

Universitätsbibliothek Wuppertal

Die metrische Composition der Comödien des Terenz

Conradt, Karl

Berlin, 1876

I. Die Wichtigkeit der Unterscheidung zwischen lyrischer und stichischer Composition. Die Namen Canticum und Diverbium

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

[urn:nbn:de:hbz:468-1-2508](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-2508)

I.

Wichtigkeit der Unterscheidung zwischen lyrischer und stichischer Composition. Die Namen Canticum und Diverbium.

Die Zahl der Versarten, die Terenz in seinen Comödien verwendet, ist nicht sehr bedeutend. Nur in der zuerst gedichteten Andria finden sich noch Verse, die nicht dem iambisch-trochäischen Geschlechte angehören; sie sind enthalten in der kurzen Reihe von vier bacchischen Tetrametern in der 2. Scene des 3. Actes und in dem aus dactylischen, kretischen, bacchischen und trochäischen Versen zusammengesetzten Anfange der 1. Scene des 4. Actes. In den Ausgaben finden sich zwar noch in den Adelphen IV, 4 einige choriambische, bei manchen Herausgebern auch noch andere Verse, die nicht in den von Terenz sonst angewandten Bestand gehören. Es müsste also der Dichter sich wieder, nachdem er dergleichen Versarten seit der Andria von seiner Kunstweise ausgeschlossen hatte, in seinem letzten Stücke anders besonnen und an einer Stelle desselben auf die früher bei Seite gelegten, seltneren Maasse zurückgegriffen haben. Jedoch wird später bei Behandlung dieser Stelle gezeigt werden, dass in sie mit Unrecht eine dem Dichter schon fremd gewordene Messung hineingetragen ist.

Also abgesehen von den beiden erwähnten Stellen in der Andria formt Terenz seine Comödien aus iambischen Senaren, Septenaren, Octonaren, und aus trochäischen Septenaren und Octonaren. Dazu treten zunächst noch iambische und trochäische Dimeter, die jedoch nicht, wie später genauer darzulegen ist, als selbständige Reihen, sondern nur als Anhängsel an solche ver-

wandt werden. Ein noch kürzerer Vers findet sich schliesslich noch zweimal in den Vorschlaggliedern *Dorio* (*Phorm.* 485) und *Occidi* (*Eun.* 292); andere sind kritisch unsicher und werden später an ihrer Stelle im einzelnen geprüft und aus dem Texte entfernt werden.

Terenz beginnt seine Stücke regelmässig mit iambischen Senaren, wechselt dann mannigfach mit den Metren und schliesst mit trochäischen Septenaren. Unsere Aufgabe ist es nun, so weit es angeht, die Gründe nachzuweisen, aus denen der Dichter einen Wechsel der Versart eintreten lässt, und die Gesetze, die er dabei beobachtet.

Es kann Niemand, der auf den Umschlag des Metrums in den Comödien achtet, entgehen, dass die einzelnen Theile eines Stückes in dieser Beziehung wesentlich von einander verschieden sind. Bald lesen wir mehrere lange Reihen unter sich gleichartiger Verse, die so auf einander folgen, dass ein neues Metrum das bisherige nur an solchen Stellen ablöst, an denen wir leicht den Grund des Wechsels der Versart in dem Abschlusse eines dem Inhalte nach zusammenhängenden Abschnittes und dem Beginn eines neuen erkennen. Bald treffen wir auf Scenen, in denen dieselben Personen dieselbe Sache, ohne dass dem Zusammenhange nach irgend ein Einschnitt wahrzunehmen wäre, in Versen abhandeln, deren Mass so schnell und vielfach wechselt, dass von abgeschlossenen Reihen derselben Versarten gar nicht die Rede sein kann, dass man sie vielmehr als Abschnitte anerkennen muss, die aus verschiedenen, nach einem zweiten, neuen Principe gemischten Versarten gebildet sind.

Dieser Unterschied ist längst erkannt, aber noch nicht, wie es durchaus nothwendig ist, zur Grundlage der ganzen Untersuchung der Terenzischen Compositionsweise gemacht, namentlich noch nicht streng in Stellen berücksichtigt worden, in denen die Kunstweise des Dichters durch eine Verderbniss in der Ueberlieferung verdeckt ist. Muss man sich nicht vor allen Dingen hüten, in Partien mit gemischten Metren sporadisch diesen oder jenen Umschlag des Metrums in der Erinnerung an die gleichförmigen Verse benachbarter Reihen herauszuschaffen, oder andererseits in der stichischen Composition plötzlich sich wegen der Freiheit in Scenen der zweiten Art einen oder einige Verse abweichender Messung zu gestatten?

