

|                     |   |
|---------------------|---|
| <b>Zeitschrift:</b> | Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica |
| <b>Herausgeber:</b> | Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft  |
| <b>Band:</b>        | 65 (2008)   |
| <b>Heft:</b>        | 2   |
| <b>Artikel:</b>     | Plautinisches im Aulularia-Prolog   |
| <b>Autor:</b>       | Martin, Gunther   |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-1326">https://doi.org/10.5169/seals-1326</a>   |

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## **Plautinisches im *Aulularia*-Prolog**

*Von Gunther Martin, Oxford*

*Abstract:* Im Gegensatz zu Terenz variiert Plautus in der expositorischen Funktion und der narrativen Technik seiner Prologe. Die *Aulularia* unterscheidet sich von allen anderen antiken Komödien dadurch, dass ihr Prologsprecher (der Lar des Euclio) zwar göttlich und somit allwissend, dabei aber nicht unabhängig ist, sondern einem bestimmten der Bühnenhäuser angehört. Seine personale und parteiische Erzählhaltung führt dazu, dass sich die Art, in der er die Vorgeschichte präsentiert, mehr an seinem eigenen Interesse orientiert als an dem des Zuschauers. Es lässt sich zeigen, dass diese narrative Besonderheit wie auch der Inhalt des Prologs auf das Wesen der spezifisch römischen Gottheit abgestimmt ist. Der Prolog dürfte somit in seinen wesentlichen Eigenschaften ein Werk des Plautus, nicht die Übersetzung eines wie auch immer gearteten griechischen Originals sein.

Segen und Fluch für das Werk des Plautus ist der Umstand, dass von der Neuen Attischen Komödie lange Zeit keine nennenswerten Überreste existierten und der Textbestand auch jetzt noch relativ gering ausfällt. Dem römischen Autor wurde so grosse Aufmerksamkeit zuteil, da er für seine Stücke ohne Zweifel attische Vorbilder benutzt hat<sup>1</sup> und deshalb als Mittler zur Annäherung an die griechischen Originale dienen konnte. Andererseits erschöpfte sich die Beachtung seiner Werke weitgehend in dieser Funktion. Entsprechend unsanft behandelte (und behandelt) man seinen Text aber auch und tilgte mal diese Ungereimtheit, mal jene überflüssig erscheinende Stelle, immer auf der Jagd nach dem «reinen», untadeligen attischen Meisterwerk, das dem postulierten Ideal der unbedingten *oīkovouμία* voll entspräche.

Besonders betroffen von solch ambivalenter Aufmerksamkeit war Plautus' *Aulularia*, die generell zu den besten Stücken gezählt wird, die unter Plautus' Namen erhalten sind. Doch auch hier gibt es viele Ungereimtheiten, von denen man annimmt, dass sie das griechische Original entstellen – ein Original, das aufgrund seiner psychologischen und dramaturgischen Feinheiten keinem Geringeren als Menander zugeschrieben wurde<sup>2</sup>: Der zweimalige Versuch des

\* Dem Berner Institut für Klassische Philologie.

1 Pl. *Merc.* 9, *Mil.* 86, *Rud.* 32.

2 Lefèvre (2001) 11 Anm. 5 listet die stattliche Zahl von 40 Befürwortern auf. Geringe Übereinstimmungen genügen den Forschern, sich in der Zuweisung bestätigt zu sehen, so Ussing (1878) 587 zu *Aul.* 300f. und Menander bei Chorikios 32,2,73. Jachmann (1931) 129 schreibt (noch vor der Entdeckung des *Dyskolos*), Menander sei «in Gefahr, des kostbarsten Edelsteins in der Krone, die sein Dichterhaupt schmückt, beraubt zu werden.»

Protagonisten Euclio, sein Gold zu verstecken, und der wiederholte Diebstahl desselben genügen der Erwartung der Philologen ebensowenig wie die Vielzahl der Götter, die im Laufe der Zeit für die Handlung bedeutsam sind, selbst wenn sie nicht auftreten. Der Rekonstruktionsversuche, die diesen als unschön und unattisch empfundenen Makel zu beheben suchen, sind Legion, und selbiges gilt für die Widerlegungen. Auch der jüngste Effort E. Lefèvres fand bei den Kritikern keine ungeteilte Zustimmung<sup>3</sup>.

Die positive Leistung des Plautus, sein eigener Beitrag bei der Gestaltung des Stükkes, wurde dagegen weit seltener anerkannt und erst recht nicht gewürdigt. Dabei kann man am Prolog der *Aulularia* gut erkennen, dass Plautus' «Eingriffe ins Original» häufig besser als schöpferische Neugestaltung eines griechischen Stükkes zu bezeichnen wären<sup>4</sup>. Ziel der folgenden Betrachtungen ist es daher nicht, eine wie auch immer geartete Vorlage zu konstruieren, sondern einen Kunstgriff der plautinischen Darstellung vorzustellen und für den römischen Autor selbst in Anspruch zu nehmen.

Der Prologssprecher der *Aulularia*, der Lar Familiaris des Euclio, ist oftmals gezielen worden, er sage Dinge, die er besser wissen müsste, er kündige Dinge an, die dann nicht einträfen, und er mache Versprechungen, nur um mit seinem Abgang endgültig zu verschwinden und später durch andere Götter ersetzt zu werden. Diese nähmen dann für die Handlung bedeutende Rollen ein, so etwa Fides, die sich als nicht vertrauenswürdig erweise, oder Apollo, der dann endgültig für den Verlust des Schatzes sorge<sup>5</sup>.

Mögen diese Einwände auch nicht vollkommen unberechtigt sein (obwohl sie bisweilen kleinlich wirken)<sup>6</sup>, so übersieht man doch, dass der Prolog unter allen erhaltenen Komödienprologen eine Besonderheit darstellt, die in der Person und Erzählweise des Sprechers liegt. Der Lar ist gar nicht dazu geschaffen, alle Anforderungen zu erfüllen, die die moderne Forschung an ihn stellt.

3 Lefèvre (2001), dagegen Primmer (2004), Braun (2007).

4 Dieser Beitrag richtet sich also gegen Ansichten wie die folgende von Abel (1955) 46: «Plautus ersetzt den griechischen, für uns unkenntlichen Prologgott durch eine typisch römische Gottheit. Welche Änderungen dadurch bedingt sind, lässt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Sie sind jedoch vermutlich gering.» Als Beiträge zur Erforschung von Plautus' Eigenleistung seien hier nur Fraenkel (1922) und Pöschl (1973) genannt.

