Anm. 288):

Duckworth [1952] 1971, S. 79:

[...] in 179 B.C., there was an attempt to construct a permanent theater-building of stone near the temple of Apollo, evidently for the *ludi Apollinares*; Livy (XL, 51) calls it a *theatrum et proscaenium*, i.e., an auditorium with seats (*cavea*) and a stage (*scaena*); we have no additional information concerning the structure but it was apparently not completed.

²⁶² Polybios 30,14 (= Athenaios 14,615a-e) vgl. auch Livius 45,43. Der Circus Maximus bestand schon während der Königszeit und wurde wahrscheinlich von dem ersten etruskischen König, L. Tarquinius Priscus (s. oben Anm. 117 und S. 66 mit Anm. 239), in Zusammenhang mit der Trockenlegung des Tals zwischen Palatin und Aventin (*vallis Murcia*) angelegt. Er bildete die erste ständige öffentliche Unterhaltungseinrichtung Roms. 220 v. Chr. folgte der nach seinem Erbauer, dem römischen Staatsmann Caius Flaminius, benannte Circus Flaminius auf dem südlichen Marsfeld.

²⁶³ Livius 31,50,4.

²⁶⁴ Livius 40,52,1-3; 42,10,5; s. auch oben Anm. 230; S. 70 mit Anm. 260 und unten S. 71 f. mit Anm. 265; S. 75; sowie Anm. 288. – In der ausgehenden Republik nahmen die temporären Holztheater, insbesondere die Fassaden der mehrstöckigen Bühnenhäuser, eine zunehmend aufwendigere Gestaltung an, so z.B. die Skenenfront des C. Claudius Pulcher 99 v. Chr. (Cicero, *De officiis* 2,57; Valerius Maximus 2,4,6; Plinius, *Naturalis historia* 35,23), die des Q. Lutatius Catulus 69 v. Chr. (Valerius Maximus 2,4,6), die des C. Antonius Hybrida 66 v. Chr. (Valerius Maximus 2,4,6; Plinius, *Naturalis historia* 33,53), die des L. Licinius Murena 65 v. Chr. (Cicero, *Pro L. Murena* 40; Plinius, *Naturalis historia* 33,53), die des M. Petreius 64 v. Chr. (Valerius Maximus 2,4,6) und die des M. Aemilius Scaurus 58 v. Chr. (Plinius, *Naturalis historia* 34,36; 36,5; 36,50; 36,113-115; 36,189; Asconius zu Cicero, *Pro M. Aemilio Scauro* 24, S. 27,7-9 Clark; Cicero, *Pro P. Sestio* 116; *De officiis* 2,57; s. auch unten S. 155 f. mit Anm. 517).

²⁶⁵ Der Tempel wurde 434 v. Chr. anlässlich einer Pestepidemie dem *Apollo Medicus* („Apollo als Heilgott“) gelobt (Livius 4,25,3) und 431 v. Chr. geweiht (Livius 4,29,7). Später wurde in der Nähe dieses Tempels das Marcellus-Theater errichtet (s. unten S. 75).

Walsh (1996) S. 172 (Kommentar zu Livius 40,51,3):²⁶⁶

This is the first attempt at building a permanent theatre at Rome, presumably for mounting the *ludi Apollinares* [...]. The absence of further mention of this project (there was successful resistance to the building of a permanent theatre until that of Pompey was erected 55 BC) suggests that the idea was abandoned.

Einen weiteren Versuch der Censoren C. Cassius Longinus und M. Valerius Messala, 154 v. Chr. ein steinernes Theater (und somit abermals ständigen Zuschauerraum) zwischen dem Lupercal²⁶⁷ und Palatin zu errichten, verhinderte P. Cornelius Scipio Nasica Corculum durch Senatsbeschluss, weil er diese Einrichtung für unnützlich hielt und um die öffentlichen Sitten fürchtete.²⁶⁸ Darüber hinaus überzeugte er den Senat davon, zu verbieten, innerhalb der Stadt und 1000 Schritte in ihrem Umkreis Sitzgelegenheiten aufzustellen und damit sitzend an den Spielen teilzunehmen (obwohl dies früher durchaus üblich gewesen war),²⁶⁹ da er befürchtete, dass die Übernahme griechischer Gesinnung die altrömische Tüchtigkeit untergrabe.

Duckworth [1952] 1971, S. 80:

Twenty years later, in 154 B.C., the censors Cassius Longinus and Valerius Messala began the erection of a stone theater; Livy (*Epitome* XLVIII) and Valerius Maximus (II, 4, 2) inform us that the consul P. Scipio Nasica stopped its construction and had the material sold, and the senate passed a decree that seats should not be used at theatrical productions as harmful to public morals. For a few years, therefore, the Roman populace viewed plays standing [...].

Bieber [1939] 1964, S. 168:

A stone auditorium begun by the censors Valerius Messala and Cassius Longinus in 154 B.C. was prohibited by the consul Publius Cornelius Scipio Nasica (Livy, *Epitome*, XLVIII). The senate objected to permanent auditoria because the people spent too much time at the theatrical presentations (Valerius Maximus, *Factorum et Dictorum Memorabilia*, II, 4,2). Seating was allowed, however, in the theaters built more than a mile from Rome.

²⁶⁶ Walsh, P. G.: Livy. Book XL, Warminster 1996.

²⁶⁷ Lupercal, eine Höhle am Fuße des Palatin; einer der wichtigsten Kultorte des antiken Rom. Hier sollen die Zwillinge Romulus und Remus von einer Wölfin gesäugt worden sein, bevor Romulus, der legendäre Ur-König Roms, im Jahr 753 v. Chr. die Stadt gründete.

²⁶⁸ Livius, *Epitome / Periochae* 48,25; Valerius Maximus 2,4,2; Velleius Paterculus 1,15,3; Appian, *Bella civilia* 1,28; Tertullian, *De spectaculis* 10,4; Augustin, *De civitate dei* 1,31; 2,5; Orosius 4,21,4.

²⁶⁹ Plautus, *Amphitruo*, Prolog 64-68; *Aulularia* 718 f.; *Captivi*, Prolog 11-13; *Epidicus* 733; *Mercator* 160; *Miles gloriosus* 81-85; *Poenulus*, Prolog 5; Prolog 17-24; 1224; *Pseudolus*, Prolog 1 f.; *Truculentus* 968; Cicero, *De haruspicum responsis* 24; Asconius zu Cicero, *Pro C. Cornelio de maiestate* 61 f., S. 69 f. Clark; Livius 34,44,5; 34,54,3-8; Valerius Maximus 2,4,3; 4,5,1; s. auch Duckworth S. 80 f.

Das Pompeius-Theater (*theatrum Pompei[i]*),²⁷⁰ das erste Steintheater Roms,²⁷¹ entstand ungewöhnlich spät, in einer Zeit, als das republikanische Drama mit Accius (geboren 170 v. Chr.; gestorben frühestens in der Mitte der achtziger Jahre des 1. Jh. v. Chr.), dem letzten bedeutenden Tragiker (*Crepidata*, *Praetexta*), bereits erloschen war. Der Bau wurde 61 v. Chr. von dem römischen Staatsmann und Feldherrn Cn. Pompeius Magnus im südlichen Teil des Marsfeldes²⁷² begonnen und 55 v. Chr. während seines zweiten Consulats mit prachtvollen Festspielen eingeweiht.²⁷³ Die gewaltige Anlage, von einer Größe, wie sie Rom bis dahin im Bereich der Architektur noch nicht gesehen hatte, beinhaltete ein Theater, bestehend aus Bühnengebäude, Orchestra und Zuschauer-raum, eine oberhalb des obersten Zuschauerranges (*summa cavea*) verlaufende überdachte Kolonnadenzeile (*porticus in summa cavea*), in deren Mitte sich ein Tempel für Venus Victrix, d.h. ‚Venus, die Siegreiche‘, (*templum Veneris Victricis*) befand,²⁷⁴ und einen hinter dem Bühnengebäude anschließenden einstöckigen, überdachten Säulenumgang (*porticus post scaenam*), dessen annähernd quadratischer Innenhof als Garten gestaltet²⁷⁵ und mit Bäumen und Brunnen geschmückt war; der Garten war die erste öffentliche Grünanlage Roms. In der Säulenhalle standen hochwertige griechische Statuen, die thematisch mit Pompeius, Venus, der Schutzgöttin des Pompeius, oder dem Theater zusammenhingen; auch eine große Statue des Pompeius befand sich dort.²⁷⁶

²⁷⁰ Das Pompeius-Theater wurde auch *theatrum magnum* („großes Theater“) und *theatrum marmoreum* („marmorernes Theater“) genannt, s. Nash, Ernest: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, Bd. 2, Tübingen 1962 (Deutsches Archäologisches Institut), S. 423.

²⁷¹ Vitruv 3,3,2: *theatrum lapideum* („steinernes Theater“); Tacitus, *Annales* 14,20,2: *mansura theatri sedes* („eine dauerhafte Theaterstätte“); s. auch Velleius Paterculus 2,48,2; Plutarch, *Pompeius* 40,9.

²⁷² Plinius, *Naturalis historia* 34,40. Marsfeld (*campus Martius*), ein dem römischen Kriegsgott Mars gewidmetes ebenes und weitflächiges Gelände im Nordwesten Roms, nahe dem Tiber-Ufer. – Ein entscheidender Unterschied zwischen dem griechischen und römischen Theaterbau bestand darin, dass die Römer den Zuschauerraum nicht mehr an einem natürlichen oder aufgeschütteten Hang emporsteigen ließen, sondern freistehend bauten. Blume [1978] 1991, S. 123: „Die Theater der Hauptstadt lagen auf ebenem Terrain im Marsfeld, und die besondere Leistung der Architekten und Ingenieure bestand darin, daß sie den Sitzraum auf einem System tragender Gewölbe errichteten. Nach außen hin traten die Theater so mit einer monumentalen Fassade in Erscheinung. Durch eine Vielzahl von Toren und über Treppen und gewölbte Gänge erreichten auch größere Zuschauermassen mühelos ihre Plätze.“

²⁷³ Über das aufwendige Eröffnungsprogramm (wohl Ende August oder Anfang September 55 v. Chr.) spottet Cicero, *Ad familiares* 7,1,2 f. (vgl. auch *In Pisonem* 65; *De officiis* 2,57; Seneca, *De brevitae vitae* 13,6; Plinius, *Naturalis historia* 8,20 f.; Plutarch, *Pompeius* 52,5; Cassius Dio 39,38): Man bot zwei alte *Crepidatae* (die *Clytaemestra* des Naevius und den *Equus Troianus* des Accius) mit einem geschmacklosen Aufwand an Statisten und Requisiten (600 Maultieren und 3000 Mischkrügen), danach *Palliatae* und Atellanen (s. unten Anm. 296), schließlich fünf Tage Tierhetzen und einen Tag Elefantenschau.

²⁷⁴ Da der monumentale Theaterbau als ständige Unterhaltungs- und Vergnügungsstätte bei seiner Errichtung keineswegs unumstritten war und Pompeius um den zukünftigen Erhalt seines Andenkens fürchtete, ließ er oberhalb des Zuschauerraumes einen Tempel für Venus Victrix, welche er als Schutzherrin verehrte, errichten und weihte nach Fertigstellung des Baukomplexes auf geschickte Weise nicht das Theater, sondern den Tempel ein, unter dem er, wie er sagte, Sitzstufen für Schauspiele angelegt habe (Tertullian, *De spectaculis* 10,3; 10,5 f.; s. des Weiteren Plinius, *Naturalis historia* 8,20; Gellius 10,1,7).

²⁷⁵ Plutarch, *Pompeius* 44,4.

²⁷⁶ Der überdachte Säulenumgang hinter der Bühne schützte die Theaterbesucher vor Sonne und vor Regen (ebenso konnte hierfür die überdachte Kolonnadenzeile oberhalb des Zuschauerraumes genutzt

Blume [1978] 1991, S. 124 f.:

„Das von Pompejus errichtete steinerne Theater wurde weder an Größe noch an Pracht in der Folgezeit übertroffen. [...] In der Mittelachse der | Cavea [= Zuschauerraum] erhob sich auf ihrem oberen Rang ein Tempel der Venus Victrix, woraus sich eine Doppelfunktion von Zuschauerraum und Skenengebäude ergab: Sie waren einerseits Bestandteile einer einheitlich konzipierten Theateranlage und andererseits ausgerichtet auf den alles krönenden Tempel. Das Stufenhalbrund konnte man also auch als eine monumentale Freitreppe ansehen und das Bühnengebäude als Eingangstor. Den Eindruck einer geschlossenen Barriere scheint man bei dieser Skene bewußt vermieden zu haben, dafür spricht der Umstand, daß hinter ihr ein von Kolonnaden eingefasster, kunstvoll angelegter Park lag, durch welchen man das Theater betrat. Neben dem Hauptheiligtum befanden sich auf der oberen Galerie noch Kultstätten mehrerer personifizierter Tugenden, welche Pompejus sich beizulegen pflegte. Kult und politische Propaganda waren also eng miteinander verquickt. Die Anlage des Pompejus-Theaters blieb kein Sonderfall. Vergleichbare Bauten entstanden während der Kaiserzeit in Afrika (z. B. Leptis Magna), in Gallien, Spanien und Italien. Während in Griechenland (Dionysos-)Tempel und Theater innerhalb des heiligen Bezirks isoliert nebeneinander bestanden, bildeten sie hier eine aufeinander bezogene architektonische Einheit.“

Gemäß Plutarch, *Pompeius* 42,8 f., folgte das Pompeius-Theater dem Modell des Theaters von Mytilene,²⁷⁷ in dem Pompeius 62 v. Chr. Aufführungen gesehen haben soll, in denen seine militärischen Erfolge verherrlicht wurden.

Dagegen Burmeister (2006) S. 92:

„Von dem Theater am Hang des Stadtberges von Mytilene hat sich nicht viel bauliche Substanz erhalten, aber allein schon die Grundform einer fast vollrunden *orchestra* mit einer mehr als halbkreisförmigen *cavea*, deren verlängerte Kreislinie der Prohedrie folgt (Hufeisenform), macht eine Übernahme von typologischen Elementen eher unwahrscheinlich. Möglicherweise bezieht sich die Vorbildhaftigkeit daher nur auf die Tatsache, dass das Theater als Steinbau ausgeführt war.“

Für nahezu ein halbes Jahrhundert blieb das Pompeius-Theater das einzige fest gemauerte Theater in Rom. Es wurde weitgehend von neuzeitlichen Stadthäusern überbaut, doch haben die heutigen Straßenzüge den Umriss der Gesamtanlage im Stadtbild bewahrt.

Auch das zweite stadtrömische Steintheater, das Marcellus-Theater (*theatrum Marcelli*) entstand im südlichen Teil des Marsfeldes (unweit des Pompeius-Theaters). Der Plan zu diesem Bau ging bereits auf C. Iulius Caesar (100-44 v. Chr.) zurück, der mit ihm ein Gegenstück zum Pompeius-Theater hatte schaffen wollen, zu seiner Verwirklichung jedoch nicht mehr kam.²⁷⁸ Erst Augustus (Regierungszeit: 27 v. bis 14 n. Chr.)

werden), diente als gesellschaftlicher Treffpunkt und wurde für politische und religiöse Aktivitäten verwendet. Auch war er Schauplatz eines Dramas anderer Art: In den vierziger Jahren versammelte sich hier häufig der Senat; an den Iden des März (= 15. März) des Jahres 44 v. Chr. wurde zu Füßen der Pompeius-Statue das tödliche Attentat auf Pompeius' Gegner C. Iulius Caesar verübt (Plutarch, *Antonius* 13; *Brutus* 14; 17; *Caesar* 66).

²⁷⁷ Mytilene (heute: Mytilini), Hafenstadt im Süd-Osten der Insel Lesbos.

²⁷⁸ Sueton, *Caesar* 44,1; Cassius Dio 43,49,2; 53,30,5.

fürte ihn aus und vollendete das Theater anlässlich der Saecularspiele²⁷⁹ 17 v. Chr. Im Jahr 13 oder 11 v. Chr. weihte er es dem Andenken seines früh verstorbenen Neffen, Schwiegersohns und ausersehenen Nachfolgers M. Claudius Marcellus (42-23 v. Chr.).²⁸⁰ Der ursprünglich dreigeschossige Bau, von dem heute noch zwei Stockwerke erhalten sind, erhebt sich an demjenigen Platz, an dem der Censor M. Aemilius Lepidus 179 v. Chr. ein Theater mit Zuschauerraum und Bühne zu errichten versucht hatte (Livius 40,51,3; s. auch oben Anm. 230; S. 70 mit Anm. 260; S. 71 f. mit Anm. 264 f. und unten Anm. 288).

Etwa zeitgleich entstand das zwischen dem Pompeius- und Marcellus-Theater gelegene Theater des jüngeren L. Cornelius Balbus (*theatrum Balbi*).²⁸¹ Es wurde anlässlich seines Triumphes über die Garamanten²⁸² im Jahr 19 v. Chr. begonnen, 13 v. Chr. eingeweiht²⁸³ und bildete das kleinste und jüngste Theater Roms. Hinter dem Bühnengebäude befand sich ein zweigeschossiger, teils unter-, teils oberirdischer Säulenumgang (*Crypta Balbi*), der einen nahezu quadratischen Innenhof umschloss.

Höcker (2002) Sp. 275.²⁸⁴

„die Anlage als solche fügt sich damit in die seit der Stiftung des *Theatrum Pompei(i)* traditionellen Formen stadtrömischer Theateranlagen ein, die jenseits des eigentlichen Theaterbauwerks immer auch einen Muße- bzw. Ruheort für das Publikum aufwiesen.“

5.4 Die Schauspieler

Als Livius Andronicus im Jahr 240 v. Chr. das literarische lateinische Drama schuf, musste er nicht nur die den Stücken zugrundeliegenden Texte erstellen, sondern auch sämtliche Voraussetzungen für deren Inszenierung schaffen. Auf den ersten Blick gleicht die Situation den ursprünglichen Bedingungen in Athen: Da ein Theater als ständige Institution fehlte, mussten in Absprache mit den die Spiele ausrichtenden Beamten (*curatores ludorum*, s. oben Anm. 241) für jede Aufführung von Neuem ein Spielplatz, eine Schauspielertruppe, die erforderlichen Kostüme und Requisiten sowie ein Flötenspieler bereitgestellt werden; auf die Einstudierung eines Chores wurde in der Regel verzichtet. „Der wesentliche Unterschied zu den griechischen Anfängen besteht jedoch darin, daß man in Rom nicht ex nihilo etwas zu schaffen brauchte, denn zugleich

²⁷⁹ Die Saecularspiele (*ludi saeculares*) des Augustus (Anfang Juni 17 v. Chr.) feierten den Beginn eines neuen (Augusteischen) Zeitalters (*saeculum Augustum*) und beinhalteten neben religiösen Riten das von Q. Horatius Flaccus (Horaz) gedichtete Saecularlied (*carmen saeculare*), Circus-Spiele sowie szenische Darbietungen.

²⁸⁰ Livius, *Epitome / Periochae* 140,2; *Res gestae divi Augusti* 21; Plutarch, *Marcellus* 30,11; Plinius, *Naturalis historia* 7,121; 8,65 Sueton, *Augustus* 29,4; 43,5; Cassius Dio 43,49,2; 53,30,5; 54,26,1.

²⁸¹ Zur Person des jüngeren L. Cornelius Balbus s. auch unten Anm. 322.

²⁸² Garamanten, Volksstamm im inneren Libyens mit dem Zentrum Garama.

²⁸³ Plinius, *Naturalis historia* 36,60; Sueton, *Augustus* 29,5; Cassius Dio 54,25,2.

²⁸⁴ Höcker, Christoph: Art. *Theatrum Balbi*. In: DNP 12,1, 2002, Sp. 274 f.

mit den Stücken eignete man sich von den Griechen auch das technische Rüstzeug und die Erfahrung an.²⁸⁵

Livius Andronicus übernahm in seinen Stücken noch selbst die Hauptrolle²⁸⁶ und sorgte zugleich für die Ausbildung der übrigen Schauspieler, wozu er als gebürtiger Grieche durchaus geeignet war. Berufsschauspieler (*histriones*) gab es noch keine, da es anfangs jährlich nur zwei Aufführungen an den *ludi Romani* gab. Während des Zweiten Punischen Krieges (218-201 v. Chr.) kamen jedoch weitere Spiele hinzu: 238 bzw. jährlich wiederkehrend 173 v. Chr. die *ludi Florales*; spätestens 215 v. Chr. die *ludi Plebei*; 212 bzw. jährlich wiederkehrend 208 v. Chr. die *ludi Apollinares*; 204 v. Chr. die *ludi Megalenses*, so dass sich die Zahl der Spieltage (nicht zuletzt auch durch die Aufnahme von *ludi scaenici*: spätestens seit 194/191 v. Chr. Teil der *ludi Megalenses*;²⁸⁷ spätestens seit 179 v. Chr. Teil der *ludi Apollinares*²⁸⁸) ständig erhöhte. Zudem wurden mit der Zeit neben den staatlichen Festen auch private Anlässe für szenische Darbietungen genutzt; so wurden z.B. an den *ludi funebres* („Leichenspiele“) für L. Aemilius Paullus Macedonicus im Jahr 160 v. Chr. gemäß den Didaskalien die *Hecyra* [zweiter Versuch] und die *Adelphoe* (beides *Palliatae*) des lateinischen Dichters Terenz (ca. 185 oder 195 bis 159 oder 158 v. Chr.) aufgeführt.

Anfangs genossen die Schauspieler noch eine im Vergleich zu später angesehene gesellschaftliche Stellung, was durch die Existenz eines ‚Kollegiums der Schriftsteller [= Dichter] und Schauspieler‘ (*collegium scribarum histrionumque*) belegt wird: Im Jahr 207 v. Chr. erhielt Livius Andronicus im Rahmen staatlicher Sühnemaßnahmen den Auftrag, zur Abwendung böser Vorzeichen ein Prozessionslied (Kult-, Sühnelied, religiöse Hymne) für einen Jungfrauenchor zu dichten.²⁸⁹ Die Geschicke Roms wandten sich daraufhin zum Guten. Um dem Dichter für die heilbringende Wirkung seiner Kunst zu danken, stiftete der Senat ihm zu Ehren ein ‚Kollegium der Schriftsteller und Schauspieler‘ mit dem Minerva-Tempel auf dem Aventin als Versammlungs- und Kultort.²⁹⁰ „So hat der Archeget der römischen Literatur ihr auch die öffentliche Anerkennung erkämpft.“²⁹¹

²⁸⁵ Blume [1978] 1991, S. 116.

²⁸⁶ Livius 7,2,8-10.

²⁸⁷ Livius (34,54,3) bezeugt szenische Darbietungen für das Jahr 194 v. Chr., Valerius Antias (bei Livius 36,36,4) für das Jahr 191 v. Chr.

²⁸⁸ 179 v. Chr. versuchte der Censor M. Aemilius Lepidus das erste Steintheater Roms in der Nähe des Apollo-Tempels zu errichten (Livius 40,51,3; s. auch oben Anm. 230; S. 70 mit Anm. 260; S. 71 f. mit Anm. 264 f.; sowie S. 75).

²⁸⁹ Livius 27,37,7-15.

²⁹⁰ Festus s. v. *Scribas*, S. 446,26-448,4 Lindsay. Den Zusammenschluss der beiden Gruppen (*scribae et histriones*) erklärt Festus damit, dass Livius Andronicus sowohl als Dichter als auch als Schauspieler tätig war. – Die Tatsache, dass das ‚Kollegium der Dichter und Schauspieler‘ seinen Sitz im Minerva-Tempel hatte, zeigt, dass in Rom nicht Dionysos, sondern Minerva, die Göttin der Kunst und des Handwerks, das Patronat über die Schauspieler besaß, s. auch von Albrecht, Bd. 1, S. 93.

²⁹¹ von Albrecht, Bd. 1, S. 93.

Das Kollegium, in welchem die Dichter und Schauspieler noch gleichrangig nebeneinanderstanden, hatte jedoch nicht lange Bestand: M. Fulvius Nobilior, der Patron des lateinischen Dichters Quintus Ennius (239-169 v. Chr.), stiftete als Censor 179 v. Chr. dem Musenführer Hercules einen Tempel (*aedes Herculis Musarum*) am Südrand des Marsfeldes,²⁹² in dem sich das Kollegium von nun an traf. Die Schauspieler wurden durch Dichter ersetzt (*collegium poetarum*),²⁹³ da ihr gesellschaftliches Ansehen gesunken war. Die gewerbsmäßige Schauspielkunst zählte nun zu den anrüchigen Berufen, ungeachtet der Tatsache, dass sich das Theater in sämtlichen Bevölkerungsschichten einer großen Beliebtheit erfreute, und war für einen römischen Bürger mit Ehrlosigkeit (*infamia*, d.h. Minderung der Rechtsstellung durch Ehrverlust) verbunden (lediglich Sklaven und Freigelassenen war die gewerbliche Ausübung dieser Kunst gestattet).²⁹⁴ Sie wurden aus ihrer Tribus (auf dem Wohnsitz basierende Untereinheit des römischen Gesamtvolkes) und (gegebenenfalls) dem Ritterstand ausgeschlossen, durften keinen Kriegsdienst mehr leisten und verloren ihr Recht auf Wahl und Wählbarkeit.²⁹⁵ Ausgenommen waren lediglich die Darsteller der Atellane,²⁹⁶ diese waren jedoch keine berufsmäßigen Schauspieler, sondern junge römische Bürger, die aus Liebe zur Kunst und ohne finanzielle Vorteile unter dem ständigen Schutz der Maske öffentlich auftraten. Um sich vor bürgerlichem Ehrverlust und gesellschaftlicher Diskriminierung zu schützen, trugen sie Masken, die ihre Anonymität wahrten und die sie auch nach dem Ende des Spiels nicht vor dem Publikum abnahmen.²⁹⁷

²⁹² Vgl. Cicero, *Pro A. Licinio Archia poeta* 27.

²⁹³ Valerius Maximus 3,7,11.

²⁹⁴ Zum Ansehen der römischen Schauspieler äußert sich auch Ribbeck S. 659: „Nach der strengen Definition des Antistius Labeo, des Zeitgenossen Cicero’s, war Jeder *infamis*, der auf einer Bühne auftrat, um sich sehen zu lassen, gleichviel ob dieselbe an einem öffentlichen Platze oder in einem Privatlocal aufgeschlagen war. Aber nach der Auffassung späterer Juristen war das entscheidende Kriterium der Unehrenhaftigkeit die Absicht des Erwerbes [Anm. 66: Verweis auf Iustinian, *Digesta* 3,2,2<,5>] (*qui quaestus causa in certamina descendunt* [„die sich des Erwerbes wegen zu Wettkämpfen herablassen“]).“

²⁹⁵ Vgl. Cicero, *De re publica* 4,10 (= Augustinus, *De civitate dei* 2,13); *Pro A. Licinio Archia poeta* 10 (Cicero bezeichnet hier die Schauspielkunst als *nulla aut humilis aliquae ars*, d.h. als ‚keine oder irgendeine minderwertige Kunst‘); Cornelius Nepos, *Praefatio* 5; vgl. auch *Epaminondas* 1 f.; Livius 7,2,11 f.; Valerius Maximus 2,4,4; Quintilian, *Institutio oratoria* 3,6,18; Gellius 20,4,4 = Aristoteles, *Problemata* 30,10,956b,11-15 (= F 209 Rose); Tertullian, *De spectaculis* 22,2.

²⁹⁶ Die Atellane (*Atellana fabula* / *Atellania*) bildete ein improvisatorisches Possenspiel, das im ausgehenden 4. Jh. v. Chr. aus der oskischen Stadt Atella (zwischen Capua und Neapel in Campanien) nach Rom gelangt war und von den Römern als volkstümliches Stegreifspiel übernommen wurde. Den Mittelpunkt bildeten vier feste Typenrollen, die in Stücken verschiedensten Inhalts unter gleichen Namen immer wieder vorkamen (nicht in jeder Atellane traten alle Typen gemeinsam auf), durch unverwechselbare Masken gekennzeichnet waren (*Maccus* ‚Dummkopf‘; *Pappus* ‚Alter‘; *Bucco* ‚Pausback‘; *Manducus* bzw. auch *Do[r]s[s]en[n]us* genannt ‚Fresser‘ bzw. ‚Buckliger‘) und karikierende Alltagsszenen aus dem bäuerlichen und bürgerlichen italischen Volksleben improvisierten. Die zahlreichen Frauenrollen (Mädchen, Dirnen, hässliche Ehefrauen) wurden wie im literarischen Drama von Männern gespielt. Im frühen 1. Jh. v. Chr. wurde die Atellane auch literarisiert.

²⁹⁷ Vgl. Livius 7,2,11 f.; Valerius Maximus 2,4,4; Festus s. v. *Personata* <*fabula*>, S. 238,12-20 Lindsay; das von Festus *Personata* <*fabula*> genannte Lemma bedeutet ‚Maskenstück‘ und bezeichnet die Atellane (s. oben Anm. 296), da diese bei den Römern von Anfang an ein Maskenspiel bildete.

Da sowohl die improvisatorischen *ludi scaenici* als auch das literarische Drama von außerhalb nach Rom gelangten, waren auch die Darsteller überwiegend Fremde, in der Regel Griechen.²⁹⁸ Diese waren während der ersten beiden Punischen Kriege (264-241; 218-201 v. Chr.) und der drei Makedonischen Kriege (215-205; 200-197; 171-168 v. Chr.) als Sklaven nach Rom gelangt,²⁹⁹ wo ihre römischen Herren sie entweder zunächst bei einem berühmten Schauspieler in die Lehre gaben³⁰⁰ oder aber gleich an den Leiter einer Schauspielertruppe (*dominus gregis*)³⁰¹ vermieteten.³⁰² Dieser kaufte im Auftrag der die Spiele ausrichtenden Beamten (*curatores ludorum*, s. oben Anm. 241) einem Dichter ein Stück ab, studierte dieses als Regisseur mit seiner Truppe (*grex*) ein,³⁰³ ließ die Musik für die umfangreichen Gesangspartien komponieren, engagierte

²⁹⁸ Die wenigen Römer entstammten den unteren sozialen Schichten, s. Blume [1978] 1991, S. 119.

²⁹⁹ Während der ersten beiden Punischen und der drei Makedonischen Kriege hatten die römischen Soldaten auf Sizilien sowie in Griechenland selbst den griechischen Kulturkreis kennengelernt und nach ihren siegreichen Feldzügen von dort nicht nur die Freude am griechischen Bühnenspiel und das Interesse am griechischen Bühnenapparat mitgebracht (zur Maske s. unten 5.5), sondern auch die Schauspieler selbst, die sie in Rom versklavten. Bedeutungsvoll sind in diesem Zusammenhang vor allem die Jahre 168 v. Chr. (Ende des Dritten Makedonischen Krieges durch den Sieg des L. Aemilius Paullus Macedonicus über König Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna, einer wichtigen makedonischen Hafenstadt; auf dem Rückmarsch nach Rom 167 v. Chr. Plünderung von 70 Städten des als pro-makedonisch verdächtigten Königreichs Epirus) und 146 v. Chr. (an die Makedonischen Kriege anschließende Zerstörung des griechischen Korinth, des Zentrums des antirömischen Widerstandes, durch den römischen Consul und Feldherrn Lucius Mummius), in denen unzählige Makedonen und Griechen getötet oder versklavt wurden.

³⁰⁰ Cicero, *Pro Q. Roscio Comoedo* 27-31.

³⁰¹ Plautus, *Asinaria*, Prolog 3.

³⁰² Die Tatsache, dass viele der römischen Schauspieler Sklaven waren (Cicero, *Pro Q. Roscio Comoedo* 27-31; Seneca, *Epistulae* 80,7; Plinius, *Naturalis historia* 7,128), steht in deutlichem Gegensatz zu den griechischen Verhältnissen, vgl. auch Lübker s. v. *Schauspiele, Schauspieler, Schauspielwesen* § 14, S. 1041a: „Der Stand der Schauspieler war in Athen und Griechenland geachtet; nicht selten ehrte man ihre Leistungen durch Denkmäler und Inschriften und gebrauchte sie selbst zu nicht unwichtigen Staatsgeschäften. [...] Die [römischen] Schauspieler waren meist Sklaven oder freigelassene [*sic*]. Ihr Stand war eben nicht geachtet, und ihre Sitten werden gewöhnlich als locker und leichtfertig geschildert.“ Wenn die auf der Bühne agierenden Sklaven Erfolg hatten, konnten sie auf Verlangen der Zuschauer im Theater selbst freigelassen werden (Cicero, *Ad Atticum* 4,18[15],6; Sueton, *Tiberius* 47; Cassius Dio 57,11,6); wurde ihnen dieses Glück nicht zuteil, so konnten sie sich auch durch das Ansparen ihrer Besoldung die Freiheit erkaufen (Plinius, *Naturalis historia* 7,128).

³⁰³ Ähnlich wie bei Sophokles, der bei seinen Darstellern die vorhandenen Kräfte abgeschätzt und seine Stücke entsprechend ihren Begabungen geschrieben bzw. ihren Begabungen angepasst haben soll (TrGF IV T 1,6; s. auch oben S. 39 mit Anm. 135), war bei den Römern die Angemessenheit einer Rolle für einen Schauspieler bei der Rollenvergabe ausschlaggebend, z.B. im Hinblick auf sein Wesen (Temperament, Charakter), seine natürliche (= physiologische) Veranlagung, seine äußere Erscheinung, seine individuellen Stärken und Schwächen, s. Cicero, *De officiis* 1,114: „Jeder lerne also seine Veranlagung kennen und zeige sich als scharfer Richter seiner Vorzüge und Fehler, damit die Bühnenkünstler nicht mehr Klugheit zu besitzen scheinen als wir. Jene wählen sich nämlich nicht die besten Stücke aus, sondern die für sie angemessensten; diejenigen nämlich, die auf ihre Stimme vertrauen, die Epigonen und den Medus, diejenigen, die auf ihr Gebärdenspiel vertrauen, die Melanippe, die Clytämnestra, immer Rupilius, an den ich mich erinnere, die Antiope, nicht häufig Aesopus den Ajax. Also wird ein Schauspieler dies auf der Bühne sehen, nicht wird ein weiser Mann dies im Leben sehen? Zu welchen Dingen wir also am geeignetsten sein werden, in diesen werden wir uns am ehesten anstrengen“; Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,178: „Wir haben gesehen, dass die bedeutendsten Komödiendarsteller, Demetrius und Stratokles, durch verschiedene Talente gefielen. Aber jenes ist auch weniger erstaunlich, dass der eine Götter

einen Flötenspieler (*tibicen*)³⁰⁴ sowie einen Kostüm- und Requisitenverleiher (*choragus*)³⁰⁵ und übernahm selbst als Schauspieler die führenden Rollen.³⁰⁶ Hatte ein Stück gefallen, so konnte er es zu einem späteren Zeitpunkt von Neuem einstudieren.³⁰⁷

Die Zahl der Schauspieler in einer Truppe unterlag im Gegensatz zum griechischen Drama keiner Begrenzung, sondern richtete sich nach dem Inhalt des jeweiligen Stückes. Für eine *Palliata* benötigte man meist vier bis sechs Sprecher³⁰⁸ (dies lässt auf starke Eingriffe in die griechischen Vorlagen schließen, s. oben Anm. 129), selbst wenn auch hier ein Schauspieler bisweilen mehrere Rollen übernehmen konnte.³⁰⁹ Hinzu kamen Statisten (*operarii*), deren Zahl bisweilen das Maß des Geschmackvollen überstieg.³¹⁰ Analog zu den griechischen Schauspielern waren die römischen, abhängig von ihrer Tüchtigkeit, ‚Darsteller erster, zweiter, dritter, ... Rollen‘ (*actores primarum, secundarum, tertiarum, ... partium*),³¹¹ die als ausschließlich männliche Darsteller auch weibliche Rollen verkörperten.³¹²

5.4.1 Das römische Starwesen

In deutlichem Widerspruch zur generellen Missachtung römischer Schauspieler stehen Ruhm, Reichtum und gesellschaftliche Anerkennung einzelner Stars, unter denen

und Jünglinge und sanfte Väter und Sklaven und verheiratete Frauen und ehrwürdige alte Frauen aufs vortrefflichste, der andere heftige Greise, verschmutzte Sklaven, Parasiten, Kuppler und alles Lebhaftere besser spielte. Verschieden gewesen ist nämlich ihre Natur: Denn auch die Stimme des Demetrius war angenehmer, die jenes heftiger.⁷

³⁰⁴ Der begleitende Flötenspieler, der ebenfalls dem Sklaven- oder Freigelassenenstand entstammte, war zugleich auch der Komponist, s. Kroll, Wilhelm: Art. *Komödie*. In: RE 11,1 1921 / ND 1985 (Sp. 1275-1280) 1278 (römische); Blume, Horst-Dieter: Art. *Histrion*. In: DNP 5, 1998 (Sp. 645-648) 647.

³⁰⁵ Plautus, *Persa* 159 f.

³⁰⁶ Terenz, *H(e)autontimorumenos*, Prolog 35-40.

³⁰⁷ So wurde z.B. die *Casina* des Plautus auf Wunsch des Publikums nach dem Tod des Dichters wiederaufgeführt (Prolog 11-20).

³⁰⁸ Blume [1978] 1991, S. 117; derselbe (1998), Art. *Histrion* (wie oben Anm. 304), Sp. 647; Kroll [1921] 1985, Art. *Komödie* (wie oben Anm. 304), Sp. 1276 f. nimmt eine Menge von drei bis mindestens sieben Schauspielern an, Warnecke [1913] 1962, Art. *Histrion*, Sp. 2117 lässt die Frage offen. Da die Anzahl der Schauspieler bei den Römern nicht begrenzt war (≠ obligatorische Dreizahl in der griechischen Tragödie), entfiel bei ihnen die Notwendigkeit, eine Rolle auf mehrere Sprecher aufzuteilen, s. Blume [1978] 1991, S. 117.

³⁰⁹ Plautus, *Poenulus* 126.

³¹⁰ Cicero, *Ad familiares* 7,1,2 (s. auch oben S. 73 mit Anm. 273); Horaz, *Epistulae* 1,6,40-44. S. auch Ribbeck S. 657: „Der Bedarf an Schauspielern für jedes einzelne Stück war bei den Römern grösser als bei den Griechen, da sie es liebten, die Bühne durch eine reichere Anzahl von Personen und gelegentlich durch eine grosse Menge von Statisten (*operarii*) zu füllen. [Anm. 51: Verweis auf und Wiedergabe von Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 490,27-491,3 Keil]“

³¹¹ Cicero, *In Q. Caecilium divinatio* 48 (über die griechischen Schauspieler); Valerius Maximus 9,14,4; CIL, Bd. 6,2, Nr. 10103; Bd. 10,1, Nr. 814.

³¹² Cicero, *Ad Atticum* 4,18(15),6; Horaz, *Sermones* 2,3,57-63 mit Porphyrius zu 60; Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,178; Iuvenal 3,93-100; 6,198 f.

vor allem der Komöde Q. Roscius Gallus und der Tragöde Clodius Aesopus hervorzuheben sind.

Ribbeck [1875] 1968, S. 670 f:

„Der Ruhm aller | Früheren wurde verdunkelt durch das eminente Talent der beiden durch Cicero's begeisterte Lobsprüche unsterblich gewordenen Koryphäen der mimischen Kunst, Roscius und Aesopus.“

5.4.1.1 Quintus Roscius Gallus

Q. Roscius Gallus, aus Solonium bei Lanuvium,³¹³ war der berühmteste Komöde (*Palliata, Togata*)³¹⁴ des 2.-1. Jh. v. Chr. in Rom; ab und an trat er auch in tragischen Rollen (*Crepidata*) auf.³¹⁵ Valerius Maximus 8,7,7 bezeichnet ihn voller Hochachtung als ‚allbekanntes Beispiel szenischen Fleißes‘ (*scenicae industriae notissimum exemplum*), Sueton³¹⁶ als ‚ausnehmenden Schauspieler‘ (*praecipuus histrio*) und die *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia*³¹⁷ als ‚berühmten Darsteller der komischen Gattung‘ (*inlustris comici operis actor*).

Im Gegensatz zur Mehrheit der römischen Schauspieler, die zur Bühnentätigkeit ausgebildete Sklaven oder Freigelassene gewesen sind, war er ein Freigeborener;³¹⁸ sein Beiname ‚Gallus‘ könnte allerdings darin begründet sein, dass er von einem Freigelassenen gallischer Herkunft abstammte.³¹⁹ Der römische Politiker, Feldherr und Diktator L. Cornelius Sulla Felix (138-78 v. Chr.), der ein leidenschaftlicher Theaterliebhaber war,³²⁰ erhob ihn aufgrund seines integren Charakters³²¹ und der meisterhaften Beherrschung seines Faches (s. unten Anm. 333) durch Verleihung des goldenen Ritterringes

³¹³ Cicero, *De divinatione* 1,79; 2,66; daher nennt derselbe, *De natura deorum* 1,79, den Roscius einen ‚Landsmann‘ (*municeps*) des aus Lanuvium stammenden römischen Senators C. Velleius (2.-1. Jh. v. Chr.). – Lanuvium (heute: Lanuvio), Stadt in Latium, ca. 30 km südöstlich von Rom.

³¹⁴ S. den Titel der bekannten Rede Ciceros *Pro Q. Roscio comoedo* (‚Für den Komöden Q. Roscius‘); des Weiteren denselben, *De oratore* 2,242; *Ad familiares* 9,25(22),1; *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia*, *Pro Archia* § 17, S. 163,11-13 Hildebrandt; Horaz, *Epistulae* 2,1,79-82 mit Porphyrius zu 79-81; Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,111; Plutarch, *Sulla* 36,2; *Cicero* 5,4; Festus s. v. *Rosci*, S. 366,27-31 Lindsay; s. v. *Rosci*, S. 367,4-6 Lindsay (Übersetzung der beiden Festus-Stellen s. unten Anm. 333). Vor allem die Rolle des ‚Parasiten‘ (s. unten 5.5) und die des Kupplers ‚Ballio‘ im *Pseudolus* des Plautus (Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 20) sind als Glanzrollen von ihm bekannt.

³¹⁵ Cicero, *De oratore* 3,102 – Roscius wird in *De oratore* (‚Über den Redner‘), Ciceros bedeutendster rhetorischer Schrift, häufig genannt; derselbe, *Orator* 109.

³¹⁶ Sueton, *De poetis*, S. 11,3 Reifferscheid (= Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 489,12 Keil).

³¹⁷ *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia*, *Pro Archia* § 17, S. 163,11 f. Hildebrandt.

³¹⁸ Mühlh, Friedrich vorder: Art. *Roscius* (16). In: RE 1 A 1, 1914 / ND 1972 (Sp. 1123-1125) 1123 begründet die freie Geburt damit, dass Roscius' Schwester mit dem begüterten P. Quinctius verheiratet war (Cicero, *Pro P. Quinctio* 77 f.).

³¹⁹ vorder Mühlh [1914] 1972, Art. *Roscius* (wie oben Anm. 318), Sp. 1123.

³²⁰ Plutarch, *Sulla* 2,3; 2,5; 33,3; 36,1 f.; Athenaios 6,261c.

³²¹ Cicero, *Pro P. Quinctio* 78; *Pro Q. Roscio comoedo* 17-21; 25 f.; 39; 50.

(*anulus aureus / anulus equester*) in den Ritterstand³²² und befreite ihn dadurch von der Infamie, die dem Berufsstand der römischen Schauspieler anhaftete. Um seiner Ritterwürde nicht zu schaden (s. oben S. 77), trat Roscius von nun an nur noch unentgeltlich auf,³²³ doch hatte er es bereits zuvor durch seine ungeheuren Honorare³²⁴ zu einem gewaltigen Vermögen gebracht.³²⁵ Es hätte ihm sogar der Zutritt zum Senat offengestanden, wenn er seiner Kunst völlig entsagt hätte.³²⁶

Er zeichnete sich aus durch natürliche Schönheit (sofern man von seinen schielenden Augen absieht, s. unten 5.5),³²⁷ lebhaftes Temperament, das ihm vor allem als Komödienschauspieler, insbesondere in der Rolle des ‚Parasiten‘ (s. unten 5.5), zugutekam³²⁸ und sich erst im Alter beruhigte,³²⁹ sowie unablässiges Üben,³³⁰ wodurch er den Gesang, die Rezitation und das Gebärdenspiel meisterhaft beherrschte.³³¹ Seine Hauptrollen prägten sich dem Publikum unvergesslich ein.³³² Er stand für den vollendeten Künstler überhaupt³³³ und war der Liebling des ganzen Volkes.³³⁴ Schon als Säugling

³²² Macrobius, *Saturnalia* 3,14,13. Dasselbe (Auszeichnung mit dem goldenen Ritterring) tat Caesar 46 v. Chr. mit dem berühmten Mimographen Decimus Laberius (in diesem Fall handelte es sich eigentlich um eine *Wiederverleihung* des Ringes und somit eine Wiederherstellung der Ritterwürde; Gellius 8,15; Macrobius, *Saturnalia* 2,7,2-9) und der jüngere L. Cornelius Balbus (s. auch oben S. 75) 43 v. Chr. mit dem Schauspieler Herennius Gallus (Cicero, *Ad familiares* 10,32,2).

³²³ Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 23 f.

³²⁴ 1000 Denare pro (Spiel-)Tag (Macrobius, *Saturnalia* 3,14,13), 500 000 (Plinius, *Naturalis historia* 7,129) bis 600 000 Sesterzen (Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 23) pro Jahr.

³²⁵ Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 22.

³²⁶ Vgl. Cicero, *Pro P. Quinctio* 78 (auch wiedergegeben von Quintilian, *Institutio oratoria* 9,3,86); *Pro Q. Roscio comoedo* 17.

³²⁷ Cicero, *Pro A. Licinio Archia poeta* 17; *De oratore* 1,251; Gellius 5,8,4. Der römische Staatsmann und Dichter Q. Lutatius Catulus (2.-1. Jh. v. Chr.) dichtete sogar ein Epigramm auf den jugendlichen Roscius, in welchem er dessen Erscheinung über die der Göttin Aurora, die römische Göttin der Morgenröte, erhob, FPL F 2 (= Cicero, *De natura deorum* 1,79), S. 96 Blänsdorf.

³²⁸ Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,111 f.

³²⁹ Cicero, *De oratore* 1,254; *De legibus* 1,11.

³³⁰ Er brachte keine Geste auf die Bühne, die er nicht zuvor zu Hause einstudiert hatte (Valerius Maximus 8,7,7), und scheute sich nicht, von dem berühmten Redner Q. Hortensius Hortalus (114-50 v. Chr.) zu lernen, der beim Vortrag großes Gewicht auf das Gebärdenspiel legte (Valerius Maximus 8,10,2). L. Torquatus nannte den Q. Hortensius Hortalus wegen dessen übertriebener Gestik nicht nur einen ‚Schauspieler‘ (*histrion*), sondern auch eine ‚Pantomimin‘ (*gesticularia*) und legte ihm sogar den Spottnamen ‚Dionysia‘, einer damals berühmten Tänzerin (*saltatricula* ‚kleine Tänzerin‘), bei (Gellius 1,5,2 f.).

³³¹ Zum Gebärdenspiel s. Cicero, *Pro P. Quinctio* 77; *Pro A. Licinio Archia* 17; *De oratore* 1,251; 2,233; 3,102; Valerius Maximus 8,7,7; Tacitus, *Dialogus* 20,3; Macrobius, *Saturnalia* 3,14,12. S. auch Ribbeck S. 673: „Von seiner unerschöpflichen Erfindung in der Kunst der körperlichen Beredsamkeit zeugt die Anekdote, dass er öfters mit seinem Freunde Cicero um die Wette versucht habe, wer von beiden im Stande sei, denselben Gedanken mannigfaltiger zu variieren, ob er durch immer neue Bewegungen oder jener durch Wendungen der Rede. [Anm. 149: Verweis auf Macrobius, *Saturnalia* 3,14,12]“

³³² Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 20; *De oratore* 2,242; 3,102; *Ad familiares* 9,25(22),1; Sueton, *De poetis*, S. 11,2-5 Reifferscheid (= Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 489,11-13 Keil).

