

Universitätsbibliothek Wuppertal

Die metrische Composition der Comödien des Terenz

Conradt, Karl

Berlin, 1876

III. Die Regeln der stichischen Composition. Ausscheidung der lyrischen Abschnitte

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)

III.

Die Regeln der stichischen Composition. Ausscheidung der lyrischen Abschnitte.

Es handelt sich bei der Untersuchung der stichischen Compositionsweise des Terenz nicht um die Auffindung neuer und bisher unbekannter Gesetze, sondern nur darum, zu prüfen, mit wie grosser Genauigkeit er die auf der Hand liegenden Grundregeln befolgt, welche Freiheiten und Abweichungen vom Gewöhnlichen er sich gestattet hat.

Das einfache Princip der stichischen Composition ist dies, dass dem Scenenbaue oder dem Inhalte nach in sich abgeschlossene Glieder einer Comödie ein eigenes, gleichartig fortlaufendes Metrum erhalten. Treffen nun zwei Reihen zusammen, die in zwei verschiedenen Versarten gebildet sind, so findet natürlich an ihrer Gränze ein Umschlag des Metrums statt. Z. B. in der Scene *Eun.* II, 2 beginnt der Parasit sein Selbstgespräch: *Di immortales, hómíni homo quíd praestat* etc. in troch. Septenaren und bleibt bei dieser Versart während seiner Erzählung des ersten Theiles von der Unterredung, die er mit einem Standesgenossen gehabt hat. Wie er mit den Worten: *Dum haec loquimur, interea loci ad macellum ubi adventamus* zur Darstellung des zweiten Actes seiner Unterhaltung mit jenem übergeht, ergreift er ein neues Versmass, den iamb. Septenar.

Zu bemerken ist nun, dass Terenz häufig kurzen Gliedern, die zur Verbindung grösserer Reihen dienen, trotz ihrer geringen Ausdehnung ein selbständiges Metrum giebt. Meist enthalten sie scenische Bemerkungen, mit denen eine neu auftretende Person angekündigt oder der Abgang einer bisher auf der Bühne anwesenden begründet wird u. ä. So schliesst die Scene *Andr.* I,

5, in deren letztem Theile Pamphilus und Mysis mit einander in iamb. Senaren sprechen, mit folgenden, von dem Gegenstande der bisherigen Unterredung abbrechenden iamb. Septenaren:

*Sed quór tu abis ab illa? § 'Obstetricem arcésso. § Pro-
pera. atque áúdin?*

Verbum ínnum cave de núptiis, ne ad mórbum hoc etiam.

§ *Téneo.*

Es folgt eine lyrisch beginnende Scene, zunächst troch. Octonare.

Bisweilen enthalten jedoch diese Binde- oder Schlussglieder nicht solch scenisches Beiwerk, sondern verknüpfen durch einen überleitenden Gedanken zwei grössere Reihen. Als Beispiel mögen die Verse *Eun.* 321 f. dienen. Chaerea hat zuletzt dem Slaven die Schönheit des Mädchens geschildert, in die er sich eben verliebt hat. Die iamb. Octonare, in denen diese Partie abgefasst ist, werden mit dem Senar v. 320 als Clausel abgeschlossen. Nun wünscht Parmeno näheres über die Entstehung der Bekanntschaft zu hören in folgenden beiden iamb. Septenaren:

*Quid? vtrgo quoiast? § Nescio hercle. § Undést? § Tan-
tundem. § Ubi hábitat?*

§ *Ne id quidem. § Ubi vídisti? § 'In via. § Qua rátióne
amisisti?*

Dies kurze Bindeglied leitet nun über zu einer ausführlichen Erzählung des Jünglings, was ihm begegnet sei, die in iamb. Senaren componirt ist.

Noch auf einen zweiten Punct ist hinzuweisen. Man sollte erwarten, der Dichter hätte sich immer so eingerichtet, dass er mit dem Thema einer gleichartigen Reihe mit dem Schluss des letzten Verses fertig wäre und mit dem ersten Worte der neuen Versart auch zu einem andern Inhalte übergieng. So verfährt der Dichter zwar gar nicht selten, wie z. B. in der oben angeführten Scene *Eun.* II, 2 Vers 23 und 24; oft jedoch behandelt er den Versumschlag in sehr bequemer Weise so, dass der Inhalt der ersten Reihe mitten in einem Verse schliesst, der Rest dieses Verses durch einige, streng genommen schon zur nächsten Reihe gehörige Worte ausgefüllt wird und die neue Versart erst mit dem nächsten Verse eintritt. Als charakteristisches Beispiel mag die oben (S. 27) angeführte Stelle der Hecyra gelten (v. 767 f.). Die Scene V, 1 schliesst in troch. Septenaren ab, der letzte Vers wird nicht mehr voll:

Pótius quam inimicús, periculum fácias.

Nun tritt plötzlich Phidippus auf, vervollständigt erst den troch. Septenar: *Níl apud mé tibi* und geht dann erst zu seiner Versart, den iamb. Septenaren über.

Von diesen Regeln hat sich nun der Dichter nicht selten, wenn man den Ausgaben traut, frei gemacht und, ohne dass ein Grund wahrnehmbar wäre, Verse eines fremden Metrums in die gleichartigen Reihen eingemischt. Ihren Grund sollen diese Ausweichungen darin haben, dass der Dichter heftige Erregungen hier und da habe durch plötzliches Umspringen des Metrums ausdrücken wollen. Aber abgesehen davon, dass Terenz dann höchst ungleich verfahren und oft die heftigste Aufregung in glatt ablaufenden Versen ausgesprochen, manchmal Stellen, die sich gar nicht über die gewöhnliche Temperatur des Dialogs erheben, durch diese gewaltsame metrische Bildung ausgezeichnet hätte: steht es nicht mit der Bedeutung und Selbständigkeit einer metrischen Kunstform im Widerspruch, dass den Einzelheiten gestattet sein soll, hier und da die alles sonst zusammenhaltende Form zu durchbrechen? Wird so die stichische Composition der griechischen Dramatiker gestört, um einen plötzlichen Affect zu malen?

Ich will im Folgenden beweisen, dass alle Störungen der stichischen Composition auf einer Verderbniss des Textes beruhen. Wenn ich nun die Stellen, die corrigirt oder von einer falschen Conjectur befreit werden müssen, vorführen will, so steht mir der Umstand entgegen, dass wir überhaupt noch keine Scheidung der stichischen und lyrischen Theile der Comödien vorgenommen haben. Die vorher geführten Untersuchungen über die Clauseln u. s. w. mussten noch nach einer ungefähren, sich jedem leicht darbietenden Unterscheidung geführt werden, damit erst einige Anhaltepunkte für die genaue Sonderung gewonnen würden. Da es nun aber weitschweifig sein würde, erst durch alle Comödien hindurch die lyrischen Abschnitte auszuscheiden, und dann noch einmal von vorne anzufangen und die Störungen in dem stichisch componirten Reste aufzusuchen, so will ich beides neben einander bei einem Durchgehen der Comödien abmachen. Ich fürchte um so weniger, dass dies der Uebersichtlichkeit Eintrag thun wird, als die Abgränzung lyrischer Abschnitte im Allgemeinen schnell von Statten

gehen wird und ich ausserdem ziemlich sicher bin, dass man mir in Betreff der strengen Regelmässigkeit der stichischen Composition wird zustimmen müssen, auch wenn die einzelnen behandelten Stellen etwas weitläufiger stehen. Ich werde mit dem Eunuchus anfangen, weil die Andria die meisten Schwierigkeiten hat und am besten bis zuletzt bleibt; im übrigen soll die Reihenfolge, in der die Stücke in den neuern Ausgaben sich folgen, innegehalten werden.

A. Eunuchus.

1. V. 46—206 sind iambische Senare. Es liegt auf der Hand, dass man diese Verse in zwei Reihen theilen kann, deren eine die erste Scene (V. 46—80), die andere die zweite umfasst (V. 81—206): dergleichen Unterabtheilungen aber innerhalb von Gruppen gleichartiger Verse festzustellen ist für unsere Untersuchung zwecklos und soll daher auch weiterhin unterbleiben.

2. V. 207—224 der erste lyrische Abschnitt. Mit V. 207 beginnt lyrische Composition. Alle Merkmale treffen zu: die wechselnden Metren beginnen zugleich mit dem Anfange einer neuen Scene; gleich der erste Vers ist ein troch. Octonar und auch später findet sich dieselbe Versart; iamb. Senare fehlen; die Clauseln (V. 209, 213, 215) sind in freier Weise verwandt.

Ueber den Anfang unsers lyrischen Canticums sind wir nicht im Unklaren; wo aber ist sein Schluss? Sollen wir ihn vielleicht am Ende der Scene suchen? Es wäre sehr bequem, wenn man überall, wo eine lyrisch componirte Partie den Eingang einer Scene bildet, ohne Weiteres schliessen dürfte: die Scene scheint nach der Art, wie die grammatische Notiz über M. M. C. gewöhnlich verstanden wird, eine einfache, für ihre ganze Ausdehnung geltende Bezeichnung gehabt zu haben, ist also als einheitliche Composition aufzufassen und folglich nicht in einen lyrischen und einen stichischen Theil zu zerschneiden. Doch da muss geltend gemacht werden, dass eine so äusserliche Zusammenfassung ziemlich scharf von einander absetzender Stücke, wie sie häufig mittelst einer Scenenüberschrift geschieht, doch nicht einen zwingenden Einfluss auf die metrische Compositionsweise des Dichters geübt haben kann. Warum sollte es ihm hier z. B. nicht ebenso nahe, oder vielmehr noch näher gelegen haben, mit dem

Abgange des Phaedria (V. 224) die lyrische Composition abzuschliessen? Dem Inhalte nach ist es wahrscheinlicher, dass der Dichter das Zwiegespräch zwischen dem jungen Herrn und seinem Diener als zusammengehöriges Stück metrisch componirt und das Selbstgespräch des zurückbleibenden Slaven nicht als Schlussglied in diese Composition mit aufgenommen hat; und der Form nach liegt gar kein Grund vor, an lyrische Bildung der Schlussverse zu denken: es sind ohne Störung fortlaufende trochäische Septenare. Wir schliessen demnach den lyrischen Abschnitt mit V. 224 und beginnen mit dem folgenden die nächste, stichische Gruppe.

3. V. 225—254 trochäische Septenare. Dass der Abschluss der Septenare mit V. 254 und der Uebergang zu einem neuen Metrum in dem Zusammenhange seinen guten Grund hat, ist klar. In ähnlichen Fällen soll das weiterhin nicht mehr ausdrücklich erwähnt werden.

4. V. 255—291 iambische Septenare.

5. V. 292—306 der zweite lyrische Abschnitt. Auch hier treffen alle Merkmale zu: Scenenanfang, wechselndes Metrum, freier Gebrauch der Clauseln, Auftreten eines trochäischen Octonars (V. 304). Der iamb. Senar V. 300 ist vereinzelt, wäre also als Clausel aufzufassen, wenn er überhaupt an dieser Stelle richtig wäre, worüber später. Den Schluss dieses Abschnittes festzustellen hat seine Schwierigkeit. Dass der metrische Bau der Scene nur bis zum V. 306 die Annahme stichischer Composition fordert, leuchtet ein; denn mit dem folgenden Verse beginnt eine Reihe fortlaufender iambischer Octonare, und wenn mit V. 320 auch noch einmal verschiedene Metra etwas schnell auf einander folgen, nämlich auf die iambischen Octonare zunächst ein Senar, dann zwei iambische Septenare, dann eine längere Reihe iambischer Senare, so wird sich doch gleich zeigen, dass der Dichter sich bei dieser Vermischung durchaus in den Gränzen der Regeln für stichische Composition gehalten hat. Sehen wir dagegen auf den Zusammenhang, so wird man zugestehen müssen, dass zwar recht wol an der Stelle, wo das Metrum, wie gesagt, den lyrischen Abschnitt abzuschliessen rath, nämlich nach V. 306, auch dem Inhalte nach ein Einschnitt gemacht werden kann, dass man sich aber keineswegs wundern würde, wenn die folgenden Verse bis V. 320 ebenfalls noch vom Dichter in das lyrische Canticum hineingezogen wären. Und da ein solches nicht selten gegen sein Ende in gleichmässigeren Metren

übergeht, so wäre es nicht undenkbar, dass der Abschnitt bis V. 320 einheitlich componirt wäre. Doch im Ganzen ist es weit wahrscheinlicher, dass die iambischen Octonare schon stichisch gebildet sind, und so mag es auch hier angenommen werden. Von practischer Bedeutung ist die Frage ohnehin nicht.

6. V. 307—320 eine Reihe iambischer Octonare mit einem Senare als Clausel, die nach der Regel der stichischen Composition zum Abschluss der Reihe verwandt ist.

7. V. 321—322 zwei iambische Septenare als Bindeglied zwischen den voraufgehenden Octonaren und den folgenden Senaren. Die Verse sind schon oben (S. 31) als Beispiel angeführt, dass Bindeglieder nicht immer die üblichen Andeutungen von äussern Vorgängen auf der Scene, sondern bisweilen auch überleitende Gedanken enthalten.

8. V. 323—351 iambische Senare.

9. V. 352—366 trochäische Septenare. Die Reihe dieser Verse schliesst eigentlich schon nach den ersten Worten des letzten Verses: *Quid ita?*, denn am Schlusse dieses Verses trifft nicht einmal Interpunction ein. Die Unterhaltung zwischen Chaerea und dem Slaven war schon zu Ende, dieser wollte den Eunuchen schon in das Haus der Thais führen, da hält ihn der Seufzer seines jungen Herrn: *O fortunatum istum eunuchum, qui quidem in hanc detur domum* fest. Nun hätte der Dichter auch wol schon mit den Worten, mit denen sich der Slave zurückwendet: *Quid ita?* zum Metrum des zweiten Theils der Unterhaltung übergehen können; doch da erst mit der Antwort des Chaerea zu dem eigentlichen Thema derselben übergeleitet wird, so hat er es vorgezogen die Frage *Quid ita?* noch durch den trochäischen Anfang der voraufgehenden Reihe anzufügen und mit den ersten Worten der Antwort noch erst den begonnenen Septenar zu füllen.

In V. 356 gibt die Ueberlieferung einstimmig *Tum magis id dicas*, so dass ein iambischer Octonar zwischen die trochäischen Verse kommen würde. Bentley streicht daher das *Tum* zu Anfange des Verses, und die neuern Herausgeber folgen ihm mit Recht.

10. V. 367—390 iambische Octonare.

11. V. 391—538 iambische Senare.

12. V. 539—548 iambische Septenare.

Warum Umpfenbach am Schlusse des V. 546

Is est an non est? ipse est. quid hoc hominis? qui hic ornatus est?

ornatus est und nicht *ornatus* drucken lässt, wenn er die Aenderung Bentleys „*quid hoc ornatist*“ einmal nicht annehmen wollte, sehe ich nicht. Dass er den Vers zu einem Octonar machen will, ist doch nicht zu glauben.

13. V. 549—567 der dritte lyrische Abschnitt. Sein Anfang fällt mit dem der Scene zusammen, den Schluss zu bestimmen ist dagegen etwas schwierig. Die Metra wechseln in den Ausgaben bis zum V. 561. Sucht man nun dem Zusammenhange nach einen nahe liegenden Punkt, an dem der Abschnitt sein Ende hätte haben können, so braucht man nur einen Vers weiter zu gehen. Mit den Worten „*Nostin hanc*“ etc. geht Chaerea zur Erzählung seines Abenteuers über, und es wäre nicht unangemessen, hier auch den Wiederanfang der stichischen Composition anzusetzen. Freilich die ersten Octonare gehen noch mit der Schilderung des Mädchens hin und der eigentliche Bericht fängt erst mit den Worten *Quid multa verba* in V. 568 an; so dass vielleicht erst vor diesem Verse der Schlusspunct des lyrischen Canticums zu suchen ist. Für diese letztere Annahme oder einen noch spätern Schluss sprechen entscheidende Gründe, die erst bei der Untersuchung über den Bau lyrischer Stellen später angeführt werden können. Uebrigens sind die Verse, die ich also vorausgreifend schon jetzt dem lyrischen Abschnitte zutheile, gleichmässig fortlaufende Octonare, die an sich recht wol Verse stichischer Composition sein könnten. Also von Einfluss auf unser Urtheil über diese ist es nicht, ob wir sie hierher oder dorthin ziehen.

14. V. 568—591 iambische Octonare.

15. V. 592—614 iambische Septenare.

16. V. 615—628 der vierte lyrische Abschnitt. Scenenanfang, trochäische Octonare und Wechsel des Metrums treten als Merkmale auf. Bentleys Verfahren in diesem Abschnitte ist charakteristisch: zweimal kommen nach der übereinstimmenden Lesart der Handschriften iambische Octonare vor, V. 617 und 622. Beide Male schafft er sie durch keineswegs leichte und wahrscheinliche Emendationen weg. Die neuern Herausgeber sind ihm hierin mit Recht nicht gefolgt und haben die iambischen Octonare unangefochten gelassen; doch haben sie wenigstens geglaubt, von V. 623

an nur trochäische Septenare erwarten zu dürfen, und danach die in den Handschriften etwas verwirrte Stelle V. 624 u6dn 25 behandelt. Allerdings schwerlich mit Recht, wie sich später zeigen wird; so dass es noch zweifelloser werden wird, dass hier mit dem Ende der Scene das des lyrischen Abschnittes zusammenfällt.

17. V. 629—642 iambische Senare.

18. V. 643—667 der fünfte lyrische Abschnitt. Alle Merkmale treffen zu: Scenenanfang, trochäische Octonare mehrfach, Wechsel des Metrums, frei angewandte Clauseln; Senare fehlen ausser der Clausel 658. Nach diesem Verse beginnen bis zum Scenenschluss fortlaufende iambische Octonare, und sieht man sich aus dem Zusammenhange nach dem Ende des lyrischen Abschnittes um, so könnte man es schon hinter V. 663 vermuthen mit dem Abgange des Phaedria. Doch die wenigen Verse bis zum Schlusse der Scene behandeln noch dasselbe Thema wie die vorausgehenden, so dass sie mit diesen vom Dichter wol haben zusammengearbeitet werden können. Ein Grund, dieser letzteren Möglichkeit den Vorzug zu geben, wird sich später ergeben.