5 Vgl. Lejay (1925) 156, Lefèvre (2001) 19–23.

6 Nachdem die Handlung im ganzen durchaus den Verlauf nimmt, den der Lar prophezeit (Verlobung Phaedrias mit Megadorus, Hochzeit mit Lyconides – und sogar eine Mitgift in Form des Schatzes), sollte man nicht davon ausgehen, dass Plautus den Plot seines Stükkes nicht kannte, als er den Prolog schrieb. Die Aktivität geht möglicherweise nur im Verborgenen vonstatten, durch den Sinneswandel des einen oder anderen Charakters – sei dieser göttlich veranlasst oder nicht, vgl. Jachmann (1931) 134, Ludwig (1970) 79. Die Anwürfe werden aber spätestens dann haltlos, wenn man bedenkt, dass es im antiken Drama durchaus unmöglich war, im Prolog vage bis irreführende Angaben zum Inhalt des Stükkes zu machen. Schon Euripides bedient sich dieser Technik (*Hipp.* 42, *Ion* 71f., *Bacch.* 52). Dies ist spätestens seit Dalmeyda (1915) bekannt und wurde von Ludwig (1961) 53–55 auch schon ins Feld geführt.

Er ist vielmehr eine Person eigenen Rechts. Seine Rolle füllt er so aus, wie es seinem Charakter entspricht, und der besteht unter anderem darin, dass er zwar ein Gott ist und damit mehr weiss und bewirkt als die Menschen, dabei aber nicht unabhängig und (ironisch-)distanziert agiert, sondern an einen Haushalt gebunden ist. Daher dominiert seine persönliche Sicht und Einstellung den Monolog und beeinflusst nicht nur die Handlung (jedenfalls seiner eigenen Beschreibung nach), sondern zusätzlich auch die Art und Weise, wie er die Vorgeschichte darstellt und einen Ausblick auf die Handlung gibt.

Das Stück nimmt seinen Anfang, indem der Lar aus dem Haus des Euclio tritt, oder besser gesagt: aus seinem eigenen Haus, wie er uns gleich zu Beginn versichert:

*Ne quis miretur qui sim, paucis eloquar.  
ego Lar sum familiaris ex hac familia  
unde exeuntem me aspexistis. hanc domum  
iam multos annos est cum possideo et colo  
patri avoque iam huius qui nunc hic habet.*  
(1–5)

Auf den ersten Blick wirkt die Wiederholung der Wurzel *famil-* unbeholfen. Beachtet man jedoch, wie der Gott auch in den nächsten Versen seine enge Verbindung mit dem Haus betont – *er* besitzt es und *er* übernimmt den Schutz der darin lebenden Menschen –, so wird es auch gestattet sein, den doppelten Hinweis auf die Hausgemeinschaft als Betonung seiner Zugehörigkeit zu deuten<sup>7</sup>. Sowohl in seiner Vorstellung als auch am Anfang der Exposition der Vorgeschichte, die den grössten Teil des Prologs einnimmt (vv. 3–30), erfährt der Zuschauer also, dass dieser Lar nicht etwa die übliche Rolle eines von den Handlungsteilnehmern zu trennenden, allwissenden Prologgottes einzunehmen gedenkt. Er fühlt sich den anderen Figuren der Handlung keinesfalls so nahe wie der Familie «seines» Hauses. Zu deren Gunsten handelt er, ihr steht er zur Seite, wie schon das Wort *colo* (v. 4) verdeutlicht. Diese Beobachtung wird gestützt von der Erzählhaltung, aus der die Vorgeschichte dargelegt wird.

Der Grossvater des jetzigen Hausherrn vertraute dem Lar einen Kessel Goldes an, indem er diesen im Herd vergrub. Im Besitz seines eigenen Sohnes wollte er ihn aus Geiz (*avidum ingenium*, v. 9) nicht sehen, so hinterliess er jenem nur einen kleinen Acker, durch dessen Bewirtschaftung er sich ein Auskommen schaffen sollte. Nun tritt der Lar erstmals auf den Plan und ist bereit, selbst aktiv zu werden:

7 Die Deutung als reines «Sprachspiel» (Stockert (1983) ad loc.) befriedigt m.E. nicht. Auch in der von Stockert angegebenen Parallelstelle *Amph.* 359 (*quin me esse huius familiae familiarem praedico*) ist deutlich spürbar, wie wichtig es für den Sklaven in der gegenwärtigen Situation ist, seine äusserliche Verbindung und seine Loyalität zum Haus hervorzuheben.

*ubi is obiit mortem qui mihi id aurum credidit,  
 coepi observare, ecqui maiorem filius  
 mihi honorem haberet quam eius habuisse pater.  
 atque ille vero minus minusque impendio  
 curare minusque me impertire honoribus.  
 item a me contra factum est, nam item obiit diem.*

(15–20)

Alles, was bisher geschah, wurde nicht lediglich von einem der Beteiligten aus einer ansonst sachlichen Perspektive erzählt – der Sprecher beschränkt sich nicht darauf, den Gang der Ereignisse wiederzugeben. Vielmehr berichtet er aus einer gewissermassen personalen Haltung heraus. Er referiert nicht nur, welche Rolle er selbst einnimmt, sondern verrät die Motive, die ihn zur Aktivität bzw. zum Verharren in der Passivität bewegen. Seiner Loyalität tut dies keinen Abbruch, da er auf diese Weise dem Wunsch des Grossvaters genügt, der ihm gegenüber zwar auch nicht gerade grosszügig gewesen zu sein scheint, ihn aber doch noch mehr verehrt hat als sein Sohn. Der Enkel und jetzige Besitzer des Hauses, Euclio, bleibt diesem Wesenszug seiner Vorfahren treu. Wie schon bei seinem Vater hören wir nur, wie sich dessen Verhältnis zu unserem Lar gestaltet:

*is ex se hunc reliquit qui hic nunc habitat filium  
 pariter moratum ut pater avosque huius fuit.*

(21–22)

Erst Phaedria, die Tochter des Hauses, durchbricht die Familientradition des Geizes und ehrt den Lar auf eine Art und Weise, die diesem genehm ist: Von ihr erhält er Weihrauch, Wein und Kränze, also die Gaben, die den Laren üblicherweise dargebracht werden (vv. 24–25).

