

Canticum und Diverbium bei Plautus.

γηράσκοντες ἀεὶ πολλὰ διδασκόμεθα.

1.

In der praefatio Trinummi p. LVff. zog ich kürzlich die Thatsache ans Licht, dass in den meisten Szenenüberschriften dieses Stückes unmittelbar auf die Personennamen die Sigle C. oder C¹⁾ zu folgen pflege, fast regelmässig im 'Vetus' codex (B), ein und das andere Mal auch im 'Decurtatus' (C). Die Annahme, dass diese Nota die Initiale von Canticum, oder wenn nicht dieses, so doch etwa Cantor oder vielleicht (p. 163) noch lieber Cantio sei, wird wohl im Wesentlichen unanfechtbar bleiben, so lange nicht — ich will nicht sagen eine bessere, sondern nur überhaupt eine andere Deutung gefunden wird. Wenn der dortige Nachweis sich zunächst auf den Trinummus beschränkte, so gibt dieses Stück allerdings die zahlreichsten Beispiele jener Sigle, aber keinesweges die einzigen. Ziemlich häufig kehrt sie in drei andern Stücken wieder, im Poenulus, Pseudulus und Truculentus; sporadisch auch in Cistellaria, Epidicus, Mercator und wie es scheint Persa. Dazu ist auch ihre Anwendung im Ganzen eine durchaus gleichartige. Denn entweder steht sie vor Szenen, die wir bisher als eigentliche Cantica im vollen Sinne zu fassen gewohnt waren: mögen es nun wechselnde Versmasse sein, oder doch die freiern Octonare und anapästischer Rhythmus, wodurch sie in Gegensatz zu einfachen Dialogszenen treten: — oder aber vor Szenen aus

¹⁾ Meist mit, manchmal ohne Punkt: was ich als völlig gleichgültig unberücksichtigt lasse. — Ausser am Schluss der Szenenüberschrift findet sich das C ein einziges Mal auch noch vor dem Anfang der bezüglichen Scene selbst wiederholt: Trin. V, 1.

regelmässigen trochaischen Septenaren, die wir bisher nicht zu den Cantica rechneten. Fassen wir die erstere Klasse, in Ermangelung eines andern, nichts präjudicirenden Ausdrucks, mit dem Namen lyrischer Partien zusammen und stellen die zweite als trochaischen Dialog entgegen, so bietet uns der Trinummus drei C. vor lyrischen Szenen, fünf vor Septenarszenen; Poenulus und Pseudulus je zwei vor lyrischen, je drei vor Septenarszenen; Truculentus ebenfalls zwei vor lyrischen und desgleichen zwei vor Septenarszenen; Cistellaria und Epidicus je eines vor lyrischen, Mercator und Persa je eines vor Septenarszenen. Völlig vereinzelt und ohne zweites Beispiel ist es, dass im Trinummus auch eine aus iambischen Senaren bestehende Dialogscene (IV, 4) mit C. bezeichnet ist.

Jedenfalls, wie man sieht, eine hinlängliche Zahl von Zeugnissen, die, ohne Zweifel Reste einer recht alten Ueberlieferung, ein näheres Eingehen auf ihre Bedeutung und Anwendung nicht nur rechtfertigen, sondern fordern. Es steht dies aber in engem Zusammenhange mit einer andern Erscheinung, die zunächst ins Auge zu fassen ist.

2.

Den Personennamen der Szenenüberschriften pflegt in den Handschriften mit ziemlicher Regelmässigkeit der Charakter der bezüglichen Rolle hinzugefügt zu werden, wie SENEX, ADVLESCENS, SERVVS, LENO, MVLIER, MERETRIX u. s. w. Sind es nun zwei oder mehrere Personen derselben Kategorie, welche die Interlocutoren der Scene bilden, so wird dies sehr oft durch eine hinzutretende Zahl ausgedrückt, wie SENES · II ·, ADVLESCENTES · II ·, SERVI · II ·, SORORES · II ·, LORARII · III · und dgl. Nichts natürlicher also, als dass die jungen Handschriften des 15. Jahrhunderts diesen Zahlzeichen ihrer Quellenhandschrift (d. i. des Vaticanus = *D*) ein ausgeschriebenes *duo* oder *duae* substituirt, wie es z. B. im Trinummus I, 2. III, 2. III, 3. V, 2 geschehen ist und in zahlreichen sonstigen Beispielen, die hier vollständig zu verzeichnen unnütz wäre ²⁾. Ein und das andere Mal findet sich diese Substituirtung auch schon in *D*, wie Most. I, 1. Sonst sind es in unsern Quellenhandschriften hauptsächlich nur die ersten acht Stücke, welche, wenngleich ohne alle Regel abwechselnd mit der Ziffer II, ein volles DVO (oder DVAE) darbieten: z. B. wenn

²⁾ Man sehe u. a. Most. IV, 3. Pers. I, 1. V, 1. Stich. I, 1. IV, 1. 2. V, 4. Truc. IV, 2. Poen. IV, 2 und sonst.

in der *Casina* vor I, 1 steht *SERVI DVO*, dagegen II, 8 *SERVI II*, oder vor III, 1 *SENES II*, dagegen III, 4 *SENES DVO*³⁾. Sehr selten hingegen findet sich in den zwölf letzten Stücken die Zahl ausgeschrieben, und dann mit gleichem Wechsel entweder verschiedener Hdss., wie wenn es *ADOLESCENTES DVO* in *B*, *ADOLESCENS II* (so⁴⁾ in *C* heisst *Merc. III, 4*, oder sogar in einer und derselben Szenenüberschrift desselben Codex, wie *BACHIDES DVAE·SESEX II* (so⁴⁾ in *B Bacch. V, 2*.

Nichts schien unter solchen Umständen näher zu liegen, als ein daneben vielfach vorkommendes *DV* ebenfalls für ein nicht voll ausgeschriebenes *DVO* zu nehmen. Auch kann in der That kaum ein Zweifel sein, dass, wenn das entschiedene Canticum *Epid. II, 2* die Ueberschrift trägt *EPIDICVS SERVVS·APOECIDES PERIPHANES SENES DVO C*, die unmittelbar vorhergehende ebenfalls lyrische Scene *II, 1* aber, in welcher der Sklav noch nicht anwesend ist, diese: *APOECIDES PERIPHANES SENES DV*, das letztere nur für ein abgekürztes *DVO* zu gelten hat. Und offenbar so sah man auch das *PVER DV* des *B* in *Pseud. III, 1* an, wenn daraus in *D PVERI·I·I·* (d. h. *·II·*) wurde⁵⁾, was die Cinquecentisten in *Pueri duo* übersetzten: hier freilich mit augenscheinlichem Unglück, da es ja zweifellos nur ein Puer ist, der den dortigen Monolog spricht.

Ganz abgesehen von dem letztgenannten Beispiele mussten sich indess doch einer nur einigermaßen weiter fortgesetzten Beobachtung schon von vornherein die stärksten Bedenken gegen die Gleichstellung eines solchen *DV* mit *DVO* aufdrängen. Für Zufall, obwohl immerhin einen seltsamen, mochte man es allenfalls nehmen, dass, wenn wir oben die Beischriften *DVO* und *II* einander gelegentlich substituirt fanden, gleichwohl niemals in *B* und *C* derselbe Wechsel zwischen *DV* und *II* oder *II* und *DV* vorkommt. Auffallender schon musste die Wahrnehmung sein, dass, während Bezeichnungen wie *SENES II* oder *SENES DVO* ihren Platz begreif-

³⁾ Ohne solchen Wechsel *SERVI DVO* *Asin. II, 2. III, 2. III, 3. Epid. I, 1; SENES DVO* *Aulul. II, 2. III, 5. III, 6. Epid. II, 2*. Aber daneben in denselben Stücken *TIBICINAE II* *Aul. II, 4; SENES II* *Epid. III, 3. V, 2*: wie auch in *Cas. IV, 4. V, 1* *ANCILLAE II*.

⁴⁾ Eine blossе Verschreibung, die auch sonst wiederkehrt, z. B. *Trin. III, 3* und *IV, 4* in *C*.

⁵⁾ So ist unstreitig zu fassen, was in der mir zugeworbenen Collocation als *PVER I·I·I·* erscheint und natürlich so in der Ausgabe wiederholt ward.

licher Weise, je nach Umständen, an beliebiger Stelle der betr. Ueberschrift finden, jenes DV immer und ohne Ausnahme nur am Ende derselben steht, niemals irgendwo in der Mitte. Geradezu unverständlich aber blieben Fälle wie Trin. III, 3, wo DV und II nicht etwa mit einander wechseln, sondern beide vereinigt neben einander stehen: SENES · II · DV. Und doch sind das alles noch untergeordnete Anstöße Angesichts der durchschlagenden Tatsache, die uns diesen ganzen Erklärungsweg unweigerlich versperrt: der Thatsache nämlich, dass es, mit einziger Ausnahme der Epidicus-scene II, 1, überall sonst gar keine gleichartigen Personenpaare sind, die das DV hinter sich haben, sondern durchgängig verschiedenartige, z. B. ein Herr und ein Sklav, ein Leno und eine Meretrix u. dgl.

Man müsste also, um die Auffassung des DV als *duo* aufrecht zu halten, mindestens die Modification eintreten lassen, dass die Angabe einer Zweizahl nur überhaupt auf die Zahl der in einer Scene zusammen auftretenden und sich unterredenden gehe: wozu allerdings die stete Stellung des DV am Ende der Ueberschrift sehr wohl stimmen würde. Und so träfe es mit unzweideutig ausgeschriebener Zahl wirklich zu in Asin. IV, 2, wo die Ueberschrift in *B* lautet ADOL · ARGIRIPVS · & PARASITVS DVO. Ist dies auch der einzige Fall dieser Art, so dürfte man ihn doch leicht als massgebend ansehen auch für die analogen Beispiele mit blossem DV ⁶⁾. So also wenn im Truculentus nicht weniger als vier Scenen, die aus Zwiegesprächen zwischen Diniarchus und Astaphium, Phronesium und Diniarchus, Phronesium und Stratophanes, Stratophanes und Astaphium bestehen — II, 3. II, 4. II, 8. III, 2 —, sämtlich die Beischrift DV haben; ferner Casina IV, 2 und IV, 3 die Zwiegespräche zwischen ANCILLA · SENEX und SERVVS · SENEX, wie dort ohne die Namen, aber mit hinzugefügtem DV, *B* gibt; desgleichen im Pseudulus IV, 6 ⁷⁾ zwischen Simo und

⁶⁾ Ein Ueberscharfsichtiger könnte unter diesem Gesichtspunkte sogar auf die Meinung verfallen, die Abkürzung DV sei absichtlich gewählt worden, weil darin sowohl *duo* als *duae* liegen konnte.

⁷⁾ Dass hier eine neue Scene nur in *BD* beginnt, während *AC* richtig die bisherige, aus dem Zwiegespräch zwischen Ballio und Simo bestehende einfach fortsetzen, ist für unsern Zweck eben so gleichgültig wie die offenbare Vermischung zweier an sich gleich richtiger Ueberschriften (entweder SIMO SENEX · BALLIO LENO oder aber EIDEM), die in dem S · SIMO SENEX · E EIDEM · DV des *B* zu Tage liegt. Umgekehrt fehlt in *B* aus reiner Nachlässigkeit jede Scenenabtheilung

Ballio. Widerstreben würden auch nicht Pseud. IV, 4 und Merc. II, 2⁸⁾, weil, wenngleich hier drei Personen zusammen auf der Bühne sind und auch in den Ueberschriften verzeichnet stehen, doch dort die Phönicium, hier der Lorarius nur stumme Figuren spielen. Selbst Pseud. III, 2 braucht nicht ins Gewicht zu fallen, da es hier nur einige wenige Worte sind, mit denen nach einem durch hundert Verse fortgeführten Zwiegespräch des Kupplers und des Kochs auch der ganz nebensächliche Puer seine Anwesenheit bemerklich macht (Vers 891).

Dennoch erweist sich auch dieser Weg bei näherer Betrachtung als undurchführbar, und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, weil die doppelt so grosse Zahl von Beispielen gegenübersteht, in denen die mit DV bezeichnete Scene gar nicht von zwei, sondern theils von mehr, theils von weniger als zwei Personen gebildet wird. Zwar die erste dieser beiden Kategorien möchte in den meisten Fällen leicht scheinen noch einen Ausweg offen zu lassen, der uns dennoch die Angabe der Zweizahl festzuhalten gestattete. Nicht wenige Scenen der Komödie sind ja nämlich, wie man weiss, so angelegt, dass zwar die Gesamtzahl der darin sprechenden Personen drei oder selbst mehr als drei ist, aber den Eingang wirklich nur ein Dialog zweier Personen bildet, während dessen die dritte ungesehen bei Seite steht, auch wohl einiges still für sich oder zu den Zuschauern gewendet redet, aber zu den beiden andern erst später herantritt, um nun auch ihrerseits in deren Unterredung eingreifend diese zu einem Dreigespräch zu machen.

gleich vorher zwischen IV, 4 und 5, ganz ähnlich wie z. B. Trin. zwischen I, 2 und II, 1. — Weder auf solche Irrthümer, um nicht Fremdartiges und jedenfalls Irrelevantes in das vorliegende Thema einzumischen, gehe ich hier ein, noch auf den, ausserhalb des Gebiets des Irrthums liegenden, sehr häufigen Fall, wenn von mehreren Personen einer Scene am Ende nur eine allein zurückbleibt und noch einen Monolog spricht: ein Fall, für dessen Behandlung sich in den Handschriften geradezu zwei entgegengesetzte Systeme oder Theorien alter Ueberslieferung selbst erkennen lassen, wenn auch nicht ohne mancherlei Vermischung und Inconsequenz, indem dann bald eine neue Scene bezeichnet, bald nur die vorige ohne besondere Abtheilung fortgesetzt wird. Kurz berührt, vorbehaltlich gelegentlicher weiterer Besprechung, ward dies in praef. Trin. p. LVIII f. Vgl. Anm. 12. 16.

⁸⁾ Denn hier lautet die Ueberschrift in C, exacter als es die Ausgabe angibt, also: DEMIPHO LISIMACHVS SENES · II · LORARIVS DU: worin ich indess wohl mit Recht ein DU erkennen durfte.