Freilich darf man sich nicht von vornherein auf der Meinung festsetzen, als hätte man nach dem eben Gesagten das Recht, die Ueberlieferung nun, wo sie auch widerstreben sollte, wol oder übel unter die Regel zu beugen. Man wird immer bereit sein müssen, wenn eine sorgfältige Betrachtung des Textes dazu hinleiten sollte, Einschränkungen und Ausnahmen anzuerkennen; doch ausgehen müssen wird die Untersuchung jedenfalls von der Anerkennung der dargelegten doppelten Bildungsweise.

Es ist leicht, die Unsicherheit der Herausgeber in der kritischen Behandlung plötzlich störender Verse und dadurch die Nothwendigkeit zu beweisen, eine klare Sonderung der in wechselnden und gleichen Massen componirten Abschnitte vorzunehmen. Ich will einige Verse, die hier nach den drei Ausgaben von Bentley, Fleckeisen und Umpfenbach in Betracht kommen, beispielsweise aufführen; und zwar zunächst solche, die der stichischen Composition angehören.

1. *Eun.* 356 tritt unter eine Reihe von troch. Septenaren plötzlich der iamb. Octonar

Tum mágis id dicas. § Quód nam quaeso hercle?

§ Eínuchum. § Illumne óbsecro.

Die Herausgeber machen ihn durch Streichung des überflüssigen *tum* zu einem Septenar.

Heaut. 1050 tritt ebenso als iamb. Octonar zwischen troch. Septenare:

*Sine te éxorent. § Egon méa bona ut dem Bácschidi
donó sciens?*

Bentley sagt: „Versus iusto longior est“, und streicht das von allen Handschriften gegebene *Egon*, das auch Fleckeisen, Umpfenbach und Wagner tilgen.

Hec. 750 geben die Handschriften unter troch. Septenaren den iamb. Octonar

Aliúd si scirem, qui firmare méam apud vos possém fidem.

Bentley liest: *Alid si scirem*, „alioqui iambicus erit inter trochaeos“. Fleckeisen und Umpfenbach stellen um: *Si aliud scirem*.

Hec. 752. Auf den eben erwähnten störenden iamb. Octonar der Handschriften folgt nur ein Septenar und dann schon wieder ein iamb. Octonar:

*Me ségregatum habuisse, uxorem ut dúxit, a me Pám-
philum.*

Auch hier tragen die Herausgeber kein Bedenken, das entbehrliche *me* zu streichen und so dem Verse zu einem trochäischen Anfange zu verhelfen.

In den angeführten Versen, denen einige noch übrige derselben Art beizufügen überflüssig wäre, sind die vorgenommenen Aenderungen alle leicht. Wie aber, wenn nun Jemand einwendet: Sie sind falsch, weil unnöthig; denn an einer ganzen Zahl von ähnlichen Stellen hat man dieselbe Störung gleichartiger Reihen ruhig hingenommen, weil die Beseitigung der abweichenden Verse weniger leicht erschien, und thut man das, so giebt man doch auch zu, dass manchmal der Dichter absichtlich aus irgend einer künstlerischen Rücksicht Abwechslung in metrisch einförmige Scenen hineingebracht habe —?

Und selbst das trifft nicht einmal überall zu, dass die Aenderung in den von den Herausgebern unangefochten gelassenen Stellen Schwierigkeiten macht. Ein bezeichnendes Beispiel ist

Eun. 1031: '*O populares, ecquis me hodie vivit fortunatior?*

So schreiben die Ausgaben den ersten Vers einer Scene, der mit dem, was folgt, dem Inhalte nach durchaus zusammengehört und doch trochäisch gebildet ist, während eine lange Reihe iambischer Octonare sich an ihn anschliesst. Und dabei steht er nicht einmal in allen Handschriften so; einige geben mit Donat im Lemma wirklich einen fehlerfreien iamb. Octonar, durch die abweichende Stellung *vivit hodie*:

O populares, ecquis me vivit hodie fortunatior?

