

Der Friedensmann als selbstsüchtiger Hedonist? Überlegungen zur Figur des Dikaiopolis in der zweiten Hälfte der *Acharner*

Christian Brockmann

Nach der Parabase erklärt Dikaiopolis seinen freien Markt für eröffnet. Die Regeln, die auf diesem Handelsplatz gelten sollen, bestimmt er selbst. Den Feinden Athens, mit denen er allein für sich einen persönlichen Frieden geschlossen hat, ist freier Handel erlaubt. Nur eine Bedingung müssen die Peloponnesier, die Megarer und die Boioter erfüllen: Verkaufen dürfen sie ihre Waren nur an Dikaiopolis, nicht aber an den uneinsichtigen Kriegstreiber Lamachos.¹ In den folgenden Szenen demonstriert Dikaiopolis erneut bravourös seine Fähigkeiten. Dabei treten Facetten seines Wesens zum Vorschein, die von vielen Interpreten als negativ und unerfreulich beurteilt werden. Sein Handeln sei von Egoismus, Ungerechtigkeit und Genußsucht geprägt; er nutze die Notlage anderer rücksichtslos aus und lasse es an Mitgefühl und an Verantwortungsbewußtsein für die Allgemeinheit fehlen.² Der Dikaiopolis aus der zweiten Hälfte der *Acharner* scheint mit der Figur nur noch wenig gemein zu haben, die in den Anfangsszenen so vehement für den Frieden mit den Lakedaimoniern eingetreten ist und um Verständnis für die Gegenseite geworben hat und der es mit Klugheit und Witz und mit der ganzen Kraft ihrer komischen Kreativität gelungen ist, nicht nur den

¹ *Ach.* 719-722. Bereits unmittelbar vor der Parabase am Ende seiner Konfrontation mit Lamachos hatte Dikaiopolis die Parole, die er hier bekräftigt, ausgegeben: 623-625.

² Vgl. Dover 1963, 22; Dover 1972, 87f.; Newiger 1975a, 179f.; A.M. Bowie 1982, 38-40; E.L. Bowie 1988, 184f.; Foley 1988, 38, 45f.; A.M. Bowie 1993, 29-39, 42-44; Fisher 1993, 39-41.

Chor der alten Männer aus Acharnai auf ihre Seite zu ziehen, sondern auch die Sympathien der Rezipienten zu erobern.

Aristophanes legt – so urteilt Walther Kraus – keinen besonderen Wert „auf eine durchgehende Einheit des Charakters“, und er fügt hinzu: „wir müssen uns nicht fragen, ... ob der gewissenhafte Staatsbürger, der unter Gefahr seines Lebens für Gerechtigkeit gegenüber dem Feind eintritt, ganz identisch ist mit dem bedenkenlosen Genießer von Wein und Weib am Ende.“³ Andere Interpreten werten die Widersprüche, die sie in der Figur des Dikaiopolis erkennen, als wesentliche Signale für die Deutung der *Acharner* insgesamt: Das positive Bild, das der Betrachter zunächst von Dikaiopolis gewinnen mag, solle in der zweiten Hälfte der Komödie in Frage gestellt, korrigiert und erweitert werden. Die Hauptfigur der *Acharner* sei ebenso ambivalent und mehrdeutig wie diese Komödie selbst. Die Weigerung des Dikaiopolis, seinen Frieden zu teilen, bilde das Gegengewicht zu den verdorbenen politischen Verhältnissen in Athen: „The first part of the play shows the effect on the individual of a corrupt and violent state, but this is set against a world in which the satisfaction of individual desires is pursued without regard for those of the state. The city’s refusal to discuss peace is complemented by Dicaeopolis’ refusal to share it.“⁴ In den *Acharnern* werde die Situation der Stadt in all ihrer Komplexität vor Augen geführt. Verschiedene mögliche Betrachtungsweisen würden präsentiert. Eine Bewertung der Lage sei nicht zu erkennen und eine konkrete Botschaft werde weder direkt noch indirekt vermittelt. Die Frage, was am besten zu tun sei, bleibe offen. „*Acharnians* therefore offers its audiences a kaleidoscopic variety of ways of viewing not only the broad question of peace or war, but also the more complex problem of how to reconcile the competing claims of individual, deme and polis, young and old, countryman and city politician and so on. There is no paradigmatic narrative of what should happen, but a series of vignettes containing a range of more or less justifiable reactions to the political and military situation. The decision on what course of action to take is left to the spectators, who must check and evaluate their own

³ Kraus 1985, 95f.

⁴ A.M. Bowie 1993, 39.

strongly held opinions against the equally strongly propounded views of the characters.“⁵

Es fehlt nicht an Versuchen, die These zu widerlegen, daß Dikaiopolis als großer Egoist präsentiert und gebrandmarkt werde. L.P.E. Parker, D.M. MacDowell und M.S. Silk halten diese Deutung für unberechtigt.⁶ MacDowell versucht dabei grundsätzlich zu zeigen, daß Aristophanes mit den *Acharnern* durchaus auch ernste Ziele verfolgt und daß er diese Komödie als Friedensstück verstanden wissen will.⁷ Doch die Debatte über die Figur des Dikaiopolis und über die politische Dimension der *Acharner* bleibt kontrovers. C. Carey versucht bei seiner Interpretation gerade auch MacDowells Argumente zu entkräften und vertritt genau die Gegenposition, nämlich daß eine ernsthafte politische Stellungnahme für den Frieden in den *Acharnern* nicht zu suchen sei, daß Aristophanes nicht beabsichtige, die öffentliche Meinung zu beeinflussen, sondern den Zuschauer einlade, in das Reich der Phantasie zu flüchten, wo der Krieg und andere ungeheure Schwierigkeiten des wirklichen Lebens durch den Tatendrang des komischen Helden bewältigt werden.⁸ Die Szenenfolge nach der Parabase erörtert Carey nur, um festzustellen, daß man sie in dieser Debatte außer Acht lassen müsse. Denn die Hinweise, die der Betrachter oder Interpret hier erhalte, widersprüchen einander so sehr, daß sich kein einheitliches Bild ergebe.⁹

Aristophanes hat mit den *Acharnern* eine überaus komplexe Komödie mit einer mehrdeutigen und vielschichtigen Hauptfigur geschaffen – dies ist vollkommen richtig und soll hier keineswegs bestritten werden. Die Widersprüche, die in den Handlungsweisen des Dikaiopolis in den Sze-

⁵ A.M. Bowie 1993, 44; vgl. Fisher 1993, 44. Zu den Perspektiven dramatischer Texte, den Figurenperspektiven und der intendierten Rezeptionsperspektive vgl. grundsätzlich Pfister 2000, 90ff., in unserem Zusammenhang siehe bes. 101-103.

