

Die Tücken der Sprecherverteilung: Euelpides, Peisetairos und ihre Rollen in der Eingangspartie der aristophanischen *Vögel*

Von Heinz-Günther Nesselrath, Bern

Unter den nicht wenigen Partien uns noch erhaltener antiker Dramen, in denen Philologen sich aufgrund prekärer Angaben in den Handschriften veranlasst gesehen haben, die überlieferte Sprecherverteilung zu korrigieren oder zumindest anzuzweifeln, nehmen die ersten 160 Verse der *Vögel* des Aristophanes einen besonderen Platz ein, und zwar schon deshalb, weil die umstrittene Textpartie hier besonders umfangreich ist. In der bis heute nicht ersetzten kritischen Gesamtausgabe von V. Coulon¹ folgt die Zuweisung der Sprecher in diesem Teil des Stücks in der Regel den Handschriften *Venetus Marcianus* 474 (V, 11./12. Jh.) und *Parisinus Regius* Gr. 2712 (A, frühes 14. Jh.), denen zufolge der Deuteragonist Euelpides, der im Verlauf des Stücks immer mehr hinter seinem Gefährten Peisetairos zurücktritt und nach V. 846 ganz verschwindet, hier noch eine eindeutig dominierende Rolle und den Löwenanteil der gesprochenen Verse hat: Nicht nur ist er derjenige, der als erster spricht², er gibt auch die expositorischen Ausführungen in V. 13–22a und 27–48, er führt das Gespräch mit dem Vogeldiener des Tereus-Epops (V. 60–84) und dann mit diesem selbst (V. 93–161), während dem Peisetairos erheblich weniger Text verbleibt, bis er dann in V. 162f. mit der ersten Andeutung seines grossen Planes beginnt, die Initiative an sich zu reißen und zum Hauptakteur des folgenden phantastischen Geschehens zu werden.

Im Jahre 1962 wurden nun von Eduard Fraenkel die ersten gewichtigen Zweifel an dieser Präponderanz des Euelpides in der Eingangspartie der *Vögel* geäussert³: Fraenkel erschien es höchst unwahrscheinlich, dass die ‘Verhandlungen’ mit Tereus-Epops auch in ihrer ersten Phase (V. 93–161) noch von dem Deuteragonisten Euelpides geführt würden, und das entscheidende Argument für das Gegenteil erblickte er in den Versen 128–142, wo nach der von Coulon übernommenen Sprecheraufteilung dem Peisetairos lediglich die Rolle eines ‘Echos’ zukäme, was jedoch vielmehr das Hauptcharakteristikum des Euelpides bis zu seinem Verschwinden von der Bühne sei⁴.

1 V. Coulon, *Aristophane, Tome III: Les Oiseaux, Lysistrata* (Paris 1928).

2 In den Handschriften (soweit sie Personen explizit verzeichnen) ist V. 1 stets Euelpides zugewiesen, der auch als erster im Katalog der *Dramatis personae* erscheint. Vgl. ferner Hypothesis I, Z. 4–5 (hier zitiert nach der neuen kommentierten Edition von Nan Dunbar, *Aristophanes, Birds*, ed. with introd. and comm., Oxford 1995, 55): ὄνομάζονται δὲ ὁ μὲν Πεισέταιρος, ὁ δὲ Εὔελπίδης, ὃς καὶ πρότερος ἄρχεται.

3 Ed. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes* (Rom 1962) 61–65.

4 ‘Dessen Funktion in der ersten Hälfte der Komödie (...) ist ja in der Hauptsache die eines Echos, eines ‘Ich auch’-Sagers’ (64).

