

Wie man kein Bürger wird. Fest und politische Identität in Aristophanes' *Acharnern*

PETER VON MÖLLENDORFF (GIESSEN)

Im Januar des Jahres 425 vor Christus, am Dionysosfest der Lenäen, brachte der ungefähr 20jährige Aristophanes mit den *Acharnern* seine bereits dritte Komödie auf die Athener Bühne; Regie führte Kallistratos, und das Stück gewann den ersten Preis im dramatischen Wettbewerb.

Der attische Bürger Dikaiopolis hat den bereits sechs Jahre währenden Krieg zwischen Athen und Sparta, der die Landbevölkerung in die Stadt getrieben hat, gründlich satt. In der Volksversammlung findet er für seinen Friedenswunsch allerdings keine Mehrheit, ja muss feststellen, dass Gesandte, die den persischen Großkönig als Vermittler bemühen sollten, sich mit dem Reisegeld ein schönes Leben gemacht haben; einem angeblichen persischen Boten vermag er die Maske herunterzureißen – darunter verbirgt sich ein Athener Mitbürger, der sich zur Täuschung der Versammlung verkleidet hat. Dikaiopolis beschließt enttäuscht und wütend, einen Privatfrieden mit Sparta zu schließen, was ihm auch gelingt: Sein Bote kehrt aus Sparta mit einem 30jährigen Friedenswein zurück, Dikaiopolis trinkt davon, und der Friede ist da. Dikaiopolis begeht ihn auf seinem Landgut durch die Feier eines Phallosumzuges zusammen mit seiner Familie und seinen Sklaven.

Die kriegslüsternen Köhler aus dem attischen Demos Acharnai haben von Dikaiopolis' Friedensdemonstration Wind bekommen und sich in den Hinterhalt gelegt. Nun stürzen sie hervor, unterbrechen die rituelle Begehung und wollen Dikaiopolis steinigen. Der jedoch kann sie dadurch, dass er einen ihrer Kohlenkörbe als Geisel nimmt, davon überzeugen, sich zuerst noch seine Beweggründe näher anzuhören. Um überzeugender zu wirken, klopft er bei dem tragischen Dichter Euripides und leiht sich von ihm das Kostüm des Telephos aus. Jener mythische König war bei den ersten Übergriffen der Griechen auf das trojanische Festland von Achill verwundet worden; die Wunde wollte nicht heilen, weshalb er sich in der

Verkleidung eines Bettlers nach Aulis begab, wo sich das griechische Heer zum Zug gegen Troja sammelte. Hier brachte er Agamemnons kleinen Sohn Orestes in seine Gewalt (der Kohlenkorb der acharnischen Köhler!) und erpresste so die Heeresversammlung, Achill von der Notwendigkeit zu überzeugen, als Heiler der selbst geschlagenen Wunde Telephos gesunden zu lassen. Zum Dank verriet Telephos den Griechen den besten Weg nach Troja. Im Kostüm dieses Erpressers und Vaterlandsverrätters trägt Dikaiopolis, den Kopf auf einen Hackklotz gelegt, dem erbosten Köhlerchor seine Friedensargumente vor. Der Chor schlägt sich nunmehr auf seine Seite, Dikaiopolis verkündet die Eröffnung eines privaten Marktes. Dessen Segnungen werden im zweiten Teil der Komödie dargestellt: Dikaiopolis profitiert von der Friedensware, achtet aber darauf, niemanden von seinem Friedenswein kosten zu lassen. Schließlich wird er von der Polis Athen offiziell zum Trinkwettbewerb des Kannenfestes im Rahmen des Frühlingfestes der Anthesteria eingeladen, siegt und kehrt zum Chor zurück, wo er seinen Konkurrenten, den in einem Scharmützel verwundenen General Lamachos, verhöhnt, um schließlich im Triumphzug aus der Orchestra getragen zu werden.¹

Der Protagonist der *Acharner* beansprucht schon durch seinen provokativen Namen „Dikaiopolis“ geradezu die Verkörperung eines gerechten und rechtmäßigen Staatswesens zu sein. Und doch ist er entschieden alles andere als ein „guter Bürger“, alles andere auch als ein „Heilsbringer in schweren Kriegszeiten“. ² Uns mag seine entschiedene Anti-Kriegshaltung auf den ersten Blick sympathisch sein: Hören wir aber aufmerksam auf seine Gründe, so beruht sein scheinbares Engagement nicht etwa auf einer Abneigung gegen Massensterben und imperialistisches Imponiergehabe und vaterländische Rhetorik, sondern in erster Linie darauf, dass er seine frühere wirtschaftliche Autarkie auf dem Lande, in seinem Demos, vermisst (*Ach.* 27–36). Entsprechend feiert er, als sein privater Friede gewon-

¹ Grundlegend zu den *Acharnern*: Edmunds, L.: „Aristophanes’ Acharnians“. In: *Yale Classical Studies* 26 (1980), S. 1–41. Der jüngste Kommentar stammt von Olson, S. D.: *Aristophanes’ Acharnians*. Oxford 2002. Eine Übersicht zum Stück und seiner Deutungsgeschichte bei Möllendorff, P. v.: *Aristophanes*. Hildesheim 2002, S. 63–70. Übersetzungen folgen der Übersetzung von Ludwig Seeger (1845–48, zit. n. dem ND Zürich 1952).

² Zur Negativität der Figur des Dikaiopolis vgl. etwa Bowie, A. M.: *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge 1993, S. 33; Edmunds 1980; Grava, S.: „I mercanti in scena. Scene episodiche negli Acharnesi di Aristofane“. In: *Patavium* 13 (1999), S. 17–46. Die Forschung zur Ambivalenz der Figur ist breit referiert bei Brockmann, C.: „Der Friedensmann als selbstsüchtiger Hedonist? Überlegungen zur Figur des Dikaiopolis in der zweiten Hälfte der Acharner“. In: Ercolani, A. (Hrsg.): *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. Stuttgart u. a. 2002, S. 255–272.

nen ist und er sich wieder in seinen Demos hat zurückbegeben können, die Möglichkeiten eines ungehemmten Wohllebens (*Ach.* 271–279). Dies ist ein Thema, das dann in der Antodé des Chores in der Parabase noch einmal mit deutlichen Worten aufgegriffen wird (*Ach.* 665–675). Dikaiopolis' eigentliches Ziel, für das der Friedensschluss letztlich nur das Mittel zum Zweck darstellt, ist entsprechend die Etablierung eines von kriegsbedingten Wirtschaftssanktionen ungehemmten Marktes (*Ach.* 623–625).