Von einer «Handlung» oder «Vorgeschichte» der Komödie kann bis zu diesem Punkt, mit Ausnahme der Erwähnung des Schatzes, keine Rede sein. Auch lässt sich schwerlich behaupten, die Erzählung diene der Exposition der Handelnden. Dazu hätte es der im Verhältnis zur knappen Vorstellung Euclios sehr ausführlichen Charakterisierung der vorausgehenden Generationen nicht bedurft. Was der Lar dem Zuschauer mitteilt, ist das, was ihm selbst wichtig ist, nicht aber das, was für das Verständnis der Handlung unentbehrlich ist. Euclio hätte lediglich einen Schatz finden müssen – woher dieser stammt, ist weiter nicht von Belang. Vielmehr ist die für das Stück wesentliche Information, die wir der ganzen Passage entnehmen, nämlich aus welchem Motiv der Lar den Schatz bis zu dieser Generation versteckt gehalten hat, nur implizit ausgedrückt: Euclios Geiz hat ihm bisher keine Veranlassung gegeben, den Goldtopf herzugeben.

Hat er also bisher nichts getan, ausser den Schatz zu hüten, so greift der Lar nun umso stärker in den Lauf der Dinge ein. Die Zuwendung Phaedrias hat ihn

offenbar dazu bewegt, ihr zuliebe – oder ihr zu Ehren (*eius honoris gratia*) – aktiv zu werden. Zunächst hat er, das fand noch vor dem Beginn der Bühnenhandlung statt, Euclio den Schatz entdecken lassen:

*eius honoris gratia  
feci, thensaurum ut hic reperiret Euclio,  
quo illam facilius nuptum, si vellet, daret.  
nam eam compressit de summo adulescens loco.  
is scit adulescens quae sit quam compresserit,  
illa illum nescit, neque compressam autem pater.*

(25–30)

An diesem Punkt verlässt die Erzählung zum ersten Mal den Rahmen von Euclios Haus. Eine neue Person wird eingeführt, aber nicht etwa als eigenständiger Charakter, sondern wieder nur in ihrer Beziehung zum Haushalt des Lars. Sie tritt nur deshalb ins Blickfeld, weil sie ihrerseits auf eher rüde Weise mit der Familie in Kontakt getreten ist. Bisher haben wir auch noch gar nicht erfahren, um wen es sich handelt, nur die «dramatische Funktion» des vornehmen jungen Mannes als Schänder Phaedrias wurde bis jetzt benannt. Er, Neffe des Nachbarn und (wie wir in Kürze erfahren werden) mit dem sprechenden Namen Lyconides belegt, veranlasst das Eingreifen des Lars (v. 28: *nam*).

In v. 31 erfolgt der Übergang von dem, was vor der Handlung liegt, zum Inhalt des Stückes an sich. Dies zeigt bereits der Tempuswechsel von *fecī* (v. 26) zu zweimaligem *faciam*:

*eam ego hodie faciam ut hic senex de proximo  
sibi uxorem poscat. id ea faciam gratia,  
quo ille eam facilius ducat qui compresserat.  
et hic qui poscat eam sibi uxorem senex,  
is adulescentis illius est avonculus,  
qui illam stupravit noctu, Cereris vigiliis.*

(31–36)

In der Tat weiss der Nachbar (Megadorus) noch nichts von seinem Glück. Zwar hat er offenbar bereits ein Auge auf die Nachbarstochter geworfen, doch denkt er nicht daran, sich zu vermählen, bis ihn seine Schwester dazu auffordert. Dann allerdings will er keine andere als Phaedria, um deren Hand er schnurstracks anhält. All dies erfahren wir jedoch erst im zweiten Akt, wo es sich als Teil der Handlung zuträgt (vv. 149–172). Der Lar beschränkt sich nämlich bei seiner Auskunft auf das Nötigste: Megadorus fristet eine Existenz als Hilfsfigur und ist lediglich dazu da, seinem Neffen auf die Sprünge zu helfen, damit sich am Ende wie üblich die Richtigen finden. Ausserdem nutzt der Lar die Gelegenheit, den Zuschauern zu erklären, wie die Person, die im Nachbarhaus wohnt, mit der Geschichte verbunden ist. Eine Einführung um seiner selbst willen erhält

Megadorus dagegen nicht; nicht einmal sein Name wird genannt (wie auch sonst im Prolog alle Personen ausser Euclio anonym bleiben). Über Lyconides hören wir nur insofern etwas Neues, als er vom Lar dazu gebracht werden soll, die Ehre Phaedrias wiederherzustellen. Beide Nachbarn werden nur in Finalsätzen genannt, als wären sie Spielfiguren, die der Lar bewegt, um der Handlung den gewünschten Verlauf zu geben. Erst am Schluss wird die Verwandtschaft von Megadorus und Lyconides explizit thematisiert. Doch von einer regelrechten Vorstellung kann nicht die Rede sein. Es bleibt auch unerwähnt, welche Funktion das Heiligtum auf der einen Seite<sup>8</sup> der Bühne hat und welcher Gottheit es gehört. Der Zuschauer kann es zwar gewiss als Tempel erkennen, doch es ist unwahrscheinlich, dass er den Namen der Gottheit kennt, bevor sie in v. 583 als Fides identifiziert wird<sup>9</sup>.

Nach den oben zitierten Worten erwähnt der Lar ein Geräusch und beendet daher den Prolog. Er kehrt zurück in sein Haus, um die Bühne für Euclio und dessen Magd freizugeben.

Die narrative Technik, die bei diesem Prolog angewendet wird, ist ohne Parallele. Sie ist auf die Figur des Lars zurückzuführen bzw. ganz auf diesen abgestimmt. Einerseits ist der Sprecher eine Gottheit. Dies ist unvermeidlich, da keiner der beteiligten Sterblichen genug weiß, um das Publikum über die Ausgangslage in Kenntnis zu setzen: Vom Schatz hat nur Euclio Kenntnis, von der Schwangerschaft wissen nur Phaedria, die Hausdienerin und wahrscheinlich der werdende Vater<sup>10</sup>, und über die Identität des Vergewaltigers ist nur dieser selbst nicht im unklaren. Der Prologssprecher schenkt zwar seine Sympathien nur einem kleinen Personenkreis, sein Wissen jedoch beschränkt sich nicht auf seinen Bereich, und daher kann er dem Zuschauer die Lage erklären. Zudem vermag er, nach eigener Aussage, die Handlung zu lenken, und zwar so, dass sie zu dem Ziel kommt, das er anstrebt. Andererseits teilt er aber nicht die Eigenschaft anderer *πρόσωπα προτοτικά*, die Ausgangslage als mehr oder weniger olympischer Beobachter zu präsentieren. Er beschreibt die Vorgeschichte nicht «von aussen», indem er das vorträgt, was für die Handlung wichtig ist (sogar die prologssprechenden *dramatis personae* in anderen Stücken tun das zum Teil eher als er)<sup>11</sup>. Vielmehr sind die

8 Links: Rosivach (1970) 449–451, rechts: Johnston (1933) 28. Dagegen plädieren Stockert (1983) 23 und Primmer (1992) 88 nach wie vor für die Bühnenmitte – bezeichnenderweise aufgrund der Analogie zur Nymphengrotte des *Dyskolos* bzw. allgemein der griechischen Tradition.