³³³ Cicero, *Pro A. Licinio Archia* 17; *De oratore* 1,130; 1,258; *Brutus* 290; *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia*, *Pro Archia* § 17, S. 163,11-13 Hildebrandt; Festus s. v. *Rosci*, S. 366,27-31 Lindsay: ‚Roscier pflegen allgemein diejenigen genannt zu werden, die in allen Künsten vollkommen sind, weil der Komöde Roscius in seiner Kunst als Einziger so vollkommen gewesen ist, dass ihm nichts zur

soll er von den Göttern in einem Schlangen-Prodigium (einer Art göttlichem Vorzeichen) zu zukünftiger Größe bestimmt worden sein³³⁵ (der Künstler Pasiteles verewigte diese Szene in Silber, der Dichter A. Licinius Archias in Versen).³³⁶ Für die Überlieferung seiner Kunst sorgte er durch die Errichtung einer Schauspielschule³³⁷ und durch die Abfassung einer Schrift über das Verhältnis von Rede- und Schauspielkunst.³³⁸ Er genoss die Achtung und pflegte den freundschaftlichen Umgang mit politischen und geistigen Vertretern Roms,³³⁹ z.B. Q. Lutatius Catulus,³⁴⁰ L. Cornelius Sulla Felix³⁴¹ und vor allem M. Tullius Cicero.³⁴² Letzterer verteidigte auf Bitten des Roscius 81 v. Chr. dessen Schwager Publius Quinctius in einem Privatprozess gegen Sextus Naevius mit der noch teilweise erhaltenen Rede *Pro P. Quinctio*³⁴³ („Für P. Quinctius“) und etwas später (wohl 76 v. Chr.) auch ihn selbst ebenfalls in einem Privatprozess gegen C. Fannius Chaerea mit der zum Teil auf uns gekommenen Rede *Pro Q. Roscio comoedo* („Für den Komöden Q. Roscius“).

Roscius starb hochbetagt,³⁴⁴ kurz bevor Cicero seine (erhaltene) Rede für den Dichter A. Licinius Archias hielt³⁴⁵ (die Rede wird auf das Jahr 62 v. Chr. datiert; Roscius

Vollendung und Vollkommenheit fehlte, wie Cicero im ersten Buch [= 1,130] von *De oratore* sagt; derselbe s. v. *Rosci*, S. 367,4-6 Lindsay: „Roscius wurden diejenigen genannt, die in allen Künsten vollkommen sind, weil ein gewisser Roscius als Einziger in seiner Kunst, d.h. in der Komödie, als vollkommen eingeschätzt worden sei.“ Zu seinem künstlerischen Ansehen und seinen menschlichen Tugenden s. Cicero, *Pro P. Quinctio* 78 (auch wiedergegeben von Quintilian, *Institutio oratoria* 9,3,86): „denn einerseits dürfte er [= Roscius] ein Künstler von der Art sein, dass er allein würdig zu sein scheint, auf der Bühne betrachtet zu werden, andererseits ist er vor allem ein Mann von der Art, dass er allein würdig zu sein scheint, nicht auf dieser aufzutreten“; s. des Weiteren denselben, *Pro Q. Roscio comoedo* 17.

³³⁴ Cicero, *Pro A. Licinio Archia* 17; *Pro Q. Roscio comoedo* 29-31; Valerius Maximus 8,7,7; Macrobius, *Saturnalia* 3,14,13.

³³⁵ Cicero, *De re publica* 4,14: *pronoia theon* [im Original griechisch] („Vorsehung der Götter“); *De divinatione* 1,79; 2,66.

³³⁶ Cicero, *De divinatione* 1,79.

³³⁷ Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 28-31; *De oratore* 1,129; Plutarch, *Cicero* 5,4. Die Meisterhaftigkeit, mit welcher Roscius sein Fach beherrschte (s. oben Anm. 333), sowie seine Genauigkeit und Strenge beim Unterrichten (Cicero, *Pro Q. Roscio Comoedo* 31; *De oratore* 1,129) verschafften seiner Schule einen solchen Ruf, dass jeder, der nur von Roscius kam, gleichsam „eine Empfehlung mit sich auf die Bühne brachte“ (Grysar Sp. 367), s. auch Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 28-31. Zur Leidenschaftlichkeit von Roscius' Unterricht s. auch Ribbeck S. 673: „Es gab keinen besseren, aber auch keinen reizbareren und schwerer zu befriedigenden Lehrer [Anm. 150: Verweis auf jetzt Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 28-31; *De oratore* 1,129]: *doctus* [„der Gelehrte“] hiess er noch in Horazischer Zeit in der Erinnerung der Alten. [Anm. 151: Verweis auf Horaz, *Epistulae* 2,1,82]“

³³⁸ Macrobius, *Saturnalia* 3,14,12.

³³⁹ Valerius Maximus 8,7,7.

³⁴⁰ FPL F 2 (= Cicero, *De natura deorum* 1,79), S. 96 Blänsdorf; s. auch oben Anm. 327.

³⁴¹ Plutarch, *Sulla* 36,1 f.; Macrobius, *Saturnalia* 3,14,13.

³⁴² Cicero, *De divinatione* 1,79; *De legibus* 1,11; *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia, Pro Archia* § 17, S. 163,11-13 Hildebrandt; Plutarch, *Cicero* 5,4; Macrobius, *Saturnalia* 3,14,11 f.

³⁴³ Cicero, *Pro P. Quinctio* 77-79; Tacitus, *Dialogus* 37,6.

³⁴⁴ Cicero, *Pro Q. Roscio comoedo* 27.

³⁴⁵ Cicero, *Pro A. Licinio Archia poeta* 17; *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia, Pro Archia* § 17, S. 163,11-13 Hildebrandt.

wird in dieser als kürzlich verstorben erwähnt) und ging seiner Tätigkeit nahezu bis an sein Lebensende nach; noch 63 v. Chr. hatte er gespielt, als das römische Volk den L. Roscius Otho mit Missbilligungsgeschrei empfing.³⁴⁶ Er blieb unvergessen bis ans Ende der Antike und darüber hinaus.³⁴⁷

5.4.1.2 Clodius Aesopus

Clodius Aesopus war ein großer Tragöde (*Crepidata, Praetexta*)³⁴⁸ des 1. Jh. v. Chr. in Rom.³⁴⁹ Cicero bezeichnet ihn voller Bewunderung als ‚besten Darsteller‘ (*optimus actor*)³⁵⁰ und ‚Spitzenkünstler‘ (*summus artifex*),³⁵¹ die dazugehörigen Scholien als ‚bekanntesten Darsteller‘ (*nobilissimus actor*).³⁵²

Mit dem Komöden Q. Roscius Gallus, der häufig mit ihm zusammen genannt wird,³⁵³ teilte er nicht nur den beruflichen Erfolg, sondern auch eine Reihe weiterer Eigenschaften: So wie jener als Komöde ab und an in Tragödien auftrat, so übernahm dieser bisweilen auch komische Rollen (*Togata*),³⁵⁴ und wie jener bildete auch er sich an den Reden des Q. Hortensius Hortalus.³⁵⁵ Außerdem teilte er mit jenem sein freundschaftliches Verhältnis zu Cicero,³⁵⁶ von dem er auch sonst öfters erwähnt wird.³⁵⁷

An seine *vox illa praeclara* (‚jene sehr laute Stimme‘)³⁵⁸ war das Publikum so gewöhnt, dass es ihn wegen der geringsten Heiserkeit auspiff.³⁵⁹ „Was aber eben so

³⁴⁶ Cicero, *Pro C. Cornelio de maiestate* I F 53, S. 59 Puccioni; Plutarch, *Cicero* 13,2-4; Macrobius, *Saturnalia* 3,14,12. L. Roscius Otho reservierte als Volkstribun 67 v. Chr. durch seine *lex Roscia theatralis* (‚Roscisches Theatergesetz‘) den Rittern die an die Orchestra (die den Senatoren vorbehalten war) anschließenden vierzehn ersten Sitzreihen im Theater, woraufhin das Volk im Consulatsjahr Ciceros (63 v. Chr.) im Theater wütend protestierte (s. auch oben Anm. 117).

³⁴⁷ S. z.B. Shakespeare, *Hamlet* 2,2,386 f.

³⁴⁸ Cicero, *Pro Sestio* 120-123; *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia, Pro Sestio* § 120, S. 100,16-23 Hildebrandt; Cicero, *Ad familiares* 7,1,2; *Tusculanae disputationes* 2,39; *De officiis* 1,114; Porphyrius zu Horaz, *Sermones* 2,3,239; Valerius Maximus 9,1,2; Plinius, *Naturalis historia* 9,122; 10,141; 35,163; Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,111; Plutarch, *Cicero* 5,4 f.; Fronto S. 143,13-15 van den Hout.

³⁴⁹ Vielleicht war er ein Freigelassener und wegen seines halbbrömischen Namens von Geburt Grieche, s. Grysar Sp. 371; Ribbeck S. 674; Blume, Horst-Dieter: Art. *Aesopus Clodius*. In: DNP 1, 1996, Sp. 201.

³⁵⁰ Cicero, *Pro P. Sestio* 122.

³⁵¹ Cicero, *Pro P. Sestio* 120.

³⁵² *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia, Pro Sestio* § 120, S. 100,17 Hildebrandt.

³⁵³ Horaz, *Epistulae* 2,1,82 mit Porphyrius zu 81; Valerius Maximus 8,10,2; Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,111, Plutarch, *Cicero* 5,4; Macrobius, *Saturnalia* 3,14,11.

³⁵⁴ Cicero, *Orator* 109; Horaz, *Epistulae* 2,1,79-85 mit Porphyrius zu 79-81.

³⁵⁵ Valerius Maximus 8,10,2.

³⁵⁶ Cicero, *Ad Quintum fratrem* 1,2,14; *Ad familiares* 7,1,2; *De divinatione* 1,80; Charisius, *Grammatici Latini* 1, S. 130,16 Keil; Plutarch, *Cicero* 5,4; Macrobius, *Saturnalia* 3,14,11.

³⁵⁷ S. die genannten Stellen.

³⁵⁸ Cicero, *Pro P. Sestio* 123; zur Stimme des Aesopus s. auch Plinius, *Naturalis historia* 10,142.

³⁵⁹ Cicero, *De oratore* 1,259; ähnlich auch 3,196; *Orator* 173; *Paradoxa Stoicorum* 3,26; vgl. im Gegensatz hierzu die Nachsicht, welche die Zuschauer mit Roscius übten: *De oratore* 1,124 (Übersetzung: s. unten Anm. 388).

grosse Bewunderung an ihm erregte [wie seine Stimme], war jene sein ganzes Wesen ergreifende Begeisterung, die sein Spiel in der Art erhöhte, dass ihn das Bewusstsein des eigenen Zustandes verlassen zu haben schien. In solchen Augenblicken, wo er irgend eine grosse Leidenschaft darstellte, nahmen ausser der kraftvollen Stimme auch Miene und Geberde eine ungewöhnliche Heftigkeit an. [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Cicero, *De divinatione* 1,80]³⁶⁰ Vgl. Cicero [*De oratore*] II, 46 [gemeint jetzt 2,(46,)193],³⁶¹ denn der hier angedeutete Schauspieler ist sicher-|lich kein anderer als Aesopus.³⁶² Ein Beispiel dafür, mit welchem Enthusiasmus sich Aesopus in seine Rolle hineinversetzte, gibt Plutarch:³⁶³ Als Aesopus einmal den Atreus spielte, und in dem Augenblick, in welchem er auf Rache an Thyestes sann, ein Schauspieler, welcher einen Diener darstellte, an ihm vorüberlief, schlug er in seinem an Wahnsinn grenzenden Eifer mit seinem Szepter so fest auf diesen ein, dass dieser tot zusammenbrach.³⁶⁴

Horaz³⁶⁵ und Quintilian³⁶⁶ bezeichnen Aesopus als *gravis* (,schwer, gewichtig, nachdrucksvoll'). Fronto³⁶⁷ hebt sein intensives Maskenstudium hervor, das dem Zweck diene, seine Gestik und Stimme dem Ausdruck der Maske anzupassen. Auf den Senatsbeschluss, den verbannten Cicero aus dem Exil (58-57 v. Chr.) zurückzurufen, reagierte Aesopus, den diese Kunde erreichte, als er gerade auf der Bühne weilte, mit spontaner Zustimmung: Er brach vor den Augen der Zuschauer in Tränen aus und sprach mehrere Passagen so, dass er mit diesen auf Cicero hindeutete; einige Verse dichtete er sogar aus Freundschaft zu diesem hinzu; das Publikum brach in Beifall aus und forderte ihn auf, die betreffenden Passagen mehrmals zu wiederholen.³⁶⁸ Bei der

³⁶⁰ Cicero, *De divinatione* 1,80: ‚Jedenfalls habe ich auch oft bei dir [= Cicero] und, um zu Geringfügigerem zu kommen [ut ad leviora veniamus: Die Schauspielkunst ist gemäß römischer Auffassung geringfügiger als das Reden vor Gericht; vgl. auch *De oratore* 1,18: *histrionum levis ars* ‚geringfügige Kunst der Schauspieler‘; 1,129: *in artificio perquam tenui et levi* ‚bei einer ganz schlechten und geringfügigen Kunstfertigkeit‘; gemeint ist auch hier die Schauspielkunst], bei Aesopus, deinem Freund, ein solches Glühen seines Ausdrucks [Plur.] und seiner Bewegungen gesehen, dass diesen eine gewisse Gewalt von der Besinnung seines Verstandes weggezerrt zu haben schien.‘ S. auch unten Anm. 385.

³⁶¹ Cicero, *De oratore* 2,193: ‚Dennoch habe ich selbst bei diesem Genre [gemeint ist die Schauspielkunst] schon oft gesehen, wie mir aus der Maske heraus die Augen des Schauspieler-Menschen zu glühen schienen, wenn er von seinem Lager aus Folgendes sprach.‘

³⁶² Grysar Sp. 371 f.

³⁶³ Plutarch, *Cicero* 5,5.

³⁶⁴ Vgl. jedoch im Gegensatz hierzu Cicero, *Tusculanae disputationes* 4,55, nach dessen Ansicht das Wüten nur simuliert war. Zur Leidenschaftlichkeit, mit welcher Aesopus seine Rolle spielte, s. Cicero, *Pro Sestio* 120-123; *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia, Pro Sestio* § 120, S. 100,16-23 Hildebrandt; Cicero, *De oratore* 2,193; *De divinatione* 1,80.

³⁶⁵ Horaz, *Epistulae* 2,1,82.

³⁶⁶ Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,111.

³⁶⁷ Fronto S. 143,13-15 van den Hout: ‚der Tragöde Aesopus soll nicht eher irgendeine Maske über seinen Kopf gezogen haben, bevor er lange von gegenüber betrachtet hatte, gemäß dem Ausdruck der Maske für sich Gestik und Stimme zu nehmen‘; vgl. hierzu auch Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,73; s. des Weiteren unten Anm. 385.

³⁶⁸ Cicero, *Pro P. Sestio* 120-123; *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia, Pro Sestio* § 120, S. 100,16-23 Hildebrandt.

Einweihung des Pompeius-Theaters im Jahr 55 v. Chr. versagte ihm die Stimme, als er sie zu feierlichem Schwur erheben wollte,³⁶⁹ doch übte das Publikum diesmal Nachsicht aus Achtung vor dem „[...] auf der Bühne grau gewordenen Künstler.“³⁷⁰

Wie Roscius erwarb sich auch Aesopus durch sein Spiel große Reichtümer. „Er lebte mit königlicher Pracht, und erlaubte sich Genüsse von beispielloser Ueppigkeit.“³⁷¹ Unter seinem Besitz befand sich eine Schüssel, die allein 100 000 Sesterzen wert war.³⁷² In dieser tischte er Vögel auf, die entweder durch ihren Gesang oder durch ihre Nachahmung der menschlichen Sprache berühmt waren, und von denen jedes einzelne Exemplar 6000 Sesterzen gekostet hatte.³⁷³ Kein anderer Anreiz verleitete ihn zu dieser Sache als der, in ihnen die Nachahmer von Menschen verzehren zu können.³⁷⁴ Dennoch hinterließ er seinem Sohn M. Clodius Aesopus nicht weniger als 20 Millionen Sesterzen.³⁷⁵ Dieser ging allerdings nicht maßvoller damit um als sein Vater. Horaz,³⁷⁶ Porphyrius zu Horaz,³⁷⁷ Plinius der Ältere³⁷⁸ und Tertullian³⁷⁹ berichten, der jüngere Aesopus habe eine Perle im Wert von 1 000 000 Sesterzen mit einem Schluck hinabgeschluckt, nachdem er sie zuvor in Essig aufgelöst hatte; und Plinius³⁸⁰ setzt noch hinzu, dass er auch seinen Gästen solche Perlen zu kosten gegeben habe. Valerius Maximus 9,1,2, bezeichnet den M. Clodius Aesopus als einen Jüngling (*iuvenis*), ‚der nicht nur ein maßloses, sondern sogar ein wahnsinniges Verlangen nach Luxus [= Üppigkeit, Schwelgerei, Verschwendungssucht] besessen habe‘ (*non solum perditae, sed etiam furiosae luxuriae*), und Cicero klagt über den verkommenen Sohn *Ad Atticum* 11,16(15),3.

5.5 Die Theatermasken bei den Römern

Im Gegensatz zu den Griechen gebrauchten die Römer die Maskierung weder vom Beginn noch bis zum Ende ihres Theaterwesens. In Kontakt mit ihr kamen sie sowohl

³⁶⁹ Cicero, *Ad familiares* 7,1,2; vgl. jedoch denselben, *Pro P. Sestio* 123 (s. hierzu unten S. 140). S. auch oben S. 73 mit Anm. 273. Des Weiteren Ribbeck S. 675 f.: „Er war nur noch eine Ruine, hatte sich auch bereits von der Bühne verabschiedet, und Cicero | fand, dass er durch sein Spiel die Berechtigung zu seinem Rücktritt vor allen Leuten vollauf dargethan habe. [Anm. 167: Verweis auf Cicero, *Ad familiares* 7,1,2]“

³⁷⁰ Grysar Sp. 374; s. auch Cicero, *Ad familiares* 7,1,4.

³⁷¹ Grysar Sp. 372.

³⁷² Plinius, *Naturalis historia* 10,141; 35,163; Tertullian, *De pallio* 5,6 (CSEL).

³⁷³ Plinius, *Naturalis historia* 10,141; Tertullian, *De pallio* 5,6 (CSEL).

³⁷⁴ Plinius, *Naturalis historia* 10,142.

³⁷⁵ Macrobius, *Saturnalia* 3,14,14; Porphyrius zu Horaz, *Sermones* 2,3,239, nennt dieses Erbe unbestimmt: *magnae opes* (‚große Schätze‘); Plinius, *Naturalis historia* 9,122, *amplae opes* (‚umfangreiche Schätze‘); Valerius Maximus 9,1,2 *amplissimum patrimonium* (‚ein sehr umfangreiches väterliches Vermögen‘).

³⁷⁶ Horaz, *Sermones* 2,3,239-242.

³⁷⁷ Porphyrius zu Horaz, *Sermones* 2,3,239.

³⁷⁸ Plinius, *Naturalis historia* 9,122; 10,142.

³⁷⁹ Tertullian, *De pallio* 5,6 (CSEL).

³⁸⁰ Plinius, *Naturalis historia* 9,122.

über das griechisch besiedelte Sizilien³⁸¹ und Unteritalien (Großgriechenland)³⁸² als auch über die oskische Atellane (s. oben Anm. 296), die im ausgehenden 4. Jh. v. Chr. als Maskenspiel nach Rom gelangte. In dieser hatte sie aber anders als im griechischen Drama keine kultische Funktion (Verwandlung), sondern diente vielmehr dem Verbergen der eigenen Person, da die jugendlichen Laiendarsteller als freie römische Bürger anonym bleiben mussten, um sich vor der drohenden Infamie zu schützen (s. oben S. 77 mit Anm. 297).

Ganz anders verhielt es sich im literarischen Drama (seit 240 v. Chr.), das zwar religiösen Festen, aber keinem spezifischen Maskenkult zugeordnet war und in dem freien römischen Bürgern das erwerbsmäßige Agieren vor Zuschauern untersagt war. Die dionysischen Künstler der Griechen (Techniten) waren hier zu Sklaven und Freigelassenen herabgesunken, die als Nicht-Römer keine verhüllenden Masken benötigten und lange Zeit auch keine verwendeten.³⁸³ Ausschlaggebend für die Einführung der Maskierung war hier die Tatsache, dass diese Sklaven und Freigelassenen meist gebürtige Griechen waren und das Maskenspiel aus ihrer Heimat kannten, und, sofern man den antiken

³⁸¹ Auf Sizilien gab es seit Aischylos Darbietungen der klassischen Tragödie (s. hierzu auch oben S. 42); dieser inszenierte auf Einladung des Tyrannen Hieron I. von Syrakus die 472 v. Chr. in Athen aufgeführten *Perser* nochmals in Syrakus (TrGF III T 1,18; T 56a) und brachte bei diesem Aufenthalt auch die *Aitnaiai* („Die Frauen von Aitnai“), ein für die von Hieron am Ätna gegründete Stadt Aitnai (476/475 v. Chr.) verfasstes verherrlichendes Festspiel, zur Aufführung. Während eines weiteren Sizilien-Aufenthaltes ist Aischylos 456/455 v. Chr. gestorben (TrGF III T 1,10; T 3; T 4; T 162).

³⁸² In Unteritalien wurde seit dem 4. Jh. v. Chr. die Phlyakenposse gespielt. ‚Phlyaken‘ (griech. *phlyakes*) ist gemäß der Aussage des spartanischen Grammatikers, Chronographen und Kultschriftstellers Sosibios Lakon (FGrHist 595 F *7 = Athenaios 14,621d-f) die im griechischen Unteritalien gebräuchliche Bezeichnung für die Darsteller der dortigen Spielart der dorischen Volksposse. Seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jh. werden die Phlyakenstücke mit Darstellungen komischer Szenen auf unteritalischen Vasen in Verbindung gebracht; daher die Bezeichnung ‚Phlyakenvasen‘. Die bisher über 250, vor allem der apulischen und paestanischen Malerei angehörigen Vasen bzw. Vasenfragmente entstanden zwischen 400 und 325/320 v. Chr., als griechische Vasenmaler begannen, groteske Szenen des volkstümlichen Stegreifspiels bildlich darzustellen. Sie zeigen einerseits ein reiches Repertoire der Mythenparodie bzw. Tragödienparodie, andererseits komische Szenen aus dem täglichen Leben. Häufig treten die grotesk gekleideten und maskierten Darsteller in Verbindung mit dem ganz ideal gezeichneten Dionysos auf, was darauf schließen lässt, dass die Phlyakenposse seinem Kult nahestand (der griechische Name *phlyakes* stammt wahrscheinlich von griech. *phléo* ‚strotzen‘; *Phleon* – und ähnliche Formen – ist ein alter Beiname für Dionysos als Vegetationsgott). Mit Rinthon aus Syrakus trat im ausgehenden 4. Jh. v. Chr. auch ein literarischer Vertreter der Phlyakenposse hervor. In der neueren Zeit hat man versucht, die Vasenbilder eher auf unteritalische Wiederaufführungen attischer Komödien zurückzuführen, was in einigen Fällen sicher zutrifft.

³⁸³ Die Darsteller begnügten sich anfangs vielmehr mit Perücken (*galearia / galeri*), deren Haare je nach Alter weiß, schwarz oder rot waren (Sueton, *De poetis*, S. 10,16-11,2 Reifferscheid = Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 489,10 f. Keil); s. Hölscher S. 50 f.: *Ad | personas melius distinguendas etiam galeris, quos Diomedes memorat, utebantur; nam vario eorum colore singulae personae notatae erant, quam coloris varietatem in cetero etiam vestitu observatam fuisse Donatus de Comoedia et Tragoedia tradit* („Um | die Rollen besser zu unterscheiden, gebrauchten sie auch Perücken, die Diomedes erwähnt; denn die einzelnen Rollen waren durch deren verschiedene Farbe gekennzeichnet, eine Verschiedenheit der Farbe, die, wie Donat, *de Comoedia et Tragoedia* [= jetzt Euanthius, *Excerpta de Comoedia* 8,6, wie oben Anm. 157, S. 29,14-30,2], überliefert, auch bei der übrigen Kleidung beachtet worden ist“).

Zeugnissen Glauben schenkt, der persönliche körperliche Mangel des römischen Komöden Q. Roscius Gallus.

Cicero, *De oratore* 3,221.³⁸⁴

Sed in ore sunt omnia, in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum; quo melius nostri illi senes, qui personatum³⁸⁵ ne Roscium quidem magno opere laudabant; animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi.

„Doch vom Gesicht <des Redners> hängt alles ab, in eben diesem aber gehört alle Herrschaft den Augen; um so berechtigter <verhielten sich> jene unsere Greise, die nicht einmal den Roscius sehr lobten, als dieser maskiert auftrat; der ganze Vortrag ist nämlich <Spiegel> des inneren Zustands, und das Abbild des inneren Zustands ist der Ausdruck, die Augen seine Verkündiger.“³⁸⁶

Aus dieser Stelle geht zweierlei hervor: zum einen, dass das Komödienspiel mit Maske zu einer Zeit aufkam, in der Roscius bereits Rang und Namen besaß – bei einer so gravierenden Neuerung ist es eine nahezu selbstverständliche Voraussetzung, dass ihr Urheber eine bedeutende Stellung im Bühnenwesen einnahm;³⁸⁷ zum anderen, dass sich die älteren Zuschauer (*senes*) so schwer an diese Neuerung gewöhnten, dass sie nicht einmal für den gefeierten Roscius, dem man in der Regel alles nachsah,³⁸⁸ viel des Lobes übrig hatten.

³⁸⁴ Ciceros *De oratore* spielt während der *ludi Romani* des Jahres 91 v. Chr.

³⁸⁵ Eigene Anm.: Das Partizip *personatum* („maskiert“) lässt neben der rein temporalen Deutung („jene unsere Greise, die nicht einmal den Roscius sehr lobten, *als* [= von dem Zeitpunkt an, als] dieser maskiert auftrat“) auch eine temporal-iterative Interpretation zu („jene unsere Greise, die nicht einmal den Roscius sehr lobten, *jedes Mal wenn* dieser maskiert auftrat“). Hierdurch ändert sich die Aussage der Cicero-Stelle. Im ersten Fall (rein temporal) lautet sie: Roscius führt die Maskierung ein und erhält als Reaktion darauf weniger Lob als er als unmaskierter Schauspieler empfangen hat. Diese Deutung erfährt Unterstützung durch die noch vorzustellenden Belege Cicero, *De natura deorum* 1,79, und Sueton, *De poetis*, S. 11,2-5 Reifferscheid (= Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 489,11-13 Keil). Im zweiten Fall dagegen heißt sie: Roscius tritt ab und an mit, ab und an ohne Maske auf und bekommt immer dann, wenn er die Maske trägt, weniger Beifall, als wenn er ohne diese spielt. Diese Interpretation wird belegt durch Zeugnisse, aus denen hervorgeht, dass auch andere Schauspieler (z.B. der Tragöde Aesopus) bisweilen mit, bisweilen ohne Maske aufgetreten sind: Fronto S. 143,13-15 van den Hout (vgl. auch Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,73) [Aesopus mit Maske]: Übersetzung s. oben Anm. 367; Cicero, *De divinatione* 1,80 (Aesopus ohne Maske): Übersetzung s. oben Anm. 360. Zu einer möglichen Ursache für das zeitweilige Weglassen der Maske s. *M. Tulli Ciceronis de divinatione*, hg. von Arthur Stanley Pease, Illinois 1920-1923 / ND Darmstadt 1963, zu 1,80, S. 240a: „Possibly differences in the rôle to be played or performance before a small group at some private gathering may have permitted the abandonment of the customary mask.“ Weitere Stellen, die auf unmaskierte Schauspieler schließen lassen: Terenz, *Phormio* 210 f.; Cicero, *De oratore* 1,18; Seneca, *Epistulae* 11,7.

³⁸⁶ Vgl. Cicero, *Orator* 60; Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,75. Zur Einführung der Maskierung durch Q. Roscius Gallus s. auch Scaliger, Buch 1, Kapitel 13, 21a, S. 196,14 f.

³⁸⁷ S. auch Ribbeck S. 661.

³⁸⁸ Cicero, *De oratore* 1,124: „dass man bei angesehenen und bewährten Menschen der übrigen Künste glaubt, wenn sie einmal irgendetwas weniger gut gemacht haben als sie es gewohnt sind, dass sie entweder nicht gewollt hätten [= keine Lust gehabt hätten] oder dass sie, durch ihren Gesundheitszustand behindert, nicht das hätten erreichen können, was sie vermochten: »Heute«, so sagt man, »hat Roscius nicht darstellen wollen« oder »er ist ziemlich indisponiert gewesen«“.

Auch den Grund, warum Roscius plötzlich mit Maske auftrat, erfahren wir von Cicero, *De natura deorum* 1,79:³⁸⁹ *at erat, sicuti hodie est, perversissimis oculis* (wörtlich: ‚aber er [= Roscius] hatte, wie heute, sehr verdrehte Augen‘; frei: ‚aber er schielte <schon in seiner Jugend>, wie heute <noch>, sehr stark‘).

Eine gewisse Bestätigung erhält diese Behauptung dadurch, dass auch der römische Biograph und Antiquar Sueton gemäß dem Zeugnis des lateinischen Grammatikers Diomedes vom Sehfehler des Roscius zu berichten weiß, *De poetis*, S. 11,2-5 Reifferscheid (= Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 489,11-13 Keil):

personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis perversis erat nec satis decorus in personis (sine personis: Langen) nisi parasitus (nec satis decorus nisi personatus: Reuvens) pronuntiabat.

‚Masken aber zu gebrauchen begann als erster Roscius Gallus, ein ausnehmender Schauspieler, da er sehr verdrehte Augen hatte [= schielte] und, nicht hübsch genug, unter den Rollen (ohne Masken: Langen) nur die Figur des Parasiten (und nicht hübsch genug außer maskiert: Reuvens) spielen konnte.³⁹⁰

Mag der Sehfehler des Roscius auch der aktuelle Anlass für die Einführung der Maskierung in Rom gewesen sein, so wurde diese doch durch die griechische Vorbildfunktion (griechische Aufführungen auf Sizilien und in Unteritalien) lange vorbereitet. Hierin könnte die eigentliche Ursache liegen, dass gerade Q. Roscius Gallus, der Freund des berühmtesten römischen Philhellenen (‚Freund des Griechentums‘), M. Tullius Cicero, die Mode, maskiert zu spielen, in das römische Theater eingeführt hat.³⁹¹

Zu einer auch bei den Römern unverzichtbaren Institution wurde die Maske erst für den kaiserzeitlichen Pantomimus,³⁹² dessen Tänzer als Darsteller eines von Musik

³⁸⁹ Ciceros *De natura deorum* spielt in der ersten Hälfte des Jahres 76 v. Chr.

³⁹⁰ Abweichend von Cicero, *De natura deorum* 1,79, und Sueton, *De poetis*, S. 11,2-5 Reifferscheid (= Diomedes, *Grammatici Latini* 1, S. 489,11-13 Keil), lesen wir bei Euanthius, *Excerpta de comoedia* 6,3 (wie oben Anm. 157), S. 26,7 f.: *Personati primi egisse dicuntur comoediam Cincius Faliscus, tragoediam Minucius Prothymus* (‚Maskiert sollen als erste eine Komödie dargestellt haben Cincius Faliscus [wohl zweite Hälfte des 2. Jh. v. Chr.], eine Tragödie <L.> Minucius Prothymus [2. Jh. v. Chr.]‘). Zu Letzterem vgl. auch die Didaskalie zu Terenz, *Adelphoe* Kauer / Lindsay; Donat zu Terenz, *Adelphoe*, *Praefatio* 1,6, Bd. 2, S. 4,21-24 Wessner; denselben zu Terenz, *Eunuchus*, *Praefatio* 1,6, Bd. 1, S. 266,7-11 Wessner. Missverstanden wurde die Angabe des Euanthius, *Excerpta de comoedia* 6,3, von Scaliger, Buch 1, Kapitel 13, 21a, S. 196,15-18: *Alii malunt Cincium et Faliscum longe illo antiquiores personatos primos egisse comoediam, tragoediam vero Minucium et Protonium* (‚Andere wollen lieber, dass Cincius und Faliscus bei weitem früher als jener [= Roscius] als erste maskiert eine Komödie dargestellt haben, eine Tragödie aber Minucius und Protonius‘). Zu Versuchen, die Angabe des Euanthius mit denen des Cicero und Sueton bzw. Diomedes in Einklang zu bringen, s. Arnold (1875) S. 20; Ribbeck S. 660 f. (zu Ribbeck s. auch Warnecke [1913] 1962, Art. *Histrion*, Sp. 2120 f.); Arnold (1888) S. 1578a.

³⁹¹ S. auch Warnecke [1913] 1962, Art. *Histrion*, Sp. 2120.

³⁹² Griech. *Pantómimos* bzw. lat. *Pantomimus* (‚Alles-Nachahmer bzw. alles nachahmend‘); von griech. *pas*, Genitiv: *pantós* (‚all, ganz, jeder‘) und *mimos* (‚Nachahmer, Nachmacher‘) bzw. *miméomai* (‚nachahmen, nachmachen‘).

begleiteten tänzerisch-gestikulativen Solovortrags³⁹³ sämtliche Figuren eines Stückes (auch weibliche)³⁹⁴ allein verkörpern musste.³⁹⁵

Auch wenn die Gründe für den Gebrauch der Maskierung bei den Römern noch so verschieden waren (griechische Vorbildfunktion; Bewahrung der Anonymität römischer Bürger; unästhetischer Sehfehler des Roscius, der ihn in seinem Rollenrepertoire einzuschränken drohte; Verkörperung mehrerer Rollen durch einen einzigen Darsteller), so hatte die rituelle Komponente, die bei den Griechen ausschlaggebend war, keine Bedeutung. Dennoch fand das Maskenspiel bei den Römern eine rasche Verbreitung, was vor allem der Vorbildfunktion des berühmten Roscius und seinen griechischen Kollegen zu verdanken sein wird. Die mangelnde Verankerung im kultisch-religiösen Bereich wird allerdings der Grund dafür gewesen sein, dass sich die Römer eines Tages dafür entscheiden konnten, das Maskenspiel wieder aufzugeben, was im Fall einer rituell motivierten Maskierung nicht so einfach gewesen wäre.³⁹⁶

³⁹³ Die verbale Gestaltung übernahm ein Einzelsänger oder Chor, der zu einer musikalischen Begleitung (häufig Flöten) eine Episode aus dem griechischen, seltener aus dem römischen Mythos oder der Geschichte in meist griechischer Sprache vortrug, während der stumme Tänzer durch entsprechende ausdrucksvolle Gebärden und Körperbewegungen (vor allem durch Arme und Hände) die Erzählung in Handlung umsetzte.

³⁹⁴ Lukian, *De saltatione* 2; 28.

³⁹⁵ Manilius, *Astronomica* 5,480 f.; Lukian, *De saltatione* 66. Gemäß *De saltatione* 29 f. waren die Masken der Pantomimen besonders schön und der zugrundeliegenden Handlung angemessen, ihr Mund, da die Darsteller weder sprechen noch singen mussten, geschlossen.

³⁹⁶ Bei Donat zu Terenz, *Andria* 4,3,1,1, Bd. 1, S. 212,3-6 Wessner, lesen wir, dass die Römer zur Zeit, als der lateinische Grammatiker und Kommentator Donat seinen Kommentar zu Terenz schrieb (4. Jh. n. Chr.), die *Andria* des Terenz ohne Masken aufführten, so dass die weiblichen Rollen nicht mehr wie früher von maskierten Männern, sondern von Frauen gespielt wurden.

6 Überleitung

6.1 Definition und Differenzierung phonetischer Begriffe

Bevor die Frage der akustischen Funktion der antiken Theatermasken im Einzelnen untersucht werden soll, scheint es angebracht, auf eine in diesem Zusammenhang nicht unwesentliche Problematik hinzuweisen, die dem Studium der diesem Thema zugrundeliegenden Literatur entsprungen ist: Die verschiedenen Autoren, die sich mit der Frage ‚Stimmverstärkung durch antike Theatermasken‘ beschäftigt haben, entstammen mehrheitlich den Fachgebieten der Klassischen Archäologie und Philologie.³⁹⁷ Hiermit verbunden ist ein häufig leichtfertiger und naiver Umgang mit dem phonetischen Vokabular,³⁹⁸ der die differenzierte physiologische, akustische sowie auditive Manifestation und Abgrenzung der phonetischen Erscheinungen nicht berücksichtigt.

Da die vorliegende Arbeit eine interdisziplinäre (phonetisch-philologische) Sachkenntnis nutzt, ist es aus Perspektive der Phonetik unerlässlich, der eigentlichen Untersuchung die Erläuterung zweier phonetischer Fachtermini voranzustellen, die im Folgenden von erheblicher Bedeutung sein werden. Es handelt sich bei diesen um die Begriffe der ‚Verstärkung‘ und ‚Verständlichkeit‘, zwei Phänomene, die sich, wenn auch von phonetischen Laien gerne miteinander in Zusammenhang gebracht (‚Wer laut spricht, den versteht man auch gut‘), nicht nur physiologisch, akustisch und auditiv voneinander unterscheiden, sondern bisweilen sogar einander ausschließen.

6.1.1 Verstärkung

Der Begriff ‚Stimmverstärkung‘ hat etwas mit der Lautstärke zu tun, mit welcher sich ein Sprecher äußert. Die Lautstärke ist ein auditives Merkmal, deren physikalische Entsprechung die Amplitude bzw. Intensität ist. Da die Lautstärke nur die subjektiv wahrgenommene Amplitude bzw. Intensität ist, kann sie von den tatsächlich gemessenen Werten erheblich abweichen.³⁹⁹

³⁹⁷ Der deutsche Physiker und Astronom Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) bildet hier eine Ausnahme; seine Forschungsschwerpunkte bildeten insbesondere die experimentelle Akustik, die Erfindung von Instrumenten (1790: Euphon; 1799: Clavizylinder) sowie die Untersuchung von Meteoriten.

³⁹⁸ Betroffen sind hiervon z.B. die Begriffe ‚Verstärkung‘, ‚Verständlichkeit‘, ‚Sonorität‘, ‚Ton‘, ‚Klang‘ und ‚Klangfarbe‘.

³⁹⁹ Die von einem Perzipienten empfundene Lautstärke hängt ab von 1) der Intensität, mit der sich der Sprecher äußert; 2) dem Frequenzbereich, in welchem sich der Sprecher bewegt (aufgrund der frequenzabhängigen Hörempfindlichkeit des Empfängers); 3) dem absoluten Hörvermögen des Perzipienten.

Rein physiologisch⁴⁰⁰ liegt einer hohen Lautstärke ein starker subglottaler Druck⁴⁰¹ zugrunde. Dieser bewirkt (ausgehend von der Verschlussphase), dass die Stimmlippen bei gleicher Spannung schneller und mit größerer Amplitude auseinandergesprengt werden (eine Erhöhung der Lautstärke geht immer mit einer großen Schwingungsamplitude einher). Der starke subglottale Druck und die größere Schwingungsweite ziehen folgende Konsequenzen nach sich:

- Aufgrund des starken subglottalen Drucks sind die Stimmlippen sehr weit auseinanderbewegt worden. Folglich wurde das Gewebe extrem gedehnt, und dementsprechend groß sind die elastischen Rückstellkräfte.
- Der starke subglottale Druck hat darüber hinaus zur Folge, dass die Luft die glottale Enge während der Öffnungsphase der Stimmlippen mit starker Strömung passiert. Dies wiederum bringt es mit sich, dass der nun einsetzende ‚Bernoulli-Effekt‘⁴⁰² (Sogwirkung) besonders schnell und stark zu wirken beginnt.⁴⁰³
- Aufgrund der erhöhten elastischen Rückstellkräfte und des besonders schnell und stark einsetzenden ‚Bernoulli-Effekts‘, der sich von unten nach oben vorarbeitet, reißen die unteren, sich einander annähernden Stimmlippenmassen die oberen geradezu mit sich.

Nimmt man alle Verschlusskräfte zusammen – die erhöhten elastischen Rückstellkräfte, den extrem schnell und stark einsetzenden ‚Bernoulli-Effekt‘ und das Mitgerissenwerden der oberen durch die unteren Massen –, so hat dies zur Konsequenz, dass sich der gesamte Schließvorgang mit einer extremen Schnellig- und Heftigkeit vollzieht

⁴⁰⁰ Die nun folgende Darstellung der Physiologie der Stimmlippenschwingung folgt im Wesentlichen der ‚aerodynamisch-myoeelastischen-Theorie‘ (Janwillem van den Berg 1958; Johannes Müller 1839) und der ‚Zwei-Massen-Theorie der Stimmlippenschwingung‘ (K. Ishizaka und J. L. Flanagan 1972).

⁴⁰¹ Die Voraussetzung dafür, dass dieser starke subglottale Druck auch eine Erhöhung der Lautstärke mit sich bringt, besteht darin, dass sich die Stimmlippenspannung – gemeint ist hier die Tätigkeit der folgenden inneren Kehlkopfmuskeln: *Mm. Thyroarytaenoideus externus* und *internus* (*Internus* = *Vocalis*), *Cricoarytaenoideus lateralis* (*Lateralis*), *Interarytaenoideus* / *Arytaenoideus transversus* (*Transversus*), *Arytaenoideus obliquus* (*Obliquus*) und *Cricothyroideus* – nicht zuungunsten desselben verändert, d.h. sie muss im Vergleich zu einem vorangehenden Zeitpunkt entweder gleichbleiben oder abnehmen; zunehmen darf sie nicht, da sie in diesem Fall dem subglottalen Druck entgegenzuwirken beginnt (Genauerer hierzu s. unten S. 93).

⁴⁰² Daniel Bernoulli (1700-1782), Schweizer Mathematiker und Physiker.

⁴⁰³ Da die Stimmlippen nicht *eine* starre Masse, sondern zahlreiche voneinander unabhängige Stränge darstellen, nähern sich die Stimmlippen unten bereits wieder einander an, während sie an ihrem oberen Ende immer noch auseinanderbewegt werden. Das Gleiche gilt natürlich auch für den umgekehrten Fall: Während sich die Stimmlippen an ihrem oberen Ende immer noch einander annähern, um den vollständigen Verschluss zu vollziehen, werden sie unten bereits wieder auseinandergesprengt.

(die Stimmlippen schlagen schnell und kräftig aufeinander).⁴⁰⁴ Das abrupte Aufeinander schlagen der Stimmlippen führt zu einer impulsartigen Auslenkung der Luftmoleküle unmittelbar oberhalb der Glottis, welche sich als Schallwelle (wellenförmige Druckschwankungen in der Struktur der Luftmoleküle) zunächst zur Mund- und Nasenöffnung des Sprechers, anschließend radial von diesen weg in den Raum ausbreitet, bis sich der Schwung der Luftmoleküle aufgrund einer zu groß gewordenen Entfernung von der anregenden (Primär-)Quelle (Stimmlippenschwingung) ganz verliert oder aber einige der erregten Luftmoleküle auf eine Empfangsmembran stoßen, z.B. auf eine Mikrofonmembran oder auf das menschliche Trommelfell (*Membrana tympani* / *Membrana tympanica*). Diese Druckschwankungen sind es, die der Perzipient (nach zahlreichen Transformationen des Signals auf dem Weg zum Hörzentrum / primären auditorischen Cortex als laut empfindet bzw. die der Phonetiker nach einer Analog-Digital-Wandlung im Zeitsignal (Oszillogramm) oder Kurzzeitspektrum als große Amplitude, im Farb- / Graustufenspektrum (Sonagramm) als kräftige Farbgebung (Rot, Orange, Gelb bzw. Schwarz, Dunkelgrau) erkennt und deren Ausmaß er in Dezibel anzugeben vermag.

Natürlich kann der dargestellte Schwingungszyklus der Stimmlippen (einmaliges Öffnen und Schließen) mitsamt seinen Konsequenzen (Druckschwankungen, Hin- und Herschwingen der Empfangsmembran) nur exemplarisch sein. In der Realität vollzieht sich dieser Vorgang viele Male pro Sekunde (bei Männern durchschnittlich 115 bis 120, bei Frauen 210 bis 220 Mal). Er tut dies jedoch nicht mit immer gleichbleibender Intensität, sondern schwächt mit zunehmender Dauer ab. Der Grund hierfür liegt im Nachlassen des subglottalen Drucks: Der Sprecher atmet, um seine Aussage zu tätigen, eine bestimmte, von der Länge der intendierten Äußerung abhängige Luftmenge ein. Je weiter er nun in dieser voranschreitet, desto weniger Luft steht ihm noch zur Verfügung. Der subglottale Druck lässt somit nach. Die Konsequenzen sind ein langsames Aufbrechen der Stimmlippen, eine abnehmende Schwingungsweite, ein langsames und weniger kräftiges Schließen, schwächere Druckschwankungen im supraglottalen Raum und damit verbunden eine geringere Schwingungsweite der Empfangsmembran. Mit diesem physiologischen Prozess ist auditiv verbunden ein Leiser- (und Tiefer-)Werden der Stimme, akustisch eine schwächere Amplitude bzw. Farbintensität.

Um zu verhindern, dass die Stimme mit zunehmendem Fortschreiten in der Aussage an Kraft verliert, kann der Sprecher 1) an einer syntaktisch günstigen Stelle erneut einatmen („Schnappatmung“) und / oder 2) auf einen (zusätzlichen) Teil seines expiratorischen Reservevolumens (Reserveluft) zurückgreifen. Beides führt zu einem Anstieg des subglottalen Drucks, wodurch die Stimme entweder ihre Lautstärke beibehält oder aber

⁴⁰⁴ ‚Heftigkeit des Schließens‘ bedeutet nicht, dass der daraus resultierende Verschluss fester ist als normal – hierzu wäre eine erhöhte Anspannung der Schließmuskeln (Adduktoren) notwendig. Der Begriff ‚Heftigkeit‘ bezieht sich allein auf den Schließvorgang, auf die Kraft, mit der die Stimmlippen zusammenschlagen.

lauter wird (je nachdem, wie viel Luft erneut eingeatmet bzw. von der Reserverluft in Anspruch genommen wurde).

Wie bereits angedeutet, steht dem Sprecher zur Regulierung der Lautstärke (Wechsel von leise zu laut und umgekehrt) nicht nur die Veränderung des subglottalen Drucks, sondern auch die der Stimmlippenspannung zur Verfügung.⁴⁰⁵ Diese beiden ‚Schrauben‘ können zum einen sowohl unabhängig voneinander als auch gleichzeitig betätigt werden, zum anderen sowohl in eine Richtung als auch entgegengesetzt wirken:

- Steigt der subglottale Druck an und die Stimmlippenspannung bleibt gleich, wird die Stimme lauter und höher.
- Nimmt der subglottale Druck ab und die Stimmlippenspannung bleibt gleich, wird die Stimme leiser und tiefer.
- Bleibt der subglottale Druck gleich und die Stimmlippenspannung steigt an, wird die Stimme leiser und höher.
- Bleibt der subglottale Druck gleich und die Stimmlippenspannung nimmt ab, wird die Stimme lauter und tiefer.
- Nehmen beide in gleichem Maße zu / ab, so bleibt die Stimme, sowohl was die Lautstärke als auch was die Tonhöhe anbelangt, unverändert.

Selbstverständlich stehen dem Sprecher neben diesen rein physiologischen Veränderungen auch externe Hilfsmittel zur Verstärkung seiner Stimme zur Verfügung (Megaphon, Mikrofon etc.). Ob jedoch auch die Anwendung von antiken Theatermasken zu diesen äußeren Stimmverstärkern hinzuzuzählen ist, wird noch zu klären sein (s. unten ab S. 106).

Hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Verstärkung und Verständlichkeit gilt Folgendes: Eine Zu- bzw. Abnahme der Lautstärke bedeutet nicht zugleich auch eine bessere bzw. schlechtere Verständlichkeit. Um eine bequeme sprech-sprachliche Kommunikation (bei normalem Gesprächsabstand und geringem Geräusch- / Lärm- / Störschallpegel) zu gewährleisten, sollte die Sprechintensität zwischen 60 und 80 dB liegen. Wird dieser Bereich leicht über- bzw. unterschritten, wird der Sprecher zwar lauter bzw. leiser, doch ändert sich seine Verständlichkeit nicht. Weicht er allerdings so stark ab, dass er schreit bzw. flüstert, so erfährt die Verständlichkeit eine erhebliche Einbuße.

⁴⁰⁵ Da diese beiden ‚Schrauben‘ (subglottaler Druck, Stimmlippenspannung) nicht nur für die Einstellung der Lautstärke, sondern auch für die Regulierung der Tonhöhe zuständig sind, geht das eine immer mit dem anderen einher.

6.1.2 Verständlichkeit

Im Gegensatz zur Verstärkung, die ausschließlich von den Ebenen Atmung (Respiration) und Stimmgebung (Phonation) abhängt, spielen für die Verständlichkeit der Stimme sämtliche Stufen des sprech-sprachlichen Verhaltens eine Rolle: Atmung, Stimmgebung, Lautbildung (Artikulation) und Sprechweise.⁴⁰⁶

Den Stationen des Sprachproduktionsvorgangs folgend, soll zunächst ein Blick auf die Ebene der Atmung geworfen werden. Die Voraussetzung für eine gut verständliche Stimme ist hier, dass die Atmung des Sprechers relativ ‚normal‘ abläuft (anstelle von ‚normal‘ könnte man auch von einer möglichst ‚unauffälligen‘ Atmung sprechen: Je weniger man sie bemerkt, desto besser ist es für die Verständlichkeit). Jegliche Auffälligkeiten bis hin zu Pathologien (z.B. Asthma oder Kurzatmigkeit) stellen eine Gefahr für die Verständlichkeit dar. Beispiele für ein normabweichendes Atmungsverhalten sind eine hohe Atemintensität (hohe Atemfrequenz = häufiges Atmen + große Atemtiefe = tiefes Luftholen), geräuschvolles Atmen (Respirationsgeräusche), zu kurze oder lange Atempausen (das durchschnittliche Verhältnis von In- zu Expiration liegt bei der Sprechatmung bei 1:7 bis 1:9) und eine asyntaktische Atmung (es wird an unangemessenen Stellen geatmet; die Atmung ist den Ausdruckseinheiten nicht angepasst).

Verfolgt man die Stationen des Sprachproduktionsvorgangs weiter, so kommen nun die Ebene der Stimmgebung und daran anschließend die der Lautbildung. In diesen beiden Bereichen entscheidet sich, ob eine Stimme Tragfähigkeit besitzt oder nicht. Als ‚tragfähig‘ wird eine starke und kraftvolle Stimme bezeichnet, die auch noch über eine größere Entfernung gut gehört werden kann.⁴⁰⁷ Das Besondere an der Tragfähigkeit ist, dass sie auf einer Interaktion beruht: Sie ist das Ergebnis eines Zusammenwirkens der Ebene der Stimmgebung (anregende Quelle) und der Ebene der Lautbildung (Konfiguration und damit Filterwirkung des Ansatzrohres, s. unten Anm. 413). Was beide Ebenen miteinander verbindet, ist ihr Einfluss auf die Menge an Teiltönen, die eine Stimme besitzt,⁴⁰⁸ und damit auf ihre Tragfähigkeit: Eine große Tragfähigkeit geht stets mit

⁴⁰⁶ Bei den hier und im Folgenden erwähnten vier Ebenen der Sprachproduktion (Atmung, Stimmgebung, Lautbildung, Sprechweise) handelt es sich um diejenigen Stationen des sprech-sprachlichen Verhaltens, die im forensischen und klinischen Bereich zur Analyse einer Sprachaufzeichnung verwendet werden können. Auf allen vier Ebenen erfolgt die Untersuchung sowohl durch das geschulte Ohr (ohrenphonetisch / auditiv) als auch durch eine entsprechende Technik (instrumentell), damit möglichst viele sprecherspezifische Merkmale erfasst werden. Da es im vorliegenden Zusammenhang ausschließlich um die Verständlichkeit geht, sollen hier nur diejenigen Phänomene der vier Ebenen erläutert werden, die sich auf dieselbe auswirken. Die Darstellung erhebt somit keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

⁴⁰⁷ Auch wenn die Verständlichkeit das Ergebnis des Zusammenwirkens unterschiedlicher Faktoren verschiedener Ebenen ist, so stellt gerade die Tragfähigkeit einen Faktor von extremer Wichtigkeit dar.

⁴⁰⁸ Wenn im Folgenden von ‚Teiltönen‘ gesprochen wird, so sind hiermit natürlich nur die stimmhaften bzw. teilstimmhaften Anteile des sprachlichen Signals gemeint, d.h. diejenigen Anteile, die physiologisch ausschließlich bzw. teilweise auf der stimmhaften Quelle (Stimmlippenschwingung) beruhen und akustisch-physikalisch als ‚Klang‘ bzw. ‚Klang-Rausch-Gemisch / Schall-Gemisch‘ bezeichnet werden.

einer hohen Teiltonpräsenz einher (Teiltonreichtum), eine mangelnde Tragfähigkeit mit einer geringen.

Auf der Ebene der Stimmgebung hängt die Teiltonpräsenz vom Öffnungs-Schließungs-Quotienten der Stimmlippen ab. Dieser beträgt im Brustregister⁴⁰⁹ durchschnittlich 1:2 bis 2:3, was bedeutet, dass die Intensität der Teiltöne unmittelbar oberhalb der Glottis ungefähr um 12 dB pro Oktave abnimmt (setzt man das Ansatzrohr, s. unten Anm. 413, noch darüber, so reduziert sich der Teiltonabbau auf ungefähr 6 dB pro Oktave).

Nimmt nun die Proportion der Öffnungsphase ab bzw. die der Verschlussphase zu,⁴¹⁰ so beträgt die Intensitätsabnahme pro Oktave weniger als 12 dB (bildlich gesprochen: Der Teiltonabbau verläuft flacher). Dies hat zur Folge, dass die Teiltöne nicht so schnell abgedämpft werden, somit mehr Teiltöne eine hinreichende Intensität besitzen, um perzipiert werden zu können, und folglich die Stimme an Tragfähigkeit gewinnt. Einen Extremfall bildet hier die sogenannte ‚Kommandostimme‘ mit einem Öffnungs-Schließungs-Quotienten von 1:4 bis 1:5.⁴¹¹

Für die Konstituenten eines Klanges gibt es unterschiedliche Bezeichnungen: 1) Teil- / Partialtöne (von lat. *pars* ‚Teil‘ oder *partiri* ‚teilen‘), denn sie bilden die Bestandteile eines Klanges (aus diesen setzt er sich zusammen, und in diese lässt er sich auch zerlegen); 2) Harmonische, da die Frequenzen der einzelnen Teil- / Partialtöne sowohl untereinander als auch zum Grundton in einem ganzzahligen (harmonischen) Verhältnis stehen (1:2:3...:n); 3) Obertöne, doch ist in dieser (älteren) Bezeichnung der Grundton nicht miteinbegriffen (erste[r] Teil- / Partialton / Harmonische = Grundton; zweite[r] Teil- / Partialton / Harmonische = erster Oberton). Im Zusammenhang mit der Tragfähigkeit der Stimme geht es vor allem um die Teil- / Partial- / Obertöne / Harmonischen in den höheren Frequenzbereichen (ab ca. 2,5 kHz). Die Präsenz von Teil- / Partial- / Obertönen / Harmonischen in diesen Bereichen bildet die Voraussetzung dafür, dass sich auch hier Formanten (F₃ und F₄) ausbilden können. – Das Zusammenwirken von Stimmlippenschwingung („Quelle“) und Konfiguration des Ansatzrohres („Filter“, s. unten Anm. 413) wird allgemein als ‚Quelle-Filter-Theorie‘ bezeichnet, doch bezieht sich dieser Begriff auf die Abhängigkeit aller Teiltöne (also auch der tieferen) von der Ebene der Stimmgebung und Lautbildung. Bei der Tragfähigkeit hingegen wird insbesondere die Abhängigkeit der *höheren* Teiltöne von diesen beiden Ebenen betrachtet.

⁴⁰⁹ Eine tragfähige Stimme setzt immer das Brustregister voraus.

⁴¹⁰ Wie oben bereits dargestellt wurde, ist der entscheidende Moment beim Schwingungszyklus der Stimmlippen nicht ihre Versprengung, sondern ihr Zusammenschlagen (am besten schnell und kräftig). Folglich kommt, je kürzer sich die Stimmlippen in der Öffnungsphase befinden, desto schneller ein erneuter anregender Impuls.

⁴¹¹ Eine im Vergleich zur Öffnungsphase lange Verschlussphase ist das Ergebnis eines langsamen Öffnens und schnellen Schließens der Stimmlippen. Dies lässt sich erreichen durch 1) eine erhöhte Stimmlippenspannung – gemeint ist hier eine Spannungszunahme innerhalb des Brustregisters; hierbei sind alle inneren Kehlkopfmuskeln – ausgenommen der *Cricoarytaenoideus posterior* (*Posticus*) – aktiv: *Mm. Thyroarytaenoideus externus* und *internus* (*Internus* = *Vocalis*), *Cricoarytaenoideus lateralis* (*Lateralis*), *Interarytaenoideus* / *Arytaenoideus transversus* (*Transversus*), *Arytaenoideus obliquus* (*Obliquus*) und *Cricothyroideus* –, denn diese hat zur Folge, dass a) der subglottale Druck die Stimmlippen nicht so schnell aufbrechen kann (die Stimmlippen setzen ihm durch die erhöhte Anspannung einen stärkeren Widerstand entgegen und gewähren ihm gleichzeitig auch nicht so viel Masse, an der er ansetzen kann, d.h. die schwingfähige Masse ist geringer) und dass b) die Rückstellkräfte des Stimmlippengewebes von vornherein sehr hoch sind, was zu einem schnellen Schließen der Stimmlippen führt; und durch 2) einen

Der umgekehrte Fall liegt vor, wenn die Proportion der Öffnungsphase zu- bzw. die der Verschlussphase abnimmt, denn nun beträgt die Intensitätsabnahme pro Oktave mehr als 12 dB (bildlich gesprochen: Der Teiltonabbau verläuft steiler). Dies bedeutet, dass die Teiltöne schneller abgedämpft werden, somit weniger eine hinreichende Intensität besitzen, um perzipiert werden zu können, und folglich die Stimme an Tragfähigkeit verliert. Den Extremfall auf dieser Seite bildet die sogenannte ‚Murmelmelstimme‘ mit einem Öffnungs-Schließungs-Quotienten von 1:1.

Nun ist die Teiltonpräsenz aber nicht nur von der Ebene der Stimmgebung, sondern auch von der Ebene der Lautbildung abhängig.⁴¹² Hier ist die Konfiguration des Ansatzrohres, d.h. des Pharynxraumes, der Mund- und Nasenkavität, entscheidend.⁴¹³ Der Begriff ‚Konfiguration‘ bezeichnet die Filterwirkung oder Dämpfungseigenschaften des Ansatzrohres, die wiederum abhängig sind von der Konsistenz des dort befindlichen Gewebes. Generell wird unterschieden zwischen mehr und weniger schallweichen Ansatzrohren: Ist das Ansatzrohr eher schallweich (z.B. aufgrund eines dicken Schleimhaut- / Fettgewebes), so wirkt es sehr schallabsorbierend und besitzt damit eine sehr starke Dämpfungswirkung; ist es hingegen weniger schallweich (z.B. weil das Gewebe hauptsächlich aus Haut und Muskeln besteht), so wirkt es weniger schallabsorbierend, und folglich ist seine Dämpfungswirkung auch nicht so groß.

Da das von den Stimmlippen produzierte Signal nach Verlassen des Kehlkopfes automatisch in das Ansatzrohr gelangt, wird es unweigerlich durch dessen Konfiguration beeinflusst. Hierbei sind vier Fälle zu unterscheiden:

- Ein teiltonreiches Glottis-Signal gelangt in ein wenig schallweiches Ansatzrohr – der Idealfall: Die Teiltöne werden vom Ansatzrohr kaum heruntergedämpft und haben deshalb auch nach dem Passieren desselben noch eine relativ hohe Intensität. Auditiv klingt die Stimme sehr tragfähig und kraftvoll und kann folglich auch noch über eine weite Entfernung gehört werden (‚Kommandostimme‘).
- Ein teiltonreiches Glottis-Signal gelangt in ein sehr schallweiches Ansatzrohr: Eine eigentlich gute Voraussetzung für eine tragfähige Stimme wird durch die Konfiguration des Ansatzrohres zunichtegemacht; die Teiltöne

starken subglottalen Druck, denn auch dieser hat einen schnellen Verschlussvorgang zur Folge (Erklärung s. oben S. 91 f.: Physiologie der Stimmlippen bei erhöhter Lautstärke).

⁴¹² Es scheint allerdings so zu sein, dass die Ebene der Stimmgebung die wichtigere Rolle spielt.

⁴¹³ Das Ansatzrohr ist ein äußerst komplexer Hohlraum, der caudal von den Stimmlippen (*Plicae vocales*), cranial von den Mundlippen (*Labium inferius et superius*) bzw. Nasenöffnungen (*Nares*) begrenzt wird. Es bzw. er besteht aus folgenden Abteilungen: Rachen / Schlund (*Laryngo-, Oro-, Nasopharynx / Hypo-, Meso-, Epipharynx / Pars laryngea pharyngis, Pars oralis pharyngis, Pars nasalis pharyngis*), Rachen- / Schlundenge (*Fauces / Isthmus faucium*), Mundhöhle (*Cavitas oris / Cavum oris*) und Nasenhöhle (*Cavitas nasi / Cavum nasi*).

werden sehr stark heruntergedämpft, und folglich verlässt ein relativ teiltonarmes Signal das Ansatzrohr des Sprechers. Das Ergebnis ist eine Stimme, die nicht so tragfähig ist, wie sie von der anregenden Quelle her eigentlich hätte sein können. Dieser Fall zeigt deutlich, dass die ‚stärkste‘ Quelle nichts nützt, wenn das Ansatzrohr nicht mitspielt.

- Ein teiltonarmes Glottis-Signal gelangt in ein wenig schallweiches Ansatzrohr: In diesem Fall übernimmt das Ansatzrohr eine kompensierende Wirkung; ein Glottis-Signal, das eigentlich keine guten Voraussetzungen für eine tragfähige Stimme mit sich bringt, gelangt in ein äußerst günstig gestaltetes Ansatzrohr. Dieses kann zwar die Teiltöne, die nur noch schwach vorhanden oder sogar weg sind, nicht wiederherstellen, doch dämpft es diejenigen, die eine noch hinreichende Intensität besitzen, kaum herunter. Folglich klingt die Stimme trotz ‚schwacher‘ Quelle noch relativ tragfähig.
- Ein teiltonarmes Glottis-Signal gelangt in ein sehr schallweiches Ansatzrohr: Dieser Fall ist fatal; ein stark heruntergedämpftes Signal wird vom Ansatzrohr nochmals heruntergedämpft. Die Konsequenz ist eine schwache Stimme von nur geringer Tragfähigkeit, die mit zunehmender Entfernung sehr bald nicht mehr verstanden werden kann („Murmelmelstimme“).

Mit dieser Aufzählung sollte gezeigt werden, dass die wesentliche Voraussetzung für eine tragfähige Stimme in ihrem Teiltonreichtum besteht, der selbst wiederum sowohl von der anregenden Quelle als auch von der Filterwirkung des Ansatzrohres abhängt. Es gibt jedoch noch eine Reihe weiterer Faktoren, die sich auf die Tragfähigkeit der Stimme positiv auswirken:

Hier wäre zunächst einmal die Sonorität, die mit der Tragfähigkeit eng zusammenhängt. Sie beruht physiologisch ausschließlich auf der Ebene der Stimmgebung. Entscheidend ist hier die Härte der glottalen Anregung: Eine Stimme gilt als ‚sonor‘, wenn sie den Eindruck erweckt, dass ihre Tragfähigkeit auf einer harten glottalen Anregung basiert, d.h. die Glottis-Impulse sind hier mit einer besonderen Härte vertreten. Die physiologische Voraussetzung für eine harte (im Gegensatz zu einer weichen Anregung) besteht in einem schnellen und damit kräftigen Schließen der Stimmlippen. Verantwortlich hierfür ist zum einen die Konfiguration der Stimmlippen (Oberfläche, Masse- und Spannungsverhältnisse), zum anderen ein starker subglottaler Druck:

- Konfiguration der Stimmlippen
Was die Oberfläche der Stimmlippen betrifft, so sollte das dort befindliche Gewebe gesund und nicht erkrankt sein. Jegliche pathologische Veränderung desselben (z.B. Anschwellen bei Erkältung, Knötchen, Ödeme, Polypen oder

Tumore) nimmt Einfluss auf ihr Schwingungsverhalten (sei es unmittelbar aufgrund der zusätzlichen Masse, sei es, weil der Betroffene versucht, durch eine Veränderung der Masse- und Spannungsverhältnisse dem vermehrten Gewebe kompensatorisch entgegenzuwirken). Im Extremfall kann eine solche zusätzlich vorhandene Masse einen regelrechten Verschluss sogar verhindern (Glottis-Insuffizienz), da das Gewebe so unglücklich verändert ist (z.B. an einer für den Verschluss wichtigen Stelle), dass die beiden Flächen der Stimmlippen nicht mehr optimal aufeinander passen.

Die Masse der Stimmlippen (hiermit ist nicht ihre Anatomie gemeint: lang und dick vs. kurz und schmal) ist zum einen abhängig von ihrer Oberfläche (s. oben S. 97 f.), zum anderen aber auch von ihrer Spannung: Die schwingfähige Masse ist umso geringer, je stärker die Spannung ist; je stärker wiederum die Spannung, desto höher die Rückstellkräfte und desto schneller und kräftiger das Schließen (s. oben S. 91 f.: Physiologie der Stimmlippen bei erhöhter Lautstärke).⁴¹⁴

- Subglottaler Druck

Auch der Einfluss des subglottalen Drucks auf die Schnellig- und Heftigkeit der Verschlussbildung wurde bereits oben (S. 91 f.: Physiologie der Stimmlippen bei erhöhter Lautstärke) erläutert: Ein hoher subglottaler Druck führt zu einer großen Schwingungsweite der Stimmlippen. Die Folgen sind vermehrte Rückstellkräfte (aufgrund der starken Dehnung der Stimmlippen) und ein schnell und stark einsetzender ‚Bernoulli-Effekt‘ (aufgrund des hohen subglottalen Drucks). Durch den nun von unten nach oben einsetzenden Schließvorgang kommt es zu einer weiteren Verschlusskraft: Die unteren Massen reißen die oberen geradezu mit sich. Alles zusammen führt dazu, dass sich die gesamte Verschlussphase sehr schnell und heftig vollzieht.

Da alle diese Faktoren (gesunde Oberfläche, verringerte Masse, erhöhte Spannung, verstärkter subglottaler Druck) zugleich für ein optimales Öffnungs-Schließungsverhältnis der Stimmlippen verantwortlich sind (s. auch oben Anm. 411), gehen Sonorität und Tragfähigkeit oft miteinander einher.

Akustisch manifestiert sich der hier beschriebene Vorgang in mehrfacher Hinsicht: Im Oszillogramm erkennt man die Sonorität daran (sofern man einen stimmhaften Teil des Signals weit genug aufzoomt), dass jede Periode mit einem überdurchschnittlich starken Hauptimpuls beginnt, der sich deutlich von den nachfolgenden Amplituden abhebt (die Nebenimpulse besitzen nur eine durchschnittliche Intensität). Es besteht somit

⁴¹⁴ Auch die Sonorität setzt immer das Brustregister voraus; wenn in diesem Zusammenhang also von ‚geringer Masse‘ und ‚starker Spannung‘ die Rede ist, so sind hiermit ausschließlich die Masse- und Spannungsverhältnisse im Brustregister gemeint.

ein ständiger Wechsel zwischen einem sehr starken Amplitudenausschlag und mehreren schwächeren (anders gesagt, zwischen der Primärschwingung und den Sekundärschwingungen besteht ein größerer Intensitätsunterschied als zwischen den Sekundärschwingungen untereinander). Im Breitbandsonagramm macht sich die Sonorität durch sehr intensive Glottis-Impulse bemerkbar; bis in die hohen Frequenzbereiche hinein (bis ca. 5 kHz) sind die einzelnen Glottis-Schläge deutlich erkennbar. Bei einem Farbsonagramm finden wir daher die Farben Rot, Orange und Gelb, bei einem Graustufensonagramm die Stufen Schwarz und Dunkelgrau. Zwischen den einzelnen Impulsen gibt es allerdings wenig Intensität. Die Glottis-Schläge sind somit nicht miteinander vermischt, sondern klar voneinander abgrenzbar. Dasselbe spiegelt sich auch im Schmalbandsonagramm und im Kurzzeitspektrum wider: Die Teiltöne selbst besitzen auch hier bis in die hohen Frequenzbereiche hinein (bis ca. 5 kHz) eine sehr starke Intensität; zwischen ihnen befindet sich jedoch wenig Energie, so dass man sie gut voneinander abgrenzen kann.

Auditiv lässt sich der Nachweis der Sonorität nur bei tiefen Stimmen erbringen; hier ist es aufgrund der niedrigen Schwingungsfrequenz der Stimmlippen möglich, einzelne Glottis-Impulse herauszuhören.⁴¹⁵

Die übrigen Faktoren, die sich förderlich auf die Tragfähigkeit auswirken, sollen nur kurz angesprochen werden:

Ausgeprägte Formant-Antiformant-Gebiete, die wiederum auf einer Interaktion der Ebenen Stimmgebung (Teiltonerzeugung) und Lautbildung (selektive Filterwirkung des Ansatzrohres, die zu Durchlass- und Sperrbereichen führt) beruhen. Die Bezeichnung ‚ausgeprägt‘ bezieht sich hierbei sowohl auf die Breitbandigkeit als auch auf die Intensität bzw. Nicht-Intensität der Formanten bzw. Antiformanten. Ausgeprägte Formanten bzw. Antiformanten sind demnach breitflächige Gebiete sehr hoher bzw. sehr geringer Energie, wobei der Übergang zwischen diesen Regionen nicht verwaschen ist, sondern diese scharf voneinander abgrenzt (man könnte auch von einer ‚steilen‘ im Gegensatz zu einer ‚flachen‘ Flanke sprechen).

Die momentane Situation und Konstitution des Sprechers: Hier macht es einen Unterschied, ob man nur einer Person (Flüstern) oder aber vielen (Vortrag) verständlich sein will, ob (auch: wie) man beim Sprechen sitzt, liegt, steht, geht oder läuft, und schließlich, ob man krank vs. gesund, aufgeregt (‚im Stress‘) vs. entspannt, müde und erschöpft (vielleicht sogar ‚außer Puste‘) vs. erholt ist.

⁴¹⁵ Bei Stimmen mittlerer und hoher Stimmbandgrundfrequenz vollzieht sich der Schwingungsvorgang der Stimmlippen mit einer so hohen Geschwindigkeit, dass das menschliche Ohr die einzelnen Impulse nicht mehr trennen kann.

Und schließlich pathologische Erscheinungen (Stimmstörungen / Dysphonien), die je nach Ausprägung die Tragfähigkeit der Stimme stark beeinträchtigen können.

Somit wären nun die wesentlichen Faktoren, auf denen die für die Verständlichkeit so wichtige Tragfähigkeit beruht, genannt: Teiltonpräsenz in den höheren Frequenzbereichen, Sonorität, ausgeprägte Formanten und Antiformanten, momentane Situation und Konstitution des Sprechers sowie die Abwesenheit von Stimmpathologien.

Die Ebene der Lautbildung wurde bisher ausschließlich in ihrem Zusammenwirken mit der Stimmgebung betrachtet. Es gibt aber auch einige die Verständlichkeit beeinflussende Faktoren, die ausschließlich von der Ebene der Lautbildung abhängen:

Speziell auf der Ebene der Lautbildung spielen die ‚Präzision der Aussprache im Allgemeinen‘ und die ‚Präzision der tatsächlich artikulierten Einzellaute‘ eine Rolle. Beides sagt etwas darüber aus, ob der Sprecher deutlich / genau / normgemäß (sofern man die Hochsprache als Norm nimmt) oder aber undeutlich / ungenau / normabweichend artikuliert, und damit, ob seine Verständlichkeit hoch oder aber gering ist. Bei der ‚Präzision der Aussprache im Allgemeinen‘ geht es um das Ausmaß an Elisionen (Auslassungen) und Verschleifungen (unsaubere, verwaschene Artikulationen) in der Rede: Je größer die Proportion an Elisionen und Verschleifungen, desto eingeschränkter ist die Verständlichkeit. Die ‚Präzision der tatsächlich artikulierten Einzellaute‘ hingegen bezieht sich auf die Frage, ob die tatsächlich ausgesprochenen Laute auch der Norm entsprechen, oder aber, ob sie von dieser abweichen (Aussprachefehler).

Wie weit diese Elisionen, Verschleifungen und Fehlartikulationen die Verständlichkeit eines Sprechers beeinflussen, hängt davon ab, einen wie großen Teil der Rede sie für sich beanspruchen. Die in diesem Zusammenhang zu beantwortenden Fragen sind:

- Wann (unter welchen Bedingungen) wird elidiert / verschliffen / falsch artikuliert?

Immer (in jeder Situation und Konstitution) / Nur unter bestimmten Bedingungen (z.B. bei jeglicher Art von Aufregung / Stress) / Gelegentlich.

- Was wird elidiert / verschliffen / falsch artikuliert?

Laute / Silben / Wörter / Keine Regelmäßigkeit feststellbar.

- Bei welchen Lauten / Silben / Wörtern wird elidiert / verschliffen / falsch artikuliert?

Bei allen / Nur bei bestimmten / Nur bei bestimmten Lauten / Silben / Wörtern, die in einer bestimmten Umgebung stehen / Nur bei einem/r / Keine Regelmäßigkeit feststellbar.

- An welchen Stellen in der Rede wird elidiert / verschliffen / falsch artikuliert?

Am Beginn einer/s Äußerung / Wortes / Silbe / Innerhalb einer/s Äußerung / Wortes / Silbe / Am Ende einer/s Äußerung / Wortes / Silbe / Keine Regelmäßigkeit feststellbar.

- Wie konsistent ist die Elision / Verschleifung / Fehlartikulation innerhalb der Rede?

Permanent / Systematisch / Gelegentlich.

Allgemein kann man sagen: Eine gewisse Proportion an Elisionen, Verschleifungen und Fehlartikulationen ist normal (verantwortlich hierfür sind vor allem der Gebrauch der Umgangssprache und die dialektale Prägung). Treten die Elisionen, Verschleifungen und Fehlartikulationen jedoch zu häufig und stark auf, so beginnt die Aussprache auffällig bis hin zu pathologisch⁴¹⁶ zu werden – ein hoher Anteil an Elisionen und Verschleifungen kann ein Polter-Symptom sein, und bei einer großen Menge Fehlartikulationen spricht man von Stammeln (Dyslalie). In der normalen Unterhaltung wirken solche Ausspracheauffälligkeiten bzw. -pathologien extrem störend, da sie die Verständlichkeit des Sprechers beeinträchtigen.

Akustisch manifestieren sich diese Erscheinungen zum einen im Fehlen von Lauten / Silben / Wörtern in den entsprechenden spektralen Darstellungen (Elisionen), zum anderen in Veränderungen derselben (Verschleifungen und Fehlartikulationen), z.B. mehr oder weniger starkes Verschieben der Formanten / Antiformanten, Ab- oder Zunahme von deren Zahl, Bandbreite und Intensität bzw. Nicht-Intensität, Vorhandensein / Fehlen von Stimmhaftigkeit.

Was bisher noch nicht angesprochen wurde, ist die Ebene der Sprechweise. Auch dieser werden Phänomene zugeordnet, die von großer Bedeutung für die Verständlichkeit sind:

Zunächst einmal ist hier der Redefluss zu nennen, der, wie der Name schon sagt, entweder flüssig oder stockend sein kann. ‚Flüssig‘ meint eine durchschnittliche Sprechgeschwindigkeit mit einem durchschnittlichen Anteil an Pausen, ‚stockend‘ hingegen eine unterdurchschnittliche Sprechgeschwindigkeit mit einem überdurchschnittlichen Anteil an Pausen. Die Voraussetzung für eine gute Verständlichkeit ist, dass der Sprecher

⁴¹⁶ Mit Pathologien sind Auffälligkeiten gemeint, die sowohl norm- als auch dialektabweichend sind (der Dialekt ist zwar auch eine Normabweichung, sofern man die Hochsprache als Norm nimmt, jedoch keinesfalls pathologisch). Zu pathologischen Auffälligkeiten ist neben häufigen, starken Elisionen, Verschleifungen und Fehlartikulationen auch das Auftreten von Hypo- (geschlossenes Näseln) und Hypernasalität (offenes Näseln) zu nennen, da auch diese eine normgemäße Artikulation verhindern.

sowohl mit seiner Sprechgeschwindigkeit als auch mit seinem Anteil an Pausen im Durchschnittsbereich liegt oder zumindest nicht wesentlich von diesem abweicht, denn sowohl ein sehr schnelles bzw. langsames Sprechtempo als auch ein sehr großer bzw. geringer Anteil an Pausen gehen immer mit einer VerständlichkeitseinbuÙe einher.

Das reine Sprechtempo (ohne Pausenverhalten) lässt sich mit Hilfe der Artikulationsrate objektivieren, denn diese gibt die Anzahl der tatsächlich gesprochenen Silben pro Sekunde unter Ausschluss der Pausen an. Die durchschnittliche Sprechgeschwindigkeit liegt bei etwa 4,5 bis 5 Silben pro Sekunde. Wird dieser Wert unter- oder überschritten, so entsteht der Eindruck eines langsamen oder aber schnellen Sprechens, was bei einer zu starken Entfernung vom Mittelwert zu einer VerständlichkeitseinbuÙe führt.⁴¹⁷

Möchte man auch etwas über das Pausenverhalten des Sprechers aussagen, so misst man die Silbenrate, denn diese gibt die Anzahl der tatsächlich gesprochenen Silben pro Sekunde unter Einbeziehung der Pausen an. Hier liegt der Durchschnittswert bei 2,25 bis 3 Silben pro Sekunde, denn ca. 40 bis 50 % der Sprechzeit werden von Pausen eingenommen. Wird hier der Wert unter- oder überschritten, so bedeutet dies, dass der Anteil an Pausen innerhalb der Rede sehr hoch oder aber sehr gering ist. Allerdings sagt die Silbenrate nichts über die Dauer der einzelnen Pausen und ihre Verteilung aus, doch auch dies ist für eine gute Verständlichkeit wichtig: Um ein hohes Maß an Verständlichkeit zu gewährleisten, dürfen die Pausen weder zu kurz noch zu lang sein und müssen vor allem normgemäß, d.h. syntaktisch, verteilt sein (s. oben S. 94: Ebene der Atmung).

Auch die prosodischen oder suprasegmentalen Merkmale Intonation und Akzent sind Erscheinungen der Ebene der Sprechweise, die sich auf die Verständlichkeit eines Sprechers auswirken:

Die Intonation (Sprechmelodieverlauf) beinhaltet die Hervorhebung von Wörtern im Satz (Bezugsrahmen = Satz). Unter ‚Satz‘ ist in diesem Zusammenhang allerdings nicht ‚Satz im grammatikalischen Sinne‘ zu verstehen, sondern lediglich ‚eine in sich geschlossene Ausdruckseinheit‘; unter Umständen kann eine solche Ausdruckseinheit aus nur einem einzigen Wort oder sogar Laut bestehen. Die häufigsten Mittel zur Realisierung der Intonation sind: Tonhöhe, Lautstärke, Pause, Klangfarbe und Tempo.

Der Akzent (Betonung) beinhaltet die Hervorhebung von Lauten und Silben im Wort (Bezugsrahmen = Wort). Die häufigsten Mittel zur Realisierung sind: Tonhöhe (melodischer / musikalischer / tonaler Akzent), Lautstärke (dynamischer Akzent), Dauer / Länge (temporaler Akzent) und Klangfarbe.

⁴¹⁷ Nicht nur eine sehr hohe bzw. geringe Sprechgeschwindigkeit an sich führt zu einer VerständlichkeitseinbuÙe, sondern auch wenn der Sprecher phasenweise sehr schnell und dann wiederum sehr langsam spricht (vgl. Ziehharmonika).

Um ein hohes Maß an Verständlichkeit zu gewährleisten, sollte beides möglichst normgemäß und damit unauffällig erfolgen: Der Intonationsverlauf sollte der Art der Äußerung entsprechen (Frage: steigender / interrogativer Intonationsverlauf; einfache Aussage: fallender / terminaler Intonationsverlauf; Aussage, auf die eine weitere Aussage folgen soll: gleichbleibender / progredienter Intonationsverlauf), und die Akzentuierung sollte an den richtigen Stellen im Wort auftreten (im Deutschen ist der Akzent beweglich / frei [\neq fest / gebunden], d.h. er hat eine bedeutungsdifferenzierende, grammatikalische Funktion: Die Stellung des Akzents ist abhängig von der Wortbedeutung und grammatikalischen Form); außerdem sollten weder die Intonation noch der Akzent allzu über- bzw. untertrieben realisiert werden.

Wie intensiv Intonation und Akzentuierung betrieben werden, äußert sich auditiv zum einen in der Melodik (Tonhöhenmodulation, Variation der Tonhöhe während des Sprechens; Wechsel zwischen hoch und tief), zum anderen in der Lautstärk modulation (Variation der Lautstärke während des Sprechens; Wechsel zwischen laut und leise) – allerdings nur unter der Voraussetzung, dass sich der Sprecher als Mittel der Realisierung vor allem der Tonhöhe und Lautstärke bedient.

Das akustische Korrelat der Melodik ist die Standardabweichung; sie bildet *eine* Möglichkeit der Quantifizierung der Melodik und gibt die mittlere Abweichung aller gemessenen Grundfrequenzwerte vom arithmetischen Mittel an. Bei einer durchschnittlichen männlichen Stimmbandgrundfrequenz von 115 bis 120 Hz beträgt sie \pm 15 Hz, bei einer durchschnittlichen weiblichen von 210 bis 220 Hz \pm 30 Hz – beide Werte entsprechen jeweils zwei Tönen (1 nach oben + 1 nach unten) bzw. vier Halbtönen (2 nach oben + 2 nach unten).⁴¹⁸ Werden diese Werte bei gleichbleibender Stimmbandgrundfrequenz über- bzw. unterschritten, entsteht der Eindruck einer sehr melodiösen⁴¹⁹ bzw. monotonen Stimme, was je nach Stärke des Abweichens vom Durchschnittswert die Verständlichkeit des Sprechers beeinträchtigen kann.

Ähnlich verhält es sich mit der Lautstärk modulation, deren akustische Entsprechung die Intensitätsmodulation ist: Auch bei dieser gibt es einen Durchschnittswert,⁴²⁰ der über- bzw. unterschritten werden kann, wodurch es zum Eindruck eines sehr starken

⁴¹⁸ Damit eine hohe Stimme genauso melodiös klingt wie eine tiefe, muss sie stärker modulieren; dies bedeutet, dass die durchschnittliche weibliche Stimmbandgrundfrequenz, die ungefähr das Doppelte der durchschnittlichen männlichen Stimmbandgrundfrequenz beträgt, doppelt so stark modulieren muss, um den gleichen Eindruck von Melodik zu erlangen.

⁴¹⁹ Die Voraussetzung dafür, dass bei einer überdurchschnittlichen Standardabweichung der Eindruck einer starken Melodik entsteht, ist, dass die Abweichungen vom Mittelwert regelmäßig und wohl dosiert auftreten und nicht nur punktuell, dafür aber sehr stark (s. unten S. 104).

⁴²⁰ Im Gegensatz zur durchschnittlichen Stimmbandgrundfrequenz und Standardabweichung sind die Werte der durchschnittlichen Intensität und Intensitätsmodulation rein impressionistisch / subjektiv; es gibt hier keine vorgefassten Durchschnittswerte. Die Beurteilung durch den Experten erfolgt hier sowohl auditiv als auch visuell, indem er sich die Amplituden im Oszillogramm ansieht.

Wechsels zwischen laut und leise oder einer ständig gleichbleibenden Lautstärke kommt. Je nach Stärke des Abweichens vom Durchschnittswert ist auch hiermit eine Einbuße der Verständlichkeit verbunden.

Abschließend sollten noch zwei Dinge ergänzt werden: 1) Um ein hohes Maß an Verständlichkeit zu gewährleisten, können die Standardabweichung und Intensitätsmodulation entweder beide im Durchschnittsbereich liegen, oder aber eine der beiden kann etwas über-, die andere etwas unterdurchschnittlich sein; Letzteres bedeutet keinesfalls eine Verständlichkeitseinbuße; es besagt nur, dass der Sprecher zur Realisierung der Intonation und Akzentuierung das Mittel der Tonhöhe oder Lautstärke bevorzugt. 2) Weder die Standardabweichung noch die Intensitätsmodulation geben über die Verteilung der Abweichungen vom Mittelwert Auskunft, d.h. eine durchschnittliche Standardabweichung oder Intensitätsmodulation kann entweder durch viele kleine oder punktuelle starke Abweichungen zustande kommen. Eine gute Verständlichkeit setzt allerdings voraus, dass die Abweichungen a) überhaupt auftreten, b) mit einer gewissen Regelmäßigkeit stattfinden und c) klein dosiert sind. Folglich kann eine Stimme, deren Tonhöhe und / oder Lautstärke sich kaum verändert oder aber stellenweise sehr stark ausschlägt, nicht sehr verständlich sein.

Weitere Phänomene der Ebene der Sprechweise, die Einfluss auf die Verständlichkeit nehmen, sind der Dialekt, Soziolekt, Idiolekt und Jargon:

Der Dialekt ist eine regional oder geographisch bedingte Normabweichung von der Hochsprache, der sich sowohl segmental (Aussprache) als auch suprasegmental (Prosodie: Intonation, Akzent) äußert.⁴²¹ Gerade deshalb ist er eigentlich das Ergebnis des Zusammenwirkens zweier Ebenen (Lautbildung und Sprechweise), doch wird er in der Regel zusammen mit dem Soziolekt, Idiolekt und Jargon der Ebene der Sprechweise zugeordnet. Wollte man ganz genau sein, so müsste man die Zuweisung bei jedem einzelnen Dialekt separat vornehmen, da sich manche Dialekte überwiegend in der Aussprache, andere hingegen vorrangig in der Prosodie, wieder andere in beidem zugleich äußern. Hinsichtlich der Verständlichkeit ist lediglich anzumerken, dass sich der Dialekt (gemeint ist hier nicht die dialektal gefärbte Umgangssprache, die sich bei fast jedem Menschen findet) dann beeinträchtigend auf diese auswirkt, wenn der Sprecher ihn bei einer Person gebraucht, die dieses Dialektes nicht mächtig ist (allerdings sollte man differenzierend hinzufügen, dass es einem Hörer, der zwar selbst diesen Dialekt nicht aktiv beherrscht, jedoch in eben dieser dialektalen Region aufgewachsen ist, leichter fallen wird, etwas von dem Gesprochenen zu verstehen, als jemandem, der aus einem ganz anderen geographischen Gebiet stammt).

⁴²¹ Auch die Lexik (Wortwahl) spielt eine Rolle, doch steht sie nicht im Vordergrund.

Ähnlich verhält es sich mit Soziolekt, Idiolekt und Jargon: Der Soziolekt beinhaltet sprachliche Besonderheiten, die durch die soziale Herkunft bedingt sind und somit soziale Gruppierungen auszeichnen; er manifestiert sich vor allem in der Lexik und Grammatik. Der Idiolekt umfasst individuelle sprachliche Eigentümlichkeiten, die sich ebenfalls besonders in Lexik (eine Person verwendet gerne bestimmte Wörter) und Grammatik ausprägen; hinzu kommen personenbezogene Besonderheiten, wie z.B. das ständige Beenden einer Aussage mit ‚nich(t)‘, ‚oder nich(t)‘, ‚nich(t) wahr‘, ‚gell‘. Der Jargon beinhaltet Merkmale, die verschiedene Berufsgruppen auszeichnen; man könnte ihn auch als berufsbezogene oder Fachsprache bezeichnen (z.B. beim Militär, bei Schülern, Studenten, Arbeitern, Ingenieuren, Juristen, Ärzten und Psychologen). Auch bei ihm handelt es sich in erster Linie um eine lexikalische Erscheinung. Hinsichtlich der Verständlichkeit ist zu sagen, dass sich Soziolekt und Jargon dann positiv auf diese auswirken, wenn sie innerhalb einer Gruppierung oder aber bei Personen angewendet werden, die in häufigem Austausch mit der jeweiligen Gruppierung stehen. Werden sie hingegen auch bei Außenstehenden beibehalten, so wird hierdurch die Kommunikation erheblich erschwert. Ähnlich verhält es sich mit dem Idiolekt, wenn eine Person Wörter bevorzugt, die ihr Gesprächspartner nicht versteht.

Was auf der Ebene der Sprechweise noch zu ergänzen bleibt, sind pathologische Erscheinungen (z.B. die Redefluss-Störungen ‚Stottern‘ und ‚Poltern‘), die je nach Stärke ihres Auftretens die Verständlichkeit des Betroffenen erheblich beeinträchtigen können.

Mit dieser umfassenden Darstellung sollte gezeigt werden, dass a) die Phänomene ‚Verstärkung‘ und ‚Verständlichkeit‘ deutlich voneinander zu differenzieren sind; und dass b) die Verständlichkeit einer Stimme eine sehr viel komplexere Angelegenheit ist, als man auf den ersten Blick annehmen mag: Sie beruht auf zahlreichen Faktoren sämtlicher Ebenen des sprech-sprachlichen Verhaltens, wobei jedoch abschließend hinzuzufügen ist, dass nicht alle von ihnen verständlichkeitsoptimierend eingestellt sein müssen, damit ein hohes Maß an Verständlichkeit gewährleistet ist; manche Kriterien spielen eine größere Rolle, andere hingegen eine geringere, und dementsprechend mehr oder weniger stark fällt ihre An- bzw. Abwesenheit ins Gewicht.

Überblickt man die Faktoren, die für die Verständlichkeit verantwortlich sind, in ihrer Gesamtheit, so fällt auf, dass es für die Verständlichkeit allgemein von Nutzen ist, wenn möglichst viele von ihnen (z.B. Atmung, Präzision der Aussprache im Allgemeinen, Präzision der tatsächlich artikulierten Einzellaute, Redefluss, prosodische Merkmale) unauffällig in Erscheinung treten und zudem auf keiner der vier Ebenen irgendwelche Pathologien vorliegen.

7 Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt?

7.1 Vorstellung und Untersuchung der einzelnen Belege

Wenn im Folgenden die Frage der Verstärkungsfähigkeit antiker Masken einer eingehenden Untersuchung unterzogen wird, so soll dies vorrangig unter dem Aspekt der Verstärkung und nicht der Verständlichkeitsverbesserung geschehen. Der Grund hierfür besteht darin, dass die verschiedenen Argumente, die für eine akustische Funktion der Masken geltend gemacht worden sind, eher auf die Annahme einer Verstärkungsfähigkeit als auf die einer Verständlichkeitsverbesserung schließen lassen. Dennoch soll an Stellen, an denen es angebracht scheint, darauf eingegangen werden, welche Konsequenzen die postulierten Mittel der Verstärkung für die Verständlichkeit des Sprechers mit sich brachten.

Eine Verstärkungsfunktion ist natürlich erst von dem Augenblick an denkbar, wo man Masken aus festem Material (Holz, vergipster Leinwand) herstellte. Mit primitiver Gesichtsfarbe, Laubhüllen oder einfacher Leinwand hätte sich ein solcher Effekt sicher nicht erreichen lassen. Es fehlt allerdings jegliche Notiz darüber, dass dieser Nutzen zu den bereits genannten neu hinzugekommen wäre: kein Wort davon bei Pollux, dem wir 4,133-154 die ausführlichste Beschreibung der antiken Theatermasken verdanken (s. oben S. 54 f.), kein Wort bei den Scholiasten, die sonst mit Kommentaren nicht sparen, kein Wort überhaupt in der gesamten griechischen Literatur.

Besaßen vielleicht nur die römischen Theatermasken die Fähigkeit der Stimmverstärkung? Der römische Grammatiker und Antiquar Gavius Bassus bei Gellius 5,7 spricht ihnen zumindest eine solche zu (s. unten 7.1.1.1). Doch ist einer solchen Annahme von vornherein entgegenzusetzen, dass der Gebrauch der Maske bei den Römern einerseits relativ spät aufkam, andererseits einige Zeit später wieder verschwand. Nirgends findet sich eine Angabe darüber, dass die Schauspieler vor oder nach dieser Phase weniger gut gehört, nirgends darüber, dass die Masken speziell aus Gründen der Verstärkung eingeführt wurden. Vielmehr erfahren wir von Cicero und Sueton, dass der berühmte Q. Roscius Gallus auf diese Weise sein Schielen habe verbergen wollen (s. oben S. 88), und es kann keinesfalls verwundern, dass seine Vorbildfunktion sowie die griechische Herkunft seiner Kollegen, die das Maskenspiel aus ihrer Heimat kannten, zu einer raschen Verbreitung der Maskierung im römischen Bühnenwesen führte. Wäre ein anderer Grund (z.B. Stimmverstärkung) für ihre Einführung und Verbreitung verantwortlich gewesen,⁴²² so hätte dieser sicher bei einem römischen Gewährsmann Erwähnung gefunden.

⁴²² Einen solchen postuliert Ribbeck S. 661, indem er behauptet: „für seine [= Roscius'] Genossen jedenfalls war die Verstärkung des Organs der Hauptzweck, der durch die mit der Zeit sicher eingetretene Erweiterung des Theaters hinreichend erklärt wird.“

Für die Tatsache, dass der Glaube an eine akustische Funktion der antiken Theatermasken dennoch eine starke Verbreitung gefunden hat, sind im Einzelnen folgende Gründe verantwortlich:

- Die Angaben des Gavius Bassus bei Gellius, *Noctes Atticae* 5,7; des Cassiodor, *Variarum <epistulae>* 4,51,7; des Boëthius, *Contra Eutychen et Nestorium* 3, S. 215,176-180 Moerschini.
- Die Fehlinterpretation einiger anderer antiker und spätantiker Notizen (Juvenal 3,175 f.; Lukian, *Anacharsis* 23; *De saltatione* 27; Prudentius, *Contra Symmachum* 2,647 f.; Persius 5,3; Philostrat der Jüngere, *Vita Apollonii* 5,9, S. 171 f. Kayser; sowie Plinius der Ältere, *Naturalis historia* 37,154b; Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 37,22; Isidor, *Etymologiae* 16,15,9).
- Die häufig sehr auffallende Mundöffnung bei den archäologischen Monumenten, für die man eine andere Erklärung nicht zu finden wusste.
- Die Annahme, dass bei der gewaltigen Größe der antiken Freilufttheater und den damit verbundenen Zuschauermassen künstliche Hilfsmittel zur Verstärkung der Stimme unerlässlich gewesen seien.
- Die Tatsache, dass maskierte Schauspieler in unseren Augen befremdend, ja sogar störend wirken, woraus geschlossen wurde, dass die Masken eine spezielle Bedeutung gehabt haben müssen.