Die Gründe für Dikaiopolis' pazifistisches Engagement sind also nicht ideologischer, sondern pragmatischer Natur, und seine Entlarvungsstrategien gegenüber betrügerischen Politikern in der Volksversammlung dienen vor allem diesem konkreten Zweck und sind nicht einem politischen Machtwillen geschuldet. Er will Wohlleben für sich, denn selbst wenn er zu Beginn noch den Niedergang der Polis insgesamt beklagt (*Ach.* 27–28), so ist doch, als er seinen Frieden gewonnen hat, von Solidarität mit den übrigen Bürgern keine Rede mehr. Zwar evoziert er, solange es um die Durchsetzung seiner Pläne geht, gemeinsame Interessen (*Ach.* 607–617). Vom Friedenswein anderen Notleidenden abgeben will er aber später denn doch nicht, sieht man von der (vielleicht eher der Möglichkeit eines obszönen Witzes geschuldeten) Ausnahme der Braut ab, die den Phallos ihres frischgebackenen Ehemanns nicht entbehren möchte und ein wenig vom Friedenswein abbekommt, weil sie „als Frau keine Schuld trägt am Krieg“ (1058–1066; 1062).³ Auf's Ganze gesehen gilt: Der Friedenswein ist für Dikaiopolis, die anderen mögen sehen, wo sie bleiben.

Ist Dikaiopolis, der sich so gegen die Mehrheitsverhältnisse seines Gemeinwesens wendet, der Verträge schließt, als ob er allein für sich ein eigenes Staatswesen wäre, und der zur Pflege einer Solidargemeinschaft entschieden nicht bereit ist, denn dann überhaupt noch ein Bürger? Ist er nicht eher, aus athenischer Sicht, ein *a-polis*, ein staatenloser Mensch?⁴ Gegen eine solche Annahme spricht dreierlei. Erstens: Er setzt sich mit den acharnischen Köhlern nicht so auseinander, als habe er nichts mit ihnen zu tun, sondern in einer Art und Weise, die die basisdemokratischen Verfahren der Polis Athen geradezu ins Extrem treibt, denn er ist bereit, sich „mit dem Kopf auf dem Hackklotz“ auch dem radikalen Willen einer politischen Mehrheit zu beugen. Zweitens: Sein weiteres Handeln erscheint kultisch sanktioniert, denn er begeht als erste Friedenshandlung das Fest der Ländlichen Dionysien und nimmt gegen Ende des Stückes am Anthesterienfest teil. Teilhabe am Kult bedeutet in jener Zeit bekanntlich aber immer auch Teilhabe am politischen Leben; Kultausübung, also

³ Vgl. Brockmann 2002, S. 270.

⁴ Platon: *Leges* 12,955b8–c5 verlangt die Ahndung privater Friedensschlüsse mit der Todesstrafe.

etwa das Opfer, ist integraler Bestandteil öffentlichen Lebensvollzuges. Nirgends wird dieser Sachverhalt so deutlich sichtbar wie bei den großen Götterfesten der Athenäen und der dionysischen Kultfeiern, den Lenäen und den Großen Dionysien, mit ihrer unauflöselichen Kombination von kultischen, politischen und künstlerischen Handlungen. Drittens sieht Dikaiopolis sich selbst keineswegs als *apolis*. Vielmehr antwortet er auf General Lamachos' drohende Frage nach seiner Identität (*Ach.* 593–597), er sei kein Bettler, sondern ein πολιτης χρηστός, ein „guter Bürger“, wobei das Attribut *χρηστός* bereits im Sinne der dann folgenden Erklärungen (στρατωνίδης, οὐ μισθαρχίδης (deutsch etwa: braver Lanzenträger, kein Ämtchenjäger) impliziert, dass er sich um die Polis verdient gemacht hat, dass er sich in ihren Dienst gestellt hat. Und diese Eigenbestimmung wird nicht einmal von Lamachos in Frage gestellt.

Andererseits ist klar, dass er zugleich auch kein Bürger mehr ist, jedenfalls nicht im eigentlichen, gewissermaßen staatsrechtlichen Sinne des Wortes. Den Kult der Ländlichen Dionysien begeht er allein oder doch nur im Kontext seines Oikos, wählt also eine zu kleine und damit inadäquate Kultgemeinschaft; man mag sogar zweifeln, ob hier das Postulat der Orthopraxie überhaupt noch erfüllt ist, aber dazu im Folgenden mehr. Des Weiteren eröffnet Dikaiopolis einen Markt und etabliert damit das Zentrum jedes antiken Gemeinwesens, aber er betreibt ihn allein (*Ach.* 719–728). Da er ihn im öffentlichen Raum abgrenzt und ihn auch wie einen solchen ausstattet, also nicht einfach privat betreibt, agiert er auch hier nicht „politisch“, also „wie ein Bürger“. Die Rechenschaft über seine Gründe schließlich legt er nicht unter seinem eigenen, bürgerlichen Namen ab, sondern unter Annahme der Identität des Königs Telephos, also mit Rekurs auf ein artenfremdes politisches System.

Nimmt man all dies zusammen, so wird man sagen dürfen, dass Dikaiopolis durch seine singuläre Aktion Nicht-Bürger geworden und zugleich Bürger geblieben ist: kurz, ein Bürger *in margine*, ein Bürger auf der Grenze zum Nicht-Bürger. Und dies bleibt er bis zum Schluss. Denn die finale offizielle Einladung zum Polis-Fest der Anthesterien ergeht zunächst an das ganze Volk (*Ach.* 1000–1004), und Dikaiopolis fühlt sich, wie alle anderen Bürger, angesprochen; dann ergeht sie aber ein zweites Mal an Dikaiopolis allein, und nun in größerer Eindringlichkeit (*Ach.* 1085–1094). Er wird hier also einerseits als Bürger, andererseits aber erkennbar anders als die athenischen Bürger behandelt, so dass man seine Teilnahme am Fest der Polis nicht einfach als Reintegration des Aussteigers verstehen darf. Vielmehr hat Aristophanes das Anthesterienfest deshalb als Ambiente für das Finale seines Stückes gewählt, weil der zweite Festtag, das Kannenfest (Choen) – zu dessen Feier Dikaiopolis (*Ach.* 1000) geladen wird –, in

eigentümlich gemeinschaftsverleugnender Weise begangen wurde:⁵ Am Trinkwettbewerb nahm man mit seinem eigenen Trinkgeschirr teil, man saß allein an einem Tisch, es wurde nicht gescherzt, geredet und gesungen, kurz: An den Choen praktizierte die Polis eine Art zu feiern, wie sie zu anderen Festen und nicht zuletzt zum üblichen Ablauf eines Symposions, der institutionalisierten Trink- und Mahlgemeinschaft der männlichen Bevölkerung, in einem größeren Gegensatz nicht hätte stehen können. Aitiologisch begründete man diese Besonderheit des Kannenfestes aus dem Atridenmythos: Orest, der Sohn Agamemnons, sei zu seinem Prozess wegen Muttermordes vor dem Areopag nach Athen gekommen, die Polis habe ihn einerseits würdig empfangen wollen, sich andererseits aber vor der Berührung und Begegnung mit dem unreinen, noch nicht entsühnten Mörder gescheut, und die spezielle Art, das Fest zu begehen, sei genau dieser Ambivalenz der Frage nach dem politisch Gebotenen entsprungen. Wenn mit Dikaiopolis' Einladung zum Kannenfest also auf jenen Orestes-Mythos angespielt war, so zeigt dies, dass das Finale weder einen mit der Polis versöhnten Bürger noch einfach einen ausländischen VIP vorführen sollte, sondern eine Figur, die ihre Randständigkeit beibehielt, eine (im doppelten Sinne des Wortes) „Exklusivität“, die durch Dikaiopolis' Sieg beim Wetttrinken noch bestätigt wird.