9 Vgl. Hunter (1981) 39, Primmer (1992) 98.

10 Lyconides scheint in v. 692–693 nicht weiter überrascht über den Geburtsschrei der Phaedria, obwohl doch die Schwangerschaft sich nicht weiter herumgesprochen hat. Hier hilft wohl die Regel, dass in der Komödie Übergriffe nach Art des Lyconides regelmässig auf fruchtbaren Boden fallen.

11 Handlungsteilnehmer als Prologssprecher: *Merc.* (40–110, subjektiv), *Mil.* (99–144 weitgehend objektiv, auch wenn Palaestrio selbst vorkommt; die Beschreibung des *miles* (88–98) und der Ausblick auf die Handlung (145–155) sind dagegen stärker persönlich gefärbt). Die Vorgeschichte (und manchmal auch in aller Kürze der Gang der Ereignisse) wird von anderen als

Elemente seiner Erzählung so gewichtet, wie sie seiner persönlichen Wahrnehmung entsprechen. Der Prolog scheint also nicht so abgefasst zu sein, dass er in erster Linie den Zuschauer in die Lage versetzt, dem Stück zu folgen.

Aufschlussreich ist hier der Vergleich mit dem Prolog zu Menanders *Dyskolos*. Dieser weist weitgehende Ähnlichkeit mit dem der *Aulularia* auf, die sich so nur in diesen beiden Prologen findet,<sup>12</sup> bei deutlichen Unterschieden in der Expositionstechnik. Vor allem der Umstand, dass der Prologgott etwas ins Werk setzt, um der Tochter eines unangenehmen Zeitgenossen zur Vermählung zu verhelfen, verbindet beide Szenen. In beiden Fällen ist es die Verehrung durch die Tochter, die die Gottheit zu belohnen wünscht. Im *Dyskolos* lautet die entsprechende Passage (vv. 36–44):

τὰς δὲ συντρόφους ἐμοὶ<sup>13</sup>  
Νύμφας κολακεύουσ' ἐπιμελῶς τιμῶσά τε  
πέπεικεν αὐτῆς ἐπιμέλειαν σχεῖν τινα  
ἡμᾶς· νεανίσκον τε [...]]  
ἥκοντ' ἐπὶ Θήραν μετὰ κυνηγέτου τινὸς  
[ ]ν κατὰ τύχην παραβαλόντ' εἰς τὸν τόπον  
[ ] ἔχειν πως ἐνθεαστικῶς ποῶ.

Phaedria wird von ihrem Hausgott weniger zielgerichtet dargestellt als die Tochter des Knemon von Pan in der griechischen Komödie, aber sonst findet sich selbst zu Plautus' *faciam* noch das Pendant ποῶ. Deutlich ist aber der Unterschied in der Exposition des Bühnenaufbaus sowie des Familienhintergrunds (vv. 1–6, 22–26):

den *dramatis personae* in den folgenden Stücken dargelegt: *Capt.* (1–50), *Cas.* (35–86), *Cist.* (Gott Auxilium: 156–197), *Men.* (17–68), *Most.* (59–122; zwei kurze Unterbrechungen, 79–82 und 116–118 bestehen nur aus Kommunikation zwischen dem anonymen Prologredner und dem Publikum und haben keinen Bezug zur Handlung), *Rud.* (33–81; nur kurz verfällt der Prologredner, der Gott Arcturus, in eine stark subjektive Erzählhaltung, wenn er von seinem eigenen Eingreifen berichtet: 67–71). Der Sprecher im *Truculentus* scheint wiederum anonym zu sein. Sein Bericht ist nicht vollständig (12–21, mit vermutlich nicht allzu grossen Lücken). Die erhaltenen Passagen befassen sich nur mit der *meretrix Phronesium*, doch ist die eigentliche Vorgeschichte so kurz (18–21), dass man von einem einheitlich-subjektiven Blickwinkel ohnehin kaum sprechen kann. Der *Amphitruo* ist ein Sonderfall, da in diesem Stück der Prologredner Hermes sowohl an der Handlung beteiligt als auch göttlich ist. Er unterlässt es nicht, seine eigene Situation und sein Wesen zu thematisieren (in meta-theatralischer Weise: 1–96, 116–130), doch die Vorgeschichte (97–115, 131–141) erzählt er, ohne dass nicht auch ein anderer Gott in derselben Lage dasselbe sagen könnten.

12 Man hat den *Dyskolos* bisweilen für die Vorlage der *Aulularia* gehalten (so schon Geffcken (1898) 16, Trencsényi-Waldapfel (1965)), ist aber inzwischen davon abgekommen. Bei einem direkten Abhängigkeitsverhältnis wäre allerdings die Eigenständigkeit des Plautus nur umso höher zu veranschlagen.

τῆς Ἀττικῆς νομίζετ’ εἶναι τὸν τόπον,  
 Φυλήν, τὸ νυμφαῖον δ’ ὅθεν προέρχομαι  
 Φυλασίων καὶ τῶν δυναμένων τὰς πέτρας  
 ἐνθάδε γεωργεῖν, ιερὸν ἐπιφανὲς πάνυ.  
 τὸν ἀγρὸν δὲ τὸν ἐπὶ δεξί οἰκεῖ τουτονὶ  
 Κνήμων [...]

ἀπῆλθε πρὸς τὸν ὑὸν ἡ γυνὴ πάλιν  
 τὸν πρότερον αὐτῇ γενόμενον. χωρίδιον  
 τούτῳ δ’ ὑπάρχον ἥν τι μικρὸν ἐνθαδὶ  
 ἐν γειτόνων, οὗ διατρέφει νυνὶ κακῶς  
 τὴν μητέρ’ ...