Acht Jahre später ging Benedetto Marzullo⁵ erheblich weiter: Überzeugt von der durchgehenden «primaria importanza» (189) des Peisetairo und der ebenso durchgehenden Subalternität des Euelpides (ebd.) tauschte er im Falle des Euelpides und Peisetairo nahezu sämtliche Sprecherzuweisungen Coulons untereinander aus, so dass nunmehr Peisetairo von Anfang an die dominierende Persönlichkeit unter den beiden Athenern ist. Zwei kommentierte *Vögel*-Ausgaben, die beide im Jahr 1987 erschienen sind⁶, sind – mit leichten Modifikationen – Marzullo in dieser radikalen Sprecherumverteilung gefolgt und geben als Hauptgrund dafür ebenfalls an, dass Peisetairo als Protagonist von Anfang an eine dominierende Rolle spielen müsse⁷.

In dem soeben erschienenen reichen Kommentar von Nan Dunbar (vgl. oben Anm. 2) sieht die Sache noch einmal etwas anders (und differenzierter) aus: Auch die englische Philologin nimmt eine mehr oder weniger durchgehende «dominant role» (132) des Peisetairo an, rechnet aber damit, dass man gelegentlich verschiedener Meinung darüber sein könne, «where it is necessary or appropriate to invoke the dominant role of Peisetairo» (ebd.); sie belässt die ersten neun Verse wie Coulon den überlieferten Sprechern⁸, gibt dann den ersten expositoischen Exkurs 13–22a dem Peisetairo⁹, den zweiten 28–48 wie Coulon dem Euelpides¹⁰ und lässt schliesslich das Gespräch mit dem Diener

5 B. Marzullo, «L'interlocuzione negli Uccelli di Aristofane», *Philologus* 114 (1970) 181–194.

6 A. H. Sommerstein, *Aristophanes, Birds* (Warminster 1987); G. Zanetto/D. del Corno, *Aristofane, Gli Uccelli* (Florenz 1987).

7 Marzullos Arrangement «enables Peisetaerus, the chief character of the play ..., to take the leading role from the start» (Sommerstein 201); «... appare assai difficile pensare che le spiegazioni contenute nelle due lunghe battute di vv. 13–22 e 27–48 possano essere fornite da altri che da Pisetero. È lui l'eroe comico degli *Uccelli*: la commedia è la storia della progressiva realizzazione di un suo progetto e del suo trionfo finale; è quindi logico che Pisetero assuma la direzione della vicenda – quale mente pensante e autorità morale della coppia – fin dal prologo» (Zanetto 184f.). Vgl. auch del Corno in seiner Introduzione zu Zanettos Kommentar (p. XXI Anm. 1): «Gli emendamenti alla distribuzione delle battute fra i due personaggi nella fase iniziale della commedia, di fronte alle indicazioni palesemente errate della tradizione manoscritta accolte nella gran parte delle precedenti edizioni, retrocedono opportunamente fin da principio Evelpide in una posizione subordinata rispetto al suo compagno di viaggio.»

8 V. 9 und 10 lässt sie beide von Peisetairo sprechen, wodurch sich im folgenden die Sprecherzuweisung bis zu V. 24 gegenüber Coulon in ihr Gegenteil verkehrt. Die Verbindung von 9 und 10 erscheint sinnvoll (vgl. Dunbar 136 ad loc.), doch könnte man sich fragen, ob die Verse 7–10 nicht insgesamt dem Euelpides gegeben werden sollten (vielleicht mit einer Pause und etwas stummem Spiel nach V. 8) sowie später die Verse 22b–24 zur Gänze dem Peisetairo (mit einer kleinen Pause nach 22b; Dunbar gibt ihm 23–24, dem Euelpides die kurze Zwischenbemerkung in 22b).

9 Handschriften und frühere Editoren geben diese Verse dem Euelpides; Dunbar räumt ein «that could be right» (139 ad loc.), hält jedoch den Pronomengebrauch in V. 17f. und den Anfang von V. 23 für gute Gründe, 13–22a von Peisetairo sprechen zu lassen. Beides erscheint freilich nicht unbedingt zwingend (vgl. Dunbar 143 zu 17f. und die oben in Anm. 8 erwogene Möglichkeit, 22b–24 Peisetairo zu geben).