Diese Grenzfindlichkeit der Protagonistenfigur wird nun noch dadurch unterstrichen, dass kein anderes Motiv im Stück so intensiv und umfangreich elaboriert wird wie das des Rollen- und Maskenwechsels, ja mehr noch: des Theaters.⁶ Wenn auf Orestes nur implizit angespielt wird, so arbeitet Aristophanes demgegenüber Dikaiopolis' Bezugnahme auf den Telephos-Mythos ausdrücklich und in aller Breite aus. Er lässt seinen Helden eigens in einem schnellen Ortswechsel von seinem Landgut zum Stadthaus des Tragikers Euripides gelangen (*Ach.* 201–202) und ihn sich in einer eigenen Szene mit Kostüm und Requisite der tragischen Figur ausstatten (*Ach.* 358–479). Schon die Anlage dieser Szene als solche streift in selbst für die Wahrscheinlichkeitsverhältnisse der Alten Komödie drastischer Art und Weise das Abstruse: Ein Bauer leiht sich vor den Augen und

⁵ Dies ist ausführlich dargelegt bei Fisher, N. R. E.: „Multiple Personalities and Dionysiac festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*“. In: *Greece & Rome* 60 (1993), S. 31–47 (spez. 42–44). Vgl. zum Kannenfest weiterhin Burkert, W.: *Homo Necans*. Berkeley/Los Angeles 1983, S. 218–223. Ausführlich wird die rituelle Anpassung des Kannenfestes referiert von Phanodemos, *FGrHist* 325 F 11; vgl. auch Euripides: *Iph. Taur.* V. 945–954.

⁶ Vgl. hierzu Foley, H. P.: „Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*“. In: *Journal of Hellenic Studies* 108 (1983), S. 33–47; vor allem Goldhill, S.: *The Poet's Voice*. Cambridge 1991, S. 186–201; Möllendorff, P. v.: *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Aristophanes und Michail Bachtin*. Tübingen 1995, S. 223–235.

Ohren eines feindseligen Publikums, das er von der Lauterkeit seiner Absichten überzeugen will, die Maske eines Betrügers und Vaterlandsverrätters, und das auch noch bei einem Dichter, der gerade für das sophistische Argumentieren seiner Figuren bekannt und partiell verschrien war. Fragt man nach dem Grund für eine solche provokative Anlage der Handlungsführung, fragt man also danach, warum gerade das Theaterhafte, der Inszenierungscharakter der folgenden Überredungsszenen so sehr hervorgehoben wird, so lässt sich nur folgende Antwort denken: Aristophanes muss daran gelegen gewesen sein, die schiere Tatsache des Theaterspielens, mehr noch: die Tatsache, dass gerade jetzt und hier Theater gespielt wird, den Zuschauern in aller Deutlichkeit, weit über bloße Assoziationen hinaus, vor Augen zu stellen. Und es ist auch von vornherein klar, um was für eine Art Theater es sich handelt: nämlich um Komödie, denn nicht nur lässt Dikaiopolis Euripides gegenüber alle fiktional an sich doch gebotene Höflichkeit vermissen, ja macht sich geradezu einen Spaß daraus, den Tragiker kräftig durch den Kakao zu ziehen, sondern gibt auch in seinen folgenden Reden jeden tragischen Duktus zur Gänze auf.

Nun scheint die Feststellung, dass hier gezeigt wird, dass komisches Theater gespielt wird, einer gewissen Banalität zunächst nicht zu entbehren. Denkt man den Gedanken jedoch zu Ende, so wird die Beobachtung brisanter: Soll die Fokussierung des Metatheaters nämlich nicht selbstgenügsam sein und ihr Zweck nicht in bloßer lachenerregender Illusionsdurchbrechung aufgehen, sondern über sich selbst hinausweisen, so muss man annehmen, dass es hier womöglich weniger um die politische Frage nach Krieg und Frieden geht, als darum, das komische Spiel selbst zum eigentlichen Thema der Komödie zu machen. Nach dem Grund hierfür wird noch zu fragen sein.

Geht es in den *Acharnern* in erster Linie um die Komödie, dann doch wohl vor allem um die Komödie des Aristophanes selbst.⁷ Dies zeigt in aller Klarheit jene Rede, die Dikaiopolis im Anschluss an die Euripides-Szene mit dem Kopf auf dem Hackblock hält (*Ach.* 497–556). Sie beginnt wie folgt (*Ach.* 497–508):⁸

⁷ Entsprechend ist in der Forschung bisweilen sogar angenommen worden, Aristophanes selbst habe die Rolle des Dikaiopolis gespielt, so etwa schon Bailey, C.: „Who played Dicaeopolis?“. In: *Greek Poetry and life: essays presented to Gilbert Murray*. Oxford 1936, S. 231–240; als *communis opinio* darf wohl weiterhin die Auffassung gelten, Dikaiopolis repräsentiere Aristophanes: vgl. zuletzt Ercolani, A.: „Dikaiopolis: Aristophanes oder Eupolis?“. In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* N.F. 27 (2003), S. 15–20 und Brockmann, C.: *Aristophanes und die Freiheit der Komödie*. München 2003, S. 156–174.

⁸ Ausführliche Analysen der Rede bei Goldhill 1991, S. 188–196; Möllendorff 1995, S. 223–235.

- Μή μοι φθονήσῃτ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
 εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
 μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν.
 500 Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδιᾶ.
 Ἐγὼ δὲ λέξω δεῖνὰ μὲν, δίκαια δέ.
 Οὐ γὰρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
 ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
 Αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἄγῶν,
 505 κοῦπω ξένοι πάρεσιν· οὔτε γὰρ φόροι
 ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι
 ἀλλ' ἔσμεν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
 τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.⁹

In diesen ersten zwölf Versen klingt nur kurz die eben erst mühsam er-gaunerte Rolle des Telephos an, wenn Dikaiopolis auf seine Bettlerverkleidung (498) hinweist. Aber anstelle des Telephos spricht nicht etwa der Protagonist selbst; vielmehr spricht hier zunächst ein komischer Schauspieler, der die „Zuschauer“ (οἱ θεώμενοι: 497) anredet, dann anstatt auf die zuhörenden Köhler allgemein auf die Athener (Ἀθηναίοις: 498) hinweist und zuletzt explizit gleich zweimal (499, 500) sagt, er spiele – in komischer Verballhornung des Gattungsbegriffs der τραγῶδιᾶ – Trygödie, τρυγῶδιᾶ, also Komödie; mit dieser Formulierung – *trygodía* bedeutet etwa „Weinhefegesang“ – spielt die Komödie in ironischer Selbsterniedrigung auf ihren unernsten, niedrigen Charakter im Vergleich zur Tragödie an. Hier und im folgenden Vers (500, 501) kommt als weitere Stimme diejenige des Protagonisten Dikaiopolis selbst hinzu, der pointiert von der Gerechtigkeit – δίκαιον, δίκαια – dessen spricht, was er zu sagen gedenkt, doch schon in den folgenden beiden Versen (502, 503) wechselt die Sprecherinstanz erneut: Jetzt beklagt sich „jemand“, er sei von dem führenden athenischen Politiker Kleon verleumdet worden, er mache die Polis in Anwesenheit von Fremden schlecht. Bedenken wir, dass Aristophanes im folgenden Jahr 424 die *Ritter* auf die Bühne brachte, in denen er über Kleon allen Spott ausgoss, dessen er fähig war, und dass er im Vorjahr 426 mit den *Babyloniern* bereits eine (erfolgreiche) erste Anti-Kleon-Komödie gegen dessen aggressive, bündnisfeindliche Außenpolitik verfasst hatte, so kann dieser Jemand wohl nur Aristophanes selbst sein,

