

**Gregor Vogt-Spira/Bernhard Zimmermann (Hgg.), Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautusforschung, Studia Comica 20. Göttingen: Verlag Antike 2024, 598 S., EUR 100,00. ISBN: 978-3-949189-90-6**

Der vorliegende, von Gregor Vogt-Spira und Bernhard Zimmermann herausgegebene Sammelband vereint die Beiträge zweier Tagungen zum aktuellen Stand der Plautusforschung, die im Jahr 2021 in der Villa Vigoni und im darauf folgenden Jahr an der Akademie Meran stattgefunden haben. Da die Teilnehmerschaft der beiden Kolloquien eine relativ große Schnittmenge aufweist, besteht die Besonderheit des kombinierten Tagungsbandes darin, dass viele Forscher auch hier zweimal zu Wort kommen, also mit zwei Beiträgen vertreten sind. Eine weitere – tragische – Besonderheit besteht darin, dass es sich bei den beiden Beiträgen des nicht einmal ein halbes Jahr nach der zweiten Konferenz in Meran überraschend verstorbenen Boris Dunsch um zwei der letzten Beiträge dieses nicht nur für die Plautusforschung bedeutenden Philologen handelt. Vogt-Spira und Zimmermann wollen den Band nicht als „Kompendium, das das Plautusbild auf dem heutigen Stand der Forschung zusammenfasst“, sondern als Präsentation der „Perspektiven künftiger Forschung“ verstanden wissen (8); aus diesem Grund „werden am Ende eines jeden Beitrags Horizonte und Aufgaben künftiger Forschung formuliert“ (9). Die Herausgeber teilen die Beiträge in vier Kategorien ein: Die erste widmet sich verschiedenen Aspekten der Komödien selbst und unterzieht anhand von deren Analyse die Poetik des Plautus einer differenzierenden Betrachtung, die zweite verortet die Texte in der römischen Lebenswelt, die dritte wendet sich den Bezügen zur griechischen Gattungstradition zu, die vierte der Textkritik und Editionspraxis.

Der gestischen Begleitung des Textes und insbesondere den Spuren, die diese im Text hinterlassen, widmet sich im ersten Beitrag des Sammelbandes Renata Raccanelli, indem sie die Kusszenen des *Miles Gloriosus* analysiert und herausarbeitet, welche Täuschungsstrategien in den beiden Szenen gegenüber den misstrauischen Beobachtern Sceledrus und Pyrgopolynices zum einen bei der Verschleierung der Identität der Beteiligten und zum anderen bei der Umdeutung des situativen Kontextes und damit der Geste selbst angewendet werden; besonders interessiert Raccanelli sich dafür, wie der Widerspruch zwischen verbaler und nonverbaler Kommunikation als „one of the most productive triggers in the construction of Plautine comedic mechanisms“ gedeutet werden kann (31). Auch der zweite Beitrag des Sammelbandes stammt aus der Feder Raccanellis, die im Ausblick ihres ersten Aufsatzes auch bereits auf das ähnliche Erkenntnisinteresse ihrer zweiten Untersuchung verweist (vgl. 31f.); in dieser wendet sie sich der Eröffnungsszene des *Stichus* zu, um die Verweigerung des

Kusses als Teil einer Einschüchterungsstrategie Antiphos zu erweisen, die ihre Pointe aus der Tatsache bezieht, dass erst das völlige Scheitern dieser Strategie das versöhnliche Ende der Komödie und die – im Falle des Stichus freilich allzu leicht herbeigeführte – Auflösung des Konflikts ermöglicht und so eine weniger auf das Verlachen der Gegenspieler als auf die Identifikation des Publikums mit den Protagonisten und die Erfüllung der Zuschauererwartungen abzielende Komik repräsentiert (vgl. 52).