10 «Dramatically it is no less fitting that each Athenian should ... reveal some of the situation ...» (139).

des Tereus vor allem von Peisetairos, das mit Tereus selbst zum Teil von diesem und zum Teil von Euelpides führen¹¹, wobei Peisetairos allerdings den grösseren Anteil erhält. Insgesamt sieht Dunbar das Hauptkriterium für die Sprecherverteilung in der Sprechsituation und der dabei angenommenen unterschiedlichen Rolle des Peisetairos und Euelpides, während die Vorgaben der Handschriften so gut wie keine Rolle mehr spielen; dies ist freilich berechtigt, seit sich erwiesen hat, dass deren Sprecherbezeichnungen keine antike Autorität für sich beanspruchen können¹².

Es hat nun aber auch Stimmen gegeben, die von der seit Fraenkel und vor allem seit Marzullo erfolgten starken Einschränkung der Rolle des Euelpides nichts wissen wollen: 1987 hat Eugenio Corsini in einem Beitrag zu den *Vögeln* sein Missfallen gegenüber Marzullos Umdrehung der Sprechersituation kurz zu Protokoll gegeben¹³ und sechs Jahre später sein Festhalten an der früheren Sprecherverteilung auch ausführlich zu begründen versucht¹⁴: Corsini weist zu Recht darauf hin (683f.), dass man nicht mit Marzullo jede Wendung mit einer höheren (parodistischen) Stil-Lage einfach deshalb dem Peisetairos geben könne, weil er der Intelligenter sei, sondern die Parodie vielmehr noch kräftiger werde, wenn sie aus dem Munde des (angeblich) ‘dümmeren’ Euelpides komme; dass ferner der utopische Wunsch nach einem *τόπος ἀπράγμων* (V. 44) überhaupt nicht mit der schon bald sich entfaltenden *πολυπραγμοσύνη* des Peisetairos in Einklang zu bringen sei und daher auch kaum von ihm artikuliert werden könne (684)¹⁵; und dass zu diesem herbeigesehnten *τόπος ἀπράγμων* auch die an Tereus gerichtete Frage, *εἴ τινα πόλιν φράσειας ήμιν εὗερον / ὥσπερ σισύραν ἐγκατακλινῆναι μαλιθακήν* (121f.), gut passt (688)¹⁶.

Obwohl also in den letzten Jahrzehnten die Vertreter der Ansicht, dass Euelpides’ in der handschriftlichen Tradition (und daran anschliessend in den früheren Editionen) ziemlich gut verankerte präponderante Rolle in der Eingangspartie nicht den ursprünglichen Absichten des Aristophanes entspreche und dementsprechend korrigiert werden müsse, stark an Boden gewonnen

11 In der Partie 128–142 folgt sie der Argumentation Fraenkels (Dunbar 132, 174).

12 Vgl. J. C. B. Lowe, «The manuscript evidence for changes of speaker in Aristophanes», *BICS* 9 (1962) 27–42.

13 E. Corsini, «Gli ‘Uccelli’ di Aristofane: utopia o satira politica?», in: R. Ugline (ed.), *La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana* (Turin 1987) 69 Anm. 13.

14 E. Corsini, «Il prologo degli *Uccelli* di Aristofane», in: R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Homero all’età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili* (Rom 1993) II 683–688.

15 Corsini droht freilich diesem Argument selbst den Boden unter den Füssen wegzuziehen, wenn er mit dem Gedanken spielt (687), Peisetairos könnte dem arglosen Euelpides die Märchenvorstellung eines *τόπος ἀπράγμων* vorgegaukelt haben, um ihn mit sich zu locken; denn dann könnte man Peisetairos ja zutrauen, die gleiche Vorstellung auch selbst noch einmal in V. 44 zu äussern. Man sollte grundsätzlich nicht über den Rahmen des Dramas hinaus spekulieren.