⁶ Parker 1991, 204-206; MacDowell 1995, 75-77; Silk 2000, 296f. Anm. 86. Vgl. Edmunds 1980, 21, 28-32; Henderson 1993, 310. Siehe auch Grava 1999, 33.

⁷ MacDowell 1983 und 1995, bes. 71-79. Vgl. de Ste. Croix 1972, 363-367; Sommerstein, Komm. zu *Ach.*, S. 32. Der Frage nach der Ernsthaftigkeit der aristophanischen Komödie geht Silk in einem großen und umfassenden Rahmen nach (Silk 2000, bes. 301ff.: Kap. 7 und 8).

⁸ Carey 1993, 245, 261-263 und *passim*.

⁹ Carey 1993, 247-251.

nen nach der Parabase erkennbar sind, scheinen mir jedoch weder über-
 groß noch unauflösbar zu sein. Die zweite Hälfte der *Acharner* muß also
 bei der Frage nach der politischen Dimension dieser Komödie durchaus
 nicht ausgeklammert werden. Denn ihr Beitrag läßt sich mit einiger Si-
 cherheit bestimmen. Die Interpretation, die besagt, daß die späteren Sze-
 nen ein schlechtes Licht auf Dikaiopolis werfen sollen und nunmehr die
 Hauptfigur ebenso in die Kritik gerate, wie die Stadt Athen zu Beginn der
 Komödie, halte ich nicht für die richtige, stimme an diesem Punkt also
 Parker, MacDowell und Silk zu. Daß die *Acharner* grundsätzlich trotz
 oder, besser gesagt, mit all ihrer Komplexität, Polyphonie und Mehrdeu-
 tigkeit als ein 'Friedensstück', als eine Stellungnahme des Komödien-
 dichters mit den Mitteln seiner Kunst für einen Frieden mit den Lake-
 daimoniern, anzusehen sind, sollte meines Erachtens nicht bezweifelt
 werden. Was Aristophanes verkündet, kann jedoch nicht – darin ist A. M.
 Bowie Recht zu geben – als eine „einfache Botschaft“ bezeichnet werden
 (1982, 39). Das Spiel, das der Dichter inszeniert, ist subtil und viel-
 schichtig, einfallsreich und widersprüchlich. Aristophanes entführt den
 Betrachter in die phantastische Welt der Komödie, aber nicht *nur* im Sin-
 ne einer „escapist fantasy“, eine Stellungnahme in politischen Dingen,
 namentlich in der Frage Krieg oder Frieden, ist sehr wohl intendiert. Die-
 se Stellungnahme ist nicht aufdringlich-direkt. Die Komödie hält keine
 Mahnrede mit erhobenem Zeigefinger; sie bemüht sich nicht um politi-
 sche Korrektheit. Die besondere Kreativität des Aristophanes zeigt sich
 in den *Acharnern* nicht zuletzt daran, wie es ihm gelingt ein ernstes poli-
 tisches Anliegen in die Komödie zu integrieren und einen ernsten Ton
 hörbar zu machen, ohne daß die Komik in den Hintergrund gedrängt wird
 oder gar verloren geht. Auf diese gewagte und gelungene Verbindung der
 Gegensätze verweist Aristophanes mit dem berühmten Vers τῷ γὰρ
 δ...καὶ ὃν δὲ καὶ τὸν δ...α (500) und mit dem Oxymoron αἰὲρ κωμῶν δ...σεῖ
 τῷ δ...καὶ αἰ (655): Er wird, was gerecht ist, in der Komödie zur Darstellung
 bringen, es also in lustiger, spottender, derber, geistreicher, parodisti-
 scher, komischer Art und Weise präsentieren.¹⁰

¹⁰ Vgl. das Kapitel „Die *Acharner*: Komödie – Tragödie – Politik“ bei Brockmann (Habilitationsschrift).

Aufgrund dieser Überlegungen ergibt sich, daß es nicht angemessen ist, die Handlungen des Dikaiopolis in den Szenen nach der Parabase nach strengen moralischen Kriterien zu bewerten. Mag auch sein Verhalten gegenüber dem Megarer und dem Boioter, gegenüber Derketes oder Lamachos nicht den Anforderungen wahrhafter Gerechtigkeit genügen und in mancher Hinsicht als wenig vorbildhaft, als anmaßend, selbstsüchtig und nur auf den eigenen Vorteil bedacht erscheinen, im Sinne der Komödie bleibt Dikaiopolis dennoch der Träger der gerechten Sache. Er ist dreist und provokant, reizt zum Lachen, wo es auf den ersten Blick wenig oder nichts zu Lachen gibt, er kostet die sinnlichen Freuden, die sich ihm bieten, unter den neidvollen Blicken der Zuschauer ungehemmt aus, und er ist dennoch gleichzeitig die positive, Orientierung vermittelnde Figur, der die Sympathien der Zuschauer bis zu ihrem Triumphzug am Ende gebühren.¹¹

Wenn nach der Parabase der Megarer mit seinen zwei kleinen Töchtern als erster auswärtiger Händler den Markt des Dikaiopolis betritt, beginnt eine äußerst komische Szene mit einem ernsten Unterton (Verse 729ff.).¹² In Megara scheint im sechsten Kriegsjahr eine bittere Hungersnot zu herrschen. Der Vater weiß sich nicht mehr zu helfen und stellt seine Töchter vor die Alternative: „Wollt ihr verkauft werden oder elendig Hunger leiden?“. „Verkauft werden, verkauft werden!“, rufen ihm da die Töchter einstimmig zu (734f.).