So z. B. wenn im *Trinummus* II, 4 Philto, vorher von *Lesbonicus* und *Stasimus* unbemerkt, mit Vers 34 zu ihnen tritt und erst von da an sich an ihrem Gespräch beteiligt. Genau so verhält es sich, wenn *Pseud.* I, 5 *Pseudulus* erst mit Vers 28 — 40 zu *Simo* und *Callipho* herantritt, *Cistell.* II, 3 *Melaenis* erst nach 53 Versen zu *Phanostrata* und *Lampadiscus*, *Poen.* III, 3 *Collabiscus* ⁹⁾ nach 65 zu *Lycus* und den *Advocati*, ebend. III, 5 die *Advocati* nach 22 zu *Lycus* und *Agorastocles*, ebend. V, 2 *Hanno* mit Vers 15 — 30 zu *Agorastocles* und *Milphio* ¹⁰⁾. Alle diese Scenen haben ein DV an ihrer Spitze, und wer dies eben nur auf die Zweizahl der den Eingangsdilog führenden Personen beziehen wollte, würde sich unbestreitbar auf etwas materiell ganz richtiges stützen. Aber, fragen wir wohl mit Recht, welchen Sinn sollte es haben, welchem Zweck konnte es dienen, die Namen sämtlicher Mitspieler vorauszuschicken, dann aber noch ganz ausdrücklich zu bemerken, dass von ihnen im Anfang nur zwei sprächen? Würde etwa ihre Gesamtzahl mit TRES (oder manchmal QVATTVOR) angegeben, so könnte man sich dies noch allenfalls als einen praktischen Vermerk für den Regisseur denken, um mit einem Blick zu übersehen, ob das neue Auftreten ordnungsgemäss erfolge; aber von wem und für wen sollte jenes DVO sein zur Bezeichnung eines Umstandes, der sich ja eben durch die Eröffnung des sogleich folgenden Gesprächs

⁹⁾ Warum ich ihn nicht *Collybiscus* nenne, ist im Proömium des Ind. schol. aest. Bonn. von 1856 p. Vf. entwickelt. — Die Rechtfertigung der allein plautinischen Namensform *Pseudulus*, gegenüber der von Freund Fleckeisen nicht glücklich wieder hervorgezogenen Form *Pseudolus*, wird demnächst an einem andern Orte erfolgen.

¹⁰⁾ Etwas anders geartet ist der Fall in der Scene des *Poenulus* III, 4. welche, nachdem am Schluss der vorigen (wie so ungemein häufig in *B*: s. zu *Trin.* 39) noch *agorastocles* gleichwie zum Text gehörig hinzugesetzt war, nun die Ueberschrift führt ADVLESCENS IDEM DV. und mit den IDEM meint den *Lycus*, den *Collabiscus* und die *Advocati*. Wenn hier von Anfang an vier Personen zugleich auf der Bühne erscheinen, so sind sie doch paarweise in zwei Gruppen getrennt, die in keine gegenseitige Berührung kommen, indem *Agorastocles* und die *Advocati* nur aus einiger Entfernung zusehen und zuhören, wie *Collabiscus* und *Lycus* ihr Geldgeschäft mit einander abmachen, und erst nach deren Abgang mit Vers 11 ihr eigenes Gespräch fortsetzen. — Kaum der Bemerkung bedarf es, dass, wenn es auch mehrere *Advocati* sind, die in den sechs Scenen des dritten Actes spielen, sie doch für den Dialog als solchen bloß als eine Person zählen, da natürlich immer nur einer das Wort für alle führt.

ganz von selbst ergab, ebensowohl für die Schauspieler aus ihren geschriebenen Rollen wie für jeden Leser aus dem ihm vorliegenden Buche? Und müsste man nicht wenigstens erwarten, dass, wo nun der dritte Mitspieler zum wirklichen Mitsprecher wird, dies doch alsdann ebenfalls durch einen hinzugefügten Vermerk wie III angedeutet würde? wovon sich gleichwohl nicht die mindeste Spur findet. — Wie nun vollends, wenn die in Rede stehende Erklärung nicht einmal für alle Scenen ausreicht? So ist es aber in der Scene V, 3 des Poenulus, wo gleich von vorn herein die Amme, der Sklav und Hanno das Gespräch bilden, sehr schnell auch Agorastocles an ihm theilnimmt, und doch die Ueberschrift in *B* lautet:

| | | | |
|--------|---------|--------------|-------------|
| Ciddis | Milphio | Agorastocles | hanno; |
| NVTRIX | SERVOS | ADVLESCENS | POENVVS DV. |

Selbst aber wenn das letztgenannte Beispiel nicht entgegenstünde, ist nun noch die endgültig entscheidende Instanz übrig, gegen die es keine weitere Berufung gibt: dass uns das DV vor nicht weniger als acht Scenen begegnet, die gar keinen Dialog enthalten, sondern die unzweifelhaftesten Monologe. Als da sind: der Monolog des Charmides Trin. IV, 2^b = Vers 998 ff.; des Dinarchus Truc. I, 1 ¹¹⁾; des Pseudulus Pseud. I, 4 und noch einmal IV, 3; des Parasitus Capt. III, 1; der Ancilla Cas. IV, 1; des Lampadiscus Cist. II, 2 ¹²⁾: wozu noch die punische Scene des Hanno Poen. V, 1 kömmt, über welche s. u. Anm. 25.

¹¹⁾ Hoffentlich wird niemand, weil hier in *B* DIMARCVS·DV, in *C* DINARCHVS·DV, in *Db* aber DINARCHVS ADV zu lesen ist, sich durch letzteres in Versuchung führen lassen, DV etwa nur für einen Rest von ADVlescens zu halten!

¹²⁾ Dieser Monolog ist freilich in *B* überschrieben LAMPADISCVS SERVVS·MELENIS LENA·DV, aber — wie die jetzige Scenenabtheilung einmal ist — eben so falsch wie die nächstvorhergehende nur mit ALCHESIMARCHVS ADOLESCENS·C ohne MELAENIS, die allerdings erst mit Vers 16 zum Sprechen kömmt. Es geht dies eben auf die in Anm. 7 berührte principielle Verschiedenheit alter Scenenabtheilung selbst zurück, die mehrfache Vermischung und Verwirrung zur Folge gehabt hat. Der obige Zusatz MELENIS LENA in II, 2 stammt aus einer Abtheilung, welche diese und die folgende Scene in eine zusammenzog, obwohl die letztere, mit Wiederholung desselben Namens, jetzt in *B* das vollständige Personenverzeichniss übergeschrieben hat: PHANOSTRATA MVLIER·LAMPADISCVS SERVVS·MELENIS LENA·DV.

Unumstösslich fest steht hiernach das negative Resultat, dass DV nicht *duo* bedeutet. Zur Beantwortung der Frage, was es bedeute, leitet uns die Erwägung zweier weitem Umstände: erstens, dass uns die Beischrift DV mit einer gewissen Regelmässigkeit genau in denselben Stücken entgegentritt, welche uns auch das C mit mehr oder weniger Consequenz angewendet darboten, d. i. ausser *Trinummus* noch *Poenulus*, *Pseudulus* und *Truculentus*; zweitens, dass in diesen Stücken sowohl, wie auch in denen welche beide Zeichen nur sporadisch haben, sich niemals C und DV zugleich, d. h. vor einer und derselben Scene verbunden finden. So wirken denn von allen Seiten alle Anzeichen zusammen, um die Ueberzeugung zu begründen, dass wir in dem DV ein Correlat des C vor uns haben. Welches aber könnte dies für jeden, der sich auch nur flüchtig der auf die Terenzische Komödie bezüglichen Traditionen des Alterthums selbst erinnert, anders sein als der Begriff des Diverbium neben Canticum?

Man wird es, denke ich, nicht als eine Hypothese, sondern als eine lediglich durch schlichte Combination von Thatsachen und ihren logischen Consequenzen ermittelte Gewissheit anzusehen haben, dass DV die Abkürzung von DiVerbium ist. Dass sie DV und nicht DIV lautet, darf keinen Anstoss geben; dieselbe Abkürzungsmethode haben wir ja, wenn inschriftlich P·P für *perpetuus* steht, oder für *praepositus*, desgleichen für *primipilus* und *primipilaris*. Und wenn etwa jemand auf den hier zwischengesetzten Punkt Gewicht legte, der übrigens ein solches an sich gar nicht hat ¹³⁾, so entspricht vollkommen die ganz gewöhnliche Abkürzung BF für *beneficiarius*, oder PF für *praefectus* bei Orelli n. 1151: um von Nichtcompositis, wie z. B. dem geläufigen QQ für *quinquennalis*, ganz abzusehen ¹⁴⁾. — Für das Nichtcompositum *Canticum* genügte das

¹³⁾ Um sich davon auf einen Blick zu überzeugen, vergleiche man nur die in den Indices zu Pr. lat. mon. p. 119 f. aus den Inschriften zusammengestellten Beispiele: AD·VERSVS neben ADVERSVS, SVB·LEGITO neben SVBLEGITO, PRO·POSITA und PROPOSITA, selbst IN·PERATOR neben INPERATOR u. s. w. u. s. w.: um von dem alltäglichen Wechsel zwischen PRO·COS und PROCOS oder DVO·VIR und DVOVIR gar nicht erst zu reden.

¹⁴⁾ Aus den christlichen Inschriften und sonstigen Urkunden späterer Zeit lassen sich die Beispiele geradezu häufen, und zwar sowohl für Composita, als für Nichtcomposita deren verschiedene Sylbenanfänge (wie bei *Quinquennalis*) zu einer Nota zusammengesetzt werden. Dorthin gehören z. B. DP *depositus*, PF *perfecit*, DT *duntaxat*, DD *deinde*,

einfache C. Wenn sich dafür ein einziges Mal, Pseud. IV, 2, CA findet, so ist darauf darum nichts zu geben, weil es nur in D, nicht in BC steht, D aber überhaupt nur ganz dürftige, zum Theil selbst höchst unverlässliche Reste der in B, und wenigstens in einer Mehrzahl von Fällen auch in C, bewahrten Ueberlieferung aufzeigt. — Gar nichts aber mit unserer Sigle C hat das C. gemein, welches in demselben Pseudulus in der Scene III, 2 B als Anfangsbuchstaben von COCVS zur Personenbezeichnung braucht¹⁵⁾: wofür CD (ohne Zweifel aus falscher Erinnerung an CALVDORVS) öfter CA substituiren (Vers 798. 803. 828. 891), welches dann D richtig in CÄ corrigirt hat.

3.

Um nun die bisherigen Ermittlungen weiter zu verwerthen, ist zuvörderst eine nach den Plautinischen Stücken geordnete vollständige Uebersicht über das Vorkommen von C und DV zu geben, und zwar für die vier Stücke, in denen sie nicht bloß sporadisch erscheinen, mit gleichzeitiger Angabe auch derjenigen Scenen, welche keine derartige Bezeichnung haben. Hinzuzufügen ist sodann erstens das Metrum jeder Scene: wobei zu unterscheiden, ob es 1) iambische Senare, ob 2) trochaische Septenare, oder ob 3) freiere Metra sind: sei es, dass im letztern Falle die betr. Scene polymetrisch (namentlich auch mit Einmischung kretischer und bacchischer Verse) gestaltet ist, sei es dass sie sich entweder in belie-

IP *imperator*, PQ *postquam*, NQ *numquam*, QS *quasi*, QM *quomodo*, QAM *quemadmodum*; hieher KL *kalendae*, LC *lucrum*, MD *Mediolanum*, MG *magis*, ML *malum*, MS *mensis*, MT *mater*, NB *nobilis*, PV *provincia*, SC *sacrum*, SN *senatus*, auch *sine*. TB *tibi*, TM *testamentum*, TP *tempore*, TT *titulus*, VG *virgo*, MNF *manifestum*, MNM *manumissum*, VDL *videlicet* u. a. m.

¹⁵⁾ In der Ueberschrift selbst: B · BALIO LENO C · COCVS · PVER · DV: ganz wie IV, 4 S · SICOPHANTA, ähnlich auch S · für *Servus* z. B. Bacch. IV, 8 oder *Senex* ebend. II, 3, oder M · für *Mulier* oder *Meretrix* in Most., Merc., Stich., oder L · und P · für *Leno* und *Parasitus* im Persa u. dgl. Dass es bei derartigen Bezeichnungen an zufälligen Versehen und gelegentlichen Verwechslungen nicht fehlt, ist nicht anders zu erwarten. Z. B. also wenn in dem Zwiegespräch zwischen Ballio und Cocus Pseud. III, 2 das C. auch einmal für den Ballio steht V. 889; (denn V. 891 ist es insofern etwas anderes, als dort der Puer als eine ganz neue Person überhaupt nicht erkannt ist in den Hdss.!) wonach man sich denn über die einfache Verschreibung in der Scenenüberschrift Pseud. IV, 1 P · PSEVDOLVS SER · C · SYCOPHANTA · C nicht weiter wundern wird. Vgl. u. Anm. 45.

bigen Versformen des anapästischen Rhythmus bewegt oder in fortgesetzten Octonaren (trochaischen oder iambischen) einherschreitet: welche beiderlei Arten ich, wie schon im Eingange bemerkt, mit dem Namen 'lyrischer Partien' zusammenfasse. Iambische Septenare, die man naturgemäss den trochaischen Septenaren zunächst zu stellen hat, kommen zufällig mit einer selbständigen, unzweideutigen Bezeichnung gar nicht, secundär und mittelbar nur einmal in Betracht (Anm. 28). Zweitens hat die nachstehende Tabelle, aus bestimmtem Grunde, auch zu registriren ob es Dialog oder Monolog ist, der die Scene bildet: obwohl dies, wie sich später zeigen wird, ohne wesentliche Bedeutung bleibt. — Uebrigens gehen alle nachstehenden Angaben auf die eine Handschrift *B* zurück, wo nicht der Zutritt von *C* (nur ein paarmal auch *D*) ausdrücklich bezeugt wird. — Dass der Ambrosianische Palimpsest auch nicht eine einzige Bezeichnung dieser Art aufweist, steht in vollem Einklange mit dem auch sonst in so manchen Punkten zu Tage liegenden, relativ modernern Charakter dieser Recension. — Die Bedeutung des einigen Angaben vorgesetzten † wird später zur Sprache kommen. — In Klammern schliesse ich diejenigen Scenen ein, welche in den Hdss. oder wenigstens in *B* nur darum weder *C* noch *DV* geben, weil sie überhaupt gar keine Personenüberschrift haben, daher auch für die Feststellung des numerischen Verhältnisses zwischen bezeichneten und unbezeichneten Scenen nicht mitzählen; wobei ich ein paar in *D* von jüngster Hand gemachte Zusätze unberücksichtigt lasse.

| | | | | |
|-------|--------|---|---------|------------------------|
| Trin. | I, 1 | — | Senare | Monolog |
| | I, 2 | — | Senare | Dialog |
| | (II, 1 | — | Lyrisch | Monolog ¹⁶⁾ |
| | II, 2 | C | Lyrisch | Monolog ¹⁷⁾ |

¹⁶⁾ Wenn hier das Fehlen jeder Scenenüberschrift auf offenbarer, dem *B* allein eigener Abschreibernachlässigkeit beruht, wie es praef. Trin. p. xxxix deutlich vor Augen stellt, so geht dieser Mangel anderwärts auf den principiellen Gegensatz verschiedener Scenenabtheilung zurück, von dem Anm. 7. 12 die Rede war: wie wenn in den gleich folgenden Fällen, Trin. II, 2^b (d. h. von Vers 301 an) und II, 3, dort nur *CD* (ohne *A*), hier nur *ACD* eine neue Scene beginnen, nicht aber *B*.