Oder ist der Verswechsel gerade im Eingange einer Scene erlaubt? Aber *Adelph.* 540, auch im ersten Verse einer Scene, sind alle Herausgeber bereit, den iambischen Anfang: *Ne ego homo sum infelix* zu entfernen, weil trochäische Verse folgen.

Andr. 864 steht der troch. Septenar

'Ego iam te commotum reddam. § Tamen etsi hoc verumst? § Tamen.

unter iamb. Octonaren und bleibt doch in den Ausgaben unangefochten stehen, obgleich leicht durch Vorsetzung etwa von *Pol* zu helfen wäre.

Andr. 225—227. Während iambische Senare vorhergehen, schliessen hier drei Verse die Scene, von denen der erste ein iamb. Octonar, der zweite ein Senar, der dritte wieder ein Octonar ist:

*Mihi quidem hercle non fit véri simile: atque ipsis com-
mentum placet.*

*Sed Mýsis ab ea egréditur. at ego hinc me ad forum, ut
Convéniam Pamphilum, ne de hac re páter imprudentem
ópprimat.*

Man müsste durchaus erwarten, dass für den ersten Vers ein iamb. Senar stände und die beiden folgenden, die dem Zusammenhange nach ablösbar sind, entweder beide Octonare, oder beide Senare wären. Und doch lassen die Herausgeber, wenn sie auch manche Aenderung vornehmen, besonders Fleckeisen, das wechselnde Metrum unangetastet.

In die schlimmste Bedrängniss kommen wir aber, wenn zwischen den Herausgebern schon Uneinigkeit ausbricht.

Andr. 945 schreibt Fleckeisen:

*Non pátiar. heus, Chremés, quod quaeris, Pásiphilast.
§ Ipsást. § East.*

Auch Bentley giebt einen iamb. Octonar, und Octonare stehen vor und hinter dem Verse. Umpfenbach aber schreibt mit Anlehnung an die Lesart des Bembinus, in dem *non pátiar* fehlt:

*Heus, Chremes, quod quæris, Pasibulast. § Ipsa east.
§ East.*

Also ein troch. Septenar! Fällt denn gar nicht ins Gewicht, dass er ganz ohne äussern Grund die Reihe der Octonare stört?

Heaut. 313 schreibt Umpfenbach mit dem Bembinus:

*'Ad patremne? § Ad eum ipsum. § O hominis impu-
dentem audáciam. § Heus.*

So ist der Vers ein troch. Septenar wie die benachbarten. Die übrigen Handschriften aber fügen dem schliessenden *Heus* noch ein *tu* hinzu, und dies nimmt nicht nur Bentley, sondern auch Fleckeisen und Wagner auf, so dass der Vers ein troch. Octonar wird. „Convenit iste versus in tanta animi commotione“, sagt Bentley. Was ist richtig?

Andr. 857 schreiben Bentley und Umpfenbach:

Tristis severitás inest in vóltu atque in verbis fides.

Auch die benachbarten Verse sind troch. Septenare. Fleckeisen aber nimmt mit Recht Anstoss an der Bildung des ersten Fusses, die gegen die Terenzische Kunst verstösst, und betont mit G. Hermann:

Tristis severitás u. s. w.

Es macht ihm also kein Bedenken, dass jetzt ein iamb. Octonar die Reihe der troch. Septenare stört. Aber wer sich hier eine Unterbrechung der Reihe gefallen lässt, darf sie doch nirgends sonst anfechten!

Mir scheint, als ob aus den beigebrachten Beispielen hinreichend klar hervorgeht, dass eine durchgreifende, nicht am Einzelnen haften bleibende Betrachtung aller hierher gehörigen Fälle für die Entscheidung über die Statthaftigkeit des eine Reihe störenden Wechsels im Metrum noch nothwendig ist.

2. Ich will mich noch kurz zu den lyrischen Parteen wenden und dort den Herausgebern vom entgegengesetzten Standpunct aus opponiren. Hier ist nämlich nicht zu fragen: Warum bleibt dieser oder jener Umschlag im Metrum unangefochten, sondern vielmehr: Warum lässt man nicht die Lesart der Handschriften, wenn sonst kein Bedenken gegen sie vorliegt, ruhig stehen, da man ja doch für das Mehr oder Minder in dem Wechsel der Versarten gar kein Mass hat?