Bei der Überprüfung der verschiedenen Argumente soll die gegebene Reihenfolge beibehalten werden: Zu Beginn stehen die literarischen Zeugnisse (Gavius Bassus bei Gellius, Cassiodor, Boëthius; Juvenal, Lukian, Prudentius, Persius, Philostrat der Jüngere; Plinius der Ältere, Solinus, Isidor), gefolgt von den architektonischen Beobachtungen (auffallende Mundöffnungen) und am Ende die pragmatischen Überlegungen (Größe antiker Freilufttheater, Wirkung maskierter Schauspieler).

7.1.1 Literarische Zeugnisse

Abbé de la Chau und Abbé le Blond [1780/1782] 1795, S. 90:

„Daß die Masken dazu gedient haben, die Stimme zu verstärken und in die Ferne zu tragen, ist nicht dem geringsten Zweifel unterworfen. Die stärksten Vernunftschlüsse und Einwendungen vermögen nichts gegen eine Thatsache, welche die Zeugnisse von Schriftstellern für sich hat, die etwas bezeugen, das sie täglich sahen und hörten.“

7.1.1.1 Gavius Bassus, Cassiodor und Boëthius

Da die Angabe des Gavius Bassus⁴²³ bei Gellius,⁴²⁴ *Noctes Atticae* 5,7, als wichtigster Beleg für die Verstärkungsfähigkeit der antiken Theatermasken angesehen wird, soll einer eingehenden Untersuchung derselben der lateinische Text mit einer deutschen Übersetzung vorangeschickt werden:

'Personae' vocabulum quam lepide interpretatus sit quamque esse vocis eius originem dixerit Gavius Bassus.

Wie geistreich Gavius Bassus den Begriff *persona* gedeutet hat und welches der Ursprung dieses Wortes nach seiner Behauptung ist.

(1) *Lepide mi hercules et scite Gavius Bassus in libris, quos >de origine vocabulorum< composuit, unde appellata 'persona' sit, interpretatur; a personando⁴²⁵ enim id vocabulum factum esse coniectat.*
(2) *Nam 'caput' inquit 'et os coperimento⁴²⁶ personae tectum undique unaque tantum vocis emittendae via pervium, quoniam non vaga neque diffusa est, <set> in*

(1) Geistreich, beim Hercules!, und kundig deutet Gavius Bassus in den Büchern, die er ‚Über den Ursprung der Begriffe‘ verfasst hat, woher *persona* benannt worden ist; er vermutet nämlich, dass dieser Begriff von *personare* gebildet worden ist. (2) Denn „Der Kopf“, sagt er, „und <damit auch> der Mund, durch die Umhüllung der Maske von allen Seiten

⁴²³ Gavius Bassus, römischer Grammatiker und Antiquar der spät- und nachrepublikanischen Zeit, von dem nur Fragmente erhalten sind; sein Hauptwerk *De origine verborum et vocabulorum* („Über den Ursprung von Wörtern und Begriffen“) – der Titel ist uns überliefert durch Gellius 3,19,1; allerdings zitiert er ihn auch öfter in der abgekürzten Form *De origine vocabulorum*, wie z.B. 5,7,1 – in mindestens sieben Büchern, wurde besonders von Gellius, aber auch von anderen Autoren benutzt. Erhalten sind acht Fragmente, davon sechs allein durch Gellius; da sie bei ihm in alphabetischer Ordnung aufeinanderfolgen, ist anzunehmen, dass bei Gavius Bassus dieselbe Anordnung zugrunde lag.

⁴²⁴ Aulus Gellius, römischer Schriftsteller des 2. Jh. n. Chr., sammelte unter dem Titel *Noctes Atticae* („Attische Nächte“) Auszüge älterer griechischer und römischer Autoren, von denen uns viele ohne die von Gellius erfassten Zitate nicht erhalten wären. Es ist sein einziges Werk und beinhaltet 20 Bücher, die mit Ausnahme des achten Buches größtenteils erhalten sind. Der Titel *Noctes Atticae* liegt, wie er selbst angibt (*Praefatio* 4; 10), darin begründet, dass er während einer Bildungsreise nach Griechenland (wohl in den Jahren 147/148 n. Chr.) in den langen attischen Winternächten mit der Zusammenstellung seines Werkes begann.

⁴²⁵ Lat. *personare* = *Verbum intensivum* (hinsichtlich der Intensität) von *sonare*; *sonare* („[er]tönen, [er]klingen, [er]schallen“); *personare* („durchtönen, -klingen, -schallen; durch und durch ertönen / erklingen / erschallen; laut [er]tönen / [er]klingen / [er]schallen“); s. auch unten Anm. 429, 431 und 453.

⁴²⁶ Lat. *co(o)perimentum* („Umhüllung, Bedeckung, Überzug“).

⁴²⁷ Lat. *clarus* allgemein („hell, klar“); im Hinblick auf das Gehör („hell, laut, vernehmbar, weithin schallend“); s. auch unten Anm. 430 und 466.

⁴²⁸ Lat. *canorus* („wohltönend, -klingend, melodisch, harmonisch, klangreich“).

⁴²⁹ Lat. *sonitus* („Ton, Klang, Geräusch, Schall,“); s. auch oben Anm. 425 sowie unten Anm. 431 und 453.

⁴³⁰ Lat. *clarescere* allgemein („hell, klar werden“); im Hinblick auf das Gehör („hell, laut, vernehmbar, weithin schallend werden“); s. auch oben Anm. 427 und unten Anm. 466.

unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem ciet, magis claros⁴²⁷ canorosque⁴²⁸ sonitus⁴²⁹ facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere⁴³⁰ et resonare⁴³¹ vocem facit, ob eam causam "persona" dicta est "o" littera propter vocabuli formam productiore.'

bedeckt und nur durch einen einzigen Weg zur Entsendung der Stimme wegsam, bewirkt [bewirken] – da er [= der Weg] ja nicht ausschweifend und ausgedehnt ist, <sondern> eine Stimme erregt, die nur an einem einzigen Ausgang gesammelt und zusammengezogen ist – einen mehr lauten und wohltonenden Schall [Plur.]. Da also jene Bekleidung des Mundes bewirkt, dass die Stimme lauter wird und erschallt, ist *persona* aus diesem Grund benannt worden, wobei der Buchstabe ‚o‘ wegen der Form des Begriffs in die Länge gezogen worden ist.“

Zunächst zum Sprachlichen: Die Etymologie des Wortes *persona* (‚Maske‘) ist bis heute ungeklärt, auch wenn es zahlreiche Ansätze gab, die den Ursprung dieses Begriffs aufzudecken versuchten. Als mit Sicherheit falsch gilt die von Gavius Bassus postulierte Ableitung des Wortes von *personare*, welcher noch Millin (1819),⁴³² Chladni (1827),⁴³³ Corssen (1868),⁴³⁴ Arnold (1875)⁴³⁵ und Bieber [1930] 1985⁴³⁶ folgten.⁴³⁷ Es

⁴³¹ Lat. *resonare* (‚widertönen, -schallen, -hallen; wieder und wieder ertönen / erklingen / erschallen; mit Schall erfüllen, erschallen‘); hier möglicherweise im Sinne von (‚mittönen, -klingen, -schallen, resonieren‘), s. unten S. 113-115. S. des Weiteren oben Anm. 425 und 429 sowie unten Anm. 453.

⁴³² Millin S. 5 f., Anm. 3 (5): „On dérive l'origine du mot *persona* de *personare*, résonner. [...]“ (‚Man leitet den Ursprung des Wortes *persona* von *personare* ab, résonner. [...]‘).

⁴³³ Chladni S. 125 f.: „Eine andere [der Besprechung der Verstärkung durch Masken, S. 125-127, ging die der Verstärkung durch sogenannte Schallgefäße voraus, S. 122-125.], bey den Alten in ihren Theatern gebräuchliche Schallverstärkung war die durch Masken. Aus so vielen Darstellungen derselben, auf Münzen, geschnittenen Steinen und alten Denkmälern, sieht man, dass die Öffnung des Mundes sehr gross und hervorragend war, und nach aussen fast wie die Seitenwände eines Sprachrohrs | divergirte. Juvenal nennt auch diese Öffnung einen Schlund, (*hiatus*) vor dem sich die Kinder der Landleute selbst im Schosse der Mutter fürchteten. [Anm. †: Verweis auf und Wiedergabe von Juvenal 3<,175 f.>] Es ist nicht zu zweifeln, dass die Absicht hiebey hauptsächlich war, den Schall zu verstärken, wie denn auch Aulus Gellius das Wort *persona*, dem Cajus Bassus zu Folge, von *personare* herleitet. [Anm. ††: Verweis auf und Wiedergabe von Gellius 5,7<,2>]“ S. auch unten S. 139.

⁴³⁴ Corssen, Wilhelm Paul: Über Aussprache, Vokalismus und Betonung der lateinischen Sprache, Bd. 1,2, Leipzig ²1868 / ND Hildesheim 2006, S. 482 f.

⁴³⁵ Arnold (1875) S. 21: „Diesen [gemeint ist der lateinische Begriff *persona*] hat man schon im Alterthume mit ‚personare‘ in Verbindung gesetzt [Anm. 3: Verweis auf Gellius 5,7]. Gewiss mit Recht: an der Maske fiel [...] besonders die Mundöffnung auf. Da aber diese dazu diente die Stimme durchtönen zu lassen, so ging man bei der Namengebung von diesem Gesichtspunkte aus, und *persona* bezeichnet also einen Apparat, dessen Zweck ist die Stimme aus sich herausschallen zu lassen. Gegen die Verlängerung des o ist von sprachlicher Seite nichts einzuwenden.“ – Im Gegensatz zu den römischen Masken, von deren Verstärkungsfähigkeit Arnold (1875) überzeugt scheint, spricht er den griechischen Masken diese Fähigkeit ab (S. 29): „Der Mund (*stóma* [im Original griechisch]) war [...] bei allen Masken der griechischen Bühne mehr oder minder geöffnet. Abgesehen von dem praktischen Zwecke das Athmen und das

handelt sich hierbei um eine antike Grammatiker-Erfindung, die auf dem scheinbaren (*persōna* ≠ *persōnare*) Gleichklang der beiden Wörter beruht, wie schon Abbé de la Chau und Abbé le Blond [1780/1782] 1795, S. 85 f., richtig bemerkt haben:

„Wenn die Absicht dieser ungeheuern Oefnungen war, die Stimme so zu verstärken, daß sie in den entferntesten Theilen des Schauspielhauses gehört werden konnte, so hätten sie, da sie bestimmt waren, einerley Wirkung hervorzubringen, auch nahezu einerley Form haben müssen. Nun findet man aber deren runde, ovale; andere, die in die Länge gezogen sind; einige mit | ganz zum Munde heraushängender Zunge, und wieder andere, wo die Zähne so nahe aneinander und auf eine Art gestellt sind, daß sie den Ton eher aufhalten als verbreiten. Umsonst beruft man sich auf ein Capitel des *Aulus Gellius*, wo der Ausdruck: *Persona* von *Personare*, Schallen, abgebildet wird: Um diese Ableitung umzustößen, wird die Bemerkung hinreichen, daß die zweyte Sylbe des Zeitworts kurz, die des Substantivs aber lang ist.“

Blume [1978] 1991, S. 60:

„Die Hypothese, daß auch die Masken der Stimmverstärkung dienten, basiert auf der falschen Herleitung des lateinischen Wortes *persona* ‚Maske‘ von *personare* ‚hindurchtönen‘; sie sollte keine Verfechter mehr finden.“

Allerdings wurde auch bis heute aufgrund der Vielzahl von Problemen, die auf der Suche nach der Herkunft dieses Begriffs zu berücksichtigen sind, noch kein Ansatz gefunden, der nahezu allen zu beachtenden Gesichtspunkten genügt. Treffend schloss deshalb schon Albrecht von Blumenthal [1937] 1981, Art. *Persona*, Sp. 1040 seinen Überblick über die bisherige Forschungsgeschichte mit den Worten:

„Die Lösung des schwierigen Problems ist noch nicht gefunden. Die Aporie offenzuhalten scheint geratener als den energischen und gestreichen Lösungsversuchen beizupflichten.“

Was die postulierte Verstärkungsfunktion der antiken Theatermaske betrifft, so geht eines aus der wiedergegebenen Stelle mit aller Deutlichkeit hervor: Gavius Bassus weiß weder etwas von einer spezifisch gebildeten Mundöffnung noch etwas von einer eigens in der Mundöffnung angebrachten Vorrichtung zur Verstärkung der Stimme. Dennoch schreibt er ihr die Fähigkeit zu, die Stimme zu verstärken: *magis claros canorosque sonitus facit*; das Ergebnis ist also ‚ein mehr lauter und wohltonender Schall‘. Dieser soll dadurch zustande kommen, dass die ringsum geschlossene Höhlung der Maske, die,

Sprechen zu erleichtern (nicht aber die Stimme zu verstärken), sollte vielleicht dadurch ähnlich wie in der bildenden Kunst dem ganzen Gesichte mehr Leben und Ausdruck verliehen werden.“

⁴³⁶ Bieber [1930] 1985, Art. *Maske*, Sp. 2070: „Der lateinische Ausdruck *persona* kommt von *personare*“.

⁴³⁷ Ebenso falsch ist die Ableitung von Scaliger, Buch 1, Kapitel 13, 20b, S. 194,29-196,4: *Quare | non immerito persona dictus est habitus is fictus, qui veram imitaretur. Non quemadmodum refert Gellius: a personando, quia cetera tecta, ora tantum aperta essent, unde vox exaudiretur, sed quod erat perisōma* [im Original griechisch] („Deshalb | wurde nicht mit Unrecht dasjenige vorgetäuschte Äußere *persona* genannt, das die wahre <*persona*> nachahmte. Nicht wie Gellius berichtet: von *personare*, da ja das Übrige bedeckt, nur der Mund offen sei, woher die Stimme aus der Ferne / deutlich gehört werden könnte, sondern weil sie [= die *persona*] um den Körper herum [*perisōma*] war“).

wie bereits dargelegt wurde, keine Gesichts-, sondern eine Kopfmaske war, die Stimme ihres Trägers durch eine einzige, noch dazu sehr enge Mundöffnung nach außen gelangen lässt.

Wie mag sich Gavius Bassus den der Verstärkung zugrundeliegenden Vorgang vorgestellt haben? Eine Möglichkeit wäre, dass er an eine ‚Konzentrations- und Richtwirkung‘ der Mundöffnung dachte: Die Maske, welche die Schallwellen allein durch die Enge im Mundbereich entweichen ließ (*unaque tantum vocis emittendae via pervium* ‚und nur durch einen einzigen Weg zur Entsendung der Stimme wegsam‘), bündelte diese auf ihrem Weg nach draußen und strahlte sie folglich gerichtet ab (*in unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem ciet* ‚eine Stimme erregt, die nur an einem einzigen Ausgang gesammelt und zusammengezogen ist‘).

Mongez (1815) S. 257 (Unterstreichungen nicht im Original):

Le texte d’Aulu-Gelle ne lui paroît pas avoir été cité plus à propos par l’auteur d’Anacharsis. Aulu-Gelle dit que le masque, enveloppant la tête de toutes parts, et n’offrant à la voix qu’une seule issue, la recueille, pour ainsi dire, l’empêche de se disperser, et la rend par cela même plus claire et plus sonore. Il n’est point, comme on le voit, question de lames de métal placées dans la bouche des masques; la forme de la bouche n’est pas même indiquée. Suivant Aulu-Gelle, continue M. Mongez, ce n’est pas la forme de la bouche qui augmente l’intensité du son, mais c’est le masque entier qui entoure la tête et concentre la voix.

‚Der Text des Aulus Gellius scheint ihm [= Mongez] nicht günstiger zitiert worden zu sein vom Autor des ›Anacharsis‹ [= Barthélemy]. Aulus Gellius sagt, dass die Maske, den Kopf in allen Teilen umhüllend und der Stimme nur einen einzigen Ausgang bietend, sie [= die Stimme] sammelt, um sie sozusagen daran zu hindern, sich auszubreiten, und macht sie gerade dadurch mehr laut und mehr schallend. Es ist, wie man sieht, überhaupt nicht die Rede von Metallplättchen, die im Maskenmund platziert sind; die Form des Mundes ist nicht einmal vermerkt. Gemäß Aulus Gellius, fährt M. Mongez fort, ist es nicht die Form des Mundes, die die Intensität des Schalles vermehrt [= verstärkt], sondern es ist die gesamte Maske, die den Kopf umgibt und die Stimme konzentriert.‘

Millin (1819) S. 5 f. mit Taf. 2-5, Nr. 1-8; dieselben auch bei Wieseler (1851) Taf. 5, Nr. 9-16 (Unterstreichungen nicht im Original):

Ces masques tragiques étoient d’une grandeur énorme; ils ne couvroient pas seulement le devant du visage, ainsi que leur nom grec *prosopeion* pourroit le faire croire, mais ils emboîtoient toute la tête; de manière que le son de la voix, répercuté dans cette énorme cavité, et sortant par une seule issue, acquéroit plus d’intensité et de force, | et pouvoit parvenir jusqu’aux derniers bancs qui servoient de siège aux spectateurs.

‚Diese tragischen Masken waren von einer gewaltigen Größe; sie bedeckten nicht nur die Vorderseite des Gesichts, so wie ihr griechischer Name *prosopeion* Glauben machen könnte, sondern sie umfassten den ganzen Kopf; von einer Weise, dass der Stimmschall, zurückgeworfen [resoniert habend?] in dieser gewaltigen Höhlung und nur durch einen Ausgang hinausgehend, mehr Intensität und Stärke gewann | und bis zu den letzten Bänken gelangen konnte, die den Zuschauern als Sitzgelegenheit dienten.‘

Allerdings wäre die mit einer Konzentration und Richtung einhergehende Wirkung weder wünschenswert noch überhaupt möglich gewesen: Zum einen genossen durch diese Art der Verstärkung ausschließlich diejenigen Zuschauer einen Vorteil, die in Richtung und Höhe der Mundöffnung saßen. Alle übrigen Theaterbesucher waren von der Verstärkung nicht nur ausgeschlossen, sondern erfuhren zudem noch eine Lautstärkeeinbuße. Dies wiegt umso schwerer, wenn man die Architektur der antiken Theater betrachtet: Das Publikum saß nicht wie heute in seiner Gesamtheit gegenüber den Schauspielern, sondern in einem Halbkreis⁴³⁸ um diese herum (ein nicht unbeträchtlicher Teil befand sich also seitlich des Geschehens). Dies hatte zur Folge, dass die Zahl der Zuschauer, die von der Richtwirkung profitierte, sehr gering war, da der überwiegende Teil außerhalb derselben saß.⁴³⁹ Zum anderen kann die Richtwirkung, sofern sie die Zuschauer überhaupt erreichte, nur sehr schwach gewesen sein: Zwischen den Schauspielern und dem Publikum lag eine nicht zu vernachlässigende Distanz (zur Erinnerung: Schon im 5. Jh. v. Chr. betrug die Entfernung von den obersten Sitzreihen bis zu den Schauspielern im Dionysos-Theater von Athen mehr als 100 Meter, s. oben S. 47 f.). Über eine so weite Strecke konnte die durch eine einfache Öffnung bedingte Richtwirkung unmöglich erhalten bleiben: Sobald Schallwellen eine Enge passiert haben und nicht mehr deren konzentrierendem Einfluss ausgesetzt sind, beginnen sie, sich radial in der Atmosphäre auszubreiten. Die Richtwirkung nimmt also bereits mit Verlassen der Enge ab und wird mit zunehmender Entfernung von dieser immer schwächer. Bei einer so großen Distanz, die die Schallwellen zurücklegen mussten, um die Zuschauer zu erreichen, kann die Richtwirkung allenfalls nur noch sehr schwach gewesen sein.

⁴³⁸ Bei griechischen Theatern umfasste der Zuschauerraum meist etwas mehr als einen Halbkreis, doch gab es auch halbkreisförmige, bisweilen auch deutlich darunterbleibende Grundrisse. Bei römischen Theatern war der Halbkreis die Regel, s. auch Isler, Hans Peter: Art. *Theater*. In: DNP 12,1, 2002 (Sp. 259-266) 261 (II. Architektur).

⁴³⁹ Ähnliche Überlegungen finden sich bei Dingeldein S. 33 in Zusammenhang mit der Besprechung der trichterförmigen Mundöffnung (s. unten 7.1.2.1), die er mit einem Sprachrohr vergleicht. „Die Wirksamkeit desselben [gemeint ist das Sprachrohr] beruht vielmehr vorwiegend auf dem Zusammenhalten der Schallwellen; für einen mehr oder weniger eng begrenzten Raum wird die Verständlichkeit erhöht, für jeden außerhalb desselben befindlichen Hörer aber in demselben Maße vermindert. [...] Wenn die Maske des Spielers wie ein Sprachrohr funktionierte, so wurde für einen kleinen Teil des Publikums die Verständlichkeit erhöht, jedoch auf Kosten aller übrigen Hörer. Wo bleibt da der Gewinn? Nun denke man gar an Masken, bei denen die beiden Gesichtshälften verschiedenen Ausdruck hatten, wie solche bei Tragödien und Komödien in Gebrauch waren. [...] Der Träger einer solchen war genötigt, je nach dem Affekt, den er darzustellen hatte, bald die eine, bald die andre Seite dem Publikum zuzuwenden. Die seitliche Wendung wird für einen Teil der Hörer ohnehin störend gewesen sein; sie wurde unerträglich, wenn der Schauspieler durch eine Art Sprachrohr redete.“ Vgl. auch Chladni S. 127: „Die Wirkung solcher Masken [= sprachrohrartige Mundöffnung; Ausfütterung oder Einlage derselben mit einer klingenden Steinart] kann nun nach unsern Begriffen auch nicht anders, als sehr schlecht gewesen seyn, weil die Stimme ungefähr so geklungen haben muss, als ob man durch ein Sprachrohr redete, und weil die Verstärkung sehr ungleich gewesen seyn muss, nachdem der Schauspieler das Gesicht mehr nach der einen, oder nach der andern Seite wendete.“

Eine andere Möglichkeit wäre, dass sich Gavius Bassus die Maske als einen ‚Resonator‘⁴⁴⁰ vorstellte (*clarescere et resonare vocem facit* ‚bewirkt, dass die Stimme lauter wird und erschallt‘), der mit Hilfe der Eigenresonanzen der in ihm enthaltenen Luft die Stimme des Schauspielers verstärkte.

Mongez (1815) S. 257 (Unterstreichungen nicht im Original):

Le texte d’Aulu-Gelle ne lui paroît pas avoir été cité plus à propos par l’auteur d’Anacharsis. Aulu-Gelle dit que le masque, enveloppant la tête de toutes parts, et n’offrant à la voix qu’une seule issue, la recueille, pour ainsi dire, l’empêche de se disperser, et la rend par cela même plus claire et plus sonore. Il n’est point, comme on le voit, question de lames de métal placées dans la bouche des masques; la forme de la bouche n’est pas même indiquée. Suivant Aulu-Gelle, continue M. Mongez, ce n’est pas la forme de la bouche qui augmente l’intensité du son, mais c’est le masque entier qui entoure la tête et concentre la voix.

‚Der Text des Aulus Gellius scheint ihm [= Mongez] nicht günstiger zitiert worden zu sein vom Autor des ›Anacharsis‹ [= Barthélemy]. Aulus Gellius sagt, dass die Maske, den Kopf ganz umhüllend und der Stimme nur einen einzigen Ausgang bietend, sie [= die Stimme] sammelt, um sie sozusagen daran zu hindern, sich auszubreiten, und macht sie gerade dadurch mehr laut und mehr schallend. Es ist, wie man sieht, überhaupt nicht die Rede von Metallplättchen, die im Maskenmund platziert sind; nicht einmal die Form des Mundes ist vermerkt. Gemäß Aulus Gellius, fährt M. Mongez fort, ist es nicht die Form des Mundes, die die Intensität des Schalles vermehrt [= verstärkt], sondern es ist die gesamte Maske, die den Kopf umgibt und die Stimme konzentriert.‘

Millin (1819) S. 5 f. mit Taf. 2-5, Nr. 1-8; dieselben auch bei Wieseler (1851) Taf. 5, Nr. 9-16 (Unterstreichungen nicht im Original):

Ces masques tragiques étoient d’une grandeur énorme; ils ne couvroient pas seulement le devant du visage, ainsi que leur nom grec *prosopeion* pourroit le faire croire, mais ils emboîtoient toute la tête; de manière que le son de la voix, répercuté dans cette énorme cavité, et sortant par une seule issue, acquéroit plus d’intensité et de force [Anm. 3: On dérive l’origine du mot *persona* de *personare*, résonner. (...)], | et pouvoit parvenir jusqu’aux derniers bancs qui servoient de siège aux spectateurs.

‚Diese tragischen Masken waren von einer gewaltigen Größe; sie bedeckten nicht nur die Vorderseite des Gesichts, so wie ihr griechischer Name *prosopeion* Glauben machen könnte, sondern sie umfassten den ganzen Kopf; von einer Weise, dass der Stimmschall, zurückgeworfen [resoniert habend?] in dieser gewaltigen Höhlung und nur durch einen Ausgang hinausgehend, mehr Intensität und Stärke gewann [Anm. 3: Man leitet den Ursprung des Wortes *persona* von *personare* ab, résonner. (...)] | und bis zu den letzten Bänken gelangen konnte, die den Zuschauern als Sitzgelegenheit dienten.‘

⁴⁴⁰ Für die Tatsache, dass der Vorgang der Resonanz bereits in der Antike bekannt war, sprechen Angaben bei Aristoteles, *Problemata* 11,8 f.,899b,25-900a,3; 19,50,922b,35-923a,3; Vitruv 1,1,9; 5,3,8; 5,4 f. und Seneca, *Naturales Quaestiones* 6,19,2.

Auch Dingeldein [1890] 1975, S. 19 vermutet, dass Gavius Bassus an Resonanz dachte, doch scheint Dingeldein, auch wenn er sich diesbezüglich kritisch äußert, den der Resonanz zugrundeliegenden physikalischen Vorgang und die damit einhergehende auditive Wirkung nicht verstanden zu haben:

„Wahrscheinlich dachte der Grammatiker an die Resonanz der Stimme (*clarescere et resonare vocem facit*) in einem hohlen Gefäße, etwa einem Fasse, deren Wirkung den Alten bekannt war [Verweis auf und Wiedergabe von Seneca, *Naturales Quaestiones* 6,19<2>]. Aber die Sache liegt doch ganz anders bei einer Maske, die durch den Kopf des Darstellers und die etwa noch untergelegten *pilidia* [im Original griechisch] fast ganz ausgefüllt wird. Der Träger derselben kann freilich, wenn ein Teil der Schallwellen sich in den Wänden der Maske fängt, erfahrungsgemäß den Eindruck einer Tonverstärkung erhalten; für den Hörer dagegen werden die etwa entstehenden summenden Nebentöne eher störend als förderlich sein.“

Abgesehen davon, dass auch der Versuch der Stimmverstärkung mittels Resonanz nichts anderes als eine Unmöglichkeit darstellt,⁴⁴¹ besitzen wir viel zu geringe gesicherte Kenntnisse über die antiken Theatermasken, um fundierte Aussagen über ihre resonatorischen Fähigkeiten treffen zu können. Hier wäre zunächst einmal das Material, aus dem die Masken gefertigt wurden: Bestanden sie wirklich aus Holz und / oder vergipster Leinwand, oder aber wurden vielleicht andere Materialien bevorzugt? Wenn ja, waren diese eher schallweicher oder schallharter Natur (dies zu wissen ist sehr wichtig, da hiervon abhängt, ob das Maskeninnere eine eher absorbierende oder reflektierende Wirkung hatte)? Ganz essentiell ist die Frage, ob sich im Innern der Masken überhaupt Luft befand; Demosthenes 19,255 spricht von *pilidia* (‚Filzkappen‘ – auf jeden Fall ein ziemlich schallweiches Material), die gemäß Ulpian (zu Demosthenes 19,255) dazu dienen, den Kopf der Schauspieler vor dem Gewicht der schweren Masken zu schützen (s. oben S. 46 f.). Doch wie hat man sich diese vorzustellen? Bestanden sie in einfachen Käppchen, die wie die jüdische *Kippa* bzw. der katholische *Piléolus* nur die Oberfläche des Kopfes bedeckten, so dass in der Maske noch reichlich Luft blieb, oder aber hat man sich diese als regelrechte Strumpfmasken zu denken, die das Maskeninnere vollständig

⁴⁴¹ Um eine Verstärkung der Stimme mittels Resonanz zu ermöglichen, müsste die in der Maske eingeschlossene Luft sämtliche das Ansatzrohr verlassende Grund- und Obertöne in ihrer Intensität erheblich verstärken, wobei jedoch die gesamte Teiltonstruktur, d.h. die Verhältnisse (hinsichtlich Zahl, Intensität, Frequenzlage und Bandbreite) zwischen den einzelnen Teiltonbereichen (Formanten und Antiformanten) erhalten bleiben müssten (nur so können Klangfarbe und Verständlichkeit der Stimme bei gleichzeitig ansteigender Intensität gewahrt werden). Die Maske und die in ihr enthaltene Luft wären somit einem zweiten Ansatzrohr vergleichbar, dessen Konfiguration und damit Dämpfungseigenschaften mit denen des eigentlichen Ansatzrohres übereinstimmen, das jedoch zusätzlich die Fähigkeit besitzt, sämtliche Signalanteile zu verstärken. Eine solche Leistung könnte jedoch von einem einfachen Kugelresonator niemals bewerkstelligt werden. – Einen Beleg dafür, dass man bereits in der Antike eine zumindest auditive Vorstellung von Klangfarbe besaß, liefert der römische Dichter Lukrez, *De rerum natura* 4,524-546, wo in Zusammenhang mit einer Besprechung der menschlichen Stimme (524-571) darauf hingewiesen wird, dass sich von dieser der Klang der Tuba (543), der Zither (544) und der Nachtigall (545 f.) deutlich unterscheidet, s. hierzu Thielscher, Paul: Die Schallgefäße des antiken Theaters. In: Festschrift Franz Dornseiff zum 65. Geburtstag, hg. von Horst Kusch, Leipzig 1953 (S. 334-371) 342 f. Eine onomatopoeische (lautmalerische) Unterstreichung erfahren die unterschiedlichen Klangfarben dadurch, dass bei der Tuba der Vokal ‚u‘, bei der Zither der Vokal ‚r‘ und bei der Nachtigall der Vokal ‚l‘ überwiegt.

ausfüllten? Was ist mit der Innenseite der Masken? War diese eher glatt, so dass die Masken einen einzigen großen Hohlraum bildeten, oder aber waren dort analog zur Außenseite Erhebungen und Vertiefungen zu finden, die gegebenenfalls zu Teilhohlräumen mit spezifischen Eigenresonanzen führen konnten? Hinzu kommt die Frage, wie es sich mit dem Körperschall verhielt, denn der Schall gelangte nicht nur über den Mund und die Nase des Sprechers in das Maskeninnere, sondern auch über die Schädelknochen und das Gewebe. Die Folge musste eine nicht unerhebliche Verdampfung und damit Verständlichkeitsbeeinträchtigung sein, da beim Körperschall die höheren Teiltöne eine starke Dämpfung erfahren.

Die Kritik, die Dingeldein S. 18 an der von Gavius Bassus gegebenen Beschreibung der antiken Masken äußert, bedarf selbst wiederum der Beanstandung: Dingeldein weist darauf hin, dass die Behauptung des Gavius Bassus, die Stimme erfahre dadurch eine Verstärkung, dass die ringsum geschlossene Höhlung diese nur durch eine einzige, noch dazu sehr kleine Öffnung entweichen lasse, allein schon deshalb eine Unmöglichkeit darstelle, weil die römischen Masken nicht so aussahen, wie Gavius Bassus diese beschreibt – er bezieht sich hierbei auf Arnold (1888) S. 1578b, dessen Ansicht im Folgenden wiedergegeben werden soll – und dass die Art, wie sie tatsächlich aussahen, keinesfalls geeignet gewesen sei, die Stimme zu verstärken: Gemäß Arnold legte gerade die römische Schauspielkunst, viel mehr noch als die griechische, großen Wert auf Mimik und Gestik.⁴⁴² Da die Einführung der Maskierung für das Mienenspiel eine erhebliche Einschränkung bedeutete,⁴⁴³ war die Kritik, welche die älteren Zuschauer an der ungewohnten Neuerung übten (Cicero, *De oratore* 3,221; Wiedergabe und Übersetzung s. oben S. 87), nur allzu verständlich. Man versuchte deshalb, die Mimik trotz der Maskierung wieder deutlicher hervorzuheben „[...] und wenn man auch gleich den Griechen sich der doppelgestalteten Masken [...] bediente, so griff man doch noch zu einem anderen Mittel, um das Mienenspiel zur besseren Geltung zu bringen: es wurden nämlich an der Maske so weite Öffnungen ausgeschnitten, daß nicht nur das ganze Auge samt Brauen und Thränensack, sondern auch der ganze Mund deutlich wahrgenommen

⁴⁴² Arnold (1888) S. 1578b (bei den Römern): „Ganz besonderes Gewicht aber legte die römische Schauspielkunst und zwar in noch höherem Grade als die griechische auf das Mienenspiel [Anm. 2: Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Cicero, *De oratore* 3,221] und die Gestikulation.“ Derselbe a. a. O., S. 1575b-1576a (bei den Griechen): „Bezüglich der Schauspielkunst ist hier zunächst zu bemerken, daß auf der griechischen Bühne | das Mienenspiel infolge des Gebrauches der Masken und der großen Entfernung der Schauspieler vom Publikum fast ganz wegfiel.“ Ribbeck S. 661 (über das römische Theater): „Aber bei dem geringen Zwischenraum zwischen Bühne und Publicum, da auch die Orchestra den Zuschauern eingeräumt war, musste die Starrheit der Maske mit der unnatürlich grossen Mundöffnung viel störender wirken als im griechischen Theater, wo ein feineres Mienenspiel doch unbemerkt geblieben wäre. Daher gefiel jene Neuerung [...] im Anfang keineswegs. Die Zuschauer, gewöhnt an ein ausdrucksvolles Mienenspiel, blieben bei aller Kunst des Roscius kalt. [Anm. 77: Verweis auf jetzt Cicero, *De oratore* 3,221]“

⁴⁴³ Hiervon können allenfalls die den Schauspielern am nächsten sitzenden Zuschauer betroffen gewesen sein, da für den Großteil des Publikums die Mimik der einzelnen Handlungsträger aufgrund der großen Distanz ohnehin nicht erkennbar war.

werden konnte [...]. Doch scheint die eben erwähnte Gestaltung der Masken erst in einer späteren Epoche (im 2. Jahrh. n. Chr.) erfolgt zu sein und den Übergang zu der in Donats Zeit bereits vollzogenen gänzlichen Abschaffung der Masken gebildet zu haben. Damals nämlich wurden jedenfalls die Komödien ohne Masken gespielt [Anm. 3: Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Donat zu Terenz, *Andria* 4,3,1,1, Bd. 1, S. 212,3-6 Wessner].⁴⁴⁴ Es ist vollkommen unverständlich, warum Dingeldein, zumal ihm der Zeitpunkt dieser Gestaltungsänderung aus Baumeister bekannt war, dieses relativ späte Stadium des römischen Maskenwesens zum Anlass nimmt, das von Gavius Bassus beschriebene Aussehen der Masken (ringsum geschlossene Höhlung mit nur einer einzigen, noch dazu engen Mundöffnung) in Abrede zu stellen: Die Lebenszeit des Gavius Bassus fiel in das 1. Jh. v. Chr. und somit in eine relativ frühe Phase des römischen Maskenwesens (die Einführung erfolgte durch Q. Roscius Gallus im 2.-1. Jh. v. Chr.). Es ist somit durchaus möglich, dass es anfangs unter den römischen Masken auch solche gab, die dem von Gavius Bassus beschriebenen Aussehen entsprachen. Was die Gestaltung der römischen Masken im 2. Jh. n. Chr. betrifft, so spricht Dingeldein S. 18 dieser, wie bereits angedeutet wurde, die Fähigkeit der Stimmverstärkung ab: „Durch derartige Masken wurde jedenfalls die Stimme des Trägers in keiner Weise alteriert, nicht abgeschwächt, aber ganz gewiß auch nicht verstärkt.“

Etwas anderes muss an der Aussage des Gavius Bassus in der Tat verwundern, auch wenn es Dingeldein nicht aufgefallen zu sein scheint: Gavius Bassus übergeht die Augenöffnungen der Maske, die für den Schauspieler doch unerlässlich waren. Inwieweit durch diese zusätzlich Schall nach außen gelangte, können wir nicht sagen, da wir zu wenig über die innere Gestaltung der Masken wissen. Ähnlich verhält es sich mit den Nasenlöchern: Auch sie finden bei Gavius Bassus keine Erwähnung, sind aber archäologisch durchaus bezeugt. Rein künstlerisch wären sie sicher vernachlässigbar gewesen (entsprechende Farbänderungen oder Materialvertiefungen hätten diesen Zweck auch erfüllt), doch wenn man bedenkt, dass ein Teil des sprachlichen Signals auch über die Nase des Sprechers nach außen gelangt, so kam ihnen bei den Masken eine nicht unerhebliche Bedeutung zu. Ob ihr Vorhandensein allerdings die Regel oder die Ausnahme bildete und ob sich bei ihrer Abwesenheit im Extremfall der Eindruck eines geschlossenen Näsels (Hyponasalität) einstellen konnte, darüber lässt sich nichts Sicheres sagen.

Schließlich soll noch auf einen Punkt hingewiesen werden, zu dem sich schon Dingeldein S. 18 kritisch geäußert hat. Er betrifft wiederum die Enge der Mundöffnung, der nach Ansicht des Gavius Bassus die Aufgabe zukam, die Stimme des Schauspielers zu verstärken. Dingeldein merkt demgegenüber kritisch an, dass die geringe Größe vielmehr eine Gefahr in sich barg: Je nachdem, wie klein die Öffnung war, konnte diese die Artikulationsfreiheit des Schauspielers erheblich beeinträchtigen, wodurch dieser

⁴⁴⁴ Hinsichtlich Donat zu Terenz, *Andria* 4,3,1,1, Bd. 1, S. 212,3-6 Wessner, s. oben Anm. 396.

weniger präzise artikulierte und folglich weniger deutlich und verständlich sprach.⁴⁴⁵ Die Feststellung Dingeldeins lässt sich noch erweitern, wenn man nicht nur den artikulatorischen, sondern auch den akustischen Aspekt der Verständlichkeit miteinbezieht: Wie bereits dargelegt (s. oben S. 115), war mit dem Körperschall, der zusammen mit dem durch Mund und Nase abgestrahlten Schall in das Maskeninnere gelangte, eine Verdampfung und somit Verständlichkeitsbeeinträchtigung verbunden. Nimmt man hinzu, dass die Masken kaum Resonatoren vergleichbar waren, sondern eher einem zweiten Ansatzrohr, dessen Konfiguration und damit Dämpfungseigenschaften sich erheblich von denjenigen des menschlichen Ansatzrohres unterschieden, so erfuhr die Verständlichkeit hierdurch eine weitere Einbuße: Das eigentlich fertige Signal gelangte nach Verlassen von Schauspielermund und -nase in ein zweites Ansatzrohr und wurde dort nochmals überformt. Dies hatte zunächst einmal zur Folge, dass es insgesamt abgedämpft wurde, denn aus phonetischer Sicht wird den Masken eher eine generell dämpfende als verstärkende Wirkung zuzuschreiben sein; darüber hinaus war mit dieser nun andersartigen Konfiguration eine Beeinflussung der lautspezifischen Resonanz- und Antiresonanzgebiete und damit eine Veränderung der Formanten und Antiformanten verbunden (hinsichtlich ihrer Zahl, Frequenzlage, Bandbreite, Intensität bzw. Nicht-Intensität), wodurch der Einzellautcharakter, d.h. die lautspezifische Qualität, eine erhebliche Beeinträchtigung erfuhr.

Eine abschließende Zusammenfassung soll verdeutlichen, dass die Angabe des Gavius Bassus, welche lange Zeit als Hauptbeleg für die Verstärkungsfähigkeit der antiken Masken galt, in vielerlei Hinsicht zu wünschen übrig lässt: 1) Die Verstärkungsmöglichkeiten, welche die von Gavius Bassus beschriebene Konfiguration der Masken (ringsum geschlossene Höhlung mit nur einer einzigen, noch dazu sehr engen Öffnung) erlaubte, waren weder wünschenswert (Konzentrations- und Richtwirkung) noch überhaupt möglich (Konzentrations- und Richtwirkung, Resonanz). 2) Die gegebene Beschreibung ist nicht vollständig (Augen-, eventuell auch Nasenöffnungen werden übergangen, wodurch die ganze Theorie hinfällig zu werden droht). 3) Nicht nur die Enge

⁴⁴⁵ Dingeldein S. 18 f.: „War die Mundöffnung enger [als die weiten Mundöffnungen der römischen Masken, die es gemäß Arnold (1888) S. 1578b seit dem 2. Jh. n. Chr. gab], so konnte sie die Freiheit und Deutlichkeit der Aussprache unter Umständen beeinträchtigen [Anm. 2: Verweis auf und Wiedergabe von Bernhardy S. 103], nicht aber dieselbe erhöhen, wie sich Bassus das vorstellte. Aber diesem | kam es eben auch nur auf eine Wortklärung an, und mit Recht sagt Bernhardy [Verweis auf Bernhardy S. 114], der Gedanke schmecke nach bloßer Etymologie.“ Dingeldeins Verweis auf Bernhardy S. 103 entspricht in der mir vorliegenden Ausgabe S. 110. Eine Einsichtnahme der betreffenden Stelle zeigt, dass Dingeldein die Auffassung Bernhardys ungenau wiedergibt: Bernhardy sieht die Ursache für die durch eine enge Mundöffnung bedingte Deutlichkeitsverminderung nicht in der eingeschränkten Artikulationsfreiheit des Maskenträgers, sondern vielmehr in der Tatsache, dass dieser aufgrund der Enge der Mundöffnung dazu neigte, zu laut zu sprechen, wodurch die Verständlichkeit, wie bereits dargelegt wurde (s. oben S. 93), ebenfalls beeinträchtigt werden kann: „außerdem nützten die Masken, an denen der weit geöffnete Mund und die bis zur Starrheit grell ausgeprägten Umrisse des Gesichts uns auffallen, indem sie den Hang zum Uberschreien und Auftreiben des Tons dämpften.“ Der Verweis auf Bernhardy S. 114 entspricht in der mir vorliegenden Ausgabe S. 123; eine Wiedergabe der entsprechenden Stelle erfolgt unten in Anm. 446.

der Mundöffnung, sondern die Masken überhaupt bargen die Gefahr und Verständlichkeitsbeeinträchtigung in sich, was die Maske zu einem erheblichen Nachteil für das Publikum werden ließ.

Dingeldein [1890] 1975, S. 19:

„Unter den Neueren hat denn auch die Lehre des Bassus, wonach die Masken an und für sich und zwar alle Masken eine Verstärkung der Stimme bewirkt hätten, kaum einen Anhänger gefunden. Nur Ribbeck scheint dem alten Grammatiker auf's Wort zu glauben, wenn er sagt (Römische Tragödie S. 661): [jetzt Originalzitat] »Denn die Gesichtsmaske (*persona*) hatte den Vortheil, den vollen Strom der Stimme zu concentriren und ihr einen sonoren Klang zu geben. [Anm. 75: Daher die falsche Etymologie von Gavius Bassus bei Gellius V 7.]«

Warnecke [1913] 1962, Art. *Histrion*, Sp. 2123:

„Die Untersuchungen von Otto Dingeldein haben erwiesen, daß die allbekannte Erzählung des Aulus Gellius [Verweis auf 5,1,2; gemeint 5,7,2] über die Verstärkung der Stimme der Schauspieler durch die Maske ganz unbegründet wäre: dazu konnte die alte Maske schon ihren konstruktiven Eigentümlichkeiten nach unmöglich bestimmt sein.“

Nicht aus den Augen verlieren sollte man auch, wer Gavius Bassus eigentlich war. Als Grammatiker war er vor allem philologisch interessiert; Grammatik und Stilistik, (zumal zumindest seine Jugend unter den prägenden Einfluss Ciceros fiel), Wortetymologien und -erklärungen bildeten sein Hauptinteressens- und Forschungsgebiet. Somit kann es nicht verwundern, dass von ihm selbst das Problem der Verstärkungsfähigkeit antiker Masken rein sprachwissenschaftlich behandelt wurde. Gavius Bassus kam es ausschließlich auf die etymologische Herkunft des Wortes *persona* an, die er in dem scheinbar gleichklingenden *personare* fand. Da die klangliche Ähnlichkeit allein als Erklärung nicht ausreichte, bedurfte es zusätzlich einer inhaltlichen Begründung, und so kam es zu der von Gavius Bassus vorgenommenen Beschreibung einer hypothetischen Stimmverstärkung durch die Theatermasken.⁴⁴⁶ Solche jeglicher naturwissenschaftlicher Grundlage entbehrenden Grammatiker-Erfindungen waren in der Antike freilich keine Seltenheit.

Mit der Angabe des Gavius Bassus liegt uns die einzige antike Quelle vor, die den Theatermasken eine schallverstärkende Wirkung zuschreibt.⁴⁴⁷ Erst in der Spätantike

⁴⁴⁶ Vgl. hierzu den berechtigten Einwand Bernhardys S. 123: „Durch die Masken (meint *Gellius* V, 7) wollte man die Stimme verstärken und den Schall länger zusammenhalten; ein Gedanke der nach bloßer Etymologie schmeckt.“

⁴⁴⁷ Die Angaben Lübkers und Müllers [1841] 1882, dass die Alten eine solche behauptet hätten, wären somit zu modifizieren; Lübker s. v. *Schauspiele, Schauspieler, Schauspielwesen* § 11, S. 1040a: „Ob die Masken, wie die alten [*sic*] angeben, die Stimme der Schauspieler zu verstärken geeignet waren, mag hier unbesprochen bleiben.“ Müller, Bd. 1, Kap. 22, S. 499: „Wir lassen es dahingestellt sein, ob die Masken, wie die Alten angeben, auch zur Verstärkung der Stimme gedient haben.“

taucht der Gedanke wieder auf, und zwar bei dem ebenfalls römischen Schriftsteller Cassiodor,⁴⁴⁸ *Variae <epistulae>* (,Verschiedene <Briefe>') 4,51,7:

*Tragoedia*⁴⁴⁹ *ex vocis vastitate nominatur, quae concavis*⁴⁵⁰ *repercussionibus*⁴⁵¹ *roborata*⁴⁵² *talem sonum*⁴⁵³ *videtur efficere, ut paene ab homine non credatur exire. erigitur autem in hircinos pedes, quia si quis inter pastores tali voce placuisset, capri munere donabatur.*

Die Tragödie wird nach der Ungeheuerlichkeit der Stimme benannt, die, durch hohle Resonanz [Plur.] verstärkt, einen solchen Schall zu bilden scheint, dass man fast nicht glaubt, er ginge von einem Menschen aus. Sie richtet sich jedoch auf Bocksfüße [*hircini pedes*] auf, da ja, wenn jemand unter den Hirten mit einer solchen Stimme gefallen hatte, er mit der Gabe eines Bocks [*caper*] beschenkt wurde.

Auf den ersten Blick behauptet Cassiodor viel: Die Stimme des Tragöden werde so sehr verstärkt, dass man sie kaum für die eines Menschen zu halten vermöge.⁴⁵⁴ Was jedoch bei aufmerksamer Lektüre auffällt, ist die Tatsache, dass er die Maske als Ursache der Verstärkung gar nicht nennt. Wäre es deshalb nicht auch möglich, dass mit den *concavae repercussiones* die Schallreflexionen an den konkaven Wandungen der römi-

⁴⁴⁸ Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (Cassiodor), römischer Staatsmann, Gelehrter und Schriftsteller, ca. 490 bis ca. 590 n. Chr. Sein Werk beinhaltet historische, theologisch-philosophische und grammatische Schriften sowie eine Reihe von Panegyrici (Lobreden) auf verschiedene Gotenkönige. Die *Variae <epistulae>*, eine um 538 n. Chr. in zwölf Büchern verfasste Sammlung der wichtigsten von Cassiodor redigierten (d.h. stilistisch ausgefeilten und herausgegebenen) Edikte und Briefe der Gotenkönige (Buch 1-5 und 8-10), von Urkunden-Formularen (Buch 6-7) und eigener Verfügungen (Buch 11-12), sind eine wichtige Quelle zur spätantiken Verwaltung.