¹⁷⁾ Dass ich diese Scene kurzweg als Monolog bezeichnet habe, wird man nur in der Ordnung finden, da die zwei kurzen Verse, mit denen sich gleich im Anfang Lysiteles dem Philto präsentirt, gegen

| | | | |
|---------------------|----|----------------|--|
| (II, 2 ^b | — | Septenare | Dialog) |
| (II, 3 | — | Senare | Monolog) |
| II, 4 | DV | Senare | Dialog ¹⁸⁾ |
| III, 1 | C | Septenare | Dialog |
| III, 2 | C | Septenare | Dialog |
| III, 3 | DV | Senare | Dialog. Auch C ¹⁹⁾ |
| IV, 1 | C | Lyrisch | Monolog |
| IV, 2 | C | Septenare | Parallele Doppelmonologe ²⁰⁾ ; Dialog Bloss C. |
| IV, 2 ^b | DV | Senare | Monolog. Auch C ²¹⁾ |
| IV, 3 | C | Septenare | Parallele Doppelmonologe; Dialog |
| † IV, 4 | C | Senare | Dialog |
| V, 1 | C | Lyrisch; Sept. | Monolog ²²⁾ |
| V, 2 | C | Septenare | Dialog. Auch C |
| | | | |
| Poen. I, 1 | — | Senare. | Dialog |
| I, 2 | — | Lyrisch; Sept. | Dialog |
| I, 3 | — | Senare | Dialog |
| II | — | Senare | Monolog; Dialog |
| III, 1 | C | Septenare | Dialog |
| III, 2 | C | Septenare | Dialog |
| III, 3 | DV | Senare | Dialog ²³⁾ |
| III, 4 | DV | Senare | Dialog |
| III, 5 | DV | Senare | Dialog ²³⁾ |
| III, 6 | — | Senare | Dialog |
| IV, 1 | C | Lyrisch | Monolog ²⁴⁾ |
| IV, 2 | C | Septenare | Parallele Doppelmonologe; Dialog |

dessen lange, nicht weiter unterbrochene Moralpredigt von 23 Versen gar nicht in Betracht kommen. Den umgekehrten Fall s. u. Anm. 30.

¹⁸⁾ Vgl. o. p. 604.

¹⁹⁾ Vgl. o. p. 602.

²⁰⁾ In welchem Sinne diese Bezeichnung gemeint ist, zeigen die oben p. 603 f. zusammengestellten analogen Beispiele.

²¹⁾ Gemeint ist mit IV, 2^b der Schluss der Scene von Vers 998 an, wo die Hdss. eine neue Scene beginnen lassen.

²²⁾ S. o. p. 599 Anm.

²³⁾ Vgl. o. p. 604.

²⁴⁾ Dass hier auf Octonare noch zwei (iambische) Septenare folgen, ist natürlich, wie ähnliches anderwärts, nicht der Rede werth.

| | | | |
|-------------|----|------------------|--|
| V, 1 | DV | Senare (punisch) | Monolog ²⁵⁾ |
| V, 2 | DV | Senare | Dialog ²⁶⁾ |
| V, 3 | DV | Senare | Dialog ²⁷⁾ |
| V, 4 | C | Lyrisch; Septen. | Dialog ²⁸⁾ |
| (V, 5 | — | Septen.; Senare. | Monolog; Dialog) |
| (V, 6 | — | Senare | Dialog) |
| (V, 7 | — | Senare; Septen. | Dialog) |
| | | | |
| Pseud. I, 1 | — | Senare | Dialog |
| I, 2 | C | Lyrisch. | Monolog mit parallelem Zwischendialog |
| I, 3 | — | Lyrisch; Septen. | Dialog |
| I, 4 | DV | Senare | Monolog |

²⁶⁾ Nachdem in *B* die vorige Scene IV, 2 geschlossen hatte mit den (in einer Zeile fortgeschriebenen) Worten *domi; hanno foenice* (s. o. Anm. 10), beginnt zwar V, 1 nur mit der Ueberschrift *POENVVS LOQVITVR*, lässt aber, nachdem es am Ende von Vers 10 wiederum hiess *lusim; hiannio punicae*, dann als neue Scenenüberschrift folgen *PHONVS DV*, worauf sich ferner nach Vers 16, ohne jede weitere Abtheilung oder Ueberschrift, die 11 Schlussenare *Deos deasque* u. s. w. anschliessen. Da die beiden ersten Stücke nur parallel stehende Doppelgänger sind, d. h. zwei verschiedene punische Uebertragungen (eine jüngere und eine ältere) eines und desselben lateinischen Textes welcher nachfolgt, so sieht man leicht, dass das zufällig nur vor dem jetzt mittlern Stück (11—16) erhaltene DV eben so gut auch für das erste (1—10) und dritte (17—27) zu gelten hat. — Es leuchtet hiernach ein, wie verfehlt es war, wenn Movers 'Phönizische Texte' Th. I (Breslau 1845) p. 42 in dem DV die Abkürzung eines punischen *duber = loquitur* zu erkennen meinte, oder wenn vor ihm Wex 'de Punicis Plautinis meletemata' (Lips. 1839) p. 11 die Auflösung in *Dictione* (!) *Vulgari* empfahl gemäss seiner Unterscheidung eines (prosaischen) Vulgärpunisch und einer (rhythmischen) punischen Schriftsprache, welche Art der Unterscheidung von seinen Nachfolgern in der Erklärung dieser Punica einstimmig zurückgewiesen worden ist. Die neuern Bearbeiter derselben gehen sicherer, indem sie über die Bedeutung jenes DV gar keine Meinung äussern.

²⁶⁾ Vgl. o. p. 604.

²⁷⁾ Die vollständige Ueberschrift s. o. p. 605.

²⁸⁾ Wenn wir hier Vers 29. 30 iambische, 31—55 trochaische, 57—103 wieder iambische, 104—109 abermals trochaische Septenare haben, so dürfen wir sie doch eben sämmtlich als 'Septenare' zusammenfassen und gerade in solcher Abwechslung einen Beweis für ihre Gleichartigkeit erblicken.

| | | | |
|--------|----|----------------|--|
| I, 5 | DV | Senare | Dialog ²⁹⁾ |
| II, 1 | — | Lyrisch | Monolog |
| II, 2 | — | Lyrisch; Sept. | Dialog ³⁰⁾ |
| II, 3 | C | Septenare | Monolog |
| II, 4 | — | Septenare | Dialog |
| III, 1 | DV | Senare | Monolog ³¹⁾ |
| III, 2 | DV | Senare | Dialog ³²⁾ |
| IV, 1 | C | Lyrisch | Monolog; Dialog. Auch <i>D</i> ³³⁾ |
| IV, 2 | C | Sept.; Senare | Dialog. Auch <i>D</i> (<i>CA</i>) ³⁴⁾ |
| IV, 3 | DV | Senare | Monolog |
| IV, 4 | DV | Senare | Dialog ³⁵⁾ |
| IV, 5 | — | Senare | Dialog |
| IV, 6 | DV | Senare | Dialog ³⁶⁾ |
| IV, 7 | — | Lyrisch; Sept. | Monolog; Dialog ³⁷⁾ |
| IV, 8 | C | Septenare | Monolog. <i>Blos C</i> |
| V, 1 | — | Lyrisch | Monolog |
| V, 2 | — | Lyrisch | Dialog |

²⁹⁾ Vgl. o. p. 604.

³⁰⁾ Es sind hier so gar wenige Verse, die zuerst Harpax, und wiederum Pseudulus für sich sprechen, dass es sich nicht verlohnte, 'parallele Doppelmonologe' als dem 'Dialog' vorausgehend (Anm. 20) zu verzeichnen. Was auch für etwaige ähnliche Fälle zu gelten hat. — Den umgekehrten Fall s. o. Anm. 17.

³¹⁾ S. o. p. 601 mit Anm. 5.

³²⁾ S. o. p. 603 und 607 mit Anm. 15.

³³⁾ S. o. p. 607 Anm. 15.

³⁴⁾ S. o. p. 607. — Der sonst bei Plautus gar nicht übliche Uebergang von Septenaren zu Senaren innerhalb derselben Scene ist hier durch den besondern Umstand motivirt, dass Vers 998 ff. ein — natürlich, wie immer in solchem Falle, in Senaren abgefasstes — Brief vorgelesen wird und nun das daran sich anknüpfende Gespräch in demselben Metrum weitergeht. — Dass andererseits solche Accommodation nicht bindend war, zeigen Beispiele wie Pers. IV, 3.

³⁵⁾ Vgl. o. p. 603.

³⁶⁾ Vgl. o. p. 602 mit Anm. 7.

³⁷⁾ Ausdrücklich ist schon hier hervorzuheben, dass Bezeichnungen wie diese keinesweges den Sinn haben, als wenn der Uebergang von 'Lyrisch' zu 'Septenaren' — ein bei Plautus ungemein häufiger — und der von Monolog zu Dialog nothwendig gleichzeitig eintreten. Im Gegentheil: beides trifft in der Regel nicht zusammen. Geschieht es zufällig einmal, wie Cist. II, 1, so überwiegt doch bei Weitem die Zahl der Stellen, in denen der Dialog schon innerhalb der lyrischen Partie beginnt, wie Pseud. IV, 7. Truc. 1, 2. IV, 2. Pers. IV, 3. Men. IV, 2.

| | | | |
|--------------|----|----------------|--|
| Truc. I, 1 | DV | Senare | Monolog. Auch C ³⁸⁾ |
| I, 2 | — | Lyrisch; Sept. | Monolog; Dialog |
| II, 1 | C | Lyrisch | Monolog ³⁹⁾ |
| II, 2 | — | Septenare | Dialog |
| II, 3 | DV | Senare | Dialog; Monolog |
| II, 4 | DV | Senare | Dialog; Monolog |
| II, 5 | — | Lyrisch; Sept. | Monolog |
| II, 6 | — | Septenare | Monolog; Dialog |
| II, 7 | C | Lyrisch | Monolog; Dialog. Auch C ⁴⁰⁾ |
| II, 8 | DV | Senare | Dialog. Bloss C |
| III, 1 | — | Senare | Monolog; Dialog |
| III, 2 | DV | Senare | Dialog. Auch C |
| IV, 1 | C | Septenare | Monolog. Auch C |
| IV, 2 | — | Lyrisch; Sept. | Dialog; Monolog |
| IV, 3 | C | Septenare | Dialog |
| (IV, 4 | — | Septenare | Dialog) |
| (V | — | Septenare | Dialog) |
| | | | |
| Casin. IV, 1 | DV | Senare | Monolog |
| IV, 2 | DV | Senare | Dialog ⁴¹⁾ |
| † IV, 3 | DV | Septenare | Dialog ⁴¹⁾ |
| Cist. II, 1 | C | Lyrisch; Sept. | Monolog; Dialog; Monolog |
| II, 2 | DV | Senare | Monolog ⁴²⁾ |
| II, 3 | DV | Senare | Dialog ⁴³⁾ |
| Merc. II, 2 | DV | Senare | Dialog. Bloss C ⁴⁴⁾ |
| II, 4 | C | Septenare | Dialog. Bloss C ⁴⁵⁾ |

³⁸⁾ Vgl. o. p. 605 Anm. 11.

³⁹⁾ Die vorangehende Scene schliesst hier in *B* mit *apuduosapperibor* ZASTRAPHIVC, worin ein ASTAPHIVM C. niemand verkennen wird; in nächster Analogie mit dem gleich folgenden Beispiel. Das *Z*, dessen anderweitiges Vorkommen mir übrigens aus den Plautinischen Hdss. nicht erinnerlich, ist offenbar nur Trennungszeichen.

⁴⁰⁾ Vollständig ausgeschrieben ist die Ueberschrift in *C*: GETA-PHRO NESIUM · ASTAPHIUM · C., abgekürzt und, wie im vorigen Falle, missverstanden in *B*: GETA PRHONESIVM ASTARC.

⁴¹⁾ Vgl. o. p. 602.

⁴²⁾ S. o. p. 605 Anm. 12.

⁴³⁾ Vgl. o. p. 604.

⁴⁴⁾ S. o. p. 603 Anm. 8.

⁴⁵⁾ Wenn hier die Ueberschrift in *C* lautet CHARINVS EVTY-CHVS ADVLECENTES · B · II · C., so ist nur der Zusatz des Buchstaben

| | | | |
|----------------|----|----------------|--------------------------------|
| Asin. IV, 2 | DV | Senare | Dialog ⁴⁶⁾ |
| † Capt. III, 1 | DV | Septenare | Monolog |
| Epid. II, 2 | C | Lyrisch; Sept. | Dialog ⁴⁷⁾ |
| ? Pers. IV, 3 | C | Lyrisch; Sept. | Monolog; Dialog. <i>Blos D</i> |
| †† Men. IV, 2 | DV | Lyrisch; Sept. | Monolog; Dialog. <i>Blos D</i> |

Die beiden letzten Fälle sind ans Ende gestellt, weil sie von allen am wenigsten äussere Gewähr haben. Wenn, von ihnen abgesehen, der Vaticanus überhaupt nur zweimal eine derartige Notiz mit *B* theilt (Pseud. IV, 1 und IV, 2, hier obendrein mit dem ganz singulären CA.), so gibt es sonst gar kein Beispiel, in dem *B* durch ihn ergänzt würde, wie doch durch *C* mehrere Male. Während nun im Persa *B* nur DORDALVS TOXILVS hat, gibt *D* allerdings vollständiger DORDALVS LENO TOXIL' SERV' C: zwar nicht von junger, aber doch immer von zweiter Hand, von der in diesem Codex die (in *C* grösstentheils ganz fehlenden) Personenbezeichnungen in rother Schrift nachgetragen sind. Diese kann der Miniator aus demselben Archetypus, aus dem der Text selbst in *D* (und *C*) abgeschrieben war, entnommen haben. Aber es bleibt doch immer seltsam, dass das gerade nur in zwei Stücken geschehen sei, in denen übrigens weder *B* noch *C* etwas derartiges erhalten haben, und noch dazu das eine Mal so handgreiflich falsch, dass dadurch auch das andere Zeugniß verdächtig werden muss. Denn wenn es in den Menaechmen IV, 2 in *B* einfach heisst MENECHMVS · MVLIER · PARASITVS, in *D* dagegen MENECHMVS ADOLESCENS · DV., so ist hier einerseits die Bezeichnung einer ausgemacht lyrischen Scene mit DV so durchaus widersinnig, wie sonst keine andere, weder in *B* noch selbst in *C*, und ist andererseits die etwaige Auffassung des DV als DVO durch Zahl und Art der auftretenden Personen ausgeschlossen. — Dass dagegen gerade diese Auffassung für Epid. II, 1 nicht nur an sich möglich, sondern dass und warum dort ein DV als blosse Verschreibung für DVO sogar durchaus wahrscheinlich (gerade umgekehrt wie bei Asin. IV, 2), wurde schon p. 601 gezeigt: und deshalb hat diese Stelle in die obige Tabelle gar keine Aufnahme gefunden.