16 Marzullo, Sommerstein, Zanetto und Dunbar geben die Partie, zu der diese Frage gehört (114–122), dem Peisetairos.

haben, sind die Verfechter der traditionelleren Sprecherverteilung noch nicht ganz verstummt¹⁷. Vielleicht lässt sich in dieser Frage weiterkommen, wenn man zunächst noch etwas genauer die Bühnensituation und die Perspektive und Erwartung der Zuschauer ins Auge fasst, wie sie während der ersten (und zunächst einzigen) Aufführung des Stücks im Frühjahr 414 zu denken wäre; danach könnten auch Überlegungen zu den strukturellen Gegebenheiten dieser Eingangspartie nützlich sein – Überlegungen, wie sie dem grossen Aristophaniker, dem diese Zeilen gewidmet sind, immer besonders wichtig waren¹⁸.

Bereits Eduard Fraenkel hat die Ausgangssituation des Stücks kurz und treffend charakterisiert: «Da sehen wir auf dem steinigen Boden des Bergwalds zwei namenlose Athener umherirren, und es kommt sehr wenig darauf an, wer von den beiden welchen Vogel auf dem Arm hält und wer von ihnen in welchen der sich abwechselnden Jammerufe und Verwünschungen ausbricht»¹⁹. Vor allem der Hinweis auf die Namenlosigkeit ist wichtig: Die *Vögel* gehören zu denjenigen aristophanischen Stücken, in deren Verlauf die Hauptfiguren erst spät Individualnamen erhalten²⁰; die Zuschauer sehen also wirklich nur zwei Schauspieler im Phalloskostüm und mit den Masken alter Männer (vgl. V. 320. 337) vor sich. Wer zu diesem Zeitpunkt sagen könnte, wer von den beiden – oder dass überhaupt einer von ihnen (vgl. unten) – später der Hauptheld sein wird, müsste entweder Hellseher sein oder das Stück bereits gelesen (bzw. vom Dichter entsprechende Informationen erhalten) haben.

Wie angedeutet, kann der Zuschauer zunächst nicht einmal sicher sein, dass eine von diesen beiden Figuren einmal eine bestimmende Rolle im Stück haben wird; vielleicht liefern ja beide nur ein exponierendes Vorgeplänkel, um dann abzutreten und anderen Platz zu machen²¹. Solcher ‘präliminarischer Szenen’, die dialogisch in die Handlung einführen, hat sich Aristophanes ge-

17 In diesem Zusammenhang ist auch auf das Buch von C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro* (Florenz 1984) zu verweisen, das vor kurzem in englischer Übersetzung erschienen ist (*Aristophanes. An author for the stage*, London/New York 1994): Russo ist der Meinung, dass gerade Peisetairos’ recht späte Übernahme der Initiative ab V. 162 dramatisch besonders effektvoll ist («Pistetero infatti balza drammaticamente in primo piano solo col verso 162, allorché esprime un progetto rivoluzionario, del tutto inaspettato» [235, in der engl. Übers. 149]). Russo nimmt übrigens – wie schon N. Terzaghi, *Boll. fil. cl.* 25/1 (1918) 6f. – plausibel an, dass die in 162 einsetzende Initiative des Peisetairos bereits dadurch vorbereitet wird, dass er – und nicht Euelpides – die Frage in 155f. stellt (vgl. Dunbar 183f. ad loc.).

18 Vgl. T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes* (München 1960); ders., «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», in: *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions ...*, Entretiens sur l’Antiquité Classique, publiés par O. Reverdin/B. Grange, Tome XXXVIII (Genève 1993) 51–96.

19 *Beobachtungen zu Aristophanes* (oben Anm. 3) 63.

20 Vgl. hierzu zuletzt E. W. Handley, *Aristophanes and his theatre*, in: *Aristophane ...* (wie oben Anm. 18) 100–104.

21 Allenfalls die Tatsache, dass beide offenbar von Sklaven begleitet waren (vgl. Dunbar 131), die ihnen einige Utensilien hinterhertrugen, mag für die Zuschauer ein Hinweis auf eine wichtigere Rolle gewesen sein.