Timothy J. Moore sieht in den anapästischen Versen des Plautus ausgestaltete Tanzszenen: Zunächst teilt er die in diesen Versmaßen gestalteten Passagen nach ihrer Länge in „pops“, „chunks“ und „sections“ ein (vgl. die tabellarische Auflistung im Anhang des Beitrags, 78-83), entnimmt dann dem umstrittenen Bericht von der Einführung eines den Tänzer entlastenden Ersatzsprechers durch Livius Andronicus (Liv. 7,2,4-11) die grundsätzliche Bedeutung des Tanzes auch für die Palliata („the centrality of dance to all Roman theatre“, 60) und wendet die vor diesem Hintergrund entwickelte metrische Analyse schließlich überzeugend etwa auf eine Szene der Bacchides an: „The seduction, resistance, and final capitulation of both men could thus make a delightful scene of competitive dance, all in the same steady steps leading inexorably to the old men’s downfall“ (73). In seiner vergleichenden Untersuchung der Schlussformeln der griechischen und römischen Komödie interessiert Salvatore Monda sich neben den Variationen, mit denen der Zuschauer zum Applaudieren aufgefordert wird, insbesondere für die Frage nach dem jeweiligen Sprecher dieser Aufforderung und unterscheidet zwischen Schlusstableaus, in denen die Mehrzahl oder alle Schauspieler auf der Bühne anwesend sind und das abschließende plaudite gemeinsam sprechen, und Szenen, in denen die Hinwendung zum Publikum einer einzelnen Figur – bzw. einem einzelnen Schauspieler – in den Mund gelegt ist (vgl. 104); diese Unterscheidung bildet in der ansonsten recht schematisch vorgehenden und von den jeweils en bloc präsentierten griechischen zu den römischen Beispielen voranschreitenden Untersuchung der Einzelstellen einen roten Faden, der das Erkenntnisinteresse an einer Systematisierung der Schlussszenen in den Fokus rückt.

Der viel gescholtenen Komposition des Pseudolus widmet Marion Faure eine eingehende Untersuchung, in der sie die folgende These als Musterbeispiel für das plautinische Metatheater plausibel zu machen sucht: „Le cœur du Pseudolus (Pseud. 574-1245) est donc présenté comme une comédie dans la comédie“ (118). Diese sowohl am Text (vgl. v.a. 117) als auch durch die angehängte Szenenübersicht (vgl. 127f.) überzeugend nachgewiesene alternative Deutung der vermeintlichen Dopplungen und Brüche führt Faure zu einem Ausblick auf eine grundsätzliche Modifikation der Kontaminationsthese: „Dans

cette perspective, l'hypothèse de la contamination ne s'inscrirait plus seulement dans une approche philologique d'histoire du texte, mais pourrait être considérée comme un indice pour reconstituer la démarche de création qui préside à la palliata" (126). Aus dem intertextuellen Verweis auf den Epidicus in den Bacchides (non res, sed actor mihi cor odio sauciat / etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, / nullam aequae inuitus specto, si agit Pellio, Bacch. 213-215) entwickelt Isabella Tardin Cardoso eine Analyse der Verwendung des Substantivs actor (bzw. des Verbs agere) durch Plautus: Ausgehend von einer erhellenden, wenn auch nicht zu einer Entscheidung führenden Diskussion um den vielleicht auch in den didascalia des Stichus und in Men. 404 erscheinenden pellio bzw. Pellio (vgl. 136-141) betont Cardoso die Etymologie des Begriffs und versucht diesen in der Sprache des Metatheaters fruchtbar zu machen: „[...] even if actor was already being employed at the time as proper terminology of the performing arts, the metaphorical sense in which the word is comprised the sense of ‚cattle driver‘. At this very point the meretrices are once again associated with the seruus callidus [...]“ (148): Indem die beiden Figurentypen aufgrund ihrer Eigenschaft als Träger einer Intrige in ihrer aktiven Rolle innerhalb der Komödie mit dem Nomen agentis actor in Verbindung gebracht werden, verweist Cardoso in ihrer Analyse von Bacch. 241f. (vgl. 148f.) auf Überlegungen voraus, die in einem weiteren Beitrag des vorliegenden Bandes aus der Feder von Carol Martins da Rocha weiter entfaltet werden (s.u.).

