

Prof. em. Dr. Andreas Kotte

## **Mit oder ohne Maske. Zur Komik im antiken Theater**

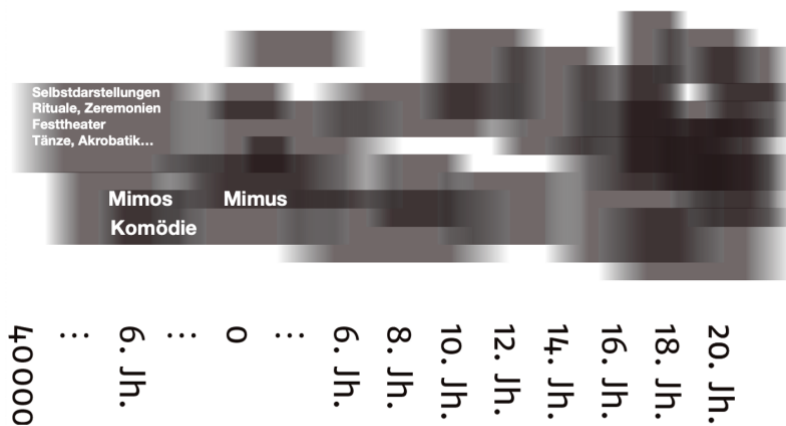
(Vortrag im Collegium generale der Universität Bern am 1.10.2025, leicht gekürzt.)

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Studierende

Die Situation, das sind die im Moment gegebenen Umstände. Komisches kann entstehen, wenn die Situation sich in einen Vorgang wandelt. Der Vorgang führt zu einer neuen Situation. Das sind Grundbausteine der Dramaturgie im Leben und in der Theaterwissenschaft. Das Komische entsteht immer im Vorgang und kann nur im Vorgang entstehen. Auch dann, wenn der Vorgang durch Text gelenkt wird, wie z.B. oft im Drama. Selbst dann, wenn der Vorgang nur im Text *beschrieben* wird, wie z.B. im Roman. Oder wenn der Vorgang *gezeigt* wird, wie z.B. im Film oder in den Medien. Das Komische entsteht sogar dann im Vorgang, wenn wir uns den Vorgang nur vorstellen, also im Kopfkino. Und da die Theaterwissenschaft untersucht, wie sich Vorgänge in szenische Vorgänge wandeln und in Theaterformen, interessiert sie sich auch für komische Vorgänge. Zum Beispiel für jene in der Alten Komödie, die mit Masken aufgeführt wurde. Oder für komische Vorgänge im Mimus, der meist ohne Maske gespielt wurde. Die Maske ist keine Bedingung für Komik, aber sie verändert Komik. Das ist unser Thema heute.

Lässt sich das Komische definieren? Eine umfassende, knappe und auf den ersten Blick treffende Definition findet sich im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 289, unter, Komik, komisch: «Gegenstände, Ereignisse, Sachverhalte und Äußerungen, die Lachen verursachen; bzw. die Eigenschaft, die diese Wirkung erzeugt.» Komisch sei also, was Lachen verursacht. Aber lachen kann auch anders hervorgerufen werden, z.B. durch Kitzeln, also ganz ohne Komisches. Und genauso kann ich Komisches sehen, aber das Lachen bleibt mir im Halse stecken. D.h. die Phänomenbereiche für Komisches und Lachen decken sich nicht. Eine Erklärung des Komischen nur mittels des Lachens bleibt unbefriedigend. Und so ergeht es allen Definitionen. Das Komische lässt sich nicht definieren, gerade deshalb gibt es zahlreiche Ansätze, die als Theorien des Komischen gelten. Jeder Ansatz ist wertvoll. Sie definieren nämlich *Aspekte* des Komischen. Denn verschiedene Betrachtungsweisen oder Ansichten des Komischen lassen sich durchaus definieren. Dazu später mehr.

## Theaterformen



(Kotte 2013, 404)

Die Philologien sprechen von literarischen Gattungen und Genres. In der Theaterwissenschaft sprechen wir von Theaterformen, weil viele Formen nichtliterarischen Theaters einzubeziehen sind, auch Selbstdarstellungen, Rituale, Zeremonien und *cultural performances*. Mimos, lat. Mimos, und Pantomimos, Tragödie oder Komödie gehören zu den Theaterformen der Antike.