rade im ersten Jahrzehnt seines Schaffens mehrfach bedient: In seinem zweiten erhaltenen Stück, den *Rittern*, jammern die beiden Sklaven des alten Herrn Demos, Nikias und Demosthenes²², über die Leiden, die sie unter Demos' neuem Sklaven Kleon-Paphlagon zu ertragen haben. Aus ihrem Gespräch entspringt in V. 40–72 die erste zusammenhängende Darstellung der Ausgangssituation des Stücks; bei der Suche nach einem Ausweg aus dieser misslichen Lage kommt Demosthenes (nicht zuletzt aufgrund reichlichen Wein-Konsums) auf die Idee, dem Paphlagon seine wohlbehüteten Orakel zu entwenden, und der gelungene Diebstahl führt zu der wertvollen Erkenntnis, dass dem neuen Hauptsklaven der Sturz aus seiner beherrschenden Position von einem Wurstverkäufer droht (V. 144). Mit dem tatsächlichen Erscheinen eines solchen gleich darauf (in V. 146) geht die einleitende Szene zu Ende: Nikias verschwindet nur wenige Verse später von der Bühne (nach V. 154²³); Demosthenes beginnt in den Hintergrund zu treten, sobald Paphlagon auf die Bühne kommt (V. 235), und verschwindet mit dem Beginn der Parabase (V. 498) ganz. Ähnlich verläuft die Eingangspartie der *Wespen*: Die beiden Sklaven Sosias und Xanthias, die den nach dem Volksgericht süchtigen alten Philokleon im Haus zu bewachen haben, halten sich durch ihr Gespräch gegenseitig davon ab, in Schlaf zu sinken, und aus diesem Gespräch entwickelt sich auch hier die Darlegung der Ausgangssituation des Stücks, die Xanthias in V. 54–75 und 85–135 gibt. Kaum ist dies geschehen, tritt Bdelykleon, Philokleons Sohn und neben ihm die zweite Hauptfigur des Stücks, auf, und damit beginnt die eigentliche Handlung. Schon nach V. 141 verschwindet der eine der beiden Sklaven von der Bühne, und der andere hat im folgenden (vor allem nach 502) nur noch episodische Auftritte. In dem im darauffolgenden Jahr aufgeführten Stück *Der Frieden* hat sich Aristophanes ein weiteres Mal dieses Expositionstypus bedient: Hier sind zwei Sklaven zu Beginn damit beschäftigt, den riesigen Mistkäfer zu füttern, der ihren Herrn Trygaios bald zum Götterhimmel hinauftragen soll; erneut erwächst die Schilderung der Ausgangssituation des Stücks in V. 50–61 und 64–81 aus ihrer beider Gespräch. Gleich danach erscheint Trygaios bereits ‘hoch zu Ross’, d.h. auf dem Mistkäfer (auf der Theaternmaschine); der zweite Sklave vervollständigt im Gespräch mit ihm die Exposition (V. 90–109; der erste Sklave hat bereits nach V. 49 die Bühne verlassen): Jetzt erst wird klar, was Trygaios eigentlich vorhat. Die Szene findet ihren Abschluss mit Trygaios’ paratragischem Abschied von seiner Tochter (sie wurde zusammen mit ihren Schwestern von dem zweiten Sklaven in V. 110–113 aus dem Haus gerufen). Nach V. 149 verschwinden der zweite Sklave und

22 Die beiden werden nirgendwo namentlich genannt, aber A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes*, vol. 2: *Knights* (Warminster 1981) 3 führt plausible Gründe dafür an, dass die athenischen Zuschauer in ihnen wirklich die beiden athenischen Politiker und Generäle erkennen sollten.

23 Er hat nur noch einen einzigen weiteren Ausruf in V. 234, wahrscheinlich aus dem Haus heraus.

die Töchter von der Bühne, und der auf dem Mistkäfer schwebende Trygaios ist nunmehr sich selbst überlassen; mit seinem Flug zum Himmel beginnt jetzt die eigentliche Handlung.