Im ersten seiner beiden Aufsätze im vorliegenden Band analysiert Boris Dunsch die Figur des namenlosen Händlers, den die Sklaven Libanus und Leonida in der Asinaria vergeblich zu überlisten suchen, und kommt dabei zu dem Schluss, dass es sich um „die vielleicht interessanteste der namenlosen Figuren der römischen Komödie“ handle (165); durch „seine vergleichsweise ruhige Art“ wirke er „wie ein peregrinus in der bunten und lauten Stadt Plautopolis“ (166). Tendenziell sieht Dunsch in dem Händler jedoch vielleicht etwas zu einseitig die eine Lichtgestalt im „Sündenpfuhl“ der Asinaria (156); zumindest einer Argumentation wie der folgenden: „Dass der mercator die crimina später im hinterszenischen Raum abgeben muss (und letztlich dann doch Opfer einer um einen Akteur erweiterten Intrige wird), ist dagegen weniger relevant. In der Welt der Komödie zählen vor allem das Hier und Jetzt auf der Bühne – was man später oder anderswo verliert oder auch bekommt, ist von geringerer Bedeutung“ (164), wird man sich vielleicht nicht ganz vorbehaltlos anschließen wollen, zumal man den von Dunsch zu Recht konstatierten Fremdenstatus der Figur „in der bunten und lauten Stadt Plautopolis“ durchaus auch damit begründen kann, dass es sich bei dem namenlosen Händler nicht um die „interessanteste“,

sondern vielmehr um die steifste, bornierteste und langweiligste Figur der *Asinaria* handelt, deren Konfrontation mit den beiden „Spitzbuben“ (156) und „Filiolus“ (164) Libanus und Leonida ein Verlachen beider Parteien provozieren soll.

Die Tiervergleiche der Komödien untersucht Carol Martins da Rocha in einem Beitrag, der zunächst Demiphos Traum von den beiden Ziegen aus dem *Mercator* in den Blick nimmt; bereits von diesem Bild aus nähert sich Martins da Rocha dem Bildmotiv des Schafes, das im Mittelpunkt ihres Beitrags steht, wenn sie die Verse *Merc.* 521-526, in denen Lysimachus und Pasicompsa Demipho als zu scherendes Schaf betrachten, als Erweiterung der im Traum etablierten Metaphorik auffasst (175f.). Die Parallelisierung zwischen der Intrige einer Komödie und dem Umgang mit Nutztieren oder tierischer Jagdbeute setzt der Selbstvergleich des Pistoclerus mit einem gefangenen Vogel (*Bacch.* 51) fort, bevor Martins da Rocha sich dann der Szene zuwendet, die bereits Cardoso in ihre Analyse der Etymologie des *actor* miteinbezieht (s.o.): Aus dem Vergleich von Lysidamus und Philoxenus mit Schafen, die von den beiden *meretrices* gescho-ren werden, entwickelt Martins da Rocha einen überzeugenden Nachweis von der letzteren „ability to persuade, reverse situations and assume control in relation to men – men who eventually play a passive role which is commonly attributed to women in the Plautine comedy“ (185). Einem Vergleich gnomischer Aussprüche bei Menander und Plautus wendet sich Costas Panayotakis zu, indem er insbesondere deren metrische Gestaltung untersucht und an zahlreichen Beispielen immer wiederkehrende Spiegelungen in syntaktischer und/oder semantischer Hinsicht an einer mittleren Zäsur der jeweiligen Verse feststellt (vgl. 196-204); als Ergebnis der Untersuchung ergibt sich für Panayotakis eine hohe Bedeutung dieser *sententiae* für das poetische Programm des Plautus: „He takes great care in composing them, both verbally and metrically“ (209).