Z. B. *Andr.* 182 geben die Handschriften und Donat im Lemma einstimmig den troch. Septenar:

Ne ésset spatium cógitandi ad disturbandas níptias.

Bentley sagt: „*Ne trochaicus inter iambicos veniat, corrige: Ut ne ésset spatium*“. Und dies Bentleysche *Ut* setzt Fleckeisen und selbst der sonst so behutsame, ja vielfach zaghafte Umpfenbach hier wirklich ebenfalls in den Text. Wenn ich nun dagegen behaupte, dass die Scene, abgesehen von den drei einleitenden Senaren, welche noch nicht in den lyrischen Abschnitt gehören, gar nicht den Anspruch macht, aus gleichartigen Versen gebildet zu sein, dass der durch nichts als die metrische Absicht des Dichters begründete Wechsel in den Anfangsversen, einem iamb. Octonar, einem iamb. Dimeter, einem iamb. Octonar, zwei troch. Septenaren, zwei iamb. Octonaren, durchaus die handschriftliche Ueberlieferung, die jetzt noch einmal einen troch. Septenar eintreten lässt, unverdächtig erscheinen lässt — kann mir irgend etwas eingewandt werden? Ein Sinnesabschnitt, mit dem etwa auch die lyrische Partie zu Ende ginge, fällt höchstens erst hinter V. 11 der Scene; zwei troch. Verse sind kurz vorher, 7 und 8, zwischen die iambischen getreten; warum hier nicht wieder einer? Und ich werde später bei der Untersuchung der Composition solcher Abschnitte in gemischten Metren sogar noch einen Schritt weiter

gehen und behaupten können, dass, selbst wenn in den Handschriften hier ein iamb. Octonar stände, wir sogar aus Conjectur den troch. Septenar herstellen müssten, den sie wirklich aufweisen.

Um noch ein Beispiel anzuführen, so steht die Sache ebenso *Phorm.* 496, wo alle Handschriften, Donat und Eugraphius geben:

Tu mihi cognatus, tu parens, tu amicus, tu . . . § Garri modo.

Bentley merkt an: „Ex trochaicis nulla rerum mutatione iambicus hic fit. Tolle *mihi* et rescribe *Tu cognatus, tu parens* etc.“ Und auch hier schliesst sich Fleckeisen und wieder selbst Umpfenbach, wie auch Dziatzko in seiner Ausgabe des *Phormio*, dem Urtheile Bentleys an. Aber auch hier muss man fragen, weshalb dieser iamb. Vers aus dem Texte heraus soll, während V. 5 und 6 unsrer Scene, ein iamb. Senar und Septenar, die doch ebenso gut mitten unter Trochäen stehen, unangefochten bleiben, obgleich nulla mutatio rerum stattgefunden hat. Und ebenso wie in der *Andria*-Stelle der Septenar, so ist hier, wie sich später zeigen wird, der Octonar, wie ihn die Ueberlieferung giebt, richtig, ja unentbehrlich.

Also weder in den Partien, die im allgemeinen aus gleichartigen Versen, noch in denen, die aus gemischten gebildet sind, bleiben uns schwere Bedenken und Unsicherheit im Urtheil erspart. Und es ist durchaus gerechtfertigt, wenn G. Hermann im Eingange seiner einschlagenden Untersuchung¹⁾ sagt: „Incredibilem in Romanorum comoediis difficultatem obiicit mutatio numeri. Nam quum in quibusdam scenis constanter eundem versum repeti videmus, in aliis ita confusi sunt versus trochaici atque iambici, ut libidinem potius atque temeritatem, quam consilium legemque te putes deprehendere“.

Und man muss anerkennen, dass, so viel in neuerer Zeit auch für die Erforschung der Gesetze im Bau der einzelnen Verse geleistet ist, doch die Frage nach den Gesetzen der mutatio numeri wesentlich auf dem Punkte stehen geblieben ist, wo sie von Bentley verlassen worden ist. Wenn nun die folgende Untersuchung an sie näher herantreten will, so ist der Gang durch die oben bezeichnete Art der zunächst entgegretretenden Schwierigkeiten vorgezeichnet. Zuerst sind Merkmale aufzusuchen, nach denen eine Scheidung der stichischen und lyrischen Abschnitte

¹⁾ Elem. doct. metr. S. 162.

unternommen werden kann; dann ist diese, so weit es thunlich ist, durchzuführen und die Gesetze, nach denen der Dichter in beiden Compositionsarten verfährt, aufzuweisen.