Ob die Notlage in Megara tatsächlich so bedrohlich gewesen ist, wie man aufgrund dieser Szene vermuten könnte, mag mit S.D. Olson bezweifelt werden.¹³ Aber auch wenn Aristophanes hier ein wenig übertreibt, Tatsache ist, daß sich Megara seit Beginn des Krieges angesichts der sich alljährlich zweimal wiederholenden Einfälle der Athener in ihr Gebiet, angesichts der inneren Unruhen sowie angesichts der Einnahme

¹¹ Vgl. Henderson 1993, 310; Taplin 1996, 196f.

¹² Zu den Interpreten, die den ernsten Unterton in dieser Szene betonen, gehören Kraus 1985, 68-70, 100; Reckford 1987, 168f.; MacDowell 1983, 156-158 und 1995, 71-75. Daß die „positiv-fröhliche Seite“ der Partie nicht vernachlässigt werden dürfe, unterstreicht von Möllendorff 1995, 162.

¹³ Olson 1998, 178. Vgl. die Überlegungen von Carey 1993, 251f.

von Minoa durch Athen in einer sehr schwierigen Lage befand.¹⁴ Vor diesem Hintergrund ist die Megarerszene in den *Acharnern* zu sehen.

Es kommt aber ein weiterer wichtiger Aspekt hinzu: Der Vater inszeniert eine typisch megarische List. Der Verkauf ist zwar beschlossene Sache, doch da zeigt sich ein Hindernis. Der Megarer klagt, daß niemand so dumm sei, sich auf ein solches Verlustgeschäft, eine solche Plage, einzulassen. Doch dank seiner einheimischen Bauernschläue weiß sich der Vater aus Megara Rat (738f.):

ϕλλ' αἶστι γῆρ μοι Μεγαρικῇ τιγ μακανῇ:
 co...rwj g|r Øm̃ skeu£saj fasî fšrein.¹⁵

Aber – kein Problem, ich habe ja einen megarischen Trick auf Lager:
 Ich verkleide euch und sage, ich habe Schweinchen mitgebracht.

Der Mann aus Megara staffiert seine Töchter sogleich als Schweinchen aus.¹⁶ Sie erhalten Klauen und Rüsselchen, kriechen in einen Sack und dürfen, um sich nicht zu verraten, nur noch grunzen und quieken. Dann ruft der Megarer den Marktherrn Dikaiopolis und will ihm sein Angebot schmackhaft machen (740-749). Nach einem kurzen Begrüßungsgespräch kommen die Männer auf das Geschäftliche zu sprechen (764ff.).¹⁷ Kaum hat Dikaiopolis seine Aufmerksamkeit den kleinen „Schweinchen“ zugewandt, durchschaut er auch schon das Täuschungsmanöver. Aber er kommt nicht dazu, die List auffliegen zu lassen. Denn der Megarer setzt sein Spiel gekonnt auf der verbalen Ebene fort, indem er die Doppeldeutigkeit des Begriffs *co-roj* ausnutzt, der nicht nur „Schweinchen, Ferkel“ bedeutet, sondern umgangssprachlich auch zur Bezeichnung des äußeren weiblichen Geschlechtsorgans diente. Es entwickelt sich ein ausgiebiger, derbkomischer verbaler Schlagabtausch. Schließlich zeigt sich Dikaiopolis überzeugt, bietet den „Schweinchen“

¹⁴ Thukydides 2,31; 3,51; 4,66,1; de Ste. Croix 1972, 237-239; Gehrke 1985, 106-107; MacDowell 1995, 72; Olson 1998, 119.

¹⁵ Zum megarischen Dialekt vgl. bes. Colvin 1999.

¹⁶ Vgl. Newiger 1957, 125f.

¹⁷ Zum Folgenden vgl. bes. Dover 1972, 63-65; den kommentar von Sommerstein, S. 194-196; Henderson 1991, 60f., 131f.; Kerkhof 2001, 21f. Siehe auch die Scholien zur Stelle (Wilson 1975, 101-103).

getrocknete Feigen an, die sie begierig schmatzend verschlingen und von denen sich der Vater eine stibitzt (804-810), und fragt, für wieviel die „Schweinchen“ zu haben seien (812). Was sich der Vater als Gegengabe wünscht, sind ein Bündel Knoblauch und ein Maß Salz (813f.). Er verlangt also eine kleine Menge gerade derjenigen Güter, die normalerweise zu den Haupterzeugnissen des Landes gehörten, die jetzt aber offenbar knapp wurden, und zwar nicht zuletzt wegen der jährlichen Einfälle der Athener und ihrer Einnahme der vorgelagerten Insel Minoa.¹⁸ Angesichts des Preises ist Dikaiopolis sofort bereit, den Kauf abzuschließen (815). Bezeichnend für die Figur des Megarers ist der Ausruf, den er, da der Handel geglückt ist, offenbar in bester Stimmung hören läßt: „Hermes, Schutzgott des Handels, mach, daß ich meine Frau auf gleiche Weise verkaufen kann und meine eigene Mutter ebenfalls“ (816f.).¹⁹

Auf die megarische Szene, auf die Zoten und Obszönitäten und auf die krude Behandlung der Mädchen wird heute oft mit Befremden reagiert. „Fifth century audiences seem to have had a somewhat crueler sense of humor than we do. The starving Megarian in *Acharnians*, willing to sell his daughters for food, gives us some pause today, but we must assume the original audience found it quite entertaining.“²⁰ Auf die düsteren Aspekte der derbkomischen Szene weist Bowie hin: „... one might ask what sort of world it is in which a man has to sell his daughters at all.“²¹ Bowie stellt fest, daß der Handel unter ungünstigen Bedingungen für den Megarer abläuft und Dikaiopolis der einzige ist, der profitiert.²² Fisher wertet den Handel als schonungslose Ausbeutung der Notlage eines anderen.²³ Zuweilen gilt Dikaiopolis sogar als derjenige, der den Megarer erst dazu bringt, seine Töchter für eine Hand voll Knoblauch und Salz zu verkaufen.²⁴ Im Publikum solle die Szene Schadenfreude erregen.²⁵ Die Klage

¹⁸ Vgl. 760-763 mit dem Kommentaren von Rennie (S. 207f.) und Sommerstein (S. 195).