In der Nachfolge der Shakespeare-Philologie betrachtet Peter Barrios-Lech die Füllwörter der plautinischen Komödien und vergleicht diese mit den Dramentexten des Terenz, des Caecilius Statius und Senecas; die aus den entsprechenden Statistiken erarbeiteten graphischen Darstellungen erweisen nicht nur die Plausibilität der bereits in der Anglistik eingehend erprobten Methode, sondern zeigen weitere Möglichkeiten der Untersuchung auf: So präsentiert Barrios-Lech in der Folge einen Vorschlag zur Gliederung der 21 Komödien in Gruppen auffälliger idiomatischer Ähnlichkeit (vgl. das Baumdiagramm 236), stellt im zweiten Teil seines Aufsatzes fest, dass sich mit der vorgestellten Methode einzelne Autoren der römischen Komödie in ihren sprachlichen Eigenheiten deutlich voneinander unterscheiden lassen (vgl. 243) und stellt schließlich fest, dass sich bei Plautus erstaunlich wenige sprachliche Unterschiede zwischen gesungenen und vorgetragenen Passagen finden lassen (vgl. 254). Im letzten Beitrag

der ersten Kategorie unternimmt Niall W. Slater eine Wanderung aus der gut erforschten Plautopolis in die auf einer wesentlich prekäreren Textbasis zu rekonstruierende Caeciliopolis, an deren Ende er weitgehende Übereinstimmungen zwischen den von Plautus und den von Caecilius Statius entworfenen Welten feststellt, während die Unterschiede eher Nuancen betreffen: „[...] some of those characters play against type in ways we might not expect from their Plautine predecessors. [...] Caecilius was expecting more of his audience [...] in the way of painting a more richly detailed city, with more contacts perhaps in peace and war across the Mediterranean world“ (281).

Mit einem engagierten Plädoyer für die Heranziehung der römischen Komödie als historische Quelle für das Ende des dritten und den Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts beginnt Moritz Hinsch seinen Beitrag, in dessen Zentrum die Darstellung der römischen Wirtschaft in der *Asinaria* steht. Im Konflikt zwischen Demaenetus und seiner Ehefrau sieht Hinsch denjenigen zwischen einem gezielt die Normen eines typisch römischen *pater familias* verfehlenden schwachen Familienvater und einer diese Umkehrung der Hierarchie bewirkenden *uxor dotata* (vgl. 295-301), in der Herkunft der titelgebenden Esel aus Arkadien ein Loblied auf den zeitgenössischen römischen (Fern-)Händler (vgl. 301-309) und im Verhalten des Dotalsklaven Saurea die Umsetzung des ökonomischen Ideals eines Agrarschriftstellers wie Cato (309-312), bevor er abschließend auf eine interessante Verbindung zwischen der Verabschiedung der *lex Claudia* im Jahr 218 v. Chr. und der in der *Asinaria* präsentierten wirtschaftlichen Ausdifferenzierung, die den Senatoren den Rückzug aus dem aktiven Seehandel und die Beschränkung auf Investitionen in denselben erleichtert habe, hinweist: „[...] weil ihre Haushalte in eine arbeitsteilig organisierte Verkehrswirtschaft integriert waren, konnten sie es sich leisten, sich auf intensive Landwirtschaft und Geldverleih zu konzentrieren“ (314).

Auf die Gemeinsamkeiten zwischen *Palliata* und Satire verweist Gregor Vogt-Spira in seinem Beitrag, der zunächst eine Definition des Satirischen erarbeitet (vgl. das Ergebnis 331), dann etliche Stellen aus den Komödien summarisch anführt (vgl. 332-338) und schließlich festhält: „Hauptthemen plautinischer ‚Moral satire‘ sind Liebe, Geld und Essen – zu allen drei Feldern bietet die spätere *Versatire* vielfach direkte Parallelen“ (338). Wenn Vogt-Spira „die satirischen Elemente in der plautinischen Komödie als Mittel, den Wirkungszweck zu verstärken“, begreift und deren Einsatz (vielleicht etwas vage) als Rückgriff „auf eine in Rom seit alters geläufige [...] Denk- und Sprechweise, die wenig später in der *Versatire* eine eigene literarische Form entwickelt“ beschreibt (alle Zitate 340), wird nicht nur eine Verbindung zwischen zwei wichtigen Literaturgattun-