Doch ehe wir diesen Weg antreten, ist noch eine Namensfrage zu erwägen. Wie verhält sich nämlich zu der für unsere Untersuchung wichtigen Unterscheidung der gemischt und stichisch componirten Stücke, die Theilung der Comödien in *Cantica* und *Diverbia*?

Ausser unserer metrischen Unterscheidung legen noch zwei andre Gesichtspuncte eine weitere Theilung der Comödien nahe. Erstlich nämlich steht es fest, dass nicht alle Scenen mit musikalischer Begleitung vorgetragen wurden. Zweitens sagt die zuverlässige Ueberlieferung, dass einzelne Scenen, und zwar solche, die nicht nur durch das Spiel der Flöte begleitet, sondern auch gesungen wurden, einem Sänger zu singen übertragen waren, während der Schauspieler nur die Gesten zu machen hatte. Da es nun sicher ist, dass nur Senarpartieen ohne Flötenspiel gesprochen wurden, und da es ferner in der Natur der Sache liegt, dass die schwierigsten Gesangsscenen dem Sänger zugetheilt wurden, und zwar, da wir überall nur von einem Sänger hören, die Monodien, so ergibt sich, dass wir in den Comödien eine vierfache Sonderung vorzunehmen haben:

- 1) in lyrische Monodien, die vom Cantor gesungen wurden;
- 2) in lyrische Scenen, die von den Schauspielern vorgetragen wurden;
- 3) in stichische Scenen mit Flötenbegleitung;
- 4) in Senar-Scenen ohne Flötenbegleitung.

Diese vier Klassen sind auf die beiden Namen *Canticum* und *Diverbium* zu vertheilen, und wenn jeder Anhalt in der Ueberlieferung fehlte, so würde das schwerlich mit Sicherheit möglich sein. Denn von vornherein zweifellos ist nur, dass die erste Art *Canticum*, die vierte *Diverbium* zu nennen ist. Da nämlich nicht unwahrscheinlich ist, dass die erste arjenmässig ¹⁾, die zweite recitativisch, die dritte melodramatisch und die vierte als einfacher Dialog vorgetragen ist, warum sollte es einerseits undenkbar sein, dass die zweite und dritte Art, wenn das Hauptgewicht auf

¹⁾ Ich halte es nicht für hinreichend begründet, dass Ritschl (*Rhein. Mus.* XXVI, S. 617) die Vorstellung, es sei irgend ein Theil der lateinischen Comödie mit einer Melodie versehen gewesen, durchaus ablehnt.

die musikalische Begleitung gelegt wurde, den Namen Canticum erhielten, andererseits, dass sie als Unterarten der Diverbia, etwa als Diverbia modulata gerechnet wurden, wenn man darauf sah, dass die Schauspieler, nicht der Cantor, sie vortrugen, und zwar nicht liedmässig?

In dieser Sache nehmen nun die Plautus-Handschriften, in denen sich Reste alter Zeichensetzung in den Scenenüberschriften erhalten haben¹⁾, ganz bestimmte Stellung: sie fassen die ersten drei Klassen unter dem Namen Canticum zusammen, die letzte allein bezeichnen sie mit Diverbium. Damit wäre die Frage nach der Bedeutung der beiden Namen klar beantwortet, wenn die übrigen Notizen, die sich hier und dort auf dieselbe Sache beziehen, mit dieser Lösung im Einklange ständen. Aber Diomedes III, 491 K. sagt: „*in canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duae fuerint, ita debent esse, ut ex occulto una audiat nec conloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat.*“ Was aus dieser Stelle für unsere Frage Bedeutung hat, ist, dass Diomedes die Bezeichnung Canticum auf Monodien beschränkt, natürlich auf solche, die in lyrischen Massen gedichtet sind: also auf die erste der vorher aufgestellten vier Klassen.