Wie der Lar so tritt auch Pan aus dem Gebäude, zu dem er gehört, doch teilt er sich die Behausung nicht mit Sterblichen. Er stellt nacheinander die einzelnen Parteien vor. Mit Namen ist er ebenso sparsam wie sein römisches Gegenstück, aber es ist nicht erkennbar, dass er sich auf eine Partei konzentriert und die andere nur in Relation zu dieser vorstellt – obwohl er natürlich über Knemon mehr zu sagen hat als über Gorgias auf der anderen Seite der Bühne. Die ausführliche Erwähnung von Knemons Tochter und ihrer Beziehung zum Sprecher geschieht erst, nachdem der Bühnenaufbau geschildert ist und die Hausbewohner vorgestellt wurden. Die Exposition, die Vermittlung von Information, so dass die Zuschauer die folgende Handlung einordnen und verstehen können, ist Ziel und Funktion der Szene. Eine enge Verbindung besteht zwischen Pan und den Menschen, im Gegensatz zum Lar, nicht von vornherein aufgrund der Natur des Gottes, sondern wird erst durch Verehrung hergestellt.

Demgegenüber ist in der *Aulularia* das Gleichgewicht auf der Bühne verschoben, die beiden Wohnhäuser sind nicht gleichwertig, sondern der Rest der Bühne erhält nur durch seine Beziehung zu Euclios Familie eine Bedeutung. Dazu kommt noch ein anderes Element. Pan legt bei seinem Monolog grosse Zurückhaltung an den Tag: In den ersten Versen erklärt er die Topographie, identifiziert das Nymphäum und charakterisiert den Besitzer des einen Hauses, bevor er wie im Vorbeigehen seinen eigenen Namen einfliessen lässt (v. 12). Am Ende berichtet er, wie die Nymphen und er von dem Mädchen dazu gebracht wurden, ihr beizustehen, und wie er helfen wird. Aufgrund ihrer Ehrbezeugung wird ihr nämlich der junge Mann durch sein (Pans) Dazutun verfallen. Der Lar dagegen posaunt gleich heraus, wer er ist. Seine Eitelkeit, wenn nicht gar sein Drang zur Selbstdarstellung, wird auch am Ende deutlich, wenn er relativ breit darlegt, wie er eingreifen wird und – vor allem – was sein Eingreifen in Gang setzen wird; sein Einfluss entfaltet sich nur indirekt, indem er nämlich nicht Lyconides zur Brautwerbung veranlasst, sondern den Onkel, und erst so bei dem jungen Mann den Wunsch entstehen lässt, sein Opfer zu ehelichen. Wir erhalten also ein sehr viel stärker ausgeprägtes Porträt vom Lar des Euclio als von Pan.

Im Folgenden sollen uns zwei Fragen beschäftigen, die Aufschluss über Plautus' Leistung geben können: erstens, ob die *Rolle*, die der Lar spielt, seine Verbindung mit der Handlung, spezifisch ist oder auch von einer anderen Gottheit hätte eingenommen werden können, und zweitens, ob der *Text* in der Form, wie er abgefasst ist, nur vom Lar selbst gesprochen werden konnte oder unspezifisch in Hinsicht auf den Sprecher ist.

Die enge Verbindung mit einer Familie, die das Wesen des Lars ausmacht, scheint ihn für die Rolle zu prädestinieren. Doch sieht man am Falle von Menanders Pan, dass Hilfestellung kein Spezifikum eines Hausgottes sein muss. Hinzu kommen noch andere Elemente der Handlung, die den Lar mit dem Geschehen auf und hinter der Bühne verbinden. Ein Unterschied zum *Dyskolos* besteht in der Schwangerschaft des Mädchens. Der Lar leistet nicht lediglich dem ihn verehrenden Mädchen einen Gefallen als Gegenleistung, sondern um ihre Ehre zu bewahren, sorgt er dafür, dass sich der Vater des ungeborenen Kindes (wieder) für Phaedria interessiert. Das Wohl und der Fortbestand der Familie in ehrenhaften Verhältnissen ist also das Ziel. Von weiteren Kindern Euclios hören wir jedenfalls nichts. Der Lar ist in diesem Zusammenhang zweifach betroffen: Er ist von alters her Beschützer von Haus und Hof<sup>13</sup> – und Lyconides' Übergriff stellt ohne Frage einen Angriff auf die Stellung des Hauses des absonderlichen, geizigen, aber an sich nicht unehrenhaften Euclio dar<sup>14</sup>. Indem er also die Hochzeit arrangiert, wird der Lar seiner Rolle in diesem Sinne gerecht. Das zweite Wesensmerkmal, vielleicht sogar das ursprüngliche Wesen des Lars als solchen ist seine Zuständigkeit für das Gedeihen der Familie auf dem Gebiet der Fruchtbarkeit. Nach neuerer Ansicht zeigen die altrömischen Quellen, «dass nach archaischer römischer Vorstellung *in den Laren die deifizierte männliche Zeugungskraft verehrt wurde, die sich im Herdfeuer manifestierte*»<sup>15</sup>. Bei einer Schwangerschaft ist also der Lar besonders betroffen und gefordert. Sein Ziel muss es sein, für Mutter und Kind zu sorgen.

Die einzige explizite Erwähnung des Lars im Stück ist kennzeichnend für seine enge Verbindung mit der Situation: Euclio kehrt vom Markt zurück, wo er ursprünglich mit – für seine Verhältnisse – locker sitzendem Geldbeutel Schlemmereien für das Hochzeitsbankett seiner Tochter besorgen wollte. Da er aber nach eigener Ansicht das Geld für derartige Luxusgüter nicht besitzt, macht er aus seiner vermeintlichen Armut eine Tugend, kauft aber doch noch etwas:

*nunc tusculum emi et hasc(e) coronas floreas:  
haec imponentur in focum nostro Lari,  
ut fortunatas faciat gnatae nuptias.*

(385–387)

13 Vgl. bereits das *Carmen Arvale* (ILLRP<sup>2</sup> 4).

14 Konstan (1983) 38–39.

15 Petersmann (2002) 258, die Hervorhebung stammt vom Autor.

Der einzige Gott, der etwas erhält, ist der Lar – wohlgemerkt der Lar desjenigen Haushalts, den die Braut verlässt<sup>16</sup>. Er soll nach Euclios Wunsch die Ehe seines Schützlings fördern. Dass er dies bereits tut, zeigen die mit *feci* und *faciam* eingeleiteten Sätze im Prolog: Im Finalsatz wird in allen drei Fällen die erwünschte Hochzeit als Ziel genannt. Und das Kind als legitimes Ergebnis des Eheverhältnisses ist wiederum aufs engste mit der Fruchtbarkeit, die der Lar personifiziert, verknüpft.