Die Eingangspartien der *Ritter*, der *Wespen* und des *Friedens* wurden hier vergleichsweise ausführlich skizziert, damit die Gemeinsamkeiten mit dem Beginn der *Vögel* besser zum Vorschein treten: Alle diese Anfangssequenzen sind ungefähr gleich lang (zwischen 140 und 150 Versen), und in allen Fällen beginnt nach ihrem Ende etwas deutlich Neues, nämlich die Haupthandlung des Stücks, wobei an dieser Stelle meistens neue und wichtige Personen hinzukommen. Die *Vögel* entsprechen diesem Schema in einigen wesentlichen Punkten, sie weichen in anderen aber auch ab: Auch in ihnen hat die Eingangssequenz etwa die genannte Länge, und ebenso wird sie in der Hauptsache von zwei miteinander im Dialog befindlichen und (zunächst jedenfalls) gleichartig erscheinenden Figuren bestritten. Der erste wichtige Unterschied ist der, dass Euelpides und Peisetairos keine Sklaven sind, deren Rolle nach der Eingangspartie beträchtlich reduziert wird oder sogar ganz aufhört, sondern sich im weiteren Gang der Handlung als recht wichtige Figur bzw. sogar als Hauptfigur entpuppen; es ist aber noch einmal zu betonen (vgl. oben S. 94), dass die Zuschauer dies vor dem Ende der Eingangspartie noch nicht wissen können. Wenn das Publikum sich an Aristophanes' *Ritter*, *Wespen* und den *Frieden* erinnerte – Stücke, die zum Zeitpunkt der Aufführung der *Vögel* zwischen zehn und sieben Jahren zurücklagen (und vielleicht hatten andere Stücke, die Aristophanes zwischen 427, dem Beginn seiner Karriere als Bühnendichter, und 414, dem Jahr der *Vögel*, zur Aufführung brachte, vergleichbare Eingangspartien) –, dann konnte es mit einem ähnlich deutlichen Einschnitt vor der Haupthandlung wie in den drei genannten Stücken rechnen. Es ist sicher ein überlieferungsgeschichtlicher Zufall, dass innerhalb der Reihe der uns noch erhaltenen elf Aristophanes-Stücke die *Vögel* an sechster Stelle, d.h. genau in der Mitte, stehen; es ist aber wohl weniger ein Zufall, dass die *Vögel* das letzte Stück sind, in dem sich Aristophanes einer Kombination von Dialog und expositorischem Monolog bedient, um die Ausgangssituation der Handlung darzustellen; in den späteren Stücken erfolgt die Exposition im Dialog selbst²⁴. Dass die dialogisch exponierenden Personen in den *Vögeln* mit den Hauptfiguren des Stücks bereits identisch sind, verbindet dieses Stück mit allen folgenden, die uns von Aristophanes noch erhalten sind²⁵; aber in diesen folgenden

24 Vgl. Dunbar, a.O. (oben Anm. 2) 133: «*Birds* is the last play of Ar. in which the audience is given the facts by dialogue leading to direct address. Cf. *Eq.*, *V.*, *Pax* and ctr. *Ach.* and *Nu.*, which begin with the main character revealing the necessary facts in an emotional soliloquy, and the later *Lys.*, *Th.* and *Ra.*, in which the necessary facts are conveyed through dialogue alone.»

25 Vgl. Russo, a.O. (oben Anm. 17) 235 [engl. 148f.], der auch darauf hinweist, dass Euelpides noch ähnlich lange wie Xanthias in den *Fröschen* eine (wenigstens zweit-) wichtige Rolle spielt; beide verschwinden ungefähr in der Mitte des jeweiligen Stücks (Euelpides nach V. 846, Xanthias nach V. 813).

ist eigentlich stets von Anfang an klar, dass es sich bei den am Anfang die Bühne betretenden Personen bereits um die Hauptfiguren des Stücks handelt (Lysistrate und ihre weiblichen Mitverschwörerinnen in der *Lysistrate*, Euripides und sein Verwandter in den *Thesmophoriazusen*, Dionysos und Xanthias in den *Fröschen*, Praxagora und ihre Mitverschwörerinnen in den *Ekklesiazusen*, Chremylos und sein Sklave Karion im *Plutos*).