B ein ähnlicher, in seinem Anlass hier nicht weiter nachzuweisender Irrthum wie die oben in Anm. 15 berührten Abschreiberversehen.

⁴⁶⁾ S. o. p. 602.

⁴⁷⁾ S. o. p. 601.

4.

Schon ein rascher Ueberblick über die vorstehende Tabelle lehrt, dass die Zahl der Beispiele für die beiden Siglen C und DV ungefähr die gleiche ist: jener begegnen wir 27mal, dieser etwa 29mal. Die gleichzeitige Anwendung beider theilen mit den vier Stücken, welche allein eine einigermassen durchgehende Tradition bewahren, nur noch Cistellaria und Mercator; blos C hat sich in Epidicus und (?) Persa gerettet, blos DV in Casina, Asinaria, Captivi. Selbstverständlich treten indess die Stücke, die nur ein sporadisches Vorkommen aufweisen, ganz zurück gegen die obigen vier, sofern es sich um das Verhältniss der unter unserm Gesichtspunkte überhaupt bezeichneten oder unbezeichneten Scenen handelt. Es haben hiernach, wenn wir, wie natürlich, die überhaupt jeder Ueberschrift entbehrenden Scenen ausser Rechnung lassen,

| | bezeichnete | unbezeichnete Scenen |
|---------------|-------------|----------------------|
| der Trinummus | 12 | 2 |
| Poenulus | 11 | 5 |
| Pseudulus | 12 | 9 |
| Truculentus | 9 | 6 |
| | <hr/> 44 | <hr/> 22 |

Keiner besondern Beweisführung wird es nun hier bedürfen, dass dieses Verhältniss auf keinerlei Absicht oder innerm Grunde beruht; die einfachste vergleichende Ueberlegung lehrt, dass dasselbe lediglich auf lückenhafte Ueberlieferung zurückgeht, und dass die jetzt unbezeichneten Scenen ehedem ebenfalls ihr entweder C oder DV vorgesetzt hatten, da sich zwischen ihnen und den bezeichneten nicht der mindeste Unterschied, der auf irgend ein Gesetz schliessen liesse, zu erkennen gibt. Es haben demnach in obigen vier Stücken zusammengenommen unsere Handschriften die alte Tradition gerade in zwei Dritteln solcher Fälle bewahrt: während sich von nur 7 (oder mit Einrechnung von Poen. V, 7 acht) Scenen nicht wissen lässt, ob, wenn deren Ueberschriften nicht ganz ausgefallen wären, wir in ihnen ein C oder ein DV oder keines von beiden finden würden.

Viel wichtiger ist nun aber natürlich das Verhältniss, wie sich die beiden Bezeichnungsarten auf die einzelnen Scenen nach der Verschiedenheit ihrer metrischen und dramatischen Gestalt vertheilen.

Unter diesem Gesichtspunkte haben wir 1) mit C:

| | lyrische | Septenar- | Senar-Scenen |
|--------------|----------|-----------|--------------|
| im Trinummus | 3 | 5 | 1 |
| Poenulus | 2 | 3 | — |
| Pseudulus | 2 | 3 | — |
| Truculentus | 2 | 2 | — |
| Cistellaria | 1 | — | — |
| Epidicus | 1 | — | — |
| Mercator | — | 1 | — |
| ? Persa | 1 | — | — |
| | <hr/> 12 | <hr/> 14 | <hr/> 1 |

2) mit DV (um selbst den gar verdächtigen Fall Men. IV, 2 mit-zuzählen):

| | lyrische | Septenar- | Senar-Scenen |
|--------------|----------|-----------|--------------|
| im Trinummus | — | — | 3 |
| Poenulus | — | — | 6 |
| Pseudulus | — | — | 7 |
| Truculentus | — | — | 5 |
| Cistellaria | — | — | 2 |
| Asinaria | — | — | 1 |
| Mercator | — | — | 1 |
| Casina | — | 1 | 2 |
| Captivi | — | 1 | — |
| ?? Menaechmi | 1 | — | — |
| | <hr/> 1 | <hr/> 2 | <hr/> 27 |

Rechnen wir somit das Gleichartige nach den drei Szenekategorien zusammen, so finden wir unter 13 lyrischen Szenen 12 als Cantica, nur 1 (in der Menaechmenstelle) als Diverbium bezeichnet; unter 16 Septenarszenen 14 als Cantica, nur 2 als Diverbia; unter 28 Senarszenen 27 als Diverbia, nur 1 als Canticum.

Dieses Zahlenverhältniss ist, wie jeder sieht, von so überwältigender Beweiskraft, dass dadurch nicht nur die bewusste und gewollte Regel ausser allem Zweifel gestellt wird, sondern auch die ganz verschwindende Minderheit der Ausnahmen jede Glaubwürdigkeit verliert. Und dies um so mehr, als dieselben erstens unter sich völlig ungleichartig sind, so dass jede von ihnen ohne Analogon ganz für sich steht; und als zweitens für keine der bezüglichen (in der Tabelle mit † ausgezeichneten) Szenen sich der geringste innere oder äussere Unterschied von denen entdecken lässt, welche die gegenüberstehende, fast einstimmige Mehrheit bilden; wozu noch drittens kömmt, dass sie mit Ausnahme der Tri-

nummusscene aus solchen Stücken sind, die keine auch nur annähernde Continuität der Tradition, sondern nur versprengte Reste einer solchen enthalten, die eine noch dazu nur in *D*. Wie in *Casina* IV, 3 der Abschreiber zu seinem *DV* kam, begreift sich übrigens leicht: es war nur gedankenlose Wiederholung aus beiden zunächst vorhergehenden Scenen; hatte er hier, und zwar in recht kurzen Zwischenräumen, zweimal hinter einander *ANCILLA · DV* und *ANCILLA · SENEX · DV* geschrieben, so kam ihm nun dasselbe auch das dritte Mal nach *SERVVS · SENEX* in die Feder, wohin es nicht gehörte. Ob man einen ähnlichen Anlass für das aus aller Analogie herausfallende *C* vor der reinen *Senarscene* IV, 4 des *Trinummus* gelten lassen will, möge dahinstehen; möglich an sich wäre es immer, dass auch hier dem Schreiber aus der nächst vorhergehenden Scene, zumal nach schon fünfmaligem frühern Vorkommen im Stück, das *C* in der Erinnerung und Schreibgewohnheit haftete und nun auch am unrechten Orte absichtslos entfuhr. Wiewohl, wohin kämen wir überhaupt, wenn wir keine Verschreibung, keine Verwirrung oder Verschiebung mehr annehmen sollten, für die wir nicht noch heutzutage die ganz bestimmte Veranlassung nachzuweisen vermöchten? Und damit werden wir uns denn wohl auch über das irrhümliche *DV* vor der *Septenarscene Capt. III, 1* beruhigen dürfen.

5.

Als gesichertes, unabweislich in die Augen springendes Ergebniss der bisherigen Erörterungen darf also gelten, dass nach dem System, welches unserer Plautinischen Ueberlieferung zu Grunde liegt, 1) alle iambischen *Senarscenen Diverbia* d. h. einfach recitirend, ohne jede musikalische Begleitung waren; 2) alle lyrischen, aus freiern oder gemischten Metren bestehenden *Scenen Cantica* waren d. h. musikalische Begleitung hatten; 3) alle trochaischen *Septenarscenen* nicht unter jene erste, sondern ausschliesslich unter diese zweite Kategorie fallen d. h. also ebenfalls *Cantica*, mindestens in weiterm Sinne, waren und einer musikalischen Begleitung nicht entbehrten.

Udenkbar ist es nun freilich, dass die Art dieses musikalischen Elements in beiden Klassen eine gleichartige, dass sie nicht vielmehr eine erheblich verschiedene war. Brachte das, neben dem durchschlagenden Unterschiede wechselnden und einheitlichen Metrums, selbst der ethische Charakter beider Scenenarten nothwendig mit sich, so wird uns dieselbe Ueberzeugung noch sicherer durch

die Thatsache aufgedrängt, dass die Septenarscenen in der ganzen Behandlung des prosodischen Elements zu den lyrischen geradezu einen Gegensatz bilden, indem sie darin ganz und gar nicht die den letztern eigenthümlichen Licenzen theilen, sondern vielmehr die ganze Strenge der Senarscenen aufrecht halten: und zwar eben so wohl die iambischen wie die trochaischen Septenare.

Worin konnte nun jene musikalische Verschiedenheit bestehen? Die Antwort ergibt sich aus der einfachen Erwägung dessen, was nach der Natur der Dinge überhaupt möglich ist. Aller Vortrag poetischer Stücke ist in einer vierfachen Stufenfolge denkbar. Er ist, wenn wir vom Niedern zum Höhern aufsteigen, entweder 1) rein recitirende Declamation; oder 2) recitirende Declamation mit musikalischer Begleitung d. i. also nach moderner Bezeichnungsweise melodramatischer Vortrag; oder 3) gesungene Declamation mit Musikbegleitung d. i. unser Recitativ; oder endlich 4) über die Declamation hinausgehender, reiner Gesang d. i. das heutige Arioso. Diese letzte Stufe, den arienmässigen Gesang, wird ja wohl niemand im Ernst der römischen Komödie, insbesondere also ihren als *Cantica* im strengern Sinne bezeichneten Partien, zutrauen: obwohl freilich gelegentlich auch dies in traditioneller Gedankenlosigkeit so obenhin gesagt worden ist. Was bleibt also übrig, als dass den drei andern Vortragsarten entsprachen die ebenfalls in der Dreizahl vorhandenen Scenenarten? d. h. sonach dass, während der iambische Dialog rein recitirend oder declamatorisch war, zwar die lyrischen Partien recitativisch durchcomponirt, dagegen die trochaischen Septenarscenen nur melodramatisch waren.

Zu dieser Auffassung stimmt auch aufs beste die Anwendung, welche von dem Begriff *Canticum* öfter gemacht wird zur Charakteristik des rednerischen Vortrags. Wenn es bei Cicero im Orator 18, 57 heisst: *est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior, non hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus paene canticum, sed ille* u. s. w., was Quintilian XI, 3, 58 mit *rhetoras paene cantare in epilogis* wiedergibt; oder wenn letzterer selbst ebend. § 167 von besonders gehobenen Stellen der Reden pro Milone und pro Archia sagt *cantici quiddam habent*: so wollen sie doch damit gewiss nicht nächste Verwandtschaft mit Ariengesang bezeichnen; vielmehr, so wenig wir heutzutage an diesen denken, wenn wir von *singendem Vortrage* sprechen, sondern darunter nur eine Annäherung an Recitativvortrag verstehen, so vollkommen genügt dieser letztere Begriff auch zum Verständniss jener Vergleichen. Sehr deutlich geht dies auch aus Cäsar's artigem

Wort bei Quintilian I, 8, 2 hervor: 'si cantas, male cantas, si legis, cantas' ⁴⁸⁾).

Aber, worauf es für unsere Untersuchung ankömmt, obiger Unterscheidung eines zwiefachen musikalischen Elements hat die uns überkommene Semeiosis keine Rechnung getragen, sondern sich an dem einfachen Gegensatze musikalischer und musikloser Partien genügen lassen, beide Unterarten der erstern Gattung aber gleichmässig mit *Canticum* bezeichnet. Hat sie sich doch im Gebiet der rein recitirenden Scenen eben so wenig auf die Unterscheidung von Monolog und wirklichem Dialog eingelassen, sondern für beide Arten denselben technischen Ausdruck *DiVerbium* gebraucht, der doch, genau genommen, nur auf die letztere passt.

Neu für uns und von nicht unerheblicher Tragweite ist nun vor allem, was wir in Betreff der trochaischen Dialogscenen lernen. Trotz des lebendigern Schwungs, den diese vor den iam-bischen so fühlbar voraus haben, hatten wir uns doch gewöhnt,

⁴⁸⁾ Wenn also, wie z. B. bei Quintilian I, 10, 23, 'carmina et cantica' verbunden werden, so fallen zwar gewiss den carmina alle blos declamatorischen, den cantica alle recitativischen Poesien zu; ob man aber unter jenen oder unter diesen die 'melodramatischen' mitbegriff, hing ganz von dem Gesichtspunkte ab, den man vorwalten liess. — Man sieht, wie weit sich die oben entwickelte Auffassung von den Aufstellungen entfernt, die kürzlich in diesem Museumsbande p. 102 f. Dziatzko geltend zu machen suchte: wonach die Cantica der Komödie ganz unsern eigentlichen 'Arien' entsprochen hätten, Deverbia unsere 'Recitative' gewesen wären, für die blos recitirten Partien aber ein besonderer lateinischer Name überhaupt nicht existirte. Ganz abgesehen von der völligen Unwahrscheinlichkeit, welche die letztere Behauptung an sich hat, steht und fällt das Ganze mit der Annahme der neugemünzten Wortform *deverbium* statt *diverbium*, an welche nicht zu glauben mich dieselben Gründe bestimmen, die bald darauf so bündig wie überzeugend von Bücheler in Fleckeisens Jahrbüchern Bd. 103 (1871) p. 273 f. dargelegt wurden. Was das Uebrige betrifft, so gestehe ich mir nicht die entfernteste Vorstellung davon machen zu können, wie etwa ein baccheisches Canticum, z. B. 'Multas res simiū in meo corde verso' habe können als Arie (mit oder ohne Coloraturen) componirt und gesungen werden, oder ein trochaischer Dialog von 90 Versen, wie 'Semper ego usque ad hanc aetatem', in Recitativen. Fällt es uns doch, nach unserer heutigen Gewöhnung, schon schwer genug, für ein so ungemein sedat gehaltenes Zwiegespräch wie das letztgenannte, welches doch im Grunde nur versificirte Prosa ist und keine Spur von lyrischer Erhebung oder irgendwie gesteigertem Affect aufweist, uns einen melodramatischen Vortrag vorzustellen.

sie im Wesentlichen als auf derselben Linie mit diesen stehend anzusehen, nicht am wenigsten eben wegen der erwähnten rhythmisch-prosodischen Gleichartigkeit. Jetzt wissen wir, dass sie sich andererseits vermöge der musikalischen Begleitung, die sie ohne Ausnahme hatten, in einen eben so entschiedenen Gegensatz zu den Senarscenen stellen, und vielmehr den lyrischen Partien — wenn nicht schlechthin zufallen, doch als eine Mittelstufe nahe zuneigen. Und insofern wäre selbst Cicero's Ausdruck in der Stelle der *Tusculanen* I, 44, 107 'cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam' an sich vollkommen sachgemäss, wenn nur nicht die dortigen Verse des Pacuvius mit überwiegender Wahrscheinlichkeit vielmehr für iambische Octonare zu nehmen wären; wobei vielleicht für manchen die Möglichkeit bleibt, dass sich Cicero in der Bezeichnung des Metrums in der Eile selbst versehen habe ⁴⁹).