⁴⁴⁹ Die Etymologie des griechischen Begriffs *tragodia* (,Tragödie') ist bis heute ungeklärt; Cassiodor denkt an die Deutung ,Bocksgesang' von griech. *trágos* (,Bock, Ziegenbock') und *odé* (,Lied, Gesang').

⁴⁵⁰ Lat. *concavus* (,rings oder rund hohl / gehöhlt, ausgehöhlt, gewölbt, gekrümmt – nach innen, im Gegensatz zu *convexus* nach außen'); s. auch unten Anm. 457.

⁴⁵¹ Lat. *repercussio* allgemein (,das Zurückschlagen, -prallen, -stoßen, -werfen'); im Hinblick auf die Stimme und den Schall (,Widerhall').

⁴⁵² Lat. *roborare* (,stärken, kräftigen').

⁴⁵³ Lat. *sonus* (,Ton, Klang, Geräusch, Schall'); s. auch oben Anm. 425, 429 und 431.

⁴⁵⁴ Zur Stimmgewalt der Tragöden äußert sich auch Müller [1841] 1882, Bd. 1, Kap. 22, S. 499 f., doch sieht er die Ursache für diese nicht in einer künstlichen Stimmverstärkung, sondern vielmehr in einer Kombination von Übung und natürlicher Veranlagung: „sicher ist indes, daß auch die Stimme der tragischen Schauspieler einen Grad der Stärke und metallartigen Klangfülle erreicht hat, der eben so viel Übung wie Naturanlage erforderte. Ver-|schiedene Kunstausdrücke der Alten bezeichnen diesen tief aus der Brust geholten, den weiten Raum des Theaters mit gleichmäßigem Dröhnen erfüllenden Ton, der auch in dem gewöhnlichen Dialog mehr Ähnlichkeit mit dem Gesange hatte, als die Rede des gemeinen Lebens, und in seiner unermüdlichen Stärke und scharfgemessenen rhythmischen Bewegung in der That wie eine Stimme gewaltigerer und großartigerer Wesen, als diese Erde in der Gegenwart hervorbringt, durch die weiten Räume ertönen mußte [Anm. 1: Verweis auf und Wiedergabe von Pollux 4,114; Lukian, *De saltatione* 27; *Necyomantia* 1; *Quomodo historia conscribenda sit* 1; Persius 5,3].“

schen Theater gemeint sind?⁴⁵⁵ Auszuschließen ist eine solche Annahme sicher nicht, zumal es sich bei Holz bzw. Stein in der Tat um ein wenig schallweiches und somit reflektierendes Material handelt. Im Hinblick auf die Angabe des Gavius Bassus bei Gellius wirkt eine solche Interpretation jedoch unwahrscheinlich. Viel näher liegt die Vermutung, dass Cassiodor aus Gellius geschöpft, dessen Darstellung der Angabe des Gavius Bassus im Sinne einer Resonanzwirkung der in der Maske enthaltenen Luft gedeutet und hinsichtlich des von Gavius Bassus beschriebenen Ergebnisses übertrieben hat. Um diese Möglichkeit auch in der Übersetzung zum Ausdruck zu bringen, wurde der Wortblock *concavis repercussionibus roborata* mit ‚durch hohle Resonanz verstärkt‘ wiedergegeben. Bei dieser Annahme fällt Cassiodor als zusätzlicher Gewährsmann für eine Verstärkungsfähigkeit der Theatermasken allerdings weg, vgl. Dingeldein S. 19: „Seine [= Cassiodors] Angabe steht und fällt mit der Notiz bei Gellius.“

Das Gleiche gilt für den römischen Schriftsteller Boëthius,⁴⁵⁶ der Gellius und Cassiodor gleichzeitig benutzt zu haben scheint: *Contra Eutychem et Nestorium* („Gegen Eutyches und Nestorius“) 3, S. 215,176-180 Moreschini:

Persona vero dicta est a personando, circumflexa paenultima. Quod si acuatur antepaenultima, apertissime a sono dicta videbitur; idcirco autem a sono, quia concavitate⁴⁵⁷ ipsa maior necesse est volvatur sonus. Die *persona* ist benannt worden nach *personare*, wobei die vorletzte <Silbe> mit einem Dehnungszeichen versehen ist [*persōna*]. Wenn aber die drittletzte betont werden sollte [*pērsōna*], wird sie ganz offenkundig von *sonus* [*sōnus*] abgeleitet zu sein scheinen; deswegen aber von *sonus*, weil durch die Höhlung selbst der *sonus* notwendigerweise größer [= lauter, stärker] emporrollt.

⁴⁵⁵ Das Ergebnis einer Schallreflexion ist keine Verstärkung im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr eine Richtwirkung. Am Beispiel eines antiken Theaters sähe dieser Vorgang folgendermaßen aus: Der Schall wird vom Sprecher in Richtung auf das reflektierende Material (die Theaterwandungen) abgesandt (der Schauspieler muss sich beim Sprechen also zu ihm wenden) und von diesem bei seinem Auftreffen in eine bestimmte Richtung (zum Publikum) gelenkt. Dies hat zur Folge, dass sich für diejenigen Zuschauer, die innerhalb der Richtwirkung sitzen, der auditive Eindruck einer Verstärkung einstellt. Allerdings bringt eine solche Art der Verstärkung auch erhebliche Einbußen mit sich: eine Benachteiligung derjenigen Zuschauer, die außerhalb der Richtwirkung sitzen (s. oben S. 112); eine zeitliche Verzögerung (der Schall gelangt nicht direkt, sondern erst über einen Umweg zum Publikum; der Sprecher hat den Hörern gegenüber somit einen gewissen Vorlauf); störende Halleffekte, sofern der Schall nicht nur einmal, sondern mehrfach reflektiert wird und damit auch beim Hörer mehrmals und mit entsprechendem zeitlichen Verzug eintrifft.

⁴⁵⁶ Anicius Manlius Severinus Boëthius, christlicher römischer Schriftsteller, Philosoph, Staatsmann und Gelehrter (ca. 480 bis 524 n. Chr.).

⁴⁵⁷ Lat. *concauitas* („Höhlung, Höhle, Wölbung, Krümmung“); s. auch oben Anm. 450.

Auch Abbé de la Chau und Abbé le Blond sowie Mongez haben die inhaltliche Nähe zwischen Gavius Bassus bei Gellius, Cassiodor und Boëthius bemerkt, doch scheinen sie den akustischen Vorgang der Resonanz (erkennbar an der Bedeutung, die der Höhlung der Maske verliehen wird) nicht verstanden zu haben.

Abbé de la Chau und Abbé le Blond [1780/1782] 1795, S. 90:

„Die Stimme, welche aus den tragischen Masken kommt, sagt *Cassiodorus* [Anm. v: Verweis auf jetzt *Variae <epistulae>* 4,51,7], ist so stark, daß man sich kaum überzeugen kann, daß eine Menschen-Brust sie hervorbringt; und dieser helle und starke Ton, fügt er hinzu, entsteht durch den mannichfaltigen Wiederhall, der sich in den Höhlungen der Maske bildet. *Boëthius* bestätigt die nemliche Wirkung, und erklärt sie auf die nemliche Art [Anm. w: Verweis auf jetzt *Contra Eutychem et Nestorium* 3, S. 215,176-180 Moreschini].“

Mongez (1815) S. 258:

Il essaie également de faire voir que Cassiodore ne dit point ce qu'on voudroit lui faire dire.

La voix des tragédiens, fortifiée, dit Cassiodore, par la répercussion des concavités, *concavis repercussionibus roborata*, produit un son tel qu'on a peine à le croire sorti de la bouche d'un homme. Les mots *concauae repercussiones* sont, dans l'explication de M. Mongez, non la répercussion des parties concaves de la bouche du masque, mais la répercussion de la concavité entière du masque; ce qui rentre dans l'idée d'Aulu-Gelle. M. Mongez appuie cette interprétation sur un passage de Boëce, contemporain de Cassiodore: *Persona à sono, quia in concavitate ipsa major necesse est volvatur sonus*.

„Er [= Mongez] versucht ebenfalls sehen zu lassen, dass Cassiodor überhaupt nicht sagt, was man ihn sagen lassen möchte.

Die Stimme der Tragöden verstärkt, sagt Cassiodor, durch das Zurückwerfen [die Resonanz?] der Höhlungen, *concavis repercussionibus roborata*, erzeugt einen solchen Schall, von dem man Mühe hat zu glauben, dass er von dem Mund eines Menschen ausgegangen ist. Die Worte *concauae repercussiones* sind gemäß der Erklärung von M. Mongez nicht das Zurückwerfen [die Resonanz?] der hohlen Teile des Maskenmundes, sondern das Zurückwerfen [die Resonanz?] der gesamten Höhlung der Maske, das, was zu der Idee des Aulus Gellius gehört. M. Mongez stützt diese Interpretation auf eine Passage des Boëthius, eines Zeitgenossen des Cassiodor: »Die *persona* von *sonus*, weil durch die Höhlung selbst der *sonus* notwendigerweise größer (= lauter, stärker) emporrollt« [*Contra Eutychem et Nestorium* 3, S. 215,176-180 Moreschini].“

7.1.1.2 Iuvenal, Lukian, Prudentius, Persius und Philostrat der Jüngere

Allen übrigen Stellen, die bisweilen als zusätzliche Belege für eine Verstärkungsfähigkeit der antiken Theatermasken herangezogen wurden,⁴⁵⁸ fehlt es an jeglicher Beweiskraft.⁴⁵⁹ Zwar ist hier die Rede von den überaus weiten Mundöffnungen der Masken und den lauten Stimmen ihrer Träger, doch findet sich nirgends auch nur eine Andeutung, dass Letztere die Folge von Ersteren gewesen seien. Gerade aus Lukian

⁴⁵⁸ So z.B. von Chladni S. 126.

⁴⁵⁹ Iuvenal 3,175 f.; Lukian, *Anacharsis* 23; *De saltatione* 27; Prudentius, *Contra Symmachum* 2,647 f. Zum Zwecke der Vollständigkeit seien ergänzt: Persius 5,3 und Philostrat der Jüngere, *Vita Apollonii* 5,9, S. 171 f. Kayser.

ließe sich eher der Beweis erbringen, dass eigentlich das Gegenteil der Fall war: Trotz der klaffenden Mundöffnungen der Masken war die Stimme der Schauspieler nur leise und schwach.⁴⁶⁰

7.1.1.3 Plinius der Ältere, Solinus und Isidor

Die gravierendste Fehlinterpretation einer diesbezüglichen antiken Quelle betrifft eine Angabe bei dem bereits genannten älteren Plinius,⁴⁶¹ *Naturalis historia* 37,154b:

*Chalcophonos*⁴⁶² *nigra est, sed inlisa* Die *Chalcophonos* ist schwarz, aber ange-
*aeris tinnitum*⁴⁶³ *reddit, tragoedis, ut* schlagen, gibt sie das Klingeln von Erz
suadent, gestanda. [allgemein: Metall] wieder; die Tragöden
sollen sie, wie man ihnen rät, tragen.

⁴⁶⁰ Lukian, *Nigrinus* 11; *Toxaris* 9. S. auch Böttiger S. 226 f., Anm. ** (227): *Deinde refragari videntur ea loca, ubi in personis kechenyiais* [im Original griechisch] *vox exilis et tenuis actorum fuisse perhibetur* [Verweis auf Lukian, *Nigrinus* 11] (,Des Weiteren scheinen diejenigen Stellen zu widerstreben, wo angegeben wird, dass in den »klaffenden« Masken die Stimme der Darsteller nur schwächlich und schwach gewesen sei [Verweis auf Lukian, *Nigrinus* 11]).

⁴⁶¹ Caius Plinius Secundus der Ältere, Ende 23 / Anfang 24 bis 79 n. Chr., römischer Ritter, Offizier, Verwaltungsbeamter, Historiker, Rhetor und Enzyklopädist. Seine Biographie stützt sich auf die berühmt gewordenen Briefe seines Neffen, des Caius Plinius Caecilius Secundus des Jüngeren (Brief 3,5 an Baebius Macer: Lebensweise und chronologischer Werk-Katalog; Brief 6,16 an P. Cornelius Tacitus: letzte Aktivität und Tod; hinzu kommen vereinzelt Stellen in weiteren Briefen), des Weiteren auf die Plinius-Vita des Sueton und auf mehrere autobiographische Angaben in der *Naturalis historia* (Titel bezeugt durch *Praefatio* 1; Gellius, *Praefatio* 8; 3,16,22; 9,4,7; 10,12,1; 17,15,6). Plinius durchlief eine umfangreiche militärische und politische Karriere und soll nach Aussage seines Neffen (Brief 3,5,7) auch eine Zeit lang als Anwalt gewirkt haben. Neben seinen beruflichen Betätigungen war er ein leidenschaftlicher Wissenssammler und vielseitiger Schriftsteller. Häufig ließ er sich vorlesen und diktierte Notizen, ständig befand er sich in Begleitung eines Stenographen. Unverheiratet und kinderlos, nahm er seine verwitwete Schwester Plinia und deren Sohn, Plinius den Jüngeren, welchen er testamentarisch adoptierte (Brief 5,8,5), in sein Hauswesen auf. Im Jahr 79 n. Chr. hielt er sich mit ihnen in Misenum (im Golf von Neapel) auf, da ihm die dort stationierte kaiserliche Flotte unterstellt war. Am 24. August desselben Jahres brach plötzlich der unweit gelegene Vesuv aus, einen Tag später verlor Plinius aufgrund seines Forscherdrangs (er wollte sich das Naturereignis aus der Nähe ansehen) und seines Pflichtbewusstseins (er versuchte den unmittelbar Gefährdeten zu Hilfe zu kommen) im Alter von 55 Jahren (Brief 3,5,7) sein Leben. Seinem Neffen, der voller Bewunderung für seinen Onkel und Adoptivvater war, hinterließ er 160 Buchrollen Exzerpte, die beiderseits und in engster Schrift beschrieben waren (Brief 3,5,17). Von der umfangreichen literarischen Tätigkeit des Plinius, die sich vor allem auf historische und grammatisch-rhetorische Schriften bezog, ist allein die *Naturalis historia* (*Praefatio* 3 datiert das Werk auf 77 n. Chr.) erhalten, eine umfassende Enzyklopädie über Kosmologie und Astronomie (Buch 2), Geographie (3-6), Anthropologie (Buch 7), Zoologie (8-11), Botanik (12-19), medizinische Botanik / Heilmittel aus pflanzlichen Stoffen (Buch 20-27), medizinische Zoologie (Buch 28: Heilmittel aus menschlichen Stoffen; Buch 29-32: Heilmittel aus tierischen Stoffen), Bodenschätze = Metallurgie + Mineralogie (Buch 33-34: Metalle; Buch 35: Malerei, Farben, Erden; Buch 36-37: Steine, Edelsteine); Brief 3,5,6: *opus diffusum, eruditum nec minus varium quam ipsa natura* (,ein Werk, weit gestreut, gelehrt und nicht weniger mannigfältig als die Natur selbst'). Es besteht aus 37 Büchern und ist das größte erhaltene Prosawerk der lateinischen Antike.

⁴⁶² Der griechische Begriff *chalkóphonos* / *chalkeóphonos* / *chalkóphthongos* (lat. *chalcophónos* / *chalcophthóngos*) ist eigentlich kein Substantiv, sondern ein Adjektiv und bedeutet ‚erzstimmig, mit eherner (= starker) Stimme, mit einer Stimme, die Metall hat‘ (bestehend aus griech. *chalkós* ‚Erz, Kupfer, Metall überhaupt‘ bzw. *chálkeos* ‚ehern, kupfern, metallen‘ und *phoné* ‚Stimme‘ bzw. *phthóngos* ‚Ton,

Ähnliches findet sich auch bei Solinus,⁴⁶⁴ dessen einziges Werk überwiegend auf der *Naturalis historia* des Plinius beruht, *Collectanea rerum memorabilium* („Sammlung von merkwürdigen Dingen“; frei: „Kuriositätensammlung“) 37,22:

*chalcophthongos*⁴⁶⁵ *resonat ut pulsata* Der *Chalcophthongos* schallt wider wie
aera: pudice habitus servat vocis clari- angestoßenes Erz [allgemein: Metall]:
*tatem.*⁴⁶⁶ Sittsam gehalten, bewahrt er die Lautstär-
ke der Stimme.

Dasselbe gilt auch für Isidor,⁴⁶⁷ der neben anderen Quellen aus Solinus und (direkt oder indirekt über Solinus) auch aus Plinius geschöpft hat, *Etymologiae* 16,15,9:

Chalcophonos nigra est, sed lapidi inlisa Die *Chalcophonos* ist schwarz, aber an
aeris tinnitum reddit. einen Stein geschlagen, gibt sie das Klin-
gen von Erz [allgemein: Metall] wieder.

Diese Angaben⁴⁶⁸ haben einige Gelehrte zum Anlass genommen, zu vermuten, dass es in den Mundöffnungen der antiken Masken speziell angebrachte Vorrichtungen (aus

Klang, Geräusch, Schall‘). Das substantivische Beziehungswort *lithos* („Stein“) ist in der Plinius-Stelle ausgefallen (Ellipse). Bei der deutschen Wiedergabe hat man zwei Möglichkeiten: Entweder man übersetzt das Adjektiv attributiv und ergänzt dabei das weggelassene *lithos* („der erzstimmige Stein“), oder aber man substantiviert das Adjektiv, wie Plinius es tut, und übersetzt dann ‚die Chalcophonos‘, da das ausgefallene *lithos* hier feminin ist.

⁴⁶³ Lat. *tinnitus* („Geklingel, Klingeln, Klingen, Klimpern, Klirren, Schellen“).

⁴⁶⁴ Caius Iulius Solinus, römischer Grammatiker und Schriftsteller des ausgehenden 3. oder des 4. Jh. n. Chr.

⁴⁶⁵ Bei Solinus ist *chalcophthongos* nicht feminin, sondern maskulin, wie an dem Bezugswort *habitus* („gehalten“; Partizip im Nominativ Singular maskulin) zu erkennen ist (im Deutschen deshalb ‚der Chalcophthongos‘). Der Grund hierfür kann entweder sein, dass bei Solinus das weggelassene *lithos* maskulin ist oder aber, dass bei ihm nicht das griechische *lithos*, sondern das lateinische *lapis* ausgefallen ist, welches immer maskulin ist.

⁴⁶⁶ Lat. *claritas* allgemein („Helligkeit, Klarheit“); im Hinblick auf das Gehör („heller Klang, Lautstärke, Vernehmbarkeit“); s. auch oben Anm. 427 und 430.

⁴⁶⁷ Isidor von Hispalis (heute: Sevilla), ca. 560-636 n. Chr., römischer Schriftsteller und Theologe; Bischof von Hispalis. Das wichtigste und umfangreichste Werk seiner literarischen Tätigkeit bildet eine umfassende Enzyklopädie *Etymologiae* (*vulgo* ‚allgemein‘ *Origines*); vollständiger Titel: *Etymologiarum sive originum libri XX / Originum seu etymologiarum libri XX* („Zwanzig Bücher der Etymologien oder Ursprünge“ / „Zwanzig Bücher der Ursprünge oder Etymologien“), in der er das gesamte weltliche und geistliche Wissen seiner Zeit zu vereinen suchte. Da er sie unfertig hinterließ, wurde sie von seinem Freund Braulio in 20 Büchern zur Publikation bearbeitet. Werkaufbau: Buch 1-4: die *artes liberales* (einschließlich der Medizin); Buch 5-6: die Institutionen des politisch-gesellschaftlichen und kulturellen Lebens (Recht und Gesetz, Zeit, Bücher und Bibliotheken, Festkalender und Gottesdienst); Buch 7-8: Gott und Kirche; Buch 9: die gesellschaftlichen Differenzierungen; Buch 11-12: Biologie (Mensch und Tier); Buch 13-14: Geographie; Buch 15-20: Stadt und Land, Krieg und Spiele samt Werkstoffen, Gerätschaften, Kleidung und Nahrungsmitteln. Das Werk wurde im Mittelalter über Jahrhunderte als Standard-Nachschlagewerk genutzt.

⁴⁶⁸ Die Angabe bei Isidor wurde der Vollständigkeit wegen hinzugefügt; die modernen Autoren, von denen im Folgenden die Rede sein wird, scheinen sie nicht gekannt zu haben.

Metall, Steinen, Muschelschalen oder einem vergleichbaren Material) gegeben habe, die die Aufgabe besaßen, (durch Reflexion oder Mittönen) die Stimme der Schauspieler zu verstärken:

Du Bos [1719] 1967, S. 346 (urspr. S. 220 f.):

Je hasarderai ici une conjecture toute nouvelle, & qui peut donner l'intelligence d'un passage de Pline mal entendu jusques ici; c'est que les Anciens, après s'être servi d'airain pour incruste⁴⁶⁹ les masques, y employèrent ensuite des lames fort minces d'une espece de marbre. Pline, en parlant de pierres curieuses, dit que la pierre qu'on appelle Calcophonos ou *son d'airain*, est noire, & que suivant l'étimologie de son nom, elle rend un son approchant du son de ce métal, lorsqu'on la touche. C'est pourquoi, ajoute-t'il, on conseille aux Comédiens de s'en servir. [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Plinius, *Naturalis historia* 37,154b] Quel usage veut-on que les Comédiens pussent faire d'une pierre qui avoit cette propriété, si ce n'étoit d'en incruste une partie de la bouche de leurs masques, après qu'elle avoit été sciée en lames fort minces? Ces masques qui étoient de bois, comme nous l'apprenons dans les vers que Prudence a | fait contre Symmaque, étoient propres à recevoir cette incrustation. Ceux qui récitent dans les Tragédies, dit notre Poëte, se couvrent la tête d'un masque de bois, & c'est par l'ouverture qu'on y a ménagée, qu'ils font entendre leur déclamation ampoulée.

[Wiedergabe von Prudentius, *Contra Symmachum* 2,647 f.]

Solin qui a écrit quelque tems après Pline, semble nous apprendre pourquoi l'usage de cette pierre étoit à préférer à celui de l'airain dans le revêtement interieur d'une partie des masques. C'est qu'en repercutant la voix, elle n'altère point la clarté du son, au lieu que le bruissement de l'airain met toujours un peu de confusion dans les sons qu'il renvoie. Après avoir dit que la pierre au son d'airain resonne comme ce métal, il ajoute qu'elle ne préjudicie point à la netteté de la voix, lorsqu'on l'employe avec discrétion. [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 37,22]⁴⁷⁰

„Ich würde hier eine ganz neue Vermutung wagen, und die Einsicht bringen könnte in eine bisher schlecht verstandene Passage des Plinius; und zwar, dass die Alten, nachdem sie sich <bisher> des Erzes bedient hatten, um die Masken [genauer: das Innere der Mundöffnungen] zu überziehen / auszulegen [= zu inkrustieren], hierfür später äußerst dünne Plättchen aus einer Art Marmor einsetzten. Plinius sagt, während er über sonderbare Steine spricht, dass der Stein, den man ›Chalcophonos‹ oder ›Erzschall‹ nennt, schwarz ist und dass er gemäß der Etymologie seines Namens einen Schall ähnlich dem Schall dieses Metalls abgibt, wenn man ihn berührt. Das ist der Grund, warum, fügt er hinzu, man den Komödianten [im Sinne von Schauspielern, Darstellern] empfiehlt, sich seiner zu bedienen. [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Plinius, *Naturalis historia* 37,154b] Welche Verwendung sollte denn ein Stein, der diese Eigenschaft hatte, für die Komödianten [wie oben] gehabt haben, wenn er nicht darin läge, mit ihnen einen Teil des Mundes ihrer Masken zu überziehen / auszulegen [= zu inkrustieren], nachdem er in äußerst dünne Plättchen zersägt worden war? Diese Masken, die aus Holz waren, wie wir in den Versen erfahren, die Prudentius | gegen Symmachus gemacht hat, waren geeignet, um diesen Überzug / diese Einlage [= Inkrustation] aufzunehmen. Diejenigen, die in den Tragödien vortragen, sagt unser Dichter [= Prudentius], bedecken sich den Kopf mit einer Holzmaske, und

⁴⁶⁹ Eigene Anm.: Der Begriff ‚Inkrustation‘ (von lat. *incrustatio* ‚das Überziehen mit einer Kruste‘; *incrustare* ‚mit einer Kruste überziehen‘) beinhaltet in der Kunsttischlerei den schmückenden Überzug bzw. das verzierende Einlegen von nicht-hölzernen Materialien (z.B. Knochen, Stein, Metall) über bzw. in eine Holzfläche. Du Bos bezeichnet an dieser Stelle mit frz. *incruster* den Überzug mit oder das Einlegen von Erz bzw. hauchdünnen Steinplättchen im Inneren / in das Innere des hölzernen Maskenmundes.

⁴⁷⁰ Eigene Anm.: S. hierzu auch Abbé de la Chau und Abbé le Blond S. 90: „*Plinius* sagt, bey Gelegenheit eines Steins, der deswegen Calcophonos heißt, weil er wie Erz tönt, daß man den tragischen Schauspielern anrieth, Gebrauch davon zu machen [Anm. x: Verweis auf jetzt Plinius, *Naturalis historia* 37,154b]. Wie kann man nun in dieser Stelle einen Sinn finden, wenn man nicht mit *Dübos* annimmt, daß die Masken hohl, und inwendig mit Platten von diesem tönenden Steine belegt waren?“

es ist durch die Öffnung, die man hier geschaffen hat, dass sie ihren Redeschwulst / ihr hochtrabendes Geleier hören lassen.

[Wiedergabe von Prudentius, *Contra Symmachum* 2,647 f.]

Solinus, der einige Zeit nach Plinius geschrieben hat, scheint uns zu lehren, warum die Verwendung dieses Steins vorzuziehen war dem des Erzes bei der inneren Auskleidung eines Teils der Masken. Es ist, weil er beim Zurückwerfen der Stimme die Klarheit des Schalles nicht beeinträchtigt, anstatt des Geräusches des Erzes, das immer für ein bisschen Verwirrung im Schall [Plur.] sorgt, den es zurückschickt. Nachdem er gesagt hat, dass der Stein vom Schall des Erzes wie dieses Metall erschallt, fügt er hinzu, dass er überhaupt nicht die Reinheit der Stimme beeinträchtigt, wenn man ihn dezent / diskret / taktvoll / unauffällig / unaufdringlich [= lateinisch *pudice* ›sittsam‹] einsetzt. [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 37,22]'

Barthélemy [1788] 1791, S. 268:

Il en est qui ouvrent une bouche énorme, & revêtue intérieurement de lames d'airain ou de tout autre corps sonore, afin que la voix y prenne assez de force & d'éclat pour parcourir la vaste enceinte des gradins où sont assis les spectateurs [Anm. k: Verweis auf jetzt Gellius 5,7; Cassiodor, *Variae <epistulae>* 4,51,7; Plinius, *Naturalis historia* 37,154b; Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 37,22; Du Bos (1719) 1967, Bd. 3, Abschnitt 12, S. 340-347 (urspr. 199-227)].

„Dort gibt es solche, die einen gewaltigen Mund öffnen, der innen mit Plättchen von Erz oder <mit Plättchen> irgendeines ganz anderen Schallkörpers ausgekleidet ist, damit die Stimme dort genügend Stärke und Glanz bekommt, um den ungeheuerlichen Raum der Stufen zu durchlaufen, wo die Zuschauer sitzen‘.

Chladni (1827) S. 126 f.:

„Es scheint, als ob man ausserdem noch die Wirkung des Schalles durch Metall, oder durch eine klingende Steinart zu vermehren gesucht habe; wenigstens reden Plinius und Solinus | von einer klingenden Steinart, *Chalcophonus* genannt, welche von tragischen Schauspielern zur Verstärkung ihrer Stimme sey angewendet worden. [Anm. †: Verweis auf und Wiedergabe von jetzt Plinius, *Naturalis historia* 37,154b; Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 37,22] (...) es ist also wohl nicht anders zu vermuthen, als dass eine solche Steinart bisweilen zur Ausfütterung oder Einfassung des Mundstückes solcher Masken möge angewendet worden seyn.“

Grysar (1832), Abth. II, Nr. 41, Sp. 322 f.:

„Das stärkere Schallen der Stimme wurde durch eigene in den Masken angebrachte Instrumente befördert. Sie waren aus Erz verfertigt oder aus den Schalen gewisser Muscheln, | z. B. <den Schalen> der *chalcophonos nigra*, deren Gebrauch von Plinius XXXVII, 56 [gemeint jetzt 37,(56,)154b] erwähnt wird.“⁴⁷¹

⁴⁷¹ Die Kritik, die Hölscher S. 51 f. an der von Grysar geäußerten Annahme übt, sei hier nur der Vollständigkeit wegen ergänzt; zur Klärung der Plinius-Stelle leistet sie keinen Beitrag: *Non puto, quod Grysarius [...] contendit, ad vocem roborandam aliquod aeneum instrumentum ori larvarum aptatum fuisse, vel adeo cuiusdam generis concham: namque ex Plinii verbis Historia Naturalis XXXV. 56. [gemeint XXXVII. 56; gemeint jetzt 37,(56,)154b] »Chalcophonos nigra est, sed illisa aeris tignitum reddit, tra-goedis, ut suadent, gestanda« minime illud constare patet: sed os ex eadem, qua cetera larva, materia confectum erat, ut labra prominerent et cavam quandam testudinem formarent. Hoc modo efficiebatur, ut vox ex ore emissa contineretur et concavitatis repercussionibus roborata vastum quasi | sonaret* (,Ich glaube nicht, was Grysar [...] behauptet, dass zur Stimmverstärkung irgendein ehernes [allgemein: metalenes] Instrument an den Mund der Larven angefügt gewesen ist oder sogar eine Muschel von gewisser

Ribbeck [1875] 1968, S. 661:

„Tragöden wurde noch besonders empfohlen, eine gewisse Muschel, [Anm. 76: *chalcophonos nigra*: Verweis auf jetzt Plinius, *Naturalis historia* 37,154b] welche dem Ton Metall verlieh, in das Mundstück einzusetzen.“

Die Ausgangssituation ist folgende: Plinius berichtet, dass die sogenannte *Chalcophonos* (dieser Gegenstand soll momentan noch unspezifiziert bleiben) die Eigenschaft besitzt, bei Anschlagen den Schall angestoßenen Erzes (allgemein: Metalls) von sich zu geben, und man den Tragöden rät, diese zu tragen. Diese Aussage veranlasst die zitierten Autoren zu der Annahme, dass die Mundöffnungen der antiken Theatermasken mit speziellen Vorrichtungen ausgekleidet waren, die die Stimme der Schauspieler (durch Reflexion? durch Mittönen?) verstärkten. Einerseits nehmen sie hierfür die von Plinius beschriebene *Chalcophonos* an (wobei Du Bos und Chladni diese als Stein, Grysar und Ribbeck hingegen als Muschel interpretieren), andererseits, indem sie aus der Etymologie dieses Namens schlussfolgern, dem Schall der *Chalcophonos* vergleichbare Gegenstände, z.B. Erz- bzw. Metallplättchen oder andere tönende Körper.

Betrachtet man allerdings, wie schon Dingeldein S. 22 f. richtig bemerkt hat, neben den archäologischen Monumenten, die keinerlei derartigen Instrumente in den Mundöffnungen der antiken Masken erkennen lassen, den Kontext der Plinius-Stelle, so wird sehr schnell klar, dass eine solche Vermutung auch bei Plinius selbst keine Bestätigung findet: Die Bücher 36 und 37 der *Naturalis historia*, welche das umfangreiche Prosawerk abschließen, hat Plinius vor allem den Steinen (Buch 36) und Edelsteinen (Buch 37) gewidmet. Hierdurch liegt der Verdacht nahe, dass man sich unter der *Chalcophonos*, wie Du Bos und Chladni durchaus richtig bemerkt haben, einen Stein vorzustellen hat.⁴⁷² Schenkt man der Angabe des Plinius Glauben, dass dieser Stein beim Anschlagen den Schall von Erz (allgemein: Metall) wiedergibt, so ist davon auszugehen, dass es sich bei diesem um keinen massiven, sondern um einen hohlen oder zumindest nicht ganz ausgefüllten Stein handelt. Wie viele der von Plinius beschriebenen Steine ist er heute jedoch nicht mehr bestimmbar.⁴⁷³ Nun sind die Unmengen an Steinen, welche in

Art: Denn aus den Worten des Plinius [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt *Naturalis historia* 37,154b] ist deutlich, dass jenes keineswegs feststeht: Sondern der Mund war aus demselben Material gefertigt wie die übrige Larve, so dass / damit die Lippen hervorragten und eine gewisse hohle Wölbung formten. Auf diese Weise wurde bewirkt, dass die aus dem Mund entsandte Stimme zusammengehalten wurde [vgl. Gellius 5,7] und durch das Zurückwerfen [Plur.] der Höhlung verstärkt [durch die Resonanz der Höhlung verstärkt?] gleichsam ungeheuerlich | erschallte [vgl. Cassiodor 4,51,7']).

⁴⁷² Die Tatsache, dass Du Bos die *Chalcophonos* (von der er annimmt, dass sie in Form hauchdünner Plättchen in das Mundinnere der Maske eingesetzt wurde, um die Stimme ihres Trägers zu verstärken) mit Marmor in Verbindung bringt, liegt darin begründet, dass bereits in der Antike gerade der Marmor zu Bauzwecken in Platten geschnitten wurde (vgl. Plinius, *Naturalis historia* 36,47-53). Eine eingehende Behandlung erfährt der Marmor bei Plinius a. a. O. 36,1-125.

⁴⁷³ Betroffen sind hiervon vor allem diejenigen Steine, die von Plinius zwar mit ihrem Namen genannt werden, jedoch keine nähere Charakterisierung erfahren (so häufig in 37,91b-185).

den Büchern 36 und 37 Erwähnung finden, von Plinius nicht einfach aneinandergereiht, sondern sie werden bestimmten Themen untergeordnet, z.B. dem Farbton (37,91b-138a): 91b-106: feurig rote; 107-118: grüne; 119-120: himmelblaue; 121-128: purpurfarbene; 129-138a: weiße Edelsteine. Solche thematisch in sich geschlossenen Gruppen werden ‚Kataloge‘ genannt. Auch unsere Stelle (37,154b) ist in einen solchen eingebettet: In den Kapiteln 37,138b-185 finden wir alle diejenigen Steine zusammengestellt, die sich keiner der übrigen Gruppen zuteilen lassen. Ihre Anordnung erfolgt alphabetisch. Entscheidend jedoch ist, dass vielen dieser Steine medizinische, häufig auch magische Eigenschaften (Heil- und Zauberwirkungen) zugeschrieben werden (aufgezählt werden Mittel ‚gegen‘ Durst, Kälte, Müdigkeit, Trunkenheit, Krankheiten verschiedener Art, Zwietracht, Gewalttätigkeit, Zorn, durch Blitzschlag entstandene Brände, Unwetter etc.; und Mittel ‚für‘ bessere Augen, unbezwingbare Körperkraft, stärkeren Speichelfluss, erhöhte Fruchtbarkeit, leichteres Gebären, vermehrte Muttermilch, die Prophezeiung der Zukunft, das Unsichtbarwerden etc.). Die Entfaltung dieser Zauberkräfte setzt allerdings eine bestimmte Handhabung der Steine voraus (einige erfordern, dass man sie in den Mund nimmt, andere, dass man sie beim Schlafen unter den Kopf legt, wieder andere, dass man sie in Öl erwärmt und sich anschließend mit ihnen einreibt etc.). Bei vielen reicht es jedoch auch aus, dass man sie einfach nur bei sich trägt, z.B. in Form eines um den Hals gebundenen Amuletts. Warum sollte man somit nicht auch geglaubt haben, dass das Mitführen der *Chalcophonos* die menschliche Stimme verstärke, zumal sich nicht wenige der von Plinius aufgezählten produktiven Steinarten, d.h. der Steine ‚für etwas‘, auf körperliche Eigenschaften beziehen (s. oben)? Der Kontext (das Aufzählen von Steinen, die Darlegung ihrer Handhabung und der damit verbundenen Kräfte) erlaubt eigentlich gar keine andere Interpretation.

S. schon Mongez (1815) S. 256 f.:

L'abbé Dubos, dans ses *Réflexions critiques*, et l'abbé Barthélemy, dans le *Voyage d'Anacharsis*, ont prétendu que ces bouches énormes étoient intérieurement revêtues de lames d'airain ou de quelque autre corps sonore, afin que la voix, devenue, par l'effet de ce mécanisme, plus forte et plus éclatante, pût être entendue de toutes les parties des théâtres. [...] | [...] Pline, dont l'abbé Dubos a aussi employé le témoignage, dit que la pierre appelée *chalcophonos* produit, quand elle est frappée, le tintement du bronze, et que l'on conseille aux tragédiens de la porter: [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt *Naturalis historia* 37,154b] Solin dit en d'autres termes à peu près la même chose: [Wiedergabe von *Collectanea rerum memorabilium* 37,22] M. Mongez ne conçoit pas comment Dubos, suivi trop légèrement par Barthélemy, a pu se figurer que l'on scioit la pierre *chalcophonos* ou *chalcophthongos* en lames très-minces, pour en revêtir l'intérieur des masques. Il pense qu'il ne faut voir dans le passage de Pline et de Solin qu'une recette superstitieuse, et que les auteurs tragiques portoient sur eux cette pierre sonore, comme un amulette. Ainsi, ajoute-t-il, le jaspe étoit un talisman pour les guerriers; et l'on pourroit nommer vingt autres pierres auxquelles l'antiquité supposoit des vertus non moins merveilleses.

„Abbé Dubos, in seinen ›Kritischen Überlegungen‹, und Abbé Barthélemy, in der ›Reise des Anacharsis‹, haben behauptet, dass diese gewaltigen Mänder innen mit Plättchen von Erz oder <mit Plättchen> irgendeines anderen Schallkörpers ausgekleidet waren, damit die Stimme, nachdem sie durch die Wirkung dieses Mechanismus mehr stark und mehr laut geworden ist, in allen Teilen der Theater

gehört werden konnte. [...] | [...] Plinius, dessen Zeugnis der Abbé Dubos auch eingesetzt hat, sagt, dass der ›Chalcophonos‹ genannte Stein, wenn er angeschlagen wird, das Klingeln von Bronze erzeugt und dass man Tragöden empfiehlt, ihn zu tragen: [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt *Naturalis historia* 37,154b] Solinus sagt in anderen Ausdrücken ungefähr dasselbe: [Wiedergabe von *Collectanea rerum memorabilium* 37,22] M. Mongez begreift nicht, wie Dubos, gefolgt zu leichtfertig von Barthélemy, sich einbilden konnte, dass man den Stein ›Chalcophonos‹ oder ›Chalco-phongos‹ in sehr dünne Plättchen zersägt hat, um damit das Innere der Masken auszukleiden. Er denkt, dass man in der Passage des Plinius und des Solinus nichts anderes sehen darf als ein abergläubisches Mittel und dass die tragischen Autoren [Schauspieler!] diesen schallenden Stein wie ein Amulett bei sich trugen. So, fügt er hinzu, war der Jaspis ein Talisman für die Krieger; und man könnte zwanzig andere Steine nennen, denen das Altertum nicht weniger wundersame Wirksamkeiten unterstellte.⁷

Des Weiteren Dingeldein [1890] 1975, S. 23:

„Dagegen ist zu bemerken [Dingeldein hat zuvor die Ansicht Chladnis S. 126 f. wiedergegeben], daß der Wortlaut der Stelle eine solche Auffassung kaum zuläßt, daß aber vor allem der ganze Zusammenhang ihr widerstreitet. Die chalcophonos wird in einer alphabetischen Aufzählung von Gemmen angeführt, denen die allerseltsamsten Zauberkräfte angedichtet werden. So finden wir darunter Mittel gegen den Stich der Taranteln und Skorpione, gegen den Durst (§ 140), gegen Wind und Wellen (§ 142), gegen Müdigkeit (§ 143), Jähzorn (§ 144) und Frost (§ 148). Wenn man ferner glaubte, daß das Tragen einer Gemme (§ 144) dem Milon von Croton seine unbezwingliche Körperkraft verlieh, eine andere die Augen stärke (§ 140): soll man es da unerhört finden, wenn einem Stein die magische Kraft zugeschrieben wurde, die Stimme seines Trägers zu verstärken?“

Schließlich Warnecke [1913] 1962, Art. *Histrion*, Sp. 2123:

„[...] wenn Plinius (*naturalis historia* XXXVII 56. 154 [= 37,(56,)154]) sagt: *chalcophonos nigra est sed inlisa aeris tinnitum reddit, tragoedis, ut suadent, gestanda*, so ist hier die Rede nur von einem Amulett, was auch durch Vergleich mit einer Bemerkung bei Solinus (*liber rerum memorabilium* 37, 22) klar wird, nicht aber von einer mechanischen Einrichtung im Munde der Maske, wie es z. B. noch O. Ribbeck verstanden hat.“

Nimmt man hinzu, dass Solinus die Angabe des Plinius *tragoedis, ut suadent, gestanda* (,die Tragöden sollen sie, wie man ihnen rät, tragen’) mit den Worten *prudice habitus servat vocis claritatem* (,sittsam gehalten, bewahrt er die Lautstärke der Stimme’) wiedergibt, so erfährt die Hypothese eines mitgeführten magischen Steins eine zusätzliche Stütze, denn sie zeigt, dass Solinus die Worte des Plinius noch wesentlich besser verstanden hat als Du Bos, Barthélemy, Chladni, Grysar und Ribbeck. „Mit diesen Erwägungen können wir eine Hypothese, die nirgends in der Überlieferung einen Anhalt hat, als erledigt betrachten.“⁴⁷⁴

7.1.2 Architektonische Beobachtungen

Bisher noch keiner Prüfung unterzogen wurde die Annahme, dass die antiken Theatmasken aufgrund der spezifischen Bildungen ihrer Mundöffnungen die Fähigkeit besessen haben sollen, die Stimme ihrer Träger zu verstärken. Die Grundlage bilden in

⁴⁷⁴ Dingeldein S. 23.

diesem Fall nicht literarische Zeugnisse, sondern die in der Tat häufig sehr auffallenden Mundöffnungen bei den verschiedenen archäologischen Monumenten (Vasenbilder; in Marmor, Terrakotta oder Metall, z.B. Bronze, gearbeitete dekorative Masken; Terrakottafiguren; Wandgemälde; Weihreliefs; Maskenfrieze und Mosaiken), für die man eine andere Erklärung nicht zu finden wusste.

Geht man davon aus, dass auch die antiken Theatermasken eine solch auffallend weite Öffnung des Mundes besaßen, so kann die Ursache hierfür nur gewesen sein, dass man bemüht war, die Artikulationsfreiheit und somit Verständlichkeit der Maskenträger möglichst wenig bzw. gar nicht zu beeinträchtigen (s. oben S. 116 f.). Eine Stimmverstärkung wurde natürlich durch eine noch so große Erweiterung der Mundöffnung nicht erreicht.

Nach Auffassung Arnolds (1875) S. 29 waren bei den Griechen die Mundöffnungen der tragischen Masken größer als die der komischen Masken. Er begründet dies damit, dass man auf diese Art möglicherweise das den tragischen Masken zukommende „leidenschaftlichere Pathos“ zum Ausdruck zu bringen versuchte (nicht jedoch die Stimme zu verstärken), wobei er sich auf die bereits genannte Angabe Lukians bezieht:

„Der Mund (*stóma* [im Original griechisch]) war [...] bei allen Masken der griechischen Bühne mehr oder minder geöffnet. Abgesehen von dem praktischen Zwecke das Athmen und das Sprechen zu erleichtern (nicht aber die Stimme zu verstärken), sollte vielleicht dadurch ähnlich wie in der bildenden Kunst dem ganzen Gesichte mehr Leben und Ausdruck verliehen werden. Die tragischen Masken hatten nach den Mittheilungen der Alten [Anm. 7: Verweis auf Lukian, *De saltatione* 27] eine weitere Mundöffnung als die komischen; möglich, dass man so das ihnen zustehende leidenschaftlichere Pathos zum Ausdruck zu bringen versuchte.“⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ Derselben Auffassung (die Mundöffnung der tragischen Masken sei größer als die der komischen gewesen) sind auch Abbé de la Chau und Abbé le Blond S. 88 f., doch nennen sie keinen Grund für die von ihnen postulierte Größendifferenz. Da sie jedoch unmittelbar im Anschluss über die gewaltige Stimmstärke der Tragöden sprechen, könnte es sein, dass sie dieser die größere Mundöffnung zugrunde legen (ein expliziter Zusammenhang zwischen diesen beiden Aussagen besteht jedoch nicht): „Wir wollen die Bemerkung machen, daß bey den Alten unter den Vorstellungen des Trauerspiels und Lustspiels ein Unterschied herrschte, von dem wir, nach unsern Gebräuchen, kaum im Stande sind, uns einen richtigen Begriff zu machen. Der comische Schauspieler gieng nicht auf Stelzen; er war nicht in lange und weite Kleidungs-Stücke eingehüllt; sein Wuchs war weder höher noch dicker gemacht, und der Mund seiner Masken war weit weniger offen und aufgesperrt, als an den tragischen Masken [Anm. o von Jacobi hinzugefügt: Von den römischen Masken gilt dieser Unterschied nicht; denn auf Herculianischen Gemälden und auf andern Alterthümern finden wir comische Masken der Römer, deren Mund die ungeheuerste Oefnung hat.]. Hierzu kam, daß die Declamation der Comiker von der tragischen unendlich verschieden war. *Justinus Martyr* [Anm. p: Verweis auf *Epistula ad Zenam et Serenum* <6>], *Tertullian* [Anm. q: Verweis auf jetzt *De spectaculis* 25,3], und der Verfasser der Abhandlung gegen die Schauspiele, welche dem *Cyprian* zugeschrieben wird [Anm. r: Verweis auf jetzt *De spectaculis* VII, *Patrologia Latina*, 1. Reihe, Bd. 4, Sp. 785 B (Migne)], stimmen alle überein, die letztere als ein großes Geschrey abzuschildern. Wenn *Cicero* die zu einem Redner nothwendig erforderlichen Eigenschaften herzählt [Anm. s: Verweis auf jetzt *De oratore* 1,128], so | verlangt er die Stimme eines Tragikers, d. i. eine starke und tönende Stimme; der Comiker, sagt *Apulejus*, recitirt, der Tragiker schreyet aus vollem Halse [Anm. t: Verweis auf *Florida* 18<2>]. Man muß daher von den tragischen Masken nicht auf die comischen schliessen“. Unterstützt wird meine Annahme durch die Art und Weise, wie sich die Autoren an einer

Der Äußerung Lukians⁴⁷⁶ kann jedoch kein Größenunterschied zwischen den tragischen und komischen Mundöffnungen entnommen werden: Lukian spricht ausschließlich über die Tragödie: über den Kothurn, die Maske und deren Mundöffnung; einen Vergleich mit der komischen Mundöffnung zieht er nicht. Hinzu kommt, dass eine solche Angabe (die Mundöffnungen der tragischen Masken waren größer als die der komischen) dem widersprechen würde, was wir über die Beschaffenheit der Masken durch die archäologischen Denkmäler wissen: Nicht die tragischen Mundöffnungen sind überdurchschnittlich groß und weit, sondern die komischen, vor allem bei den Sklaven und Greisen der ausgehenden Mittleren und der Neuen Komödie (Bart-Trichter, s. unten 7.1.2.1), erscheinen oft bis ins Ungeheuerliche in die Breite verzerrt. Außerdem, und gerade dies ist im vorliegenden Zusammenhang von Bedeutung, zeigen die tragischen Masken keine besonders auffälligen Mundöffnungen, d.h. die Öffnungen geben keinen Grund zu der Annahme, dass sie die Aufgabe hatten, die Stimme zu verstärken.