19. V. 668—702 iambische Senare.

20. V. 703—726 trochäische Septenare.

21. V. 727—738 eine Reihe iambischer Octonare mit einem Senar als Clausel, angewandt nach der Regel der stichischen Composition in derselben Weise, wie V. 320 oben unter No. 6. Hier freilich ist durch den Inhalt des Senars die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, ihn nicht als Clausel, sondern als Bindeglied aufzufassen.

22. V. 739—752 der sechste lyrische Abschnitt. Alle Merkmale treffen zu: Scenenanfang, wiederholt trochäische Octonare, eine frei angewandte Clausel (V. 747), Wechsel des Metrums, das Fehlen von Senaren. Metrische Form und Zusammenhang weisen uns gleichermaassen auf das Ende des Verses 752 als den Schluss des Abschnittes hin; denn V. 751 ist noch ein trochäischer Septenar unter iambischen Octonaren, den hier selbst Bentley unangetastet lässt, und mit V. 753 wendet sich Thais, die Aufklärung, die sie dem Bruder ihres Schützlings hat zu Theil werden lassen, abschliessend, zu ihrer Dienerin, um die nöthigen Vorbereitungen zur Abwehr des anrückenden Soldaten zu treffen.

23. V. 753—754 ein Bindeglied, bestehend aus zwei iambischen Septenaren, dem beliebten Metrum für solche Zwischen-

sätze. Die Verse enthalten den Befehl, den Thais ihrer Dienerin giebt. Merkwürdig und sonst in gleicher Weise bei Terenz nicht zu finden ist nur die Art, wie hier innerhalb dieser Septenare Chremes schon mit den dazwischen gerufenen Worten „*Viden tu illum, Thais*“ das Thema vorgreifend einleitet, das in der folgenden trochäischen Reihe weiter behandelt wird.

24. V. 755—770 trochäische Septenare.

25. V. 771—787 iambische Octonare.

26. V. 788—816 trochäische Septenare.

27. V. 817—942 iambische Senare.

28. V. 943—970 trochäische Septenare.

29. V. 971—1001 iambische Senare.

In V. 956 steht im Bembinus und DE Umpfenbachs ein *Hem* vor *cónligavit*, das in den übrigen Handschriften den trochäischen Vers beginnt. Da dies *Hem* den Vers zu einem iambischen Octonar machen würde, ist es von den Herausgebern mit Recht für unächt erklärt worden.

30. V. 1002—1024 iambische Septenare.

31. V. 1025—1030 trochäische Septenare.

32. V. 1031—1049 iambische Octonare.

Die Herausgeber seit Bentley schreiben den ersten Vers dieser Reihe (V. 1031) mit dem Bembinus und einigen andern Handschriften als trochäischen Septenar:

'O populares, écquis me hodie vivit fortunátior.

Da der Vers unmöglich den vorausgehenden Septenaren zugerechnet werden kann, weil Scenenschluss und das Auftreten eben der Person, die ihn spricht, dazwischentreten, so bleibt nichts übrig, als ihn zu den folgenden Octonaren zu stellen, mit denen er auch durch den Zusammenhang aufs engste verbunden ist. Da er die Scene beginnt, so könnte man daran denken, ihn und die folgenden Octonare für einen lyrischen Abschnitt zu nehmen. Doch ein Wechsel des Metrums fände nur das eine Mal, sonst nicht wieder statt, und alle übrigen Merkmale lyrischer Composition mangeln gänzlich. Es findet sich nirgends sonst ein annähernd einfach gebildeter lyrischer Satz. Dazu kommt, dass in derjenigen Ueberlieferung, die von DG Umpfenbachs repräsentirt wird, die Worte *me hodie vivit* eine abweichende Stellung haben. Und obwohl deren Autorität noch etwas dadurch geschwächt wird, dass in G *me* erst nachträglich, und zwar wieder an einer andern Stelle

als in D übergeschrieben ist, so meine ich doch, dass die Stellung in D, von der G etwas in Verwirrung gebrachte Spuren aufweist, die richtige ist. Sie giebt nämlich den an unsrer Stelle nothwendigen iambischen Octonar:

O populares, equis me vivit hodie fortunatior.

33. V. 1050—1094 trochäische Septenare.

Der Vers 1049 gibt wieder ein deutliches Beispiel von dem Verfahren des Dichters, wenn er eine Reihe mitten in einem Verse enden lässt. Vers 1049 gehört in seiner ersten Hälfte zur Reihe der iambischen Octonare, ist also noch iambisch angefangen und wird dann mit den ersten Worten des folgenden Abschnittes gefüllt.

In V. 1077 geben alle Handschriften (G mit unbedeutendem Irrthum in der Stellung) *Ad omnia haec* etc., also einen iambischen Vers mitten unter den trochäischen. Mit Recht ist seit Bentley das störende *Ad* aus dem Texte entfernt worden.

B. Heautontimorumenos.

1. V. 53—174 iambische Senare.

2. V. 175—187 der erste lyrische Abschnitt. Alle Kennzeichen treffen zu: Scenenanfang, Wechsel der Metra, das Auftreten von trochäischen Octonaren, wenigstens eine frei angewandte Clausel, das Fehlen von Senaren. Mit dem Verse 181 beginnt das Metrum gleichmässiger zu werden: es folgen sechs iambische Octonare auf einander. Aber dann kommt nach der einstimmigen Ueberlieferung ein trochäischer Septenar:

'Atque etiam nunc tempus est. § Cave faxis: non opus est, pater.

Bedenken wir nun, dass nicht allein das Selbstgespräch des Sohnes lyrisch componirt ist, sondern dass auch sein Gespräch mit dem Vater mit in den so gebildeten Abschnitt hineingezogen ist, wie der sonst nicht wol zu erklärende Wechsel des Metrums von Vers 180 auf 181 beweist, so findet sich ein Schluss für den Abschnitt dem Zusammenhange nach nicht eher als nach dem oben angeführten trochäischen Verse. Denn nachdem der Alte von seinem Sohne erfahren hat, dass der Sohn seines Nachbarn heimgekehrt und vorläufig sein Gast sei, bedauert er, den Nach-

barn nicht dringlicher eingeladen zu haben (*Quam vellem Menedemum invitatum, ut nobiscum esset, amplius*) und wendet sich schnell nach dessen Hause, um das Versäumte nachzuholen. Da wird er von dem Sohne festgehalten, der ihm nun eine genauere Darstellung der Verhältnisse, wie er sie auffasst, gibt. Wir werden also vor dieser längeren, in iambischen Octonaren verlaufenden Auseinandersetzung passend den Schluss des lyrischen Abschnittes ansetzen, nämlich nach dem trochäischen Verse 187, der also mit Unrecht von Fleckeisen, Umpfenbach und Wagner durch die Einschaltung eines *hercle*, von Bentley durch die Aenderung *satis tempori est* für *tempus est* in einen iambischen Octonar verwandelt worden ist.

3. V. 188—241 iambische Octonare.

4. V. 242—256 trochäische Septenare.

Der Inhalt dieser Reihe ist eigentlich schon hinter *volebam* in der Mitte des Verses 256 abgethan. Doch der angefangene Septenar wird erst gefüllt mit Worten der Klage des Clinia über die vermeintliche Untreue seiner Geliebten, die dann vom ersten vollen Verse an in iambischen Octonaren ausgedrückt wird.

5. V. 257—264 iambische Octonare. Auch hier ist der Schluss der Reihe wol am angemessensten innerhalb des letzten Octonars hinter *locuti* anzusetzen. Denn mit dem Schlusse dieses Verses, von *Clinia* an, beginnt der Slave schon seine Darstellung des wirklichen Sachverhalts, das Thema der folgenden Reihe.

6. V. 265—311 iambische Senare.

7. V. 312—339 trochäische Septenare.

Der zweite Vers in dieser Reihe:

'Ad patremne? § Ad eum ipsum. § O hominis impudentem audáciam. § Heus tu.

ist schon oben als Beispiel angeführt worden für die Inconsequenz, mit der bisweilen in den Ausgaben Störungen stichischer Composition behandelt worden sind. Ganz abgesehen davon, dass wir schon mehrere Stellen gefunden haben, in denen Wechsel des Metrums sogar in lyrischen Stellen für unerlaubt gehalten und gewaltsam entfernt worden ist, sind uns mehrere andere begegnet, an denen die getroffenen Aenderungen nöthig und zu billigen waren, trotzdem sich die Verderbniss in alle Handschriften eingeschlichen hatte. Hier aber fehlt das *tu* sogar im Bembinus, kann also an sich eher für unächt als für ächt gehalten werden,

und trotzdem setzen es Bentley, Fleckeisen und Wagner in den Text. Und zwar nicht etwa, weil wir uns in einem Abschnitte mit wechselnden Metren befinden, sondern weil der lebhaftere Ruf eine plötzliche Durchbrechung des gewöhnlichen metrischen Gesetzes rechtfertigen soll. Wir stimmen natürlich Umpfenbach bei, der es einfach fortlässt.

8. V. 340—380 iambische Senare.¹⁾

9. V. 381—397 trochäische Septenare. Das *Ah* des Clinia im Schlussverse der Reihe gehört dem Zusammenhange nach natürlich schon zu der folgenden iambischen Reihe.

¹⁾ In den ersten Versen dieses Abschnittes scheint mir ein Irrtum in der Vertheilung der Worte an die einzelnen Personen noch nicht verbessert zu sein. Dem jungen Clitipho ist der Vorschlag seines Slaven, seine Geliebte in das Haus seines Vaters zu bringen, zu gefährlich. Der Slave nimmt das übel und geht dem schon nahenden Mädchen entgegen, um sie wieder fortzuschicken; wenigstens stellt er sich so. Nun steht Clitipho in voller Rathlosigkeit da: er ruft zugleich den Slaven zurück, um Zeit zu gewinnen, und zugleich bittet er seinen neben ihm stehenden Freund um seinen Rath. Was dieser sagt, ist leicht zusammenzufinden (vergl. Bentley z. St.). Es sind in den Versen 343—347 folgende durch das Hinundherufen des Clitipho und des Slaven mehrfach unterbrochenen Worte: „*Tunc? quod boni datur, fruare dum licet, nam nescias, eius sit potestas posthac an nunquam tibi.*“ Schon hinter *boni* unterbricht ihn Clitipho, um inzwischen durch sein Rufen den Slaven festzuhalten. Also warum er *Syre!* ruft, sieht man. Aber was soll das heißen: *die modo verum?* Was er vom Slaven will, sagt er V. 349 sehr vernünftig und deutlich: *redi, redi*. Und als Syrus kommt, fragt dieser, was er soll. Er hatte auch gar nichts mehr zu sagen, weder etwas richtiges noch falsches. Das Richtige sollte vielmehr der Freund rathen, wie auch V. 348 Clitipho dessen Rath mit den Worten billigt: *Verum hercle istuc ist*. Also ist in V. 343 die Interpunction zu ändern und zu schreiben: *Syre! — die modo verum*. Die letzten Worte sind schon wieder an den Freund gerichtet. Nachher wird der Bescheid desselben noch einmal von Clitipho unterbrochen. Er ruft wieder: *Syre, inquam*. Das ist angemessen; aber was Syrus darauf antworten soll, will schlecht passen; *Perge porro* zur Noth noch, obgleich es eher danach aussieht, als ob es auffordere, eine unterbrochene Rede fortzusetzen. Aber „*tamen istuc ago*“, wo Wagner das *istuc* nach meiner Ansicht vergeblich durch die Uebersetzung zu rechtfertigen sucht „ich bleibe doch bei dem von dir (was er ihm ironisch unterschiebt) empfohlenen Verfahren“, weist doch sehr energisch darauf hin, dass der ganze Vers

Syre, inquam! — perge porro, tamen istuc ago

dem Clitipho zu geben ist. Die letzten Worte spricht er zu seinem Freunde: „ich bin doch bei dem, was du sagst“, nämlich obgleich ich nach Syrus rufe.

10. V. 398—404 iambische Octonare.
 11. V. 405—561 iambische Senare.¹⁾
 12. V. 562—590 der zweite lyrische Abschnitt. Auch hier treffen alle Merkmale zu: der Anfang fällt mit dem einer Scene zusammen, trochäische Octonare begegnen wiederholt, die Metra wechseln ohne Rücksicht auf Sinnesabschnitte, die Clausel V. 566 ist frei angewandt, und die beiden Senare, die Bentley, Fleck-eisen, auch Wagner aus der verwirrten Ueberlieferung V. 588 und 589 herstellen, sind nur Werk dieser Herausgeber und hier unmöglich. Vorläufig genügt die Bemerkung, dass sie nicht auf der Ueberlieferung beruhen; ihre Herstellung soll nachher bei der

¹⁾ In V. 458 erklärt Wagner nach Faernus und Bentley die Worte „*sic hoc*“ durch „das geht so ziemlich“, schwerlich richtig; denn dass Bacchis mit einer Sorte auch nur mässig zufrieden war, will doch der Alte nicht sagen, und ganz gewiss nicht an erster Stelle: wenigstens müsste dann *asperum hoc est* voran stehen. Madvig, *Advers.* II, 16 will ändern: *sic*, „*hui*“, *dicens*, „*asperum, pater, hoc est*, mit völlig angemessenem Sinne, nur klingt das überflüssige und steife *sic* wenig Terenzisch. Mir scheint Aenderung der Interpunction ausreichend. Warum sollte das zweite *hoc* nicht ein Ablativ abhängig von *lenius* sein?

„*Sic hoc*“, *dicens*, „*asperum!*“

Pater, hoc est aliud lenius? sodes, vide!

In dem bald folgenden Verse 461 sind mir die Worte *omnis sollicitos habuit* (so seit Bentley die Herausgeber für das *habui* der Handschriften) immer sehr auffällig gewesen. Erstens wegen der stilistischen Unbeholfenheit, dass im voraufgehenden Verse zweimal der lebhaften Schilderung wegen *omnis* sich entsprechend gesetzt ist, hier aber *omnis* nur äusserlich mit Fortsetzung der Anaphora, dem Inhalte nach ausser Beziehung zu jenen *omnia* und *omnes*. Ferner hat Chremes vorher gesagt, er wolle von andern Dingen gar nicht sprechen (*ut alia omittam*), sondern nur von der Art der Bacchis, Wein zu trinken. Mit der Sorge, ihr Wein zu schaffen, der ihr zusagt, kann sie aber doch nicht gut alle Leute im Hause in Bewegung gesetzt haben, da der Alte selbst drum laufen musste. Also das Kolon, das die Ausgaben hinter *serias* haben, wird schwerlich zu billigen sein. Und nimmt man wieder an, dass trotz dem Mangel an jeder Ueberleitung nicht bloss vom Weintrinken mehr die Rede sein soll, so ist der Ausdruck „sie hielt alle in Bewegung“ so kahl und allgemein hinter der ausführlichen Schilderung, dass er gar nicht zur Geltung und zum Verständniss kommt. Es sollte doch wol angehen, *sollicitas* zu schreiben, und trotzdem ausser *serias* auch noch *dolia* vorausgeht, die Worte *omnes* und *sollicitas* auf *serias* allein zu beziehen. Dann ist die Aenderung des *habui* in *habuit* unnöthig, da der Hiatus durch starke Interpunction und die Caesur entschuldigt wird:

Omnis sollicitas habuit: atque haec una nov.

zusammenhängenden Besprechung dieses Abschnittes versucht werden. Mit V. 590 erhält dieser einen deutlichen Abschluss durch das Abtreten des Clitipho von der Bühne.

13. V. 591—613 trochäische Septenare.

14. V. 614—622 iambische Octonare.

15. V. 623—667 trochäische Septenare.

16. V. 668—678 iambische Octonare.

17. V. 679—708 iambische Septenare mit einem iambischen Senare (V. 708) als Bindeglied. Krauss und Fleckeisen halten diesen Senar für unächt, und es lässt sich nicht leugnen, dass er ziemlich matt und durchaus entbehrlich ist.

18. V. 709—722 trochäische Septenare.

19. V. 723—748 iambische Septenare.

20. V. 749—873 iambische Senare.

21. V. 874—907 trochäische Septenare.

22. V. 908—939 iambische Senare.

23. V. 940—979 trochäische Septenare.

24. V. 980—999 iambische Octonare.

25. V. 1000—1002 ein Bindeglied von drei iambischen Septenaren, die das Abtreten der eben sprechenden Person motiviren und die neu auftretenden ankündigen.

26. V. 1003—1023 der dritte lyrische Abschnitt. Trochäische Octonare fehlen hier; aber die übrigen Merkmale lyrischer Composition sind alle vorhanden: Scenenanfang, freie Clauseln, das Fehlen von Senaren, Wechsel des Metrums fast bis zum Ende der Scene.

27. V. 1024—1067 trochäische Septenare.

Den V. 1050 geben die Handschriften als iambischen Octonar:

*Sine te exorent. § Egon mea bona ut dem Baccidi
donó sciens.*

Guyet und Bentley und mit ihnen die neuern Herausgeber haben den hier nothwendigen trochäischen Septenar durch Streichung des *Egon* schon hergestellt:

Sine te exorent. § Mea bona ut dem etc.