Mimos bezeichnet sowohl die Stücke als auch die Schauspielenden. Es handelt sich um eine Art Volks- und Strassentheater, später auch in Theaterbauten gespielt. Frauenrollen werden meist von Frauen übernommen. Die Darstellenden, ganzjährig in kleinen Gruppen organisiert, leben von den Einkünften aus dem Spiel. Man trat auch bei Volksfesten und Symposien auf, nutzte alles, was Erfolg versprach: Mythentravestien, Alltagsszenen, Tanz und Artistik. Man verwendete auch Motive aus Komödien oder parodierte Tragödien, spielte teilweise textbasiert und teilweise improvisierend. Heute wäre dies die Theaterform professionelles freies Theater. Die Theaterform Mimos, meist ohne Masken, existierte vor, während und nach der Blütezeit des attischen Dramas im 5. Jahrhundert.

Alte attische Komödie bezeichnet die Stücke, Dramen und dann allgemein den gesamten Aufführungskomplex. Es handelt sich im 5. Jh. v. Chr. vornehmlich um einen Dichter-Wettbewerb mit Darstellung. Frauenrollen werden von Männern gespielt. Die Darstellenden treten mit Masken auf. Sie werden nur für die Einzelproduktion verpflichtet und nur für diese Zeit vom Choregen entlohnt. Erst im Hellenismus bilden sich Gilden der Darsteller. Man trat ausschliesslich bei grossen Städtischen Festen, den Lenäen und den Grossen Dionysien in den Wettbewerben auf, sang, rezitierte und spielte Dramen. Heute käme dies den Theaterformen Oper und Schauspiel an Stadt- und Staatstheatern nahe. Die antike Komödie war allerdings formal stärker reglementiert. Sie verlor nach dem 5. Jahrhundert vor Chr. allmählich an Bedeutung: Während die Tragödie aber abstirbt, überlebt die Komödie in

der mittleren und in der Neuen Komödie des Menander, dann in der römischen Komödie. Zwischenzeitlich kommt es zu Vermischungen mit dem Mimos, z.B. in der Phylakos im gräzisierten Unteritalien, die teils improvisiert wird, aber auch Masken nutzt.



Darsteller mit Hahnenmasken, Amphora, attisch, 6./5. Jh. v.Chr., Berlin Staatliche Museen, F 1697 (K.G. Kachler 1967, atm)

Bevor sie 486 Teil der städtischen Wettbewerbe wurde, gab es Vorläufer der Komödie in dionysischen Umzügen. Darsteller von Hähnen oder Darsteller von Reitern und Pferden auf attischen Vasen an der Wende vom 6. zum 5. Jh. zeugen davon, später finden wir in der Komödie auch Vögel und Frösche. Ab 486 ist die Alte attische Komödie besser zu fassen als Teil eines Dichter-Agons: 5 Komödien von 5 Dichtern stehen in Athen im Wettbewerb. Wie kommt es dazu?

Zentral scheint mir die folgende Anmerkung des Münchner Altphilologen Hellmut Flashar:

„Das Drama bei den Alten Griechen verdankt seine Entstehung und Entfaltung den besonderen Bedingungen der attischen Demokratie mit den Merkmalen der Bürgeridentität mit dem Gemeinwesen, der Polis, und mit der damit verbundenen Meinungsfreiheit; Parrhesia ist das Schlagwort darauf. Tragödie und Komödie blühten, solange es diese Demokratie gab.“ [...] „Im Verlaufe von ca. 100 Jahren entstanden in Athen neben fast 1000 Tragödien über 500 Komödien von 42 uns namentlich bekannten Dichtern« (Flashar 2006, 75).

Erhalten sind von den Komödien – abgesehen von Fragmenten – nur elf Komödien des Aristophanes. Sie wurden wegen der vorbildlichen attischen Sprache später oft kopiert und in den Schulkanon aufgenommen. Ohne freimütige Rede keine Alte Komödie. Hin zur Neuen Komödie des Menander im 4. Jh. und zur römischen von Plautus und Terenz verengt sich der thematische Rahmen von den Grundbedürfnissen der Gesellschaft wie Frieden und Freiheit hin zu den Wirrnissen des persönlichen Haushalts. Drastik, Phantastik und politische Wirksamkeit, wonach Flashar die Alte Komödie beurteilt, verblassen im Niedergang der Demokratie – genauso wie der Chor als Sprachrohr der Gemeinschaft funktionslos wird.

