

VIII. ARISTOPHANES UND DER KOMISCHE CHOR AUF DER BÜHNE DES 5. JAHRHUNDERTS

von PETER VON MÖLLENDORFF

Die Frage nach der antiken Inszenierung der athenischen Dramen des fünften vorchristlichen Jahrhunderts hat die Klassische Philologie immer wieder beschäftigt. Dabei haben schon deshalb stets Aischylos und Aristophanes im Vordergrund der Betrachtung gestanden, weil sich in beider Stücken spektakuläre Bühnenumsetzungen aufzudrängen schienen; man denke für Aischylos etwa an den Auftritt des Okeanidenchores und das Versinken des Prometheusfelsen im ›Gefesselten Prometheus‹ sowie an die Erscheinung des Schattens der Klytimestra in den ›Eumeniden‹ und des Geistes des Dareios in den ›Persern‹.

Seit den fünfziger und sechziger Jahren haben sich hierzu zwei Forschungsrichtungen etabliert, die mit Hilfe der Etiketten des ‘Minimalismus’ und des ‘Maximalismus’ adäquat beschrieben sein dürften: Jenem sind, um nur die wichtigsten zu nennen, die Arbeiten von Dale, Dearden und Taplin¹, diesem vor allem die Abhandlungen von Bulle, Kenner und Jobst² zuzurechnen. Während die ‘Maximalisten’ zu einem Inszenierungsaufwand tendieren, der nicht entfernt mit dem - wenngleich außerordentlich spärlichen - archäologischen Befund des Athener Dionysos-Theaters des 5. Jh. in angemessene Verbindung zu bringen ist³, argumentieren die ‘Minimalisten’ zum einen primär auf der Basis einer Tragödienpoetik und lassen zum anderen für eine Bühnenumsetzung nur das gelten, was sich mit letzter Gewißheit aus dem reinen Wortlaut der Texte erschließen läßt. Zwischen diesen Extremen stehen neben den Studien von Dover, Newiger und Handley⁴ auch die neueren Arbeiten von Egert Pöhlmann⁵, der die Bewegungen des Chores in der Orchestra für die aischyleischen ›Eumeniden‹, den sophokleischen ›Aias‹ sowie die ›Acharner‹ des Aristophanes analysiert und im Hinblick auf die in der Archäologie und seit einiger Zeit auch in der Klassischen Philologie diskutierte Frage nach einer rektilinearen Spielfläche im Dionysos-Theater des 5. Jh. auswertet.

Gegen die beiden Hauptrichtungen, auch gegen den auf den ersten Blick methodisch korrekteren ‘Minimalismus’, lassen sich jedoch einige Einwände erheben. Denn ein großer Teil der Einzelfragen zur Inszenierung läßt sich, wie man auch längst gesehen hat, aufgrund des Fehlens direkter Bühnenanweisungen eben nicht eindeutig aus dem Wortlaut des Textes heraus beantworten⁶; vielmehr scheinen die einschlägigen Passagen oft verschiedene Bühnenumsetzungen zu rechtfertigen. Für eine angemessene Interpretation bedarf es daher einer vorhergehenden Reflexion auf die spezifischen ästhetischen Grundlagen des jeweils in den Blick genommenen dramatischen Textes, womit von vornherein eine getrennte Analyse von Tragödien und Komödien impliziert ist; denn die beiden Gattungen besitzen zwar in den beiden Festen der Lenäen und der Großen Dionysien einen gemeinsamen Aufführungskontext und setzen sich beide mit den Verhältnissen der Poliswelt auseinander, tun dies aber

doch auf ganz unterschiedliche Weise: die Komödie durch eine komplexe direkte Verbindung von politischer Realität und phantastischer Bühnenwirklichkeit, die Tragödie vermittels einer nicht weniger komplexen mythischen Codierung. Ebenso sind zwar die bühnentechnischen Voraussetzungen für die Inszenierung beider Gattungen identisch, die Frage jedoch, wie die Komödie und die Tragödie jeweils mit diesen äußeren Vorgaben umgehen, kann - ihrer disparaten Ästhetik entsprechend - für beide nicht in gleicher Weise zu beantworten sein⁷. Genau dieser methodische Vorbehalt wird jedoch von den beiden 'Schulen' zugunsten eines einheitlichen, sei es eines monumentalistischen, sei es eines reduktionistischen Aufführungsmodus vernachlässigt.

Die folgenden Ausführungen befassen sich nur mit der aristophanischen Komödie; dabei soll es nicht um die vieldiskutierten Fragen der Bühneneinrichtung gehen, also darum, den Texten Hinweise auf Form und Höhe der Skene⁸, die Zahl der Türen in der Skene-Front⁹, den Einsatz von Ekkyklema und Mechane¹⁰, die Form der Spielfläche¹¹ und das Verhältnis von Schauspielerbereich und Orchestra¹² zu entnehmen, sondern ich möchte auf der Basis zweier kurzer ästhetischer Vorüberlegungen - Beobachtungen durchaus elementarer Natur, die zwar nicht den Anspruch auf Originalität erheben, jedoch für Inszenierungsfragen bisher nicht funktionalisiert wurden - an einigen ausgewählten Textbeispielen demonstrieren, daß Aristophanes den gesamten Theaterraum für den Einsatz von Schauspielern und Chor ganz anders beanspruchen konnte, als dies allem Anschein nach der Tragödie möglich und angemessen war.

Ich beginne daher mit zwei Bemerkungen zu der für die Alte Komödie charakteristischen Raumauffassung. Zunächst ist hervorzuheben, daß die Komödie des Aristophanes eine Trennung von fiktiver Situation und Theaterwirklichkeit im Gegensatz zur strengen Wahrung der Illusion in der Tragödie und, mit Einschränkung, in der Nea nicht kennt. Schauspieler und Chor sind sich der Tatsache bewußt, daß sie im Theater vor einem Publikum spielen, daß sie eine ablegbare Maske tragen. Dieses Moment ist so bedeutsam, daß das Verlassen der Fiktion nicht nur in unregelmäßigen Abständen praktiziert wird, sondern in der eigenständigen Bauform der Parabase, die womöglich eine der entwicklungsgeschichtlichen Grundlagen der Komödie darstellt, seinen Niederschlag gefunden hat. Die konkrete Wendung an die Zuschauer ist auch dann maßgebliches Charakteristikum der Parabase, wenn sie sich, wie beispielsweise in den ›Vögeln‹, thematisch der fiktiven Situation des Stückes anpaßt.