Nicht die mindeste Schwierigkeit kann es nunmehr haben, in den vier Plautinischen Stücken, in denen C und DV nicht bloss sporadisch erscheinen, nach Massgabe des erkanntén Gesetzes die lückenhafte Ueberlieferung mit Sicherheit zu ergänzen. Denn es kann keine Frage sein, dass für Diverbia zu nehmen sind: im *Trinummus* auch die unbezeichneten Scenen I, 1. I, 2. II, 3; im *Poenulus* I, 1. I, 3. II, III, 6. V, 6. V, 7; im *Pseudulus* I, 1. IV, 5; im *Truculentus* III, 1; — dagegen als Cantica anzusehen nicht nur *Trin.* II, 1. *Poen.* I, 2. *Pseud.* I, 3. II, 1. II, 2. IV, 7. V, 1. V, 2. *Truc.* II, 5. IV, 2, sondern auch die Septenarscenen *Trin.* II, 2^b. *Poen.* V, 5. *Pseud.* II, 4. *Truc.* II, 2. II, 6. IV, 4. V, 1. Nach welchem Vorbilde sich denn jeder, der dazu Lust und Zeit hat, auch in den übrigen sechzehn Stücken alle einzelnen Scenen unter ihre drei Klassen vertheilen kann: wobei er allerdings zu einem sehr verschiedenen Resultat gelangen wird, als es die unsicher tastenden Versuche G. A. B. Wolff's 'de canticis in Romanorum fabulis scenicis' (Halae 1824) zu gewinnen vermochten, indem sie sich überwiegend auf die vagste subjective Reflexion stützten. Die geringfügigen Einwendungen, die dagegen von Gryssar in der Abhandlung 'über das Canticum und den Chor in der röm. Tragödie' (Sitzungsberichte der phil.-hist. Cl. der Wiener Akademie 1855, Bd. 15) p. 370 erhoben wurden, bringen uns nicht weiter und treffen natürlich, da auch er von der Fülle unseres urkundlichen Materials keine Ahnung hatte, den Kern der Sache eben so wenig

⁴⁹) Die zwei aus einem 'canticum' des Turpilius angeführten Versanfänge bei Cicero ad famil. IX, 22 können natürlich eben so gut einem Octonar wie einem Septenar angehören.

wie Wolff's herumrathende Vermuthungen. Es wird auf beide am Schluss des letzten Abschnitts zurückzukommen sein.

6.

Vergegenwärtigt man sich nach allem Erörterten das Gesamtbild, in dem eine Plautinische Palliata dem schaulustigen römischen Publicum von der Bühne entgegentrat, so gab offenbar eine solche Aufführung einen viel bewegtern, farbenreichern Eindruck, als wir uns wohl vorzustellen pflegten, wenn wir an eine lange, einförmige Kette trockener Gesprächsscenen dachten, die nur hier und da einmal von einem lyrischen Stück wie von einem Würzkorne unterbrochen würden. Sehr im Gegentheil, wie wir nun sehen: Declamation, Melodram, Recitativ lösten sich in so buunter Reihe ab, dass dadurch der pikanteste Wechsel erreicht ward. Um die zur Veranschaulichung herangezogenen Bezeichnungen moderner Kunst fortzubrauchen — die, wenn man selbst ihre Berechtigung bestritte, doch jedenfalls den Vortheil deutlichster Scheidung unbestreitbarer Unterschiede gewähren —, so waren (nach der der obigen Tabelle zu Grunde liegenden Scenenabtheilung)

| | | declamatorisch | melodramatisch | recitativisch |
|---------------|-----------------------|----------------|----------------|---------------|
| im Trinummus | von 17 Scenen | 7 | 6 | 4 |
| > Truculentus | > 17 > | 6 | 6 | 5 |
| > Pseudulus | > 21 > | 9 | 4 | 8 |
| > Poenulus | > 18 ⁵⁰⁾ > | 11 | 4 | 3 |

Liegt schon hiernach, wenn wir einstweilen vom Pönulus absehen, ein entschiedenes Uebergewicht der musikalischen über die nichtmusikalischen Partien in den Proportionen 10:7, 11:6, 12:9 klar zu Tage, so tritt solches noch stärker hervor, wenn wir, wie doch nur rationell, zu den ganz selbständigen Septenarscenen auch die je zweiten Hälften derjenigen Scenen hinzuzählen, welche mit lyrischen Massen beginnend, erst im weitem Verlauf zu regelmässigen Septenaren übergehen. Denn dann stellt sich folgendes Verhältniss heraus:

| | | declamatorisch | melodramatisch | recitativisch |
|--------------|-----------|----------------|----------------|---------------|
| Trinummus: | 19 Stücke | 7 | 8 | 4 |
| Truculentus: | 20 > | 6 | 9 | 5 |
| Pseudulus: | 24 > | 9 | 7 | 8 |
| Poenulus: | 21 > | 12 | 6 | 3 |

d. h. also 12:7, 14:6, 15:9, (9:12). Dasselbe Uebergewicht be-

⁵⁰⁾ Natürlich zählt hier die Scene V, 7 nicht mit, da sie nicht zu einer und derselben Aufführung mit V, 6 gehört hat.

hauptet sich auch in allen übrigen 16 Plautinischen Komödien, wenngleich in sehr verschiedenen Mischungsgraden. Den verhältnissmässig geringsten Bruchtheil bilden die Senarscenen in *Epidicus*, *Captivi*, *Asinaria*, *Amphitruo*; nur ungefähr ein Drittel der Gesamtzahl (natürlich mit Schwankungen herüber und hinüber) betragen sie in *Casina*, *Cistellaria*, *Menaechmi*, *Miles*, *Mostellaria*, *Rudens*, *Stichus*, *Curculio*; annähernd, aber doch nicht ganz, halten sich beiderlei Scenen die Wage nur in *Mercator*, *Anulularia*, *Persa*, *Bacchides*. Ganz vereinzelt mit seinem geradezu umgekehrten Verhältniss steht allein der *Poenulus* da. — Eine andere Ausnahmestellung eignet dem *Miles*: insofern nämlich, als zwar seine 7 declamatorischen Senarscenen, gegenüber 12 musikalischen Scenen, der eben nachgewiesenen Norm im Allgemeinen durchaus entsprechen, dagegen aber die letztern ausschliesslich aus Septenaren bestehen und jeder lyrischen Partie gänzlich entbehren⁵¹⁾. Denn wenn auch, mit Ausnahme der *Casina*, der sich darin *Pseudulus*, *Persa* und *Bacchides* zunächst anschliessen, die Septenarscenen sonst fast überall die Ueberzahl über die lyrischen bilden⁵²⁾, so kömmt doch das gänz-

⁵¹⁾ Bemerkenswerth ist, wie dieser Mangel an Mannigfaltigkeit hier auf andere Weise möglichst ausgeglichen wird. Es geschieht dies erstens durch die Abwechselung von trochaischen mit iambischen Septenarscenen, welche letztern uns im *Miles* 4mal (gegen 9 trochaische) begegnen, während sie sonst nur noch in der *Asinaria* (ebenfalls 4mal) und im *Rudens* (sogar 6mal) vorkommen, in allen übrigen Stücken höchstens 1 bis 2mal oder gar nicht. Zweitens: durch die Verwendung auch des anapästischen Septenars zu einer ganzen Dialogscene: IV, 2, 20—101, wofür es kein zweites Beispiel bei Plautus gibt. Denn wenn auch übrigens der anapästische Rhythmus in allen seinen wechselnden Versformen durchaus den lyrischen Partien anheimfällt, so wäre es doch gewiss nicht gerathen, blos der allgemeinen Gleichartigkeit des Rhythmus zu Liebe eben dahin auch die ohne jeden Wechsel, in ununterbrochener Continuität durch eine lange, mit trochaischen Septenaren beginnende, reine Gesprächsscene durchgeführten Septenare von regelmässigstem Bau zu rechnen. Sollte jemand doch anderer Meinung sein, nun so bleibt ihm unverwehrt, immerhin eine grössere Annäherung an die lyrische Gattung, eine Art von Zwischenstufe zwischen Melodram und Recitativ, somit ein gewisses Aequivalent für ein lyrisches Canticum in der Scene zu sehen: obwohl eine dem entsprechende Unterart von Musikbegleitung sich für uns kaum dürfte auf einen klaren Begriff zurückführen lassen.

⁵²⁾ In der *Casina* ist das Verhältniss der Septenarscenen zu den lyrischen nur das von 7 : 9, im *Pseudulus* 7 : 8, im *Persa* 7 : 7, in den *Bacchides* schon 7 : 6. Den diametralsten Gegensatz bietet *Curculio*

liche Fehlen der letztern in allen zwanzig Komödien nicht zum zweiten Male vor ⁵³⁾.

Man begreift nun, wie in erster Linie das Uebergewicht musikalischer Szenen über bloß recitirende, daneben aber auch der Wechsel melodramatisch-musikalischer und recitativisch-musikalischer Partien der Gesamtwirkung einer Palliata zu Gute kam. Wenn man mit Recht hervorgehoben hat ⁵⁴⁾, die Eigenart dieser Wirkung beruhe überhaupt darauf, dass sich der hausbackene römische Bürger für einige Stunden ganz habe aus der Gewohnheit des eigenen Lebens herausheben und in eine fremde Welt versetzen lassen, so musste es der Absicht einer solchen Illusion, der Erregung einer doch immer in gewissem Grade idealen Stimmung, der Schaffung einer mehr oder weniger poetischen Atmosphäre überaus günstig zu statten kommen, dass auch das musikalische Element das seinige dazu that, um über die Prosa der Alltagswirklichkeit hinwegzutragen. Ist es doch ein ganz Analoges, was, wenn auch in sehr gesteigertem Masse, die moderne Oper (in unserm Falle die Opera buffa) in gewollter und berechneter Ueberbietung des recitirenden Schauspiels oder Lustspiels zu erreichen strebt: freilich mit Mitteln

mit 9 : 1 : woran sich successive anschliessen Mercator mit 9 : 2, Asinaria mit 10 : 2, Menaechmi mit 13 : 5, Captivi mit 13 : 8, Stichus und Rudens mit 8 : 3 und 16 : 6, Cistellaria mit 7 : 3, Mostellaria mit 7 : 4, und so weiter mit mehr oder weniger Annäherung an die Hälfte Amphitruo, Epidicus, Truculentus, Aulularia, genau mit der Hälfte Trinummus und Poenulus.

⁵³⁾ Wer die obige Szenenstatistik, die ich hier absichtlich auf das für unser eigentliches Thema Nothwendigste beschränke, noch weiter fortsetzen will, kann den fernern Gesichtspunkt verfolgen, wie sich die den streng lyrischen Partien gemeinschaftlich gegenüberstehenden Septenar- und Senarszenen zu einander selbst numerisch verhalten. Er wird dann finden, dass in 13 Stücken die Septenarszenen das Uebergewicht haben über die Senarszenen, diese dagegen über jene — natürlich in beiden Fällen mit mancherlei Abstufungen — in den 7 Stücken Poenulus, Pseudulus, Bacchides, Persa, Aulularia, Casina, Mercator. — Wer derartige Berechnungen für müßige Spielerei halten wollte, würde gänzlich übersehen, welch lebendigen Einblick in die ungemaine Mannigfaltigkeit der Compositionsweise der einzelnen Komödien uns die Beachtung jener sich so vielfach combinirenden und durchkreuzenden Unterschiede gewährt. Es wird das alles noch irgend einmal zum Gegenstande einer erschöpfenden Zusammenstellung und eingehenden Betrachtung zu machen sein.

⁵⁴⁾ K. O. Müller, Gesch. d. griech. Lit. II p. 272.

die, selbst wo es sich um phantastische, halb märchenhafte Stoffe handelt, dem antiken Standpunkte gewiss als unnatürlich for-
girt gelten mussten.

Noch einen nicht uninteressanten Gesichtspunkt bietet die ermittelte Begriffsbestimmung des Canticum dar: indem sie nämlich einen neuen Beleg dafür gibt, wie überwiegend sich in antiker Kunstübung und Kunsttheorie die Herrschaft des formalen Principis geltend macht. Ihrem durch den Inhalt bedingten ethischen Charakter nach stehen die Septenarscenen zwischen den iambischen Dialogscenen und den freimetrischen oder polymetrischen Partien in der Mitte, indem sie bald mit jenen den schlichten Gesprächston, bald mit diesen den erregten Affect theilen. Wer sollte nicht erwarten, dass sie im erstern Falle auch mit jenen, im andern mit diesen die Vortragsart theilten, zwar hier Musikbegleitung hatten, aber dort nicht hatten? Aber nein! Wie das Alterthum alles in Hexametern gedichtete zur epischen Gattung rechnete, wie ihm alles in hexametrisch-pentametrischen Distichen abgefasste, mochte der Inhalt gnomisch oder threnetisch, machetisch oder politisch, erotisch oder sympotisch sein, Elegie war⁵⁵): so fragte auch hier die antike Klassificirung nicht sowohl nach den innerlichen Verschiedenheiten, als sie sich vielmehr an die poetische Form hielt, und schlug demnach alle in trochaischen Septenaren geschriebenen Scenen durchgreifend und einheitlich zum Gebiete des Musikalischen, wenn sie auch innerhalb des letztern noch Nuancen eintreten liess. — Lässt sich doch dasselbe Princip noch weiter verfolgen auch innerhalb jeder der beiden andern Klassen. Nicht alle iambischen Scenen verlaufen ja in ruhigem Gesprächston, sondern gar manche steigern sich zu ziemlich bewegter Stimmung, sogar recht heftiger Rede und Gegenrede; und ebenso geben auf der andern Seite keinesweges alle frei- oder polymetrischen Scenen den Ausdruck leidenschaftlicher Erregtheit, sondern nicht wenige, namentlich kretische und noch mehr baccheische, spiegeln das rubige Gleichmass überlegsamers Reflexion wider: aber dennoch sind die erstern sämt-

⁵⁵) Im Vorbeigehen: soweit im Griechischen bei Epos und Elegie Musikbegleitung überhaupt in Betracht kömmt, dort kitharistische, hier auleitische, werden wir nicht irren, wenn wir auch hier die oben mit modernem Ausdruck als melodramatisch bezeichnete Vortragsweise zur Anwendung bringen: beim Epos, wo gar nicht anderes denkbar, ganz gewiss, während die Elegie noch modificirte Vorstellungen zulässt.

lich musiklos, die letztern sämmtlich musikalisch, indem eben als entscheidend und massgebend lediglich die metrische Form galt. — Auch ob es Selbstgespräch oder Zwiegespräch war, bildet für die Vortragsweise so wenig ein wesentlich unterscheidendes Moment, wie ein solches sich heutzutage in der dem Alterthum fremden Region zwischen (Solo-)Arie und Duett oder Terzett u. s. w. bemerkbar macht. Doch darüber weiterhin noch ein Mehreres.