C. Phormio.

1. V. 35—152 iambische Senare.¹⁾

2. V. 153—163 der erste lyrische Abschnitt. Alle Kennzeichen treten auf. Der Abschnitt beginnt mit Scenenanfang, trochäische Octonare begegnen mehrfach, die Metra wechseln ohne äussern Anlass, auch eine frei angewandte Clausel (V. 163) findet sich, und Senare fehlen gänzlich. Schwierig ist es wieder, das Ende des Abschnitts sicher zu bestimmen. Es lässt sich nicht leugnen, dass mit Ausschluss der letzten beiden Ueberleitungsverse der Scene (V. 177 und 178) diese wol als zusammenhängendes Stück dem Inhalte nach betrachtet werden kann. Doch alle metrischen Merkmale verschwinden mit V. 163; von da an

¹⁾ Geta erzählt von V. 65 an, dass sein Herr aus Sucht nach Gewinn eine weite Reise nach Cilicien unternommen habe. Sein Freund Davos verwundert sich darüber, da jener doch schon so reich sei. Dann antwortet Geta: *Desinas: sic est ingenium*. Wenn nun der andere antwortete: „O, ich sollte reich sein, dann würde ich zeigen, wie man sein Leben geniessen muss“, so wäre alles in Ordnung. Er sagt aber: *Oh, regem me esse oportuit*. Zunächst wird man zugestehen müssen, dass *regem* in seiner eigentlichen Bedeutung „König“ hier ganz den Gegensatz, auf den es ankommt, stören würde. Dziatzko zwar bringt folgende Note: „Davos meint, dass er als *rex* ganz anders für eine gleichmässige Gütervertheilung sorgen würde;“ doch ich glaube kaum, dass sich mit dieser Erklärung, die ganz aus dem Zusammenhange fällt, jemand befreunden wird. Wenn er aber hinzufügt: „Der Ausdruck *rex* erinnert an das griechische Original“, so ist mir unverständlich, was er bei seiner Erklärung damit sagen will. Denn an das Griechische kann *rex* doch nur erinnern, wenn man der alten Erklärung folgt: *Antiqui etiam maxime in Comoediis ditissimos quoque reges dicebant: uti parasiti eos, a quibus pascebantur, reges appellabant* (Eugraphius). Ist es möglich, *rex* hier wirklich einfach als *dives* zu nehmen, so ist die Stellung, dass *regem*, nicht *me* an der Spitze steht, noch anstössig. Doch möchte ich auch jenes bestreiten. Denn hier, wo doch der Schwerpunct des Gedankens auf dem Worte *me* liegt, an untergeordneter Stelle ist nicht der gezielte Ausdruck *regem*, sondern einfach *adco opulentum* zu erwarten. Die Stelle erhält aber einen vortrefflichen Sinn durch eine leichte Aenderung: ich meine nämlich, dass die fraglichen Worte fälschlich dem Davos gegeben sind. Geta spricht alles:

Desinas:

Sic est ingenium: „oh regem me esse oportuit“.

„So ist sein nie zufriedener Sinn: „ich hätte ein König werden müssen!“ (Vergleiche *Ad. 68: Sic animum induco meum: Malo coactus etc.*)

haben wir fortlaufende Octonare. Und da auch der Zusammenhang nicht verbietet, hier einen Einschnitt zu machen, weil hinter diesem Verse die ruhige Auseinandersetzung des Phaedria kommt, so scheint es mir das wahrscheinlichste, dass hier der Schluss des lyrischen Abschnittes zu suchen ist. Von Einfluss auf unser Urtheil über die stichische Composition ist jedoch auch hier die Unsicherheit nicht.

3. V. 164—176 iambische Octonare.

4. V. 177—178 ein Bindeglied von zwei iambischen Septenaren.

5. V. 179—196 der zweite lyrische Abschnitt. Auch hier fehlt kein Kennzeichen; denn der Abschnitt beginnt zugleich mit einer neuen Scene, zwei trochäische Octonare kommen vor (V. 187 und 188), die Metra wechseln mehrfach ohne erkennbaren Grund (V. 186 ist seit Bentley von den Herausgebern, selbst dem vorsichtigen Umpfenbach, unrichtiger Weise zum trochäischen Septenar gemacht), drei Clauseln (V. 182, 191, 196) finden sich, von denen die erste wenigstens gegen die Art stichischer Composition angewandt ist, und schliesslich fehlen Senare. Denn V. 194, der bei Fleckeisen ein solcher ist, steht in einer sehr unzuverlässigen Gegend, die von den verschiedenen Herausgebern in sehr mannigfaltiger Weise behandelt worden ist. Auch wir werden eine Herstellung bei Besprechung dieses Abschnittes später versuchen. Uebrigens können wir schon jetzt sagen, dass der Metrik nach Fleckeisens Herstellung mit dem erwähnten Senare, der dann dem vorausgehenden iambischen Octonare als Clausel angehängt werden müsste nicht unmöglich wäre.

6. V. 197—215 trochäische Septenare.

7. V. 216—230 iambische Senare.

8. Die beiden folgenden trochäischen Septenare V. 231 und 232 gehören in Bezug auf die Metrik zu den verdräusslichsten Stellen der Terenzischen Comödien. Denn da mit dem dritten Verse der Scene „*Revereri saltem etc.*“ das Metrum zu iambischen Octonaren umschlägt, ohne dass der Inhalt einen Grund dazu böte, so ist natürlich, dass wir zunächst auf den Gedanken kommen, es mit einem lyrischen Abschnitte zu thun zu haben. Und wirklich befinden wir uns auch im Eingange einer neuen Scene, der frei von Senaren ist. Damit ist aber auch alles gesagt, was für die lyrische Composition dieses Scenenanfangs gel-

tend gemacht werden kann. Denn bis zum Verse 252 hin, mit dem Demipho sein Selbstgespräch abbricht, folgen sich ohne Unterbrechung iambische Octonare; Clauseln und trochäische Octonare fehlen gleichfalls. Die Entscheidung darüber, wofür wir diesen Abschnitt zu halten haben, wird sich darauf gründen müssen, ob der Bau dieser Partie mit der Composition der übrigen lyrischen Abschnitte übereinstimmt oder nicht. Bis wir also diese untersucht haben werden, müssen wir unser Urtheil über unsre Stelle aufschieben, bezeichnen ihn aber vorläufig als dritten lyrischen Abschnitt.

9. V. 252—253 ein Bindeglied, bestehend aus zwei trochäischen Septenaren.

10. V. 254—314 iambische Senare.

11. V. 315—347 trochäische Septenare.

12. V. 348—464 iambische Senare.

13. V. 465—484 der vierte lyrische Abschnitt. Scenenanfang, trochäische Octonare, Wechsel des Metrums ohne sachlichen Grund hinter V. 468 und 480, falls die Ueberlieferung an der letztern Stelle richtig ist, worüber später, und das Fehlen iambischer Senare beweist für die lyrische Composition. Wenn an der Lesart der V. 479 und 480 nicht zu zweifeln ist, was wir vorläufig unerörtert lassen, so haben wir den Schluss des Abschnittes am Ende der Scene, also hinter V. 484, oder vielleicht schon mit Ausschluss des letzten Verses, der dann als Bindeglied gelten würde, hinter V. 483 anzusetzen. Doch wie gesagt, ist das nur eine vorläufige Annahme, die wir bei genauerer Untersuchung des Abschnittes noch näher zu prüfen haben werden.

14. V. 485—503 der fünfte lyrische Abschnitt. Er beginnt zugleich mit der Scene, Metrenwechsel tritt mehrfach ein (V. 496 ist seit Bentley gegen die einstimmige Ueberlieferung der Handschriften und Donats durch Streichung von *mihi* mit Unrecht zu einem trochäischen Septenar aus einem iambischen Octonar gemacht worden), und an Clauseln findet sich die vorgeschlagene trochäische Dipodie V. 485 und der Senar V. 490. Und endlich fehlen selbständige Senare. Da nun zuletzt nach V. 501 das Metrum ohne sachlichen Grund umschlägt, mit V. 504 aber zugleich Antipho vortritt, um ein Gespräch mit seinem Vetter Phaedria zu beginnen, und fortlaufende trochäische Septenare ein-

setzen, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit den Schluss unseres lyrischen Abschnittes vor diesem Verse ansetzen.

15. V. 504—566 trochäische Septenare.

16. V. 567—712 iambische Senare.¹⁾

17. V. 713—727 iambische Octonare.

18. V. 728—747 der sechste lyrische Abschnitt. Er beginnt zugleich mit einer neuen Scene, enthält eine ganze Zahl von trochäischen Octonaren, die Metra wechseln häufig, ohne dass der Zusammenhang den Grund erkennen liesse; auch eine Clausel tritt auf (V. 729), und Senare fehlen gänzlich.

Den Schluss des Abschnittes zu bestimmen hat auch hier wieder einige Schwierigkeit. Nach dem Verse 741 führt Chremes die Sophrona etwas abseits, um entfernter von seinem Hause ihr die nöthige Aufklärung zu geben. Es folgt dann zunächst eine kleine Reihe von iambischen Octonaren, die also möglicherweise vom lyrischen Abschnitte ausgeschlossen werden könnte. Doch hängt, was Chremes der Amme sagt, andererseits auch wieder so eng mit dem Vorausgehenden zusammen, dass es noch wahrscheinlicher ist, dass unser Abschnitt erst vor der mit V. 748 beginnenden Reihe iambischer Septenare zu schliessen ist,

¹⁾ Ich glaube nicht, dass die Herausgeber in dem Verse 611 mit Recht die Personenvértheilung des Correctors im Bembinius verschmählt haben. Der Slave hat eben den von seiner Reise heimgekehrten Chremes gefragt: *Quid agitur?* Nun soll jener antworten:

CH.: Multa ádvenienti, ut fit, nova huc complúria.

So ist die Interpunction bei Bentley und Fleckeisen. Doch nicht ohne Grund stösst sich Dziatzko an der Construction, denn *multa complúria* vertragen sich nicht neben einander. Er setzt also ein Punctum hinter *Multa* und erklärt: „Auf die Frage des Geta „Was gibt's?“ antwortet Chremes zuerst allgemein „Vielerlei“ und fügt sogleich specialisirend hinzu etc.“ Doch dass Chremes so willfährig auf die Fragen des Selaven eingeht, liegt durchaus nicht im Character der Stelle. Geta sucht seinen Herrn über seine Stimmung auszuholen und rückt mit seinen Fragen immer mehr auf die Hauptsache los, während ihn jener an sich herankommen lässt und höchst zurückhaltend mit möglichst nichtssagenden, kurzen Worten antwortet. So nach einander *Credo, omnia* und weiter bis *Scio* in V. 618 hin. Darum meine ich, dass der Bembinius richtig corrigirt ist:

GE.: Quid agitur?

Multa ádvenienti ut fit nova hic. CH.: Complúria.

GE.: Ita de 'Antiphone audistin etc.

in denen nun Chremes seinerseits anfängt, Erkundigungen einzuziehen.

19. V. 748—794 iambische Septenare.

Der Dichter hat die Reihe dieser Verse schon mit V. 794 abgeschlossen, obgleich man nach den ersten Worten des folgenden: „*Faciam ut iubes*“ erwarten sollte, dass er diesen noch ebenfalls zu der voraufgehenden Reihe gezogen hätte. Doch einerseits haben die gleich folgenden, schon überleitenden Worte: *sed meum virum abs te exire video*, andererseits das Bestreben, die Anfangsworte der folgenden Scene *Ehem Demipho* nicht zu sehr von den folgenden Versausgängen abstecken zu lassen, den Dichter bewogen, schon mit diesem Verse zu den iambischen Octonaren überzugehen.

20. V. 795—819 iambische Octonare.

21. V. 820—827 iambische Septenare.

Der nächste Vers (V. 828) ist nach meiner Ansicht mit Recht von Fleckeisen gestrichen worden. Was seine Form anbetrifft, so dürfte er, wenn er vom Dichter selbst herrührte, natürlich nur ein Septenar sein wie die voraufgehenden, so dass Umpfenbach, der ihn für ächt hält, die unter dieser Voraussetzung richtige Auswahl aus den beiden Ueberlieferungen des Schlusswortes getroffen hat, indem er *iubeat*, nicht *suadeat* in den Text setzt.

22. V. 829—840 iambische Octonare.

23. V. 841—883 trochäische Septenare. Der Inhalt dieser Reihe schliesst schon mit den Worten *Vale, Antipho* in der Mitte des letzten Septenars ab. Der Vers wird erst wie gewöhnlich gefüllt und dann zu Senaren übergegangen.

24. V. 884—1010 iambische Senare.

25. V. 1011—1055 trochäische Septenare.

D. Hecyra.

1. V. 58—197 iambische Senare.¹⁾

2. V. 198—216 eine Reihe von iambischen Octonaren, die durch einen Senar als Clausel (V. 216) abgeschlossen ist, was,

¹⁾ Zu dem Verse 163

Ad exemplum ambarum mores earum existumans
merkt Bentley an: „*Sic libri omnes; sed nec versus, nec sententia constat.*“

wie wir bereits gesehen haben, gerade bei Reihen dieser Versart wiederholt vorkommt. Doch abgesehen von diesem durchaus nach der Regel der stichischen Composition angehängten Senar finden sich zwei Störungen in dieser Reihe, über die wir anders werden urtheilen müssen.

Zunächst V. 201 ist folgendermaassen überliefert:

Itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt nurus.

Da diese Worte weder einen iambischen Octonar, wie man ihn erwarten muss, noch überhaupt irgend einen Vers ergeben, so hat sie Umpfenbach in seiner Ausgabe durch ein vorgeseztes Kreuz als schwer verderbt bezeichnet. Neuerdings schlägt er (*Anal. Ter.* p. 22) Verdoppelung von *oderunt* vor, was von Wagner (*Phil. Jahresbericht I, S. 452*) mit Recht zurückgewiesen wird. Fleckeisen hat den Vers durch Einschaltung der Worte *omnis suas* vor *oderunt* zu einem Octonar vervollständigt. Nach meiner Meinung aber hat Bentley mit zwingenden Gründen nachgewiesen, dass die Worte interpolirt sind und an ihrer Stelle, trotzdem Donat und Hieronymus sie citiren, nicht geduldet werden können. Ich würde mich bemühen, Fleckeisens und Umpfenbachs Bedenken gegen Bentleys Athetese zu widerlegen, wenn ich sie kennte; so weiss ich Bentleys Gründen keinen neuen hinzuzufügen.

Zweitens werden die Octonare gestört nach der auch durch Fleckeisens und Umpfenbachs Ausgabe vertretenen, gewöhnlichen Vertheilung, die sich der Ueberlieferung freilich sehr nahe anzuschliessen scheint, durch die beiden Senare V. 205 und 206:

Guyetus totum, ut ineptum et inutilem, ejiciendum putat. Donatus agnoscit: *Ad exemplum, quasi ad imaginem et collationem et specimen comparationis.* Sed ad quod, quaeso, exemplum? Si dixisset: *Huius mores ad exemplum alterius*, quid illud esset, intelligerem: sed *Ambarum mores ad exemplum* mera caligo est, nisi quod sit exemplum, indices.“ Alles durchaus treffend bis auf den Anstoss, den Bentley auch am Bau des Verses nimmt. Dass *Ad exemplum* einen richtigen Versanfang bildet, wird jetzt niemand mehr bezweifeln. Die Aenderung aber, die Bentley vorschlägt: *Ad amussim* ist allzu kühn, als dass sie hätte Anerkennung finden können. Fleckeisen folgt daher lieber Guyet und klammert den Vers ein, so wenig er auch nach einem Interpolator aussieht, und Umpfenbach lässt ihn ungeändert im Text stehen. Mir scheinen die Worte in V. 170: *postquam par ingenium nactus est* darauf hinzuweisen, dass vor dem *Ad* das Wörtchen *suum* verloren gegangen ist: *Suum ad exemplum* etc. (In ähnlichem Sinne Plautus *Persa*, II, 2, 30: *tuo ex ingenio mores alienos probas.*)

Metr. Comp. d. Terenz.

SO. *Me miseram, quae nunc quamóbrem accuser nescio.*

LA. *Hem,*

Tu nescis? SO. Non, ita mé di bene ament, mi Laches.

Selbst wenn wir des wechselnden Metrums halber an lyrische Composition denken wollten, so würden auch in ihr wieder zwei Senare hinter einander nicht mehr als Clauseln aufgefasst werden können, also unmöglich sein. Und erst recht unverträglich sind sie mit der stichischen Composition. Nun aber ist sehr bedeutsam, dass die beiden Senare keineswegs sicher überliefert sind und Fleckeisen, der sich doch die Störung der Reihe gefallen lassen will, trotzdem zu einer Conjectur, Umpfenbach wenigstens zu einer schlecht verbürgten Lesart greifen muss. Es handelt sich um zwei Stellen des zweiten Senars. Erstens hat Bentley darauf hingewiesen, dass Sostrata nicht mit *non* auf *nescis* antworten kann, da sie damit *scio* sagen würde; darum macht Fleckeisen ziemlich kühn *nescio* aus *non* und lässt das schlecht verbürgte *bene* fort. Zweitens ist *di ament* und nicht *di bene ament* die wahrscheinlich alte Lesart, denn *bene* findet sich nur in D, F, G, und zwar in D noch über dem Texte.

Wenn nun Bentley, auf der Unstatthaftigkeit des *non* fussend, die beiden Senare durch folgende Vertheilung beseitigt:

Me miseram, quae nunc, quamóbrem, accuser, nescio.

§ *Hem, tu nescias?*

§ *Ita mé di bene ament, mi Laches.*

und hinzufügt „est octonarius cum clausula“, so müssen wir ihm bestreiten, dass diese Clausel mitten in der Reihe eher erlaubt sei, als die beiden Senare.

Mich bringt das falsche *non* auf die Vermuthung, dass nicht bloss dies Wort, sondern auch schon die, auf welche es antwortet, interpolirt sind. Wenn nämlich Laches in seinem Unmuth nur ein *Hem* der Sostrata antwortete, so lag es nahe für einen Interpolator, die Bedeutung dieses *Hem* durch einen Zusatz klar zu setzen. Die Worte *mi Laches* scheinen mir dann hinzugesetzt zu sein, um zwei Senare voll zu bekommen, so dass ursprünglich vom Dichter nur der eine Octonar geschrieben ist:

SO. *Me miseram, quae nunc quamóbrem accuser, nescio.*

LA. *Hem.* SO. *Ita mé di ament.*

3. V. 217—242 trochäische Septenare.

4. V. 243—273 iambische Septenare.

5. V. 274—280 trochäische Septenare.

6. V. 281—292 der erste lyrische Abschnitt. Er beginnt mit einer neuen Scene, trochäische Octonare begegnen wiederholt, die Metra wechseln vielfach, Senare fehlen gänzlich. Mit dem Verse 293 fängt dann eine längere Reihe iambischer Octonare an und zugleich eine ruhigere Darstellung des Pamphilus von seiner Lage, nachdem der heftige Ausbruch seines Missmuthes vorüber ist. Wir werden also vor diesem Verse mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit den Schluss des Abschnittes zu suchen haben.

7. V. 293—324 iambische Octonare.¹⁾

8. V. 325—326 ein Bindeglied von zwei iambischen Septenaren, die Pamphilus spricht, während er in das Haus seiner Schwiegereltern tritt.