Anfangs sind in der Komödie schon alle «Spielarten des Lachens» vorgeprägt, die in den Theorien des Komischen später beschrieben werden, obwohl sie nach Flashar «in den gelehrten Abhandlungen» *nie an der Alten Komödie exemplifiziert werden* (Flashar 76). Grund genug, dass ich dies hier im Vortrag wenigstens exemplarisch versuche. Und zwar an Aristophanes' Komödie *Die Frösche* von 405 v. Chr., dem letzten Stück der Alten Komödie. Sammeln wir nach der Fabel also einige wenige der komischen Vorgänge.

Der Gott des Weins und des Theaters steigt mit seinem Sklaven Xanthias hinab in die Unterwelt, um den gerade verstorbenen Euripides als den grössten Tragödiendichter zurückzuholen. Vielleicht könne jener Athen retten. Beim Dichterwettstreit im Hades gewinnt aber Aischylos und kehrt nach Athen zurück.

<b>Komik</b>		<b>Theorien</b>
<b>„Die Frösche“</b> 405 v. Chr.		
Frauenkleid, Kothurn // Löwenhaut, Keule. Xanthias reitet // Dionysos läuft. Witze ja, aber genau den nicht. Schleppt Xanthias das Gepäck? <b>Phantastik</b>		Entlastungstheorien (Verzicht auf Kontrolle) u.a. Sigmund Freud, Helmuth Plessner
Der Gott rudert und zahlt dafür. Drückeberger Xanthias läuft um den See. Prügelprobe: Wer ist Gott, wer Sklave? <b>Drastik</b>		Überlegenheitstheorien (Unzulängliches erhöht), u.a. Thomas Hobbes, Henri Bergson
<b>PARABASE</b>		
Kunstwert messen	unmöglich	Inkongruenztheorien (Täuschung der Erwartung) u.a. Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer
Verse wägen	unmöglich	
Athen retten	unmöglich?	
<b>Politik</b>		
		Distanztheorie, Kipptheorie, Subversivitätstheorie, Ambivalenztheorie, Konfigurationstheorie u.v.a.
(Wirth 2017, 3; Müller-Kampel 2009, 302)		

Aristophanes weiss, dass er sein Publikum schon in der ersten Szene packen muss. Denn Komik hängt ab von der spielerischen Stimmung des Publikums. Dionysos schreitet also in die Orchestra. Safrangelbes Frauenkleid und Kothurn wie üblich – aber er trägt die Löwenhaut und die Keule des Helden-Halbgotts Herakles. Das Unpassende erzeugt Lachen. Diener Xanthias reitet ein! Der Herr läuft, der Sklave reitet, wenn auch auf einem Esel. Das Publikum lacht. In mehreren Anläufen möchte Xanthias Witze erzählen. Dionysos stimmt zu, verhindert es aber durch den Hinweis auf einen konkreten Witz, den er *nicht* gestattet. Aristophanes zeigt damit, dass Komisches verhandelt wird, zugelassen oder nicht zugelassen wird. Das Publikum lacht. Obwohl er reitet, beschwert sich Xanthias heftig, dass er das Gepäck tragen müsse. Tatsächlich hängt es an einer Gabel über seiner Schulter. Ein übermässiger Aufwand, den Dionysos kontert mit der Bemerkung, dann könne er ja gleich noch den Esel schleppen. – Das reicht schon: Aristophanes hat die Fantasie des Publikums beflügelt. Das Lachen hat die diversen Anspannungen des Alltags, mit denen das Publikum

ins Theater gekommen ist, aufgelöst. Ähnliche Mittel werden später in den Entlastungstheorien als angenehmer Kontrollverzicht diskutiert.

Die beiden Wanderer machen Halt bei Herakles. Der war schon im Hades und kann daher den Weg gut beschreiben. Danach setzt Dionysos über den Totensee – unter den lästigen Rufen des Chors der Frösche, deren Gezänk er nicht versteht. Charon lässt ihn rudern und dafür auch noch bezahlen. Xanthias muss mit dem Gepäck um den See laufen, weil er nicht für die Athener im Krieg gefochten hat. Vor Plutos' Palast entladen sich die in einem Rollentausch angestauten Differenzen zwischen einem feigen Dionysos und einem draufgängerischen Xanthias in einem Prügeltest, ausgeführt von Plutos Helfer Aiakos. Trotz seiner Unsterblichkeit hält Dionysos keineswegs besser den Schlägen stand als Xanthias, sodass Aiakos aufgibt, da Gott und Mensch gleich zu sein scheinen. Dass der Gott Schmerzen erleidet, weckt beim Publikum Schadenfreude. Solche Mittel werden später den Überlegenheitstheorien zugeordnet, nach denen die Unzulänglichkeiten anderer das Selbstwertgefühl der Zuschauenden stärkt.