gen bekräftigt, sondern auch gezeigt, wie „die plautinische Komödie unmittelbar mit der römischen Lebenswelt verbunden“ ist (341) – wenn auch die präsentierten Überlegungen es verdienten, auf einer breiteren Basis belegt zu werden, was Vogt-Spira mit Verweis auf eine im Entstehen begriffene Monographie in Aussicht stellt (328 Anm. 29).

Michael Fontaines Vergleich zwischen dem Stanford Prison Experiment, in dem ein Professor mit Studenten die Rollenverteilung in einem Gefängnis simuliert, und den Captivi geht von einem interessanten Gedanken aus: „[...] the title refers to all characters in the drama, not just the war captives. It signifies that everyone is ‚caught‘ up as a prisoner in this System – that is, the social nexus of war prisons and slavery, which converts soldiers into slaves“ (344); da Fontaine allerdings den Anspruch erhebt, durch diese vermeintliche Parallele des zwanghaften Rollenverhaltens der Teilnehmer am Stanford Prison Experiment und der Figuren der Captivi insbesondere das irrationale Verhalten des Aristophontes zu erklären, kann seine etwas konfuse Erklärung nicht wirklich überzeugen: „Aristophontes has become habituated to authority. [...] Because Aristophontes had been free at home, and is now a slave, whereas Tyndarus had already been a slave back home, he sees Tyndarus as a ‚real‘ slave, and himself more like Hegio. He fails to adapt to his new reality“ (356) – müsste Aristophontes nach der Logik von Fontaines Argumentation nicht eher eine Überanpassung an die veränderten Umstände zeigen? In einem Beitrag zu zwei Fragmenten, die der Boeotia des Plautus zugeschrieben werden und die neue Form der Zeitmessung mithilfe der nach Rom importierten Sonnenuhr reflektieren, betont Anna A. Novokhatko die Bedeutung von Objekten für das menschliche Selbstverständnis: „Neue Artefakte schaffen neue Beziehungen und Verständnisse der Welt“ (372). Auf dem Wege dieser Deutung werden insbesondere Realien und deren Verarbeitung durch Plautus in aufschlussreiche Beziehung zueinander gebracht (vgl. v.a. die entsprechende Zusammenfassung 369f.).

In seinem zweiten Beitrag zu dem vorliegenden Sammelband geht Fontaine von der Beobachtung aus, dass der Curculio (in Fontaines Schreibweise: der Gorgylion) nicht nur in Epidaurus spielt, sondern auch durch die Bedeutung verschiedener Aspekte des Äskulapkults für die Handlung der Komödie mit dem wichtigen Heiligtum des Gottes verbunden ist. Indem Fontaine die bei Pausanias überlieferte Beschreibung eines im Asklepiosheiligtum von Epidaurus befindlichen berühmten Gemäldes von Pausias, das Mehte, die Göttin der Drunkenheit, in einer Pose zeigt, die – wenn auch auf etwas spekulativer Basis – mit der Figur der Leaena aus dem Curculio in Verbindung gebracht werden kann, schafft er einen inspirierenden Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zur grundsätz-

lichen Bedeutung des Schauplatzes für das Verständnis nicht nur dieser, sondern letztlich der römischen Komödie überhaupt und darüber hinaus für die Einschreibung der Gattung in den traditionellen Wettstreit der einzelnen Künste: „It is tempting to wonder whether, in the Greek model on which Gorgylio is based, the entire scene with Leaena presupposed the familiar Hellenistic competition between the visual and plastic arts, with the Greek comedian putting his poetic skills against Pausias’ pigments“ (389).