7.

Die erhaltenen Reste Plautinischer Semeiosis gestatteten vermöge ihrer Zahl sowohl als ihrer Unzweideutigkeit, die Untersuchung über das Wesen des Plautinischen Canticum und Diverbium durchaus unabhängig von anderweitigen, in dasselbe Gebiet einschlagenden Ueberlieferungen zu führen, und mittels festgeschlossener Beweisführung zu Ergebnissen zu gelangen, die durch sonstige Angaben nicht mehr beeinträchtigt werden können, selbst wenn diese widersprechen oder zu widersprechen scheinen. Sie geben aber zum Theil sogar die vollgültigste Bestätigung. Es sind das, wie man weiss, die auf Sueton (bei Reifferscheid p. 11 f.) zurückgehenden Berichte des Diomedes III p. 491 f. K., und des Donatus Einleitungen zu Terenz und den einzelnen Terenzischen Komödien, auf die wir hier angewiesen sind.

Die erste und weitreichendste Bestätigung der oben gewonnenen Sätze liegt nun darin, dass uns die durchgreifende Klassifikation, wonach die römische Komödie zu ihren Bestandtheilen Cantica und Diverbia, und nichts weiter hatte, so ausdrücklich bezeugt wird bei Diomedes, dass einem Zweifel gar kein Raum gelassen ist. Denn nachdem dort p. 491, 20 zuerst im Allgemeinen gesagt war 'membra comoediarum⁵⁶⁾ sunt tria: diverbium, canticum, chorus', wird Z. 29 im unverkennbarsten Gegensatze zu den Griechen fortgefahren: 'latinae igitur⁵⁷⁾ comoediae chorus non habent,

⁵⁶⁾ Offenbar wird hier mit 'comoediarum' griechische und römische Komödie zusammengefasst, so dass kein genügender Grund vorliegt, mit Grysar p. 385 Anm. an ein Verderbniss zu denken und etwa 'dramatum' oder 'fabularum' als das erforderliche anzusehen.

⁵⁷⁾ Dieses 'igitur' zeigt deutlich, dass uns bei Diomedes nicht der un verkürzte Wortlaut des Suetonischen Berichtes vorliegt; ein 'autem' würden wir verstehen, aber für 'igitur' findet sich in allem Vorhergehenden, wo ja von einem Gegensatze der Griechen und Römer oder von einer verschiedenen Zahl der 'membra comoediarum' nirgends die Rede war, keinerlei Beziehung.

sed duobus membris tantum constant, diverbio et cantico'. Ganz dasselbe bestätigt aber, nur ohne die ausdrückliche Zahlbestimmung, eben so unzweideutig auch Donatus, wenn er von einzelnen Terenzischen Komödien hervorhebt, dass sie aus einer anmuthigen Mischung von Diverbia und Cantica bestehen. So von der Andria: 'diverbiis et canticis lepide distincta est'⁵⁸⁾; vom Phormio: 'tota diverbiis facetissimis . . . et suavissimis ornata canticis fuit'. Nie und nirgends findet sich die geringste Andeutung eines dritten Bestandtheiles, einer dritten Scenenart: wie wenn es von der Hecyra heisst 'cantica et diverbia summo in hac favore suscepta sunt'; oder wenn in der Einleitung zum Eunuchus mit 'diverbia multa saepe'⁵⁹⁾ pronuntiata et cantica saepe mutatis modis

⁵⁸⁾ Durchaus unberechtigt ist Dziatzko's Interpretation, wenn er p. 105 hier 'deverbia' (gemäss seiner Substitution dieser unhaltbaren Wortform für 'diverbia') und 'cantica' als einen 'besondern Schmuck', der zu dem (also in seinem eigentlichen Kern aus etwas anderm bestehenden) Stücke hinzutrete, gefasst wissen will, mit entschiedener Verkennung des für 'distinctus' geltenden Sprachgebrauchs. Wenn beispielsweise Quintilian IV, 2. 36 von einer 'narratio distincta rebus, personis, temporibus, locis, causis' spricht, so meint er doch gewiss nicht eine (man weiss nicht aus was sonst bestehende) narratio, zu welcher die 'res, personae' u. s. w. eine besondere Zugabe bildeten, sondern zählt eben die Bestandtheile der narratio selbst auf. Und im Wesentlichen ebenso verhält es sich mit dem 'ornata' beim Phormio: nicht einmal 'ornata diverbiis et canticis' schlechthin, sondern 'diverbiis facetissimis et suavissimis canticis', und noch dazu 'tota', was jede andere Erklärung geradezu ausschliesst.

⁵⁹⁾ Dass diese Worte verderbt sind, ist einleuchtend. 'diverbia multa pronuntiata' oder 'diverbia saepe pronuntiata' konnte Donatus, auch sonst ein ziemlich ungeschickter Stilist, allenfalls sagen, in dem Sinne nämlich: 'es kommen in dem Stück viele Diverbia vor', 'es hat eine reichliche Zahl von Diverbien': wie er sich ja mit ähnlicher Unbehilflichkeit zu den Adelphen ausdrückt 'diverbia ab histrionibus crebro pronuntiata sunt'; aber 'multa saepe' wäre zweimal dasselbe. Entweder ist 'saepe', als aus dem gleich folgenden eingedrungen, einfach zu streichen, oder es steckt darin — schwerlich etwa ein 'sedate', sondern etwas wie 'facete' (entsprechend den 'diverbiis facetissimis' im Phormio), wenn nicht gar 'multa suavitate', oder selbst vielleicht 'multo sale' oder 'multo lepore'. Dass man damit verbunden eher ein 'facta' als 'pronuntiata' erwarten möchte, fällt bei Donatus nicht ins Gewicht. — Das sinnlose 'proverbia' der jungen Hdss. (die alte reicht ja leider nicht so weit) und der Ausgg. hat, so viel ich sehe, zuerst Hermann Opusc. I p. 297 stillschweigend mit 'diverbia' vertauscht.

exhibita sunt', und noch ausführlicher in der zu den Adelphen, auf die Beschaffenheit der cantica und der diverbia näher eingegangen wird ohne jede Erwähnung eines dritten; und ganz eben so auch in dem Tractat 'de comoedia' (gegen Ende): 'diverbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non a poeta, sed a perito artis musicae factis'. In völliger Uebereinstimmung damit steht es, wenn schon Livius VII, 2, 4 in seiner pragmatisirten Urgeschichte des römischen Drama nur cantica und diverbia unterscheidet; desgleichen Flavius Caper in dem lehrreichen, obgleich von mehrfachen Bedenken nicht freien Excerpt bei Rufinus de metr. com. p. 2708 P. (381 G.) und Marius Victorinus p. 2524 (106): 'quod vero ad clausulas, id est minuscula cola pertinet, quot genera versuum sunt, totidem eorum membra pro clausulis poni possunt, et solent in canticis magis quam diverbiis, quae magis ex trimetro subsistunt, collocari, et praecipue apud Plautum et Naevium et Afranium' ⁶⁰).

⁶⁰) Gewiss ist, dass die drei Dichternamen sich keinesweges auf die nächstvorhergehenden diverbia beziehen, sondern auf den vorzugsweise die cantica betonenden Hauptsatz, wie das auch die unmittelbar folgenden Worte zweifellos erkennen lassen: 'nam hi maxime ex omnibus membris versuum colis ab his separatis licenter usi reperiuntur in clausulis'. Aber dann sind sie auch wenigstens insofern etwas willkürlich herausgegriffen, als unter diesem Gesichtspunkte Plautus durchaus keinen Gegensatz zu Terenz bildet, dieser vielmehr, als mit jenem auf ganz gleicher Linie stehend, denselben Anspruch mit ihm hatte genannt zu werden. — Wenn es weiter heisst 'diverbiis, quae magis ex trimetro subsistunt' (wo wohl jedenfalls 'ex' in 'in' zu verwandeln ist), so sieht das allerdings so aus, als wenn ausser den Senarscenen auch noch anderweitige zu den Diverbia gezählt würden: was doch allen unsern obigen Ermittlungen widerspricht. Nun liegt es freilich sehr nahe, das hier stehende 'magis' für nur irrthümlich aus dem Vorangehenden wiederholt zu nehmen and einfach 'quae in trimetro subsistunt' zu schreiben. Aber auch dann ist wiederum das frühere 'magis' noch nicht gerechtfertigt, und müsste es dafür wenigstens 'in canticis potius quam diverbiis' heissen, oder noch schärfer und unzweideutiger 'in canticis tantum, non in diverbiis': denn es gibt im ganzen Plautus und Terentius keine dialogische Senarscene, die durch einzelne kürzere iambische (oder auch sonstige) Verse als 'clausulae' unterbrochen würde. Zu einer festen Entscheidung wird schwerlich zu gelangen sein. — Uebrigens hätte auch aus dieser Stelle Dziatzko für sein vermeintliches 'deverbium' die Scheinbelege entnehmen können, dass im Victorinus bei Putschius wirklich 'deverbiis' gedruckt steht, im Rufinus dieselbe Form Gaisford aus der Veneta anführt.

Hiernach muss auch der letzte Zweifel schwinden an der Erklärung der Sigle C als Canticum, und zugleich der Gedanke an eine etwaige Unterscheidung von *canticum* und *cantio* oder *cantor*, wie er mir früher in den Sinn kam, gänzlich aufgegeben werden. Aber auch für die Auffassung der correlaten Sigle DV fehlt es uns nicht an urkundlicher Bestätigung. Sie liegt nämlich ganz offen zu Tage in des Donatus Einleitung zu den Adelphen, sobald die bezüglichen Worte nach Anleitung der massgebenden Pariser Handschrift (n. 7920) richtig also gelesen werden: 'modulata est autem (fabula) tibiis dextris . . . , saepe tamen mutatis per scenam modis cantata, quod significat titulus scenae habens subiectas personis litteras M·M·C. Item diverbia ab histrionibus crebro pronuntiata sunt, quae significantur D· et U· litteris secundum personarum nomina praescriptis in eo loco ubi incipit scena'. Nichts kann hiernach gewisser sein, als dass uns Donatus genau dieselbe Sigle zur Bezeichnung des 'diverbium' bezeugt, die wir als DV nahe an 30mal in den Plautinischen Handschriften fanden. Denn wenn sie dort in der graphischen Gestalt DU erscheint, so ist ja das durchaus nichts anderes, als wenn auch bei Plautus oft genug im Decurtatus U steht, wo im Vetus V, nicht nur überhaupt, sondern gerade auch in jenem DU, wie z. B. aus Anm. 8 (vgl. 40) ersichtlich⁶¹). — Auch was von der Stelle berichtet wird, an

⁶¹) Dziatzko p. 106 ff. (vgl. p. 98) ist in der Behandlung der Donatusstelle, zum Theil ohne seine Schuld, nicht glücklich gewesen. Seine, von einem Nichtphilologen gemachte, Collation des Pariser Codex gab ihm als Lesart desselben an 'qu, significat. D·I·V·litteris'. Mit den unstichhaltigsten Gründen die Deutung des mittlern Zeichens — nicht nur als ET, was freilich nicht wohl denkbar, sondern auch als *et* zurückweisend, will er darin eine Verschreibung für I sehen d. h. I mit dem Spiritus asper als Zeichen für h (was übrigens vielmehr so I aussehen würde), und erklärt mittels unwahrscheinlichster Künsteleien die ganze Sigle als *Deverbium Histrionis Voce*. Müsste das mittlere Zeichen ein zur Formel selbst gehöriges sein, so würde ich unbedingt mit Bücheler (Anm. 48) nur ein in gar nicht ungewöhnlicher Art etwas verziertes I annehmen, die hinzugefügten Punkte als irrtümliche Assimilation an das vorausgegangene M·M·C. ansehen, und das Ganze höchst einfach als Abkürzung DIV· für *diverbium* auffassen. Aber meine Collation, angefertigt (wie ich schon praef. Trin. p. LVII Anm. angab) von einem geschulten Philologen Dr. Patzig, der seine philologische Akribie sattam bewährt hat in der 'Dissertatio de Musaei grammatici emendatione' (Lipsiae 1870), der auch von den übrigen kleinen und kleinsten Varianten des Codex, die Dziatzko p. 98 verzeichnet, keine

welcher die derartigen Beischriften angebracht wurden — zum Ueberfluss sogar zweimal: 'titulus scenae habens subiectas personis litteras' und 'litteris secundum personarum nomina praescriptis' u. s. w. —, steht in der wünschenswerthesten, ausnahmslosen Uebereinstimmung mit den Plautinischen Thatsachen ⁶²⁾.

Gegenüber diesen zwei gewichtigen Bestätigungen der Plautinischen durch ausserplautinische Ueberlieferung sind nun aber auch zwei hauptsächlichliche Abweichungen ins Auge zu fassen.