Aber nicht nur der Chor, sondern auch die Schauspieler wenden sich häufig ans Publikum; ich nenne neben der direkten Ansprache als besondere Beispiele das Verfahren des *ὀνομαστί κωμωδεῖν*, des namentlichen Verspottens von Zuschauern, sowie das parodistische Sprechen, vor allem die Tragödienparodie, die ja primär auf ein Erkennen durch das Publikum zielt¹³; auf konkretere Formen des Fiktionsbruchs¹⁴ werde ich noch zu sprechen kommen. Hier sei nur auf die einschlägige Passage Frieden 174-76 verwiesen, in der Trygaios während seines Fluges auf dem Mistkäfer den für die Bewegung des Krans verantwortlichen Maschinisten anspricht und zu größerer Vorsicht auffordert; daneben findet sich die ans Publikum gerichtete Bitte, es möge seine dringendsten Bedürfnisse zurückstellen,

damit der Mistkäfer nicht durch Gerüche auf Abwege geführt werde¹⁵. Nicht nur der Kran, sondern auch das Ekkyklema können thematisiert werden, und außer diesen Requisiten werden auch Theatereinrichtungen wie die Parodos oder die Skene¹⁶ explizit genannt; hier manifestiert sich ein ausgeprägtes Bühnenbewußtsein. In den genannten Komplex gehört auch die von Aristophanes viel geschmähte, aber selbst bisweilen praktizierte Gewohnheit, das Publikum der Komödie mit Nahrungsmitteln zu bewerfen.

Neben dem Bewußtsein der Teilnehmer des komischen Spiels, daß sie ein Stück vor Mitbürgern aufführen, zu denen sie selbst gehören und die auf diese Weise in das Spiel integriert werden, neben der also auf diese Weise in Szene gesetzten Einbeziehung des Bühnen- und Zuschauerraumes in die komische Fiktion ist auch die intrafiktionale Behandlung realer Räume durch die Komödie hervorhebenswert¹⁷.

Räumliche Trennungen sind für die Komödie kein Hindernis: so kann beispielsweise Dikaiopolis in den ›Acharnern‹ seine Ländlichen Dionysien in seinem Heimatdemos feiern und doch, von den erbosten Köhlern wegen seines privaten Friedensschlusses zur Rede gestellt, sogleich an Euripides' Stadthaus klopfen, um sich für seine Verteidigungsrede passende Requisiten zu borgen¹⁸. In den ›Acharnern‹ wie den ›Rittern‹ findet auf der Bühne eine Volksversammlung statt¹⁹. In den ›Wolken‹ liegt Strepsiades' Haus im Demos Kikynna direkt neben Sokrates' *φροντιστήριον* in der Stadt; im ›Frieden‹ sind Himmel und Erde, in den ›Fröschen‹ Hades und Erde in größtmögliche Nähe zueinander gerückt. In den ›Vögeln‹ befindet sich Wolkenkuckucksheim zwischen Himmel und Erde, ist ein Wirklichkeit gewordenen Luftschloß.

Dem Verfahren, Handlungen an anderen Orten per Bericht auf die Bühne zu bringen und nicht direkt zu inszenieren, begegnen wir zwar auch schon im Frühwerk, erst im Spätwerk jedoch avanciert es zur alleinigen Darstellungsweise: so erfahren wir von den Ereignissen bei der Volksversammlung in den 392 aufgeführten ›Ekklesiazusen‹ im Gegensatz zu den ›Acharnern‹ nurmehr durch den Bericht eines männlichen Zuschauers²⁰, und im 388 inszenierten ›Plutos‹ berichtet der Sklave Karion der Frau des Protagonisten Chremylos von der spektakulären Heilung des Plutos im Asklepieion, während noch das Innenleben von Sokrates' Phrontisterion auf der Bühne gezeigt wurde²¹.

Die beiden beschriebenen kompositorischen Verfahren sind aus funktionaler Sicht eng miteinander verbunden. Denn auch die Position des Publikums im Zuschauerraum des Theaters stellt ja ein gegenüber dem imaginären Ort der aktuellen dramatischen Handlung fremdes, eigentlich nicht dazugehöriges Element dar, dessen Einordnung in das handlungsimmanente räumliche Koordinatensystem der beschriebenen fiktion internen Juxtaposition von *realiter* gerade nicht benachbarten Orten entspricht.

Als Prämisse für jede auf Inszenierungsfragen konzentrierte Interpretation sollte nun gelten, daß man diese Beobachtungen nicht als Gleichgültigkeit des komischen Dichters gegenüber den realen Verhältnissen versteht, sondern als eine - wie ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt habe²² - spezifische, multiperspektivische Form der Wahrnehmung der Welt und als ein mit anderen ästhetischen Momenten sinnvoll verbundenes Element komischer Fiktionsgestaltung²³. Es muß daher mit anderen Worten das Ziel einer jeden aristopha-

nischen Komödieninszenierung gewesen sein, die beschriebene Aufhebung der im alltäglichen Leben gültigen Gesetze von Raum und Zeit wie auch die verbale Einbeziehung des Theaters und seiner Zuschauer in die dramatische Handlung so weitgehend wie möglich vor Augen zu führen und auf der Bühne zu konkretisieren.