9. V. 327—335 iambische Senare.

10. V. 336—360 iambische Septenare.

11. V. 361—408 trochäische Septenare.²⁾

¹⁾ In Vers 306 bleibt Umpfenbach mit Unrecht bei der überlieferten Lesart: *Haut quidem hercle parvom*. Fleckeisen nimmt die Emendation Bentleys zur Hälfte auf und schreibt *Aut* für *Haut*, lässt aber das *vero* in der zweiten Hälfte des Verses stehen (*si vis vero veram rationem exequi*), das Bentley für unverständlich erklärt hatte, wie ich glaube, mit Recht. Dessen weitere Aenderung „*si vis veram verba ad rationem exequi*“ geht allerdings sehr von der Ueberlieferung ab.

Mir scheint leicht und völlig geholfen zu sein, wenn man *parvom* in *parva* ändert und nicht *evenil*, sondern vielmehr „*ira intercessit*“ ergänzt.

Haut quidem hercle parva. si vis vero veram rationem exequi:

Non maxumae, quae maxumae sunt interdum irae, iniuriae etc.

Nun heisst *vero* einfach „aber“, *veram rationem* hat seine verständige Bedeutung, nämlich es kündigt die Sentenz im folgenden Verse an, und dass sich *parvom* für *parva* einschlich, erklärt sich daraus, dass die Beziehung auf das vorangegangene *magnum nescio quid* in der That einigermassen nahe lag.

²⁾ Die Verse 393 und 394 fallen in verschiedenen Beziehungen völlig aus dem Zusammenhange. Für sich sind sie klar und richtig, wie Bentley in seiner Anmerkung darlegt; doch sind sie weder an das vorhergehende sinngemäss angeknüpft, noch hängt das Folgende mit ihnen zusammen. Denn die Schwiegermutter sagt eben (V. 392), Pamphilus allein wisse bisher von der Geburt des Kindes; V. 395 erklärt sie, deshalb zunächst versuchen zu wollen, ob sie die Geburt überhaupt verheimlichen könne. Wie kann dazwischen: *nam aiunt* etc. gesagt werden, was doch schon voraussetzt, dass die Geburt unter die Leute gekommen ist? Ferner wenn es V. 395 heisst: *Quod te scire ipsa*

12. V. 409—450 iambische Senare.

13. V. 451—484 trochäische Septenare.

Der nächste Vers (485) ist folgendermassen überliefert:

*Quibus iris pulsus (inpulsus A D F) nunc in (in fehlt
in A) illam iniquos sim (A: siem).*

Fleckeisen sucht unter dem *inpulsus* und dem *siem* in A Spuren der ursprünglichen Form des Verses und meint, er sei vom Dichter als Septenar gebildet worden:

Quibus iris impulsus (tandem) nunc in illam iniquos siem.

Abgesehen davon, dass es recht bedenklich ist, so ein *tandem* in die Terenzische Ueberlieferung einzuschalten, so möchte ich wissen, wie der Schluss des Verses gelesen werden soll. Soll die erste Silbe in *illam*, trotzdem sie unter dem Versictus steht, oder die zweite in *iniquos* verkürzt werden, obgleich sie den sprachlichen Ton hat? Beides ist bei Terenz unstatthaft. Er sagt wol *volūptāte*, *senēctūte*, aber nicht *volūptās*, *senēctūs*, geschweige denn *inīquōs*. Darauf dass er nicht die erste Silbe von *ille*, wenn das Wort den Versictus hat, verkürzt, werden wir später bei Besprechung des Verses *Eun.* 618 zurückkommen. Nimmt man hierzu, dass wir nach den Regeln der stichischen Composition schon einen iambischen Senar erwarten müssen, da der Vers dem Inhalte nach zur folgenden Reihe gehört, so wird man nicht zweifelhaft sein, den Versuch Fleckeisens für verfehlt zu halten, und da die Bedenken, die Bentley zu einer tiefer greifenden Aenderung veranlassen, nicht stichhaltig sind, mit Umpfenbach einfach zu schreiben:

indicat res, so kann das *quod* nur auf das eben gesagte: *mensis agitur hic iam septimus* gehen. Was das aber für eine *res ipsa* sein soll, die beweist, dass er das wisse, sehe ich nicht. Man sollte doch meinen, dazu bedurfte es überhaupt keines besondern Anhalts, um zu glauben, dass er die Zeit seiner Hochzeit kenne; das konnte die Schwiegermutter wol ohne Beweis annehmen. Entfernt man die in Rede stehenden beiden Verse, so bezieht sich *quod* auf *parturire eam nec gravidam esse ex te*, und die *ipsa res* ist, dass er mit dem Ausrufe: *O facinus indignum* aus dem Zimmer geeilt ist. Weiterhin in V. 397 erwägt die Mutter die Möglichkeit, dass die Geburt doch nicht verborgen gehalten werden könne. Dann hält sie eine Ausrede bereit: *Dicam abortum esse*, die schwerlich jemand anzweifeln würde. Hier passen unsre beiden Verse von vorher her, hinter 399. Stellen wir sie hierher, so ist der einzige Anstoss, den man nehmen könnte, der, dass in den dann sich anschliessenden Worten: (V. 400) *Continuo exponetur* nicht *puer* wiederholt ist. Indess halte ich dies Bedenken bei einem Comiker nicht für so schwer wiegend, dass ich die Verse ganz für unächt zu erklären vorzöge.

Quibus iris pulsus nunc in illum iniquos sim?

Wenn man *impulsus* aber für richtig halten will, so hilft die Umstellung: *Quibus nunc impulsus iris* etc.

14. V. 485—515 iambische Senare.

15. V. 516—546 der zweite lyrische Abschnitt. Er beginnt zugleich mit einer Scene, und auch die übrigen Merkmale treffen sämmtlich zu: trochäische Octonare begegnen bis V. 534 mehrfach, die Metra wechseln häufig ohne sachlichen Grund, zuletzt nach V. 543; auch eine Clausel fehlt nicht (V. 520), und Senare sind nicht vorhanden. Der Schluss des Abschnittes kann wegen des nach V. 543 noch einmal erfolgenden Umschlags des Metrums höchstens erst nach 546 angesetzt werden. Auch der Inhalt erlaubt, hier einen Einschnitt zu machen. Soweit hat Myrrina ihren Mann sich aussprechen lassen; jetzt fängt sie an, ihm entgegenzutreten. Wenn jemand aber auch noch die folgenden trochäischen Septenare mithineinnehmen will, so wird sich schwer ein zwingender Grund dagegen vorbringen lassen.

16. V. 547—565 trochäische Septenare.

17. V. 566—606 iambische Octonare.

18. V. 607—621 der dritte lyrische Abschnitt. Auch hier stimmen alle Merkmale. Sein Anfang fällt mit dem einer Scene zusammen, trochäische Octonare treten auf, die Metra wechseln vielfach, ohne dass der Zusammenhang den Grund aufwies; auch zwei frei verwandte Clauseln sind da, nämlich der einzelne Senar V. 612 und der Dimeter V. 621, schliesslich sind Senare nicht selbständig verwandt.

Man könnte daran denken, auch den letzten Vers der Scene zum lyrischen Abschnitte hinzuzurechnen; denn auch Verse von überleitendem Inhalte finden sich bisweilen in einen solchen hineingearbeitet. Doch der bei unserm Dichter beliebte Abschluss mit einer Clausel, der schon V. 621 eintritt, und das Metrum des fraglichen Verses rathen, ihn für ein Bindeglied zu nehmen. Terenz verwendet zu einem solchen gern iambische Septenare.

19. V. 622 ein iambischer Septenar als Bindeglied.

20. V. 623—726 iambische Senare.

21. V. 727—731 eine Reihe iambischer Octonare mit einem iambischen catalectischen Dimeter als Clausel, die nach der Weise der stichischen Composition zum Reihenabschluss gebraucht ist. Eine Besonderheit ist aber doch noch dabei, die in gleicher Weise

bei Terenz nicht wiederkehrt. Nämlich mit den Worten *Bacchis, salve* innerhalb der Clausel wird schon zu dem Inhalte der folgenden iambischen Septenare übergegangen, und damit die angeführten Worte nicht etwa durch acatalectische Schlussbildung zu sehr von den zugehörigen Septenaren abstächen, hat der Dichter die Clausel schon catalectisch ausgehen lassen.

22. V. 732—742 iambische Septenare.

23. Mit dem Verse 743 beginnt eine merkwürdig durcheinandergewürfelte Reihe von verschiedenen Versgruppen. Da Fleckeisen sich ziemlich genau an die Handschriften anschliesst und Umpfenbach ihm in allem folgt, so will ich zunächst ihre metrische Anordnung hersetzen, obgleich sich bald zeigen wird, dass die Bentley's in vielen Puncten vorzuziehen ist. Also jene Herausgeber geben

V. 743 und 744 als iambische Octonare,

V. 745 als iambischen Septenar,

V. 746 und 747 als trochäische Octonare,

V. 748—767 als trochäische Septenare.

Da nun der Zusammenhang einen so vielfachen Umschlag des Metrums jedenfalls nicht rechtfertigt, so liegt die Frage nahe, ob wir es nicht mit einem lyrischen Abschnitte zu thun haben. Dagegen spricht aber mit aller Entschiedenheit der Umstand, dass die wechselnden Metra nicht mit einem Scenenanfange beginnen.

Wir wollen uns zunächst die letzte der oben angegebenen Gruppen näher betrachten, um festzustellen, dass in der Ueberlieferung zweimal auch hier die regelmässige Folge der trochäischen Septenare gestört ist. Nämlich V. 750 ist einstimmig überliefert:

Aliud si scirem, qui firmare meam apud vos possém
fidem

und V. 752 ebenso einstimmig:

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

Mir scheint, dass die Herausgeber nicht Recht gethan haben, hier die beiden iambischen Verse aus dem Texte zu schaffen und sich trotzdem die gemischten Metren kurz vorher gefallen zu lassen. Zu einem von beiden ist man doch wol gezwungen: entweder anzunehmen, dass wir uns überhaupt an einer in wechselnden Versarten gedichteten Stelle befinden, und dann

müssen auch die beiden iambischen Octonare hier unangefochten bleiben, oder dass die Stelle stichisch gebildet ist, und dann ist ebenso gut vorher wie hier die Störung der gleichmässigen Versreihe der Nachlässigkeit eines Abschreibers Schuld zu geben, der gerade in dieser Gegend sich besonders versündigt habe. Wir werden nach allem, was wir von der stichischen Composition schon gesehen haben, geneigt sein, den letztern Standpunct einzunehmen, also zunächst dem Urtheile Bentleys wie die neuern Herausgeber beitreten, der den zweiten der beiden Octonare, die oben aufgeführt sind, durch Streichung des anfangenden *Me*, den ersten durch Umänderung von *aliud* in *alid* zu trochäischen Septenaren gemacht hat; nur dass wir vor dem zweiten Mittel der einfachen Umstellung Fleckeisens: *Si aliud scirem* den Vorzug geben werden.

Wir wenden uns jetzt zu der verwirrten Anfangspartie. Da müssen wir zunächst das Verfahren Fleckeisens und Umpfenbachs mit dem Verse 745 missbilligen. Nämlich alle Handschriften und Donat im Lemma geben:

*Mane: nondum etiam dixi id quod volui. hic nunc
uxorem habet.*

Die Worte würden, je nachdem man *máně* oder *maně* liest, einen richtigen trochäischen Septenar oder iambischen Octonar geben, wenn nicht zwischen *volui* und *hic* ein unerlaubter Hiatt¹⁾ statt-

¹⁾ Für unerlaubt hält diesen Hiatt offenbar auch Umpfenbach; denn sonst würde er nicht von der Ueberlieferung abgehen. Dass er sich aber ein sicheres Urtheil über Zulässigkeit und Unzulässigkeit von Hiaten gebildet hat, habe ich nicht finden können. Z. B. lässt er folgenden stehen, den selbst Fleckeisen, der dem Terenz Licenzen in dieser Beziehung zuzutrauen recht geneigt ist, aus dem Texte entfernt:

Hec. prol. 1. Hecyra est huic nomen fabulae: haec cum datast.

Wenn dieser Hiatt geduldet werden darf, dann darf auch der, von dem im Texte eben die Rede ist, *volui-hic*, nicht angefochten werden. Die eine Entschuldigung, dass starke Interpunction zwischen die Worte tritt, haben sie beide. Ich will übrigens bei dieser Gelegenheit anführen, dass der angeführte Vers aus dem Prolog der Hecyra zugleich mit dem folgenden durch eine und dieselbe Emendation gebessert werden kann, in dem freilich Umpfenbach wirklich zu glauben scheint, dass der Nominativ *nova* sogar bei Terenz noch die ursprüngliche Länge des *a* bewahrt habe. Leicht kann nämlich noch ein *novae* neben dem *nova* und *novom* ausgefallen sein, so dass Terenz geschrieben hätte:

fände. Diesen räumt nun Bentley durch die Einschaltung eines *te* vor *volui* fort, und man kann diese Conjectur doch durchaus nicht unwahrscheinlich nennen und sich wol bei ihr beruhigen. Was bewegt nun Fleckeisen und Umpfenbach, nach Bothes Vorgang den Vorschlag Bentleys zu verschmähen und statt dessen durch Umstellung der beiden Worte *uxorem habet*, eine Aenderung, die ich wenigstens nicht leichter finden kann als die Einschaltung von *te*, allerdings einen hiatlosen Vers herauszubringen, jedoch einen falsch gebauten (S. 24) iambischen Septenar, während iambische Octonare vorausgehen und trochäische Octonare folgen? Das heisst doch fast aus Uebermuth noch einen fremdartigen Vers in die Stelle hineinbringen!

Wir halten uns also an die Bentleysche Herstellung und erinnern uns jetzt daran, dass wir schon früher, ohne Rücksicht auf den verdächtigen Wechsel des Metrums, die in den Ausgaben folgenden trochäischen Octonare für unstatthaft erklärt haben. (S. 26). So unordentlich und unzuverlässig überlieferte Verse können unmöglich beweisen, dass Terenz hier von dem sonst immer geltenden Gesetze eine Ausnahme gemacht habe, die Anwendung dieser Versart auf die lyrische Composition zu beschränken. Schon an der citirten Stelle haben wir einen Versuch zur Heilung der Verse vorgeschlagen, der zwei trochäische Septenare ergibt. Denn giebt man zu, dass Octonare hier wirklich nicht zu dulden sind, dann wird man erst recht zugestehen müssen, dass durch die Aenderung auch der Wechsel im Metrum verschwinden muss, also trochäische Septenare herzustellen sind.

Wenden wir uns nun schliesslich zu den ersten beiden Versen. Bentley fasst den ersten gar nicht wie die neuern Herausgeber als iambischen Octonar auf, sondern als trochäischen Septenar. Er lässt sich nämlich, da *meum* als einsilbig und als zweisilbig gelten kann, doppelt lesen, entweder:

*Sed quid istuc est? § Meum receptas filium ad te
Pámphilum. § Ah.*

haec nova quóm datast,

Novae novom intervénit vitium et cálamitas.

(Aehnliches schlägt W. Wagner, Phil. Jahresh. I, S. 456, vor.)

Um noch einiges anzuführen, *Heaut.* 902 hält Umpfenbach den Hiat *conclave* — *aedibus* durch blosser Caesur gerechtfertigt, *Ad.* 947 *Hegio* — *est* ebenso, *Phorm.* 753 *ém, isti, ipsi* soll *em* als Länge gelten.

oder *Séd quid istuc est?* § *Méum receptas filium* etc.

Da nun dasselbe Verhältniss in dem dritten Verse: *Máne, non dum etiam* wiederkehrt, wie schon vorher erwähnt ist, so würden wir lauter trochäische Verse haben, wenn nicht der zweite:

*Sine dicam: uxorem hanc prius quam duxit, vóstrum
amorem pértuli.*

der trochäischen Messung, so wie er dasteht, widerstrebte. Bentley zaudert daher nicht, ihn zu ändern: „Atqui hic versus, ut prior et sequentes, trochaicus esse debet, non iambicus. Quare audacter repone: *Sine dum: uxorem hanc prius quam.*“

Wir haben jetzt die Wahl, ob wir ohne Aenderung die ersten drei Verse als iamb. Octonare hinnehmen, also nach dem dritten den Umschlag zu trochäischen Septenaren annehmen und ihn damit begründen wollen, dass bis so lange der Alte noch Einleitungen gemacht hat und demnach ein Bindeglied von drei Versen wol am Orte war, dass er mit dem nächsten Verse aber (746) endlich mit der Sprache herauskommt; — oder ob wir uns mit Bentley zu einer Aenderung des zweiten Verses verstehen und eine durchgehende Reihe von trochäischen Septenaren herstellen wollen. Mir scheint das Letztere das Richtige; nur halte ich nicht *dicam* für verderbt, sondern *uxorem* für ein Glossem:

Sine dicam: hanc prius quam duxit etc.

Wir setzen also unter unsrer No. 23 an:

V. 743—767 trochäische Septenare. Der Inhalt der Reihe schliesst innerhalb des letzten Verses, der dann schon mit Worten des folgenden Abschnittes zu Ende gebracht ist.

24. V. 768—798 iambische Septenare.

Weshalb ich in der Behandlung der Anfangsverse dieser Reihe Bentley folge, habe ich schon früher eingehend dargelegt (s. S. 27).

25. V. 799—815 trochäische Septenare.

26. V. 816—840 iambische Septenare.

27. V. 841—853 der vierte lyrische Abschnitt. Sämmtliche Merkmale der lyrischen Composition treten auf; denn der Abschnitt beginnt mit einer neuen Scene, trochäische Octonare begegnen hin und wieder, die Metra wechseln ohne sachlichen Grund his ans Ende, auch eine Clausel fehlt nicht (V. 850), und Senare sind nicht angewandt. Ueber den Endpunct des Abschnitts kann kein Zweifel entstehen: der Inhalt ebensowohl, der mit V. 853 abschliesst, als auch die metrische Form zeigen ihn aufs

deutlichste an; denn mit Vers 854 setzen sich iambische Senare an.