Die erste liegt in demjenigen Theile der zuletzt besprochenen Donatusstelle, der die Bezeichnungsweise der Cantica betrifft. Bei Plautus fanden wir ohne Ausnahme nur C ·, Donatus gibt diese Beischrift gar nicht an, dagegen M · M · C mit Beziehung auf die

einzig unbemerkt gelassen hat, — diese Collation gibt als Abweichung von der Vulgate 'D. et M. litteris' nichts an als eben U · (nicht V ·) für M. Ihr Anfertiger las also das mittlere Zeichen einfach als die ganz alltägliche Abkürzung eines *et* durch **Λ**, die er verständiger Weise eben so wenig nöthig fand ausdrücklich anzumerken wie *quæ* für *quae*. Von einem nachfolgenden Punkt sagt er zwar nichts; aber wie es sich damit auch verhalte (noch vor Jahresfrist würde eine briefliche Anfrage in Paris binnen acht Tagen darüber Gewissheit gegeben haben), jedenfalls kann es bei der ganzen Sachlage keinen irrelevantern Punkt als diesen angebliebenen Punkt geben. Ueber die Erklärung des 'D · et M ·' als *Diverbia Mutata* bei Lange 'Vindiciae tragoediae Rom.' (Lips. 1822) p. 44 Anm., dem Wolff de canticis p. 7 und so ziemlich auch Grysar p. 371 f. beitraten, ist jetzt kein Wort mehr zu verlieren; sie konnte überhaupt einen Sinn nur haben, so lange man glaubte die trochaischen Septenarscenen (ja nach Wolff noch gar viele andere) zu den Diverbien zählen zu dürfen. — Im Uebrigen halte auch ich mit Dziatzko die Construction 'fabula modulata est . . . , saepe tamen . . . cantata' für hinlänglich gerechtfertigt, und die Annahme eines Ausfalles von ein paar Worten nicht für nöthig, so möglich, selbst logisch schärfer auch an sich eine Satzgestaltung wie diese wäre: 'modulata est autem tibiis dextris id est Lydiis, ob seriam gravitatem qua fere in omnibus comediis utitur hic poeta. Saepe tamen mutatis per scenam modis cantica cantata sunt, quae significantur' u. s. w. (so doch wohl mit natürlicherer Wortstellung als 'cantata sunt cantica').

⁶²⁾ Grysar scheint niemals eine Terenzische oder Plautinische Handschrift gesehen zu haben, wenn er p. 372 Anm. schreiben konnte: 'da die einzelnen Scenen nicht wie in dem Texte unserer Dramen durch Abtheilungen und besondere Ueberschriften von einander abgegrenzt wurden' u. s. w., oder aber er machte sich von der Urschrift des Dichters selbst eine sonderbare Vorstellung.

‘mutati modi’, in denen sie vorgetragen worden seien: Siglen die, wenn sie richtig überliefert sind, kaum anders aufgelöst werden können, als wie es vor bereits 60 Jahren (vgl. Dziatzko p. 99) G. Hermann that in der schönen, für ihre Zeit sehr nothwendigen Abhandlung ‘de cantico in Romanorum fabulis scenicis’ (Opusc. I p. 295), ja vor nunmehr drittheilb Jahrhunderten schon Salmasius zu den Script. hist. Aug. II p. 827 (ed. Lugd. B. 1671): ‘mutantur modi cantici’, wofür ich als gleich möglich ‘mutatis modis cantatur’ bezeichnete⁶³). Wie ist es nun zu erklären, dass die Plautinische Ueberlieferung nur DV und C, Donatus nur DV und M·M·C kennt? Hat dieser etwa die trochaischen Dialogscenen zu den Diverbia gerechnet? Man könnte sich versucht fühlen das zu glauben, weil er ja wirklich nur von Scenen mit ‘saepe mutati modi’ spricht, also solchen, die wir oben unter dem Namen ‘lyrischer’ Partien begriffen. Aber dann genügte ja eben das einfache C zur Upterscheidung von den mit DV bezeichneten Senar- und Septenarscenen. Ausserdem aber: wer könnte glauben, dass die in Plautinischer Zeit mit musikalischer Begleitung ausgestatteten Partien in einer weiter vorgeschrittenen, feinerer Bildung theilhaft gewordenen Periode, wie es die Terenzische unleugbar war, jenes Reizes wieder seien entkleidet und auf ein niedrigeres Mass herabgedrückt worden? Es widerspricht dies der Natur der Dinge und dem Gange aller Kunstentwicklung, die, so lange noch nicht Verfall eingetreten ist, nicht vom Reichern, Complicirtern zum Einfachern, Aermern fortgeht, sondern in steter Steigerung gerade den umgekehrten Weg einschlägt. — Es bleibt nichts übrig als zu erkennen und anzuerkennen, dass der Bericht des Donatus sachlich

⁶³) Denn ‘mutatis modis cantici’, was von Dziatzko gebilligt wird, wäre die am wenigsten glaubhafte Ausdrucksweise; mindestens verlangte doch die Formel als solche ‘mutati modi cantici’. — Warum miß aber auch ‘mutantur modi cantici’ oder ‘mutatis modis cantatur’ noch einiges Bedenken lässt, beruht darauf, dass doch canticum im Gegensatz zu den diverbia immer der Hauptbegriff bleibt, die mutatio modorum nur eine Modification desselben ist, man also rationeller Weise vielmehr erwarten sollte ‘canticum mutatis modis’ zum Unterschiede von ‘canticum’ schlechweg, d. i. also C·M·M. Wenn zwischen dem 11ten und 15ten Jahrhundert ein M·M·C in das D·M·E·S der Princeps und der jüngern Handschriften, aus deren einer sie geflossen, übergehen konnte, so doch gewiss auch zwischen dem 4ten und 11ten ein C·M·M in M·M·C. Zur Gewissheit lässt sich natürlich diese Vermuthung nicht bringen.

unvollständig ist, dass wir in ihm ein nachlässig gemachtes Excerpt vor uns haben. Er geht mit einem Sprunge von den 'cantica saepe mutatis modis' = M·M·C zu den 'diverbia' = DV über, und lässt die dazwischen liegende Stufe, die 'cantica non mutatis' oder wenigstens 'non saepe mutatis' modis' = C ganz aus. So tritt also die Terenzische Semeiosis (denn so dürfen wir sie ja wohl kurzweg nennen) nicht in Widerspruch mit der Plautinischen, sondern erscheint nur weiter ausgebildet durch eine neue Unterabtheilung. Während die Plautinische sich begnügte, nur musikalischen und nichtmusikalischen Vortrag gegenüber zu stellen, fand es jene angemessen, innerhalb des musikalischen die zwei Arten zu unterscheiden, die wir oben melodramatisch und recitativisch benennen durften, und die so fühlbare Ungleichartigkeit der Septenarscenen und der wirklich lyrischen Scenen auch durch zwei gesonderte Zeichen zu markiren.

Aber über diese Donatischen Angaben noch weiter hinausgehend ist, was über denselben Gegenstand in dem Tractat 'de comedia' (der zwar unter dem Namen desselben Donatus geht, ihn aber im Pariser Codex keinesweges trägt) berichtet wird. Da liest man nämlich (p. LIX bei Westerhov), unter Zugrundelegung des Parisinus, vollständig also: 'Diverbia histriones pronuntiabant: cantica vero temperabantur modis non a poeta, sed a perito artis musicae factis. Neque enim omnia isdem modis in uno cantico agebantur, sed saepe mutatis: ut significant, qui tres numeros in comœdiis ponunt, qui tres continent mutatos modos cantici ⁶⁴). Eius,

⁶⁴) Die Varianten des Codex findet man bei Dziatzko p. 99 genau verzeichnet, die Construction der Worte aber nicht richtig gefasst. Unmöglich kann 'cantica' das grammatische Subject zu 'agebantur' sein: eine Rede wie 'non omnia cantica isdem modis in uno cantico agebantur' wäre selbst für einen Donatus oder seines gleichen zu stammelnd. Auch zu 'saepe' ist mit nichten 'agebantur' zu suppliren, sondern 'saepe mutatis' gehört zusammen: genau wie zum Eunuchus 'cantica saepe mutatis modis exhibita sunt', und zu den Adelphen 'saepe mutatis per scenam modis cantata'. Wäre dem anders, so hätten wir allerdings an Aussagen, wie 'saepe exhibita sunt m. m.', 'saepe cantata m. p. s. m.', 'saepe agebantur m. m.' sein würden, eine ganz erwünschte Bestätigung des oben auf anderm Wege festgestellten Verhältnisses, wozu nach Cantica zwar oft häufigen Wechsel der Melodie hatten, aber nicht immer, d. h. dass es überhaupt zwei Arten von Cantica gab. Wie wir indess dafür einer weitem Bestätigung gar nicht bedürfen, so thut gegen diese vermeintliche sehr entschiedenen Einspruch die constante

qui modos faciebat, nomen in principio fabulae, ut et scriptoris et actoris, superponebatur' ⁶⁵). Was es mit diesen 'tres numeri' für eine Bewandtniss habe, meinte zuerst Salmasius a. a. O. p. 828

Wortstellung, die alle drei Male 'saepe' mit 'mutatis' eng verbindet. Also: das Subject des ganzen Satzes ist und bleibt 'omnia', wie es eine auf Künstlichkeiten verzichtende Interpretation verlangt: = 'nicht alles innerhalb eines Canticum wurde auf gleiche Weise vorgetragen', oder schärfer: 'die sämtlichen Theile eines und desselben Canticum wurden nicht nach einer und derselben Melodie vorgetragen, sondern nach vielfach wechselnder'. Wie leicht ersichtlich, haben auch hier, wie in der Einleitung zu den Adelphen, dem Schreiber die eigentlich lyrischen Cantica vorgeschwebt, während von den Septenarscenen, wie dort, nicht besonders die Rede ist. Denn wenn man einen Seitenblick auf sie in dem Zusatz 'saepe', statt des einfachen 'mutatis' finden wollte, so wäre das wohl überfein.

⁶⁵) Der Schlusssatz lautet nach der, auf der Princeps fussenden Vulgate: . . . 'mutatos modos cantici illius. Qui huiusmodi modos faciebant, nomen in principio fabulae et scriptoris et actoris superponebant'. Nach den ganz verfehlten Versuchen von Vossius Instit. poet. II, 18, 9 und Wolff 'de actibus et scenis apud Pl. et Ter.' I (Gubenaë 1813) p. 19 erkannte zuerst Lange in den Vind. trag. Rom. p. 45 sowohl das Nichtssagende eines zu 'cantici' hinzugefügten 'illius', als das Fehlen eines Genitivs beim folgenden 'nomen', und schrieb daher mit veränderter Interpunction: 'cantici. Illius, qui . . . faciebat, nomen' u. s. w., wie dann Wolff 'de canticis' p. 6, zugleich mit Veränderung des 'et scriptoris' in 'ut scriptoris', annahm, wie später Hermann p. 274. Hingegen nahm Schopen das 'illius' für ein Verderbniss von 'unius' und empfahl als Schreibung des Ganzen: 'qui tres numeros in scenis ponunt, quae tres continent mutatos modos cantici unius. Qui huiusmodi modos faciebat, nomen in principio fabulae ut et scriptoris et actoris superponebant': im Uebrigen feinsinnig genug, wenn auch vielleicht zum Theil den Schreiber selbst, nicht die Abschreiber verbessernd, jedenfalls aber sehr hart ohne pronominalen Genitiv zu 'nomen' (weshalb ich ehemals 'cantici unius. Qui . . . faciebat, eius nomen' . . . schreiben zu sollen glaubte). Der alte Pariser Codex bringt, da zu 'cantici' keinerlei Zusatz nöthig, mit dem 'eius' alles auf das einfachste in Ordnung, wenn man nur sein 'continent' mit 'continent', dagegen 'superponebantur' mit 'superponebatur' vertauscht sein 'faciebat' festhält, sein 'mutatis modos' als reinen Schreibfehler ansieht, 'huiusmodi' mit ihm ganz tilgt: worauf dann nur noch 'ut et' von Schopen zu adoptiren ist. Selbstverständlich sind mit dem Ganzen die Notizen der vorangestellten Didaskalie gemeint; 'scriptor' ist, was Hermann seltsamer Weise beanstandete, natürlich der Dichter, 'actor der actor primarum', wie Pollio oder Ambivius Turpio.

durch Herbeiziehung der verschiedenen Flötenarten aufzuklären, je nachdem nämlich die musikalische Begleitung entweder 'duabus dextris' oder 'duabus sinistris' oder aber 'tibiis imparibus' d. i. 'dextra et sinistra' bewirkt worden sei. Wir können über diesen abenteuerlichen Erklärungsversuch, der dem Wortlaut Gewalt anthut, mit den allgemeinen Angaben der Didaskalien unvereinbar ist, auch im Einzelnen gar keine durchführbare Anwendung zulässt, füglich zur Tagesordnung übergehen. Hermann p. 295, dem sowohl Lange⁶⁶⁾ Vind. trag. Rom. p. 44 als später Grysar p. 373 ff. zuversichtlich beistimmten, nahm, anscheinend höchst einfach, an, dass 'ipsi cantico suis locis addebantur numeri I. II. III. ut, ubi fieret ista mutatio, intelligeretur', oder nochmals mit etwas andern Worten: 'ut iis cantici versibus, in quibus mutabantur modi, adscriptos putemus numeros I. II. III'. Schwerlich ist er sich selbst recht klar darüber geworden, worin denn eigentlich eine solche mutatio modorum bestehen sollte, oder wenn, so hat er ganz Unglaubliches vorausgesetzt. Ist nämlich nur die melodische Begleitung, d. h. also kurzweg die Melodie, gemeint, so versteht sich von selbst dass sie wechselnd war, aber zugleich, dass nicht nur ein dreifacher, sondern, je nach Umständen, ein zehn- und zwanzigfacher Wechsel stattfand. Wer kann sich denn vorstellen, dass selbst die allerregelmässigsten baccheischen oder kretischen Tetrameter, wenn ihrer — was doch das relativ seltenere ist — auch nur etwa sechs oder acht auf einander folgten, mittels einer und derselben musikalischen Phrase in unerträglichlicher Monotonie componirt gewesen wären⁶⁷⁾? Geschweige denn die unendliche Mannig-

⁶⁶⁾ Musik war wohl seine Sache nicht: sonst würde er nicht auf den wundersamen Einfall gerathen sein, eine Bestätigung und Erklärung der 'tres numeri mutatorum modorum' in einer Stelle des Aristides Quintilianus zu finden, worin die *μελοποιία* nach den — nicht etwa drei, sondern fünf Kategorien *γένει, συστήματι, τόνω, τρόπω, ἤθει* unterschieden werden, deren jede allerdings drei Glieder hat! Dennoch hat Wolff 'de canticis' p. 6 viel Gefallen an dieser Aufklärung gefunden.