Ich stelle an den Anfang meiner Textanalyse eine Passage aus den 405 an den Lenäen aufgeführten²⁴ ›Fröschen‹ des Aristophanes. In der sogenannten Empusa-Szene (269-307) wendet sich der als Herakles verkleidete Dionysos in seiner Angst vor dem Kinderschreckgespenst Empusa - die Beschreibung ihrer Erscheinung dürfte eher einen Anschlag des Sklaven Xanthias auf die Schreckhaftigkeit seines großspurigen Herrn darstellen, als daß das Ungeheuer tatsächlich auf die Bühne kam²⁵ - an den in der ersten Reihe sitzenden Dionysos-Priester mit der Bitte um Schutz (296-307):

- 296 ... Δι. ποῖ δῆτ' ἄν τραποίμην; Ξα. ποῖ δ' ἐγώ;
 Δι. ἱερεῦ διαφύλαξόν μ', ἴν' ὧ σοι ξυμπότης.
 Ξα. ἀπολούμεθ' ὠναξ Ἡηράκλεις.
 ...
- 301 ... Ξα. δεῦρο δεῦρ' ὧ δέσποτα.
 Δι. τί δ' ἔστι; Χα. θάρρει· πάντ' ἀγαθὰ πεπράγαμεν,
 ...
- 305 ἤμπουσα φρούδη. Δι. κατόμοσον. Ξα. νῆ τὸν Δία.
 Δι. καὺθις κατόμοσον. Ξα. νῆ Δί'. Δι. ὄμοσον. Ξα. νῆ Δία.
 Δι. οἴμοι τάλας, ὡς ὠχρίασ' αὐτήν ἰδών.

Aus der Gestaltung der Szene geht deutlich hervor, daß Dionysos seinen Priester nicht nur verbal um Rettung anfleht, sondern tatsächlich vor der Empusa zum Sitz des Priesters in der Proedrie des Zuschauerraums flieht²⁶: so fragt Dionysos in 296: "ποῖ δῆτ' ἄν τραποίμην;", sucht also nach einer Fluchtmöglichkeit, und wird in 301 von Xanthias, der offensichtlich am Ort geblieben ist, zurückgerufen (δεῦρο δεῦρ' ὧ δέσποτα); in den folgenden Versen scheint er trotz der Versicherungen des Xanthias, die Empusa sei fort, immer wieder zurückzuschrecken, bis er wieder an Ort und Stelle ist - das dreimalige (κατ)ὄμοσον in 305 f. ist kaum anders deutbar. Diese ausführliche Schilderung der Vorgänge wäre weitgehend abundant, wenn Dionysos sich nicht wirklich, und dann, gemäß dem Wortlaut des Textes, natürlich zu seinem Priester, davonmachte. Diese Passage stellt mithin einen ersten wichtigen Beleg dafür dar, wie die verbale Interaktion mit den Zuschauern auch räumlich verwirklicht werden kann.

Auch in den 423 in ihrer Erstfassung²⁷ aufgeführten ›Wolken‹ wird der Zuschauerraum konkret in die Handlung einbezogen. In 1104 endet der Wettstreit zwischen Dikaios und Adikos damit, daß Dikaios sich gezwungen sieht zuzugeben, daß die von ihm vertretenen Werte in der Zuschauerschaft längst überholt und vergessen sind, daß das, was er als Abscheulichkeit verachtet hat, allgemein anerkannte Realität ist; daher beschließt er überzulaufen (1098-1104):

'Αδ. τί δῆθ' ὀρώς;

Δι. πολὺ πλειόνας νῆ τοὺς θεοὺς

τοὺς εὐρυπρώκτους· τουτονὶ

1100 γοῦν οἶδ' ἐγὼ κάκεινονὶ

καὶ τὸν κομήτην τουτονί.

'Αδ. τί δῆτ' ἐρεῖς;

Δι. ἤττήμεθ'· ὧ κινούμενοι

1103 πρὸς τῶν θεῶν δέξασθέ μου

θοιμάτιον, ὡς

ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς.

Zur Debatte steht die konkrete Inszenierung seiner selbst vollzogenen Unterwerfung: Wohin wendet sich Dikaios? Als Alternativen bieten sich zunächst der Abgang durch eine Parodos²⁸ an oder ein Überlaufen zu Adikos, also in das Phrontisterion. Die erstgenannte Möglichkeit hat nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich, da mit δέξασθε (1103) und mit ὑμᾶς (1104) offensichtlich konkrete Personen, zu denen Dikaios überlaufen will, angesprochen sind. Eine Rückkehr ins Phrontisterion hingegen ist deshalb nicht plausibel, da Dikaios ja von dort auf die Bühne gekommen ist und also ein Abgang dorthin die Pointe des ἐξαυτομολεῖν nicht sehr ausdrucksvoll illustrieren würde. Vielmehr legt der explizite und abschließliche Publikumsbezug der Schlußpassage des Agons (1096-1101), in der Dikaios die Zuschauer als εὐρύπρωκτοι entlarvt, sowie die daran anschließende und aufgrund des Plurals nur auf sie beziehbare²⁹ Apostrophierung ὧ κινούμενοι in 1102 einen Abgang des Dikaios in die Zuschauerreihen nahe. Dover³⁰ vermutet, er habe sich in die ersten Reihen gesetzt und sich dann im weiteren Verlauf von dort heimlich entfernt. Es liegt vielleicht die Vermutung näher, daß er durch den Zuschauerraum stürmt, ihn am oberen Teil verläßt und außen zur Skene zurückkehrt, da er sonst später sicher Aufsehen erregen würde - das Spiel findet immerhin im Freien und nicht in einem verdunkelten Theaterraum statt.

Ließ sich also in den ›Fröschen‹ und in den ›Wolken‹ zeigen, daß eine räumliche Kontaktaufnahme zwischen Schauspielern und Zuschauern zu Aristophanes' Inszenierungsmöglichkeiten gehört, so möchte ich im folgenden an zwei Parodos-Passagen vorführen, daß Entsprechendes auch dem Chor möglich und erlaubt war. Denn daß der Einzug als geschlossene Gruppe durch eine Parodos für Aristophanes nicht den einzigen Modus eines Chorauftrittes bildet, zeigt exemplarisch der Auftritt der ›Ekklesiazusen‹ - hier erscheinen die Frauen des Chores ο ποράδην auf der Bühne -, und sogar im Bereich der Tragödie findet sich ein sprechendes Beispiel in Aischylos' ›Eumeniden‹: der Chor lagert sich im delphischen Apollon-Tempel und schwärmt, allmählich erwachend, von dort in die Orchestra aus³¹.