⁹ Veragt mir nicht, ihr Männer von Athen/Dort auf den Bänken, wenn ich armer Tropf/Von Staatsgeschäften sprech' in der Komödie./Wahrheit und Recht verficht auch die Komödie./Und was ich sag', ist Wahrheit, klingt's auch hart./Selbst Kleon soll mich diesmal nicht verklagen,/Daß ich die Republik vor Fremden schmähe;/Wir sind hier unter uns am heut'gen Fest./Noch sind die Fremden, die Tribute, noch/Sind die Verbündeten nicht eingetroffen./Wir sind hier lauter attisch reines Korn,/Ohn' alle Spreu und alle Hintersassen.

der sich gegen den Vorwurf wehrt, er kritisiere die Polis im Rahmen seiner Aufführungen beim wichtigsten Kultfest des Dionysos, den Großen Dionysien, an denen ebenfalls Theater gespielt wurde. Diesen Vorwurf nämlich, so Aristophanes, könne man ihm diesmal nicht machen, da man ja, so heißt es in v. 504, gerade die Lenäen begehe; im Januar war nämlich die Schifffahrtsaison noch nicht eröffnet, und somit frequentierte eher die einheimische Bevölkerung das Theater, und es waren weniger Fremde anwesend.

Tatsächlich spricht aber Aristophanes mit eigener Stimme nicht erst hier, sondern schon vom ersten Vers der Rede an, nur eben in verschiedenen Masken. Erstens: Wenn der Protagonist Dikaiopolis in v. 499 behauptet, er „mache“ Komödie (τρῦγῳδ(ί)αν ποιῶν), dann rekurriert er damit terminologisch eindeutig auf den κωμῳδοποιός, den Komödien„macher“ beziehungsweise -dichter, und selbst wenn die Idee, hierbei auf Grund des Protagonistennamens Dikaiopolis an Aristophanes' berühmten Konkurrenten Eupolis zu denken, auf den ersten Blick verlockend sein mag, so bliebe doch unklar, was der nun in so prominenter Funktion im Werk seines schärfsten Widersachers zu suchen hätte.¹⁰ Zweitens: Den damit verbundenen Anspruch, trotz der mangelnden Seriosität der Gattung dennoch zu wissen und auch zu sagen, was richtig und gerecht sei (vv. 500, 501), greift er später noch einmal auf. So heißt es im ersten Epirrhemation der Parabase, also in jener Partie, in der der Chor häufig im Namen des Dichters das Publikum anspricht, Aristophanes werde von seinen Feinden verleumdet, dass er die Polis verspötte (*Ach.* 630–631): Dies aber entspricht genau dem Vorwurf Kleons in den Worten des Dikaiopolis zu Beginn der Hackklotzrede. Und am Ende des Epirrhemations sowie in der Ode behauptet der Chor, Aristophanes werde für seine Polis nur Gutes bewirken, weshalb sie zu ihm stehen solle; er sei kein Polis-Feind, das Gerechte stehe auf seiner Seite, ganz gleich, was Kleon behauptete (*Ach.* 655–664). Dabei verwendet er in v. 655 die schwer zu übersetzende Formulierung κωμῳδήσει τὰ δίκαια, was sich einerseits so verstehen lässt, dass Aristophanes über das Gerechte spötte, andererseits aber auch besagt, dass er in seiner Komödie das Gerechte ausspreche, und zumindest diese letzte Behauptung, zusammen mit den Erwähnungen Kleons und der Polis in der Ode, übernimmt ebenfalls den Anspruch des Dikaiopolis vom Anfang der Hackklotzrede. Figuren- und explizite Dichterrede stimmen also sehr weitgehend überein, und so wird man Aristophanes nicht nur

¹⁰ So erstmals Bowie, E.L.: „Who is Dicaeopolis?“. In: *Journal of Hellenic Studies* 108 (1988), S. 183–185; ausführlich aufgearbeitet und meines Erachtens schlüssig widerlegt ist diese These bei Ercolani 2003.

als den komischen Dichterkollegen des Euripides ansehen dürfen, der sich bei ihm unter Witzen und Spöttelleien ein Kostüm ausleiht, sondern auch als denjenigen, der in der Hackklotzrede das Wort ergreift und sich gegen den Vorwurf mangelnder *political correctness* zur Wehr setzt. Die Figur des Dikaiopolis verkörpert alles Mögliche, aber in herausragender Weise auch den Dichter Aristophanes selbst.

Ich möchte im Folgenden die These zur Diskussion stellen, dass die eben beschriebene Einholung der metapoetischen Spielebene schon vor der Euripides-Szene einsetzt, nämlich – diesem prominenten Text wende ich mich jetzt zu – im Zusammenhang mit der Feier des Phallosumzuges im Rahmen der Ländlichen Dionysien, die Dikaiopolis auf seinem Landgut begeht.

Der Chor, auf der Suche nach dem verräterischen Friedensfreund, ist dem Haus des Dikaiopolis schon nahe gekommen; als er Dikaiopolis in Vorbereitung seiner kultischen Begehung herauskommen hört, versteckt er sich (*Ach.* 241–283):

- {ΔΙ.} Εύφημείτε, εύφημείτε.
 Πρῶθ' εἰς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἢ κανηφόρος.
 Ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὄρθον στησάτω.
 Κατάθου τὸ κανοῦν, ὦ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα.
 {ΘΥΓΑΤΗΡ}
- 245 ὦ μητερ, ἀνάδος δευρο τὴν ἐτνήρυσιν,
 ἴν' ἔτνος καταχέω τούλατῆρος τουτουί.
 {ΔΙ.} Καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ'. ὦ Διόνυσε δέσποτα,
 κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
 πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν
- 250 ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγρούς Διονύσια,
 στρατιάς ἀπαλλαχθέντα, τὰς σπονδὰς δὲ μοι
 καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.
 Ἄγ', ὦ θύγατερ, ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ καλῶς
 οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. Ὡς μακάριος
- 255 ὅστις σ' ὀπίσει κάκποιήσεται γαλᾶς
 σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὄρθρος ᾦ.
 Πρόβαινε, κὰν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα
 μὴ τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία.
 ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὄρθος ἐκτέος
- 260 ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου·
 ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἕσομαι τὸ φαλλικόν·
 σὺ δ', ὦ γύναι, θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους. Πρόβα.
 Φαλῆς, ἔταῖρε Βακχίου,
 ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνη-
- 265 τε, μοιχέ, παιδεραστά,
 ἕκτω σ' ἔτει προσεῖπον εἰς

- τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
 σπονδὰς ποησάμενος ἐμαυ-
 τῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
 270 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
 Πολλῶ γάρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
 κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον,
 τὴν Στρυμοδῶρου Θράτταν ἐκ τοῦ φελλέως,
 μέσην λαβόντ', ἄραντα, κατα-
 275 βαλόντα καταγιγάρτισαι.
 Φαλῆς Φαλῆς,
 ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπῆης, ἐκ κραπάλης
 ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρύβλιον·
 ἢ δ' ἀσπίς ἐν τῷ φεσάλῳ κρεμήσεται.
 280 {ΧΟ.} Οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος·
 βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε,
 παῖε παῖε τὸν μιάρων.
 Οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς;¹¹

Dass wir in Dikaiopolis' Umzug ein zumindest in weiten Zügen authentisches Ritual ausgespielt sehen, zeigt der Vergleich mit der Beschreibung einer Phallophorie, die uns (wahrscheinlich im ausgehenden 3. Jahrhundert vor Christus) bei dem Periegeten Semos von Delos gegeben wird:¹²

¹¹ (Dikaiopolis) Stille Andacht, stille Andacht!/Tritt mit dem Opferkorb da vor, und du/Halt mir den Phallos aufrecht, Xanthias!/Stell ab den Korb, mein Kind; wir fangen an./(Tochter) Gib mir den Löffel, Mutter, meinen Kuchen/Muß ich mit Bohnenbrei erst überstreichen./(Di) So, so! – Und nun, allmächt'ger Dionysos,/Laß mir gefallen unsern frommen Gang/Um den Altar und dies Familienopfer;/Laß mich mein Dionysosfest in Ruh'/Hier auf dem Land begehnen, erlöst vom Krieg,/Und segne mir den dreißigjäh'gen Frieden!/Heb auf den Korb und trag ihn hübsch, du Hübsche;/Sieh drein, als hätt'st du Pfefferkraut im Mund,/So! Glückliche ist der Mann, der einst dich kost,/Daß du am Morgen duftest, wie ein Wiesel!/Geh nun und sieh dich im Gedränge vor,/Daß sie dir nichts von deinem Goldschmuck mausen!/Den Phallos aufrecht, Xanthias! Ihr folgt/Dem Mädchen mit dem Körbchen auf dem Fuß;/Ich singe hinterdrein das Phalloslied;/Frau, steige du aufs Dach und sieh uns nach!/Vorwärts! Phales, des Bakchos Spießgesell,/Nachtschwärmer, lust'ger Zechkumpan,/Eh'brecher, Knabenschänder!/Vergnügt zum ersten Male seit/Sechs Jahren/Grüß' ich dich, ins Dorf/Zurückgekehrt mit dem Traktat./Juhe, an Krücken geht der Krieg,/Und lahm ist selbst der Lamachos./Denn zehnmal lust'ger ist's doch, Phales, gelt?/Des Nachbars runde Thrakermagd beim Freveln/Im Phelleuswäldchen zu erwischen und –/Rundum um den Leib zu packen, zu heben,/Ins Gras zu werfen, zu zücht'gen, ha,/Phales, Phales!/Und willst du mit uns trinken, kriegst du morgen/Ein Schlückchen Friedenswein im Katzenjammer,/Und Schild und Spieß, die häng' ich in den Rauch./(Chor) Ja, er ist's, er ist derselbe;/Steinigt, steinigt, steinigt,/Haut ihn, haut ihn, den Halunken,/Ohne Gnad', ohne Gnad'!

¹² Semos v. Delos, *ap.* Athenaios: *Deipnosophistai* 14, 26 (622B–D) [= FGGrHist 396 F 24, Z. 20–Ende].

Οἱ αὐτοκάβδαλοι ... Οἱ δὲ ἰθύφαλλοι ... Οἱ δὲ φαλλοφόροι (φησι) προσωπεῖον μὲν οὐ λαμβάνουσι, προτόλιον δὲ ἐξ ἑρπύλλου περιτιθέμενοι, καὶ παιδέρωτας ἐπάνω τούτου ἐπιτίθενται, στέφανόν τε δασύν ἴων καὶ κιττοῦ· αὔνακας τε περιβεβλημένοι παρέρχονται, οἱ μὲν ἐκ παρόδου, οἱ δὲ κατὰ μέσας τὰς θύρας βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ, καὶ λέγοντες·

Σοῖ, Βάκχε, τάνδε μουσαν ἀγλαίζομεν,
ἀπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλω μέλει,
καιάν, ἀπαρθένευτον, οὔ τι ταῖς πάρος
κεχρημέναν ᾠδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον
κατάρχομεν τὸν ὕμνον.

Ἔῖτα προστρέχοντες ἐτώθαζον, οὓς ἂν προέλοιτο, στάδην δὲ ἔπραττον· ὁ δὲ φαλλοφόρος ἰθὺ βαδίζων καταπλησθεὶς αἰθάλω.¹³

Semos unterscheidet hier mit Autokabdaloι, Ithyphalloι und Phallophoroι drei dionysische Kultgruppen, deren Auftreten,¹⁴ Kostüme, Masken und Lieder in der Forschung verschiedentlich mit den Ursprüngen der Komödie in Verbindung gebracht worden sind, wobei der berüchtigte Passus aus der Aristotelischen *Poetik* (1449a9–14), wonach die Komödie aus Stegreifdarbietungen der Anstimmer der Phallos-Kultlieder, der ἐξάρχοντες τὰ φαλλικά, hervorgegangen sei, den entscheidenden Impuls lieferte: Das Theater als Ort der Performance, Publikumsspott, Verwendung des iam-bischen Metrums, der Einsatz von Masken, die prominente Rolle des Phallos, der Wechsel von chorischer Bewegung und chorischem Stand, schließlich aber auch der Anspruch auf Einmaligkeit und Originalität der Darbietung sprechen in der Tat für eine solche Verbindung.¹⁵

¹³ „Die Autokabdaloι ... Die Ithyphalloι ... Die Phallophoroι tragen keine Masken, legen jedoch eine Art Visier aus Quendel und Paideros („Knabenschön“) an und setzen einen rauhen Kranz obendrauf aus Veilchen und Efeu. In dicke Mäntel eingehüllt treten die einen aus der Parodos, die anderen mitten durch die Türen auf, wobei sie im Takt schreiten und sagen:

Dir, Bakchos, zur Ehre singen wir dieses Musenlied,
einen einfachen Rhythmus mit einer schnellen und
[bunten Melodie mischend,
ein neues, jungfräuliches, das alte
Gesänge überhaupt nicht verwendet, sondern einen
[unvermischten

Hymnos beginnen wir.

Dann stürmen sie nach vorn und necken diejenigen, die sie sich ausgesucht haben, und das machen sie im Stehen; der Phallosträger geht geradeaus weiter, mit Ruß beschmiert.“

¹⁴ Argumente dafür, dass sich Semos' Beschreibungen auf athenische Kultpraktiken beziehen, bei Sourvinou-Inwood, C.: *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham 2003, S. 78.