Auf denselben Standpunct stellt sich Livius in der bekannten Stelle (VII, 2), in der er erzählt, dass Livius Andronicus zuerst einen Cantor angestellt hätte, an Stelle des Schauspielers zu singen; er fügt nämlich hinzu: „*inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relictas*“. Denn wenn alles, was den Schauspielern gelassen wurde, Diverbium hiess, der eine Cantor aber doch schwerlich für mehr als eine Person sang, so folgt, dass Livius wie Diomedes sich unter Cantica lyrische Monodien dachte. Dazu kommt noch folgende Stelle. Flavius Caper sagt bei Rufinus de metr. com. p. 2708 P (381 G) und Marius Victorinus p. 2504 (106): „*quod vero ad clausulas, id est minuscula cola pertinet, solent in canticis magis quam diverbiis, quae magis ex trimetro subsistunt, collocari*“. Also Diverbia können auch aus andern Versen als aus Senaren gebildet sein, es kommen auch in ihnen Clauseln vor, die sich in Senarscenen nicht finden. Wenigstens stimmt diese Angabe nicht mit der Semeiotik in den Plautinischen Comödien; ob freilich der Name Canticum

¹⁾ Ritschl, a. a. O. S. 599 ff.

wie bei Diomedes und Livius auf die lyrischen Monodien beschränkt werden, oder auch noch die zweite Klasse, die übrigen lyrischen Szenen, mit begreifen soll, bleibt hier ungesagt.

Donat schreibt in der Vorrede zur Hecyra: „*Cantica et diverbia summo in hac favore suscepta sunt*“. Nun enthält aber diese Comödie keine einzige in lyrischen Massen abgefasste Monodie, folglich steht der Grammatiker nicht auf dem Standpuncte des Diomedes, sondern versteht unter dem Namen Canticum entweder nur alle lyrischen, oder diese und die in andern Versarten als Senaren componirten stichischen Parteen.

In alle Zweifel und Widersprüche führt uns nun noch einmal folgende hierher gehörige Notiz, ohne uns einer sichern Lösung näher zu bringen. In dem Tractate de tragoedia et comödia, der gewöhnlich dem Donat zugeschrieben wird, jedoch in der massgebenden Pariser Handschrift dessen Namen nicht trägt, lesen wir ¹⁾: „*(Fabula) saepe tamen mutatis per scenam modis cantata: quod significat (significant Paris.) titulus scenae habens subiectas personis litteras M. M. C. Item diverbia (deverbia Paris.) ab histrionibus crebro pronuntiata sunt, quae significantur D et V²⁾ litteris secundum personarum nomina praescriptis in eo loco, ubi incipit scena*“.

Erinnern wir uns an die Möglichkeit, die Comödien vierfach zu theilen, so wird es schwer sein, die beiden Abkürzungen, die hier angegeben werden, auf die vier Klassen zu vertheilen. Es ist klar, dass DV. Diverbium bedeutet und dass die anderen Buchstaben vom Verfasser gedeutet werden: mutatis modis canticum oder ähnlich. Angenommen, diverbium bezeichne die Senarszenen, dann ist gar nicht einzusehen, warum nicht bei Terenz alle übrigen einfach Cantica, wie in der Plautus-Semeiotik, genannt wurden. Der Zusatz mutatis modis muss darauf hinweisen, dass die Cantica in mindestens zwei Klassen eingetheilt wurden. Ritschl meint daher, die Cantica mutatis modis seien die Parteen in wechselnden Massen, die übrigen hätten ein anderes Zeichen gehabt, vielleicht einfach C., dessen Angabe in dem Tractat aus irgend einem Grunde unterblieben sei.

¹⁾ Genauer Abdruck der Lesart des Parisinus in der Abhandlung Dziatzkos, Rhein. Mus. XXVI, S. 98.

²⁾ Ueber die Lesung dieser beiden Buchstaben Dziatzko, a. O. S. 107 und 110, Ritschl, a. O.

Doch da erheben sich verschiedene Fragen. Zunächst kommt es bei Terenz vor, bei Plautus nicht, dass eine Scene, wie z. B. *Heaut. II, 2*, nur zum Theil in Senaren hinläuft, die zwischen andere Versarten geschoben sind. Wie hat da die Notiz unter den Scenenüberschriften ausgesehen? Mir scheint es nicht unglücklich, dass sie C. DV. geheissen habe. Man könnte freilich auf den Gedanken kommen, dass solche eingeschobenen Senare mit Flötenspiel begleitet gewesen seien; doch scheint das wegen der uneingeschränkten Angabe der Ueberlieferung, dass Senare nur einfach gesprochen seien, nicht wahrscheinlich.