Im 421 aufgeführten ›Frieden‹ fliegt der Protagonist Trygaios auf einem Mistkäfer zum Himmel, um seine Beschwerden über den ewigen Krieg Zeus persönlich vorzutragen. Dort angelangt, klärt ihn Hermes darüber auf, daß die Götter, der menschlichen Dummheit müde, in entferntere Himmelsregionen umgezogen sind; ihren Palast hat Polemos, der personifizierte Krieg, bezogen, der sogleich auf der Bühne erscheint und am Zerstampfen der

griechischen Poleis in seinem monumentalen Mörser nur dadurch gehindert wird, daß seine bewährten 'Mörserkeulen' Kleon und Brasidas kürzlich gestorben sind. Nachdem er und sein Diener Kydoimos im Haus verschwunden sind, um schnellstmöglich Ersatz zu schaffen, ruft Trygaios alle Völker und Berufsstände herbei, die auch sogleich erscheinen (292-308):

- Τρ. νῦν ἐστὶν ἡμῖν ὠνδρες Ἕλληνας καλὸν
 ἀπαλλαγείσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
 ἐξελεύσαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην,
 295 πρὶν ἕτερον αὐτοῖσι δοῖδουκα κωλύσαι τινα.
 ἀλλ' ὧ γεωργοὶ κᾶμποροι καὶ τέκτονες
 καὶ δημισυργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
 καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ' ὧ πάντες λεῶ,
 ὡς τάχιστ' ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία·
 300 νῦν γὰρ ἡμῖν ἀρπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος.
ΧΟΡΟΣ
 δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.
 ὦ Πανέλληνες βοηθήσωμεν, εἴπερ πώποτε,
 τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικικῶν·
 ἡμέρα γὰρ ἐξέλαμψεν ἠδὲ μισολάμαχος
 305 πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρὴ δρᾶν, φράζε κάρχιτεκτόνει·
 οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως ἀπειπεῖν ἂν δοκῶ μοι τήμερον,
 πρὶν μοχλοῖς καὶ μηχαναῖσιν ἐς τὸ φῶς ἀνελεύσαι
 τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην.

Erstaunlich ist hier, daß die Choreuten genau wissen, worum es geht und wozu sie gebraucht werden, ohne daß Trygaios ihnen eine Erklärung gibt: Vers 294, in dem es um die Bergung der Eirene geht, ist noch vor dem eigentlichen Aufruf an den Chor in 296 gesprochen und richtet sich klar an die Zuschauer (vgl. 292: ὠνδρες Ἕλληνας). Nur diese haben auch das ganze Geschehen bislang verfolgt und können daher wissen, welche Aktivität jetzt gefordert ist. Nun setzt sich der Chor aus genau demselben Personenkreis zusammen wie das Publikum der Großen Dionysien: Nicht nur Athener, sondern auch die Inselbewohner sowie Vertreter sämtlicher Berufsgruppen sind anwesend. Die Bereitwilligkeit, sich für den Frieden zu engagieren, ist aber keineswegs bei allen Choreuten gleichermaßen gegeben, wie die folgende Bergungsszene (309-520) zeigt, in der Hermes und Trygaios ihre liebe Mühe mit einigen Saboteuren haben. Diese Feststellung ist von Bedeutung für einen Vergleich mit der auf den ersten Blick ähnlich konzipierten Parodos des Ritterchores in den drei Jahre zuvor aufgeführten ›Rittern‹. Auch dort war der Chor auf die Hilferufe der beiden Sklaven herbeigeeilt; allerdings hat es den Anschein, als habe er bereits die ganze Zeit auf der Lauer gelegen, um den ihm verhaßten Kleon in militärischer Formation zu umzingeln³²; dort also erscheinen die Ritter als eine homogene Gruppe, ihr Angriff als von langer Hand geplant, während der panhellenische Chor des ›Friedens‹ sich hingegen - in der Fiktion - *ad hoc*

zusammenschließt. Daher hat Thierys unbeachtet gebliebener Inszenierungsvorschlag³³, den Chor durch den Zuschauerraum auftreten zu lassen, mit einer kleinen Modifikation alle Wahrscheinlichkeit, wie sie sich aus dem Wortlaut des Textes ergibt, auf seiner Seite: Der Chor befand sich nicht von Anfang an, wie Thiery meint, unter den Zuschauern - dies hätte den Überraschungseffekt zunichte gemacht -, sondern bewegte sich während der Verse 301 (eher sogar schon ab 296) bis 308 den Zuschauerraum hinab und erweckte so die Illusion, alles mitangesehen zu haben.

Noch in einem weiteren Fall läßt sich meines Erachtens die Einbeziehung des Zuschauerraumes in den Aktionskreis des Chores wahrscheinlich machen, nämlich für die Parodos der Wolken in den Versen 275-355 des Stückes gleichen Namens. Die Szene ist so angelegt, daß die Wolken allmählich näherzukommen scheinen: So versteht Strepsiades offensichtlich die Strophe der Parodos (275-90) akustisch noch nicht, sondern hört vor allem Donnerschläge, die ihm Angst machen (293-95³⁴), während er die Worte der Antistrophe (298-313) schon genauer vernimmt (*αἰ φθεγγόμενοι τοῦτο τὸ σεμνόν* 315). Es dauert einige Zeit, bis er die Wolken endlich entdeckt (326), und dann noch weitere 29 Verse, bis er und Sokrates, mit dem er sich in der Zwischenzeit über ihr Aussehen unterhält, sie schließlich ansprechen (355). Gerade die letzte Beobachtung legt nahe, daß auch in 328, wo Strepsiades den Chor in seiner ganzen Pracht sieht - *πάντα γὰρ ἤδη κατέχουσιν* (328) -, dieser noch nicht vollständig in die Orchestra eingezogen ist. Denn in keiner anderen Komödie vergeht so viel Zeit zwischen dem Ende des Einzugsliedes des Chors und seiner Kontaktaufnahme mit den Schauspielern.