¹⁵ Sourvinou-Inwood 2003, S. 174–176 nimmt an, dass zur Genese der Komödie alle drei von Semos genannten Kultgruppen beigetragen hätten. Bierl, A.: *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*. München 2001, S. 319 und 323–324 plädiert ebenfalls für eine solche Verbindung zwischen Ritual und Komödie.

Dramaturgisch betrachtet, trägt es daher zur motivischen und kulturellen Homogenität der Aufführung bei, dass Aristophanes seinen Protagonisten gerade ein phallophorisches Ritual durchführen lässt, das in einigen Details der Schilderung des Semos entspricht, ohne dem bei jenem beschriebenen Ritual vollständig zu korrespondieren.¹⁶ Auch Dikaiopolis kommt – wie ein Teil der Phallophoren bei Semos – aus der Tür des Skenegebäudes, während der Chor, wie die übrigen Phallophoren, die Orchestra durch eine Parodos betritt. Dikaiopolis' Lied ist wie das Lied der Phallophoren in iambischen Metren gehalten; und auch sein Lied richtet sich, wenigstens anfänglich, an Dionysos.¹⁷ Schließlich wird in beiden Begehungen der kultische Phallos von einem einzelnen Träger getragen. Weitere Details der Phallophorie berichtet Plutarch (etwa: Mitführen des Korbes; Aufstellung des Phallosträgers),¹⁸ und auch sie stimmen mit dem überein, was wir Aristophanes entnehmen können. Mit den Phallophoren des Semos hat Dikaiopolis' Lied überdies die spöttische Tendenz gemeinsam: Wie sich der Spott der authentischen Phallophoren gegen Individuen aus dem Publikum richtet, so verspottet Dikaiopolis in v. 270 Lamos, in v. 273 einen Strymodoros, schließlich in v. 279 – ἡδ' ἄσπις ἐν τῷ φεσάλῳ κρεμήσεται/ „Jedoch der Schild soll hängen im Rauchfang – global alle Anhänger des Kriegeres.“

Dies erst treibt die Provokation auf die Spitze und zwingt den Köhlerchor zum Eingreifen, und genau an dieser Stelle wird der Unterschied zwischen der Aristophanischen und einer authentischen Phallophorie am deutlichsten sichtbar, nämlich in der zu einer Auseinandersetzung geratenden Differenzierung von Einzeldarsteller und Chor. Nehmen wir das erwähnte Aristoteles-Zeugnis ernst, so wurde das Phallikon wohl von einem Chor, der Refrains sang, und einem Vorsänger, eben dem ἐξάρχων, vorgetragen. In den *Acharnern* hingegen muss nicht nur Dikaiopolis den gesamten Gesang allein übernehmen, sondern der Chor tritt als sein Gegner auf. Genau dies stellt aber ja auch das Grundproblem aller Rekonstruktionen der Ursprünge der Komödie dar: Um nämlich von chorischen Spottliedern in phallischen Kontexten zur Komödie zu gelangen, bedarf es des wesentlichen Hinzutretens des komischen *Schauspielers*,¹⁹ der sich

¹⁶ Vgl. so bereits Pickard-Cambridge, A.: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford 1927, 21962 (revised by T.B.L. Webster), S. 146–147.

¹⁷ Zu weiteren Ähnlichkeiten dieses Liedes mit erhaltenen Phallika-Resten vgl. Kugelmeier, C.: *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*. Stuttgart u. a. 1996, S. 153–154 sowie zur Analyse der bei Semos überlieferten beiden Phallika Bierl 2001, S. 325–346.

¹⁸ Plutarch: *De cupiditate divitiarum* 527d.

¹⁹ Vgl. zur Entstehung der Komödie auch Möllendorff 2002, S. 40–44 sowie Pickard-Cambridge 1927, 21962, S. 186–187.

nicht unmittelbar aus der Institution des Vorsängers ableiten lässt,²⁰ und gerade für ihn bietet uns Semos keinen Anhaltspunkt.

Zur Plausibilisierung meiner Behauptung, Aristophanes ziehe jene später so evidente und weitflächige Ebene komischer Metapoetik schon an dieser Stelle ein,²¹ fehlt also noch ein entscheidender Schritt. Zwei Details seiner Inszenierung der Phallos-Prozession lassen jedoch vielleicht aufhorchen. In den Versen 271 und 275, also zweimal, ruft Dikaiopolis den personifizierten Phallos mit den Worten ὦ Φαλλῆς (Φαλλῆς) an. In 280 springt ihm der Chor entgegen, bewirft ihn mit Steinen, und die Choreuten ermutigen sich gegenseitig mit der ebenfalls zweimaligen Frage οὐ βαλεῖς. Tatsächlich sind diese beiden exponierten Formulierungen einander nicht nur metrisch gleich – es handelt sich in beiden Fällen um eine kretische Silbenfolge, sondern einander auch lautlich immens ähnlich, wenn man bedenkt, dass φ in der Epoche des Aristophanes noch als behauchter Plosiv und die Digraphie ει als geschlossenes langes [e] ausgesprochen wurde: Einander gegenüber standen dann [übälēs] und [öphälēs]. Wenn diese starke lautliche Ähnlichkeit vom Publikum wahrgenommen wurde, dann konnten die Zuhörer die Rufe des Chores womöglich als (im Augenblick noch feindselige) Antwort auf das Lied des „Vorsängers“ Dikaiopolis deuten.

Ein solches Verständnis lässt sich noch durch eine weitere Beobachtung stützen. Semos von Delos berichtet ja, dass der Phallophoros καταπασθεις αἰθάλω, mit Ruß eingeschmiert, einherschritt. Dabei wurde der Ruß kaum nur auf das Gesicht aufgetragen, es dürften vielmehr auch weitere Körperpartien entsprechend geschminkt gewesen sein.²² Dann aber könnte die Tatsache, dass Aristophanes seinen Chor gerade aus Köhlern bestehen ließ und das Äußere der Chorsänger daher sicherlich entsprechend rußig gestaltet haben dürfte, eine unvermutete Relevanz gewinnen. Denn gleichgültig, ob Dikaiopolis' Sklaven, die den Phallos getragen hatten, ebenfalls eingerußt waren oder nicht: Sie beide ebenso wie Dikaiopolis'

²⁰ Schwierig zu deuten ist in diesem Zusammenhang das Zeugnis des Philomnestos (FGrHist 527 F 2) bezüglich eines (*pace* Sourvinou-Inwood 2003, S. 174 kaum zu datierenden) Antheas von Lindos, der (auf Rhodos?) sowohl Komödien als auch „viele andere Dichtungen dieser Art verfasste, die er als Vorsänger zwischen seinen Phallophoroi anstimmte.“ Hieraus muss man nicht ableiten, dass der Vorsänger mit dem komischen Schauspieler identisch war; Antheas mag durchaus sowohl frühe Formen der Komödie als auch dionysische Kultlieder verfasst haben: Der Begriff *exarchon* macht jedenfalls für die entwickelte Komödie nur Sinn, wenn man in ihm den – klassisch als *koryphaïos* bezeichneten – Chorführer sieht.