Was die komischen Masken betrifft, so fährt Arnold (1875) S. 29 f. fort:

„In der Komödie dagegen wurden heftige Affecte durch mehr oder minder starke Ver-|zerrung des Mundes [Anm. 1: Verweis auf und Wiedergabe von jetzt *Prolegomena de Comoedia*, 1. *Ek ton Platoniu peri diaphoras komodion* (wie oben Anm. 181), S. XIVa,89-91 ~ Menander T 155. In: PCG VI,2, S. 41,7 f. = CGF *De Comoedia Graeca* 1,1,13, S. 5,70 f.],⁴⁷⁷ aber nicht der Gesichtszüge überhaupt dargestellt, während die Masken für die Nebenrollen der komischen Bühne, die nur leidenschafts- und bewegungslose Alltagsgesichter darstellten, aus eben diesem Grunde nach Wieseler's [Anm. 2: Verweis auf Wieseler S. 53b gegen Ende]⁴⁷⁸ Ansicht auch nur verhältnissmässig kleine Mundöffnungen hatten.“

späteren Stelle erneut zu dieser Thematik äußern (S. 91): „Um endlich alle Zweifel über die Ursache zu heben, warum man dem Munde der Masken eine so ungeheure Oefnung gab, und um sich zu überzeugen, daß in der Geschichte, wie in der Naturlehre, die Unmöglichkeit, eine Thatsache zu erklären und sogar zu begreifen, noch lange keine hinlängliche Ursache ist, sie zu verwerfen; so muß man wohl darauf Acht haben, daß die Worte deren sich die Alten bedienen, um die tragische Declamation auszudrücken, durchgängig den Begriff eines ausserordentlichen Tons der Stimme, wie ihn das menschliche Organ mit seinen eigenen Kräften allein hervorzubringen nicht vermöchte, mit sich führen, und zu gleicher Zeit nicht vergessen, daß die Schauspielhäuser der Alten unendlich weitläufiger, als die unsrigen, und weder gewölbt waren, noch sonst feste Bedeckungen hatten.“

⁴⁷⁶ Lukian, *De saltatione* 27: ‚ein zu einer unproportionierten Größe gestalteter Mensch, auf hohen Schuhen einherschreitend, der sich eine über den Kopf in die Höhe erhebende Maske / eine über den Kopf ausgebreitete Maske und einen sehr großen klaffenden Mund angelegt hat, wie wenn er die Zuschauer verschlingen wolle.‘

⁴⁷⁷ Eigene Anm.: *Prolegomena de Comoedia*, 1. *Ek ton Platoniu peri diaphoras komodion* (wie oben Anm. 181), S. XIVa,89-91~ Menander T 155. In: PCG VI,2, S. 41,7 f. = CGF *De Comoedia Graeca* 1,1,13, S. 5,70 f.: ‚Denn wir sehen, welche Augenbrauen die Masken der Komödie des Menander haben und wie verzerrt der Mund ist‘.

⁴⁷⁸ Eigene Anm.: Wieseler S. 53b mit Taf. 9: ‚Nun bemerke man Folgendes: alle Figuren, welche wie nicht maskirt aussehen, sind entweder Weiber oder jüngere männliche Personen; sie haben nie prononcirte oder carikirte, sondern stets gleichgültige Gesichter. So bietet sich wohl von selbst die Vermuthung, dass man sich die betreffenden Figuren maskirt zu denken habe, dass aber die Masken leidenschafts- und bewegungslose Alltagsgesichter darstellen sollen, wie sie den Nebenrollen der komischen Bühne eigenthümlich waren, und aus eben diesem Grunde nur verhältnissmässig kleine, das Gesicht nicht verzerrende, Mundöffnungen haben.“

Auch hier stützt der Bezug auf Platonios keinesfalls die Auffassung Arnolds, denn nach der Ansicht des Ersteren bestand die Aufgabe dieser ungeheuerlich verzerrten Mundöffnungen in der (ausgehenden) Mittleren und in der Neuen Komödie ausschließlich darin, eine Ähnlichkeit (und sei sie auch nur zufällig) mit politisch hervortretenden Zeitgenossen aus Angst vor Bestrafung zu vermeiden.⁴⁷⁹

Die komischen Masken unterscheiden sich somit gerade hinsichtlich ihrer Mundöffnungen von den tragischen ganz wesentlich: Sie sind extrem in die Breite gezerrt (besonders bei den Sklaven und Greisen der ausgehenden Mittleren und der Neuen Komödie) und zudem an den Mundwinkeln nach oben gezogen. Außerdem weichen sie im Gegensatz zur Stereotypie der tragischen häufig sehr stark voneinander ab (vor allem in der ausgehenden Mittleren und in der Neuen Komödie, bedingt durch die Herausbildung zahlreicher Typen), so dass sich eine phantasievolle Vielfalt von Mundöffnungen ergibt, deren Funktion nach Auffassung Dingeldeins (S. 26) darin bestand, einer Gewöhnung der Zuschauer an das Aussehen der Masken entgegenzuwirken, denn nur so habe sich ihr Effekt (Publikumsgelächter) aufrechterhalten lassen.⁴⁸⁰

Unter den zahlreichen Mundöffnungen der komischen Masken verdient der sogenannte ‚Bart-Trichter‘ ganz besondere Aufmerksamkeit, da vor allem ihm die Fähigkeit zugeschrieben worden ist, die Stimme zu verstärken.

⁴⁷⁹ *Prolegomena de Comoedia*, 1. *Ek ton Platoniu peri diaphoras komodion* (wie oben Anm. 181), S. XIVa,83-88 = Menander T 155. In: PCG VI,2, S. 41,3-7 = CGF *De Comoedia Graeca* 1,1,13, S. 5,65-70: ‚in der Mittleren und Neuen Komödie aber verfertigten sie absichtlich die Masken zum Lächerlicheren hin, da sie die Makedonen und die von jenen drohenden Schrecknisse fürchteten, damit nicht einmal aufgrund irgendeines Zufalls die Ähnlichkeit des Gesichts bei irgendeinem Herrscher der Makedonen Anstoß erzeuge und damit nicht der Dichter, weil er vorsätzlich in der Komödie zu verspotten scheine, Strafe auf sich nehmen müsse.‘

⁴⁸⁰ Hiermit widerspricht Dingeldein der Ansicht Böttigers S. 226 f., Anm. ** (226): *Si personarum Comicarum, quotquot fere in gemmis, picturis aliisque veterum monumentis aetatem tulerunt, rictus horrendos et hiatus patulos circa os contempleris, exextramménon to stóma* [im Original griechisch] (...) *appellat Platonius, vix tibi persuaderi patieris, hac deformitate nil nisi risus captatos esse spectatorum, qui facile his terriculamentis iterum iterumque recurrentibus adsuescerent* (‚Wenn du von den komischen Masken, so viele gewöhnlich auf Gemmen, bildlichen Darstellungen und anderen Denkmälern der Früheren ein Zeitalter dargestellt haben, das schaurige Gähnen / Aufsperrn [Plur.] und das weit offen stehende Klaffen [Plur.] rings um den Mund betrachten solltest, »den verzerrten Mund« [...] nennt es Platonios, wirst du dich kaum davon überzeugen lassen, dass durch diese Entstellung nichts weiter als das Lachen der Zuschauer erstrebt worden sei, die sich leicht an diese immer wiederkehrenden Schreckmittel gewöhnten‘). S. im Widerspruch zu Böttiger die bereits genannte Stelle bei Iuvenal 3,175 f.: ‚wenn vor dem Klaffen der bleichmachenden [= furchterregenden] Maske auf dem Schoß der Mutter das Bauernkind erschauert‘.

7.1.2.1 Der Bart-Trichter

Der Öffnungstyp in Gestalt eines den Mund trichterförmig umgebenden Bartes ist vor allem für die ausgehende Mittlere, die Neue und römische Komödie (*Palliata*) belegt und findet sich häufig bei den Masken der männlichen Sklaven und Greise.⁴⁸¹

Da er in der Vergangenheit bisweilen als muschelförmig (Ficoroni [1736] 1978, Mongez 1815, Hölscher 1841, Hoffmann 1881, Müller 1886, Dingeldein [1890] 1975), bisweilen als trichterförmig (Du Bos [1719] 1967, Chladni 1827, Bieber [1939] 1964, Wieseler 1851, Dingeldein [1890] 1975) bezeichnet wurde (eine erste Differenzierung zwischen Muschel und Trichter beruht auf Dingeldein S. 26-36),⁴⁸² soll im Folgenden gezeigt werden, dass es sich hierbei lediglich um unterschiedliche Aspekte desselben Öffnungstyps handelt. Zu diesem Zweck müssen jedoch Muschel und Trichter zunächst einmal definiert werden.

Was das Aussehen des muschelförmigen Maskenmundes betrifft, so verdanken wir dem reich illustrierten Werk Ficoronis eine Reihe von Maskendarstellungen, denen der Autor muschelförmige Mundöffnungen zuweist.⁴⁸³ Bedauerlich ist allerdings, dass er sich nicht schriftlich dazu äußert, wodurch sich dieser Öffnungstyp auszeichnet. Da sich auch bei den übrigen Autoren, bei denen die muschelförmige Öffnung erwähnt wird, keine derartigen Angaben finden⁴⁸⁴ (geschweige denn Abbildungen), beschränkt sich unsere Informationsquelle ausschließlich auf die Illustrationen Ficoronis und wird allenfalls von vergleichbaren Darstellungen in anderen archäologischen Bildwerken ergänzt.

Eine Eigenschaft, die alle Masken mit muschelförmigen Mundöffnungen teilen, ist die Gestaltung ihres Bartes; dieser entspricht in der Vorderansicht dem Aussehen der konkaven Seite einer meist größeren, bisweilen auch kleineren Muschelschale. Was

⁴⁸¹ Sklaven mit Bart-Trichter zeigen Bieber (1915) Taf. 2; dieselbe (1920) Nr. 137 = Taf. 91,2; dieselbe (1920) Nr. 169 = Taf. 105,2; Brueckner Taf. 4-6; Bruns S. 42, Abb. 27; Pickard-Cambridge Fig. 126 (vor S. 227); Schwarzmaier (2006b) S. 64, Kat.-Nr. IV 14 = Abb. 145; S. 64, Kat.-Nr. IV 15 = Abb. 146; S. 65, Abb. 147; S. 68, Kat.-Nr. IV 20 = Abb. 152; S. 68, Kat.-Nr. IV 21 = Abb. 154; S. 68, Kat.-Nr. IV 22 = Abb. 153; S. 69, Kat.-Nr. IV 23 = Abb. 155. S. des Weiteren die zahlreichen Beispiele bei Robert (1911) sowie die unten in Anm. 483 genannten Abbildungen bei Ficoroni. Bei den Masken der Greise ist der den Mund trichterförmig umgebende Bart nicht kurz und rund (d.h. unten abgerundet), sondern hängt in Form eines breiten Vollbartes oder Spitzbartes vom Mund herab; s. wiederum die zahlreichen Beispiele bei Robert (1911).

⁴⁸² Dingeldein bezieht sich hinsichtlich der muschelförmigen Mundöffnung ausschließlich auf die entsprechende Angabe Hölschers und widmet diesem Öffnungstyp gerade einmal eine halbe Seite (S. 26 f.), wovon knapp die Hälfte in der wörtlichen Wiedergabe Hölschers besteht.

⁴⁸³ Ficoroni [1736] 1978, S. 65 (= [1750] 1754, S. 36 f.) mit Taf. 18; S. 70 (= S. 39) mit Taf. 20; S. 76 (= S. 42 f.) mit Taf. 22; S. 81 (= S. 44 f.) mit Taf. 24; S. 91 (= S. 50) mit Taf. 29; S. 137 (= S. 71) mit Taf. 50; S. 151 (= S. 77) mit Taf. 56; S. 156 (= S. 80) mit Taf. 59; S. 158 (= S. 81) mit Taf. 60; S. 162 (= S. 83) mit Taf. 62; S. 179 f. (= S. 92) mit Taf. 70; S. 183 (= S. 94) mit Taf. 71; S. 197 (= S. 100) mit Taf. 77; S. 225 (= S. 113) mit Taf. 84.

⁴⁸⁴ Eine bescheidene Ausnahme bildet Hoffmann S. 5 (s. unten S. 136 f.).

jedoch bei der Betrachtung der betreffenden Abbildungen auffällt, ist die Tatsache, dass in Fällen, in denen ein Einblick in die Tiefe des Maskenmundes möglich ist, eine vom Äußeren ins Innere stattfindende Verengung (ähnlich einem Sprachrohr, d.h. einem Megaphon ohne eingebauten Verstärker) sichtbar wird. Die Gestaltung des Mundes ließe sich somit ebenso treffend als ‚trichterförmig‘ charakterisieren. Da jedoch die beschriebene Verengung genau genommen nicht vom Mund, sondern vielmehr vom Bart der Maske vollzogen wird – man beachte auch die bei einigen Sklaven im Bartinneren durch Bemalung oder Einritzung angedeuteten Barthaare, die auch den Eindruck einer Muschelschale noch verstärken⁴⁸⁵ –, scheint es angebrachter, anstelle von einem ‚trichterförmigen Mund‘ von einem ‚den Mund trichterförmig umgebenden Bart‘ bzw. ‚Bart-Trichter‘ zu sprechen.

Um zu verdeutlichen, dass die Autoren, die von einer Verstärkung mittels muschelförmiger Mundöffnung ausgehen, mit nichts anderem als mit dem trichterförmigen Aspekt dieser Öffnung argumentieren und demzufolge eine Verstärkung mittels trichterförmiger Mundöffnung bzw. Bart-Trichter postulieren, sollen im Folgenden zunächst die Angaben der Vertreter der muschelförmigen Mundöffnung und im Anschluss daran die der trichterförmigen Mundöffnung bzw. des Bart-Trichters vorgestellt werden.

Die Angabe Ficoronis, in welcher dieser der muschelförmigen Mundöffnung die Funktion der Stimmverstärkung zuweist, soll zunächst im italienischen Original und dann in der lateinischen Übersetzung zitiert werden, wobei jedoch anzumerken ist, dass ‚der sehr kunstlose und unverständliche Stil‘ (*stylus admodum rudis et obscurus*) sowie ‚die häufig falsche Syntax der Worte‘ (*saepe absque recta verborum syntaxi*), wie bereits der Verfasser der lateinischen Version festgestellt hat (*Erudito lectori* ‚Vorrede an den gebildeten Leser‘, zweite Seite), die fremdsprachliche Wiedergabe erschwert:

Ficoroni [1736] 1978, S. 76 mit Taf. 22:

Di trentaquattro maschere di rilievo in metallo della mia raccolta, maggior parte, con occhi d'argento, e d'eccellente artificio, ne dimostro in questo Capitolo le seguenti dodici delineate fedelmente dagl'originali.

La prima delle quali, con capelli aggiustati, e sù la fronte innanellati, ha una larga bocca a guisa di conchiglia, e stante l'orrore, che dimostra, dà segno d'un'Attore che recitasse in Scena qualche caso spaventevole, benche in realtà ciò non provi, potendosi con tali forte di maschere recitare cose ancora burlesche. Quella bocca a conchiglia, che si vede in altre maschere, serviva per ingrandire la voce, come succede nelle trombe a proporzione.

‚Von den 34 Masken in Metallrelief meiner Sammlung, größtenteils mit Augen von Silber und ausgezeichneter Kunstfertigkeit, davon zeige ich in diesem Kapitel die folgenden zwölf, die treu nach den Originalen abgebildet sind.

⁴⁸⁵ S. Ficoroni [1736] 1978, Taf. 22; Bieber (1915) Taf. 2; dieselbe (1920) Nr. 137 = Taf. 91,2; dieselbe (1920) Nr. 169 = Taf. 105,2; Pickard-Cambridge Fig. 126 (vor S. 227).

Die erste von ihnen mit geordneten und über der Stirn gelockten Haaren hat einen weiten Mund wie eine Muschel, und angesichts der Hässlichkeit, die sie zeigt, deutet sie einen Darsteller an, der auf der Bühne eine erschreckende Sache vorträgt, obwohl dies in der Realität nicht beweist, dass man mit diesen Masken auch burleske Sachen vortragen kann. Dieser Mund nach einer Muschel, den man auch an anderen Masken sieht, diente dazu, die Stimme zu vergrößern [= verstärken], wie es in Trompeten geschieht.’

Derselbe [1750] 1754, S. 42 f. mit Taf. 22:

Duodecim, quas in hac Tabula exhibeo Larvas ex quatuor supra triginta aereis, plerisque cum argenteis oculis, & excellenti sane artificio elaboratis, quae penes me sunt, delegi; quarum prima crinibus circa frontem crispatis, ore hiantem instar conchylii, truci aspectu ad aliquid formidolosi in scena representandum videtur inservisse, quamvis tamquam in dubium id asseri nequeat, quum ad ludicra quoque recitanda apta fuerit. Os ad formam conchylii | in hac, & aliis larvis effictum, forte⁴⁸⁶ vocem actoris in recitando, ut in tubis fit,⁴⁸⁷ augebat.

„Die zwölf Larven, die ich auf dieser Tafel biete, habe ich aus den obigen 34 ehernen, wovon die meisten mit silbernen Augen und freilich herausragendem Kunstgeschick ausgearbeitet sind, die bei mir sind, ausgewählt; deren erste scheint mit ihren um die Stirn gekräuselten Haaren, mit dem gleich einer Muschel klaffenden Mund und dem grimmigen Anblick dazu gedient zu haben, auf der Bühne irgendetwas Schaudererregendes darzubieten, obwohl das gleichsam zu einem Zweifel nicht versichert werden kann, da sie auch geeignet gewesen ist, um Scherzhaftes vorzutragen. Der Mund nach Form einer Muschel | bei dieser und bei anderen Larven gebildet, vermehrte [= verstärkte] vielleicht die Stimme des Darstellers beim Vortrag, wie es *in tubis* geschieht.’

Selbst wenn aus phonetischer Sicht feststeht, dass eine Verstärkung mit einer muschelförmigen Mundöffnung niemals stattgefunden haben kann, so ist es doch interessant zu erfahren, wie sich Ficoroni den der postulierten Verstärkung zugrundeliegenden physikalischen Vorgang vorgestellt hat: „Quella bocca a conchiglia [...] serviva per ingrandire la voce, come succede nelle trombe a proporzione“ bzw. *Os ad formam conchylii [...] effictum, forte vocem actoris in recitando, ut in tubis fit, augebat*. Der nach Art einer Muschel gebildete Mund diente also dazu, die Stimme in der Weise zu verstärken, wie es Trompeten tun. Hiermit kann Ficoroni nur auf den trichterförmigen Aspekt der Mundöffnung anspielen. Doch gerade deshalb erweckt eine solche Aussage Bedenken: Die den Muschelmund auszeichnenden Elemente bestehen ausschließlich in einem Anklang an das Aussehen der konkaven Seite einer Muschelschale; eine Tiefengestaltung in Form einer im Innern der Öffnung stattfindenden Verengung, welche sich nach außen hin erweitert, ist für die muschelgleiche Erscheinung vollkommen bedeutungslos und darf somit nicht zu den Eigenschaften der muschelförmigen Öffnung gerechnet werden. Wenn Ficoroni also behauptet, dass die Verstärkung in der Weise

⁴⁸⁶ Eigene Anm.: Das lateinische Adverb *forte* („zufällig, vielleicht“) wurde vom Verfasser der lateinischen Übersetzung hinzugefügt; im italienischen Original findet es sich nicht.

⁴⁸⁷ Eigene Anm.: lat. *tuba* 1) [„Röhre“]; 2) [„ein gerades, in eine trichterförmige Öffnung auslaufendes Blasinstrument von schmetterndem Ton; das gewöhnliche Kriegsinstrument der Römer, mit dem das Zeichen zum Angriff, zum Rückzug, zum Marsch, zum Aufziehen und zur Ablösung der Wache, zur Plünderung, zur Arbeit und zur Ruhe sowie auch zur Versammlung und zu sonstigen Soldatenarbeiten gegeben wurde“].

erfolgt, wie es in Trompeten geschieht, so spricht er von dem trichterförmigen Aspekt der Mundöffnung, nicht jedoch von deren Muschelgestaltung.

Auch Mongez (1815) S. 256 hat die Aussage Ficoronis *ut in tubis fit* im Sinne eines Schalltrichters gedeutet:

La plupart des masques représentés sur les marbres, les bronzes, les médailles et dans les peintures antiques, ont une bouche si grande et si ouverte, qu'elle laisse à découvert les dents et même les lèvres; et quelquefois cette grande bouche a la forme d'une coquille.

[...] Ficoroni, dans son Traité sur les masques scéniques, ne paroît pas éloigné de croire que la forme de coquille donnée aux masques comiques avoit pour but d'augmenter le volume de la voix, *ut in tubis fit*; pensant sans doute que cette forme de coquille évasée faisoit dans les masques l'effet du pavillon dans les trompettes.

„Die meisten Masken, die auf dem Marmor (Plur.), der Bronze (Plur.), den Münzen und den antiken Zeichnungen dargeboten sind, haben einen so großen und so offenen Mund, dass er die Zähne und selbst die Lippen unbedeckt lässt. Und manchmal hat dieser große Mund die Form einer Muschel.

[...] Ficoroni scheint in seiner ›Abhandlung über die Bühnenmasken‹ nicht weit entfernt davon / nahe daran, zu glauben, dass die Muschelform, die den komischen Masken gegeben worden war, den Zweck hatte, die Stimmfülle zu vermehren [= verstärken], *ut in tubis fit*, wobei er wahrscheinlich denkt, dass diese erweiterte Muschelform in den Masken die Wirkung des Trichters bei den Trompeten hervorrief.“

Genau wie Ficoroni hat auch Mongez nicht bemerkt, dass das trichterförmige Aussehen der Mundöffnung vollkommen unabhängig von der muschelartigen Gestaltung zu betrachten ist, so dass die Kritik, welche er (1815) S. 259 an der akustischen Funktion des Muschelmundes äußert, im Grunde genommen auf den Trichter zu beziehen ist:

Si l'on en vint à donner aux masques des personnages burlesques, des bouches monstrueusement évasées et façonnées en forme de coquille, c'est un caprice, une bizarrerie, où bien certainement il n'entroit aucun calcul d'acoustique; les inventeurs de ces masques ne voulurent que faire rire.⁴⁸⁸

„Wenn man dahin kam, den Masken der burlesken Personen monströs erweiterte und in Form einer Muschel gestaltete Münder zu geben, dann ist das ein Eigensinn, eine Absonderlichkeit, wo ganz sicher keine Berechnung der Akustik mit hineinkam; die Erfinder dieser Masken wollten nichts anderes als Lachen erwecken.“

Bei Hölscher (1841) S. 51 taucht der Glaube an die Verstärkungsfähigkeit der muschelförmigen Öffnung erneut auf, doch finden wir bei ihm (im Gegensatz zu Ficoroni und Mongez 1815) erstmals keinen Hinweis darauf, dass er die Form des Trichters mit dem Muschelmund in Verbindung bringt:

Tum larvae maiore minoreve concavitate circa os in conchylü formam efficta plurimum conferebant ad vocem intendendam. Non solum necessitate quadam tali hiatu personas patuisse, ne minus vocem emitterent [...], sed ad ipsam augendam multum attulisse, omnino constat. Non Gellius solum

⁴⁸⁸ Eigene Anm.: Hiermit widerspricht auch Mongez der bereits zitierten Angabe Böttigers S. 226 f., Anm. ** (226), s. oben Anm. 480.

*Noctium Atticarum V. 7., sive potius Gabius [sic] Bassus, cuius ille verba recipit, auctor huius sententiae est, sed etiam Cassiodorus Variarum libri IV. 51., et uno fere ore scriptores antiqui vastam histrionum, tragoedorum imprimis vocem designant Confer Ciceronis De Oratore I. 56. [gemeint 1,28,128] Quintiliani XII. 5, 5. Diogenis Laertii VII. 20.*⁴⁸⁹

,Dann trugen die Larven mit ihrer größeren oder kleineren Höhlung, die am Mund in Form einer Muschel gebildet war, sehr viel dazu bei, die Stimme zu steigern [= zu verstärken]. Dass die Masken nicht nur aufgrund einer gewissen Erfordernis durch ein solches Klaffen weit offen gestanden haben, damit sie nicht die Stimme zu wenig entsendeten [...], sondern dass sie auch viel dazu beigetragen haben, eben diese zu vermehren [= zu verstärken], steht gänzlich fest. Nicht nur Gellius, *Noctes Atticae* 5,7, bzw. eher Gabius Bassus, dessen Worte jener aufnimmt, ist Vertreter dieser Ansicht, sondern auch Cassiodor, *Variae*, Buch 4,51<,7>, und fast einstimmig bezeichnen die alten Schriftsteller die Stimme der Schauspieler, vor allem die der Tragöden, als ungeheuerlich; vgl. Cicero, *De oratore* 1,56 [gemeint 1,28,128]; Quintilian 12,5,5; Diogenes Laërtius 7,20.'

Es wäre von Interesse gewesen, zu erfahren, worin Hölscher die Ursache der Verstärkung sieht, doch macht er hierzu keine konkreten Angaben: Ist es die Höhlung der Maske? Ist es ihre in Muschelform gestaltete Mundöffnung? Ist es deren klaffende Öffnungsweite? Oder aber liegt der Grund vielleicht in einer Kombination dieser Eigenschaften? Auch hinsichtlich des der Verstärkung zugrundeliegenden physikalischen Vorgangs erfahren wir nichts. Stattdessen nennt Hölscher als Gewährsmänner Gavius Bassus bei Gellius und den von diesem offensichtlich abhängigen Cassiodor, was jedoch allein schon deshalb verwundern muss, da Gavius Bassus zwar von der ringsum geschlossenen Höhlung der Maske, jedoch nirgends von einem in Muschelform gestalteten Mund, geschweige denn von dessen klaffender Öffnungsweite zu berichten weiß. Und wenn Hölscher zu guter Letzt literarische Zeugnisse heranzieht, in welchen antike Autoren die ungeheuerliche Stimmstärke von Tragöden rühmen, so kann dies nur noch mehr Bedenken an der sachlichen Kompetenz Hölschers erregen, da die muschelförmige Mundöffnung ausschließlich für die komischen Masken belegt ist.

Nicht weniger von der Verstärkungsfähigkeit der muschelförmigen Öffnung überzeugt ist Hoffmann (1881) S. 4 f., die wie Hölscher keine Verbindung zwischen Muschel und Trichter herzustellen scheint (eine Besprechung der im Folgenden zitierten Passage s. unten 7.2):

„Die zu Bühnenzwecken benutzte Maske bedeckte, selbst wenn es keine Kolossalmaske war, immer im vergrößerten Massstabe Gesicht, Kopf, Nacken, bei den freien Ständen angehörenden Männern auch die Hälfte der Brust ver-|möge des Bartes. Sklaven hingegen trugen keinen Bart. Der Mund bildete bei komischen Masken stets einen carrikirenden Theil, dessen Originalität oft durch eine das Kinn bedeckende konkave Muschel noch erhöht wurde. [...] Der komische Zweck verhüllt oft den akustischen Zweck, doch der akustische Zweck ist immer nachweisbar, denn all diese bizarren Mundöffnungen vertreten vor dem Menschenantlitz die Stelle von Schallbechern, Schallableitern und Anschwellern des Stimmorgans. Die Kinnmuscheln insbesondere waren als Schallreflektoren zu be-

⁴⁸⁹ Eigene Anm.: Die genannten Stellen bei Cicero, Quintilian und Diogenes Laërtios werden später im Einzelnen vorgestellt werden (s. unten S. 140 mit Anm. 496); vorweggegriffen werden soll nur, dass Diogenes Laërtios, entgegen der Angabe Hölschers, nicht von den Tragöden, sondern von den Schauspielern allgemein spricht.

trachten, da der langwallende Bart immer hinter der Muschel begann, das Haar somit den Ton nicht hemmte.“

Eine erneute Gleichsetzung von Muschel und Trichter finden wir bei Müller (1886) S. 281 f., Anm. 3, der auf der Basis von Terenz-Illustrationen (bildlichen Darstellungen der Komödien des Terenz, die den einzelnen Stücken und Szenen in den mittelalterlichen Handschriften vorangingen)⁴⁹⁰ die muschelförmige Mundöffnung vor allem den Masken der Greise (*senes*) und männlichen Sklaven (*servi*) und weniger denen der Jünglinge und Frauen zuteilt (s. hierzu unten S. 142-145). Was den Verweis auf Gellius 5,7 betrifft, so kann auch hier wiederum nur darauf aufmerksam gemacht werden, dass die akustische Voraussetzung, die Gavius Bassus der Verstärkungsfähigkeit der römischen Masken zugrunde legt (eine ringsum geschlossenen Höhlung, welche die Stimme nur durch eine einzige, noch dazu sehr enge Öffnung entweichen lässt) keinesfalls für die in die Breite gezogene muschelförmige Mundöffnung geltend gemacht werden kann:

„[...] Diese oft geradezu muschelförmige Mundöffnung findet sich in den Miniaturen | des Codex Parisinus⁴⁹¹ des Terenz nur bei den Senes, Servi, Prologi (Heautontimorumenos, Adelphoe und Hecyra), Parasiti, Lenones, den Ordinum ductores im Eunuchus, dem älteren Advocatus Cratinus im Phormio, und ausnahmsweise bei Clitipho adulescens vor Heautontimorumenos I, 2, während sonst der Mund junger Männer nur eine gewöhnliche Oeffnung hat [...]. Von Weibern finden sich mit muschelförmiger Mundöffnung nur die Lesbia obstetrix in der Andria und die Sophrona nutrix im Eunuchus, ausnahmsweise auch Mysis ancilla und Glycerium vor Andria III, 1. Damit stimmen auch die sonstigen bildlichen Quellen. Diese Mundöffnung kann Verstärkung der Stimme bewirkt haben, wie sie Gellius Noctes Atticae V, 7 [Wiedergabe von 5,7,2] ohne Grund für alle Masken behauptet; bei der tragischen Maske wenigstens, bei der es doch hauptsächlich auf Verstärkung der Stimme ankam, findet sich diese unschöne Oeffnung gewiss aus ästhetischen Gründen nicht; dieselbe Rücksicht wird für die jugendlichen männlichen und die weiblichen Masken der Komödie bestimmend gewesen sein. S. WIESELER, Denkmäler des Bühnenwesens, p. 42. 53. [...]“⁴⁹²

Was Dingeldein [1890] 1975 betrifft, so wurde bereits auf seine knappe Behandlung der muschelförmigen Mundöffnung (S. 26 f.) hingewiesen. Diese liegt nicht zuletzt darin begründet, dass ihm, wie er selbst (S. 21 f.) angibt, die Abhandlung Ficoronis nicht vorlag. Er kennt dessen diesbezügliche Äußerung nur durch die Wiedergabe Mongez' (1815), der dieselbe jedoch ausführlich und gut verständlich wiedergibt (s. oben S. 135). Gerade deshalb muss es verwundern, warum Dingeldein 1), abgesehen von der flüchtigen Bemerkung (S. 27, Anm. 1), dass gemäß Mongez Ficoroni zu derselben Annahme geneigt gewesen sei wie Hölscher (?), weder auf die Angabe Ficoronis noch auf die gegenteilige Ansicht Mongez' eingeht, und 2) das *ut in tubis fit* Ficoronis auf die bereits besprochene Plinius-Stelle (*Naturalis historia* 37,154b) bezieht und die entsprechenden

⁴⁹⁰ S. hierzu Bieber (1920) S. 170-174; dieselbe [1939] 1964, S. 153 f.

⁴⁹¹ Eigene Anm.: *Codex Parisinus*, eine in Paris aufbewahrte Handschrift.

⁴⁹² Eigene Anm. zur genaueren Eingrenzung: Wieseler S. 42b mit Taf. 5, Nr. 15 f. (= Millin Taf. 5, Nr. 7 f.) und S. 53b-54a mit Taf. 9, wo allerdings nur auf S. 42b mit Taf. 5, Nr.15 f. rückverwiesen wird. Müllers Verweis auf Wieseler ist durchaus berechtigt, da auch dieser (S. 42b), sich Müller (1821) S. 1235 anschließend, den „wenig geöffneten Mund“ mit den „schönen Zügen“ in Verbindung bringt (s. unten Anm. 501).

Erläuterungen Mongez' vollkommen ignoriert. Stattdessen zitiert er (S. 26 f.) die bereits vorgestellte Aussage Hölschers auf Latein und bedauert, dass dieser mit keinem Wort erwähnt, wie er sich die durch die Muschelform des Mundes bedingte Verstärkung vorgestellt hat (S. 27):

„Es wäre interessant zu wissen, wie der Verfasser der sonst sorgfältigen Dissertation [gemeint ist Hölscher] sich die Verstärkung der Stimme durch die Muschelform des Mundes gedacht hat. Schwebte ihm etwa das Bild eines Tritonen vor, der auf seinem Muschelhorn bläst? Man braucht kein Physiker zu sein, um einzusehen, daß durch das Vorhalten eines muschelförmigen Gebildes das gesprochene Wort keine Schallverstärkung erfahren kann.“

Die Äußerung Müllers (1886) ignoriert Dingeldein im Rahmen seiner Besprechung der muschelförmigen Mundöffnung ganz, geht jedoch aufgrund der von Müller vollzogenen Gleichsetzung von Muschel und Trichter (s. hierzu unten S. 142-145) bei der Vorstellung der trichterförmigen Mundöffnung beiläufig auf diese ein.

Die Prüfung der verschiedenen Angaben zur Schallverstärkung mittels muschelförmiger Mundöffnung hat gezeigt, dass sich hinter dem dieser zugrunde gelegten Verstärkungsvorgang letztlich die Vorstellung einer Verstärkung mit Hilfe eines Schalltrichters verbirgt (s. oben S. 137 f.: Dingeldeins Analogie zum Muschelhorn) und somit die beiden Begriffe ‚muschelförmig‘ und ‚trichterförmig‘ als Bezeichnungen für ein und dieselbe Sache zu betrachten sind.

Im Weiteren sollen nun die Angaben derjenigen Autoren vorgestellt werden, die den bisher als ‚muschelförmig‘ bezeichneten Öffnungstyp ‚trichterförmig‘ genannt haben, wobei ich das Ziel verfolge, die Annahme einer Stimmverstärkung mittels Schalltrichter einer phonetischen Bewertung zu unterziehen.

Du Bos [1719] 1967, S. 345 (urspr. S. 216 f.):

On ne sçauroit douter, après avoir lu le passage d'Aulugelle, & celui de | Boëce, qui écrivoient ce qu'ils voyoient tous les jours, que les Anciens ne se servissent des masques pour augmenter le son de la voix des Acteurs. Ma conjecture est que l'on plaçoit dans la bouche de ces masques une incrustation⁴⁹³ qui faisoit une espece de cornet.

On voit par les figures des masques antiques qui sont dans les anciens manuscrits, sur les pierres gravées, sur les médailles, dans les ruines du théâtre de Marcellus & de plusieurs autres monumens, que l'ouverture de leur bouche étoit excessive. C'étoit une espece de gueule béante qui faisoit peur aux petits enfans.

[Verweis auf und Wiedergabe von Iuvenal 3<,174-176>]

Suivant les apparences, les Anciens n'auroient pas souffert ce désagrément dans les masques, s'ils n'en avoient point tiré quelque avantage; & je ne vois pas que cet avantage pût être autre chose que la commodité d'y mieux ajuster les cornets propres à rendre plus forte la voix des Acteurs.

⁴⁹³ Eigene Anm.: Anders als S. 346 (urspr. S. 220 f.), s. oben S. 124 f. mit Anm. 469, bezeichnet Du Bos hier mit frz. *incrustation* einen Überzug / eine Einlage im Inneren / in das Innere des hölzernen Maskenmundes, der / die eine Art Hörnchen (d.h. Trichter) bildet. Leider gibt er keine Angabe darüber, aus welchem Material diese Inkrustation bestanden haben soll.

„Man sollte nicht bezweifeln, nachdem man die Passage des Aulus Gellius und die des | Boëthius gelesen hat, die das beschrieben haben, was sie alle Tage gesehen haben, dass die Alten sich der Masken bedienten, um den Stimmschall der Schauspieler zu vermehren [= verstärken]. Meine Vermutung ist, dass man im Mund dieser Masken einen Überzug / eine Einlage [Inkrustation] platzierte [anbrachte], die eine Art Hörnchen [d.h. Trichter] bildete.

Man sieht an den Bildern [Illustrationen] der antiken Masken, die sich in den alten Handschriften befinden, auf den gravierten Steinen, auf den Münzen, in den Ruinen des Marcellus-Theaters und mehrerer anderer Denkmäler, dass die Öffnung ihres Mundes riesig war. Das war eine Art klaffender Rachen, der kleinen Kindern Angst bereitete.

[Verweis auf und Wiedergabe von Juvenal 3<,174-176>]

Dem Anschein folgend hätten die Alten diese Unannehmlichkeit in den Masken nicht hingegenommen, wenn sie nicht irgendeinen Vorteil daraus gezogen hätten, und ich sehe nicht, dass dieser Vorteil eine andere Sache gewesen sein könnte als die Bequemlichkeit, die eigenen Hörnchen [d.h. Trichter] besser einzupassen, um die Stimme der Schauspieler mehr stark zu machen.’

Chladni (1827) S. 125 f.:

„Eine andere [s. schon oben Anm. 433], bey den Alten in ihren Theatern gebräuchliche Schallverstärkung war die durch Masken.

Aus so vielen Darstellungen derselben, auf Münzen, geschnittenen Steinen und alten Denkmälern, sieht man, dass die Öffnung des Mundes sehr gross und hervorragend war, und nach aussen fast wie die Seitenwände eines Sprachrohrs | divergirte. Juvenal nennt auch diese Öffnung einen Schlund, (*hiatus*) vor dem sich die Kinder der Landleute selbst im Schosse der Mutter fürchteten. [Anm. †: Verweis auf und Wiedergabe von Juvenal 3<,175 f.>] Es ist nicht zu zweifeln, dass die Absicht hiebey hauptsächlich war, den Schall zu verstärken, wie denn auch Aulus Gellius das Wort *persona*, dem Cajus Bassus zu Folge, von *personare* herleitet. [Anm. ††: Verweis auf und Wiedergabe von Gellius 5,7<,2>]“

Bieber [1939] 1964, S. 102a:

Coarsest of all, naturally, are the masks of the slaves [...]. They all have distorted eyebrows and broad, flat noses with wide nostrils; the mouth is surrounded by a kind of megaphone, on which the hairs of a short beard are indicated. This trumpet-like arrangement may have helped when the voice of the actors had to fill the large Hellenistic and Roman theaters, but considering the excellent acoustics of the auditoria this seems hardly necessary.

Die Annahme einer trichterbedingten Verstärkung wird durch eine Reihe von Gründen widerlegt, von denen jeder einzelne stark genug wäre, dieselbe zu Fall zu bringen:

- Der Trichter findet sich vor allem bei den Masken der ausgehenden Mittlere, der Neuen und römischen Komödie (*Palliata*), nicht aber bei denen der Tragödie, obwohl Letztere nicht weniger Stimmstärke erforderte als Erstere, wie zahlreiche Angaben antiker, spätantiker und neuzeitlicher Autoren belegen.

Wieseler (1851) S. 44b mit Taf. 5, Nr. 37:

„Man merke auf die öfters deutlich wiederkehrende [Verweis auf Taf. 5, Nr. 42; 44; 45; Taf. 11; 12] trichterförmige Oeffnung des Mundes bei den männlichen Masken, von welcher man gemeint hat, dass sie zur Verstärkung der Stimme gedient habe [Verweis auf Hölscher S. 51 f.; eigene Anm: Wieseler deutet Hölschers Muschelmund somit als Trichter]. Aber

warum findet sich jene Oeffnung nicht auch an den Masken der Tragöden, bei denen es doch hauptsächlich auf Stärke der Stimme ankam?⁴⁹⁴

Dingeldein [1890] 1975, S. 27 f.:

„Zunächst muß es doch befremden – und diesen Einwand erhebt auch Wieseler [Anm. 2: Verweis auf und Wiedergabe von Wieseler S. 44b mit Taf. 5, Nr. 37] –, daß jene angebliche Vor-|richtung zur Verstärkung des Schalles sich nur bei komischen Masken findet, während doch die Tragödie mindestens in gleichem Maße Tonstärke erforderte. Für diese an sich selbstverständliche Sache haben wir überdies Beweisstellen zur Genüge.“

Cicero preist *Pro P. Sestio* 123 ‚jene sehr laute Stimme‘ (*vox illa praeclara*) des Tragöden Clodius Aesopus⁴⁹⁵ (s. oben 5.4.1.2) und zählt *De oratore* 1,128 gerade ‚die Stimme von Tragöden‘ (*vox tragoedorum*) unter den Anforderungen auf, die an einen idealen Redner zu stellen sind:

in oratore autem acumen dialecticorum, sententiae philosophorum, verba prope poetarum, memoria iuris consultorum, vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus.

‚Von einem Redner jedoch muss man den Scharfsinn von Dialektikern, die Gedanken von Philosophen, die Worte beinahe von Dichtern, das Gedächtnis von Rechtsgelehrten, die Stimme von Tragöden und die Gestik fast der besten Darsteller verlangen.‘⁴⁹⁶

Noch weiter geht der römische Redelehrer Quintilian, *Institutio oratoria* 12,5,5, der von einem ausgezeichneten Redner eine Stimme erwartet, welche die der Tragöden übertrifft:

[...] *vox quidem non, ut Cicero desiderat, paene tragoedorum, sed super omnis, quos ego quidem audierim, tragoedos.*

[...] eine Stimme, zwar nicht, wie Cicero verlangt, fast von Tragöden,⁴⁹⁷ aber über allen [= stärker als alle] Tragöden, die zumindest ich gehört habe.’

⁴⁹⁴ Hinsichtlich Wieseler s. auch Arnold (1875) S. 22: „Während die Ohren nicht immer sichtbar waren, zeigten weitaus die meisten Masken eine mehr oder minder weite Mundöffnung [Anm. 4: Verweis auf Lukian, *De saltatione* 27-29], die öfter mit künstlichen Lippen [Anm. 5: Verweis auf Pollux 4,147], bisweilen auch noch mit künstlichen Zähnen [Anm. 6: Verweis auf Pollux 4,151] versehen war. Ihre auf Kunstdenkmälern hie und da vorkommende trichterförmige Bildung hat bis jetzt noch keine genügende Erklärung gefunden [Anm. 7: Verweis auf Wieseler S. 44b (s. oben S. 139 f.) und S. 54a (s. unten Anm. 501)].“ Derselbe auch 1888, S. 1575a (bei den Griechen): „während die Ohren nicht immer sichtbar waren, zeigten weitaus die meisten Masken eine mehr oder minder weite, hier und da trichterförmige Mundöffnung, die mit künstlichen Lippen, bisweilen auch mit künstlichen Zähnen versehen war.“

⁴⁹⁵ Vgl. jedoch Cicero, *Ad familiares* 7,1,2 (s. hierzu oben S. 84 f. mit Anm. 369).

⁴⁹⁶ In ähnlicher Weise spricht Diogenes Laërtios 7,20 von den Schauspielern allgemein: ‚Also sagte er [= Zenon], dass derjenige, der mit Nachdruck spreche, wie die Schauspieler die Stimme und die Kraft als eine starke haben müsse, den Mund aber nicht auseinanderziehen dürfe‘.

⁴⁹⁷ Hier zitiert Quintilian die Angabe Ciceros ungenau: Cicero sagt *vox tragoedorum* (‚eine Stimme von Tragöden‘), und Quintilian macht daraus *vox paene tragoedorum* (‚eine Stimme fast von Tragöden‘).

Tertullian, *De spectaculis* 25,3, berichtet, dass der Zuhauer beim Geschrei des Tragöden ganz unweigerlich an die Ausrufe eines Propheten denken müsse (*sed tragoedo vociferante exclamationes ille alicuius prophetae retractabit*), und auch Apuleius, *Florida* 18,2, Justinus Martyr, *Epistula ad Zenam et Serenum* 6, und Cyprian, *De spectaculis* VII, *Patrologia Latina*, 1. Reihe, Bd. 4, Sp. 785 B (Migne), heben die Stimmgewalt der Tragöden hervor (s. auch oben Anm. 475).

Durch Cicero, *De oratore* 1,251, erhalten wir einen Einblick in das umfassende Stimmkräftigungs- und Konservierungstraining, dem sich die griechischen Tragöden Tag für Tag unter größter Sorgfalt und Strenge unterziehen mussten (s. auch unten S. 152 f.):

Quid est oratori tam necessarium quam vox? Tamen me auctore nemo dicendi studiosus Graecorum more tragoedorum voci serviet, qui et annos compluris sedentes declamitant et cotidie, ante quam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant eandemque, cum egerunt, sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quodam modo conligunt.

„Was ist für einen Redner so unentbehrlich wie die Stimme? Dennoch wird, sofern es nach mir geht, niemand, der die Sprechkunst studiert, nach Sitte der griechischen Tragöden sklavisch seiner Stimme dienen, die sowohl jahrelang im Sitzen ihre Deklamationsübungen machen als auch täglich, vor ihrem Vortrag, im Liegen ihre Stimme [in Bezug auf ihre Tonhöhe] nach und nach ansteigen lassen und dieselbe, wenn sie aufgetreten sind, vom höchsten Ton bis zum tiefsten Ton zurücknehmen und sie gleichsam gewissermaßen wieder einsammeln.“

Bei Lukian, *Anacharsis* 23, finden wir sogar einen expliziten Vergleich zwischen Komödie und Tragödie, aus welchem hervorgeht, dass die Stimme der Tragöden lauter war als die der Komöden:

„Die Komöden aber waren kleiner als jene [= Tragöden] und erhoben sich nicht vom Erdboden [d.h. sie schritten nicht auf hohen Kothurnen einher, sondern trugen flache Schuhe] und waren menschlicher [d.h. sie sahen mehr wie Menschen aus] und schrien leiser, die Helme [= Masken] aber waren viel lächerlicher. Und das ganze Theater lachte freilich über sie.“

Erinnert sei des Weiteren an die bereits vorgestellte (s. oben 7.1.1.1) Angabe Cassiodors, *Variae <epistulae>* 4,51,7, denn auch dieser bezieht sich hinsichtlich der Stimmverstärkung ausschließlich auf die Tragödie.

Als vergleichsweise moderner Beleg soll abschließend eine Bemerkung Lessings ergänzt werden.⁴⁹⁸ Dieser zufolge gibt es nicht eine für alle Rollen

⁴⁹⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: *Theatralische Bibliothek*, Erstes Stück (IV Der Schauspieler), Berlin 1754. In: *Lessings Werke*. Fünfter Teil, hg. von Robert Boxberger, Berlin 1886 / ND Tokyo 1974 (Deutsche National-Litteratur, 62. Band) [S. 128-159] 140,27-34.

angemessene Stimme, sondern jeder Schauspieler hat seine Stimme der Rolle, die er gerade spielt, anzupassen. Auch hier findet sich zu Beginn (ähnlich wie bei Lukian) eine Art Gegenüberstellung von komischer und tragischer Stimme, bei der der tragischen Stimme wiederum die Attribute der Stimmstärke zugeordnet werden:

„Bei komischen Schauspielern ist es fast genug, wenn wir ihnen [*sic*] nur alles, was sie sagen sollen, hinlänglich verstehen können, und wir können ihnen eine mittelmäßige Stimme gar gern übersehen. Der tragische Schauspieler hingegen muß eine starke, majestätische und pathetische Stimme haben; der, welcher in der Komödie Personen von Stande vorstellt, eine edle; der, welcher den Liebhaber macht, eine angenehme, und die, welche die Liebhaberin spielt, eine bezaubernde.“

- Der Trichter findet sich häufig bei den Masken der männlichen Sklaven und Greise, während die der Jünglinge und Frauen in der Regel normale Mundöffnungen aufweisen.⁴⁹⁹

Böttiger (erstmal 1794, dann 1837) S. 226 f., Anm. ** (227):

Sed cave, nimis tribuas huic observationi, quae nodum, quod aiunt, nodo resolvit. Mulierum et adolescentum personae vix usquam eiusmodi hiatus deformes reperiuntur. Atqui his quoque eadem vocis intensione ad theatra implenda opus erat, ac servis et senibus.