Betrachten wir die ganze Szene einmal genauer:

- 322 Στ. ὥστ' εἴ πως ἔστιν ἰδεῖν αὐτάς ἤδη φανερώς ἐπιθυμῶ.
 Σω. βλέπε νυν δευρὶ πρὸς τὴν Πάρνηθ'· ἤδη γὰρ ὀρῶ κατιούσας
 ἡσυχῇ αὐτάς. Στ. φέρε ποῦ; δείξον. Σω. χωροῦσ' αὐταὶ πάνυ πολλαὶ
- 325 διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων, αὐταὶ πλάγιοι. Στ. τί τὸ χρῆμα;
 ὡς οὐ καθορῶ. Σω. παρὰ τὴν εἴσοδον. Στ. ἤδη νυνὶ μόλις οὕτως.
 Σω. νῦν γέ τοι ἤδη καθορᾶς αὐτάς, εἰ μὴ λημῆς κολοκύνταις.
 Στ. νῆ Δί' ἔγωγ', ὦ πολυτίμητοι· πάντα γὰρ ἤδη κατέχουσιν.

In 323 weist Sokrates Strepsiades mit einem Zeigegestus (*βλέπε νυν δευρὶ*) an, zum Parnesgebirge hin zu blicken. Dieser im Norden Athens liegende Gebirgszug befand sich gewissermaßen im Rücken des Publikums und war vom Dionysos-Theater aus nicht zu sehen, da er durch die Akropolis verdeckt wurde. Mithin beabsichtigt Aristophanes ganz offensichtlich, durch Sokrates' Worte die Blicke aller in diese Richtung, nämlich auf die obersten Ränge des Zuschauerraums zu lenken, die Zuschauer also dazu zu bewegen, sich umzudrehen³⁵. Daraufhin sieht nun Sokrates die Wolken hinabsteigen (*κατιούσας*) und schildert genau ihre Bewegung: "*χωροῦσ' αὐταὶ πάνυ πολλαὶ / διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων, αὐταὶ πλάγιοι.*" (324 f.) Dennoch nimmt Strepsiades sie nicht wahr, und auch nachdem Sokrates deutlicher geworden ist (*παρὰ τὴν εἴσοδον* 326), sieht er sie nur mit Mühe (*μόλις* 326).

Angesichts der Präzision dieser Beschreibung des Einzugs scheint mir folgende Inszenierungsmöglichkeit nahezuliegen: Das Kommen der Wolken kündigt sich durch zunächst im Donner untergehenden, dann leise hörbaren Gesang an. Währenddessen sind die Wolken noch nicht sichtbar, wie Strepsiades' Wunsch: "ὥστ' εἴ πως ἔστιν ἰδεῖν αὐτὰς ἤδη φανερώς ἐπιθυμῶ" (322), zeigt. Dies ist am besten zu realisieren, wenn beide Liedteile hinter der Skene gesungen werden³⁶, die akustisch schwer verständliche Strophe allerdings um einiges leiser und von Donnerschlägen übertönt, die Antistrophe hingegen, da die Wolken nun näher gekommen sind, kräftiger und ohne solche 'Störgeräusche'. Ab 323 beginnt ein Teil des Chores vom oberen Rand des Theaters - von Norden (also aus der Richtung des Parnes) kommend, wo er auf seinen Auftritt gewartet hat -, durch die Zuschauerränge langsam und schweigend herabzusteigen (*κατιούσας ἡσυχῇ* 323 f.), während der andere Teil die Orchestra durch die Parodos (*παρὰ τὴν εἴσοδον* 326) betritt. Damit wird dem Wortlaut des Textes insofern genau Rechnung getragen, als mit *αὐται* - *αὐται* (324, 325) doch wohl zwei Gruppen von Choreuten gemeint sein müssen. Der naive und naturverbundene Strepsiades nimmt nur deshalb nichts davon wahr, weil er in den Himmel starrt, woher Wolken ja im allgemeinen zu kommen pflegen. Sokrates' Beschreibung in 324 f. läßt sich dann einerseits als Deskription der natürlichen Bewölkungsvorgänge am Parnes, andererseits übertragen als Hinweis auf den Zuschauerraum (*κοῖλα* und *δάσεια*³⁷) verstehen; *πλάγιοι* verweist dabei auf die bei der Parodos gelegene Seite des Zuschauerraumes, wo der eine Teil der Choreuten herabsteigt, sowie auf die Parodos selbst³⁸, durch die die übrigen Chormitglieder die Orchestra betreten.

Strepsiades' staunendes *πάντα ... κατέχουσιν* (328) bezieht sich also nicht ausschließlich auf die Orchestra, sondern darauf, daß sich die Wolken überall, nämlich auch im Zuschauerraum befinden. Der umständliche Modus des Einzugs erklärt darüberhinaus die bereits erwähnte Merkwürdigkeit, daß der Chor erst so spät (355) von den Schauspielern angesprochen wird: Das Gespräch zwischen ihnen wird erst aufgenommen, als der gesamte Chor in der Orchestra steht.

Auf diese Weise lassen sich auch die Probleme beseitigen, die Starkies Deutung³⁹ - Strepsiades blicke ins Zuschauer"rund", sehe dort nichts und werde von Sokrates mittels eines komödientypischen Fiktionsbruches auf die Parodos verwiesen, durch die der Chor einziehe - offenläßt: Denn die hier postulierte Lösung erklärt, warum Sokrates so präzise eine Situation beschreibt, die *in natura* vom Dionysos-Theater aus eben gar nicht zu sehen war. Wenn nicht wirklich ein Herabsteigen des Chores durch den Zuschauerraum inszeniert werden sollte, hätte es näher gelegen, statt dessen das Bild aufziehender Wolken - der Parnes ist immerhin ca. 15 km von Athen entfernt - zu verwenden. Von Bedeutung ist auch der explizite Verweis auf den schweigenden Einzug der Wolken (*ἡσυχῇ* 324), betritt doch der Chor normalerweise singend die Orchestra. Wenn aber ein größerer Teil der Choreuten nicht durch die Parodos, sondern durch den Zuschauerraum kam, so wurde dadurch gemeinsamer Gesang ab 314 - Ende der Antistrophe; der Chor nimmt seine beiden Positionen ein, was ihm Strepsiades' und Sokrates' neun Verse dauernde Unterhaltung gestattet (314-22)⁴⁰ - unmöglich gemacht.