Strukturell haben wir es bis zur Ankunft vor Plutos Palast mit einer Abenteuerreise zu tun. Nun folgt genau in der Mitte der Aufführung die Parabase, das ist eine der Komödie vorbehaltene längere Ansprache des Chors an das Publikum. Ein Spieler begleitet mit dem Aulos, der Doppelflöte, die 24 Choreuten. Das sind maskierte freie Bürger Athens. Sie diskutieren ein politisches Statement des Autors, wonach jeder beschleunigt das Bürgerrecht erhalten solle, der Athen im Kampf gegen Sparta unterstützt. Denn sonst Zitat «bleiben wir das stolzgeblähte Prahlervolk», «Narren» für immer (705; Aristophanes 1914, 116).

Die komische Handlung setzt wieder ein mit dem Wettkampf der Tragödiendichter Euripides und Aischylos. Beide wollen ihren höheren Kunstwert nachweisen. Dionysos agiert als Schiedsrichter. Persifliert werden Textpassagen, Gesänge, Personen, Situationen, Sprachstile und dramatische Techniken der Tragödien beider Autoren. Im Publikum löste das damals ein Feuerwerk von Wiedererkennungseffekten aus. Es erlebte genüsslich das Scheitern eines Kunstwertvergleichs, während der Chor den Wettkampf wie einen Krieg beschrieb (815). Gekämpft wurde eigentlich um komplexe Weltanschauungen. Die Einlassung Euripides', er wolle die Menschheit verbessern, blockt Aischylos ab, er verdiene ... Dionysos fällt ein: «den Tod!» (1013). Spätestens hier erweist es sich, dass der Autor Aristophanes keine freie Wahl vorsieht. Trotzdem geht der Wettkampf weiter, bis selbst die Waage, in die die Kontrahenten Verse sprechen müssen, sich nur noch für Aischylos tiefer senkt, weil seine Verse angeblich gewichtiger seien. Dionysos fragt am Ende beide, wie sie Athen retten würden. Euripides würde die Führung auswechseln und jenen Vertrauen schenken, die

bisher keines erhielten. Aischylos würde das alte Selbstvertrauen aller Griechen neu beleben und die Flotte stärken. Er darf nach oben. Pluto verlangt, dass sich im Gegenzug die jetzigen Spitzenbeamten Athens schleunigst im Hades melden müssen.

Der kurze Blick auf *Die Frösche* bestätigt, dass bei aller Vielfalt sich doch ganze Gruppen komischer Vorgänge mit nur wenigen Theorien erschliessen lassen, vor allem mit den Entlastungstheorien, den Überlegenheitstheorien und den Inkongruenztheorien, wobei grundsätzlich jeder Vorgang unter mehreren Perspektiven betrachtet werden kann. Für Komiktheorien gilt: Es gelingt immer, einen Vorgang *vorrangig* mit einer Theorie zu analysieren, aber nie vollumfänglich. Die Inkongruenztheorien besitzen eine gewisse Universalität. Sie besagen: Das Erwartete passt mit dem real Eintretenden nicht zusammen. Der Kunstwert ist nicht zu messen, noch weniger zu wägen – und dennoch soll Athen gerettet werden. Nicht bloss eine belustigende Wirkung macht Komik aus, sondern auch der Versuch, das Unmögliche möglich zu machen. Inkongruenztheorien untersuchen das Spiel mit den Erwartungen.

Die Tragödie braucht gleichberechtigte, widerstreitende Interessen. Zum Beispiel Antigones Familienrecht versus Kreons Staatsräson. Die Komödie braucht einen tragenden Grundeinfall. In den *Fröschen* ist es der Besuch im Hades. Jedes Kind weiss: Niemand kommt aus dem Hades zurück! Hier doch. Es geschieht also das Unmögliche, und genau das pusht die Phantasie. Die Fallhöhe des Komischen in der Alten Komödie liegt zwischen dem erbärmlichen Durchfall, den Dionysos aus Angst vor Aiakos Gezeter bekommt und einer Überlebenschance für die Polis. Aristophanes gewinnt mit den *Fröschen* im Januar 405 an den Lenäen im Dionysos Theater den 1. Preis. Das Stück war so erfolgreich, dass eine Wiederaufführung beschlossen wurde. Umso mehr mag sich Aristophanes geärgert haben als nur zwei Monate später der tote Euripides mit seinen *Bakchen* posthum im selben Theater, nur eben bei den Städtischen Dionysien, ebenfalls den 1. Preis erhielt. Trotz Freude über den komischen Wettkampf der Toten scheinen die Athener gespürt zu haben, dass eine Rückkehr zu den Tugenden der aischyleischen Zeit, die ihnen Aristophanes so dringlich anriet, nicht mehr helfen wird. Ein Jahr später verlieren sie den Peloponnesischen Krieg und Athen wird zur Provinzstadt.