¹⁹ Vgl. den Kommentar von Sommerstein, S. 197.

²⁰ Slater 1999, 358. Vgl. Fisher 1993, 47 Anm. 39.

²¹ A.M. Bowie 1993, 33.

²² Vgl. A.M. Bowie 1982, 38f. und 1993, 32f.

²³ Fisher 1993, 39.

²⁴ Vgl. Compton-Engle 1999, 369.

²⁵ Fisher 1993, 39; vgl. Heath 1987, 35 Anm. 75.

des Megarers über die mißliche Lage in seiner Heimat diene Dikaiopolis – so urteilt Carey – nur als Folie um Witze zu machen.²⁶ Wenn Aristophanes die Athener zu einem gerechteren Verhalten gegenüber Megara hätte aufrufen wollen, dann hätte er seinen Helden als positives Beispiel gestalten müssen. Dies sei aber nicht der Fall; denn Dikaiopolis gebe nur wenig, nur Salz und Knoblauch, davon könne der Megarer nicht leben. „If we insist on taking this scene seriously, this becomes a problem.“²⁷

Folgende Erwägungen möchte ich hier zu bedenken geben: Aristophanes lenkt die Erwartungshaltung des Publikums in dieser Szene von Anfang an in eine ganz bestimmte Richtung und setzt mit dem Wort *Megarikē tij macanē* (738) ein deutliches Signal. Der Auftritt des Megarers, sein einheimischer Dialekt, seine absonderliche Idee, die Töchter zu verkaufen, sowie seine ungerührte Bereitschaft, einen solchen Plan in die Tat umzusetzen,²⁸ und schließlich das Signalwort *Megarikē tij macanē* – alle diese Faktoren zeigen an: Was es jetzt zu sehen gibt, ist eine Posse nach megarischer Art.²⁹ In seinem gerade erschienen Buch „Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie“ hat R. Kerkhof gegen L. Breitholtz und die von Breitholtz geprägte Forschungsrichtung, die leugnet, daß es die ältere dorische Posse gegeben habe, überzeugend gezeigt, daß aufgrund der hier besprochenen Textstelle und anderer Komödien-Partien auf die Existenz eines älteren megarischen Possenspiels geschlossen werden darf.³⁰ Diese megarische Komödie repräsentiert eine primitivere

²⁶ Carey 1993, 248f.

²⁷ Carey 1993, 249.

²⁸ In einem Fragment aus der Zeit der Mittleren Komödie beklagt sich Rhea darüber, daß ihr Mann Kronos alle ihre Kinder „auffresse“: Adespota fr. 1062 K.-A.; vgl. Nesselrath 1990, 229-233. Was Rhea genau meint, wird erst in den Versen 6-7 klar: Alle Kinder, die sie gebiert, nimmt ihr Kronos weg, verkauft sie und verfrißt und versäuft dann alles, was er einnimmt. Daß Kronos die Kinder, um sie zu verkaufen, nach Megara schafft, ist auffällig und für unseren Zusammenhang möglicherweise bedeutsam.

²⁹ Vgl. die Kommentare von Starkie (S. 156), Rennie (S. 204) und Sommerstein (S. 194) zu Vers 738 und siehe Pickard-Cambridge 1962, 181; Landfester 1977, 50; Kraus 1985, 69; Russo 1994, 59; Grava 1999, 21, 25f. und Kerkhof 2001, 21-24.

³⁰ Kerkhof 2001, 17-24 und vgl. überhaupt den ersten Hauptteil: 1-50. Zur Gegenposition siehe Breitholtz 1960, z.B. 71.

Kunstform, über die sich die athenischen Komödiendichter lustig machen.

Ein solches megarisches Possenspiel baut Aristophanes in die *Acharner* ein. Die Zwecke, die er damit erreicht, sind vielfältig. Er steigert die Komik, und er gewinnt neue effektvolle künstlerische Mittel, die die Aussage der *Acharner* verstärken. Einerseits nutzt er das komische Potenzial der Burleske aus und macht sich dabei gleichzeitig auch über die plumphen Albernheiten lustig, andererseits erweitert er die Posse in seinem Sinne, indem er vor Augen führt, wie sich selbst im Gewande einer primitiveren Komödienform Komik und Ernst, wie sich Obszönität und politischer Witz miteinander verbinden lassen. Aristophanes konfrontiert den Zuschauer in dieser Szene mit der derbkomischen Darstellung einer schrecklichen Grundsituation. Der Zuschauer wird aber von Anfang an informiert, daß er einer megarischen Posse beiwohnt. Die Situation ist dadurch gemildert. Der Zuschauer weiß: das Komische steht im Vordergrund und das Lachen kommt zu seinem Recht. Doch hinter allem Gelächter ist ein ernster Grundton hörbar, der die Rezeption der Szene entscheidend beeinflusst. In diesem Zusammenhang ist es hilfreich, einen Gedanken von Goldhill zu zitieren: „As Aristophanes, like all great comic writers, explores and extends the boundaries of the comic (and self-consciously discusses such exploration), so the definition of the acceptability of his comic transgression becomes a shared process of collective and individual negotiation. The modern critics who disagree so strongly about the seriousness and comedy of Aristophanes’ writing are involved in the self-same procedure (albeit from a different perspective) of defining the boundaries of acceptability in the transgression of comedy.“³¹ Aristophanes erprobt die Möglichkeiten seiner Kunst gerade auch in der Megarerszene. Indem er drastische Komik und Schrecken verbindet und darauf setzt, daß der Zuschauer bei allem Lachen, zu dem er ihn zwingt, auch Mitgefühl – in diesem Fall sogar Mitgefühl für die Notlage des Feindes – verspürt, wagt er ein kühnes Experiment. In den *Acharnern* werden die Fragen nach dem Wesen der Komödie und ihrer Bedeutung für die Stadt mehrfach spielerisch und in subtiler Weise in den Blick genommen. In der Megarerszene zeigt Aristophanes an einem Extrembei-