Die obige Interpretation der Chorparodos der ›Wolken‹ nutzt die formalen Auffälligkeiten der Passage für die Inszenierung; sie bietet zudem eine plausible Erklärung für die präzisen Ortsbeschreibungen des Textes, die sonst nur als phantasievolle Ausschmückung eines Bildes verstanden, für den Ablauf des Stückes aber nicht funktionalisiert werden können. Das Ergebnis ist aus komödienästhetischer Sicht typisch für Aristophanes: Der Bühnenraum wird keineswegs als nicht thematisierbares, fiktionsexternes Terrain aufgefaßt, sondern behält seine eigene Bedeutung und wird in die komische Illusion werthaft einbezogen: Die Wolken kommen vom Parnes und zugleich aus dem Publikum, wodurch die Gleichzeitigkeit ihrer Affinität zur Natur und zur Polis⁴¹, die in ihrer Gesamtheit durch die Zuschauer repräsentiert ist, hervorgehoben wird.

Die Analyse von vier Passagen der ›Wolken‹, des ›Friedens‹ und der ›Frösche‹ nahm ihren Ausgang von Vorüberlegungen ästhetischer Natur: Dabei verband sich die Beobachtung, daß die komische Fiktion immer wieder explizit in die Realität der Polis und der Theateraufführung eingreift, daß die Bühne als solche thematisierbar ist und daß schließlich Aristophanes mit den realen Abgrenzungen räumlicher Strukturen spielt, mit der interpretatorischen Prämisse, daß diese Charakteristika der Alten Komödie sich nicht der mangelnden Neigung des Dichters zu einer als ideal verstandenen fiktionalen Geschlossenheit verdanken, sondern eine absichtsvolle Gestaltung der komischen Fiktion darstellen; daher war zu postulieren, daß sie sich nicht nur auf einer rein verbalen Ebene manifestierten, sondern auch eine inszenierungstechnische Umsetzung erfahren mußten. Die hierauf beruhende Betrachtung der Texte zeigte einige Möglichkeiten der Verwirklichung dieses Prinzips auf der Bühne: Sowohl die Schauspieler als insbesondere auch der Chor der Alten Komödie konnten in direkte räumliche Interaktion mit dem Zuschauerbereich treten und damit das Publikum auf besonders intensive Weise in die politisch hochrelevante Handlung integrieren⁴².

Anmerkungen:

- 1 A.M. Dale, *An Interpretation of Ar. Vesp.* 136-210 and its Consequences for the Stage of Aristophanes, in: A.M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge 1969, 103-18; dies., *Seen and Unseen on the Greek Stage: A Study in Scenic Conventions*, ebd. 119-29; C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- 2 H. Bulle - H. Wirsing, *Szenenbilder zum Griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1950; H. Kenner, *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien 1954; W. Jobst, *Die Höhle im Griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Eine Untersuchung zur Inszenierung klassischer Dramen*, Wien 1970.
- 3 So gehen Bulle und Kenner von gewaltigen Paraskenientürmen, einer mehrstöckigen Skene, großen Hebebühnen für hinterszenische Kulissen etc. aus.
- 4 K.J. Dover, *The Skene in Aristophanes*, *PCPhS* 192, 1966, 2-17; H.-J. Newiger, *Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas*, *WüJbb N.F.* 16, 1990, 33-42; E.W. Handley, *Aristophanes and his Theatre*, in: *Entretiens de la Fondation Hardt* 38 "Aristophane", *Vandœuvres - Genf* 1991, 97-117.
- 5 E. Pöhlmann, *Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik*, *MH* 38, 1981, 129-46; ders., *Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, *AuA* 32, 1986, 20-32 (=