28. V. 854—858 iambische Senare.

An diese Reihe schliessen sich dem Inhalte nach sehr eng die folgenden iambischen Octonare an, von denen der erste schon hier einer Besprechung bedarf. Ueberliefert ist er, ohne dass die Handschriften schwanken, in folgender Gestalt:

*Ut vóluptati obitus, sèrmo, adventus tíus quo quomque
advéneris.*

Bentley hält die drei Substantiva *obitus*, *sermo*, *adventus* neben einander und besonders in der Reihenfolge, dass *sermo* zwischen den synonymen *obitus* und *adventus* stehe, für unverträglich mit der sonstigen Eleganz des Dichters und greift zu einer Conjectur: er ändert *adventus* in *adfatus*. Fleckeisen und Umpfenbach sind durch diesen Herstellungsversuch nicht befriedigt, und wol mit Recht nicht; sie ziehen daher die Aenderung Bothes vor, *adventus* als Glossem gänzlich zu tilgen und den Vers durch *uti* für *ut* wieder in Ordnung zu bringen. Mir will es dagegen schwer annehmbar scheinen, dass irgend jemand auf den Gedanken gekommen sein sollte, hier *adventus* einzuschieben. Und wenn einmal ein Glossem sich eingeschlichen haben sollte, so würde ich doch lieber vermuthen, dass beide Worte *sermo* und *adventus* einmal als Interpretation zu *obitus* geschrieben seien, zumal der Vers, ohne dass *uti* für *ut* nöthig wäre, von selbst ein guter Senar würde:

Ut vóluptati obitus tíus quo quomque advéneris.

Doch ich kann mich überhaupt nicht überzeugen, dass der Anstoss, den Bentley genommen hat, so arg ist, dass man ändern müsste. Besonders loben wird man die drei Worte neben einander allerdings schwerlich können; aber sollte dem Dichter nicht eine solche Entwicklung des Verkehrs der Bacchis mit dem Elternhause vorgeschwebt haben: man kam zufällig mit ihr in Berührung (*obitus*), man sprach mit ihr (*sermo*), man lud sie ein und sie kam (*adventus*)? Denn so verkehrt, wie Bentley, kann ich die Anmerkung Donats nicht finden: „Inter obitum atque adventum hoc interest, quod obitus est, quem casus affert, adventus, quem voluntas et destinatus locus.“ Kurz, ich glaube, dass man die überlieferte Lesart zu emendiren nicht hinreichend sichern Boden hat.

Man mag aber den Octonar behalten oder in einen Senar ändern, immer wird man eingestehen müssen, dass es mit der Deutlich-

keit des sachlichen Grundes für den Umschlag des Metrums eine missliche Sache ist. Man wird sagen können, dass die Senare nur die Begrüssung der Bacchis und die Dankesworte des Jünglings an sie enthalten, die weitere Unterhaltung aber, freilich ohne scharfen Einschnitt, zu Octonaren übergeht. Indes auch später werden wir noch einmal eine Stelle finden, in der ebenfalls gerade dieser Uebergang von einer kurzen, gleichsam überleitenden Reihe von Senaren zu iambischen Octonaren auch ohne scharfen Einschnitt stattfindet, so dass der Dichter gerade diesen Wechsel des Metrums als besonders leicht empfunden zu haben scheint (*Andria* No. 3 auf No. 4, V. 198 auf 199).

29. V. 859—868 iambische Octonare.

30. V. 869—880 trochäische Septenare.

Freilich wird diese Reihe in den Ausgaben noch durch vier iambische Octonare (V. 875—878) gestört. Wo diese aufhören, da wäre allerdings (mit V. 879) ein Wechsel des Metrums annehmbar; aber wo sie (mit V. 875) die voraufgehenden Septenare ablösen, lässt sich kein Einschnitt im Fortschritte des Gesprächs erkennen. Und selbst wenn man das bestreiten wollte, so giebt schon die Betrachtung der Octonare an sich Grund genug, von der gewohnten Versconstitution abzuweichen. Wir wollen nur, ohne uns von der immerhin schon stattlich aussehenden Reihe von vier Octonaren hintereinander abschrecken zu lassen, die Verse nach der Reihe ansehen.

Der erste (V. 875) steht bei allen Herausgebern nach dem Bembinus in folgender Form:

Ego hunc ab orco mórtuom? quo pácto? § Nescis,
Pármeno.

Die übrigen Handschriften haben zwar *Egon*; indes wir werden um so ruhiger gleichfalls der Ueberlieferung im Bembinus folgen dürfen, als die Herausgeber sich schon einstimmig für sie entschieden haben, obgleich der iambische Octonar *Egon* ebenso gut verträge wie *Ego*. Nun kann man aber auch den ersten Versictus auf die Anfangssilbe von *Ego* setzen; und dann wird der Vers ein guter trochäischer Septenar: *'Ego hunc ab orco mórtuom* etc. Also dieser erste Vers beweist gar nichts: das Urtheil über ihn wird sich nach dem über die folgenden Verse einfach richten müssen.

Wir gehen zum zweiten Verse:

*Quantum hódie profueris mihi et ex quánta aerumna
extráxeris.*

Hier merkt Bentley an: „*Nisi mihi sine synaloepha sit, versus pede claudó est.* Reponé:

*Quantum hódie profueris mihi et me ex quánta aerumna
extráxeris.*

Dies eingeschobene *me* findet sich allerdings auch in zwei Handschriften Umpfenbachs, in D¹F, ist aber in D wieder getilgt, kurz so schlecht verbürgt, dass Fleckeisen und Umpfenbach doch wieder vorgezogen haben, es aus dem Texte fortzulassen und lieber den Hiát in der Caesur des Octonars (oder gar syllaba anceps nach *et*?) hinzunehmen. Doch eine solche Licenz widerspricht einmal dem Versbau des Dichters, und man wird nicht umhin können anzuerkennen, dass der Vers entschieden als trochäischer Septenar überliefert ist. Denn fängt man an, ihn trochäisch zu messen, so verschwindet der Hiát und der folgende, fehlerfreie Vers kommt heraus:

*Quántum hodie profúeris mihi et ex quánta aerumna
extráxeris.*

Nun zum dritten angeblichen Octonare. Er heisst bei Bentley und Umpfenbach, die sich genau an die Ueberlieferung anschliessen:

*Immo véro scio, neque hóc imprudens féci. § Ego istuc
sátis scio.*

Es wäre für uns bequem, Bothe und Fleckeisen darin Recht zu geben, dass die Verkürzung von *immo* im Auftacte unmöglich sei. Es wäre ein passender Ausgangspunct, um so weiter zu gehen: geändert muss werden; aber sehr wenig Wahrscheinlichkeit hat die Streichung von *véro*, mit der Bothe und Fleckeisen zu helfen suchen. Viel leichter wäre, *hoc* zu streichen, zumal es in D ursprünglich nicht gestanden hat, und den Vers als trochäischen Septenar zu lesen:

*'Immo véro sció, neque imprudens féci. § Ego istuc
sátis scio.*

Und selbst wenn man *hoc* halten wollte, so hätte es auch noch Platz, allerdings erst hinter *imprudens*, nicht hinter *neque*.

Ich halte die eben gegebene Form des Verses als eines trochäischen Septenars wirklich für die ächte. Nur möchte ich mich lieber auf meine Ansicht, dass hierher an unsre Stelle ein Octonar nicht gehört, als auf die Unzulässigkeit von *immo* im Auftact

stützen. Denn wenn man bedenkt, dass *Hec.* 437 in allen Handschriften beginnt: *Immo quód constitui*, *Phorm.* 936: *Immo véro uxorem* in allen Handschriften ausser BCP, *Hec.* 726 *Immo véro abi* in AF und D von erster Hand, so muss man doch recht in Zweifel gerathen, ob man Fleckaisen folgen und *immö* überall entfernen soll. *Nempe* im Auftact eines iambischen Verses kommt nur einmal bei Terenz (*Phorm.* 307), ebenso *inde* nur einmal (*Phorm.* 681), auch *önnia önnies* nur einmal (*Hec.* 867) so vor, und trotzdem bleiben alle diese Stellen unangefochten. Mir scheint also Fleckaisen gegen unser *immo* ebenso unvorsichtig vorzugehen, wie gegen *quidem hęcle* und ähnliche Verbindungen, in denen *hęcle* die zweite Stelle einer aufgelösten Länge einnimmt.

Uns ist nur noch ein Octonar übrig, der in den Ausgaben so steht:

*An témere quicquam Pärmeno praetéreat quod facto
úsus sit.*

Allerdings ein fehlerfreier Octonar, dem nicht anders als durch eine Conjectur beizukommen ist. Sehen wir uns den Zusammenhang an. Parmeno hat seinem jungen Herrn eine sehr erfreuliche Nachricht gebracht, von deren eigentlicher Bedeutung er selbst jedoch keine Ahnung hat. Trotzdem thut er so, um nicht dumm zu scheinen: *Immo véro scio neque imprudens feci*. Sein Herr aber durchschaut ihn und sagt ironisch: *Ego istuc satis scio*. An dieser Stelle fängt die Ueberlieferung an zu schwanken. Wer sagt die folgenden Worte: *An temere quicquam Parmeno praetereat quod facto usus sit?* Dem Bembinus nach gehören sie ebenfalls noch dem Pamphilus, und diesem giebt sie auch Umpfenbach. Doch da jener mit den Worten: *ego istuc satis scio* seine Meinung schon klar ausgesprochen hatte, so würde der folgende Vers nur eine überflüssige Umschreibung seiner eigenen Worte enthalten, und namentlich würden sich die Worte *Sequere me intro* recht steif und abgerissen anschliessen. Dagegen scheint es mir durchaus angemessen, dass Parmeno auf die Worte seines Herrn noch einmal ihn glauben zu machen versucht, dass alles gut gegangen sei, weil er die Sache richtig geleitet habe. Nun muss ich darauf hinweisen, dass in P das Wörtchen *an* sammt dem Personenzeichen des Parmeno noch am Ende des vorhergehenden Verses steht, dass ferner in Donats Lemma nicht „*an temere quicquam*“, sondern bloss „*temere quicquam*“ zu lesen steht, und dass

schliesslich *An* für die Antwort des Parmeno nicht recht passt. Alles dies führt uns darauf hin, *Ah* für *An* zu schreiben und diese Interjection da zu lassen, wo sie in P steht, am Ende des vorhergehenden Verses. Damit ist auch der letzte Octonar zu einem Septenar geworden.

Ich setze die vier Septenare der Uebersicht halber noch einmal her:

*'Ego hunc ab orco mórtuom? quo pácto? PAM. Nescis,
Pármeno,*

*Quántum hodie profúeris mihi et ex quánta aerumna
extráxeris.*

*PAR. 'Immo vero sció neque iúprudens féci. PAM. Ego
ístuc sátis sció. PAR Ah,*

Témere quícquam Pármeno praetéreat quod factó úsus sit?

E. Adelphi.

1. V. 26—154 iambische Senare.¹⁾

2. V. 155—174 der erste lyrische Abschnitt. Auch hier fehlt keins von unsern Merkmalen. Sein Anfang fällt mit dem einer Scene zusammen, trochäische Octonare begegnen mehrfach, die Metra wechseln oft, zuletzt nach V. 169, auch eine frei angewandte Clausel tritt auf (V. 158), und iambische Senare fehlen gänzlich. Doch den Endpunct des Abschnittes zu bestimmen, hat auch hier wieder einige Schwierigkeit. Mit dem Verse 167 glaubt Aeschinus mit dem Leno fertig zu sein und seine Geliebte in seines Vaters Haus führen zu können. Man könnte also, da ein Einschnitt in dem Gange des Gesprächs und der Handlung hier sich nicht verkennen lässt, daran denken, schon vor diesem Verse den Schluss des lyrischen Abschnittes anzusetzen. Doch dann

¹⁾ In V. 144 ist nach meiner Meinung die übliche Interpunction unrichtig. Umpfenbach setzt sogar statt des Semikolons der früheren Ausgaben hinter *deterreo* ein Punctum; mir scheint, es muss vielmehr ein Komma sein. Micio meint, er dürfe seinem jähzornigen Bruder nicht zeigen, dass auch er mit dem Betragen des Aeschinus unzufrieden sei. Denn jener sei schon ausser sich, wenn sein Bruder ihn zu beruhigen suche; wenn er ihn statt dessen noch aufstachele, so würde er ganz unsinnig sein. Also die Worte: *tamen víe humane patitur* und *insaniam profecto cum illo* stehen im Gegensatz, und von *quom* ist sowol *placo*, als auch *advorsor sedulo et deterreo* abhängig.

müsste man den Uebergang von trochäischen Septenaren zu iam-
bischen Octonaren, der mit dem V. 170 geschieht, so erklären,
dass die drei trochäischen Verse 167—169 ein Bindeglied bildeten
zwischen dem lyrischen Abschnitte und der folgenden Prügelscene.
Ganz unstatthaft wäre diese Auffassung nicht; doch scheint es
mir doch vorzuziehen, den Umschlag des Metrums hier noch der
lyrischen Composition anzurechnen und den Schluss derselben erst
nach V. 174 anzunehmen. Denn da erst lässt Sannio den Weg
zur Thüre frei, und das Mädchen geht ins Haus.

3. V. 175—196 iambische Octonare.

Schon innerhalb des letzten Verses dieser Reihe beginnt der
Monolog des Sannio, um erst den angefangenen Octonar zu Ende
zu bringen und dann zu trochäischen Septenaren überzugehen.

4. V. 197—208 troch. Septenare.

5. Der folgende Vers (209) bietet Schwierigkeiten. Im Bem-
binus ist er in folgender Gestalt überliefert:

*Tace egomet convéniam iam ipsum, cupide accipiat faxo
atque etiam.*

Die meisten übrigen Handschriften lassen das *iam* zuerst fort,
schalten es aber vor *faxo* ein, nur D¹ G haben es überhaupt nicht,
in G fehlen auch noch die Worte *atque etiam*.

Die Lesart in A ergibt einen tadellosen trochäischen Octonar.
Wenn nun Bentley anmerkt: „Non potest esse trochaicus acata-
lecticus, quia nulla hic animi commotio est; tum et iambicus eum
subsequitur, prorsus contra morem Terentii et ipsius rhythmii in-
dolem“, so ist gegen den zweiten Grund zu sagen, dass Bentley
bisweilen merkwürdigerweise sogar in seiner eigenen Ausgabe einen
iambischen Vers auf einen trochäischen Octonar hat folgen lassen,
wie sich später bei Gelegenheit zeigen wird. Der erste Grund
aber ist jedenfalls stichhaltig, wenn wir nur für animi commotio
lyrische Composition sagen, die den trochäischen Octonar zu-
lassen würde, aber hier offenbar nicht vorliegt. Wir halten
also ebenfalls die Lesart des Bembinus, die ja ohnehin wenig
Sicherheit hat, für falsch. Bei der Versform, für die Bentley
sich entscheidet:

*Tace, egomet conveniam ipsum: cupide accipiat iam faxo,
atque etiam*

werden wir freilich auch nicht stehen bleiben können, da es heute
feststeht, dass *atque* hier nicht die erste Silbe verkürzen kann.

Fleckeisen und Umpfenbach lassen das *iam*, das allerdings bei seiner schwankenden Stellung sehr verdächtig ist, ganz fort und halten den Vers für einen iambischen Septenar:

Tace, egomet conveniam ipsum: cupide accipiat faxo atque etiam.

Auf diese Schreibung weist die Ueberlieferung hin, ein iambischer Septenar wäre hier nicht unmöglich, denn der erste und die Hälfte des zweiten Verses bis *actum* können sehr gut als Bindeglied vom Dichter behandelt sein, und dass der zweite Vers nicht mehr als Septenar zu Ende gebracht ist, könnte man damit entschuldigen, dass der Dichter den Versausgang nicht gar zu sehr mit den folgenden contrastiren lassen wollte. Trotzdem zweifle ich sehr daran, dass der Fleckeisensche Septenar richtig ist. Terenz baut solche Septenare, die vereinzelt unter andere Versarten gestreut sind, sonst immer nach der strengen Weise mit Diaeresis nach dem vierten reinen Fusse. Freilich welche andere Lesart sich für den Vers mit einiger Sicherheit vorschlagen liesse, sehe ich auch nicht. Denn wenn man den Bentley'schen iambischen Octonar beibehält und den metrischen Anstoss durch *et* für *atque* beseitigt, so ist das auch nur ein Nothbehelf. Doch wir wollen uns mit ihm begnügen und ansetzen:

V. 209—227 iambische Octonare.

6. V. 228—253 iambische Senare.

7. V. 254—287 iambische Octonare.

8. V. 288—298 der zweite lyrische Abschnitt. Abgesehen davon, dass er mit einer neuen Scene anfängt, beweist für die lyrische Bildung nur, wenigstens wie die Scene bis jetzt in den Ausgaben gelesen wird, der Wechsel der Versarten. Doch dieser tritt bis V. 295 häufig genug ein, um keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Die letzten vier Verse sind zwar alle trochäische Septenare, doch werden wir sie schon des engen Zusammenhanges mit dem Vorhergehenden wegen nicht gut von unserm Canticum ausschliessen können. Ein weiterer Grund wird sich noch später aus den Gesetzen der lyrischen Composition ergeben.

9. V. 299—319 der dritte lyrische Abschnitt. Wir finden hier auffallend lange Reihen gleicher Verse. Vier iambische Octonare beginnen, dann folgen zwei trochäische Septenare, dann bis V. 316 eine lange Reihe wieder von iambischen Octonaren, deren letzter durch eine Clausel erweitert ist, zuletzt noch zwei trochäi-

sche Septenare. Aber die ersten beiden trochäischen Verse (V. 303—304) stören ganz ohne sachlichen Anlass die Reihe der Octonare, und nachher die Septenare V. 318 und 319 treten wenigstens ohne besonders wichtigen Sinneseinschnitt ein, so dass wir genöthigt sind, lyrische Composition dieses Abschnittes anzunehmen, zumal er auch zugleich mit einer Scene beginnt.