Eine weitere Beziehung zwischen Euclios Interpretation des römischen Lars und der oben zitierten besteht in der Nennung des Herds<sup>17</sup>. Die Bedeutung dieses Ortes für die gesamte Komödie ist evident. Als Euclios Grossvater dem Lar den Schatz anvertraut, versteckt er diesen im Herd (und zwar *venerans me*, so dass der Kausalzusammenhang eindeutig wird). Euclio belässt ihn dort<sup>18</sup>, weshalb ihn natürlich die Anwesenheit der Köche (Szenen II.8 bis III.4) nur umso mehr beunruhigt. Seine Manie erreicht ihre schärfste Ausprägung, als er der Magd Staphyla verbietet, in seiner Abwesenheit irgend jemandem etwas zu leihen oder zu geben:

*abi intro, occlude ianuam. iam ego hic ero.  
cave quemquam alienum in aedis intro miseris.  
quod quispiam ignem quaerat, extingui volo,  
ne causae quid sit quod te quisquam quaeritet.  
nam si ignis vivet, tu extinguere extempulo.  
tum aquam aufugisse dicio, si quis petet.*

(89–94)

Die Gedankenführung ist klar: Zuerst erlässt Euclio ein allgemeines Verbot, einen Fremden ins Haus einzulassen. Unmittelbar danach spricht Euclio von dem, was ihm am meisten am Herzen liegt: dem Herd. Vom Gedanken des Feuers, von dem er Fremde fernzuhalten bestrebt ist, springt er (gemäss der Kombination *aqua et igni interdicere*) zum Wasser über. Anschliessend (v. 95f.) wird er allgemeiner und spricht von einzelnen Haushaltsgegenständen. Wenn er also auch die Prinzipien des Zusammenlebens angreift, indem er sich selbst von der Gemeinschaft im Gebrauch von Feuer und Wasser ausschliesst, so ist sein Handeln doch verständlich und durch die Feuerstelle als Ort des Schatzes motiviert. Schatz und Herd gehören zusammen, und der Lar ist die Gestalt, die

16 Auch der Lar des Bräutigams wird bedacht: Die Braut bringt drei Asse mit in ihr künftiges Haus, wovon sie einen dem Bräutigam gibt, einen an den Herd legt und einen am *compitum* deponiert, vgl. *Non.* 531 aus Varro.

17 Zur Lokalisierung der Lar-Schreine in der Küche vgl. Foss (1997) 198–200.

18 Frg. III (*ego ecfodiebam in die denos scrobes*) will, sofern es sich um zehn verschiedene Verstecke handelt, nicht recht zum Rest des Stückes passen: Neben den angeführten Stellen vgl. auch vv. 39, 65 und 80, wo nur von Kontrolle die Rede ist (auch dafür muss man natürlich eine Grube graben), nicht von einem Transfer des Schatzes.

am unmittelbarsten mit diesem Angelpunkt der Handlung zusammenhängt. Im Befehl, das Feuer im Herd zu löschen, drückt sich aber auch aus, wie wenig Euclio den Lar achtet, worüber dieser sich ja auch im Prolog beschwert hat.

Was als das ursprüngliche Wesen des Lars herausgestellt wurde, hat also auch bei Plautus noch seine Spuren hinterlassen. Der Lar erscheint als Gottheit mit sehr enger Verbindung zur Handlung, weil die beiden Hauptmotive des Stückes, der Goldtopf ebenso wie die Schwangerschaft und Hochzeit Phaedrias, seinen ureigenen Wirkungsbereich betreffen.

Der Lar gibt dem Prolog also nicht nur ein wenig römisches Kolorit inmitten des griechischen Schauplatzes, er ist keine Notlösung in Alternative zu einer nicht näher zu bestimmenden griechischen Gottheit der Vorlage. Vielmehr fügt er sich auch in seiner Persönlichkeit ideal ins Stück ein, wie kein uns bekannter griechischer Gott es könnte<sup>19</sup>. Der Unterschied zum *Dyskolos* ist klar: Pan ist nicht in derselben Weise mit den Motiven des Stücks verbunden wie der Lar. Zwar ist seine Aktivität klarer bemerkbar (er erscheint Sostratos' Mutter im Traum, vv. 407–411, und wird mehrfach angerufen, vv. 311, 401, 572), doch dem Stück und dem Prolog ginge wenig verloren, wenn statt seiner eine andere Gottheit die Exposition lieferte. Der Schauplatz auf dem Lande ist das Einzige, was ihn geeigneter erscheinen lässt als andere Götter – doch die Gegend scheint doch noch zu kultiviert für einen Gott der Schäfer und Jäger. Zu sagen, dass Pan den Prolog sprechen müsse, weil das Stück in Phyle spielt, wo er in der Tat einen Schrein hatte, hiesse sicherlich, Ursache und Folge zu verwechseln.

Hier schliesst sich die zweite Frage an: Könnte Plautus einfach einen griechischen Prologgott von der Art Pans ersetzt haben, der denselben Text ursprünglich auf Griechisch vorgetragen hätte? Plautus hätte dann lediglich den Namen vertauscht, weil der römische Lar besser ins Stück gepasst hätte als das Original.

Die Antwort ist ein klares Nein. Wenn beispielsweise Agathe Tyche, die oft als ursprüngliche Göttin genannt worden ist und die eine dramaturgisch sinnvolle Wahl darstellt<sup>20</sup>, wirklich den Prolog gesprochen haben sollte, so muss dieser von grundsätzlich anderer Art gewesen sein als derjenige, den uns Plautus bietet. Die Erzählperspektive im Prolog der *Aulularia* verlangt vielmehr einen

19 Hestia vereinigt viele der Züge auf sich, die der Lar im römischen Bereich trägt: Sie kann schützende Funktion einnehmen und ist selbstverständlich ganz unmittelbar der Herd selbst. Allerdings fehlen ihr persönliche Züge: Hestia ist ein Herd, keine anthropomorphe Gottheit, vgl. Parker (2005) 13f., 19, Nilsson (1967) 338. Sie unterscheidet sich damit auch von den Prologsprechern der griechisch-römischen Komödie, die entweder als personale Gottheiten etabliert (Lar, Arcturus und Hermes bei Plautus, Pan, Tyche und Heros bei Menander) oder Personifikationen von Abstrakta (Plautus: Auxilium, Menander: Amathia, Orge?) sind. Darüber hinaus wäre nicht bekannt, dass sie für eine das Haus verlassende Braut zuständig wäre. Hunter (1981) 44 bringt die Sache trocken auf den Punkt, wenn er sagt: «If it was the god of the temple rather than the house-god who delivered the prologue, then it would explain why it is so difficult to find a Greek model for the *Lar*».