- oben Nr. V); ders., Sucheszenen auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jhs. Zur Bühnentechnik der Eumeniden, des Aias, der Acharner und des Rhesos, in: *Xenia* 22, 1989, 41-61 (= oben Nr. VI); ders., Aristophanes auf der Bühne des 5. Jh. (= oben Nr. VII).
- 6 Für die Frage nach Herkunft und Vertrauenswürdigkeit der *παρεπιγραφαί* ist umfassend und ausgewogen die Arbeit von O. Taplin, *Did Greek Dramatists write Stage Instructions?*, *PCPhS* 203, 1977, 121-32, der in allen Fällen eine Herkunft aus der Feder des Autors als unwahrscheinlich erweisen konnte.
- 7 Zu vage hier Dover (wie Anm. 4) 3, der als Maßstab für Inszenierungsfragen nur "the standards and expectations of the audience" gelten lassen will; dies ist natürlich richtig, nimmt aber - abgesehen von der methodischen Schwierigkeit der Rekonstruktion dieses Rezeptionsstandards - die ästhetische Eigentümlichkeit des Komischen wie des Tragischen nicht in den Blick. Sehr zu Recht hingegen lehnt Dover 7 f. schon aufgrund verschiedener, teilweise praxisbezogener Erwägungen - das Theater wurde von vornherein für beide Gattungen, nicht etwa nur für die Aufführung von Tragödien, gebaut; in der einschlägigen Passage der aischyleischen Choephoren 653-973 ist mit einer einzigen Tür kaum sinnvoll auszukommen - eine tragödienpoetische Argumentation für die Inszenierung von Komödien ab.
- 8 Vgl. o. S. 143 Anm. 2; außerdem umfassend, aber in den Detaillösungen nicht immer überzeugend D.J. Mastrorade, *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, *CIAnt* 9, 1990, 247-94.
- 9 Die für diese Frage angebotenen Lösungen schwanken zwischen beliebig vielen Türen - entsprechend der Zahl der als Hausbewohner auftretenden Personen (so dürften Wirsings [wie Anm. 2] Illustrationen zu interpretieren sein) - und der Annahme einer einzigen Tür in der Mitte der Skene - so z.B. Dale (wie Anm. 1) -, was allerdings, so beispielsweise in der Schlussszene der ›*Wolken*‹, zu unentwirrbaren Groteskerien auf der Bühne führen muß.
- 10 Hierzu zuletzt ausgezeichnet Newiger (wie Anm. 4). Die extreme Position von A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946, der die Existenz eines Ekkyklemas für das 5. Jh. bestritt, kann als überholt gelten; Aristophanes nennt Acharner 408 f. und Thesmophoriazusen 96 den *terminus technicus*; die Stellen sprechen daher für sich. Gleichwohl ist, wie Newiger noch einmal betont hat, der komische Einsatz dieser Hilfsgeräte auf Zwecke der Paratragodie beschränkt, eine extreme Verwendung, wie sie beispielsweise Dearden (wie Anm. 1) skizziert, daher nicht akzeptabel.
- 11 Vgl. o. S. 143 Anm. 5; zur archäologischen Evidenz außerdem C. Anti, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padua 1947, und E. Gebhardt, *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater*, *Hesperia* 43, 1974, 428-40; zuletzt mit der gebotenen Vorsicht W. Wurster, *Die Architektur des griechischen Theaters*, *Antike Welt* 24/1, 1993, 20-42.
- 12 Der sich an diese Problemstellung thematisch anschließende Fragenkomplex befaßt sich primär mit Überlegungen zu einer gegenüber der Orchestra als hauptsächlichem Aktionsraum des Chores (leicht) erhöhten Bühne für die Schauspieler, für die sich v.a. Dearden (wie Anm. 1) 18 und P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962 ausgesprochen haben.
- 13 Vgl. hierzu zuletzt S. Goldhill, *The Poet's Voice*, Cambridge 1991, 206-11.
- 14 Zu der Unangemessenheit des (tragischen) Illusions-Begriffes für die komische Fiktion bereits grundlegend G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London 1971, M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin - New York 1977, und zuletzt wieder O. Taplin, *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*, *JHS* 106, 1986, 163-74, sowie ders., *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford 1993, 67-70.
- 15 Frieden 150-76, v.a. 150-53, 164-72, 174-76.
- 16 Vgl. z.B. Vögel 296, *Wolken* 326 (vgl. hierzu oben S. 149 f.); Frieden 729-31.
- 17 Vgl. hierzu auch oben Nr. VI und VII.
- 18 Acharner 393 ff.
- 19 Acharner 1 ff.; Ritter 746 ff.
- 20 *Ekklesiazusen* 372 ff.
- 21 Vgl. *Plutos* 649 ff. und *Wolken* 133 ff.; vgl. für das Frühwerk den Bericht des Wursthändlers in Ritter 624-82 über seinen Erfolg in der Sitzung der Bule und die Erzählung von Philokleons Auftritt beim Symposium in *Wespen* 1292-1325.
- 22 Vgl. Verf., *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin* (Diss. München 1993), Tübingen 1994 (= *Classica Monacensia* 9).
- 23 Dies impliziert, daß die Integration des Publikums substantieller Bestandteil der Komödienfiktion ist und nicht quasi-akzidentiell hinzukommt. Diese in der neueren Forschung zu Recht hervorgehobene metatheatralische Ebene wird jedoch bislang noch nicht im Sinne eines ästhetischen Gesamtkonzeptes der Komödie funktionalisiert, sondern eher als ein weiteres Steinchen dem disparaten Material eines - erst noch zusammenzusetzenden - 'poetologischen Mosaiks' der Komödie hinzugefügt.