Mit ihrer Form der Exposition stehen die *Vögel* also gewissermassen an einem Übergangspunkt in der Evolution der Dramaturgie des Aristophanes²⁶, die sich an seinen erhaltenen Stücken noch ablesen lässt: Sie greifen einen Expositionstypus auf, den Aristophanes innerhalb des ersten Jahrzehnts seines Schaffens wenigstens dreimal verwandt hat, sie tasten sich aber auch schon mit ersten Schritten in einen Expositionstypus vor, der in allen späteren Stücken des Dichters zur Regel geworden ist. In diesen späteren Stücken ist die Dominanz der einen der zu Beginn auftretenden Figuren sogleich klar; eben dies aber lässt sich im Fall der *Vögel* noch nicht wirklich behaupten, weil sich die Identität der beiden alten Herren, die jeder mit seinem Vogel auf dem Arm zunächst recht ziellos über die Bühne zu irren scheinen, erst enthüllen muss. Auch von den Zielen und Absichten beider erfährt das Publikum zunächst nur wenig: Bis V. 25 hört man lediglich, dass sie nun schon recht lange (V. 6: στάδια πλεῖν ὃ χίλια) den Weg zu (dem zum Wiedehopf gewordenen) Tereus suchen und deshalb von dem Händler Philokrates eine Krähe und eine Elster erstanden haben, die aber bisher als Wegweiser viel zu wünschen übrig liessen. In V. 30–45 stellt sich heraus, dass sie es in Athen vor allem wegen der Prozesswütigkeit der Athener nicht mehr ausgehalten und sich daher auf die Suche nach einem τόπος ἀπράγμων begeben haben; sie haben gewisse Utensilien dabei, um die Niederlassung am ersehnten Ort zünftig mit einem Opfer feiern zu können (V. 43²⁷). In V. 47f. wird deutlich, dass sie τοιαύτην ... πόλιν mit Hilfe des Tereus zu finden hoffen. In 49f. scheint man endlich an einen Ort gelangt zu sein, wo sich Vögel aufhalten, und dieser verwandelt sich dann sogleich in den Aufenthaltsort des Tereus; man ist sozusagen am ersten Etappenziel! In V. 60–84 gilt es zunächst, sich mit dem Vogeldiener des Tereus auseinandersetzen; die Handlung tritt solange auf der Stelle, bis man den Diener endlich dazu hat bewegen können, seinen Herrn herbeizuholen. Wieder nimmt das wechselseitige Erstaunen und Vorstellen eine Reihe von Versen ein (93–106), bis Tereus gezielte Fragen an die Neuankömmlinge zu stellen be-

26 Auch H. J. Newiger, «Die ‘Vögel’ und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes», in: ders. (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie* (Darmstadt 1975) 274 sieht im Prolog der *Vögel* «ein Produkt des Übergangs von einem älteren zu einem jüngeren Typ», fasst ihn aber etwas anders, als es hier geschieht.

27 Dunbar, a.O. (oben Anm. 2) 150 ad loc. macht zu Recht darauf aufmerksam, dass es sich bei dem intendierten Opfer keineswegs um das Ritual für die *Gründung* einer Stadt handeln muss: «at this point the two travellers are talking not of *founding* a city but of *finding* a suitable one with Tereus’ help (47–8)».