9b. V. 320 ein Bindeglied, bestehend aus einem iamb. Octonar. Fleckeisen hat das *Hem*, das in den Handschriften am Ende dieses Verses steht, an den Anfang des folgenden Septenars gesetzt, so dass auch dieser zu einem Octonar wird. Gewiss ist es dem Sinne nach möglich, auch diesen noch zu dem Bindegliede zu ziehen. Doch kann er auch die Reihe der Septenare beginnen, zu der man dann schon die Schlussworte des Octonars *Geta*. § *Hem* zu rechnen hat. Mir scheint es also sicherer, auch in einer solchen Kleinigkeit die Ueberlieferung nicht ohne Noth anzuzweifeln und *Hem* lieber stehen zu lassen, wo es in dieser steht. Nun könnte man aber noch auf den Gedanken kommen, den Octonar, der also allein als Bindeglied übrig bleibt, dem lyrischen Abschnitte zuzurechnen. Und wenn jemand es will, so wird sich kaum etwas entscheidendes dagegen vorbringen lassen. Ich werde auch auf diese Unsicherheit noch einmal bei der näheren Besprechung jenes in vielen Beziehungen metrisch schwierigen Abschnittes zurückkommen.

10. V. 321—329 trochäische Septenare, die den Bericht des Slaven über die vermeintliche Untreue des Aeschinus enthalten. Mit V. 329 ist er zu Ende, und schon am Ende dieses Septenars beginnt die Wehklage der Sostrata mit dem Ausrufe *Ah*. Der Grund des Ueberganges zu einem neuen Metrum mit dem folgenden Verse liegt hier demnach klar.

11. V. 330—354 iambische Octonare.

Freilich wird diese Reihe durch zwei trochäische Septenare unterbrochen, wenn wir Fleckeisen in der Behandlung der Verse 332 und 333 beitreten. Die Handschriften geben diese und den vorhergehenden ohne Schwanken als iambische Octonare:

Nostrám vitam omnium, in quo nostrae spés opesque
omnés sitae

Erant? qui sine hac iurábat se unum núnquam victu-
rium diem?

Qui se in sui gremiö positurum püerum dicebát patris?

Bentley stösst sich, abgesehen davon, dass er die Umstellung der Worte *vitam omnium* für nöthig hält, was uns hier nichts angeht, an der allerdings ungewöhnlichen Erscheinung, dass ein so unbedeutendes Wort wie *erant*, das aufs engste mit den Schlussworten des ersten der angeführten Verse zusammenhängt, doch von diesen durch den zwischentretenden Versschluss losgerissen und an die Spitze des folgenden Verses gesetzt ist, obgleich es durch starke Interpunction von den folgenden Worten abgetrennt ist. Er entschliesst sich daher *erant* zu streichen, erkennt aber zugleich sehr richtig an, dass der dann entstehende trochäische Anfang des zweiten Verses unter den iambischen Octonaren nicht zu leiden ist. Die fehlende Silbe bringt er daher durch Einschaltung von *se* hinzu: *Qui se sine hac iurabat*. Fleckeisen dagegen glaubt, das *erant* streichen zu können, ohne zu einer weiteren Aenderung genöthigt zu sein, zumal es sich so treffe, dass der nächstfolgende Vers sich doppelt lesen lasse, als trochäischer Septenar: *Qui se in sui gremio positurum* und als iambischer Octonar: *Qui se in sui gremio positurum*. Entscheide man sich für die trochäische Messung, so ständen zwei Septenare neben einander, und so sei der Umschlag des Metrums schon weniger anstössig. Wir werden jedoch nach dem stets beobachteten Kunstgebrauch des Dichters zwei störende Verse ebensowenig für richtig halten können wie einen.

Wenn nun weiter Umpfenbach neuerdings einfach bei den Octonaren der Handschriften bleibt, ohne an der Stellung des *Erant* Anstoss zu nehmen, so werden wir, um zwischen ihm und Bentley zu entscheiden, das Material herbeibringen müssen, auf das sich unser Urtheil stützen muss. Es gehören folgende Stellen hierher:

Heaut. 293 f. *Subtēmen nebat: praeterea una ancillula*

Erat: ea texebat una etc.

Also sogar im iambischen Senare ein ähnlicher Fall, und weder Bentley noch Fleckeisen tastet die Stelle an.

Heaut. 997 f. *In mentem venit: nam quam maxime huic
vana haec suspicio*

Erit, tam facillumē patris etc.

So hier Fleckeisen und Umpfenbach nach der handschriftlichen Lesart.

Ad. 382 f. *Utrum studione id sibi habet an laudi putat*

Fore, si perdiderit gnatum? etc.

Schon diese drei Stellen schützen den Versanfang, um den es sich für uns handelt, hinreichend: Dazu fehlen auch Verse nicht, die beweisen, dass Terenz diese eigenthümliche Stellung nicht auf Formen von *sum* beschränkte. *Heaut.* 600 f. ist *fuit quaedam anus Corinthia* | *Hic. huic drachumarum* etc. freilich sehr verdächtig; doch sicher steht *Heaut.* 934: *et ignoscés tamen* | *Post, ét id ingratum.* Und Fälle wie *Ad.* 47 *nati filii* | *Duo: inde* etc., *Ad.* 725 *tu de psáltria me sómnias* | *Agere: hoc peccatum* sind häufig. Auch bei trochäischem Anfange fehlt Aehnliches nicht: *Hec.* 460: *voluptati obsequens* | *Fuit, dum vixit* etc.

Wir entscheiden uns also mit Umpfenbach für Beibehaltung der Octonare in ihrer überlieferten Gestalt.

12. V. 355—516 iambische Senare.¹⁾

13. V. 517—539 der vierte lyrische Abschnitt. Hier fehlt keins von unsern Merkmalen; denn er beginnt mit einer neuen Scene, enthält zwei trochäische Octonare (V. 517 und 525), die Metra wechseln bis V. 527 vielfach, ohne dass der Zusammenhang Anlass dazu gibt, auch eine frei angewandte Clausel findet sich (V. 524), und iambische Senare fehlen gänzlich. Mit dem Verse 527 beginnen zwar ununterbrochen verlaufende iambische Octonare; doch die ersten von diesen sind wegen ihres ganz engen Zusammenhanges mit dem vorhergehenden Septenar gewiss nicht von unserm lyrischen Abschnitte auszuschliessen, und da auch weiterhin immer noch dasselbe Thema verhandelt wird, so ist es räthlich, den Schluss des Abschnittes erst am Ende der Scene anzusetzen. Ein weiterer Grund hierfür wird sich später noch aus der Betrachtung der lyrischen Composition ergeben.

14. V. 540—591 trochäische Septenare.

Der erste Vers dieser Reihe ist zwar als iambischer Octonar überliefert:

*Ne ego homó sum infelix: primum fratrem núsquam
invenio géntium.*

doch hier sind die Herausgeber seit Bentley, trotzdem eine Scene beginnt, mit Recht darin einig, dass der Octonar nicht ächt sein kann. Bentley und Fleckeisen streichen *sum*, G. Hermann und Umpfenbach *primum*.

¹⁾ Bothe und Fleckeisen wollen in V. 358 das *eum*, das *illum* wieder aufnehmen soll, in *meum* ändern. Mir scheint, es ist besser, im vorhergehenden Verse zu lesen: *si illud potest*.

15. V. 592—609 iambische Octonare.

16. V. 610—624 der fünfte lyrische Abschnitt. Die Versabtheilung der Handschriften und der Ausgaben ist hier anfangs so verwirrt und unzuverlässig, dass es schwer sein wird, festzustellen, ob die einzelnen Merkmale lyrischer Composition vorhanden sind oder nicht. Doch das ist hier auch gar nicht nöthig; denn so unsicher es auch ist, wie Ordnung in diesen Abschnitt zu bringen ist, so steht das doch bei allen fest, dass wir eine Reihe gleicher Verse, also eine stichische Composition nicht in ihm zu suchen haben.

Mit dem Verse 618 kommt Zuverlässigkeit in die Ueberlieferung; und da dieser ein trochäischer Septenar, der folgende aber, ohne dass ein Einschnitt in dem Zusammenhange einträte, ein iambischer Octonar ist, so haben wir zu schliessen, dass wir uns auch hier noch in lyrischer Composition befinden. Weiterhin folgen zwar bis zum Verse 624 ohne Unterbrechung iambische Octonare; doch dem Inhalte nach hängt alles so eng zusammen, dass wir sie alle noch unserm Abschnitte zurechnen müssen. Dann aber, mit dem Verse 625, hat Aeschinus die Erzählung dessen, was ihm zugestossen ist, zu Ende gebracht und beginnt mit den Worten: *Nunc quid faciam?* zu überlegen, was nun zu thun ist. Vor diesen Worten können wir also passend den lyrischen Abschnitt schliessen, freilich ohne mit voller Sicherheit behaupten zu können, dass die folgenden trochäischen Septenare bis V. 633 durchaus ausgeschlossen werden müssen.

17. V. 625—637 trochäische Septenare.

Die letzten vier Verse dieser Reihe bilden ein Bindeglied, das ebenso gut vom Dichter auch in einem neuen Metrum verfasst sein könnte. Doch erst wo das Bindeglied zu Ende ist, geht er zu einer neuen Versart über, so dass das letzte Wort des Verses 637 *Aeschine* dem Zusammenhange nach schon zu den folgenden Senaren gehört.

18. V. 638—678 iambische Senare. Auch hier schliesst der Inhalt der Reihe schon innerhalb des letzten Verses hinter *abeamus*. Die folgenden Worte *Quid est?* gehören schon zur nächsten.

19. V. 679—706 trochäische Septenare.

20. V. 707—712 iambische Septenare.

Es lässt sich zwar nicht bestreiten, dass Terenz den Vers 712, der in allen Handschriften als Octonar überliefert ist:

Sed cesso ire intro, ne morae meis niptiis egomet siem.
als Clausel behandeln und demnach in einem von den vorhergehenden abweichenden Masse bilden konnte. Doch bedenkt man, dass unsre Reihe iambischer Septenare überhaupt nur kurz ist und an sich kaum mehr als ein Bindeglied bedeutet, dass ferner die Diaeresis hinter dem vierten, reingehaltenen Iambus vorhanden ist, die für einen iambischen Octonar wenigstens nicht so nothwendig zu erwarten wäre, dass ferner auf Sorgfalt der Handschriften in der Unterscheidung von *siem* und *sim* gar nicht zu rechnen ist, und schliesslich, dass Terenz in diesem seinen letzten Stücke sich der Bindeglieder in abweichenden Massen, wenn man von V. 320 absieht, ganz enthalten hat, so scheint es mir doch wahrscheinlicher, dass ebenso wie *Hec.* 246 der Septenar herzustellen und mit Guyet und Bentley *sim* zu schreiben ist.

21. V. 713—854 iambische Senare.

22. V. 855—881 trochäische Septenare.

23. V. 882—933 iambische Senare.

24. V. 934—958 iambische Octonare.

Die letzten Verse dieser Reihe (V. 955—957) sind uns in einer sehr verwirrten Gestalt überliefert. Im Bembinus fehlt der Schluss der Adelphe und mit ihm diese Verse gänzlich. Wir wollen von der Vertheilung Fleckeisens, die auch Umpfenbach annimmt, ausgehen. Die Reihe der Octonare soll schon mit V. 955, den ich auch noch hersetze, schliessen, auf ihn zwei Senare und dann wieder ein Octonar folgen:

Effugere: dictumst vere et re ipsa fieri oportet. AE. Mi pater.

MI. Quid istic? dabitur quandoquidem hic volt.

AE. Gaudeo.

DE. Nunc mihi germanus pariter animo et corpore.

Suo sibi gladio hunc iugulo. SY. Factumst quod iussisti, De mea.

Der letzte Vers steht sicher. Er könnte zwar auch als trochäischer Septenar gelesen werden; doch sein Anfang hat mit der folgenden Scene, die in seiner Mitte mit den Worten des eintretenden Syrus beginnt, nichts zu thun, und es liegt auf der Hand, dass er noch iambisch wie die voraufgehenden Verse seiner Scene angefangen und dass dann der begonnene Octonar in der gebräuchlichen Weise mit Worten gefüllt ist, die dem Inhalte nach schon der folgenden trochäischen Reihe angehören. Wenn

er demnach als ein iambischer Octonar sicher ist und wenn ausserdem anerkannt werden muss, dass er unmöglich bei seinem Inhalte ein Bindeglied sein kann, so folgt, dass die beiden von Fleckeisen und Umpfenbach zwischen ihm und den voraufgehenden Octonaren angenommenen Senare auf eine den Regeln der stichischen Composition durchaus widersprechende Weise mitten in eine Reihe von Octonaren hineingestellt sind. Wir wollen also prüfen, in wie weit sich die Annahme von Senaren an dieser Stelle auf die Ueberlieferung stützt.

In den Handschriften sind die Worte *mi pater* vom Ende des ersten der angeführten Verse an das des zweiten heruntergesunken (nur F hat sie an rechter Stelle), von hier haben sie das Schlusswort *Gaudeo* wieder in den nächsten Vers hinter *corpore* gedrängt. Wenn aber nun, wie der Zusammenhang fordert, die angeführten Worte wieder an ihre Stelle zurückgebracht werden, so kommen die oben angeführten Senare Fleckeisens keineswegs ohne weitere Conjectur heraus, wie man verlangen müsste, wenn seine Vertheilung Sicherheit haben soll. Denn überliefert ist nicht, wie er im Anfang seines zweiten Senars schreibt: *Nunc mihi germani's*, auch nicht, wie Umpfenbach gibt: *Nunc mihi es germanus*, sondern *Nunc tu mihi es* oder *Nunc tu es mihi g.* (nur D: *nunc tu germanus*). Diese Worte fügen sich allerdings nicht in den Senar; darum wird *tu* gestrichen. Aber sie vervollständigen aufs beste den vorhergehenden Senar zu einem Octonar:

*Quid istic? dabitur quandoquidem hic volt. DE. Gaudeo:
nunc tū mihi.*

Das Wörtchen *es* steht in den Handschriften an verschiedenen Stellen, wird also wol bei Fleckeisen durch die Schreibung *germanu's* an seinen richtigen Platz gebracht sein.

Nun bleiben freilich die Worte: *Germani's pariter animo et corpore* ein halber Vers. Aber ist es nicht wahrscheinlich genug, dass, wenn *mi pater* an den Schluss des nächsten Verses, von hier *Gaudeo* wieder in den nächsten hinuntergesunken ist, die Worte, die eigentlich diesen letzten beendigten, schliesslich verloren gegangen sind? Diese äussere Wahrscheinlichkeit gewinnt noch eine Unterstützung aus der Betrachtung des Inhaltes. Trotz der Verwirrung in den Handschriften steht doch so viel fest, dass nirgends das Wort *Gaudeo* dem Aeschinus, wie ich oben aus Fleckeisens Text abgeschrieben habe, gegeben ist; wo ein

Personenzeichen vor diesem Worte überhaupt steht, ist es das des Demea. Und an sich ist es auch keineswegs wahrscheinlich, dass Aeschinus vor dem Demea zu Worte gekommen ist, der in dieser Angelegenheit sehr eifrig und übertrieben liebenswürdig die Führung übernommen hat. Einige Dankesworte des Aeschinus werden es vielmehr sein, die uns hinter *corpore* verloren gegangen sind und ursprünglich den Octonar vervollständigt haben.

25. V. 959—997 trochäische Septenare.

F. Andria.

1. V. 28—174 iambische Senare.

2. V. 175—195 der erste lyrische Abschnitt.

Es ist schon früher darauf hingewiesen worden (S. 14), dass hier an dieser einzigen Stelle die Bedingung nicht erfüllt ist, dass ein lyrischer Abschnitt stets mit einer neuen Scene beginnen muss. Es ist aber auch schon gesagt worden, dass diese Ausnahme die Regel nur bestätigt, da während der drei Senare, die die Scene einleiten, die Person, welche mit dem vierten Verse unsern Abschnitt vorzutragen beginnt, noch nicht auf der Bühne sich befindet, sondern erst nachträglich auftritt. Dass wir dann aber lyrische Composition vor uns haben, beweist die frei angewandte Clausel (V. 176), der Wechsel der Metra, zuletzt nach dem Verse 183, den die Herausgeber seit Bentley mit Unrecht durch Conjectur aus einem trochäischen Septenar zu einem iambischen Octonar gemacht haben, und schliesslich das Fehlen von iambischen Senaren bis zum Verse 195 hin. Den Schluss des Abschnittes könnte man dem Zusammenhange nach zunächst hinter V. 182 suchen; denn mit dem folgenden Verse tritt der Alte vor und ruft seinen Slaven an. Doch es wird sich aus der Betrachtung der lyrischen Composition ein Grund ergeben, die nächsten Verse noch mit in den Abschnitt hineinzuziehen, was dem Inhalte nach wenigstens nicht unstatthaft ist. Dann aber finden wir weiterhin den nächsten Absatz im Zusammenhange nach V. 195, und über diesen Punct hinaus an lyrische Composition zu denken hindern uns die dann ansetzenden drei Senare.

3. V. 196—198 drei iambische Senare, die ein Bindeglied zwischen dem vorausgehenden lyrischen Abschnitte und den folgen-

den iambischen Octonaren bilden. Der Inhalt der Senare ist zwar durchaus nicht der in Bindegliedern gewöhnliche, und nur wo sie anfangen, ist ein bemerkenswerther Einschnitt in der Entwicklung des Gespräches, während sich für das Ende nur geltend machen lässt, dass nach den vorbereitenden Wenn-Sätzen hier erst der Alte mit der Hauptsache herauskommt. Aber soll man ändern? Zwei Octonare wären freilich bald hergestellt, wenn man für *conari, quo fiant minus* kurz schriebe *conari contra*. Doch die Aenderung hätte keine Wahrscheinlichkeit für sich, und wir werden uns bescheiden müssen mit dem, was wir schon bei der ähnlichen Stelle (*Hec. No. 28 V. 854—858. S. 58*) gesagt haben: Terenz scheint gerade den Uebergang von Senaren zu Octonaren als besonders leicht empfunden und ihn deshalb bisweilen bei weniger scharfen Uebergängen von den einleitenden Worten einer Unterhaltung zur Hauptsache verwandt zu haben.

4. V. 199—214 iambische Octonare¹).

5. V. 215—227 iambische Senare.

Die drei letzten Verse dieser Reihe sind in Unordnung. Ich setze sie nebst dem vorausgehenden Senar her, wie sie überliefert sind (V. 224—227):

Patrém recepisse orbam, parvam. fábulae.