„Aber hüte dich, allzu viel auf diese Beobachtung zu geben, die einen Knoten, wie man sagt, durch einen Knoten löst. Es werden kaum irgendwo Masken von Frauen [*mulieres*] und Jünglingen [*adolescentes*] gefunden, die durch ein derartiges Klaffen entstellt sind. Aber auch für diese war dieselbe Steigerung [= Verstärkung] der Stimme erforderlich, um die Theater zu füllen, wie für Sklaven [*servi*] und Greise [*senes*].“

Dingeldein [1890] 1975, S. 28 (allerdings spricht dieser fälschlicherweise vom Trichter der „Männer und Greise“ anstatt von denen der ‚männlichen Sklaven und Greise‘):

„Der »Trichter« findet sich nur bei den Masken der Männer [gemeint: männlichen Sklaven] und Greise, während die der Frauen und Jünglinge, abgesehen von ganz vereinzelt Ausnahmen, in der Komödie wie in der Tragödie eine durchweg normale Mundbildung aufweisen.“

Des Weiteren sei verwiesen auf die bereits zitierte Angabe Müllers (1886) S. 281 f., Anm. 3 (s. oben S. 137) sowie auf Robert (1911) S. 27 f. und 49 f.

⁴⁹⁹ Wie beträchtlich der Größenunterschied zwischen der Mundöffnung einer männlichen Sklavenmaske und der einer Frauenmaske bisweilen war, zeigt die Darstellung einer Komödienszene auf einem pompejianischen Wandgemälde (die Maske eines älteren Sklaven neben der eines jungen Mädchens) bei Robert (1878/1879) S. 21 f. mit Taf. 4,1, dieselbe bei Robert (1911) S. 40 mit Fig. 69: Während beide Masken hinsichtlich der Größe ihres Kopfes und des überwiegenden Teils ihres Gesichts sich selbst und der jeweils anderen Maske gegenüber in natürlichen Proportionen stehen, übersteigt die Mundöffnung des Sklaven die des Mädchens an Breite nahezu um das Vierfache; s. hierzu auch Dingeldein S. 31.

Mongez (1824) S. 86 f. hat nun auch in den engeren Mundöffnungen der Frauenmasken einen praktischen Nutzen vermutet und vorgeschlagen, dass die Größe der Mundöffnung (trichterförmig = weit vs. eng) die Tonhöhe des Sprechers (tief vs. hoch) beeinflusst haben könnte, da es für die männlichen Darsteller von Frauenrollen sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich gewesen sei, ohne äußere Hilfsmittel eine weibliche Stimme über längere Dauer zu imitieren:

Un recueil de fragmens de Plaute et de Térence, publié à Milan en 1815 par M. Mai, d'après des manuscrits mal effacés et *réécrits* (s'il est permis de former un mot nouveau pour exprimer une découverte nouvelle), présente plusieurs peintures de masques. On y voit les masques des acteurs qui jouoient dans *les Adelphe*s, et de ceux qui jouoient dans *Phormion*; et M. Mongez a observé que les masques des personnages du sexe masculin avoient la bouche béante, et que ceux des femmes l'avoient seulement entr'ouverte.

On sait que, chez les anciens, les femmes ne montoient point sur les théâtres, et que leurs rôles étoient joués par des hommes. [...]

Il auroit été difficile, peut être même impossible, aux acteurs qui jouoient les rôles de femmes, de contrefaire leur voix pendant le cours d'une tragédie entière:⁵⁰⁰ il falloit donc un moyen extérieur de changer leur voix pour imiter celle des femmes. On trouva ce moyen dans le resserrement de la bouche des masques affectés à ces rôles; et de là vient que, dans les peintures reproduites par M. Mai, ces masques ont la bouche seulement entr'ouverte.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Eigene Anm.: Ungeübten (d.h. unprofessionellen) Sprechern fällt die andauernde Verstellung der eigenen bzw. Imitation einer fremden Stimme durch Erhöhung der Grundfrequenz in der Tat oftmals schwer, da die Tonhöhe besonders vor Atempausen, am Ende von Sinneinheiten (durch Nachlassen des subglottalen Drucks) und mit zunehmender Sprechdauer (aufgrund von Muskelermüdung, vor allem des *M. Cricothyroideus*) in die physiologische Stimmlage abzusinken droht. – Die physiologische Stimmlage, auch Indifferenzlage genannt, ist diejenige Schwingungsfrequenz (immer ein Frequenzbereich), die der anatomischen Disposition des Kehlkopfes entspricht (entscheidend sind hier die Masse und Länge der Stimmlippen). Sie gestattet ein komfortables Phonieren und bildet deshalb die ermüdungsfreieste und ökonomischste Stimmlage (ökonomisch = maximaler Nutzen bei geringstmöglichem Aufwand). Oft tritt sie nach Phasen auf, in denen die Grundfrequenz ausgelenkt war, z.B. vor Atempausen und am Ende von Sinneinheiten, denn der Sprecher tendiert immer dazu, in seine physiologische Stimmlage zurückzukehren. Auch eine Veränderung des affektiv-emotionalen Zustands (besonders durch Aufregung / Stress / Nervosität) führt zu einem Abweichen von der physiologischen Stimmlage (häufig nach oben). Ist sich der Sprecher dieses Umstands bewusst, so kann er versuchen, ihm entgegenzuwirken, indem er seine Stimme etwas absenkt.

⁵⁰¹ Eigene Anm.: Dieselbe Ansicht (Beeinflussung der Tonhöhe durch die Größe der Mundöffnung) vertritt auch Müller (1821) S. 1235 bei der Besprechung des Werkes von Millin: „Dagegen ist die siebente Maske Tafel VII [Taf. 5, Nr. 7!; dieselbe auch bei Wieseler Taf. 5, Nr. 15] von schönen Zügen; sie stellt einen Silen vor, den Epheu um den kahlen Scheitel, mit zierlich gelocktem Bart, und bezeichnet das Satyrspiel, wie die drunter stehende [Millin Taf. 5, Nr. 8; dieselbe auch bei Wieseler Taf. 5, Nr. 16] von nichts sagenden aber regelmäßigen Gesichtszügen die Komödie. Beide haben keinen Onkos und einen wenig geöffneten Mund, weil hier die volle aus der Höhlung der Maske hervor tönende Stimme minder tief und hohl klingen durfte.“ Kritisch gegenüber Müller äußert sich Wieseler S. 42a-b mit Taf. 5, Nr. 9-16 (= Millin Taf. 2-5, Nr. 1-8), nach dessen Auffassung (S. 42b) der „wenig geöffnete[n] Mund“ der Silen-Maske (Taf. 5, Nr. 15 = Millin Taf. 5, Nr. 7) ausschließlich durch deren „schöne[n] Züge[n]“ bedingt ist (keineswegs einsehen kann er [S. 42b], „[...] warum die Stimme des Silen »minder tief und hohl klingen durfte«, als die der Bühnenpersonen der Tragödie im Allgemeinen“), der der komischen Maske (Taf. 5, Nr. 16 = Millin Taf. 5, Nr. 8), in welcher er vielmehr die Maske einer tragischen oder satyrischen Frauenrolle vermutet, durch deren Weiblichkeit und ganzen Ausdruck. Eben dieselbe Auffassung vertritt Wieseler auch S. 53b-54a mit Taf. 9, wobei er erneut gegenüber der Annahme einer öffnungsbedingten Tonhö-

„Eine Sammlung von Plautus- und Terenz-Fragmenten, publiziert 1815 durch M. Mai in Mailand, nach schlecht ausgelöschten und wiederbeschriebenen Handschriften (wenn es erlaubt ist, ein neues Wort zu formen, um eine neue Entdeckung auszudrücken), bietet mehrere Zeichnungen von Masken. Man sieht hier die Masken von Schauspielern, die in den *Adelphen* spielen, und von denen, die im *Phormio* spielen; und M. Mongez hat beobachtet, dass die Masken der Personen männlichen Geschlechts den Mund klaffend hatten und dass die der Frauen nur halb geöffnet waren.

Man weiß, dass bei den Alten die Frauen überhaupt nicht auf die Theater stiegen und dass ihre Rollen durch die Männer gespielt wurden. [...]

Es dürfte schwierig sein, vielleicht sogar unmöglich, für Schauspieler, die die Frauenrollen spielen, ihre Stimme während des Ablaufs einer ganzen Tragödie zu verstellen: Es ist also ein äußeres Mittel notwendig, um ihre Stimme zu ändern, um die von Frauen nachzuahmen. Man findet dieses Mittel in der Verengung derjenigen Masken, die für diese Rollen bestimmt waren; und daher kommt es, dass auf den von M. Mai reproduzierten Zeichnungen diese Masken den Mund nur halb geöffnet hatten.’

Das externe Mittel zur künstlichen Erhöhung der männlichen Stimme bestand gemäß Mongez also in einer verengten Mundöffnung der weiblichen Masken, wodurch die Diskrepanz zwischen den Trichtern der männlichen Sklaven und Greise und den normalen (im Vergleich zu den Trichtern engen) Mundöffnungen der Frauen hinreichend erklärt scheint. Doch läuft die Vorstellung, dass eine durch eine enge Mundöffnung geführte männliche Stimme den Charakter einer weiblichen annehmen könne, dem phonetischen Sach-

henbeeinflussung Kritik übt, diesmal allerdings nicht in Bezug auf Müller, sondern hinsichtlich Mongez (1824) S. 86 f.: „Nun bemerke man Folgendes: alle Figuren, welche wie nicht maskirt aussehen, sind entweder Weiber oder jüngere männliche Personen; sie haben nie prononcirt oder carikirte, sondern stets gleichgültige Gesichter. So bietet sich wohl von selbst die Vermuthung, dass man sich die betreffenden Figuren maskirt zu denken habe, dass aber die Masken leidenschafts- und bewegungslose Alltagsgesichter darstellen sollen, wie sie den Nebenrollen der komischen Bühne eigenthümlich waren, und aus eben diesem Grunde nur verhältnissmässig kleine, das Gesicht nicht verzerrende, Mundöffnungen haben. Den wenig geöffneten Mund als ganz geschlossenen darzustellen, wie wir es meist finden, durfte die überhaupt vorzugsweise nur den Gesamtausdruck berücksichtigende Kunst sich um so eher er-lauben, als es bekannt war, dass Jeder, welcher auf der Bühne auftrat, auch der Statist, eine Maske mit geöffnetem Munde hatte, so dass durch jenes Verfahren nicht einmal die Verwechslung von Schauspielern und Statisten verschuldet werden konnte. Der nächste und hauptsächlichste Grund der geringeren Mundöffnung ist der eben und schon zu Taf. V, nr. 9-16 [s. diese Anm. oben], angedeutete. Ob sie nebenbei auch noch akustischen Zwecken diene in der Art, wie Mongez Mémoire de l’Institut Royal de France, T. VII [VI-II!], p. 87 [genauer S. 86 f.] (s. zu Taf. V, nr. 29 und 30), meint, müssen wir der Entscheidung von Technikern anheimstellen. Jedenfalls irrt Mongez in sofern, als er das Akustische als Hauptsache betrachtet. Die Wahrscheinlichkeit, dass an seiner Ansicht überhaupt etwas sei, mindert sich schon durch den Nachweis, dass Masken mit wenig geöffnetem Munde auch gewissen männlichen Rollen eigen waren.“ Vgl. hierzu auch Wieseler S. 44a mit Taf. 5, Nr. 29 f., wo der Autor nach einer Wiedergabe von Mongez S. 86 f. bereits erstmals darauf hinweist, dass unter den von Mongez ausschließlich für weiblich gehaltenen Illustrationen der *Adelphoe* und des *Phormio (Palliatæ)* aller Wahrscheinlichkeit nach auch einige von jungen Männern vorauszusetzen sind und dass die von Mongez ausschließlich als weiblich erachteten Illustrationen den Mund nicht halb geöffnet, sondern vielmehr ganz geschlossen hatten. – Auch Dingeldein S. 29 geht auf die Annahme Mongez’ ein, doch gibt er dieselbe vollkommen verfälscht wieder; er behauptet, „[...] es sei [gemäß Mongez] für die männlichen Darsteller von Frauenrollen schwer, wenn nicht unmöglich gewesen, ohne besondere Hülfsmittel die weibliche Stimme nachzuahmen“, wohingegen Mongez die Schwierigkeit lediglich darin sieht, dies über eine längere Zeit zu tun.

verstand völlig zuwider. Die Äußerung, die Mongez (1824) S. 87 seiner Vermutung hinzufügt, verdient keinerlei Glaubwürdigkeit:

L'usage des masques modernes travaillés de même nous fait connoître ce changement dans la voix de ceux qui les portent.

„Die Verwendung der modernen, auf dieselbe Weise gearbeiteten Masken lehrt uns diese Änderung in der Stimme derjenigen, die sie trugen, zu verstehen.“

Das Einzige, woran man bei den engen Mundöffnungen der Masken der Jünglinge und Frauen zu denken geneigt sein könnte, ist die Art, wie Gavius Bassus die römische Theatermaske beschreibt: eine ringsum geschlossene Höhlung, die die Stimme nur durch eine einzige, noch dazu sehr enge Öffnung herauslässt. Doch wurde bereits in entsprechendem Zusammenhang dargestellt, dass mit einer derartigen Konstruktion allenfalls eine Beeinträchtigung des sprachlichen Signals verbunden gewesen sein kann.

- Bei den Römern wurde lange Zeit ohne Masken gespielt, denn sie gebrauchten die Maskierung weder von Anfang an noch bis zum Ende ihres Bühnenseins. Nirgends findet sich ein Hinweis darauf, dass die Schauspieler vor oder nach der Maskenperiode weniger gut gehört, nirgends darauf, dass die Masken speziell aus Gründen der Verstärkung eingeführt wurden. Warum hätten die Römer überhaupt, wenn mit der Maskierung eine Verstärkung verbunden gewesen wäre, so lange auf diesen Vorteil verzichten bzw. diesen freiwillig wieder aufgeben sollen?
- Mit dem der Verstärkungsfähigkeit eines Trichters zugrundeliegenden akustischen Vorgang wäre im Falle der Masken gar keine Verstärkung möglich gewesen: Die Tatsache, dass die Befürworter der muschel- bzw. trichterbedingten Verstärkung der Ansicht waren, dass der Trichter die Stimme ähnlich wie ein Schalltrichter verstärke, bedeutet nichts anderes, als dass sie an eine Konzentrations- und Richtwirkung dachten. Dies erinnert jedoch sehr stark an die Art, wie Gavius Bassus sich die Verstärkung durch die römischen Masken vorgestellt haben könnte, und somit müssen auch hier dieselben Bedenken geäußert werden: Eine durch die Mundöffnung hervorgerufene Konzentrations- und Richtwirkung wäre weder wünschenswert noch überhaupt möglich gewesen (Erklärung: s. oben 7.1.1.1).

Gewiss ließe sich nun einwenden, dass die Richtwirkung eines Trichters gegenüber derjenigen einer einfachen Lochöffnung wesentlich stärker ist (die Schallwellen sind im Trichter viel länger dem konzentrierenden Einfluss der Öffnung ausgesetzt und können somit nicht so früh beginnen, sich in der

Atmosphäre auszubreiten), doch ist von einer solchen Tatsache nicht auszugehen.⁵⁰² Der Trichter ist dem Loch zwar an Länge überlegen, doch ist er zugleich auch weiter, was den Längenvorteil wieder aufhebt. Selbst wenn die Richtwirkung des Trichters die des einfachen Lochs übertroffen hätte, so wäre sie immer noch viel zu schwach gewesen, um bei den im Zentrum der Richtwirkung sitzenden Zuschauern einen spürbaren Effekt hervorzurufen: Abbildungen⁵⁰³ von Masken mit Bart-Trichtern zeigen, dass der Trichter an Länge weit hinter der Nasenspitze der Maske zurückbleibt. Ein solch kurzes Rohr konnte unmöglich eine merkliche Zunahme der Lautstärke bewirken.

Um die Behandlung der architektonischen Beobachtungen abzuschließen, soll der Vollständigkeit wegen auf eine Bemerkung Guhls und Koners eingegangen werden, der sich auch Seyffert angeschlossen hat. Sie betrifft die Postulierung von „schallockartig gestellten Lippen“ bei den Masken der griechischen Komödie und findet im vorliegenden Zusammenhang nur deshalb Erwähnung, da auch sie sich auf die architektonische Gestaltung der Mundöffnung bezieht (denn nach einer Erklärung, was man sich unter einem ‚Schallock‘ vorzustellen hat, was unter „schallockartig gestellten Lippen“, und wie durch solche die Stimme verstärkt worden sein soll, sucht man bei den genannten Autoren vergebens):

Guhl und Koner [1862] 1876, S. 344 (über die Masken der Griechen):

„Das griechische Theater aber bedingte durch seine Grösse die Anwendung allerlei künstlicher Mittel, damit die auf der Bühne gesprochenen Worte, sowie der Gang der Handlung auch den entfernt Sitzenden verständlich werden konnten. Zu diesen Mitteln gehörte, besonders in der Tragödie, wo die Heldengestalten der Mythen auf der Bühne erschienen, die durch die Anlegung hoher Masken und der Kothurne bewirkte Vergrößerung der Schauspieler. Die Vervollständigung der Maske nun zu einer nicht nur das Gesicht, sondern auch den ganzen Kopf verhüllenden Bekleidung mit darauf befestigtem Haupthaar und Toupé, Onkos [...] genannt, wurde dem Aischylos zugeschrieben. Augen und Mund mussten an derselben natürlich durchbrochen sein; jedoch war, wie aus bildlichen Darstellungen hervorzugehen scheint, die Oeffnung für die Augen nicht grösser als die Pupille des unter der Maske verborgenen Schauspielers, und in gleicher Weise war das Mundloch nur wenig mehr geöffnet als nothwendig, um der Stimme den freien Durchgang zu gestatten. So wenigstens waren die Masken in der Tragödie construirt, während die der Komödie mit verzerrten, weitgeöffneten und zur Verstärkung des Tones mit schallockartig gestellten Lippen versehen waren.“

⁵⁰² Die Richtwirkung eines Gegenstandes (z.B. eines Rohres) ist abhängig von zwei Faktoren: 1) von der Enge des Rohres: Je enger das Rohr, desto stärker werden die Schallwellen konzentriert und desto länger (sowohl räumlich als auch zeitlich gesehen) dauert es, bis sich die Schallwellen nach Verlassen des Rohres so weit ausgebreitet haben, dass die Richtwirkung aufgehoben ist; 2) von der Länge des Rohres: Je länger das Rohr, desto länger sind die Schallwellen dem konzentrierenden Einfluss des Rohres ausgesetzt und desto später können sie beginnen, sich radial in der Atmosphäre auszubreiten; folglich wird auch hier der Punkt, an welchem die Richtwirkung nicht mehr vorhanden ist, später (wiederum sowohl räumlich als auch zeitlich betrachtet) erreicht.

⁵⁰³ Vgl. z.B. die Silen-Maske bei Müller (1886) S. 273-276 mit Anm. 1 (274-276) sowie mit Fig. 20 I. und II. (274); dieselbe zeigt auch Bernhard Arnold, Art. *Satyrdrama*. In: Baumeister, Bd. 3, 1888 (S. 1568a-1571a) 1569 mit Abb. 1630 (besonders die Seitenansicht der Maske).

Seyffert (1882) S. 419 f. s. v. *Masken* (über die Masken der Griechen):

„Die Ausbildung des Dramas führte zur Erfindung kunstvoller Masken von bemalter Leinwand, welche nicht nur das Gesicht, sondern auch den ganzen Kopf verhüllten, eine Einrichtung, welche dem Äschylos zugeschrieben wird. Die Öffnung für die Augen war nicht größer als die Pupille des unter der Maske verborgenen Schauspielers; ebenso war bei den Masken der Tragödie [...] | das Mundloch nur wenig mehr geöffnet als notwendig, um den Ton durchzulassen, wogegen die Masken der Komödie [...] mit verzerrten, weitgeöffneten und zur Verstärkung des Tons schalllochartig gestellten Lippen versehen waren.“

7.1.3 Pragmatische Überlegungen

Abschließend zu ergänzen bleiben die pragmatischen Überlegungen. Diese basieren weder auf literarischen Zeugnissen noch auf archäologischen Denkmälern, sondern ausschließlich auf logischen Schlüssen, was bei der Bewertung der Argumente nicht außer Acht gelassen werden darf.

7.1.3.1 Die Größe der Freilufttheater und ihre Zuschauermassen

Der erste Beleg, der in diesem Zusammenhang besprochen werden soll, betrifft die Annahme, dass angesichts der gewaltigen Dimensionen der antiken Freilufttheater und der damit verbundenen Publikumsmenge künstliche Hilfsmittel zur Verstärkung der Stimme unerlässlich waren.

Böttiger (erstmalig 1794, dann 1837) S. 226:

Accesserunt haud dubie complures aliae, quas in istiusmodi personis sitas esse deprehenderent, commoditates. Theatris tum opus erat, quae universum populum ter aut ad summum quater quotannis ad ludos scenicos admissum caperent, vastis et spatiosis, quae, nisi arte adiuuaretur, voce histrionum sub divo agentium impleri vix poterant. Hic multum iuvabant personae circa os ita compositae, ut »vox« (verbis utor Gabii Bassi apud Gellium V, 7. [...]), »in unum tantummodo exitum collecta coactaque magis claros canorosque sonitus faceret«.

„Es kamen ohne Zweifel mehrere andere Vorteile hinzu, die, wie man glaubte, in so beschaffenen Masken gelegen seien. Damals bedurfte es ungeheuerlicher und geräumiger Theater, um das ganze drei- oder höchstens viermal jährlich zu Bühnenpielen zugelassene Volk aufzunehmen, die kaum durch die Stimme der unter freiem Himmel darstellenden Schauspieler gefüllt werden konnten, wenn sie [= die Stimme] nicht künstlich unterstützt wurde. Hier halfen sehr Masken, die um den Mund so konstruiert waren, dass »die Stimme« (ich gebrauche die Worte des Gabius Bassus bei Gellius 5,7 [...]), »die nur an einem einzigen Ausgang gesammelt und zusammengezogen sei, einen mehr lauten und wohltonenden Schall [Plur.] bewirke«.⁷

Schneider (1835) S. 155:

„Die Masken waren nothwendig [...] weil die Größe der Theater [...], zumal da sie ohne Dach waren [...], wodurch die Stimme weniger zusammengehalten wurde, eine Verstärkung derselben nöthig machte, vergl. Gellius V, 7 [Wiedergabe von 5,7,2].“

Hoffer (1877) S. 38:

[...] *post Terentium mortuum tota theatri condicio mutabatur. Scimus enim certissimis documentis edocti, posterioribus temporibus theatri ambitum revera tam vastum fuisse, ut vocis maxime intendendae causa, ut ingens spectatorum multitudo verba auribus percipere posset, histriones in scaenam prodirent personati. Res igitur ipsa efflagitabat quodammodo novum illum usum.*

„[...] nach dem Tod des Terenz änderte sich die Situation des Theaters völlig. Wir wissen nämlich, durch die sichersten Beweise gründlich belehrt, dass in späteren Zeiten der Umfang des Theaters wahrlich so ungeheuerlich gewesen ist, dass die Schauspieler, vor allem zur Steigerung [= Verstärkung] ihrer Stimme, damit die gewaltige Zuschauermenge die Worte mit den Ohren erfassen konnte, maskiert auf die Bühne traten. Die Sachlage selbst also verlangte dringend gewissermaßen nach jenem neuen Brauch.“

Obwohl dieser Gedankengang durchaus plausibel scheint und gewiss nicht unwesentlich zur Vorstellung einer maskenbedingten Verstärkung beigetragen hat, finden sich dennoch einige Argumente, die nicht nur die Verstärkungsfähigkeit der Masken, sondern sogar die Notwendigkeit einer Verstärkung überhaupt widerlegen:

- Die Römer gebrauchten die Maskierung weder von Anfang an noch bis zum Ende ihres Theaterwesens. Warum hätten sie, wenn eine Stimmverstärkung in den römischen Theatern erforderlich gewesen wäre und die Masken eine solche ermöglicht hätten, so lange auf diesen Vorteil verzichten bzw. ihn später freiwillig wieder aufgeben sollen?
- Hinzu kommen experimentelle Untersuchungen, die gezeigt haben, dass selbst die erhaltenen Überreste der antiken Steintheater eine solch ausgezeichnete Akustik besitzen, dass eine in der Antike erforderliche Stimmverstärkung überflüssig war:

Die Akustiker Nico Declercq und Cindy Dekeyser (S. 2011-2022) fanden in einer aktuellen Studie heraus, dass die exzellente Akustik des Theaters von Epidauros⁵⁰⁴ (ca. 330/320 v. Chr.) auf einer effizienten Dämpfung niedriger Frequenzen beruht (einer Hochpass-Filterung mit einer Grenzfrequenz von 530 Hz), welche durch die regelmäßig angeordneten Sitzreihen zustande kommt: Der meist niederfrequente Störschall (z.B. Zuschauerlärm⁵⁰⁵ oder

⁵⁰⁴ Das Theater von Epidauros auf der nordöstlichen Peloponnes gehört zu den größten, eindrucksvollsten, bekanntesten und am besten erhaltenen antiken Theatern der Welt; seit der Erweiterung des Zuschauerraumes (ca. 170 v. Chr.) bietet es bis zu 14 000 Menschen Platz, s. Froning (2002a) S. 44 und 54; Burmeister S. 44 und 46; Hasenpflug S. 32.

⁵⁰⁵ S. Blume (2002), Art. *Theater* (wie oben S. 31), Sp. 271: „Vom Lärm im Theater berichten viele antike Anekdoten. Handfesten Streit schlichteten Ordner mit Stöcken. Das Publikum reagierte leidenschaftlich und spontan auf das Bühnengeschehen (mit Tränen [...] und Gelächter [...]). Es sparte nicht mit Beifall oder mißmutigem Zischen und Trampeln; auch von bezahlten Claqueuren ist die Rede.“ – Claqueur (frz. *claqueur* ‚klatschen‘) bezeichnet bis heute eine Person, die bei einer öffentlichen Darbietung

Windrauschen) wird auf diese Weise herausgefiltert, so dass die Stimmen der Schauspieler selbst bei großer Entfernung noch gut gehört werden können. Zwar sind von dieser Dämpfung auch die unteren Frequenzbereiche der menschlichen Stimme betroffen, doch ist der menschliche Hörsinn in der Lage, mit Hilfe der noch vorhandenen Obertöne, als ganzzahligen Vielfachen der Grundfrequenz, die fehlenden Bereiche zu ergänzen und auf diese Weise den Mangel zu kompensieren.

Der bereits zitierte Mongez (1815) S. 258 und (1824) S. 85 erwähnt (wesentlich ältere) Versuche, die von Don Henri Palos y Navarro im Theater des spanischen Morviedro / Murviedro (des antiken Sagunt) und von Dufourny im Theater des sizilischen Taormina (des antiken Tauromenium) gegen Ende des 18. Jh. durchgeführt wurden. Über das spanische Morviedro / Murviedro (Sagunt) berichtet er (1824) S. 85, dass 1785 dort Komödien gezeigt wurden, bei denen die Zuschauer der höheren Sitzreihen die Stimme der Darsteller deutlich hören konnten:

On a joué, en 1785, des comédies dans le premier, et les spectateurs, placés sur les plus hauts gradins, ont entendu très-distinctement la voix.

„Man hat 1785 in dem ersten [d.h. in dem erstgenannten Theater = Morviedro / Murviedro (Sagunt)] Komödien gespielt, und die Zuschauer, die auf den höheren Stufen platziert waren, haben die Stimme sehr deutlich gehört.“

Und vom sizilischen Taormina (Tauromenium)⁵⁰⁶ weiß er (1824) S. 85 sogar zu erzählen, dass Dufourny deutlich das Geräusch eines zerrissenen Blatt Papiers zu hören vermochte:⁵⁰⁷

Feu Dufourny, de l'Académie des beaux-arts, avoit aussi entendu parfaitement, dans le théâtre de Taormino, le léger son que rend un papier qu'on déchire.

„Feu Dufourny von der Akademie der schönen Künste hat auch im Theater von Taormina das leichte Geräusch perfekt gehört, welches ein Papier abgibt, das man zerreißt.“

(z.B. einer Rede oder einem Theaterstück) bezahlten Beifall liefert, um auf diese Weise die Gesamtheit des Publikums zum Applaus zu animieren.

⁵⁰⁶ Den ruinenhaften Zustand des Theaters von Taormina (Tauromenium) zeigen Abbildungen bei Kachler (2003) S. 121 und Burmeister S. 103 f. und 106.

⁵⁰⁷ Leider macht Mongez weder eine Angabe darüber, wo im Theater sich Dufourny noch wo sich das Papier befand. Eine noch heute beliebte Demonstration der ausgezeichneten Akustik des Theaters von Epidauros (s. oben Anm. 504) besteht in dem Fallenlassen einer Münze auf den Boden der Orchestra, welches von Touristen, die in den obersten Sitzreihen Platz genommen haben, problemlos gehört werden kann.

Mongez selbst hat den von Dufourny angestellten Versuch im Jahr 1817 im Theater des französischen Nîmes (des antiken Nemausus) wiederholt und dessen Ergebnis bestätigt gefunden (1824) S. 85:

M. Mongez a répété cette expérience dans l'amphithéâtre de Nîmes en 1817, et a obtenu un résultat semblable.

„M. Mongez hat dieses Experiment im Amphitheater von Nîmes 1817 wiederholt und ein ähnliches Ergebnis erhalten.“

Weitere Versuche in den Theatern von Athen und dem bereits vorgestellten Epidauros (s. oben Anm. 504) erwähnt Georg Kawerau, Art. *Theatergebäude*. In: Baumeister, Bd. 3, 1888 (S. 1730b-1750a) 1741a mit dem Zusatz:

„Diese Theaterräume zeigen auch in ihrem gegenwärtigen Zustand bei dem Fehlen einer abschließenden Bühnenwand die vorzüglichste Akustik.“

Was die Akustik der den Steintheatern vorausgehenden Holztheater betrifft, so zieht Blume [1978] 1991, S. 58 f. einen Schluss *e silentio*:

„Welche akustischen Verhältnisse die Klassiker im hölzernen Bau des Dionysostheaters vorfanden, entzieht sich unserer Kenntnis; keine diesbezügliche Notiz aus der Antike ist uns erhalten. Die Akustik der späteren Steintheater hingegen konnte unter Einsatz moderner Technologie genau gemessen und nachgeprüft werden, [Anm. 159: Verweis auf Canac, François: *L'acoustique des théâtres antiques. Ses enseignements*, Paris 1967]⁵⁰⁸ mit einem Ergebnis, das den antiken Baumeistern zur höchsten Ehre gereicht. Besucher zumal des Theaters von Epidauros rühmen dessen vorzügliche Akustik und bestätigen, daß jedes im Bereich der Skene in normaler Lautstärke geäußerte Wort bis hinauf in die obersten Ränge vernommen werden kann. Günstige Witterungsbedingungen sind freilich stets vorausgesetzt. |

Was nun das Dionysostheater des 5. Jh.s betrifft, so dürfen wir wohl einen Schluß *ex silentio [sic]* ziehen: Da weder Aristophanes noch sonst ein Komödiendichter etwas darüber verlauten läßt, daß man einen Chor oder einen Schauspieler akustisch nicht habe verstehen können, bestand offenbar kein Anlaß zu Klage oder Spott. Das ist angesichts der gewaltigen Ausmaße dieses Theaterbaus immerhin ein erstaunliches Phänomen.“

- Des Weiteren sind noch die extremen Anforderungen zu ergänzen, welchen ein Schauspieler genügen musste, um die Bühnenlaufbahn einschlagen zu können bzw. auftreten zu dürfen: Er musste sowohl Deklamator als auch Sänger sein und zugleich auch ein guter Gestiker und Tänzer, da das Metrum eines jeden Gesangs stets auch in Bewegung umgesetzt wurde. Ebenso unverzichtbar waren ein gutes Gefühl für Takt und Rhythmus sowie eine genaue Kenntnis des hochartifizialen harmonischen Systems.

⁵⁰⁸ Eigene Anm.: Canac leitet seine Abhandlung über die Akustik der antiken Theater mit einem treffenden Motto aus E. Bourguet, *Les ruines de Delphes* ein: „Les oeuvres des poètes, des philosophes et des orateurs ne peuvent être séparées de celles des architectes.“

Von entscheidender Bedeutung für den schauspielerischen Erfolg war aber die Stimme. So soll Sophokles, bedingt durch seine eigene ‚Schwachstimmigkeit‘ (griech. *mikrophonía*), das Mitspielen der Dichter in den eigenen Stücken gleich generell abgeschafft haben (TrGF IV T 1,4; s. auch oben S. 39 mit Anm. 134):

„Und viele Neuerungen führte er bei den Agonen ein, indem er zunächst das Schauspielern des Dichters abschaffte wegen seiner eigenen Schwachstimmigkeit (denn früher schauspielte auch der Dichter selbst)‘.

Zu dieser Stelle äußert sich auch Lessing, *Leben des Sophokles* (1760, erschienen 1790), wie oben Anm. 215, S. 123,8-13:

„Eine schwache Stimme war ein Fehler, der vor alters einen Mann zum Schauspieler weit untauglicher machte als heutzutage, da wir jene großen Schauplätze nicht mehr zu füllen haben. Das Unvermögen hielt ihn also vom Theater zurück und nicht die Verächtlichkeit der Profession. Denn den Griechen war keine Geschicklichkeit verächtlich, die ihnen Vergnügen machte.“

Dingeldein [1890] 1975, S. 37:

„Ein leistungsfähiges Organ war [...] unerläßliches Erfordernis für einen jeden Jünger der dramatischen Kunst.“

Blume [1978] 1991, S. 105:

„Von entscheidender Wichtigkeit für den Erfolg eines Schauspielers war seine Stimme; in diesem Punkte glich er dem Redner vor versammeltem Volke. Häufig wird darum beider Auftreten miteinander in Beziehung gesetzt, nicht zuletzt weil beide, Schauspieler und Prozeßredner, an einer Auseinandersetzung teilnahmen mit dem Vorsatz, für sich und ihre Sache den Sieg zu erringen.“

Es kann somit keinesfalls verwundern, dass die Schauspiellehrer ihre Schüler oft einer scharfen Kritik unterzogen und dass selbst ausgebildete Schauspieler, vor allem bei den Griechen, täglich ein umfangreiches Stimmkräftigungs- und -Konservierungstraining sowie intensive Sprech- und Artikulationsübungen absolvierten (mit dem Ziel einer tragfähigen Stimme und präzisen Aussprache),⁵⁰⁹ bevor sie es wagten, öffentlich aufzutreten:

⁵⁰⁹ Gemäß Quintilian, *Institutio oratoria* 2,8,15; 11,3,19-29, und Sueton, *Augustus* 84,2; *Nero* 25,3, wurde dieses Stimmtraining von speziellen Stimmbildnern (*phonasci*) geleitet. S. auch Bernhardt S. 104 (über die griechischen Tragöden): „Sie waren gewohnt unter Leitung eines *phonaskós* [im Original griechisch] ihre Stimme durchzubilden (*pláttein phonén* [im Original griechisch]), um sie für jeden Ausdruck des Charakters und der Leidenschaft geschickt, für den langwierigsten Vortrag dauerhaft zu machen; das hohe Pathos des Dramas forderte keine geringe Körperkraft.“ – Hermon, ein Komöde des späten 5. Jh. v. Chr., soll den Moment seines Auftritts sogar verpasst haben, weil er außerhalb des Theaters seine Stimme übte (Pollux 4,88).

Cicero, *De oratore* 1,129:

saepe enim soleo audire Roscium, cum ita dicat, se adhuc reperire discipulum, quem quidem probaret, potuisse neminem, non quo non essent quidam probabiles, sed quia, si aliquid modo esset vitii, id ferre ipse non posset; nihil est enim tam insigne nec tam ad diuturnitatem memoriae stabile quam id, in quo aliquid offenderis.

„Oft nämlich pflege ich den Roscius zu hören, wenn er folgendermaßen spricht, er habe bisher noch keinen Schüler finden können, den er zumindest als annehmbar befände, nicht als ob es nicht manche annehmbaren gäbe, sondern weil gerade er es nicht ertragen könne, wenn sich auch nur irgendein Fehler fände; nichts ist nämlich so auffallend und bleibt so lange in Erinnerung wie dasjenige, an dem man irgendeinen Anstoß genommen hat.“

Lübker [1855] 1882 s. v. *Schauspiele, Schauspieler, Schauspielwesen* § 13, S. 1040b:

„Der griechische Schauspieler mußte in Gesang und richtiger Declamation eine gute Vorbildung haben, ehe er daran denken durfte, mit Erfolg die Bühne zu betreten. Auf Deutlichkeit und Richtigkeit des ganzen Vortrags, besonders der Declamation, wurde sehr gesehen, und hierauf verwendeten sie auch vieles Studium. Dies ergibt sich aus allen Nachrichten und Andeutungen über ihre künstlerische Disciplin und Schulzeit und aus der Thatsache, daß Redner, wie Demosthenes, bei Schauspielern in die Schule gingen.“⁵¹⁰

Aristoteles, *Problemata* 11,22,901b,1-3:

„Und wir könnten wohl sehen, wie alle, die ihre Stimme üben, wie Schauspieler und Choreuten und die anderen Derartigen, von früh an und nüchtern ihre Übungen machen.“

Cicero, *De oratore* 1,251 (s. auch oben S. 141):

Quid est oratori tam necessarium quam vox? Tamen me auctore nemo dicendi studiosus Graecorum more tragoedorum voci serviet, qui et annos compluris sedentes declamitant et cotidie, ante quam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant eandemque, cum egerunt, sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quodam modo conligunt.

⁵¹⁰ Der attische Redner Demosthenes legte auf den Vortrag (griech. *hypókrisis*; lat. *pronuntiatio* / *actio*; gemeint ist der Vortrag der Rede durch Stimme und Gestik, wobei sich *pronuntiatio* auf die Stimme, *actio* auf das Gebärdenspiel bezieht, s. Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,1; der Vortrag bildet den fünften der fünf Bestandteile der Redekunst, s. denselben a. a. O. 3,3,1) größtes Gewicht (Cicero, *Brutus* 142; *De oratore* 3,213; *Orator* 56; Quintilian a. a. O. 11,3,6; Plutarch, *Demosthenes* 7; 11,2 f.; Ausonius, *Professores Burdigalenses* 1,19 f.; *Anónymu prolegómena tes rhetorikés* [im Original griechisch]. In: *Rhetores Graeci*, hg. von Christian Walz, 1832-1836 / ND Osnabrück 1968, Bd. 6, S. 35,25-28) und nahm zu diesem Zweck bei Schauspielern Unterricht, s. Quintilian a. a. O. 11,3,7 (vgl. auch Cicero, *De oratore* 3,213); Plutarch, *Demosthenes* 7; *Anónymu prolegómena tes rhetorikés* (wie oben), S. 35,25-28. Derselben Ansicht (beim Reden gibt allein der Vortrag den Ausschlag) ist auch Cicero, *De oratore* 3,213, weshalb auch er bei Schauspielern in die Lehre ging (Plutarch, *Cicero* 5,4). S. auch Bernhardt S. 104 (über die griechischen Tragöden): „In allen Stücken der körperlichen Beredsamkeit galten zuletzt große Schauspieler als Meister und Lehrer, und nicht selten fügten sich angehende Redner ihren Unterweisungen, um richtigen Vortrag und Mittel einer würdigen Aktion zu lernen.“

„Was ist für einen Redner so unentbehrlich wie die Stimme? Dennoch wird, sofern es nach mir geht, niemand, der die Sprechkunst studiert, nach Sitte der griechischen Tragöden sklavisch seiner Stimme dienen, die sowohl jahrelang im Sitzen ihre Deklamationsübungen machen als auch täglich, vor ihrem Vortrag im Liegen ihre Stimme [in Bezug auf ihre Tonhöhe] nach und nach ansteigen lassen und dieselbe, wenn sie aufgetreten sind, vom höchsten Ton bis zum tiefsten Ton zurücknehmen und sie gleichsam gewissermaßen wieder einsammeln.“⁵¹¹

Zu Cicero, *De oratore* 1,251 äußert sich auch Böttiger (erstmalig 1794, dann 1837) S. 226 f., Anm. ** (227):

Cogitandum porro mirum illud in voce excolenda studium, quo facile homines, semper fere sub divo commorantes nec in cubiculis undique oclusis, ut nostra fert consuetudo, desiderantes eo pervenirent, ut indies [richtig: in dies] fierent megalophonóteroi [im Original griechisch]. *Vide locum classicum Ciceronis de Oratore I, 59.* [gemeint jetzt 1,(59,)251] *ubi, quo pacto tragoedi Graeci voci servirent, edisserit.*

„Zu bedenken ist ferner jener wunderbare Eifer bei der Ausbildung der Stimme, durch welchen leicht Menschen, die sich fast immer unter freiem Himmel aufhielten und nicht in von allen Seiten geschlossenen Zimmern, wie es unsere Gewohnheit mit sich bringt, im Sitzen dorthin gelangten, dass sie von Tag zu Tag starkstimmiger wurden. Siehe die klassische Stelle bei Cicero, *De oratore* 1,59 [gemeint jetzt 1,(59,)251], wo er ausführlich berichtet, auf welche Weise die griechischen Tragöden ihrer Stimme dienten.“

Blume [1978] 1991, S. 59 f.:

„Im übrigen wurden die Choreuten und erst recht die Schauspieler einem rigorosen Sprachtraining [?] unterworfen, wobei das erstrebte Ziel eine weittragende, | wohltonende Stimme war.“

Derselbe a. a. O., S. 105:

„Wer das Publikum in den immer größeren Theatergebäuden fesseln und mitreißen wollte, dessen Stimme mußte kräftig und voll tönen. Das Ideal war eine schönklingende Stimme (Euphonia), verbunden mit einem hohen Grad an Natürlichkeit; schrilles Forcieren war ebenso verpönt wie finsternes Brüllen. Gleichwohl erwartete das Publikum die Fähigkeit zu differenzierter und modulationsreicher Äußerung, anderenfalls hätte ein einzelner Schauspieler kaum mehrere Rollen nebeneinander spielen können.“

Hinzu kam eine umfassende gymnastische Ausbildung des Körpers (z.B. der Besuch der Ringschule und das Tanzen), welche nicht nur der Bewegung, Ausdauer und Kräftigung des Körpers (und somit auch der Stimme), sondern auch der Gestik und Haltung zugutekam.⁵¹²

Außerdem erwartete man von den Schauspielern eine gesunde (d.h. zweckmäßige) Lebensweise (Spaziergänge, Enthaltung in der Liebe, mäßigen

⁵¹¹ S. auch Sueton, *Nero* 20,1.

⁵¹² Cicero, *De oratore* 3,83; Quintilian, *Institutio oratoria* 1,11,15-19.

Alkoholkonsum, Genuss leicht verdaulicher Speisen, Stimmschonung nach Anstrengung, Verzehr stimmförderlicher und Verzicht auf stimmschädigende Nahrungsmittel), da man annahm, dass auch diese der Stimme zugutekam.⁵¹³

Der Lohn solcher Bemühungen und Verzichte wird sicher nicht ausgeblieben sein. Bedenkt man zusätzlich, dass die Umgebung, in welcher die wohlgeschulten Schauspieler ihre Stimme zum Besten gaben, die vorzüglichste Akustik bot, so lässt sich vielleicht nachvollziehen, wie Cassiodor, *Variae <epistulae>* 4,51,7 (s. oben 7.1.1.1), zu dem Schluss kommen konnte, *ut paene ab homine non credatur exire* („dass man fast nicht glaubt, sie [= die Stimme der Tragöden] ginge von einem Menschen aus“). Wahrscheinlich hat die gesamte Erscheinung der Tragöden (die Onkos-Maske, der Kothurn, das Kostüm) den Eindruck des Fremdartigen und Übernatürlichen verstärkt.⁵¹⁴

Abschließend scheint es angebracht, noch einmal auf die Differenzierung zwischen Verstärkung und Verständlichkeit einzugehen, da bisher nur dargelegt wurde, dass eine hinreichende Lautstärke angesichts der vorzüglichen Akustik, des umfangreichen Trainings und der disziplinierten Lebensweise auch ohne externe Verstärkungsmittel gewährleistet war. Wie verhielt es sich jedoch mit der Verständlichkeit? Wirft man einen Blick auf die antike Vortragstechnik, so sieht man leicht, dass die Verständlichkeit trotz der hohen Lautstärke keinesfalls eine Einbuße erfuhr: Zum einen verlangte das antike Drama einen metrischen Vortrag (die Schauspieler sprachen nach bestimmten Rhythmen), zum anderen gab es eine musikalische Begleitung (z.B. durch eine Flöte), die das jeweilige Versmaß noch unterstrich.

Q. Roscius Gallus, der sich als Komöde durch einen raschen Vortrag auszeichnete,⁵¹⁵ verstand es sogar, mit zunehmendem Alter das Tempo der Musikbegleitung und des Gesangs seinen persönlichen Bedürfnissen anzupassen.

Cicero, *De oratore* 1,254:

[...] *solet idem Roscius dicere se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tardiores tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum.*

„[...] es pflegt derselbe [= der schon erwähnte] Roscius zu sagen, dass er, je mehr an Alter an ihn herantrete, die Weisen des Flötenspielers desto langsamer und die Gesänge <desto> verhaltener gestalten werde.“

⁵¹³ Plinius, *Naturalis historia* 19,108; 20,28; 20,47; 20,49; 20,54; 20,149; 20,212; 22,25; 22,104; 22,139; 22,141; 23,120; 24,168; 26,94; 26,137; 32,90; 32,96; 34,177; Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,19-29; Martial 7,82; 11,75; 14,215; Plutarch 46 (*Quaestiones convivales*) 2,737 A-B; Iuvenal 6,73 mit Scholion; 6,379 f. mit Scholion; Sueton, *Nero* 20,1.

⁵¹⁴ S. hierzu Bernhardt S. 108-110; Müller [1841] 1882, Bd. 1, Kap. 22, S. 497-500; Geppert S. 261 f.

⁵¹⁵ Quintilian, *Institutio oratoria* 11,3,111.

Derselbe, *De legibus* 1,11:

[...] *ut quem ad modum Roscius familiaris tuus in senectute numeros in cantu remiserat ipsasque tardiores fecerat tibus* [...].

„[...] auf welche Weise dein vertrauter Roscius im Greisentum die Rhythmen des Gesangs verhaltener und sogar das Flötenspiel langsamer gestaltet hatte [...].“

Beides (das vorgegebene Metrum an sich und die ihm angepasste Musik) förderte die Aufmerksamkeit, die der Schauspieler seinem Vortrag widmete, wodurch sich seine Aussprachepräzision erhöhte.