³¹ Goldhill 1991, 194.

spiel, was er unter Komödienkunst versteht. Auch hier arbeitet er, wie man mit Silk sagen könnte, an seiner Definition der Komödie.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen soll das Verhalten des Dikaiopolis gegenüber dem Megarer betrachtet werden. In der Posse, die inszeniert wird, spielt der Mann aus Megara die Rolle des einfältigen und gleichzeitig dreist-gerissenen Tölpels. Dikaiopolis sieht in ihm zunächst offenbar nur den Händler aus dem Nachbarland. In dem witzigen, pointenreichen Wortwechsel, mit dem sie sich begrüßen, wird die politische Situation und die Feindschaft zwischen Athen und Megara aufs Korn genommen. Aber es dauert nicht lange, bis Dikaiopolis erkennt, daß ihn der Megarer mit einem Schauspiel überlisten will. Der komische Held sieht sich also auch hier, ähnlich wie am Anfang der *Acharner*, mit einer Inszenierung konfrontiert, doch er reagiert diesmal ganz anders. Er versucht nicht, das Spiel zu stören oder die Figuren zu entlarven, sondern spielt selbst mit und übernimmt gern die Rolle, die ihm zufällt. Die Hauptfigur der *Acharner* hat sich von ihrem ersten Auftritt an und mit besonderem Nachdruck in der Szene mit Euripides als Mann des Theaters und als Repräsentant der Komödie³² profiliert. Es überrascht also nicht, wenn er hier sofort zum Mitspieler wird, zumal er weiß, daß ihm in dieser Posse die Rolle des Gewitzten zukommt, der sich am Ende als der Überlegene erweist.

Im Gegensatz zu den Persern vom Anfang der Komödie macht der Mann aus Megara ein wirkliches Angebot, und zwar ein Angebot, das für Dikaiopolis nicht von Nachteil ist. Der Megarer wird von Dikaiopolis in keiner Weise gedrängt, sondern er bietet seine Töchter aus freien Stücken als „Schweinchen“ zum Verkauf an und setzt den Preis fest. Dikaiopolis widerspricht ihm nicht, sondern geht auf den Handel ein.

„Gewinn ist dann am herzlichsten willkommen, wenn einer ihn aus einem Haus erhält, dessen Herr aus freiem Willen gibt“ – so verkündet Pindar (*P.* 8. 13-14). Die Szene, die Aristophanes entworfen hat, wirkt wie eine absurde und groteske Illustration dieser hehren Maxime.³³ Der

³² Vgl. Hubbard 1991, 43; MacDowell 1995, 77.

³³ Der zitierte Vers stammt aus der Ode, in der Aigina das ehrende Beiwort dikaiòpolij erhält (Vers 22). Es gibt im 5. Jahrhundert keinen weiteren literarischen Beleg für dieses Wort (vgl. Figueira 1991, 88f.). Es erscheint nur noch in den *Acharnern* als

Megarer verkauft das Beste, was er hat, und wünscht sich ein wenig Knoblauch und Salz als Gegenleistung. Diesen Handel wertet er als vollen Erfolg und möchte obendrein seine Frau und seine Mutter auf gleiche Weise verkaufen. Dikaiopolis nimmt, was ihm geboten wird, und tut damit im Rahmen der megarischen Posse, auf die er sich eingelassen hat, genau das Richtige. Daß sein Verhalten nicht als gut oder einwandfrei im moralischen Sinne beurteilt werden kann, ist hier nicht von Bedeutung. Wie hätte ein moralisch unanfechtbarer Dikaiopolis agiert? Er hätte dem Megarer und seinen Töchtern geholfen, hätte versucht ihre Lebensbedingungen zu verbessern und die Harmonie zwischen Vater und Töchtern zu stärken. Eine solche Konzeption ist jedoch mit den Bedingungen des Komischen kaum vereinbar. Dikaiopolis hätte sich auf diese Weise sozusagen aus der Komödie verabschiedet.

Der Megarer ist trotz seines abwegigen Plans und trotz seiner Dummheit nicht als eigentlich negative Figur gezeichnet. Aristophanes läßt ihn in witzigen Bemerkungen sogar Wahrheiten verkünden, die als Kritik an der Politik Athens zu verstehen sind. Als Dikaiopolis ihn nach den Gütern fragt, die man von einem megarischen Händler erwarten darf, nämlich Salz und Knoblauch, erinnert ihn der Megarer zunächst daran,

Name der Hauptfigur. Bailey (1936, 237f.) meinte, daß Aristophanes den Namen Dikaiopolis mit Blick auf diese Pindar-Ode ausgewählt habe. Bailey versuchte die Vermutung, daß Aristophanes die Hauptfigur der *Acharner* selbst gespielt habe, zu untermauern. Der Name Dikaiopolis gilt ihm dabei als Indiz. Er sieht den Namen als ein Kennwort für Aristophanes, „den Aigineten“. Daß Aristophanes in der Tat Beziehungen zu Aigina gehabt haben muß, läßt sich aus den *Acharner*-Versen 652-654 erschließen. Der Vorschlag Baileys, daß sich Aristophanes bei der Namengebung seines Helden durch Pindar habe inspirieren lassen, hat (mit Ausnahme von Figueira 1991, 88-93) kaum jemanden überzeugt, auch nicht diejenigen Forscher, die Bailey in der Hauptthese zustimmen und meinen, daß Aristophanes bei der Premiere der *Acharner* der Hauptdarsteller war. Folgendes sei hier zu diesem Fragenkomplex bemerkt: Pindar schwebte Aristophanes bei der Abfassung der *Acharner* vor Augen. In der Parabase zitiert er Pindar bzw. verweist auf berühmte pindarische Verse oder poetische Wörter (637, 639f., 671). Außerdem spielt er in der Parabase auf seine Beziehungen zu Aigina an. Die Megarerszene läßt sich als komisch-absurde Illustration eines Leitsatzes gerade aus der Ode lesen, in der das Wort dikaiōpolij auf Aigina bezogen wird. In der Ode wird zudem die ungerechte Behandlung Aiginas durch Athen in den Blick genommen, die athenische Politik wird getadelt. Nimmt man alle Indizien zusammen, dann ist es vielleicht doch nicht völlig aus der Luft gegriffen, den Namen Dikaiopolis auf die achte pythische Ode zurückzuführen. Diese Ode scheint für Aristophanes von besonderer Bedeutung gewesen zu sein.