20 Kunst (1919) 119, Primmer (1992) 98f, Lefèvre (2001) 22 (mit Anm. 20).

Gott, der im Haus ansässig ist. Es wäre nur schwer erklärbar, warum eine Gottheit wie Tyche bei der Vorstellung der Charaktere so einseitig erscheinen und sich so stark mit einer Familie identifizieren sollte.

Vom Prolog, wie er steht, auf das griechische Vorbild zu schliessen, muss also scheitern: Ein anderer Gott hätte weder dieselbe Art von Prolog halten können, noch hätten die einzelnen Aspekte der Handlung in ähnlicher Weise zu der Natur des Sprechers gepasst. Plautus setzt den Sprecher in einer Weise ein, wie es in Athen nicht möglich war. Vielmehr hat er aller Wahrscheinlichkeit nach den Prolog vollständig umgestaltet und die Vereinigung von Göttlichkeit und eingeschränkter Perspektive des Sprechers bei der «Besetzung» der Prologrolle mit dem Lar selbst vorgenommen. Man kann nicht ausschliessen, dass dieses Prinzip mit einem anderen Gott in einem anderen Stück schon von einem Griechen entwickelt worden sein könnte, aber zumindest die Anwendung auf die *Aulularia* dürfte die kreative Leistung des Plautus sein.

Es bliebe die Frage nach der Motivation, die Plautus den Prolog in einer Weise gestalten liess, bei der der Sprecher sich so sehr von anderen Prologgöttern unterscheidet. Sicher wäre es möglich gewesen, dieselbe Gottheit wie im griechischen Stück auftreten zu lassen. Was Plautus gewinnt, ist zum einen die engere Verzahnung von Prolog und Handlung und damit grössere Einheitlichkeit des Stücks, zum anderen aber vielleicht auch ein Gewinn an Plausibilität: Das Eingreifen der Gottheit wird so verständlicher. Es mag (jedenfalls innerhalb des Rahmens griechisch-römischer Bühnenfrömmigkeit) schon *per se* «wahrscheinlicher» sein, dass der zuständige Hausgott dem ehrerbietigen Töchterchen aus der Bredouille hilft, als dass ein benachbarter Gott dies tut. Diese Wahrscheinlichkeit muss sich aber noch erhöhen, wenn der nötige Aufwand für den Gott grösser wird.

Wiederum mag der Vergleich mit dem *Dyskolos* aufschlussreich sein: Pan erklärt leichthin, dass er im jungen Sostratos Liebe zu seinem Schützling erwecken wird. Für den Rest der Handlung sind die beiden (zumindest soweit es im Prolog angedeutet wird) selbst zuständig; Pan bricht jedenfalls nach der Ankündigung seiner Handlung sofort mit der Exposition ab und gibt keinen weiteren Ausblick auf die Handlung.

Der Lar dagegen hat mit einem weiteren Problem zu kämpfen: Er muss auch noch Euclio den Schatz finden lassen. Die *Aulularia* ist ja unter den Plautus-Analytikern berüchtigt dafür, dass sie zwei Handlungen vereinigt: die Geizhandlung und die Liebeshandlung<sup>21</sup>. Der Einsatz, der dem Prologgott abverlangt wird, ist

21 Oft wurde festgestellt, dass die Geschichte von Euclio und seinem Topf nur lose mit der Eheanbahnung von Lyconides und Phaedria verbunden ist: Duckworth (1952) 143, Batzer (1956) 15. Auch wenn die brillanteste Szene des Stücks (das Missverständnis zwischen Euclio und Lyconides in IV.10, bei dem die beiden aneinander vorbeireden, weil jeder seinen eigenen «Schatz» im Sinn hat) nur durch diese Verknüpfung möglich ist, wird hinter dieser in der Regel

dementsprechend höher. Der Schatz muss und darf nur dann gefunden werden, wenn das Mädchen ihn braucht. Ein externer Prologgott, der nicht nur die Gefühle der Nachbarn, sondern auch einen Schatz unter seiner Kontrolle hat, den er Euclio einfach so finden lassen kann, mag da weniger plausibel sein (der griechische Dichter, sofern er denn mehr oder weniger dasselbe Stück schrieb, hätte nur leider keinen so passenden Gott zur Verfügung gehabt).

Auch die Komplikationen bei der Eheanbahnung (der Umweg über Megadorus sowie Euclios Weigerung, den Schatz seiner Bestimmung zuzuführen), die eingerechnet sein wollen, lassen die Rolle des Gottes weiter an Bedeutung wachsen. Dementsprechend handelt es sich schon nicht mehr nur um einen Gunstbeweis eines verehrten Gottes; es läuft vielmehr auf einen Gott hinaus, der quasi institutionell dazu verpflichtet ist, über die Gegenleistung für milde Gaben hinaus für die Familie zu sorgen. Zudem verschiebt sich der Fokus der Handlung gegenüber der reinen Liebeshandlung auf ein einzelnes Haus. Die Positionierung des Prologspredigers in diesem Haus vollzieht nur die Lage des Schwerpunkts nach<sup>22</sup>. Ein anderer Prolog wäre selbstverständlich möglich gewesen, doch scheint er in der Form, in der er steht und die aller Wahrscheinlichkeit nach die plautinische ist, geradezu ideal, die Balance des Stücks nachzuempfinden.