Dingeldein [1890] 1975, S. 38:

„Schließlich darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß die ganze Vortragsweise der antiken Dramatik mit ihrer gemessenen Deklamation in ungleich höherem Maße der Verständlichkeit Rechnung trug, als dies auf der modernen Bühne der Fall ist, wo im Schauspiel – von der Oper ganz zu geschweigen – das Streben nach möglichster Natürlichkeit auch in der Sprechweise jene Rücksicht zuweilen merklich in den Hintergrund treten läßt. Auch die Musikbegleitung war den antiken Schauspielern gewiß eher förderlich als störend, und daß kluge Artisten sie ihren persönlichen Bedürfnissen weislich anzupassen verstanden, zeigt wiederum das Beispiel des Roscius bei Cicero [Verweis auf und Wiedergabe von jetzt *De Oratore* 1,254, s. oben S. 154].“

Trotz dieser Vielzahl an optimalen Bedingungen (ausgezeichnete Akustik, intensives Stimm-, Sprech-, Körpertraining, disziplinierte Lebensweise, hohe Aussprachepräzision), die eine externe Verstärkung überflüssig machten, kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Zuschauer zumindest in größeren Theatern mit zunehmender Entfernung vom Bühnengeschehen eine perzeptuelle Benachteiligung erfuhren; in den literarischen Quellen findet sich diesbezüglich nichts, doch deutet zumindest die Sitzordnung eine solche an.⁵¹⁶

Nicht unbeträchtlich wird die Benachteiligung in den gewaltigen Theatern gewesen sein, von denen der ältere Plinius zu berichten weiß: M. Aemilius Scaurus,⁵¹⁷ der im Jahr 58 v. Chr. als curulischer Aedil durch seine mit maßloser Verschwendung ausgestatteten Spiele sein Vermögen vergeudete, ließ ein Theater errichten, das sämtliche römischen Bauten an Pracht und Größe übertraf. Die dreigeschossige Skenenfront (*scaenae frons*) bestand aus Marmor (Untergeschoss), Glas(-Mosaik?) [Zwischengeschoss] sowie vergoldetem Holz (Obergeschoss) und war mit 3000 Bronzestatuen und

⁵¹⁶ Angenommen, die antiken Masken hätten die Stimme ihres Trägers tatsächlich verstärkt, so wären von der auditiven Benachteiligung gerade die vorne sitzenden Ehrengäste betroffen gewesen, wie schon Abbé de la Chau und Abbé le Blond S. 86 richtig bemerkt haben: „Wenn man annimmt, daß diese Art von Masken der Stimme wirklich mehr Umfang, Stärke und Laut gaben, was wurde alsdann aus den Zuschauern auf den vordersten Plätzen, und wie konnten sie ein solches Geräusch aushalten?“

⁵¹⁷ Plinius, *Naturalis historia* 34,36; 36,5; 36,50; 36,113-115; 36,189; Asconius zu Cicero, *Pro M. Aemilio Scauro* 24, S. 27,7-9 Clark; Cicero, *Pro P. Sestio* 116; *De officiis* 2,57; s. auch oben Anm. 264.

360 Säulen geschmückt. Der Zuschauerraum fasste eine gewaltige Menge (die überlieferte Zahl 80 000⁵¹⁸ ist allerdings verderbt). Die Theateranlage war nur für seine Spiele bestimmt (*theatrum temporarium*)⁵¹⁹ und wurde nach einem Monat wieder abgerissen. Die Teppiche, Gemälde und sonstigen Requisiten, die später in seinem Tusculanischen Landhaus von Sklaven in Brand gesteckt wurden, hatten einen Wert von 30 000 000 Sesterzen.

In ähnlichen Dimensionen verfuhr C. Scribonius Curio,⁵²⁰ der für die Leichenfeier seines Vaters im Jahr 52 v. Chr. ein in Angeln drehbares Doppeltheater aus Holz errichten ließ, dessen beide Hälften entweder (Rücken an Rücken) voneinander abgewandt oder zu einem Amphitheater verbunden werden konnten.

Bei solch riesigen Größen ist davon auszugehen, dass ein nicht unwesentlicher Teil der Zuschauer weder etwas gehört noch gesehen haben kann. Aber derartige Bauwerke dienten auch eher der Eitelkeit und Prunksucht ihrer Stifter als praktischen Zwecken.

Dingeldein [1890] 1975, S. 39:

„Derartige Ausnahmen stoßen unsere Beweisführung nicht um. Wir werden vielmehr mit Bestimmtheit annehmen dürfen, daß das Publikum der antiken Theater die Schauspieler recht wohl verstehen konnte, Dank der musterhaften Akustik der ersteren und der vortrefflichen Schulung der letzteren; daß es demgemäß der Anwendung künstlicher Mittel nicht bedurfte, deren Beschaffung überdies schwer, wenn nicht unmöglich gewesen wäre.“

Derselbe a. a. O., S. 46.

„Man wird gut thun, endlich den Wahn fahren zu lassen, daß in den Theatern der Alten Schallmasken [...] die Verständlichkeit des Spiels bedingt hätten; daß auf Rechnung mehr oder minder fabelhafter künstlicher Mittel ein Erfolg zu setzen sei, den in Wahrheit die bauliche Anlage mit ihrer vorzüglichen Akustik und die Leistungsfähigkeit der Spieler möglich gemacht hat.“

7.1.3.2 Die Wirkung maskierter Schauspieler

Der zweite und zugleich letzte zu besprechende Beleg betrifft die Annahme, dass die Masken deshalb eine spezielle Bedeutung gehabt haben müssen, weil maskierte Schauspieler in unseren Augen befremdend, ja sogar störend wirken.

Bereits Arnold (1875) hat die Wirkung gesehen, welche das maskierte Bühnenspiel für den modernen Betrachter mit sich bringt, doch hat er zugleich auch bemerkt, dass

⁵¹⁸ Plinius, *Naturalis historia* 36,115.

⁵¹⁹ Plinius, *Naturalis historia* 34,36; 36,5 vgl. jedoch im Widerspruch hierzu 36,114: *non temporaria mora, verum etiam aeternitatis destinatione* („nicht für befristete Dauer, sondern sogar für die Ewigkeit bestimmt“).

⁵²⁰ Plinius, *Naturalis historia* 36,116-120.

die Einführung der Maskierung keineswegs grundlos erfolgte: Religiöse Motive waren dafür verantwortlich, dass die Griechen, einerseits geprägt von ihrem feinsinnigen Gespür für Schönheit und Ästhetik, andererseits sich auszeichnend durch ihre beispiellose Pietät gegenüber Göttern und Kulte, die Maskierung mit auf die Bühne nahmen, diese sogar im höchsten Stadium ihrer kulturellen Entwicklung beibehielten und zu guter Letzt die Römer zur Nachahmung animierten, S. 16-18:

„Der Gebrauch von Masken ist ohne Zweifel diejenige Einrichtung des antiken Theaters, von der unser modernes Gefühl am lebhaftesten abgestossen wird. Desswegen hat man sich auch gewöhnt über jene als mehr oder minder verzerrte Gebilde mit hochmüthigem Schönheitsbewusstsein spottend hinwegzusehen. Und doch waren es gerade die Griechen, | jenes Volk, dessen Schönheitsideal auch unserer Zeit noch mustergiltig ist, waren es gerade die Griechen, sage ich, welche die Masken nicht nur auf ihrer Bühne angewendet und selbst in der höchsten Blüte ihrer Culturentwicklung beibehalten haben, sondern darin auch von dem römischen Kunst drama nachgeahmt worden sind. [...]

Der in der menschlichen Natur liegende Nachahmungstrieb ist nirgends zu lebhafterer Entfaltung gekommen als da, wo er sich mit religiösem Cultus in Verbindung gesetzt hat. [...] Den naiven Leuten war es vor allem Bedürfniss, was nur im Glauben existierte, auch sichtbar darzustellen und so entweder die Gottheit oder doch wenigstens ihre Begleiter nachzubilden. [...]

Bei Nachahmung der fremden göttlichen [...] Persönlichkeiten nun suchte man dem gedachten [...] Original mehr oder minder nahezukommen, das eigne Ich aber möglichst unkenntlich zu machen. Dies wurde durch Vermummung erstrebt, diese aber hinwiederum vor allem am Gesichte angebracht, das am leichtesten zum Verräther werden konnte. [...]

Bei den Griechen war es der Dienst des Dionysos, der in höherem Grade als jeder andere Cultus die Lust an Vermummung begünstigte. (...) [es] war das Gesicht mit Hefe zu bestreichen [Anm. 1: Verweis auf jetzt CGF *De Comoedia Graeca* 1,2,1, S. 7,6-8], namentlich aber dasselbe roth zu färben [Anm. 2: Verweis auf jetzt Pausanias 2,2,6; 7,26,11] ebenso üblich als es mit Eppich oder Feigenblättern zu verhüllen [Anm. 3: Verweis auf Suda *Theta* 494 s. v. *Thriambos*]. Dieser Brauch hatte sich somit zu einem wesentlichen Merkmal dionysischer Festlust [Anm. 4: Verweis auf Witzschel, Art. *Persona*. In: RE 5, Sp. 1374] gestaltet, und als nun im Laufe der Zeiten aus dem religiösen Theil derselben die Tragödie [...] sich entwickelte, da wurde er auch für diese Bühnenspiele um so mehr beibehalten, als man bei denselben ihres religiösen Ursprungs nie vergass und sie daher nur im Verein mit dionysischen Festen zur Aufführung brachte. [...] | [...]

Religiöser Conservatismus also, der aus Furcht die Gottheit zu erzürnen keinen der einmal bestehenden Bräuche zu beseitigen wagt, ist nach der bisherigen Erörterung das eigentliche und ursprüngliche Motiv gewesen, dass man für dramatische Spiele die Vermummung des Gesichtes oder die Masken, wenn gleich in sehr vervollkommneter Form, immerdar beibehielt. Er ist ferner auch das einzige Motiv gewesen: denn alle andern Gründe, durch welche man jene Erscheinung zu erklären versucht hat [Anm. 2: Verweis auf Schneider S. 155<-157>], weist Geppert [Anm. 3: Verweis auf Geppert S. 260] treffend mit dem einfachen Worte zurück: »aber dies alles hätte anders sein können«. Dass man z. B. die Frauenrollen durch Männer und mehrere Partien durch einen Schauspieler darstellen liess, das waren eben nur praktische Vortheile, welche die Bühne aus der einmal bestehenden Einrichtung zog.“

Zumindest in Bezug auf Griechenland enthält der Gedankengang Arnolds einen wahren Kern. Hier dienten die Masken tatsächlich einem ganz bestimmten Zweck: Sie waren Bestandteil des Dionysos-Kultes, von dem sie in die zu Ehren des Gottes veranstalteten Bühnenspiele übergangen und beibehalten wurden.

Anders verhielt es sich im römischen Drama, wo lediglich der unästhetische Sehfehler des Q. Roscius Gallus für die Einführung der Maskierung verantwortlich war

(s. oben S. 88). Sein Vorbild in Kombination mit dem Einfluss des griechischen Bühnenwesens sorgte dafür, dass die Maskierung auch bei den übrigen Schauspielern eine rasche Verbreitung fand. Da auf diese Weise jedoch das für die Römer so wichtige Mienenspiel verloren ging (s. jedoch oben Anm. 443), erfreute sich die Neuerung vor allem bei den älteren Zuschauern keiner großen Beliebtheit (s. oben S. 87). Dies führte gemäß Arnold (1888) S. 1578b im 2. Jh. n. Chr. zu einer Erweiterung der Maskenöffnungen, damit die Mimik zumindest nicht ganz wegfiel (s. oben S. 115 f.), und spätestens im 4. Jh. n. Chr. zur völligen Aufgabe der Maskierung (s. oben Anm. 396), was allerdings nur deshalb möglich war, weil diese bei den Römern kein religiöses Element bildete.

7.2 Hoffmann, Castex, Panconcelli-Calzia

Bevor eine abschließende Zusammenfassung gegeben wird, sollen der Vollständigkeit wegen die Annahmen von drei weiteren Autoren vorgestellt werden, die von der Verstärkungsfähigkeit der antiken Masken überzeugt sind bzw. diese zumindest nicht abstreiten. Es handelt sich hierbei 1) um Franziska Hoffmann, die die Verstärkungsfähigkeit zum einen in der Maskenarchitektur (Gestaltung der Mundöffnung und des Schädels), zum anderen in den stimm- und sprechtechnischen Fertigkeiten des Maskenträgers (,akustisches Sprechen') begründet sieht; 2) um Herrn Castex, der die maskenbedingte Stimmverstärkung (in Zusammenarbeit mit Herrn Grille) experimentell nachgewiesen haben will; sowie 3) um Giulio Panconcelli-Calzia, welcher die Frage der Verstärkungsfähigkeit antiker Masken offenlässt.

Um zunächst auf die Angaben Hoffmanns (1881) einzugehen, so ist hierzu anzumerken, dass die Autorin vergleichsweise detaillierte anatomisch-physiologische und akustisch-phonetische Kenntnisse besitzt (Anatomie und Physiologie des Kehlkopfes; Zusammenhang zwischen der Länge der Stimmlippen und der Lage der Grundfrequenz; Einflussnahme des Mundhohlraumes auf das Primärquellensignal; Existenz und Unterscheidung von Grundton und Obertönen); da jedoch eben diese zugleich auch höchst unzureichend sind (verschiedenartige Mundöffnungen in der Funktion von Schallbechern, Schallableitern, Anschwellern und Schallreflektoren; ,akustisches Sprechen', das sich positiv auf die Lage des Grundtons und das Intensitätsverhältnis zwischen diesem und den Obertönen auswirken soll) und zudem auch die Vorstellung über das Aussehen der antiken Masken fehlerhaft ist (elastischer Metallschädel, welcher sich am Hinterkopf öffnen und schließen lässt), kann ihre Postulierung der Verstärkungsfähigkeit keineswegs überzeugen, S. 3-7 (s. auch schon oben S. 136 f.):

„Es ist nicht nur ein alter und schöner Glaube, sondern auch eine alte und schöne Wahrheit, dass Gott alle Geheimkräfte der Natur gleichzeitig in den menschlichen Organismus gelegt | hat. Zu den Geheimkräften der Natur gehört es: einen schwachen Ton durch Resonanz in einen starken oder einen unhörbaren Ton durch Resonanz in einen hörbaren verwandeln zu können.

Betrachten wir den menschlichen Stimmapparat. Derselbe ist ein Zungenwerk, zusammengesetzt aus dem Kehlkopf, der Luftröhre, dem Ringknorpel, dem Schildknorpel, der Stimmritze und den

Stimmbändern. Die Stimmbänder sind die membran, welche beim Sprechen oder Singen in schwingende Bewegung versetzt wird. Stimmbänder geben den Brustton und den Falsetton. Die Stimmritze hat bei Männern eine Grösse von 18-24 Millimeter, bei Frauen von nur 12 Millimeter, aus welchem Verhältniss die tiefere Sprache der Männer hervorgeht. Der Stimmapparat hat im Kehlkopf seinen Sitz, würde jedoch trotz seiner complicirten Gliederung nur schwache, unvollkommene Töne erzeugen, wenn ihm die akustische Bauart der Mundhöhle nicht zu Hülfe käme. Die Mundhöhle ist in ihrem unteren Theile ein Resonanzboden, in ihrem oberen Theile eine harte Deckenwölbung, welche die Sonorität des Tones erhöht. Bei jedem Vokale, den wir aussprechen, verändern wir den Raum der Mundhöhle und die Wellenform der Lippenlinie. Die Mundhöhle im Verbande mit der Stimmritze variiert hauptsächlich zwischen der Trichterform und der Flaschenform, an der die geöffnete Lippe das Mundstück bildet. Brief [d.h. kurz], das Anklingen und Ausklingen des Tones, welches beim continuirlichen Sprechen ebenso wichtig ist, wie beim Gesange, hängt ausschliesslich von der richtigen Stellung ab, welche wir der Mundhöhle zu geben wissen.

Es entsteht die Frage: Welcher Rapport [d.h. Beziehung] besteht zwischen dem menschlichen Stimmapparat und der Maske? Ehe wir dieselbe beantworten, müssen wir die Vorstellung unserer modernen der Gesichtslänge angepassten Masken gänzlich in dem architektonischen Bau einer altgriechischen oder altrömischen Maske begraben. Die zu Bühnenzwecken benutzte Maske bedeckte, selbst wenn es keine Kolossalmaske war, immer im vergrösserten Massstabe Gesicht, Kopf, Nacken, bei den freien Ständen angehörenden Männern auch die Hälfte der Brust ver-|möge des Bartes. Sklaven hingegen trugen keinen Bart. Der Mund bildete bei komischen Masken stets einen carrikirten Theil, dessen Originalität oft durch eine das Kinn bedeckende konkave Muschel noch erhöht wurde. Der lamentable Mund bildete zwei ineinander verlaufende Parabolen; der Schrecken erregende Mund, von welchem Lucian [*De saltatione* 27] bemerkt, dass er gross genug war, um alle Zuschauer verschlingen zu können, ein Viereck; der Mund der siliken hingegen, der Silenenmasken eine breite, bis an die Ohren reichende Wellenlinie. Selbst wenn wir die Mundformen der Ideal- und Kolossalmasken betrachten, welche nicht auf Entstellung, sondern auf Verschönerung des Menschen-Anlitzes berechnet waren, so sehen wir, dass dieselben rüsselartig gebildet sind, ganz in der Art, wie der Elefantenrüssel ausläuft. Der komische Zweck verhüllt oft den akustischen Zweck, doch der akustische Zweck ist immer nachweisbar, denn all diese bizarren Mundöffnungen vertreten vor dem Menschenantlitz die Stelle von Schallbechern, Schallableitern und Anschwellern des Stimmorgans. Die Kinnmuscheln insbesondere waren als Schallreflektoren zu betrachten, da der langwallende Bart immer hinter der Muschel begann, das Haar somit den Ton nicht hemmte.

Ein zweites, akustisches Element war der Maske beigefügt mittelst eines unter den Haaren angebrachten elastischen Metallschädels, mit dessen Hülfe die Maske am Hinterkopfe auch geöffnet und geschlossen werden konnte. Der Menschenkopf an sich in seinen weichen, flüssigen und biegsamen Körpertheilen ist als ein Fortpflanzer des Tones zu betrachten, welche Funktion durch die Reflexthätigkeit der Nerven noch erhöht wird. Der Schall wird durch Vibrationen der Körpermassen hervorgebracht, welche beim Sprechen von der Luft bewegt werden. Jeder Schall kann durch künstliche Mittel einem Nachtönen und einem Mittönen unterworfen werden. Beides beruht auf Reflexion und Reperkussion. Das Mittönen von Körpern in gleicher Linie erzeugt longitudinale Wellen, das Nachtönen von Körpern in erhöhter Linie erzeugt transversale Wellen. Letztere fallen schräg zur Verpflanzungsrichtung in die | Schallquelle selbst zurück und erhöhen somit die Intensität des Tones. Das ist das Mysterium eines elastischen Metallschädels, welcher bei griechischen und römischen Masken oft unter einem in ägyptisirender Weise aufgebauschtem Haarwuchse, oft selbst unter Kahlköpfen versteckt angebracht war.

Der akustische Apparat der Maske bedingte jedoch auch von Seiten des Trägers ein Talent, welches sich jedenfalls nur durch Uebung erreichen liess, nämlich die Kunst: akustisch zu sprechen: der Schalllehre gemäss zu sprechen. Wenn wir unsere modernen Redner, selbst die Geübtesten beobachten, so machen wir besonders bei denen, welche sich eines schönen Stimmorgans erfreuen, oft folgende Bemerkung: Die ersten 5-10 Minuten klingt ihre Sprache rein, metallisch, wohltonend. Nach 10 Minuten jedoch verliert die Stimme an Färbung, klingt etwas Unreines, Verstimmtes mit, ohne dass die Sprache der Redner irgendwie an Kraft verliert, ohne dass irgend etwas in ihrem Organe auf eine plötzlich eingetretene Heiserkeit schliessen liesse. Die Akustik erklärt uns dieses Phänomen. Wenn wir sprechen, das heisst: einen Ton vokalisiren, so lassen wir einen Ton oder mehrere andere Töne mitklingen, welche für diesen Vokal charakteristisch sind. Diese Obertöne, welche wir in unbewusster

Weise mithauchen, sind stets Consonanten, das heisst: unmusikalische Töne. Ueber das Verhältniss, in welchem diese Obertöne zum Grundton stehen, gibt es ganz bestimmte Gesetze, von welchen ich ein Hauptgesetz hier anführen will, da es uns den Schlüssel liefert zur akustischen Sprechweise. Es lautet also: Ein hoher Ton mit Obertönen gemischt, ist immer dissonirend! Ja, da liegt es! Der Grundton des Sprechenden muss tief, stark und rein gefasst werden, auf dass die ihm beigemischten Partialtöne metallisch mitklingen. Der Grundton des Sprechenden muss der dominirende Ton verbleiben, denn da es consonante und dissonante Obertöne gibt, deren Mittönen wir nicht in unserer Gewalt haben, dürfen die Partialtöne kein Uebergewicht über den Grundton erlangen, damit der Klang nichts scharfes, schneidiges annimmt. Lange Tonschwingungen müssen geschaffen und kurze Tonschwingungen | müssen vermieden werden. Dies wird erreicht durch eine kräftige Aspiration und Respiration. Dies wird erreicht durch ein langsames, scharf accentuirtes Sprechen, bei welchem jedoch kein successives Fallen und Steigen des Tones stattfinden darf. Der hinter der Maske sprechende Mensch muss à l'unisono sprechen, eben so wie der grosse Menschenmassen haranguirende [d.h. ansprechende] Redner auch ohne Maske genöthigt ist, sein Organ in einer bestimmten Tonlinie zu halten, jedes crescendo oder diminuendo zu vermeiden.“

Nicht anders verhält es sich mit der in einem Literaturbericht wiedergegebenen Behauptung von Castex (1898), denn dieser besitzt weder fundierte akustisch-phonetische (Was bedeutet ‚Klangfarbe im künstlerischen‘ vs. ‚akustischen Sinne‘? Was ‚Sonoritätszunahme in den hohen Tönen‘? Was ‚nasaler und verschleierter Ton‘? Was ‚undeutliche und summende Stimme‘?) noch historische Kenntnisse (nach Auffassung von Castex trugen die Darsteller von Menschen Gesichts-, die von Tieren Kopfmasken), S. 319b-320a:

„Der Nutzen der Masken in den alten Theatern.

Bekanntlich trugen die Schauspieler der alten Griechen und Römer Masken, die den Charakter der darzustellenden Persönlichkeit zwar stark hervorhoben, aber dafür jegliches Mienenspiel verbargen. Man hatte zwar schon längst vermuthet, dass diese Masken dazu bestimmt waren, die Tragfähigkeit der Stimme in den sehr grossen und offenen Theatern der Alten zu steigern, aber erst in jüngster Zeit hat Dr. Castex im Pariser Industrie-Palast directe Versuche darüber angestellt. Herr Grille hatte eine Anzahl von Masken, denjenigen der Alten möglichst ähnlich hergestellt, und mit denselben versehene Schauspieler und Sänger von verschiedener Stimmlage (Bässe, Soprane u. s. w.) declamirten und sangen dieselben Phrasen und Melodien, abwechselnd mit und ohne Maske, um die am anderen Ende des Saales in der Mitte und an den Seiten vertheilten Zuhörer in den Stand zu setzen, zu beurtheilen, ob die Maske wirklich die Tragfähigkeit der Stimme steigert. Schon die ersten Versuche ergaben, dass dies der Fall ist, und die Wirkung war sehr auffallend, wenn der Schauspieler mitten in seiner Rede oder in seinem Gesange die Maske abnahm. Es wurden folgende Ergebnisse gewonnen, bei denen sich aber Unterschiede der Akustik für den Zuhörer und ausübenden Künstler herausstellten.

A. Akustik für den Zuhörer:

1. Unter der antiken Maske wird die Stimme weitertragend und gewinnt gleichzeitig an Intensität. Eine unbekannte, so leise gesprochene Phrase, dass sie die Zuhörer nicht mehr verstanden, wurde sogleich verständlich, wenn der Künstler bei gleichartiger Wiederholung die Larve vornahm.
2. Die Stimme gewinnt an Klarheit, die Klangfarbe (im künstlerischen Sinne) nimmt zu, sie wird sonor, und zwar in den hohen Tönen mehr als in den tiefen.
3. Die Klangfarbe im akustischen Sinne wird nicht verändert. Der Ton wird weder nasal noch verschleiert.

4. Dank der erweiterten Form der Mundöffnung beschränkt sich die Wirkung nicht auf die Richtung der Tonausgabe, sondern dringt auch zu den äussersten Seitenplätzen, um so besser, je mehr die Mundöffnung der Maske ausgearbeitet und den Lippen angepasst ist. |

Alles in Allem wird also die Wirkung der Stimme für die Zuhörer durch die Maske erhöht.

B. Akustik für den Künstler:

1. Der ausübende Künstler hat wohl den Eindruck, dass die Stimme besser in die Ferne trägt, aber er fühlt sie weniger in seinem Munde klingend, wenn er die Maske trägt.
2. Sie klingt sehr deutlich in seinen Ohren, ohne stark zu hallen.
3. Wird jedoch undeutlich und summend für ihn selbst, wenn die Maske einen zu grossen Theil seines Kopfes wie ein Helm umfasst, so dass die nur das Gesicht bedeckenden Masken viel vorzüglicher wirkten, als z. B. Thiermasken, die ganze Köpfe darstellen.“

Und wenn Panconcelli-Calzia [1941] 1994, *Geschichtszahlen*, als Phonetiker (!) eine Bewertung der ihm vorliegenden Literatur (Gellius, Bieber [1930] 1985⁵²¹ bzw. Dingeldein [1890] 1975, Lamer 1933) offenlässt, so kann man diese falsche Zurückhaltung allenfalls in Anbetracht der von ihm zu bearbeitenden Materialfülle (die Geschichte der Phonetik vom 20. Jh. v. Chr. bis ins 20. Jh. n. Chr.) entschuldigen, S. 12:

„6. Jahrhundert

Im attischen Drama werden von Anfang an Masken benutzt. In Fachkreisen wird einerseits die Meinung vertreten, daß Masken zur Verstärkung der Stimme beitragen (einen bekannten Beleg aus der Antike bildet die Äußerung von Gellius ‚Noctes atticae‘ V, 7; heutige Belege u. a. in Paulys Real-Encyclopädie 1930, XIV-2, 2076 [= Bieber (1930) 1985, Art. *Maske*]); andererseits wird den Masken jede akustische Verstärkung der Stimme abgesprochen (vgl. z. B. Dingeldein, ‚Haben die Theatermasken der Alten die Stimme verstärkt?‘, Berlin 1890, und Lamer, ‚Wörterbuch der Antike‘, 1933, 592).“

7.3 Zusammenfassung

Betrachtet man die verschiedenen Belege, die für die Verstärkungsfähigkeit antiker Masken geltend gemacht worden sind, in einem abschließenden Überblick, so zeigt sich, dass keiner einer eingehenden Überprüfung standhalten konnte.

7.3.1 Literarische Zeugnisse

Die Angabe des Gavius Bassus bei Gellius 5,7 entbehrt jeglicher Grundlage, da die Etymologie ‚*persona* von ‚*personare*‘ falsch ist. Hinzu kommt, dass 1) der akustische Vorgang, welcher der Verstärkungsfähigkeit römischer Masken zugrunde gelegt worden sein mag, weder wünschenswert (Konzentrations- und Richtwirkung) noch überhaupt möglich war (Konzentrations- und Richtwirkung, Resonanz); dass 2) weitere, nachweislich zusätzlich vorhandene Öffnungen (Augen-, eventuell auch Nasenöffnungen)

⁵²¹ Panconcelli-Calzia hat nicht bemerkt, dass Bieber [1930] 1985, Art. *Maske*, Sp. 2076 die Verstärkungsfähigkeit der Masken unter Bezugnahme auf Gavius Bassus bei Gellius 5,7 und Dingeldein begründet. Letzterer spricht den antiken Masken diese Fähigkeit jedoch eindeutig ab.

übergangen werden, wodurch die ganze Theorie (ringsum geschlossene Höhlung mit nur einer einzigen, noch dazu engen Öffnung) hinfällig zu werden droht; und dass 3) die beschriebene Maskenkonfiguration die Gefahr der Verständlichkeitseinbuße in sich barg – bedingt durch die Enge der Mundöffnung, den Körperschall und die überformende Wirkung der Maske (generelle Dämpfung; Beeinflussung der lautspezifischen Resonanz- und Antiresonanzgebiete und damit eine Veränderung der Formanten und Antiformanten). Nicht anders verhält es sich mit den Angaben des Cassiodor, *Variae <epistulae>* 4,51,7, und des Boëthius, *Contra Eutychem et Nestorium* 3, da diese keine zusätzlichen Quellen bilden (Cassiodor bezieht sich auf Gavius Bassus, Boëthius auf Gavius Bassus und Cassiodor zugleich). Die übrigen literarischen Zeugnisse bei Iuvenal 3,175 f.; Lukian, *Anacharsis* 23; *De saltatione* 27; Prudentius, *Contra Symmachum* 2,647 f.; Persius 5,3; Philostrat dem Jüngeren, *Vita Apollonii* 5,9, S. 171 f. Kayser; vor allem jedoch bei dem älteren Plinius, *Naturalis historia* 37,154b; Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 37,22; und Isidor, *Etymologiae* 16,15,9, basieren schlichtweg auf Fehlinterpretationen.

7.3.2 Architektonische Beobachtungen

Durch architektonische Beobachtungen hat die Annahme, dass die antiken Masken aufgrund von spezifischen Bildungen ihrer Mundöffnungen die Fähigkeit besessen haben sollen, die Stimme zu verstärken, ebenfalls keine Bestätigung gefunden (hierbei wurde der Bart-Trichter einer eingehenden Untersuchung unterzogen). Gegen das Postulat einer trichterbedingten Verstärkung sprachen die Argumente, dass 1) das Auftreten des Trichters sehr ungleich verteilt ist (Warum findet sich der Trichter bei den Masken der ausgehenden Mittleren, der Neuen und römischen Komödie [*Palliata*], nicht jedoch bei denen der Tragödie? Warum findet er sich innerhalb der Komödie bei den Masken der männlichen Sklaven und Greise, nicht jedoch bei denen der Jünglinge und Frauen?); dass 2) bei den – zumal technisch innovativen – Römern lange Zeit ohne Masken gespielt wurde, denn sie gebrauchten die Maske weder von Anfang an noch bis zum Ende ihres Bühnenwesens (Warum hätten sie, wenn mit der Maskierung eine Verstärkung verbunden gewesen wäre, so lange auf diesen Vorteil verzichten bzw. ihn freiwillig wieder aufgeben sollen?); und dass 3) mit dem der Verstärkungsfähigkeit des Trichters zugrundeliegenden akustischen Vorgang (Konzentrations- und Richtwirkung) im Falle der Masken eine Verstärkung weder wünschenswert noch überhaupt möglich gewesen wäre.

7.3.3 Pragmatische Überlegungen

Schließlich wurde auch die Vorstellung, dass angesichts der gewaltigen Größe der antiken Freilufttheater und der damit verbundenen Zuschauermassen künstliche Hilfsmittel zur Verstärkung der Stimme unerlässlich gewesen sein sollen, anhand der exzel-

lenten Akustik der Theaterruinen sowie des umfangreichen Stimm-, Sprech- und Körpertrainings, der disziplinierten Lebensweise und der durch Metrum und Musik bedingten hohen Aussprachepräzision der Schauspieler widerlegt.

Das Gleiche gilt für die Behauptung, dass die Masken deshalb eine spezielle Bedeutung gehabt haben sollen, weil maskierte Schauspieler in unseren Augen befremdend, ja sogar störend wirken. Eine solche Annahme entbehrt jeglicher Grundlage, da die Ungewöhnlichkeit eines fremdländischen Brauches, noch dazu einer längst vergangenen Zeit, in keiner Weise die Zuteilung einer speziellen Bedeutung rechtfertigt. Schon bei den Römern erfüllte die Maskierung keinen tieferen Sinn mehr und hatte dennoch vom 2./1. Jh. v. bis spätestens ins 4. Jh. n. Chr. Bestand.

8 Literatur

Aufgeführt werden hier lediglich die mehrfach herangezogenen, in den Anmerkungen abgekürzt zitierten Werke; einmal oder selten genannte erscheinen nur suo loco. Mehrere Werke desselben Verfassers sind chronologisch geordnet.

8.1 Allgemeine Nachschlage- und Sammelwerke

Albrecht, Michael von: Geschichte der römischen Literatur, 2 Bde., Bern 1992, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, München 1994, 2. bearbeitete Auflage, München 1997 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe. Band 79).

Baumeister, Karl August (Hg.): Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte, 3 Bde., München 1885-1888.

Bernhardy, Gottfried: Grundriß der Griechischen Litteratur, dritte Bearbeitung, zweiter Theil, zweite Abtheilung, zweiter Abdruck, Halle 1880.

CGF = Comitorum Graecorum Fragmenta, hg. von Georg Kaibel, Bd. 1,1, Berlin 1899 / ²1958 / ND ³1975.

DNP = Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart; Weimar 1996-2003.

FGrHist = Die Fragmente der griechischen Historiker, Bd. 1A-3C2, hg. von Felix Jacoby, Berlin 1923-1958 / ND Leiden 1968-1969; Bd. 4A: Leiden 1999.

FPL = Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum praeter Ennium et Lucilium, hg. nach Willy Morel und Karl Büchner von Jürgen Blänsdorf, 3. vermehrte Auflage, Stuttgart 1995 (Bibliotheca Teubneriana).

Georges: Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, ausgearbeitet von Karl Ernst Georges, 11. Auflage, Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges, 2 Bde., Hannover 1962.

Graf, Fritz (Hg.): Einleitung in die lateinische Philologie, Stuttgart 1997 (Einleitung in die Altertumswissenschaft).

Guhl, Ernst / Koner, Wilhelm: Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildwerken dargestellt, Berlin 1862, ⁴1876.

Klotz, Reinhold (Hg.): Handwörterbuch der lateinischen Sprache, 7. Abdruck (unveränderter Nachdruck des 6. Abdruckes der dritten verbesserten Auflage, Braunschweig 1879), 2 Bde., Graz 1963.

Lamer, Hans: Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens, Leipzig 1933 (Kröners Taschenausgabe; Band 96).

Liddell, Henry George / Scott, Robert / Jones, Henry Stuart: A Greek-English Lexicon, Oxford 1843, ⁹1940 / ND 1961 u. ö. A Revised Supplement, Oxford 1996.

- Lübker, Friedrich: Reallexikon des classischen Alterthums für Gymnasien (Leipzig 1855), 6. verbesserte Auflage, hg. von Max Erler, Leipzig 1882.
- Montanari, Franco: Vocabolario della lingua Greca, Turin 1995, ²2004.
- Müller [1841] 1882 = Müller, Karl Otfried: Geschichte der griechischen Litteratur bis auf das Zeitalter Alexanders, hg. von Eduard Müller, Breslau 1841, vierte Auflage, mit Anmerkungen und Zusätzen bearbeitet von Emil Heitz, 2 Bde., Stuttgart 1882.
- Nilsson, Martin Persson: Geschichte der griechischen Religion, Bd. 1: Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft, München 1955, ³1967 / ND 1976 (Handbuch der Altertumswissenschaft; 5. Abteilung, 2. Teil, 1. Band).
- Passow, Franz: Handwörterbuch der griechischen Sprache, 4 Bde., Leipzig ⁵1841-1857 / ND Darmstadt 1983.
- PCG = Poetae Comici Graeci, Bd. 1-8, hg. von Rudolf Kassel und Colin Austin, Berlin 1983-2001.
- RE = Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg Wissowa. Fortgeführt von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen hg. von Konrat Ziegler (†), Stuttgart; München 1893-1980 / ND.
- Seyffert, Oskar: Lexikon der klassischen Altertumskunde, Leipzig 1882.
- TrGF = Tragicorum Graecorum Fragmenta, Göttingen, Bd. 1: Didascaliae tragicae, hg. von Bruno Snell, 1971 / ²1986; Bd. 2: Adespota, hg. von Richard Kannicht und Bruno Snell, 1981; Bd. 3: Aeschylus, hg. von Stefan Radt, 1985; Bd. 4: Sophocles, hg. von Stefan Radt, 1977; Bd. 5,1/2: Euripides, hg. von Richard Kannicht, 2004.
- Wissowa [1902] 1971 = Wissowa, Georg: Religion und Kultus der Römer, München 1902, ²1912 / ND 1971.

8.2 Abhandlungen

- Abbé de la Chau / Abbé le Blond: Beschreibung einiger der vornehmsten geschnittenen Steine mythologischen Inhalts aus dem Cabinet des Herzogs von Orleans. Aus dem Französischen ausgezogen und mit Anmerkungen begleitet von J. G. Jacobi, Freiburg / Br. 1795 (französisches Original: Description des principales pierres gravées du Cabinet de S. A. S. Msgr. le Duc d'Orléans, 2 Foliobände, Paris 1780/1782).
- Arnold (1875) = Arnold, Bernhard: Ueber antike Theatermasken. In: Verhandlungen der neunundzwanzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Innsbruck vom 28. September bis 1. October 1874, Leipzig 1875, S. 16-37.
- Arnold (1888) = Arnold, Bernhard, Art. *Schauspieler und Schauspielkunst*. In: Baumeister, Bd. 3, 1888, S. 1572a-1581a [1572a-1577a: a) Bei den Griechen; 1577a-1581a: b) Bei den Römern].
- Barthélemy, Jean-Jacques: Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire (4 Bde., Paris 1788), 9 Bde., Zweibrücken 1791

- (Tome sixième, Chapitre LXX: Représentation des pièces de théâtre à Athènes, S. 247-282).
- Baumgartner, Martin: Organisation und Ablauf der Festspiele. In: Kunze, S. 81-86.
- Bieber (1915) = Bieber, Margarete: Kuchenform mit Tragödienszene. In: Skenika. Fünfundsiebzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der archaeologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin 1915, S. 3-31 mit Taf. 1-3.
- Bieber (1920) = Bieber, Margarete: Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, Berlin 1920.
- Bieber [1930] 1985 = Bieber, Margarete: Art. *Maske*. In: RE 14,2, 1930 / ND 1985, Sp. 2070-2120.
- Bieber [1939] 1964 = Bieber, Margarete: The history of the Greek and Roman theater, Princeton 1939, ²1961 / ND 1964.
- Blume [1978] 1991 = Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978, ²1984, ³1991 (Die Altertumswissenschaft).
- Blumenthal, Albrecht von: Art. *Persona*. In: RE 19,1, 1937 / ND 1981, Sp. 1036-1040 (1. Die Theatermaske).
- Böttiger, Karl August: De personis scenicis, vulgo larvis, ad locum Terentii Phormionis 1, 4. 32. Prolusio (Weimar 1794). In: Opuscula et Carmina Latina, hg. von Karl Julius Sillig, Dresden 1837, S. 220-234 (Nr. XV).
- Brueckner, Alfred: Maske aus dem Kerameikos. In: Skenika (s. Bieber 1915) S. 32-36 mit Taf. 4-6.
- Bruns, Gerda: Antike Terrakotten, Berlin 1946.
- Burmeister, Enno: Antike griechische und römische Theater, Darmstadt 2006.
- Castex [*sic*]: Der Nutzen der Masken in den alten Theatern. In: Prometheus 9, 1898, S. 319b-320a.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich: Über Schallverstärkungen in den Theatern der Alten. Mit einer Vorbemerkung von Gottfried Weber. In: Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt 6,22, Mainz 1827, S. 117-128.
- Declercq, Nico F. und Cindy S. A. Dekeyser: Acoustic diffraction effects at the Hellenistic amphitheater of Epidauros: Seat rows responsible for the marvelous acoustics. In: The Journal of the Acoustical Society of America 121,4, 2007, S. 2011-2022.
- Dingeldein, Otto: Haben die Theatermasken der Alten die Stimme verstärkt? In: Berliner Studien für Classische Philologie und Archaeologie; 11,1, Berlin 1890 / ND Nendeln / Liechtenstein 1975, S. 5-46.
- Du Bos, Jean-Baptiste: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris (1719) ⁷1770 / ND Genf 1967, Troisième Partie. Section 12: Des Masques des Comédiens de l'Antiquité, S. 340-347 (urspr. S. 199-227).
- Duckworth, George E.: The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment, Princeton 1952 / ND 1971.
- Ficoroni [1736] 1978 = Ficoroni, Francesco de: Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani, Rom 1736 / ND 1978.

- Ficoroni [1750] 1754 = Ficoroni, Francesco de: De larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum (ex Italica in Latinam linguam versa), Rom 1750, ²1754.
- Froning, Heide: Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen, Würzburg 1971 (Beiträge zur Archäologie; 2).
- Froning (2002a) = Froning, Heide: Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidaurus. In: Moraw / Nölle, S. 31-59.
- Froning (2002b) = Froning, Heide: Masken und Kostüme. In: Moraw / Nölle, S. 70-95.
- Geppert, Carl Eduard: Die altgriechische Bühne, Leipzig 1843.
- Grysar, Carl Josef: Ueber den Zustand der Römischen Bühne im Zeitalter des Cicero. In: Allgemeine Schulzeitung, Darmstadt 1832, Abth. II, Nr. 40-47, Sp. 313-374.
- Hasenpflug, Matthias: Der antike Theaterbau. In: Kunze, S. 27-34.
- Hölscher, Bernhard Wilhelm: De personarum usu in ludis scenicis apud Romanos, Diss. Berlin 1841.
- Hoffer, Christian: De personarum usu in P. Terentii comoediis, Diss. Halle / Sachsen 1877.
- Hoffmann, Franziska: Die Akustik im Theater der Griechen, Thun 1881.
- Kachler, Karl Gotthilf: Zur Entstehung und Entwicklung der griechischen Theatermaske während des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. im Beginn des europäischen Theaters. Einige kritische Bemerkungen zum Artikel von Gérard Seiterle «Maske, Ziegenbock und Satyr, Ursprung und Wesen der griechischen Maske» erschienen in: «Antike Welt» (1988, Heft 1, Seiten 3 bis 14 mit Abbildungen). Argumente gegen die «neue These» der Bocksfell-Maske mit Abbildungen, Birsfelden / Basel 1991.
- Kachler (2003) = Kachler, Karl Gotthilf / Aebi, Sara / Brunner, Regula: Antike Theater und Masken. Eine Reise rund um das Mittelmeer. 1400 Bilder auf DVD, hg. von Martin Dreier und Andreas Kotte, Zürich 2003 (Materialien des ITW Bern; 7).
- Koehler, H.: Masken. Ihr Ursprung und neue Auslegung einiger der merkwürdigsten auf alten Denkmälern die bis jetzt unerkant und unerklärt geblieben waren (gelesen 1833). In: Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg / Sciences politiques, histoire et philologie XI, Series X, Tome II, Petersburg 1834, S. 101-122 (nebst einer Kupferplatte).
- Krumreich, Ralf / Pechstein, Nikolaus / Seidensticker, Bernd [Hg.]: Das griechische Satyrspiel, Darmstadt 1999 (Texte zur Forschung; 72).
- Kunze, Max (Hg.): Satyr Maske Festspiel. Aus der Welt des antiken Theaters, Ruhpolding 2006 (Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum vom 16. Juli bis 8. Oktober 2006).
- Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993, ²2003 (UTB; 1745).
- Luschey, Heinz: Komödien-Masken. In: Ganymed. Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte. Anlässlich der 100-Jahr-Feier der Sammlungen des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg hg. von Reinhard Herbig, Heidelberg 1949, S. 71-84.

- Matthies, Sandra: Kostüme. In: Kunze, S. 71-80.
- Millin, Aubin Louis: Description d'une mosaïque antique du musée Pio-Clémentin à Rome, représentant des scènes de tragédies, Paris 1819 (die Jahresangabe 1829 auf dem Titelblatt muss ein Irrtum sein).
- Mongez (1815) = Mongez, Antoine: Mémoire sur les Masques des Anciens. In: Histoire et mémoires de l'Institut Royal de France, Classe d'Histoire et de Littérature Ancienne 1, Paris 1815, S. 256-259.
- Mongez (1824) = Mongez, Antoine: Supplément à un Mémoire sur les Masques des Anciens. In: Histoire et mémoires de l'Institut Royal de France, Classe d'Histoire et de Littérature Ancienne 8, Paris 1824, S. 85-87.
- Moraw / Nölle = Moraw, Susanne und Eckehart Nölle (Hg.): Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike, Mainz 2002 (Sonderbände der antiken Welt. Zaberns Bildbände zur Archäologie).
- Moraw (2002) = Moraw, Susanne: Das Publikum – der mündige Bürger als Ideal. In: Moraw / Nölle, S. 146-153.
- Müller (1821) = Müller, Karl Ottfried: Besprechung von Millin, Aubin Louis: Description d'une mosaïque antique du musée Pio-Clémentin à Rome, représentant des scènes de tragédies, Paris 1819 (s. Millin). In: Göttingische gelehrte Anzeigen, Bd. 2, Göttingen 1821, 124. Stück, S. 1234-1239.
- Müller (1886) = Müller, Albert: Lehrbuch der Griechischen Bühnenalterthümer, Freiburg / Br. 1886 (K. F. Hermann, Lehrbuch der Griechischen Antiquitäten, 4 Bde., 3. Band, 2. Abtheilung).
- Panconcelli-Calzia, Giulio: Geschichtszahlen der Phonetik. 3000 Jahre Phonetik [Hamburg 1941]; Quellenatlas zur Geschichte der Phonetik [Hamburg 1940]. New edition with an English Introduction by Konrad Koerner, Amsterdam 1994 (Amsterdam Studies in the Theorie and History of Linguistic Science; Series 3, Volume 16).
- Pickard-Cambridge, Arthur W.: The dramatic festivals of Athens, Oxford 1953, ²1968 / ND 1969.
- Ponte, Susanne de: Im Wettkampf der Spielformen und Lebenshaltungen. Anmerkungen zur Gestalt der «klassischen» dramatischen Gattungen: Tragödie, Satyrspiel und Komödie. In: Moraw / Nölle, S. 104-118.
- Ribbeck, Johann Carl Otto: Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875 / ND Hildesheim 1968.
- Robert (1878/1879) = Robert, Carl: Maskengruppen. Wandgemälde in Pompeji. In: Archäologische Zeitung 36, 1878 (erschienen 1879), S. 13-24 mit Taf. 3-5.
- Robert (1911) = Robert, Carl: Die Masken der neueren attischen Komoedie, Halle / Saale 1911 (Fünfundzwanzigstes Hallisches Winckelmannsprogramm).
- Scaliger, Iulius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst (Lyon 1561), Bd. 1 (Buch 1 und 2), hg. von Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994.
- Schmidt, Margot: Dionysien. In: Antike Kunst 10,1, 1967, S. 70-81 mit Taf. 19,1-21,2.
- Schneider, Gottlieb Carl Wilhelm: Das Attische Theaterwesen, Weimar 1835.

- Schwarzmaier (2006a) = Schwarzmaier, Agnes: Eine Theaterpremiere im Athen des 5. Jh.s v. Chr.: Auftritt der Bühnenstars und gesellschaftliches Event? In: Kunze, S. 9-13.
- Schwarzmaier (2006b) = Schwarzmaier, Agnes: Die Entwicklung der antiken Theatermaske. In: Kunze, S. 57-70.
- Seiterle, Gérard: Zum Ursprung der griechischen Maske, der Tragödie und der Satyrn. Bericht über den Rekonstruktionsversuch der vortheatralen Maske. In: Antike Kunst 27,2, 1984, S. 135-143 mit Taf. 15,1-19,4.
- Seiterle, Gérard: Maske, Ziegenbock und Satyr. In: Die großen Abenteuer der Archäologie 10, hg. von H. G. Niemeyer und R. Pörtner, 1987, S. 3688-3701.
- Seiterle, Gérard: Maske, Ziegenbock und Satyr. Ursprung und Wesen der griechischen Maske. In: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 19,1, 1988, S. 2-14.
- Seiterle (2006) = Seiterle, Gérard: Die Maske – vom Ursprung zum Theater. In: Kunze, S. 39-56.
- Simon, Erika: Das antike Theater, Heidelberg 1972, Freiburg / Br. ²1981 (Heidelberger Texte; Didaktische Reihe; 5).
- Warnecke, Boris: Art. *Histrion*. In: RE 8,2, 1913 / ND 1962, Sp. 2116-2128.
- Wieseler, Friedrich: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern, Göttingen 1851.
- Willers, Dietrich: Rezension zu Karl Gotthilf Kachler: Zur Entstehung und Entwicklung der griechischen Theatermaske (s. Kachler). In: Museum Helveticum 48, 1991, S. 188 f.
- Witschel, Christian: Athen im 5. Jh. v. Chr. – Der historische Kontext. In: Moraw / Nölle, S. 5-18.