*Mihi quidem hercle non fit véri simile: atque ipsi
commentum placet.*

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

Also an die mit dem ersten dieser Verse schliessende Senarreihe treten ein iambischer Octonar, ein Senar und wieder ein Octonar. Sehen wir auf den Inhalt, so müssen wir von vornherein für unstatthaft halten, dass der zweite der angeführten Verse: *Mihi quidem* etc. in einem andern Metrum gebildet ist, als die vor-

¹) In dem Verse 213: *Si sènsèrit, perii, aut si lubitum fuerit causam céperit* halte ich nicht mit Bentley *si* oder mit Fleckeisen *perii* für falsch, sondern vielmehr *aut*. Denn das *sentire* ist doch nur der einzige Grund für den Herrn des Davos, diesen zu strafen. Wenn er aber auch nur etwas merkt, ohne den Slaven überführen zu können, so wird er doch bald, meint dieser, einen Anlass finden, ihn seine Rache fühlen zu lassen. Also:

Si sènsèrit, perii: si lubitum fuerit, causam céperit.

aufgehenden, mit denen er durch den Zusammenhang aufs engste verbunden ist. Die letzten beiden Verse dagegen haben den Inhalt eines Bindegliedes, können also wol ein abweichendes Mass haben, freilich aber auch ebenso gut die Versart der vorausgehenden beibehalten. Wir werden uns für dies oder jenes entscheiden müssen, je nachdem wir den ersten von ihnen, einen Senar, für unverfälscht überliefert halten, oder den zweiten, einen Octonar. Denn dass sie beide unter sich in verschiedenem Metrum gedichtet sind, wie die Herausgeber wollen, ist nach allem, was wir von Bindegliedern schon gesehen haben und noch sehen werden, ganz unmöglich. Nun ist aber der Senar unverdächtig; denn dass ein *ut* gegen die Terenzische Kunst verstösst, welches wie hier durch Synalöphe mit der Schlussilbe eines Verses in die letzte Stelle desselben sich eindrängt und so durch den zwischen tretenden Versschluss von seinem Satze abgerissen wird, das spricht nicht gegen den Senar, sondern vielmehr gegen den folgenden Octonar, an dessen Spitze man es nothgedrungen versetzen muss und der dadurch falsch wird. Fleckeisen erkennt die Nothwendigkeit *ut* umzusetzen an und sucht den Octonar durch Streichung von *de hac re* in Ordnung zu bringen:

Ut conveniam Pámphilum, ne páter imprudentem ópprimat.

Mir sehen diese Worte aber wenig nach einem Interpolator aus. Vielmehr wird schon, wie meist in ähnlichen Fällen, das angeklebte *ut* und dazu *conveniam* falsch sein, das schon eher jemand der Deutlichkeit halber eingeschoben haben kann. Freilich muss man dann doch noch umstellen:

Pater Pámphilum ne de hac re imprudentem ópprimat.
oder, wofür ich mich lieber entscheiden möchte, *illum* für *Pámphilum* schreiben:

Illum ne de hac re páter imprudentem ópprimat.

Denn den ganzen Vers für interpolirt zu halten, liegt schwerlich hinreichender Grund vor.

Nun zu dem drittletzten Verse, dem Octonar, der ein Senar sein sollte. Fleckeisen schafft ihn nach F. Ritters Vorgang durch Klammern ganz aus dem Wege. Dazu zwar scheint mir sein Schluss *ipsis commentum placet* zu gut; doch von den Anfangsworten: *Mihi quidem hercle non fit veri simile* sagt Bentley, wie mir scheint, noch zu wenig, indem er bloss *hercle* anführt: „Cur

enim adiuret hic et tantopere asseveret Davus? hic inquam ubi dubitat tantummodo et suspicatur.“ Darum zu wenig, weil Davos kurz vorher mit *fabulae* seine Meinung kurz und bündig ausgesprochen hat und hier nun dasselbe in matter und zaghafter Form als unmassgebliche subjective Ansicht wiederholt. Wozu und wogegen aber Umpfenbachs Conjectur *fabulast* für *fabulae* helfen soll, vermag ich nicht zu sagen.

Mir scheint aller Anstoss beseitigt zu sein, wenn wir *fabulae* für den Genetiv nehmen, *mihi quidem hercle non fit* für Einschaltung jemandes halten, der die Kürze der Construction nicht begriffen hat, und *atque* in *atqui* ändern:

Patrém recepisse órnam, parvam. fabulae

Non véri simile; atqui ipsis commentum placet.

6. V. 228—233 trochäische Septenare.

7. V. 234—235 ein aus zwei iambischen Octonaren bestehendes Bindeglied.

8. V. 236—266 der zweite lyrische Abschnitt. Kein Merkmal fehlt: denn er beginnt zugleich mit einer neuen Scene, V. 245 und 247 sind trochäische Octonare, mehrfach finden sich nach lyrischer Weise angewandte Clauseln, iambische Senare fehlen gänzlich und die Metra wechseln häufig ohne sachlichen Grund, zuletzt nach V. 260. Den Schluss des Canticums werden wir mit einiger Sicherheit hinter V. 266 ansetzen. Denn in dem folgenden Verse erblickt Pamphilus die Mysis und macht sich von den Gedanken los, die ihn bisher gequält haben; ausserdem würde man, wenn man die nächsten Octonare noch hinzunehmen wollte, mit den Schlussworten des letzten derselben: *tum autem hoc timet* nicht aufhören können, sondern in die Senare hineingerathen.

9. V. 267—269 ein Bindeglied von drei iambischen Octonaren. Schon innerhalb des letzten derselben wird mit den Worten *tum autem* zu dem Thema der folgenden Reihe übergegangen, doch erst in gebräuchlicher Weise der Octonar gefüllt.

10. V. 270—298 iambische Senare.

11. V. 299—300 ein aus zwei iambischen Septenaren bestehendes Bindeglied.

12. V. 301—317 der dritte lyrische Abschnitt. Clauseln fehlen in ihm, die übrigen Merkmale lyrischer Composition treffen aber zu. Denn mit seinem Anfange beginnt zugleich eine neue Scene, einige trochäische Octonare kommen vor, iambische Senare

sind ausgeschlossen, und die Metra wechseln mehrfach ohne sachlichen Grund, zuletzt von V. 316 auf 317.

Ueber den Schluss des Abschnittes kann hier kaum ein Zweifel bleiben: kurz nach dem letzten Wechsel im Metrum tritt mit dem V. 318 Phamphilus auf die Sprechenden zu und begrüsst sich mit Charinus in einem Senare, der ein Bindeglied bildet zwischen dem lyrischen Abschnitte und der folgenden trochäischen Reihe.

13. V. 318 ein Bindeglied, bestehend aus einem iambischen Senar.

14. V. 319—383 trochäische Septenare.

In V. 331 ist der die Reihe unterbrechende iambische Octonar der Handschriften: *Cum is nil promereat* schon seit Bentley aus Donat in den erforderlichen Septenar verwandelt worden: *Quom is nil mereat*.

15. V. 384—393 iambische Senare.

16. V. 394—403 iambische Octonare.

17. V. 404—480 iambische Senare.

18. V. 481—488 der vierte lyrische Abschnitt, der freilich von den bisher dagewesenen nicht wenig abweicht. Von den gewöhnlichen Merkmalen trifft nur zu, dass sein Anfang mit dem einer Scene zusammenfällt. Es findet sich freilich auch eine Clausel (V. 485), doch da eine Reihe gleichgebildeter Verse vorgeht, so kann man nicht sagen, dass der Abschluss mit der Clausel den Regeln der stichischen Composition widerspreche. Auch liegt auf der Hand, dass der Eintritt einer neuen Versart mit V. 486 im Zusammenhange wol begründet ist.

Das Ende unsers Canticums ist ganz besonders schwer zu bestimmen. Die zu Anfang auftretenden bacchischen Tetrameter sind gewiss nur lyrische Masse; und gibt man die Möglichkeit nicht zu, dass gerade an dieser Stelle, hinter den bacchischen Versen, der Senar V. 486 eine aussergewöhnliche Beurtheilung zulässt, so ist auch schon vor ihm die lyrische Composition zu Ende; denn als Clausel kann er nicht genommen werden, da eine Clausel eben vorhergeht. Nimmt man aber an, dass hier, freilich gegen das sonst stets geltende Gesetz, der Senar ein selbständiger lyrischer Vers sei, so wird man das lyrische Canticum bis zum Abgange der Hebamme, also bis V. 488 auszudehnen haben. Wir kommen später auf diese Frage zurück.

19. V. 489—496 iambische Octonare.

20. V. 497—498 zwei iambische Senare, die in sehr auffallender Weise mitten zwischen Octonare treten. Wir werden sie dem Metrum nach zunächst für ein Bindeglied zu halten geneigt sein; und in der That leitet der zweite von ihnen:

Teneó quid erret ét quid agam habeo. § Quid taces?

auch dem Inhalte nach von dem Schelten des Alten, der sich fälschlich betrogen glaubt, zu einer neuen List des Davos über. Doch der erste Senar:

Credón tibi hoc nunc péperisse hanc e Pámphilo?

sieht viel eher so aus, als ob er der voraufgehenden Reihe, nicht dem Bindegliede angehöre. Man hat hier nun eine schwierige Wahl: entweder muss man annehmen, dass der erste Senar als Clausel die Reihe der Octonare abschliesst und metrisch von ganz anderem Character ist, als der zweite, der dann für sich allein das Bindeglied bilden würde, oder man entschliesst sich beide Senare diesem zuzuweisen, trotzdem der erste nicht einen Gedanken enthält, wie wir ihn bei unserm Dichter in einem Bindegliede zu finden gewohnt sind.

21. V. 499—505 iambische Octonare.

22. Auf die eben angeführte Octonar-Reihe folgt zuerst ein iambischer Septenar, wenn wir den Handschriften trauen. Wir wollen uns die Betrachtung dieses Verses noch aufsparen und zuerst auf das, was folgt, achten. Drei iambische Octonare leiten die Aufklärung ein, die Davos seinem Herrn über das gibt, was bald geschehen wird. Dass der Eintritt dieser Octonare durch den Uebergang zu einem neuen Thema gerechtfertigt ist, lässt sich nicht verkennen. Aber ganz ohne Grund springt nach ihnen plötzlich das Metrum zu trochäischen Septenaren um. Die Sache, die verhandelt wird, bleibt völlig dieselbe; man müsste also erwarten, dass der Dichter entweder bei den Octonaren bliebe, oder dass er auch die ersten drei Verse nicht als Octonare, sondern schon als trochäische Septenare geschrieben hätte. Wir wollen sie uns daraufhin ansehen, ob er dies nicht wirklich gethan hat. Und zwar den letzten zuerst. Die Handschriften (im Bembinus steht die Stelle noch nicht) geben ihn in folgender Gestalt (nur dass DG *mihí hoc* stellen):

*Ne tu hoc mihí posterius dicas: Davi factum consilio
aut dolis.*

Da diese Worte für einen iamb. Octonar ebensogut, wie für einen trochäischen Septenar um einen ganzen Fuss zu lang sind, so ist Emendation nöthig. Nun liegt es freilich nahe, zu sagen, die Stellung von *mihi* ist schwankend, folglich wird dies Wort als unächt zu tilgen und so ein guter iambischer Octonar herzustellen sein. Wenn der aber nun die metrische Ordnung stört? Dann kann man doch wol auch kaum mit weniger Anspruch auf Wahrscheinlichkeit sagen: *Mihi* ist nur zufällig von seinem Platze gekommen, und vielmehr *dicas* ist interpolirt, das einzuschieben, wenn es der Dichter fortgelassen hatte, viel näher lag. So kommt der Septenar heraus, den wir brauchen:

Né tu mi hoc postérius: Davi factum consilio aut dolis.

Denn dass Davos zuerst *mihi*, nachher aber nicht *meo*, sondern *Davi* sagt, hält Bentley doch schwerlich mit Grund für eine Unzuträglichkeit.

Wir wenden uns zu dem vorletzten Octonar der Herausgeber. Hier geben DG und Donat im Lemma geradezu folgenden guten Septenar:

Id ego iam nunc tibi renuntio, ére, futurum ut sis sciens.

Weil nun aber die Herausgeber hier einen Septenar nicht zwischen die Octonare kommen lassen wollten, griffen sie zu dem schlechten, unterenzischen, weil caesurlosen Octonar der übrigen Handschriften:

Id égo iam nunc tibi, ére, renuntio futurum, ut sis sciens.

Es bleibt uns nur der erste Octonar übrig. Ein Blick auf den Stand der Ueberlieferung aber zeigt uns, dass auf ihn gar kein Verlass ist. Zunächst ist sehr merkwürdig, dass der Vers in D von zwei, wie Umpfenbach sagt, gleich alten Händen zweimal in abweichender Gestalt geschrieben steht. Zuerst als trochäischer Septenar:

Séd nilominis referetur móx huc puer ante ostium.

Diese Form des Verses scheint auch im Lemma bei Donat vorzuliegen: *referetur mox huic puer*. Nehmen wir an, dass dies die ächte Lesart ist, so ist damit auch der letzte Octonar zu einem Septenar geworden.

Nun führt aber Umpfenbach an: Lex. Maii p. 556 *Secius segnius. T. in A. „nihilò secius.“* Und dieses *setius* findet sich vor

in der zweiten Form des Verses in D, mit der die übrigen übereinstimmen:

Set nihilo setius puerum deferent huc ante ostium.

Worte, die keinen Vers geben.

Verlassen wir hier vorläufig diesen Vers und wenden uns endlich zu dem vorausgehenden Septenar. Er heisst in allen Handschriften:

SI. Hoc ego scio unum, neminem pepertisse hic.

DA. Intellexti.

Betrachten wir den Vers für sich, so träte er nicht unangemessen als Bindeglied zwischen die iambischen Octonare und die folgenden trochäischen Septenare. Denn auch sein Inhalt leitet, das vorausgehende zusammenfassend, zu der weiteren Aufklärung durch Davos über. Und wenn der folgende Vers ebenso sicher überliefert wäre, wie dieser Septenar, so würde ich kein Bedenken haben, die Ansicht des Erasmus, die auch Umpfenbach zur seinigen macht, für falsch zu halten: dass hinter *Intellexti* ein iambisches Wort ausgefallen sei, das den Vers zu einem iambischen Octonare vervollständigt habe. Da aber der folgende Vers in der Form, in der er einen trochäischen Septenar ergibt, sehr nach einem Corrector aussieht, in der andern aber höchst verwüstet und ohne Rhythmus ist, so ist es nicht unmöglich, dass in diesen sich noch das Schlusswort des vorhergehenden Verses verirrt hat. Von einer sichern Herstellung kann bei dieser Annahme nicht mehr die Rede sein; aber vermuthet könnte etwa werden:

DA. Intellexti: itast.

Nilo setius mox puerum huc deferent ante ostium.

Dass in V. 516 die Worte *nil moventur nuptiae* zu streichen sind, wodurch die falsche Clausel (V. 517) verschwindet, ist oben (S. 16 f.) nachgewiesen worden.

Wir können also jetzt ansetzen: V. 507—523 trochäische Septenare.

23. V. 524—532 iambische Senare.

24. V. 533—537 eine kurze Reihe von vier iambischen Octonaren mit einem iambischen Dimeter als Clausel, die nach der Regel der stichischen Composition die Reihe abschliesst. Der Inhalt dieser erhebt sich wenig über den eines Bindegliedes.

25. V. 538—574 iambische Senare.

26. V. 575—581 iambische Septenare.

27. V. 582—605 iambische Octonare mit einem iambischen Dimeter als Clausel, die ebenso wie die eben dagewesene in regelmässiger Weise die Reihe abschliesst (doch vergl. S. 82).

Anzumerken ist nur, dass Umpfenbach unrichtig einen Hiatus in diesen Dimeter hineinbringt: *Sed eccum ipsum video. occidi.* Bentley gibt, ohne etwas über eine Abweichung in den Handschriften anzumerken: *Sed eccum video ipsum. occidi*, und so stellt auch Fleckeisen die Worte. Umpfenbach freilich notirt auch zu seiner Lesart keine Abweichung der Handschriften. Selbst wenn man jedoch durchaus bei der Stellung Umpfenbachs bleiben wollte, so wäre doch wol noch eher *ipsum* als Pronomen auf der letzten Silbe zu betonen, als Hiatus anzunehmen: *Sed eccum ipsum video. occidi*, wenn auch Terenz dies Pronomen sonst nicht in Versmitte so accentuirt; denn die eine Stelle *ex ipsa re* Andr. 359 lässt sich mit der formelhaften Verbindung entschuldigen. Corssen freilich würde sich mit solchen Bedenken nicht aufhalten.

28. Den Schlussvers der Scene, in der wir eben stehen, Vers 606, wollen wir vorläufig noch bei Seite lassen. Die nächste fängt in den Ausgaben seit Bentley mit folgenden drei Versen an:

PA. *'Ubi illic est? scelâs, qui me hodie.* DA. *Perii.*
'PA. atque hoc confiteor iure
Mi obtigisse, quandoquidem tam iners, tam nulli consili
sum?

Servon fortunâs meas me commisisse fâttali.

Dass in dem ersten Verse das *Perii* von Bentley gleichfalls dem Pamphilus gegeben wird, hat für die metrische Betrachtung der Verse keine Bedeutung. Was ferner Umpfenbach mit der Schreibung *Mihi* für *Mi* zu Anfang des zweiten Verses bezweckt, sehe ich nicht ein, da der Vers doch bei seinen acht vollen Füßen durchaus einen trochäischen Anfang haben muss.

Wir haben hier zwei trochäische Octonare und einen Septenar; weiterhin folgen iambische Octonare bis V. 620, die letzten vier Verse der Scene sind trochäische Septenare. Wenn also die ersten drei Verse so wirklich richtig wären, würden wir uns gar nicht besinnen dürfen, die Scene für einen lyrischen Abschnitt zu halten. Doch abgesehen davon, dass wir damit eine lyrische Composition von ganz abnormer Bildung, wie sich später zeigen wird, erhalten würden: auch die Ueberlieferung ist der Art, dass

sie für die übliche Versabtheilung gar keine Gewähr gibt, ich meine sogar, eine ganz andere und zwar sehr einfache recht nahe legt.