⁶⁷⁾ Grysar scheint das freilich geglaubt zu haben, wenn er p. 374 f. den praktischen Versuch macht, den Eingang der Andriascene IV, 1 nach den 'drei verschiedenen Melodien' abzuthellen, indem er den daktylischen Anfangsvers mit den 9 folgenden kretischen unter 'I' zusammenfasst, dann die paar, obwohl doch unter sich ganz verschiedenen trochaischen, iambischen, baccheischen Versformen als 'III' (nicht II) bezeichnet, endlich unter 'II' (nicht III) die folgenden theils trochaischen theils iambischen Tetrameter ansetzt. Aber was wird denn nun aus dem weitem Verlauf der Scene, welche in mehrfachem Wechsel trochaische

faltigkeit der, zum Theil zugleich mit baccheischen und kretischen Rhythmen, im buntesten Wechsel durch einander gehenden iambischen und trochaischen und anapästischen Octonare und Septenare und allerhand kürzern Versformen — wie ist denn deren musikalische Compositioⁿ überhaupt anders denkbar als mit eben so vielfach wechselnden Melodien oder melodischen Figuren, die sich dem gleichen Wechsel von Rhythmen und Metren, sowie von Empfindungen und Gemüthsbewegungen der sprechenden (d. h. recitativisch vortragenden) Personen, fort und fort anzuschmiegen hatten, und für deren Unterscheidung bloß drei Ziffern auch nicht entfernt ausreichen konnten? Selbst die melodramatische Begleitung der trochaischen Septenare, die sich ja oft genug hundert und mehr Verse fortsetzen, würde, wenn — nicht nur bloß mit einem, sondern selbst mit drei melodischen Motiven durchgeführt, eine tödtliche Langeweile bewirkt haben: so sehr ja auch anderseits ein geringeres Maass von Abwechslung durch die Einheitlichkeit des Metrums selbst bedingt sein musste.

Es liesse sich nun allerdings denken, dass nicht sowohl eine mit den einzelnen Versen eintretende Veränderung der modi gemeint sei, sondern dass man grössere rhythmisch-metrische Gruppen, in die ein Canticum zerfiel, im Auge gehabt hätte. Aber dann müsste es doch Cantica, ja es müsste eine Mehrzahl von Cantica geben, in denen eine Dreizahl von deutlich unterscheidbaren derartigen Verscomplexen zu Tage läge: ich kenne aber kein einziges, weder bei Plautus noch Terenz, in dem einer schlichten und unbefangenen, von Künstlichkeiten absehenden Betrachtung eine solche dreifache Gliederung entgegenträte. — Nur ein sehr uneigentliches Analogon gibt es, welches man möglicher Weise hieherziehen könnte. Wie überhaupt die ganze metrische und scenarische Technik, mit der sich eine Terenzische Komödie aufbaut, eine vom Plautinischen Muster wesentlich verschiedene ist — auch ein Gegenstand, der eine

Septenare, iambische Octonare, iambische Senare, und wiederum iambische Octonare auf einander folgen lässt? Fallen die alle zusammen noch unter die eine Melodie 'II'? Oder füg die Numerirung mit I. II. III wieder von vorn an? — Es ist eine unglaubliche Unklarheit der Begriffe, die in dem ganzen Spiel mit dem Namen 'Melodie' fast überall zu Tage tritt. Ich möchte wohl wissen, wie — von der obigen Scene ganz abgesehen — man es anfangen wollte, z. B. einen baccheischen Tetrameter mit einem iambischen oder trochaischen Septenar oder Octonar, geschweige denn etwa Dimeter, auf eine und dieselbe 'Melodie' zu setzen!

eingehende, zusammenhängende Darlegung gar sehr verlohnte —, so unterscheidet sie sich von der Plautinischen insbesondere auch dadurch, dass sich in bewegte Scenen von theils wechselnden lyrischen Metren theils auch Septenaren vielfach auch iambische Senare eingemischt finden, nicht nur einzeln oder paarweise, sondern in so fortgesetzter Folge, dass sie geradezu eigene zusammenhängende Senarpartien bilden: eine Anordnung, welche dem Plautus fremd ist. Kömmt nun eine solche Partie gerade in die Mitte zwischen die anderartigen zu stehen, so ergeben sich allerdings drei sehr deutlich in die Augen fallende Abschnitte, die als solche mit I. II. III bezeichnet werden konnten: z. B. wenn in der *Andria* die Scene II, 3 mit 9 trochaischen Septenaren beginnt, mit 10 Senaren fortfährt und mit 10 iambischen Octonaren schliesst; oder III, 3 auf 4 iambische Octonare nebst 1 Dimeter folgen lässt 37 Senare und auf diese 6 iambische Septenare. Aber abgesehen davon, dass dann doch in der Mitte nicht sowohl eine 'mutatio', als vielmehr, da die Senare gar keine Musikbegleitung hatten, nur eine 'cessatio modorum' einträte: wie gering ist doch die Zahl der gerade in dieser (oder selbst ähnlicher) Weise angelegten Scenen gegen die ungemaine Uebersahl derjenigen, für deren bunte Mannigfaltigkeit. bloß drei Abtheilungszeichen eine überaus kümmerliche, schlechterdings unzulängliche Signatur wären! Wie wollte man, um nur ein paar Beispiele aus derselben *Andria* anzuführen, damit ausreichen für die Scene I, 2, die sich aus 3 Senaren, 2 iambischen Octonaren mit einem dazwischengestellten Dimeter, 2 trochaischen Septenaren, 16 iambischen Octonaren, 3 Senaren und wiederum 7 iambischen Octonaren zusammensetzt? wie für die wechselvollen Mischungen in I, 5. (II, 1.) III, 2. IV, 1. V, 2? lauter Scenen, die auch den etwaigen Versuch, durch massgebende Unterscheidung von melodramatischen Septenarscenen und recitativischen lyrischen Scenen weiter zu kommen, scheitern lassen. Man wird es mir erlassen, noch näher dasjenige im Einzelnen nachzuweisen, wovon sich jeder durch eigene Untersuchung überzeugen kann; denn 'ich bin des trocknen Tons nun satt' und sehne mich nach dem Ende. Genug, dass auch dieser Weg nicht zu dem Ziele führt, eine vernünftige Erklärung der 'tres numeri' zu finden, und dass die Hülfe anderswoher gesucht werden muss.

In meinem Handexemplar der Hermann'schen *Opuscula* finde ich p. 294 zu 'numeros' am Rande von meiner Hand — ich weiss nicht aus welcher Zeit — beigeschrieben 'notas': und darin wird in der That der Schlüssel des Räthsels liegen. Beide Wörter er-

scheinen so häufig in Abbreviatur geschrieben, dass man auch hier nur falsche Lesung für 'tres notas' anzunehmen hat, um jeder Schwierigkeit ledig zu werden: denn dann sind eben dieselben drei notae M. M. C. gemeint, die in des Donatus Einleitung zu den Adelpen für die 'cantica mutatis modis' angegeben werden. Eine unverwerfliche Bestätigung dafür würde darin liegen, dass die Princeps mit 'quae tres continent m. m. c.' fortfährt: wenn nur nicht der alte Parisinus allerdings 'qui' gäbe, was seit Lindenbruch zur Vulgate geworden. Dieser ganze Zusatz übrigens mit seinem ungeschickten 'continent' ist entweder ein verunglücktes Autoschediasma des Excerptors, oder aber es ist mit Benutzung von Schopen's ansprechender Emendation (s. Anm. 65), zugleich mit Tilgung des wiederholten 'tres', der tadelloseste Sinn durch diese Schreibung herzustellen: 'ut significant, qui tres notas in scenis ponunt, quae continent mutatos modos cantici'.⁶⁸⁾

Nur noch eine, zweite Disharmonie zwischen der Plautinischen Semeiosis und anderweitigen Berichten bleibt jetzt zu erledigen, durch die wir wiederum auf Diomedes zurückgeführt werden. Bei ihm heisst es nämlich p. 491, 24: 'in canticis autem unum tantum debet esse persona, aut, si duae fuerint, ita esse debent ut ex occulto una audiat nec conloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat'. War uns bisher ein conciliatorisches Verfahren gestattet, so ist uns hier dieser Weg gänzlich verschlossen; wir stehen einer Angabe gegenüber, die, wenn sie sich auf unsere römische Komödie beziehen soll, einfach niedergeschlagen und rücksichtslos aus dem Wege geräumt werden muss, weil sie ihrerseits den verbürgtesten Thatsachen ins Gesicht schlägt. Sowohl Wolff als Grysar haben sie mit Gewicht in den Vordergrund gestellt und zum Theil zum Ausgangspunkte ihrer Begriffsbestimmung des Canticum gemacht, aber es mit der Nachweisung sehr leicht genommen. Der letztere begnügt sich p. 369f. einige wenige Beispiele beizubringen, auf welche die Angabe gerade passt, ohne sich diejenigen, auf die sie nicht passt, weiter kümmern zu lassen. Wolff erkannte wenigstens p. 11 die Nichtigkeit der Behauptung, dass,

⁶⁸⁾ Im Wesentlichen zu demselben Resultat ist Dziatzko p. 100 gekommen, wenn auch mit Modificationen und auf etwas anderm Wege, indem er namentlich das 'numeros' auf Misverständnis der drei, zugleich als Zahlzeichen gültigen Buchstaben M. M. C. zurückführt: was auch möglich ist, so grob auch der Misgriff wäre.

wenn eine zweite Person zugleich mit auftrete, sie nur 'ex occulto audire nec conloqui, sed secum verba facere' dürfe, da es der Fälle allzu viele gebe, in denen eine, selbst zwei Personen, vom Hauptsprecher unbemerkt, nicht nur 'secum', sondern auch 'inter se aut interdum ad spectatores' sprächen; er tröstete sich indess über diesen Widerspruch der Thatsachen mit einem 'Diomedes ipse oblitus est'. — Wir müssen weiter gehen und viel stärker auftreten: der ganze Bericht bei Diomedes, mag er nun so von Sueton herühren oder nicht, ist in der Ausschliesslichkeit, mit der er auftritt, grundfalsch. Er ist es erstlich darum, weil er auf die Septenarscenen, die doch, wie wir gesehen haben, sämmtlich zu den cantica zählen, ganz und gar keine Anwendung erleidet: wofür ich einzelner Nachweisungen durch die p. 608ff. aufgestellte Tabelle überhoben bin. Er bleibt es aber auch, wenn wir ihn in favorem dahin interpretiren, dass nur die Cantica im strengern Sinne, die in lyrischen Metren 'saepe mutatis modis' gedichteten Scenen gemeint seien. Treten nicht z. B. im Poenulus V, 4 Adelphasium und Anterastylis gleich von vorn herein in lyrischem Zwiegespräch zusammen auf? nicht gleichfalls im Pseudulus IV, 1 Pseudulus und Simmia? nicht im Epidicus II, 2 sogar die drei Personen Epidicus, Apocides und Periphanes? und ebenso im Truculentus II, 7, wenn auch nach einem vorangehenden Monolog, doch dann Phronesium mit dem Sklaven und dem Miles? Wenn uns diese Scenen als Cantica durch das urkundliche C ausdrücklich beglaubigt sind, so lassen sich, nachdem einmal die Kriterien zur Unterscheidung von Cantica und Diverbia gefunden sind, zahlreiche andere, die zufällig kein solches C vor sich haben, mit gleicher Beweiskraft ohne Mühe hinzufügen.

Häufig genug freilich und bei Plautus besonders beliebt ist, wie die Tabelle zeigt, die Anordnung diese, dass die Scene mit einem lyrischen Monolog beginnt, von dem dann zu einem Dialog in Septenaren übergegangen wird. Und gerade diese Wahrnehmung mag es gewesen sein, die denjenigen, die einmal die lyrischen Cantica und die Septenarpartien, als mit jenen nicht eigentlich homogen (was sie ja auch nicht sind), von einander gänzlich trennten, den Anlass gab zu der bei Diomedes vorliegenden Bestimmung. Man machte eben das Resultat einer Beobachtung des factisch überwiegenden in kurzem Ausdruck zur Regel, stellte ungenau als bindendes Gesetz auf, was in Wahrheit nur der von der Mehrzahl der Beispiele abstrahirte Usus war. — Sehr möglich sogar, dass ein viel stärkerer Nachdruck, als bisher geschehen, auf das

zweimalige 'debet' 'debent' bei Diomedes zu legen ist, d. h. dass nicht sowohl der factische Thatbestand historisch berichtet werden soll, als vielmehr die theoretische Vorschrift einer Poetik des Plautus (oder speciell der Komödie) 'ut esse oportet', in Form eines Lehrsatzes mitgetheilt wird: ungefähr in dem Sinne wie die Horazischen Regeln 'neve minor neu sit quinto productior actu fabula' und 'nec quarta loqui persona laboret', welche nicht nur nicht hindern, sondern vielmehr nöthigen, auf das Vorkommen auch des Gegentheils zu schliessen. — Auf das Bedenkliche, gar nicht sehr Verlässliche, wahrscheinlich ziemlich Fragmentarische der ganzen Fassung des Diomedischen Excerpts, in welchem nirgends mit Sicherheit zu erkennen, wo von griechischen, wo von römischen Einrichtungen die Rede ist, will ich hier nicht weiter eingehen; gewiss ist, dass es an Klarheit, Ordnung, Vollständigkeit viel zu wünschen übrig lässt. *)

*) Indem mir das Vorstehende jetzt im Druck wieder vor Augen tritt, finde ich, um Misverständniss zu vermeiden, eine Bemerkung nicht überflüssig, welche die p. 621f. angestellten Verhältnissrechnungen betrifft. Wenn daselbst auch *Cistellaria*, *Amphitruo* und *Aulularia* mit in die Gemeinschaft der übrigen Stücke gezogen sind, so ist das nur der Vollständigkeit wegen geschehen, aber mit dem selbtsverständlichen Vorbehalt, dass in den genannten Stücken die Scenenzählung eine exacte darum gar nicht sein kann, weil sie so lückenhaft auf uns gekommen sind, dass nicht zu ermessen ist, wie sich durch den Zutritt der verloren gegangenen Scenen das Verhältniss der drei Klassen verändern würde. Von Erheblichkeit würde die Differenz keinesfalls sein. — Vielleicht vermisst man auch eine ausdrückliche Erklärung darüber, wie in Absicht auf die Vortragsweise diejenigen trochaischen (auch iambischen) Septenare anzusehen seien, welche nicht in fortgesetzter Folge ganze Scenen bilden und den obigen Entwicklungen zufolge melodramatisch waren, sondern einzeln oder paarweise oder überhaupt in ganz geringer Anzahl unter lyrische Verse, also recitativisch vorgetragene, namentlich Octonare, gemischt erscheinen. Ich habe sie sämmtlich um der Gesellschaft willen ebenfals als lyrisch, also recitativisch angesehen, kann aber nichts Zwingendes entgegenstellen, wenn sich etwa jemand lieber die Vorstellung bildet, sie hätten auch in ihrer recitativischen Umgebung doch ihren melodramatischen Charakter bewahrt und durch solche Mischung beider musikalischen Vortragsarten den bezüglichen Scenen einen desto grössern Reiz verliehen: — obwohl mich das doch als eine etwas künstliche Annahme anmuthet. Man muss eben nicht alles wissen wollen, weil man nicht alles wissen kann: denn 'est etiam nesciendi ars quaedam'.