Die dritte Kategorie eröffnet Christian Orth mit einem Beitrag zur Diskussion um die griechische Vorlage des *Stichus*; die den Didaskalien entnommene Quellenangabe (*Graeca Adelphoe Menandru*), die Erwähnung zweier Menanderstücke mit dem Titel *Adelphoi*, die Tatsache, dass zwischen Terenzs *Adelphoe* und dem *Stichus* keine relevanten Berührungspunkte erkennbar sind sowie der Fund eines Mosaiks aus Antiochia, dessen Abbildung der Eröffnungsszene des *Stichus* entspricht und inschriftlich Menanders *Philadelphoi* zugeordnet ist, bestimmen die Parameter dieser Diskussion, die Orth mithilfe einer Betrachtung der Fragmente aus den (ersten) *Adelphoi* und den *Philadelphoi* ebenso klar nachvollziehbar wie problembewusst führt und in deren Verlauf er letztlich – nach der etwas überkritischen Selbsteinschätzung, dass der präsentierte Ansatz „mehr Fragen auf[werfe] als er beantworte[]“ (407) – zu der sehr vorsichtig formulierten, aber wichtigen Einschätzung gelangt, „dass die Anfangsszene von Plautus’ *Stichus* tatsächlich nicht nur [...] weitgehend [...] aus der griechischen Vorlage stammt, sondern auch [...] als wichtig und repräsentativ für das ganze Stück betrachtet wurde [...] und dass die griechische Vorlage so gut wie sicher weitere wichtige Handlungselemente enthielt, von denen in Plautus’ *Stichus* kaum mehr eine Spur geblieben ist“ (407).

Virginia Mastellari überprüft in ihrem Aufsatz die in den Fünfziger Jahren von Francesco Della Corte aufgestellte These einer Abhängigkeit der Verse *Plaut. Merc.* 404-411 von *Philem. frg.* 115 Kassel-Austin und wendet sich dazu zunächst der Herstellung eines lesbaren Textes des Fragments aus der problematischen Überlieferung durch Clemens von Alexandria heraus zu; die Diskussion der zahlreichen Probleme wird völlig unabhängig von der thematischen Verwandtschaft mit der Passage aus dem *Mercator* geführt und präsentiert in vielen Punkten überzeugende Lösungen (vgl. 414-421). Die folgende Analyse zweier zentraler Elemente der Darstellung, „l’importanza di vista e movimento nella visualizzazione della scene“ (422) führt dann zu einem inhaltlichen Vergleich mit der Passage aus dem *Mercator* (vgl. 424f. bzw. 426-428), bevor Mastellari sich den sprachlichen Parallelen der beiden Stellen zuwendet (vgl. 429f.) und als Ergebnis ihrer Untersuchung formuliert, „che il passo di Filemone possa

rappresentare per quello plautino, con maggiore sicurezza di un tempo, l'ipotesi privilegiato" (431). In seinem zweiten Beitrag zu dem vorliegenden Sammelband vergleicht Salvatore Monda verschiedene Fragmente der Neuen Komödie (Diph. frg. 85; Philem. frg. 50; Men. Kitharistes 49-51; Men. Theoporumene frg. 1; Men. Phasma 15-18) mit Parallelen in den Komödien des Plautus, „con la semplice intenzione di stimolare il confronto con i modelli greci" (446); die ausgewogene Argumentation unterstreicht „le eventuali somiglianze“, betont aber auch „le innegabili differenze" (447). Besonders gut zur Illustration des Titels von Mondas Aufsatz („Comici greci e convenzioni sceniche plautine“) eignet sich dabei die Suche nach den Spuren, die Stellen wie Philem. frg. 50 etwa in Formulierungen wie *si per uos licet* (Asin. 12), *sin odios* (Poen. 51) oder *nisi molestumst* (Ter. Ad. 806; Afran. Emancipatus 95 Ribbeck/80 Daviault) hinterlassen haben (vgl. 440f.).