daß Athen jetzt die Salzproduktion kontrolliere (760), und erwidert dann: „Was denn für Knoblauch? Immer wenn ihr in unser Land einfallt – wie die Feldmäuse grabt ihr dann mit einem Pflock die Knoblauchzwiebeln aus“ (761-763). Mit diesen Bemerkungen wird ein ernstes Thema berührt. Der Blick wird auf das Leid gelenkt, das die athenischen militärischen Aktionen über Megara gebracht haben. Die Stimme der Kritik verschafft sich in den Worten des Megarers Gehör. Als der Megarer mit Dikaiopolis handelseinig geworden ist und plötzlich ein Sykophant erscheint, um die „Schweinchen“ als Feindesgut anzuzeigen und zu beschlagnahmen, läßt Aristophanes den Megarer einen Gedanken bestätigen, den auch Dikaiopolis zuvor als bettelnder Telephos in seiner langen Rede geäußert hat (820f.; vgl. 515-523). An beiden Stellen wird festgestellt, daß die Übergriffe von Sykophanten gegen die Megarer und ihre Handelsgüter eine nicht unwesentliche Rolle in der feindseligen Stimmung kurz vor Ausbruch des Krieges gespielt haben.³⁴ Auf dem freien Markt des Dikaiopolis ist der Megarer dem athenischen Sykophanten, den er als die Ursache aller seiner Übel ansieht, nicht hilflos ausgeliefert. Der Marktherr selbst legt sich für ihn ins Zeug: Der Athener Dikaiopolis verteidigt den Megarer und treibt den athenischen Angreifer unter Androhung von Prügel hinaus. Diese Tat ist bezeichnend für Dikaiopolis: Er hilft einem Fremden, der aus einem Land kommt, das mit Athen im Krieg liegt. Der Athener, der auftritt, hat nichts besseres als Prügel verdient. In der friedlichen Welt des Dikaiopolis hat er nichts zu suchen.

Am Anfang ihres Gesprächs klagt der Megarer über den Hunger, der in seinem Lande herrscht, und über die Politik seiner Regierung. Dikaiopolis steuert zu dem, was der Megarer sagt, die Pointen bei und hat damit die Lacher auf seiner Seite (754ff.):

Megarer:

Als ich von dort aufbrach,
waren die Ratsherren in ihrem Wirken für die Stadt gerade damit befaßt,
daß wir so schnell und so elend wie möglich zugrunde gehen.

Dikaiopolis:

Dann seid ihr also sehr bald alle Probleme los!

³⁴ Vgl. de Ste. Croix 1972, 383-386.

Mancher Kritiker sieht in diesen Wortwechseln nur Witz und Heiterkeit. Dieses Urteil ist m. E. nicht zutreffend. Die Lage in Megara ist schlecht. Dies wird ganz klar und dennoch nicht ohne Witz zum Ausdruck gebracht. Durch die Replik des Dikaiopolis wird der Witz dann sogar noch gesteigert. Aristophanes benennt also die schreckliche Realität und gewinnt ihr gleichzeitig eine Pointe ab. Der Ernst der Lage erscheint damit für den Augenblick weniger unerträglich, er bleibt aber hinter den Witzen spürbar.

Mit einer Szene, in der Spott und Belustigung im Vordergrund stehen, versucht Aristophanes dem athenischen Publikum die Situation in Megara auf witzige Weise nahezubringen, Verständnis für den Megarer zu wecken und einen Identifizierungsprozeß mit dem Mann aus dem Feindesland in Gang zu setzen.³⁵ Dieser Versuch wird am Ende deutlich dadurch unterstrichen, daß sich Dikaiopolis auf die Seite des Megarers stellt und sich mit aller Schärfe von dem athenischen Störenfried abgrenzt.

Dem Thebaner, der in der nächsten Szene mit einer die Ohren beleidigenden, röhrenden und kreischenden Blaskapelle im Gefolge auftritt, mangelt es nicht an Waren, die er offerieren kann. Alles, was die Boioter zu bieten haben, hat er mitgebracht: Gewürze, Binsenmatten, Vögel aller Art, Hasen, Füchse, Maulwürfe, Marder. Das Beste nennt er zuletzt: Aale aus dem Kopaissee (860-880). Dikaiopolis ist entzückt, diesen begehrten Leckerbissen nach vielen Jahren endlich wieder begrüßen zu dürfen. Nach einer paratragodischen Einlage, in der die ersehnte Wiederbegegnung mit Anleihen bei der Tragödie gebührend gefeiert wird, erklärt Dikaiopolis dem Thebaner, daß er ihm den Aal als Marktzoll überlassen müsse (881-896). Auch hier sollte nicht gefolgert werden, daß sich Dikaiopolis durch sein Handeln sozusagen selbst an den Pranger stellt. Der dreiste Zugriff auf den Aal ist ihm gestattet. Denn Dikaiopolis ist der Mann, der die Situation mit Witz, List und Geschick beherrscht, er verkörpert den Typus des listenreichen σοφῷ ἄνδρῳ, der seine Ziele verfolgt

³⁵ Daß bei den Zuschauern Sympathien für den Megarer geweckt werden soll, betonen z.B. auch Kraus 1985, 69, 100 und MacDowell 1995, 71; anders urteilt Carey 1993, 249.