Ferner ist ein sehr wichtiges Bedenken schon von Ritschl¹⁾ hervorgehoben: man erwartet nämlich nicht M. M. C., sondern vielmehr C. M. M. Ritschl glaubt daher, dass in der That das C. ursprünglich an erster Stelle gestanden, und erst ein Versehen die Ordnung der Buchstaben verdreht habe. Ich glaube, man müsste ihm beistimmen, wenn die ganze Sache bis zu diesem Punkte zweifellos sicher und klar wäre. Doch dazu fehlt noch manches. Es kann niemand, der die lyrischen Stellen bei Terenz durchsieht, entgehen, dass sie fast immer den Anfang von Scenen bilden, dass dann aber der Wechsel der Metren aufhört und der letzte Theil der Scene in gleichartigen Versen hinläuft. Wie soll nun solche Scene, wie z. B. *Eun. III, 5*, bezeichnet worden sein? Nach Ritschl muss der erste Theil M. M. C., der zweite bloss C. erhalten. Wie aber? Könnte nicht M. M. C. schon selbst eine doppelte Bezeichnung enthalten? Mir scheint, M. M., *modi mutati*, reiche aus, um dasselbe zu bezeichnen, was *mutatis modis canticum* bedeuten soll, und C., *Canticum*, würde nach Ritschls Meinung den zweiten Theil der Scene richtig benennen. So wäre also die Stellung, an der Ritschl nach seiner Lesung der Abkürzung gerechten Anstoss nahm, völlig gerechtfertigt. Man hätte sich jetzt lyrische Abschnitte mit *mutati modi*, Senarpartieen mit *Diverbium*, den Rest mit *Canticum* benannt zu denken, und die einzelnen Scenen hätten dann je nach der Art der in ihnen enthaltenen Abschnitte eine oder mehrere der aus diesen Benennungen abgeleiteten Abkürzungen in der Scenenüberschrift erhalten.

Doch ich habe noch zwei Bedenken. Zunächst ist Ritschls Bezeichnung *Canticum* (C.) für die von der Flöte begleiteten gleich-

¹⁾ a. O. S. 629, Anm. 63.

artigen Versreihen schwerlich ausreichend. Der Gegensatz zu *mutati modi* scheint doch einen Zusatz nöthig zu machen, dem Sinne, wenn auch nicht der Form nach das ebenfalls von Ritschl als möglich vorgebrachte: *Canticum non mutatis modis*. Doch diesem Einwande liesse sich dadurch begegnen, dass man C. nicht *canticum*, sondern *cantio* oder *canitur* läse. *Mutati modi*, *cantio* würde dann erstens den lyrischen Abschnitt, der den Anfang der Scene bildet, bezeichnen, *cantio* das Flötenspiel, das die ganze Scene begleitet. Das zweite Bedenken bliebe aber noch übrig: mir scheint es nämlich zweifelhaft, ob der Verfasser des Tractats die Abkürzung M. M., die er in alten Handschriften fand, überhaupt richtig als *mutati modi* gedeutet hat. Schon nach der Formel in den Didaskalien: „*modos fecit Flaccus Claudi*“ muss unter *modi* doch eher das Spiel der Flöte und der musikalische Satz der gesungenen Abschnitte verstanden werden. Wenn nun die Versarten wechseln, tritt dann wirklich auch jedesmal ein Umschlag in der Musik ein, ist *mutatis modis* identisch mit *mutatis numeris*?

Ich hatte mir, bevor in dem oben erwähnten Tractate die alte Vulgate D. M. nach dem Parisinus in D et V verbessert worden war, die Ansicht gebildet, die beiden Abkürzungen seien zu lesen: *Monodia modulata cantoris* und *Diverbium modulatum*, die eigentlichen *Diverbia* aber seien ohne Bezeichnung geblieben. Natürlich ist diese Lösung jetzt durch das D et V des Parisinus hinfällig geworden; aber sollte in der Vervollständigung: *monodia modulata*, *Cantio* nicht doch etwas richtiges liegen?

Es trifft sich glücklich, dass unsere Untersuchung von der schwierigen Frage, was bei Terenz *Canticum* und was *Diverbium* zu nennen ist, garnicht abhängig ist. Und wir werden am besten thun, uns dieser Bezeichnungen, wo sie irgend eine Undeutlichkeit herbeiführen könnten, zu enthalten und lieber von lyrisch und stichisch gebildeten Abschnitten zu reden.