## **Warum Masken?**



Geburt der schönen Helena aus einem Ei  
Glockenkrater, apulisch, Museum Bari 2899, Höhe 34 cm, ca. 380-370 v. Chr.  
(K.G. Kachler 1960, atm)

Wollen wir wissen, wie die Figuren der Alten Komödie annähernd ausgesehen haben, einschliesslich der Masken, so finden wir fast nur spätere Zeugnisse.<sup>1</sup> Vor allem Kratere, Gefässe zum Mischen von Wein und Wasser, die mit Abbildungen von Phlyakenpossen verziert worden sind. Hier späht links die hässliche Leda, Mutter von Helena, durch die Tür. Hephaistos spaltet das Ei in Gegenwart von Tyndareos, Helenas Stiefvater – und Helena wird geboren. Das Kostüm der Phlyakenposse ähnelt dem der Alten Komödie. Es bestand aus einem fleischfarbenen enganliegenden Wolltrikot, das an Gesäss und Bauch ausgepolstert wurde. Das war wichtig besonders für die Prügelszenen. Die Männer trugen darüber in der Regel einen viel zu kurzen Chiton, so dass der umgebundene Lederphallos gut sichtbar war. Auch der Chor mit bunten und wandlungsfähigen Kostümen konnte mit ausgepolstertem Trikot und Phallos auftreten.

Der Name Phlyaken für die Akteure stammt von (phléō, «strotzen») und phleon, einem alten Beinamen für Dionysos als Vegetationsgott (DNP Phlyaken). Sie spielten in Unteritalien eine Variante der dorischen Volkspose. Und zwar, wie erwähnt: vor, während und nachdem die alte attische Komödie existierte. Unsere Kenntnis der Komödienmasken holen wir von dieser Mischform aus Mimos (Stegreiftheater) und aufgeschriebener Komödie. Auf einem anderen Krater sitzt der bekränzte Dionysos «mit Mantel und Thyrsos auf einem Stuhl, während vor

<sup>1</sup> Zum zweiten Mal lesen Sie jetzt unter einem Bild K.G. Kachler, eine Jahreszahl und atm. Karl Gotthilf Kachler, Basler Theaterhistoriker, ist in den 1960er und 1970er Jahren rund um das Mittelmeer gereist, hat 180 antike Theater und Hunderte antike Kunstschatze in zahlreichen Museen fotografiert. Die Dias schenkte er 1999 der Schweizerischen Theatersammlung und unserem Institut. Wir haben einen Teil davon als Katalog und DVD veröffentlicht unter „Antike Theater und Masken“, also atm, erreichbar auch online unter [www.antiketheater.ch](http://www.antiketheater.ch).



ihm eine Akrobatin einen Handstand auf einem niedrigen Podest vorführt». Der Gott hält ihre Doppelflöte in der Hand. Hinter ihr stehen zwei Phlyaken. Der vordere, ein Alter, bestaunt die Akrobatin aus der Nähe. Der Zweite schaut „nach oben zu zwei Fenstern, aus denen je eine Frau mit weißer Maske hinausblickt» (Schönheit 2019, 119). Die Phlyaken sind maskiert, Dionysos nicht.



Dionysos und Sklave mit Korb

Glockenkrater  
360-330 v. Chr.  
Paestum, Museo  
Archeologico Nazionale  
20198

(K.G. Kachler 1976, atm)

Hier trägt Dionysos ein langärmeliges und langbeiniges Trikot, das seine Bühnennacktheit betont. Eine feste Maske ist unwahrscheinlich, allenfalls geschminkt. Rechts ein maskierter Darsteller, ein Sklave mit einem Korb auf dem Kopf. So etwa könnte Xanthias in den *Fröschen* aufgetreten sein. Dionysos eher so:



Satyr, Dionysos auf Panther, beide mit Stab und Maske, Mänade und Junge  
Glockenkrater aus Paestum, um 370-360 v. Chr., Paris, Louvre  
(K.G. Kachler 1960, atm)