Die Studie zu den von Plautus verwendeten Gräzismen, die Francesco Paolo Bianchi vorlegt, konzentriert sich zunächst auf die morphologisch und semantisch relativ homogene Gruppe der folgenden Verben: *apolactizo* (Epid. 678), *atticisso*/*graecisso*/*sicilicissito* (Men. 11f.), *badizo* (Asin. 706), *cyathisso* (Men. 303.305), *drachmisso* (Pseud. 808), *malacisso* (Bacch. 73), *moechisso* (Cas. 976) und *patrisso* (Mostell. 639; Pseud. 442); die anschließenden Bemerkungen zu den Substantiven *pylachista*/*thylachista* (Aul. 518) und *monotropus* (Stich. 689) sowie zum Verb *paratragedo* (Pseud. 707) erweitern die Betrachtung der präsentierten und von Bianchi selbst als „solamente uno spaccato dell'ampia diffusione che il greco ha nei drammi plautini" bezeichneten (466) Beispiele und zeigen den innovativen Einsatz der Gräzismen durch den römischen Dichter (vgl. 466f.). Das Motiv des Manteldiebstahls insbesondere in den *Menaechmi* beleuchtet Giorgia Bandini, indem sie zunächst die Rolle des *himation* bei Aristophanes untersucht (vgl. 474-479) und sich dann Plautus zuwendet (vgl. 479-483), bevor sie dann speziell die *Menaechmi* in Augenschein nimmt. Hier werden zunächst militärische und heroisch-mythologische Metaphern für den Manteldiebstahl analysiert; die Motive des Komik erzeugenden Kleidertauschs, der Verdopplung als Kompositionsprinzip und der Individualisierung von Figuren und Personen durch Kostüm bzw. Kleidung (vgl. 486) verorten den Einsatz des Motivs im Spannungsfeld von Lebensweltbezug, der Gegenwelt der Bühne und der Funktion von Kleidung als Statussymbol (vgl. 487).

Auch in seinem zweiten Beitrag zum vorliegenden Sammelband, der die dritte Kategorie abschließt, geht Moritz Hinsch den Spuren römischer Geschichte in der *Palliata* nach: So wertet Hinsch den Auftritt des Titelhelden im *Curculio* als Publikumsbeschimpfung im Gewand einer „Hyper-Hellenisierung" (501): So-



wohl die Nennung griechischer Titel römischer Beamter als auch die Beschreibung der vermeintlichen Griechen (*capite operto, libri, sportulae*) ziele eigentlich auf römische Verhältnisse, insbesondere die *salutatio* ab, deren satirische Überzeichnung bereits an Juvenal gemahne (vg. 506). Insbesondere die Beschreibung *capite operto* (Curc. 288) analysiert Hinsch in ihrer Komik erzeugenden Ambivalenz: „Das Haupt zu verhüllen, um zu opfern, ist Ausdruck von Bürgerstatus und Frömmigkeit. Das Haupt verhüllen zu müssen, um nicht erwischt zu werden, ist Zeichen von Sklavenstatus und Schändlichkeit“ (510). Die Vertrautheit des zeitgenössischen römischen Publikums mit dem sukzessive in den eigenen Wirtschafts- und Machtbereich integrierten griechischen Sprachraum spiegelt sich nach Hinsch außerdem in den beiden im *Curculio* häufigsten griechischen Lehnwörtern, *trapezita* und *machaera*, wieder (vgl. 515); abschließend wird die Funktion des (Pseudo-)Griechischen für die *Palliata* folgendermaßen bestimmt: „„Griechenland‘ als Medium der Selbstbetrachtung bot sich in doppelter Weise an: als Kontrastfolie, um römische Moral zum Inbegriff römischer Identität zu machen [...] und als Reservoir an Bausteinen und Vorlagen, um die Einheit einer politischen Vielheit über Gemeinsamkeiten in Mythos, Sprache und ‚Sitten‘ zu erfassen und eine eigene kulturelle Koine zu entwickeln“ (517).