Zunächst ist zu berücksichtigen, dass in P die Reihentheilung unseres Scenenanfangs völlig verwirrt ist und uns im Stiche lässt. Im Bembinus fehlt die Stelle noch. Im ersten Verse geben nun sämtliche Handschriften Umpfenbachs nebst Donat und Eugraph im Lemma statt *hodie*, wie seit Bentley im Texte steht, *perdidit*:

Ubi illic est? scelus, qui me perdidit. § Perü. § Atque hoc confiteor iure

Bentley bemerkt nämlich: „Multi codices tam nostri quam aliorum: *qui me hodie perdidit*.“ Daraus lasse sich schliessen, in den übrigen Handschriften sei von einem Corrector *hodie* hinausgeworfen, während *perdidit* hätte entfernt werden müssen. Das ist aber ein sehr bedenklicher Schluss; denn welcher Corrector sollte darauf kommen, *hodie* zu streichen und *perdidit* stehen zu lassen, wenn er damit den einzigen Zweck, den er verfolgen konnte, nämlich den Vers in Ordnung zu bringen, doch noch nicht erreichte? Und auf die Autorität der Handschriften, die Bentley meint, ist doch der Einstimmigkeit in denen Umpfenbachs gegenüber gar nichts zu geben. Also das *hodie* wird fallen müssen. Darum scheint mir aber der Gedanke Bentleys, da doch einmal der Vers zu lang und ein Wort zu streichen ist, *perdidit* für untergeschoben zu halten, nicht weniger gut. Nur reicht seine Entfernung allein nicht aus, einen richtigen Vers herzustellen; denn der iambische Septenar

Ubi illic est? scelus, qui me. § Perü. § Atque hoc confiteor iure

ist nicht in der strengen Weise mit Diaeresis hinter dem vierten reinen Iambus gebaut, wie sonst immer bei Terenz die vereinzelt Septenare. Zu einem guten iambischen Octonare verhilft uns aber die Umstellung von *iure* mit dem folgenden *mih*:

Ubi illic est? scelus qui me. § Perü. § 'Atque hoc confiteor mihi

Iure obtigisse etc.

Das ist eine Gestaltung des Verses, die auf Sicherheit wenig Anspruch hat; aber so viel Wahrscheinlichkeit, wie der Bentley'sche trochäische Octonar, scheint sie mir mindestens auch zu haben.

Was folgt, ordnet sich sehr einfach. Denn ob das Wort *sum* an das Ende des zweiten oder an den Anfang des dritten Verses zu setzen ist, das ist unserem Ermessen und den Forderungen der Metrik anheimgestellt. Nun wird sich doch schwerlich in Abrede stellen lassen, dass ebenso gut, wie *Adelph.* 332 (S. 65) *Erant*, obgleich es seinen Satz schliesst, im Auftacte eines iambischen Verses stehen kann, hier auch *Sum* trotz der unmittelbar folgenden Interpunction den dritten Vers beginnen kann. Und da wir metrisch an Stelle des trochäischen Septenars durchaus einen iambischen Octonar gebrauchen, so setzen wir es dahin, wohin es noch Faernus setzte:

Iure óbtigisse, quándoquidem tam inérs, tam nulli cónsili

Sum: sérvon fortunás meas me cómmississe fútili.

Jetzt haben wir iambische Octonare bis V. 620. Man wird freilich einräumen müssen, dass ein Einschnitt in der Entwicklung des Gespráches hinter diesem Verse keineswegs klar hervortritt. Leichter zu erklären wäre der Umschlag im Metrum, wenn er um einen Vers später einträte; denn mit den Worten: *Séd sine paululum* kommt der Slave mit Nachdruck auf sein Versprechen zurück, seinen Fehler wieder gut zu machen. Aber auch vor *An* schon lässt sich, da der Dichter einmal hier hat absetzen wollen, ein Grund denken. Nämlich der Einfall des Pamphilus, dass er das Unheil vorausgesagt habe, ist neu, und da der Slave an ihn anknüpft, um von neuem Versprechungen zu machen, ist er mit diesen zu einem metrischen Ganzen zusammengefasst. Darauf, dass *esse* in dem Verse *An non* etc. eine unsichere Stellung hat und der Septenar dadurch einigermaßen verdächtig wird, scheint demnach kein Gewicht gelegt werden zu dürfen.

Nun bleibt uns noch über den letzten Vers der voraufgehenden Scene zu handeln übrig (V. 606). Es ist ein trochäischer Septenar oder ein iambischer Octonar, je nachdem man *mihí* einsilbig oder zweisilbig liest. Angenommen, der Dichter hätte gewollt, dass es ein Septenar sein sollte, so würde dieser als Bindeglied aufgefasst werden müssen; sein Inhalt spricht zwar nicht gerade dafür, doch unmöglich macht er es nicht. Hat ihn aber der Dichter als Octonar gebildet, so wird man ihn, trotz des zwischentretenden Scenenschlusses, für den ersten Vers der folgenden Octonarreihe ansehen müssen, zu der er dem Inhalte nach zur Noth passt. Mir scheint aber wegen des Fehlers in der

vorausgehenden Clausel (s. S. 79) und der schwankenden Stellung des *aliquid* in unserm Verse ein einziger Octonar hergestellt werden zu müssen:

*Sed eccum: occidi. utinam mi esset hic, quo nunc me
praecipitẽm darem.*

Danach setzen wir also unter No. 28 an:

V. 607—620 iambische Octonare, und

29. V. 621—624 trochäische Septenare.

30. V. 625—654 der fünfte lyrische Abschnitt. Zum zweiten Male in der Andria verwendet hier Terenz Masse, die sonst seinem trochäisch-iambischen Versbau fremd sind; hier aber hält er nicht wie vorher an einer und derselben Versart fest, sondern mischt mannigfache Arten durch einander. Um so weniger werden wir zweifeln, dass wir mit einer lyrischen Composition zu thun haben. Schwierigkeit aber macht es wieder, das Ende des Abschnittes aufzufinden. Man möchte geneigt sein, es gleich da, wo die ungewöhnlichen Metra aufhören, also hinter V. 638, zu vermuthen, um so eher, als an dieser Stelle auch im Zusammenhange ein nicht zu verkennender Einschnitt zutrifft. Doch auch weiterhin ändert der Dichter noch zweimal das Metrum; es handelt sich also darum, ob an diesen beiden Stellen die Regeln der stichischen Composition innegehalten sind, d. h. ob sachliche Gründe den Wechsel hinreichend erklären. Zuerst schliessen sich an den letzten bacchischen Vers zwei trochäische Septenare, in denen Charinus überlegt, ob er zum Pamphilus gehen soll oder nicht. In dem dritten Verse, einem iambischen Octonar, entschliesst er sich, es zu thun. Man könnte nun sagen, mit diesem Verse *Multum* u. s. w. fange er an schon auf den Pamphilus zuzugehen, dessen Auftreten merkwürdigerweise ganz unangekündigt bleibt, und weil so ein Aendern des Platzes der handelnden Personen auf der Bühne, denn auch Pamphilus scheint dem Freunde entgegenzukommen, den an sich geringen Absatz im Zusammenhange unterstütze, sei auch für stichische Composition der Umschlag im Metrum zu entschuldigen. Doch mir kommen diese beiden Octonare, denen bloss zwei Septenare vorausgegangen sind, selbst für die Andria, in der doch manches gegen das klare Verfahren in den übrigen Stücken überraschende vorkommt, so seltsam vor, dass ich mich lieber entscheide, diese und die folgenden Verse noch dem lyrischen Abschnitte zuzulegen.

Weiterhin wechselt das Metrum noch einmal hinter V. 649, wo die trochäischen Septenare wieder von iambischen Octonaren abgelöst werden. Hier allerdings gibt der Zusammenhang hinreichenden Anlass; denn mit den Worten, *Habeam? ah nescis* etc., die noch zur Füllung des letzten Septenars verwandt sind, aber ihrem Inhalte nach schon zu den Octonaren gehören, kommt Pamphilus endlich zu Worte, um sich zu vertheidigen. Doch wegen der engen Verkettung der beiden Versreihen ist es unmöglich, die zweite von unserm lyrischen Abschnitte zu trennen, wenn einmal die erste zu ihm gehören soll. Wir dürfen also erst vor den Senaren nach V. 654 den Schluss desselben ansetzen.

31. V. 655—681 iambische Senare.

Mitten in diese Reihe bringen die Handschriften zwei Octonare, V. 663 und 664:

Quis homo istuc? § Davos. § Dávos? § Interturbat.
§ Quam ob rem? § Nescio,

Nisi mihi deos satis scio fuisse iratos qui auscultáverim.

So die Handschriften, nur das DEG vor *interturbat* noch ein drittes *Davos* einschieben und DG im zweiten Verse die Worte *satis scio* erst hinter *iratos* bringen. (Mit DG würde nach Umpfenbach in den Addendis Donat im Lemma stimmen: *mihi deos fuisse iratos*; sonst finde ich gedruckt: *nisi mihi deos satis scio fuisse iratos*). Von Bentley und schon vor ihm ist *interturbat* als Glossem verdächtigt worden, und ich meine mit Recht. Nur scheint es mir nicht aus der Note: *Davos interturbat omnia*, wie Bentley meint, entstanden, sondern vielmehr einfach zu den Worten des Charinus: *Quis homo istuc?* geschrieben zu sein. Derjenige, der hierzu *interturbat* (sc. *Charinus*) anmerkte, nahm nicht ohne Wahrscheinlichkeit an, dass Pamphilus den Namen des *Davos* selbst noch seiner voraufgehenden Erzählung hinzugefügt hätte, wenn er nicht von Charinus unterbrochen wäre. Durch Streichung dieses Wortes nun und des wegen seiner schwankenden Stellung verdächtigen *satis scio* im folgenden Verse wandelt Bentley die beiden hier unmöglichen Octonare in Senare um, und mit Recht folgt ihm, was die metrische Herstellung anbelangt, Fleckeisen, nur das er *satis* im zweiten Verse beibehält und nur *scio* allein tilgt, dafür aber im ersten einmal *Davos* streicht. Mir scheint Bentleys Emendation die richtige. Umpfenbach aber behält übermässig conservativ die falschen Octonare.

32. V. 682—683 ein Bindeglied von zwei iambischen Octonaren.

33. V. 684—715 iambische Septenare.

34. V. 716—819 iambische Senare ¹⁾

35. V. 820—859 trochäische Septenare.

Vers 839 beginnt in den Handschriften iambisch: *At véro voltu*. Das *At*, wie Faernus wollte, an den Ausgang des vorigen Verses zu verweisen verstiesse gegen die terenzische Kunst. Es ist also mit Recht von Bentley gestrichen worden, der hinzufügt: „obest enim potius quam prodest“. Jetzt wissen wir noch dazu, dass in A von erster Hand wirklich der Vers mit *Vero* anfängt, und dass *at* erst über der Zeile hinzugefügt ist, wenn auch von der Hand des alten Correctors.

Eigenthümlich steht es mit V. 856. Ueberliefert ist er so:

Tristis severitas inest in voltu atque in verbis fides.

Es handelt sich, wenn man bei dieser Gestalt stehen bleiben will, um die Wahl zwischen zwei Uebeln, von denen sich schwer wird entscheiden lassen, welches das grössere ist. Denn nimmt man mit G. Hermann und Fleckeisen den Vers für einen iambischen Octonar: *Tristis severitas inest*, so ist der Versbau in Ordnung, aber die Reihe der trochäischen Verse ohne jeden sachlichen Grund gestört. Hält man den Vers mit den älteren Herausgebern und Umpfenbach für einen trochäischen Septenar, so ist die Reihe ununterbrochen, aber der Bau des Verses falsch: denn in *Tristis severitas inest* müsste der Dichter sich in der ersten Kürze eines Dactylus an Stelle eines Trochäus die Vernachlässigung des Schlusserlaubt haben, was mir ganz undenkbar scheint. Man könnte an Umstellung denken: *Tristis inest severitas*. Aber Donat, Servius und Nonius citiren den Vers in derselben Wortstellung. Doch Donat zu *Eun.* V. 1, 22 schreibt (nach der Ed. pr.) *veritas* und

Amicus
¹⁾ Bentley stösst sich in V. 718 bloss an *amatorem* nach *amicum* und glaubt daher durch die Vertauschung dieses Wortes mit *tutorem* alle Bedenken beseitigt zu haben. Mir scheint jedoch der ganze Vers unächt zu sein: denn die gegen die Kunst des Terenz verstossende Betonung eines spondeisch auslautenden Wortes mitten im Verse bleibt doch bestehen. Ferner heisst das voraufgehende *putavi*: ich hielt den Pamphilus früher für das grösste Gut, jetzt zeigt sich, dass er es nicht ist; denn nachher wird gesagt: *verum ex eo nunc misera quem capit laborem; facile etc.* *Amicus* und *amator* hat er aber nicht aufgehört zu sein, wie Mysis eben von ihm selbst gehört hat

ebenso Nonius (p. 409). Dies *veritas* halte ich für die ächte Lesart: denn es passt sowol besser in den Zusammenhang, als bringt es auch den Septenar völlig in Ordnung. Zudem scheint nach Nonius *severus* als Interpretation bei *tristis* gestanden zu haben.

36. V. 860—865 iambische Octonare.

Vers 864 ist zwar in allen Handschriften und Ausgaben ein trochäischer Septenar:

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

Doch da gar kein Grund ausfindbar ist, weshalb der Dichter hier die Reihe sollte unterbrochen haben, und wir alle Stücke hindurch bestätigt gefunden haben, dass eine Reihe ebenso wenig in ihrem mittelsten, als in ihrem vorletzten Verse gestört wird, so werden wir das Recht, das die Herausgeber schon an vielen ähnlichen Stellen geübt haben, auch hier für uns in Anspruch nehmen und emendiren. Sehr leicht kann zu Anfang des Verses ein *Pol* oder dergleichen verloren gegangen, leicht auch *ego* aus *equidem* verschrieben sein.

37. V. 866—895 iambische Senare.

38. V. 896—928 trochäische Septenare.

39. V. 929—956 iambische Octonare.

In diese Reihe hat Umpfenbach verkehrter Weise gegen die früheren Ausgaben eine Störung hineingebracht. Nämlich in V. 945 fehlen dem Bembinus die Worte: *Non patiar*, die sonst überall den Vers anfangen. Umpfenbach hält sie darum für unächt und beginnt den Vers mit *Heüs Chremes*. Also ein trochäischer Vers plötzlich unter den iambischen. Man könnte noch an der Unrichtigkeit dieses Verfahrens zweifeln, wenn die überlieferten Worte wirklich für einen Septenar ausreichten. Es ist aber eine Silbe zu wenig und deshalb werden die Schlussilben *Ipsast. § East* zu *Ipsa east. § East* ausgereckt. Mir ist nicht zweifelhaft, dass die Worte *Non patiar* im Bembinus verloren gegangen sind; im Uebrigen stimme ich der schönen Emendation Fleckeisens *Pasiphilast* für *Pasibulast* zu.

40. Es ist zweifelhaft, mit welchem Verse die Schlusseptenare der Comödie beginnen. Die Handschriften geben:

*Proviso quid agat Pamphilus: atque eccum. § Aliquis
forsitan me putet*

*Nön putare hoc verum, at mihi nunc sic esse hoc verum
lubet:*

(Ich setze hinter *lubet* ein Colon, weil *sic* und *hoc* doch wol auf das Folgende gehen). Pamphilus spricht in trochäischen Septenaren weiter, und nach den stets bewährten Regeln der stichischen Composition ist es durchaus falsch, dass G. Hermann und mit ihm Fleckeisen und Umpfenbach geglaubt haben, *Putet* von dem Ende des vorhergehenden Verses herübernehmen und dadurch den überlieferten Septenar *Nón putare* etc. in einen Octonar verwandeln zu dürfen (*AP* beginnen den zweiten mit *Non*, in *V* ist der Versanfang ebenda durch den grossen Anfangsbuchstaben von *Non* angezeigt). Der Inhalt der trochäischen Reihe beginnt mindestens mit dem Auftreten des Pamphilus im ersten Verse, also mit dem Worte *Aliquis*.

Zweifelhaft dagegen, dem Inhalte nach, ist, ob Terenz den ersten Vers auch schon als Septenar oder als iambischen Octonar geschrieben hat. Denn die Worte des Charinus: *Proviso, quid agat Pamphilus* können als Bindeglied behandelt sein und demnach einen Octonar angefangen haben, der dann mit den ersten Worten des Pamphilus erst gefüllt werden musste. Die ältern Herausgeber und auch noch Bentley meinten, die überlieferten, unrhythmischen Worte durch Aenderung des *forsitan* in *forsan* zu einem Octonar machen zu können:

*Proviso, quid agat Pámphilus: atque eccum. 'Aliquis forsán
mé putet.*

Doch der vierte Fuss ist falsch: entweder liest man: *Pámphilus átque*, dann ist *Pamphilus* ein falscher Dactylus an Stelle eines Trochäus, oder man betont: *Pámphilús: átque*, dann ist die Verkürzung von *atque* hinter der Schlussilbe von *Pamphilus* fehlerhaft.

Dass die Emendation G. Hermanns und der neuern Herausgeber schon deshalb verfehlt ist, weil sie durch Verweisung von *putet* an den Anfang des zweiten Verses diesen zu einem iambischen machen, habe ich schon gesagt. Sie ist aber auch schon wegen der unmöglichen Syllaba anceps, die der erste Octonar hinter *Pamphilus* haben soll, unstatthaft:

*Proviso, quid agat Pámphilus: atque éccum. § Aliquis
me forsítan.*

Wir müssen uns also selbst nach einer Emendation umsehen. Mir scheint nun *forsitan*, das mit dem Schlusse *me putet* durchaus nicht metrisch zusammenzubringen ist, hinter *me* gestellt und *atque eccum* gestrichen werden zu müssen. Denn dass, wie Ritschl

will, die Betonung *Pámphilus aliquis* unterenzisch sei, lässt sich durch eine ganze Zahl sicherer Beispiele widerlegen, selbst wenn man sich auf die Länge des Nominativ-*a*, des Infinitiv-*e* und dergleichen einlassen will. Wir erhalten also den Octonar:

Proviso, quid agat Pámphilus. § Aliquis me forsitan putet.

Wir schliessen also die Andria mit den trochäischen Septenaren V. 958—981. Den zweiten Schluss der Comödie lassen wir wol besser bei Seite; er bietet übrigens gar nichts auffallendes.