²¹ Sourvinou-Inwood 2003, S. 173 versteht die durchgehende Metatheatralizität der Archaia sogar als literarische Reminiszenz kultischer Durchmischung von Performern und Publikum in den rituellen *kômoi* der Großen Dionysien, aus denen sie die Protokomödie hervorgehen sieht.

²² Zur kultischen Bedeutung der schwarzen Farbe vgl. Bierl 2001, S. 324 A. 68.

Tochter werden die Bühne beim Auftauchen der wütenden acharnischen Köhler schleunigst verlassen haben, und nun war Dikaiopolis umringt von einer Schar rußig-schwarzer Chorsänger. Die von ihm geschaffene private Welt war so in geradezu plakativer Weise eine verkehrte: In der „normalen“ Phallophorie trat der Chor geschmückt und herausgeputzt auf, während der einzelne Phallosträger eingrußt war; hingegen endet Dikaiopolis' Phallosumzug mit der genau umgekehrten Verteilung von Putz und Ruß.

Meine These ist also zweigeteilt. Zum einen meine ich, dass der Chor, der hier als Störenfried einzugreifen scheint, auf einer zweiten Ebene doch auch der zur Phallophorie gehörende Chor ist; und in der Tat wird sich sehr schnell zunächst eine Hälfte, dann bald auch der gesamte Chor auf Dikaiopolis' Seite schlagen. Zu dieser These passt die von Semos berichtete performative Besonderheit, dass die Chorsänger in dem Augenblick, wo sie zur (wenngleich verbalen) Attacke übergehen, zu laufen beginnen, wie wir uns das ja auch für die Köhler vorzustellen haben, wenn sie Dikaiopolis angreifen. Zum anderen verunklart Aristophanes meiner Meinung nach, wie wir denn nun diese Phallophorie einschätzen sollen. Denn einerseits ist sie ein Ritual, dessen Durchführung offensichtlich suggeriert, dass der so ersehnte Friede tatsächlich Einzug gehalten hat. Andererseits wird dieses Ritual auf Grund der Tatsache, dass die zu seiner korrekten Durchführung notwendige „Gruppe“ von Kultausübenden fehlt, als defizitär charakterisiert. Mit dem Auftreten des Chores wird dann auf der einen Seite der durch das Ritual symbolisierte Friede und auch das Ritual selbst gestört; dabei ist sogar noch fraglich, wie stark man dieses Moment der Störung gewichten soll, ist doch etwa für die Ländlichen Dionysien im Bereich von Acharnai, also dem Herkunftsort des Köhlerchors, belegt, dass mehrere Performergruppen (*kômoi*) agonal gegeneinander an- und auftraten,²³ wenn auch die hier bezeugte Aggressivität und Gewalttätigkeit damit nicht wegerklärt werden kann und soll. Andererseits tritt durch die Störung überhaupt erst eine personelle Situation ein, die die korrekte Durchführung des Rituals ermöglichen würde. Dikaiopolis' Phallophorie steht damit, wie der Protagonist selbst, auf der Grenze zwischen „richtig“ und „falsch“, zwischen gesellschaftlicher Inklusion und Exklusion. Eine Vereindeutigung dieser ambivalenten Situation lässt Aristophanes erst am Ende seiner Komödie zu: Im Finale kehrt Dikaiopolis als Sieger vom Wetttrinken am Kannenfest zurück, offensichtlich mit zwei Hetären

²³ Vgl. Deubner, L.: *Attische Feste*. Darmstadt 1962, S. 136 A. 4. Solche Agone dürften – ebd., S. 136 – bei Begehungen von Ländlichen Dionysien in attischen Demen häufiger gewesen sein, zum Teil wohl durchaus schon offizieller und mithin zu dokumentierender Natur: ebd., S. 137: nachweislich in Icaria und Eleusis.

im Arm, um vom Chor triumphal gefeiert aus der Orchestra zu ziehen. Der Text macht hier relativ deutlich, dass wir uns Dikaiopolis' Kostümphallos dabei erigiert vorzustellen haben, fordert er doch die beiden Frauen auf, seinen Phallos in der Mitte zu fassen (1216) und sagt in 1220: Κάγῳ καθεύδειν βούλομαι καὶ στύομαι καὶ σκοτοβινῶ – „Ich will mit ihnen schlafen und habe einen stehen und will im Dunkeln bumsen.“ All dies weist meines Erachtens auf das Phales-Lied aus Dikaiopolis' Phallophorie zurück: Dort hatte der Chor das Ritual als Gegner des Vorsängers unterbrochen, hier hingegen greift er die Selbstpreisungen und Spötteleien des Dikaiopolis gegen Lamachos sogar mit der zweimaligen Formulierung τήνελλα καλλίνικος und damit gleichsam wie mit einem Refrain auf und zieht hinter dem Protagonisten mit seinem erigierten Phallos wie in einer Prozession aus der Orchestra. Die Rückbezüglichkeit wird nicht zuletzt durch die Auffälligkeit unterstützt, dass es in der Phallophorieszene zwei Sklaven waren, die den Phallos trugen (v. 259), während es jetzt zwei Hetären sind, die Dikaiopolis und seinen Phallos stützen.²⁴

Gehen wir von diesem Ergebnis aus noch einen Schritt weiter. Wenn, wie eben erwähnt, Aristoteles die Entstehung der Komödie mit dem φαλλικόν und seinen Sängern verbindet, so muss die Komödie als dramatische Handlung auch einen Handlungs-Ursprung gehabt haben. Sie konnte also nicht allein aus dem phallischen Kultlied hervorgehen, sondern nur aus dem Kultlied in Verbindung mit Aktionen der Sänger des Kultliedes. Tatsächlich beschreibt Semos von Delos aber ja genau eine solche Konstellation: Die Phallophoren singen in der Orchestra ein kultisches Lied und agieren dann den Zuschauern gegenüber mit Laufen, Stehenbleiben und Spotten. In den *Acharnern* treten die Kultbeteiligten – Dikaiopolis und der Chor der Köhler – darüber hinaus in Interaktion, in eine Auseinandersetzung zwischen Einzelnem und Gruppe, und erst aus ihr entspringt die eigentliche Handlung der Komödie: die Durchsetzung des zuvor wie von Zauberhand gewonnenen Friedens und seine Bewährung und Exemplifikation. Anders gesagt: Was in der kultischen Realität vereint ist – Vorsänger und Chor –, tritt in seiner dramatischen Repräsentation auseinander zu Protagonist und Chor, die erst zueinander finden müssen und tatsächlich dann auch erst am Ende der Komödie in einer Weise zusammengefunden haben, die offensichtlich wesentliche Motive des kultischen Vorgangs aufgreift und zum Abschluss bringt. Tatsächlich, so meine ich, inszeniert Aristophanes also mit der Phallophorie des Dikaiopolis mehr