Die letzte Kategorie eröffnet ein Aufsatz von Roberto M. Danese, der die Geschichte und Editionspraxis der *Editio Plautina Sarsinatis* zusammenfasst und so die Funktion von (nachträglichen) Prolegomena für die Reihe erfüllt; deren seit 2001 entstandene Ausgaben decken inzwischen die folgenden Komödien ab: *Casina*, *Asinaria*, *Vidularia* (und weitere Fragmente), *Curculio*, *Bacchides*, *Cistellaria*, *Captivi*, *Pseudolus*, *Aulularia*, *Menaechmi* (in der Reihenfolge ihres Erscheinens, vgl. 526 Anm. 7). Giorgia Bandini erläutert die Bedeutung des Humanistencodex Holkham Hall 298 für die Textherstellung und führt als instruktives Beispiel die Korruptel *nicaditat* (Men. 75) bzw. die Konjekturen *hic habitat* an, die sich zuerst in H findet (vgl. 545f.). Walter Stockert diskutiert drei Passagen des *Miles gloriosus* (Mil. 344.595.649), behält die Entscheidung über die endgültige Lösung bzw. Behandlung dieser Probleme aber ausdrücklich der von ihm derzeit erarbeiteten Ausgabe des *Miles* für die *Editio Plautina Sarsinatis* vor. Die letzte Kategorie und damit den Band beschließt der zweite Beitrag von Boris Dunsch, der die häufig athetierten Verse Merc. 619-624 durch eine ebenso engagierte wie umsichtige Analyse, die sich in erster Linie auf eine differenzierte Charakterisierung der beiden am Dialog beteiligten Figuren Charinus und Eutychus stützt, überzeugend verteidigen kann: Insbesondere die detailliert Beobachtung strukturierender und im Sinne der Gedankenführung variiert bzw. weiterentwickelter Wiederholungen (vgl. 582f. mit Anm. 95) macht die traditionelle Textherstellung doch sehr unwahrscheinlich und ist durchaus

geeignet, das von Dunsch mehrfach energisch eingeforderte Grundvertrauen auf die Qualität des überlieferten Textes zu verstärken.

Der vorliegende Band eröffnet tatsächlich – wie von den Herausgebern erhofft – eine Vielzahl von neuen Perspektiven auf die Komödien des Plautus: Indem sich die Beiträge stärker auf die Ausrichtung künftiger Forschungen als auf die für ein klassisches Kompendium bedeutsamere Forschungsgeschichte konzentrieren, entsteht das Bild eines ungemein dynamischen Forschungsfeldes, auf dem zwar die verbissen und in scharfem Ton geführten Debatten der Vergangenheit weitgehend verstummt sind – diese Entwicklung hat allerdings keineswegs zu Einheitlichkeit oder gar Stillstand, sondern im Gegenteil zu einer produktiven Vielfalt an Ideen, Innovationen und inspirierenden Vorstößen geführt. Dass dabei mitunter die Gemeinsamkeiten aus dem Blickfeld geraten (leider enthält der Band nur vergleichsweise wenige Querverweise auf die Aufsätze der anderen Beiträge, obwohl diese sich an vielen Stellen angeboten hätten), ist angesichts des erklärten Ziels, nach Möglichkeit Neuland zu betreten und dafür zunächst einmal gedankliche Freiräume zu schaffen, durchaus nachvollziehbar und wird sich gewiss im weiteren Verlauf der Forschung relativieren; in jedem Fall stellt der Band selbst ein notwendiges Korrektiv zu den Kompendien dar, gegen die er sich positionieren möchte: Zu Plautus und zur Palliata ist noch keineswegs alles gesagt, was es zu sagen gibt und zu sagen gilt.

Heiko Ullrich

Am Ladenberg 18

76703 Kraichtal

E-Mail: [heiko.f.ullrich@web.de](mailto:heiko.f.ullrich@web.de)