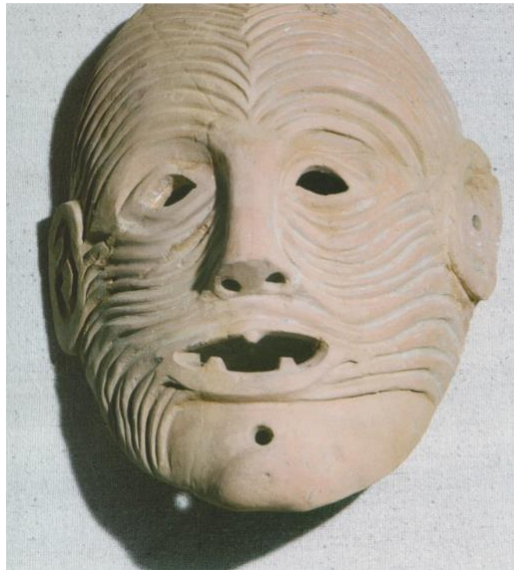
Die Mänade rechts zeigt uns nämlich das Kostüm der Frauenfiguren. Es bestand aus einem langen, oft safrangelben Chiton, meist mit Gürtel, der sich von der alltäglichen Kleidung kaum unterschied und den auch der androgyne Dionysos tragen konnte. Der Satyr hält ein Tamburin in der linken Hand, und, wie Dionysos, am Stab, Narthex (dem Stängel des Riesenfenchels), trägt er eine komische Maske (Schönheit 2019, 164). Mitgeführte Masken, nicht aufgesetzt, bedeuten im dionysischen Umzug immer schon eine enge Beziehung zwischen dem Gott und den Menschen, hier ähnlich wie bei einer Maskenweihe, die in griechischen Heiligtümern des Dionysos nach Theateraufführungen stattfand. Auf keinem der einschlägigen Vasenbilder trägt Dionysos eine Schauspielmaske auf dem Gesicht, was Skepsis über seine Maskierung in der alten Komödie aufkommen lässt.



Marmorkopf des Dionysos aus Ikarion (Attika)  
Höhe 44 cm  
um 520 v. Chr.  
Athen, Nationalmuseum 3072

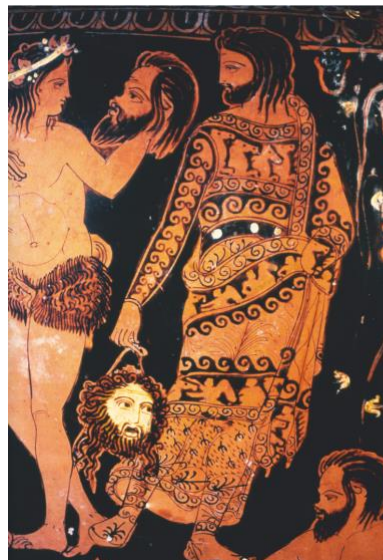
(K.G. Kachler 1969, atm)

Kultisch verehrt werden konnten Skulpturen und Masken des Dionysos durchaus. Auch konnten eine Dionysos-Maske und sein Gewand an einer Säule oder einem Pfahl aufgehängt werden – ähnlich einer Vogelscheuche –, damit sie zusammen als Idol den Gott verkörperten. Das heisst *in Abwesenheit* stand die Maske für den Gott. Beim eigenen Auftritt im Theater war die Maske möglich, aber nicht zwingend, denn er selbst vertrat das Prinzip der Verwandlung. Er konnte zum Stier, Bock oder Löwen werden oder auch in ‚seinen‘ Pflanzen Wein und Efeu in Erscheinung treten. Ausdrucksfunktion und Verhüllungsfunktion – die Maske ist doppelt wie der Gott selbst. Männlich mit weiblichen Zügen. Er ist zwar der gütige, menschenfreundliche und Fruchtbarkeitsspendende Gott, fordert jedoch unerbittlich Anerkennung, sonst zerstört er, wie es Euripides in den *Bakchen* eindrücklich aufzeigt. Der Gott hat von vornherein auch ohne Maske schon ein doppeltes Gesicht, und diese Ambivalenz fasziniert.