²⁴ Kugelmeier 1996, S. 151 sieht in der Tatsache, dass zum Tragen des Phallos statt des üblichen einen Trägers zwei Sklaven vonnöten sind, einen derben Witz; dessen obszöne Pointe würde dann ebenfalls durch das analoge Motiv der zwei Hetären, mit denen Dikaiopolis sich vergnügen will, wiederholt.

als nur einfach einen ländlichen Ritus und seine Umgewichtungen sind auch nicht nur dramaturgischen Gründen geschuldet.²⁵ Vielmehr rekonstruiert er eine komödische Urszene mit Protagonisten und Chor als den elementaren Handlungsträgern der Alten Komödie.²⁶ Dies passt zu der alten Forschungsmeinung, dass der in den älteren Komödien noch häufige sogenannte „Agon nach der Parodos“ – die Auseinandersetzung zwischen Protagonist und Chor im Gegensatz zum späteren epirrhematischen Agon „in der Diallagé“ zwischen Protagonist und Antagonist²⁷ – eine Reminiscenz ursprünglicherer komischer Dramatik darstellt, die eben in einem Auseinandertreten von einer Gruppe (Chor) und einem Einzelnen (Protagonist) und ihrer späteren Wiedervereinigung bestand.²⁸

Das eindringliche und ausführlichst elaborierte Hervortreten der auktorialen Stimme im weiteren Verlauf des Stückes, wie ich sie im ersten Teil meiner Darlegungen beschrieben habe, wird also durch die Evokation quasi einer Geburtsszene des komischen Dramas eingeleitet. Diese wiederum wird am Ende des Stückes motivisch aufgegriffen und dort auch noch einmal metapoetisch aufgeladen, fordert Dikaiopolis in den letzten Versen doch, man solle ihn zu den Richtern und zum Archon Basileus hinaustragen, damit er dort den Weinschlauch als Siegespreis in Empfang nehmen könne: Dies dürfte sich gleichzeitig auf Dikaiopolis' Sieg beim Wetttrinken, aber doch wohl auch, wie es ja für die Exodos nicht unüblich war,²⁹ auf den prognostizierten Sieg des Stückes im Komödienwettbewerb beziehen.

Es geht offensichtlich also in den *Acharnern* mindestens ebenso um die Positionierung der Gattung Komödie wie um die Aushandlung der Frage nach Krieg und Frieden. Mehr noch: Das Auftreten des Dikaiopolis, sein Verdruss an der gesellschaftlichen Entwicklung, seine individuelle Ab-

²⁵ Bierl 2001, S. 350–351.

²⁶ Eine Proto-Komödie vermutet hier bereits Bierl 2001, S. 356–357, allerdings als „ein Hymnos mit mimischen Einlagen des εἰσῆγωγῶν, der hier freilich ohne Chor auftritt“, ebd., A. 137. Ein solches Verständnis versteht den Aristophanischen Text vielleicht zu sehr als authentisch dokumentarisch. Wir haben hier weniger eine Rekonstruktions- als vielmehr eine Konstruktionsleistung vor uns, die Schauspieler und Chor der voll entwickelten Komödie in ein kultisches Geschehen (rück)projiziert.

²⁷ Zur Differenzierung dieser beiden Formen vgl. Gelzer, T.: *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*. München 1960, S. 37–72.

²⁸ Vgl. Reckford, K.: *Aristophanes' Old-and-New Comedy*. Chapel Hill/London 1987, S. 441–498.

²⁹ Vgl. Aristophanes: *Friede* 1353–1354, *Ekklesiazusen* 1168–1183. Vor und nach der Aufführung des Stückes trat auf einen Ruf des Herolds der Chor, wohl zusammen mit dem Choregen, in die Orchestra und trank Wein, der ihm eigens kredenzt wurde: Philochoros ap. Athenaios: *Deipnosophistai* 11, 464F (möglicherweise beziehen sich die dort verwendeten Begriffe für Auf- beziehungsweise Abtreten – εἰσιεὶσι und ὄτ' ἐξεπορεύοντο – sogar auf die Parodos und die Exodos selbst).

grenzung, seine Wendung zu Widerspruch und Kontroverse, schließlich seine Eroberung und Wahrung einer gesellschaftlichen Randposition, die einerseits als politisch desintegriert und auch integrationsunwillig auftritt, andererseits aber beansprucht – man denke allein noch einmal an den prä-tentiösen Namen des Protagonisten –, geradezu ein politisches Ideal zu verkörpern: All dies lässt sich, weit über den Anti-Kriegs-Plot einer einzelnen Komödie hinaus, genauso gut als konstitutive metapoetische Beschreibung der Stellung der Gattung Komödie in einem politischen Umfeld verstehen, in dem öffentliches Leben nicht nur die eigentlichen politischen Gremien, sondern auch jede künstlerische und kultische Aktivität umfasst. Denn diese Aktivitäten dürfen ja keinesfalls als private Rückzugsräume der athenischen Gesellschaft des 5. Jahrhunderts vor Christus angesehen werden, sondern stellen vielmehr elementare Betätigungsweisen im Leben der Polis-Gemeinschaft dar. Was Aristophanes mit den *Acharnern* leistet, ist, so betrachtet, die performative Entfaltung dessen, was Komödie für die Polis zu sein beansprucht: ein Artikulationsraum von Widerspruch gegen offizielle Politik, ein Schmelztiegel heterogener Rollen und widersprechender und widersprüchlicher Stimmen, ein Grenzort zwischen Konformismus und Opposition. Politische Identität, hier zu verstehen als Identität einer basisdemokratischen Polis-Gemeinschaft, bedeutet in komischer Sichtweise die Akzeptanz auch des Non-Konformismus. Dikaiopolis, die „gerechte Stadt“, steht für das Neben-, Mit- und Gegeneinander verschiedener Diskurse und Ansichten in der Polis, die nur dann als „gerecht“ bezeichnet werden kann, wenn sie diese Spannung auszuhalten vermag. Die Ambivalenz seines Charakters und seines Verhaltens gerät zum Symbol für die Meinungsvielfalt der demokratischen Polis, Kriegsgegner und Kriegsbefürworter existieren nebeneinander, und wer von beiden der Polis am meisten Nutzen bringt, bleibt offen: Die Rollen von ‚Gutmensch‘ und Bösewicht sind keineswegs eindeutig verteilt. Eingeschrieben in diese Polis ist schließlich auch die Komödie, die – so das Konzept des Aristophanes – weder ihr Ordnungszentrum bildet noch eine außerpolitische Instanz der moralischen Überlegenheit, der Kritik und der Belehrung darstellt, die nichtsdestoweniger aber den Anspruch zu erheben scheint, besser als jeder andere diskursive Teilraum der Polis gelungene politische Identitätsfindung zur Darstellung zu bringen und darüber hinaus in idealer, weniger argumentativer als vor allem performativer Art und Weise auch zu verwirklichen. Und diese Funktion von Komödie in der Polis ruht dann auch, so die Behauptung der *Acharner*, auf einem kultischen Fundament: Aus der rituellen Begehung der Phallophorie geht die Komödie ursächlich hervor, sie greift über in das Kannenfest der Anthesterien und mündet in den Triumph von Phallos und Weinschlauch.