Auf die Frage nach dem Warum der ungewöhnlichen Form ist noch eine andere Antwort möglich, eine, die in der Frage schon angelegt ist: Variation war eines der Ziele des Plautus bei der Gestaltung seiner Prolog. Gerade im Vergleich zu Terenz wird deutlich, wie unterschiedlich Plautus seine Stücke beginnen lässt<sup>23</sup>. Manche haben gar keinen Prolog oder einen meta-theatralischen, wie sie Terenz vor jede seiner Komödien setzt; andere Stücke setzen mit der Handlung ein und holen den expositiven Prolog zur Erklärung nach. Zum Teil treten Götter oder anonyme Personen auf, zum Teil aber auch Menschen, die dann auch nur den Teil der Vorgeschichte preisgeben, den sie auch wirklich kennen. Bei einer solchen Bandbreite von Eröffnungen verwundert es nicht, einen so eigentümlichen Prologsprediger wie den Lar anzutreffen, der mit seiner demonstrativ egozentrischen Art ein neues Element in den Prolog einbringt: die starke Charakterisierung des Redners mit all seiner Hilfsbereitschaft, seinem Pflichtgefühl, aber eben auch einem Quentchen Selbstgefälligkeit. Auf diese Weise wird der blasse Prologsprediger, der im Wesentlichen ob seiner Funktion als Medium zur Exposition auf der Bühne steht, zu einer eigenständigen Person. Dass diese Variation des Prologschemas dank der Wahl des Sprechers so gelungen ist, könnte darauf schliessen lassen, dass diese Technik eigens für dieses Stück kreiert wurde.

Kontamination oder eine Schwerpunktverschiebung durch Plautus gesehen. Dagegen jedoch Ludwig (1961) 44–61.

22 Kein Zufall dürfte es also sein, dass bei Plautus das Heiligtum an den Rand gedrängt und dafür Euclios Haus die Bühnenmitte überlassen wird, s. oben Anm. 8.

23 Vgl. Leo (1912) 192.

Wenn dem so sein sollte, dann spricht alles dafür, dass es eben Plautus war, der hier am Werke war. Man sollte sich davor hüten, seine Schöpferkraft in Frage zu stellen und zu denken, dass seine Eingriffe in die Struktur einer griechischen Vorlage automatisch Inkohärenz und Verarmung bedeuten.

Ein Prologssprecher, der auf der einen Seite allwissend ist (ein Gott bzw. ein anonymer Prologus), aber auf der anderen Seite bei der Darstellung der Vorgeschichte nicht über den Parteien steht, ist ohne Parallelen. Der Lar ist nicht unabhängiger Lenker des Geschehens, sondern Strippenzieher einer Partei. Seine Erzählung blickt auf alle ausser *seiner* Familie nur als Fremde und Mittel zum Erreichen seines Ziels. Es ist unwahrscheinlich, dass man diese Finesse in Plautus' narrativer Technik für eine Übernahme aus der griechischen Vorlage abtun darf.

### *Literatur:*

Die Literatur zur *Aulularia* ist mittlerweile so umfangreich, dass es unmöglich ist, auch nur auf alle wichtigen Beiträge einzugehen. Das folgende ist daher eine Aufstellung der oben erwähnten Literatur, nicht die der verwendeten. Eine gute und eindrucksvolle Übersicht ist bei Lefèvre zu finden.

- Abel, K., *Die Plautusprologe*, Diss. (Frankfurt/Main) 1955.
- Batzer, S., *Die Umformung der Aulularia*, Diss. (Freiburg/Br. 1956).
- Braun, L., «Zu einer neuen Rekonstruktion des Aulularia-Originals», *Hermes* 135 (2007) 107–108.
- Dalmeyda, G., Observations sur les prologues d'*Ion* et des *Bacchantes*, *REG* 28 (1915) 43–50.
- Duckworth, G. E., *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment* (Princeton) 1952.
- Foss, P., «Watchful *Lares*: Roman household organization and the rituals of cooking and dining», in: Ray L./Wallace-Hadrill, A., *Domestic space in the Roman world: Pompeii and beyond* (Portsmouth RI 1997) 197–218.
- Fraenkel, E., *Plautinisches im Plautus* (Berlin 1922).
- Pöschl, V., *Die neuen Menanderpapyri und die Originalität des Plautus* (Heidelberg 1973).
- Geffcken, J., *Studien zu Menander. Programm Wilhelms-Gymnasium* (Hamburg, 1898).
- Hunter, R. L., «The ‘Aulularia’ of Plautus and its Greek original», *PCPhS* 27 (1981) 37–49.
- Jachmann, G., *Plautinisches und Attisches* (Berlin 1931).
- Johnston, M., *Exits and entrances in Roman comedy* (Geneva N.Y. 1933).
- Konstan, D., *Roman Comedy* (Ithaca/London 1983).
- Kunst, K., *Studien zur griechisch-römischen Komödie etc.* (Wien 1919).
- Lefèvre, E., *Plautus’ Aulularia* (Tübingen 2001).
- Lejay, P., *Plaute* (Paris 1925).
- Leo, F., *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie* (Berlin 1912).

- Ludwig, W. «Aulularia-Probleme», *Philologus* 105 (1961) 44–71, 247–262.
- Ludwig, W., «Verhältnis von Gott und Handlung», in: *Ménandre. Sept exposés suivis de discussions. Entretiens Hardt. 16* (Vandœuvres 1970) 43–110.
- Nilsson, M. P., *Geschichte der Griechischen Religion* (München <sup>3</sup>1967).
- Parker, R. C. T., *Polytheism and society* (Oxford 2005).
- Petersmann, H., «Das ursprüngliche Wesen der römischen Laren in neuem Licht», in: ders., *Lingua et Religio. Ausgewählte Kleine Schriften zur antiken Religionsgeschichte auf sprachwissenschaftlicher Grundlage* (Göttingen 2002) 250–271.
- Primmer, A., «Der ‘Geizige’ bei Menander und Plautus», *WS* 105 (1992) 69–127.
- Primmer, A., Rez. von Lefèvre (2001), *Gnomon* 76 (2004) 27–34.
- Rosivach, V. J., «Plautine stage settings (Aus., Aul., Men., Trin.)», *TAPA* 101 (1970) 445–461.
- Stockert, W., *Plautus. Aulularia* (Stuttgart 1983).
- Trencsényi-Waldapfel, I., «Der griechische und der römische Dyskolos», in: F. Zucker et al., *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche* (Berlin 1965) 185–205.
- Ussing, I. L., *T. Macci Plauti Comoediae, vol. II* (Kopenhagen 1878).

Korrespondenz:

Gunther Martin  
Lady Margaret Hall,  
Oxford OX2 6QA  
[gunther.martin@lmh.ox.ac.uk](mailto:gunther.martin@lmh.ox.ac.uk)