ginnt und Handlung und Exposition weitergehen können. Auch jetzt noch lautet die ihm gegebene Antwort, man habe ihn treffen wollen (113), um zu erfahren, ob er ihnen *τινα πόλιν ... εὗερον / ὥσπερ σισύραν ἐγκατακλινῆναι μαλῶακήν* nennen könne (121f.). Tereus erkundigt sich genauer nach dem Charakter der gewünschten Stadt (127) und erhält dabei von beiden Ex-Athenern Spezifikationen, die in die gleiche Richtung gehen²⁸ (128–142). Tereus ist nun tatsächlich in der Lage, den beiden sogar mehrere konkrete Orte zu nennen, wo sie das Leben finden könnten, von dem sie träumen; doch werden alle seine Vorschläge nacheinander aus irgendeinem Grund zurückgewiesen (144–154). Etwas entscheidend Neues bahnt sich mit der Frage *Οὗτος δὲ δὴ τίς ἐσθ’ ὁ μετ’ ὄρνιθων βίος; / Σὺ γὰρ οἶσθ’ ἀκριβῶς* an (155–156a), die deshalb von einigen Kritikern dem Peisetairos gegeben wurde (vgl. oben Anm. 17). Die Antwort, die Tereus gibt (in 156b–157 und 159f.), stellt auch das leichte Leben der Vögel unter das Vorzeichen des *τόπος* (bzw. *βίος*) *ἀπράγμων*, und zwei zustimmende Kommentare des einen der beiden Ex-Athenener begrüßen diesen Aspekt auch ausdrücklich (158. 161). Dann aber lenkt Peisetairos mit einem geradezu signalhaften *Φεῦ φεῦ* das ganze in eine völlig andere Richtung: Er redet von einem *μέγα βούλευμα* und von *δύναμις*, von einem gewaltigen Plan und von Macht – also von Dingen, die mit den bis jetzt zur Sprache gekommenen Ansiedelungsplänen der beiden Auswanderer überhaupt nichts mehr zu tun haben; soll es also wirklich Peisetairos gewesen sein, der zu den Zuschauern von der Sehnsucht nach dem *τόπος ἀπράγμων* sprach und einen solchen auch im Gespräch mit Tereus zu eruieren suchte?

Wenn man die Stärke des Umschlags erkennt, der sich zwischen V. 155 und 162 vollzieht und die ganze Richtung des Stückes ändert, wird man geneigt sein, mit V. 162 eine deutlich andere Partie im Handlungsgang beginnen zu lassen und die davor sich entfaltende Eingangssequenz ähnlich deutlich abzusetzen, wie dies in den *Rittern*, in den *Wespen* und im *Frieden* zu beobachten war. Im *Frieden* umreisst der eine der beiden Sklaven, die den Mistkäfer füttern müssen, in zwei zusammenhängenden Sprechpartien die Ausgangssituation des Stücks, er weiß aber noch nicht genau, wozu dieser Mistkäfer eigentlich gebraucht wird; dies enthüllt sich erst, als der Hauptheld, Trygaios, bereits auf dem Mistkäfer sitzt und sich bereit zum Himmelsflug macht. In ähnlicher Weise könnte auch Euelpides in der Eingangspartie der *Vögel* die Zuschauer mit einem Plan vertraut machen, der gar nicht der eigentliche Plan des Stücks ist (jedenfalls nicht der seines Protagonisten Peisetairos), und die wirkliche Stossrichtung wird erst enthüllt, als die Eingangspartie zu Ende gegangen ist (und die ja immerhin vorgeschlagenen *τόποι ἀπράγμονες* keine

28 Da diese Antworten in sich so völlig parallel sind, könnte wohl jede von beiden von jedem der beiden gesprochen sein («the second picture no less than the first is a reversal of everyday reality», Dunbar 174 ad loc.); Versuche, zwischen beiden eine charakterliche Differenzierung zu entdecken (Marzullo, a.O. [oben Anm. 5] 190), wirken nicht überzeugend.

Zustimmung gefunden haben). Eine so radikale Richtungsänderung liesse es durchaus plausibel erscheinen, dass vorher auch der Hauptheld noch nicht der Hauptheld ist (bzw. noch nicht als solcher in Erscheinung tritt) und somit die stärkere Prominenz hier noch dem Euelpides gehört; die Überraschung, die sich dann mit V. 162ff. anbahnt, könnte durchaus eine dramaturgische Absicht des Aristophanes gewesen sein. Dann wäre die Sprecheraufteilung in denjenigen Handschriften, denen die älteren Editoren bis einschliesslich Coulon mehr oder weniger gefolgt sind, vielleicht doch die richtigere, auch wenn sie nicht selbst bis in die Antike (oder gar bis zu Aristophanes selbst) zurückreicht.