Tonmaske  
Kult der Artemis Orthia  
Peloponnes, 7./6. Jh. v. Chr.  
(K.G. Kachler 1962, atm)

Warum aber Theatermasken für die Komödie? Der Gegenstand Maske reicht weit hinter jede griechische Komödie zurück, nämlich in die Verbindung von Maske und Tanz in den Anfängen oraler Kulturen, wo wir Jahrtausende vor der griechischen Hochkultur schon beides finden, sowohl Beschmierungen und Bemalungen von Körper und Gesicht mit Pflanzenextrakten als auch starre Masken (Kotte 2005, 221-247). Allein beim Heiligtum der Artemis Orthia nahe Sparta wurden zwischen 1906 und 1910 603 Masken gefunden. Damit ist der kultische Gebrauch von Masken für Griechenland im 7. Jh. vor Christus nachgewiesen (atm). Die meisten waren Votivgaben, symbolische Opfer, einige der Masken jedoch wurden bei Kulthandlungen vor dem Gesicht getragen, sodass auch die Tragödien- und die Komödienmasken im engeren Sinne Vorläufer besitzen. In der Komödie ist der Kult anwesend und wird zugleich weggelacht.



#### Warum Masken?

1. Grösse der Theater ??
2. Identifikation der Figur ?
3. mehr Rollen als Schauspieler
4. religiöser Bezug
5. Einheit des Chors

Links Satyr mit felligem Schurz, Phallos und Satyrschwanz, rechts Schauspieler in aufwendig ornamentiertem Gewand

Attischer Volutenkrater aus Ruvo  
Pronomos-Maler, Höhe 75 cm  
Um 400 v. Chr., Apulien

Neapel, Museo Archeologico Nazionale  
3240, (K.G. Kachler o.J., atm)

Die frühen Theatermasken wurden aus Holz oder Terrakotta, meist aber aus Leinen und aufgetragenem Gips gefertigt und dann bemalt (oben). Man stülpte sie wie einen Helm über den Kopf oder befestigte sie hinten mit einem Band (unten). Aber die Komödie wäre auch durchaus ohne Masken spielbar gewesen. Die nachzulesenden Argumentationen, warum

man Masken benutzte, stimmen darin überein, dass die Theatermaske praktische Vorteile böte und dass die religiöse Nähe gewahrt bleiben sollte. Die folgenden Argumente sind nach zunehmender Relevanz geordnet:

1. Masken sollen wegen der Grösse der Theater getragen worden sein. Sicher, es gab grosse Sichtdistanzen zur Bühne, aber daraus folgt nicht, dass die Gesichter keine Rolle spielten. Die frühe Forschung vermutete Schalltrichter in den Masken, Schallgefässe unter den Sitzen. Das ist heute vom Tisch. Eher beeinträchtigte die Maske die Deutlichkeit der Sprache.

2. Die Maske bewahrt den wesentlichsten Ausdruck einer Figur. Sie können lesen, dass sie getragen wurde, um die Identifizierung der Figuren zu erleichtern (Dräger 2010, 47). Dieser geringe Vorteil wird m.E. durch langweilige Gleichförmigkeit aufgehoben.

3. Masken sollen wegen der nur drei Schauspieler, die alle Rollen zu bewältigen hatten, getragen worden sein. Im Artikel Maske im Neuen Pauly (DNP) wird konstatiert, dass einige der Rollen sogar szenenweise «auf verschiedene Sprecher verteilt werden [mußten], insofern war die Maske zwar mit einer bestimmten Figur, nicht aber mit einem Darsteller und seiner Stimme identifizierbar».

4. Der religiöse Bezug wurde aufrechterhalten. Wenn der Maskenträger die Maske aufsetzt, nimmt er die Identität der darzustellenden Figur an und verzichtet auf seine eigene. „[E]r stellt sich in den Dienst seiner Rolle und vor allem in den Dienst des Theatergottes Dionysos» (Kachler bei Dräger 2010, 44). Dessen Kraft wird über die Masken als ein die Polis einigendes Band genutzt. So wird dramatisches Theater für ein Jahrhundert, was es vorher und nachher nie war: ein sogenanntes Massenmedium.