und dabei auch persönliche Vorteile erreicht.³⁶ Der Chor, der am Ende der ersten Hälfte der Komödie auf die Seite des komischen Helden getreten ist, begleitet dessen Handlungen mit zustimmenden Kommentaren.³⁷ Der Chor beobachtet, wie Dikaiopolis den Handel mit dem Boioter besiegelt, wie er einen zweiten Sykophanten, der auch in dieser Szene Unruhe stiftet, gefesselt und verpackt als Gegengabe an seinen thebanischen Handelspartner ausliefert³⁸ und wie er außerdem gleich anschließend den Sklaven des Lamachos abfertigt, der die besonderen Friedensbedingungen des freien Marktes ignoriert und ganz unverfroren die Forderung seines Herrn übermittelt, man solle ihm für Geld Drosseln und einen Kopaisaal abgeben.³⁹ Am Ende der Szene, als Dikaiopolis mit den Tieren und den Vögeln aus Boiotien die Bühne verläßt, wendet sich der Chor an die ganze Stadt und preist den Helden.⁴⁰ Die lobenden Beiwörter, die er Dikaiopolis verleiht, sind *frònimoj* und *øpørsofoj* (971f.): „Habt ihr es alle gesehen, was dieser kluge, dieser an Listen und Weisheit überreiche Mann sich durch seinen Frieden erworben hat und welche Handelsvorteile er genießt?“ Die Güter, die der Frieden bringt, und die Souveränität, die Dikaiopolis erlangt hat, müssten doch – so meint der Chor – alle überzeugen. Mit vielfältigen Anspielungen auf Wein und Symposion, auf Fruchtbarkeit, Landbau und Sexualität bekennt der Chor in den folgenden Versen, daß er mit dem Krieg, dem Polemos, nichts mehr zu tun haben will und ganz und gar auf Versöhnung, Diallage, eingestellt ist.⁴¹

Als Dikaiopolis auf die Bühne zurückkehrt, beweist er ungeahnte Fähigkeiten als geradezu professioneller Küchenchef.⁴² Er führt allen vor

³⁶ Instruktiv erscheint hier ein Vergleich mit dem Typus des *sofōj tñ»r* bei Herodot; vgl. dazu Bencsik 1994, bes. 2-7 und 153-156.

³⁷ Vgl. Zimmermann 1985, Band 2, 152-154.

³⁸ Zu der Frage, wie dieser Handel zu beurteilen ist, vgl. Parker 1991, 205 und Carey 1993, 248. Zu der Fesselung des Sykophanten siehe Newiger 1957, 126 und Kaimio 1990, 61.

³⁹ Zur Beurteilung dieses kurzen Zwischenspiels vgl. Kraus 1985, 74; Zimmermann 1985, Band 2, 153 und Grava 1999, 33-35.

⁴⁰ Vgl. Zimmermann 1985, Band 2, 153f.

⁴¹ Polemos und Diallage werden in diesen Versen personifiziert: Newiger 1957, 106f., 114, 119-122 und Newiger 1975a, 181f.

⁴² Vgl. den Kommentar von Sommerstein zu 1017 und Compton-Engle 1999, 370-372.

Augen, wie er die Leckerbissen, die er sich erworben hat, mit Kenner-schaft zubereitet. Sein Verhalten wird immer provokanter. Der Chor sieht neidisch zu (1008-1010) und gesteht schließlich, daß er es vor Hunger nicht mehr aushalten kann (1044-1046). Dikaiopolis hat inzwischen auch einen Athener namens Derketes aus dem Demos Phyle abgewiesen. Der war klagend auf die Bühne gekommen (1018ff.) und berichtete niedergeschlagen von dem Verlust seines Ochsengespanns: Die Boioter hätten es ihm genommen. Er sei ruiniert, habe sich wegen seines Ochsengespanns die Augen ausgeweint und erbitte ein kleines bißchen Frieden, ein Tröpfchen nur, um sich die Augen zu bestreichen, die Augen zu heilen und, wenn irgend möglich, sein Ochsengespann wiederzubekommen. Dikaiopolis bleibt aber unbeeindruckt und erklärt, daß er kein Arzt in Staatsdiensten sei (1030). Schließlich schickt er Derketes ohne heilende Gabe fort (1035). Am Ende dieses Intermezzos kommentiert der Chor: „Der Mann hat etwas Herrliches durch seinen Friedensschluß erlangt, und er scheint davon niemandem etwas abgeben zu wollen“ (1037-1039).

Auf diese Szene legen die Interpreten, die meinen, daß Aristophanes Dikaiopolis als negative Figur darstelle, großes Gewicht. Doch hier hat MacDowell eine ansprechende Erklärung gegeben, die vielleicht das Richtige trifft.⁴³ Aufgrund der inschriftlichen Erwähnung eines Derketes aus Phyle in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts und der Tatsache, daß der Name Derketes sehr ungewöhnlich war, vermutet MacDowell, daß der Derketes aus Phyle, der in den *Acharnern* auftritt, kein fiktiver Charakter war, sondern der Repräsentant einer wirklichen Person. Schon Parker hat auf diese mögliche Erklärung hingewiesen⁴⁴ und auch Carey ist nicht abgeneigt, die These zu akzeptieren.⁴⁵ Wenn der Derketes der *Acharner* die Karikatur einer wirklichen Person vorstellt, erscheint die Szene in einem anderen Licht. Über die Gründe, die Aristophanes zu dieser Karikatur bewogen haben mögen, können wir allerdings nur spekulieren: „Possibly he was a man who had spoken in favour of war, until he himself suffered some loss by it, and Aristophanes therefore consi-

⁴³ MacDowell 1983, 158-160 und MacDowell 1995, 76f.

⁴⁴ Parker 1983, 11.

⁴⁵ Carey 1993, 248.

dered that he deserved no sympathy.“⁴⁶ An der Figur des Derketes wird dem Publikum außerdem gezeigt, daß es nicht richtig ist, nur ein klein wenig Frieden zu verlangen, um einen ganz bestimmten, klar umrissenen Zweck zu erreichen, sondern daß man sich selbst grundsätzlich und mit allen Konsequenzen für den Frieden entscheiden muß, genauso wie es Dikaiopolis getan hat. Die anschließende Szene, in der die Abgesandten eines jungverheirateten Paares auftreten, zeigt den Ausnahmefall: Nur der Braut, ihr ganz allein, gibt Dikaiopolis etwas von seinem Friedenswein ab. Denn sie ist eine Frau und hat mit dem Krieg nichts zu tun (1062). Außerdem ist die Bitte, die sie äußert, ist der Zweck, den sie erreichen will, so komisch, daß Dikaiopolis sofort begeistert ist. Sie wünscht dringend, daß „der Penis ihres Mannes zu Hause bei ihr Wache steht“ (1060).