- 24 Für die folgenden Ausführungen ist es unerheblich, ob auch die dramatischen Agone der Lenäen, wie A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford ²1988, 38 u. 40, annimmt, seit Mitte der 40er Jahre des 5. Jh. im Dionysos-Theater ausgetragen wurden, oder ob sie bis ins späte 4. Jh. einen eigenen Spielort besaßen; da wir weder über die Lage noch über das Aussehen des Lenaions ausreichende Informationen haben und auch aus den Dramen selbst keine auf mögliche Inszenierungsdifferenzen beziehbare Unterschiede ersichtlich sind, ist zunächst nicht anzunehmen, daß ein eventuelles Lenaion-Theater eine vom Dionysos-Theater völlig verschiedene Anlage und Ausstattung gehabt hätte.
- 25 Vgl. K.J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993, *ad loc.*
- 26 So auch Dover (wie Anm. 25) *ad loc.*, allerdings ohne Begründung.
- 27 Hypothesis V behauptet wohl zu Unrecht eine Aufführung der (uns allein erhaltenen) Zweitfassung für das folgende Archontenjahr, für das jedoch die Aufführung der ›Wespen‹ bezeugt ist; Hypothesis VI ergänzt, daß an der Parabase, am Agon sowie am Finale bedeutende Änderungen vorgenommen wurden, die Gesamtkonzeption aber gleich blieb. Vor diesem Hintergrund können die folgenden Ausführungen zum Ende des Agons nur für eine gedachte Inszenierung gelten; jedoch ist wohl kaum anzunehmen, daß ein Bühnenpraktiker wie Aristophanes eine von vornherein uninszenierbare Textrevision vorgenommen hätte.
- 28 So W.W. Merry, *Aristophanes. The Clouds*, Oxford 1894, *ad loc.*, der dies allerdings als Symbol für ein Überlaufen zu den Zuschauern versteht, und zuvor bereits W. Teuffel, *Zu Aristophanes' Wolken*, *Philologus* 7, 1852, 325-53, hier S. 334.
- 29 Sokrates hat in 887 die Bühne verlassen (*ἐγὼ δ' ἀπέσομαι*), Strepsiadēs und Pheidippides sind nur stumme Zuschauer. Adikos allein kann jedoch nicht im Plural angesprochen werden. W.J.M. Starkie, *The Clouds of Aristophanes*, London 1911, *ad loc.*, der die These eines Abganges ins Phrontisterion vertritt, bezieht die pluralische Anrede auf dessen Bewohner, die aber ja mit dem Ende der Schülerverszene die Bühne verlassen haben. Ausgezeichnet seine Überlegungen zur Bedeutung des Mantelablegens, die ihre Gültigkeit aber auch dann behalten, wenn der Mantel den Zuschauern zugeworfen wird. Zuletzt hat sich zu dieser Frage L.M. Stone, *A Note on Clouds* 1104-5, *CPh* 75, 1980, 321 f., geäußert: Sie läßt mit den Pluralbegriffen Adikos angesprochen sein, der zugleich die Zuschauer mitvertrete; wer sich auf Sokrates' Seite schlage, müsse seinen Mantel abgeben, wie die anderen *μαῦτιον*-Stellen im Stück zeigten; da Dikaios dies hier ebenfalls tue, begeben er sich offensichtlich ins Phrontisterion. Den oben von mir geäußerten Einwand gegen diese Lösung behandelt sie jedoch nicht.
- 30 K.J. Dover, *Aristophanes Clouds*, Oxford 1968, *ad loc.*
- 31 Aischylos, *Eumeniden* 140 ff.
- 32 Vgl. Ritter 242 ff.; für P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963, 217 ff., kann der Chor nicht wie Trygaios in den Himmel gelangen. Zur Lösung dieses logischen Problems lasse Aristophanes ihn die Zuschauer repräsentieren: Als fiktionssimmanenter Chor befinde er sich nach seinem Auftritt im Himmel, als Vertreter der Zuschauer auf der Bühne. Händels Interpretation entspringt der Absicht, die paradoxe Raumvorstellung der aristophanischen Komödie als den Gesetzen der Logik gehorchend zu erweisen und die Einbeziehung der Zuschauer als bloßen "verzeihlichen Kunstgriff" (vgl. 219) des Dichters zu verteidigen; so vermag er nicht das komödienpezifische ästhetische Verhältnis von Fiktionsraum und Bühnenraum zu würdigen. Entsprechend deutet er die oben erwähnte Passage der ›Ritter‹; den Hinterhalt des Chores, der wohl auf "Pferden" hereingeritten kam (vgl. Ritter 595 ff. und das Berliner Vasenbild aus dem letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. [Abb. bei M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin - Leipzig 1920, 127 u. Tafel 66]) und sich daher nicht zur Identifikation anbot, sieht er jedoch nicht.
- 33 P. Thiery, *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, Paris 1986, 127 f.
- 34 Vgl. Dover (wie Anm. 30) *ad loc.*
- 35 Anders schon Dover (wie Anm. 30) *ad loc.* und G.V. Lalonde, *Topographical Notes on Aristophanes*, in: *Festschrift für H.A. Thompson (Hesperia Suppl. 20)*, Princeton - New Jersey 1982, 77-81, hier S. 80-81, der über die Bevorzugung des unsichtbaren Parnes vor dem im Osten des Theaters liegenden und damit für die Zuschauer sichtbaren Hymettos spekuliert. Obwohl sich die beiden Berge nur unwesentlich darin unterscheiden, wie häufig ihre Gipfel von Wolken umhüllt sind (vgl. Theophrast, *De signis tempestatum* 20, 24, 43, 47), hält Lalonde die Wahl des Parnes für mehr den natürlichen Gegebenheiten entsprechend. Es fragt sich dennoch, ob Aristophanes nicht, wenn ihm an einer traditionellen Form der Chorparodos gelegen gewesen wäre, ein Näherkommen der Wolken vom Hymettos aus und dann entsprechend einen Einzug des Chores durch die östliche Parodos inszeniert hätte. Darüberhinaus läßt sich die hier im folgenden vorgeschlagene Gestaltung der Parodos mit der von Lalonde als Begründung für seine These angeführten Berühmtheit des Parnes als Regenbringer durchaus vereinbaren.
- 36 Hinterskenischen Gesang nimmt bereits Dover (wie Anm. 30) an; seine Überlegung, daß die Unverständlichkeit der Strophe zum Mißerfolg des Stückes beigetragen habe, dürfte jedoch kaum haltbar sein, kann-

te doch Aristophanes die Aufführungsbedingungen des Dionysos-Theaters sicher gut genug, um Vor- und Nachteile der einer solchen Inszenierung abwägen zu können.

- 37 Vgl. Eustath. p. 1472, 7 (Aelii Dionysii et Pausaniae Atticistarum fragmenta coll. E. Schwabe, Leipzig 1890, 173 f.): *ιστέον δὲ ὅτι ἰκρία προπαροξυτάνως ἐλέγοντο καὶ τὰ ἐν τῇ ἀγορῇ, ἀφ' ὧν ἐθεώοντο τὸ παλαιὸν τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν σκευαιοθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θεάτρον. ὅτι δὲ τὰ τοιαῦτα θέατρα θάλασσα κοίλη ἐλέγοντο, Πανσανίας δηλοῖ. Vgl. zu den ἰκρία für das Dionysos-Theater Thesm. 395 f. und die Scholien, weitere Zeugnisse bei Pickard-Cambridge (wie Anm. 21) 11 f.; die Formulierung *θάλασσα κοίλη* läßt sich zwar nicht auf die Zuschauerraum-Architektur eines *κοῖλον* beziehen, sondern bezeichnet die aufgeregte stürmische Menge der Zuschauer (vgl. zur Metapher Apol. Rhod. 2, 595; Polyb. 1, 60, 6), mit *κοίλα* kann aber dann an dieser Stelle der ›Wolken‹ zumindest der Bereich der Zuschauer gemeint und mit *δάσεια* quasi metonymisch auf die hölzernen Ikria angespielt sein.*
- 38 Denkbar wäre auch die Übernahme der *lectio difficilior* πρὸς τὴν εἴσοδον (V). Ein Teil der Choreuten käme dann hinab zur *εἴσοδος* (= Parodos).
- 39 Starkie (wie Anm. 29) *ad loc.*
- 40 Westliche Parodos und westlicher Zuschauerzugang sind im lykurgischen Theater außen durch einen Treppenaufgang verbunden gewesen, dessen Spuren noch sichtbar sind; die Existenz einer ähnlichen Verbindung ist daher für das 5. Jh. nicht von der Hand zu weisen.
- 41 Vgl. zur Bedeutung dieser doppelten Affinität für die Interpretation der ›Wolken‹ Th. Hubbard, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca - London 1991, M.C. Marianetti, *Religion and Politics in Aristophanes' Clouds*, Hildesheim - Zürich - New York 1992 sowie Verf. (wie Anm. 22), *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie*.
- 42 Überlegungen, wie sie hier ausschließlich an Parodos-Szenen entwickelt wurden, lassen sich auch im Falle des Köhlerchores der ›Acharner‹ anstellen: vgl. hierzu Verf. (wie Anm. 22), *Grundlagen einer Ästhetik*, Kap. 3.1 ("Chronotope des Komischen").