5. Der Maskengebrauch durch den Chor überzeugt am meisten. Vermutlich bedingten nicht irgendwelche Wirkungen des Grotesken bei den *Protagonisten* den Maskengebrauch. Diese Effekte wurden sogar teilweise aufgehoben durch Nachteile der starren Maske. Sondern die enorme Wirkung, die die Choreuten in Tanz und Ansprache an das Publikum ausüben können, führen zum Maskengebrauch. Erstens wurde die Verbindung zum Mythos und zum dionysischen *kómos* durch die Masken gestärkt. Zweitens konnten die freien Bürger, Laien, aus denen der Chor ausnahmslos bestand, bestimmte Tänze wie den derb erotischen Kordax, kaum anders als unter dem Schutz der Masken vollziehen. Der Kordax, ein Wirbeltanz, war gekennzeichnet durch schnelle Drehbewegungen des Unterleibs und Gesässes bei geschlossenen Füßen. Der Chor brauchte Masken, ging man doch sonst Alltagsgeschäften nach und weilte beim nächsten Wettbewerb wieder unter den Zuschauern. Die Choreuten fungierten mit ihren oft gleichartigen Masken auch als Vertretung der Polis viel wuchtiger, viel überzeugender als ohne die Masken.

Der menschliche Körper ist organisch, biegsam und wirkt in schneller Bewegung mitreissend. Die Theatermaske ist anorganisch, starr und erscheint übermächtig, wie früher der Dämon, das Tier oder der Gott. Der Widerspruch zwischen dem beweglichen Körper und der Maske

wirkt viel stärker als beide einzeln. Der Widerspruch äussert sich im Vorgang als Verlebendigung der starren Maske. Die Körperbewegung überwindet die Starrheit der Maske und erzeugt so eine andere Welt, in die alle Teilnehmenden eintreten, eine mythische Zwischenwelt. Mit Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* betrachtet wird der Übertritt mittels eines dionysischen Weltempfindens vollzogen. Er ist mit Ekstase verbunden und Dionysos verkörpert ihn, während die anderen Teilnehmenden die Zwischenwelt über die Bewegung des Tanzes contra Starrheit der Maske herstellen. Die leicht differenzierten Masken der Protagonisten hingegen – alt, jung, Frau, König, Sklave – unterstützten die ästhetische Einheit des Gesamtvorgangs. Parallel zur abnehmenden Bedeutung des Chores schwand auch der Maskengebrauch. Die Masken der Mischform Phlyakenposse hatten eher eine karikierende Funktion: Man verabschiedete sich lachend vom Mythos, von der Tragödie und von der Alten Komödie.

Was also drückt sich aus im häufigeren Maskengebrauch im 5. vorchristlichen gegenüber dem 5. nachchristlichen Jahrhundert? Es ist die Eingebundenheit in einen kosmischen Gesamtzusammenhang, der Götter als Spielgefährten zuliess, ohne die Sozialisierung und Individualisierung zu behindern. Im Realismus späterer Jahrhunderte wird aus der Wiedergeburt der Gemeinschaft im Maskenspiel eine soziale Differenzierung, die Masken nicht ausschliesst, aber anders verwendet. Die Maske ist für Zuschauende und Teilnehmende immer Kopfkino. Die Phantasie überwindet *jede* Maske, von der Irritation durch die rote Clownsnase, über die Beschmierung und Bemalung des Gesichts bei Fussballweltmeisterschaften, bis zur starren Anonymus-Maske in der Occupy-Wallstreet-Bewegung von 2011 und zur Ganzkörpermaske mit Holzmaske beim Tschäggättä-Lauf im Lötschental. Gerade der Stachel, dass etwas überwunden werden muss, die Verunsicherung und affektive Anstrengung der Teilnehmenden, lassen Masken wirken.

## Literatur

Aristophanes: Die Frösche. Deutsch von J.E. Wessely, Langenscheidtsche Bibliothek, Bd. 8, Berlin 1914.

Bieber, Margarete: Die Denkmäler zum Theater im Altertum, Berlin und Leipzig 1920.

Dräger, Corinna: Vom Maskenkult zur Theatermaske. Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt? Diss., Trier 2010.

Flashar, Hellmut: Komik und Alte Komödie. In: Maske & Kothurn 4/2006, S. 75–83.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. UTB, Köln 2005.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. UTB, Köln 2013.

Kotte, Andreas (Hg.): Antike Theater und Masken online, Bern 2015: [www.antiketheater.ch](http://www.antiketheater.ch).

Müller-Kampel, Beatrix: Das Komische und seine Theorien. Oder: Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt. In: Sprachkunst, Jg. XL, Wien 2009, 2, 301-325.

DNP. Der Neue Pauly Online. Enzyklopädie der Antike.

<https://referenceworks.brill.com/display/db/npog>.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. in: Sämtl. Werke, Bd. 1, München 1988.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin 2007.

Schönheit, Lilian: Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik. Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation. Diss., Hamburg 2019.

Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Metzler, Stuttgart 2017.