Die abschließenden Szenen der *Acharner* kontrastieren Dikaiopolis mit Lamachos.⁴⁷ Der Gegensatz könnte krasser nicht sein. Dikaiopolis macht sich zum Festmahl und zur Teilnahme am Trinkwettbewerb des Choenfestes bereit, Lamachos muß das verschneite Grenzgebiet gegen Einfälle aus Boiotien sichern. Von dort kehrt er verletzt und auf Soldaten gestützt unter großem Jammer zurück. Selbst in dieser Lage bleibt ihm ein Zusammentreffen mit dem komischen Helden nicht erspart. Dikaiopolis triumphiert mit zwei Tänzerinnen im Arm: Er ist der Sieger des Wett-Trinkens, er hat sich in der Komödie auf ganzer Linie durchgesetzt, und er gibt schließlich in einer Bemerkung, die über den fiktiven Rahmen hinausweist, den Preisrichtern im Publikum deutlich zu verstehen, daß ihm, und also der Komödie *Acharner*, der Sieg im Theaterwettbewerb gebührt (1224f.). Der Chor läßt sich von Dikaiopolis nicht lange bitten. Er fällt in den Jubelruf des Helden ein – τ»nella kall...nikoj – und zieht mit Dikaiopolis im Triumphzug ab.

Auch die Schlußpartie der *Acharner* steht unter dem Verdacht, ein schlechtes Licht auf Dikaiopolis zu werfen. Fisher verweist auf den ambivalenten Charakter des Choentages an den Anthesterien und den ungewöhnlichen Modus des Trinkwettbewerbs, in dem Dikaiopolis seinen feierlichen Sieg erringt, und entwickelt auf diese Weise ein weiteres be-

⁴⁶ MacDowell 1995, 76.

⁴⁷ Vgl. zu dieser Partie u. a. Harriott 1979; Pellegrino 1993; Palumbo Stracca 1996.

achtliches Argument, um die These zu stützen, daß es in der zweiten Hälfte dieses Stückes wesentlich darum gehe, die dunkle Seite des Dikaiopolis und seine Isolation zu betonen. Im Wettbewerb des Kannenfestes trinkt jeder für sich an einem eigenen Tisch und es wird nicht gesprochen: „Größtes Maß an Gemeinsamkeit mit größtmöglicher Isolierung jedes Beteiligten“ (W. Burkert⁴⁸). Das Choenaition bringt diesen Brauch mit dem Aufenthalt des Muttermörders Orestes in Athen und seiner Bewirtung in Zusammenhang. Vor dem Hintergrund dieses Festes ergibt sich nach Fisher eine Beziehung und vielleicht zeitweilige Identifizierung des Dikaiopolis mit Orestes.⁴⁹ Auch wenn Fishers These hier nicht im Detail analysiert werden kann – das wäre die Aufgabe weiterer Forschungen und eines weiteren Aufsatzes –, so möchte ich doch betonen, daß die dunklen Seiten des Festes in der Schlußpartie der *Acharner* meiner Ansicht nach nicht im Vordergrund stehen. Bei Dikaiopolis dominieren hier eindeutig Ausgelassenheit und Freude.⁵⁰

Die Sympathien des Chores und der Zuschauer ruhen auf Dikaiopolis.⁵¹ Daß Dikaiopolis den Männern vom Chor nichts anbietet, obwohl sie vor Hunger fast vergehen, ändert an ihrer Zuneigung nichts.⁵² Hätte Aristophanes einen Helden entworfen, der den Frieden, den er sich erkämpft, am Ende mit allen oder wenigstens seinen Freunden teilt, wäre das Stück determinierter und langweiliger geworden. Aristophanes setzt stattdessen auf Provokation. Selbst der Chor muß leiden, der doch auf die Seite des Helden getreten ist. Dikaiopolis reizt ihn mit seiner provokanten Kochaktion. Im Verlauf des Stückes werden die Wünsche des Chores nicht erfüllt.⁵³ Es gibt keine Auflösung im Sinne eines „Jetzt ist alles gut“; im Gegenteil – die Spannung zwischen Friedensmöglichkeit und Kriegssituation bleibt bis zum Schluß erhalten. Dies wird ganz besonders deutlich

⁴⁸ 1977, 360.

⁴⁹ 1993, 41-44; vgl. A.M. Bowie 1993, 35-39.

⁵⁰ Vgl. Edmunds 1980, 23f.; Habash 1995, 568f.

⁵¹ Vgl. Schwinge 1977, 50; Zimmermann 1983, 64f. und Zimmermann 1985, Band 2, 152 und 154.

⁵² A.M. Bowie 1982, 38f. stört sich daran, daß Dikaiopolis nicht einmal den Chor einlädt.

⁵³ Vgl. Schwinge 1977, 50.

in der Gegenüberstellung von Dikaiopolis und Lamachos. Hier sind die Rollen klar verteilt. Eine ambivalente Reaktion, wie sie Bowie erwartet, ist m. E. von Aristophanes nicht intendiert.⁵⁴ Der souverän triumphierende Dikaiopolis ist der Held, dem die Zuneigung der Zuschauer gehört. Lamachos, der am Krieg festhält, geht den falschen Weg. Hinter der virtuoson Komik des siegreichen Dikaiopolis bleibt die bedrohliche Lage für den Demos spürbar. Wer sich nicht selbst für den Frieden entscheidet, kann den Frieden nicht erlangen und bleibt ausgeschlossen von seinen Vorzügen. In dem unaufgelösten Gegensatz zwischen Friedensmöglichkeit und Kriegssituation scheint eine starke Skepsis des Dichters anzuklingen: Nicht einmal im Theater der Komödie kann Frieden für alle durchgesetzt werden.

⁵⁴ A.M. Bowie 1993, 43: „The confrontation at the end between the hedonism enjoyed by Dicaeopolis and the civic duty performed by Lamachus crystallises the problem: instinct may make one agree with Dicaeopolis, but mature deliberation with Lamachus – or vice versa. These differences of attitude may ... depend not just on emotion but on age.“