

GESAMMELTE ABHANDLUNGEN

ZUR

MITTELLATEINISCHEN RYTHMIK

VON

WILHELM MEYER AUS SPEYER
PROFESSOR IN GÖTTINGEN.



BAND 1

BERLIN

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

1905

III.

DER LUDUS DE ANTICHRISTO

UND

ÜBER DIE LATEINISCHEN RYTHMEN.

(Aus den Sitzungsberichten der bayerischen Akademie der Wissenschaften.
Philos.-philol. Classe, 1882, I S. 1—192.)

Kaum eine andere mittellateinische Dichtung hat in neuester Zeit mehr Beachtung und Beifall gefunden, als das von Pez entdeckte, von ihm und von Zezschwitz herausgegebene¹⁾, dann von Wedde²⁾ und von Zezschwitz übersetzte Spiel vom Antichristen. Während Hase und Wilken es weniger hoch stellten, haben Holland, Janssen, Zezschwitz, Wedde und Scherer³⁾ ihm die wärmsten Lobspprüche gespendet. Und die Dichtung verdient allerdings Studium und Lob in reichem Maße, als ein würdiges Erzeugnis der Blütezeit der mittelalterlichen lateinischen Poesie und als ein Vertreter der so

1) Bernh. Pez Thesaurus Anecdotorum II, 3, S. 187—196 (Abdruck in Shakespeare Society 1847, Chester Plays II). Zezschwitz: 1) Der Kaisertraum des Mittelalters, Leipzig 1877. 2) Vom römischen Kaisertum deutscher Nation, Leipzig 1877 (217 Seiten Einleitung, 23 Seiten Text, 1 Seite Faksimile). 3) Das Drama vom Ende des römischen Kaisertums, Leipzig 1878 (Übersetzung).

2) Das Drama vom römischen Reiche deutscher Nation, Hamburg 1878.

3) Karl Hase, das geistliche Schauspiel 1858, S. 25—30. Wilken, Gesch. der geistlichen Spiele in Deutschland 1872, S. 145—152. Holland, Gesch. der altdutschen Dichtkunst in Bayern 1862, S. 612—623. Janssen, Gesch. des deutschen Volkes I S. 231. Scherer, Gesch. der deutschen Literatur, S. 77—79; vergl. denselben in der Zeitschrift für deutsches Altertum, 24 S. 450. (1904) Froning, das Drama des Mittelalters (in Kürschners Deutscher National-Literatur) I 199—224 kennt nur Zezschwitz; übersetzt in Gundlach, Heldenlieder III, 1899 S. 319—323; vgl. W. Creizenach, Geschichte des mittelalterlichen Dramas I, 1893 S. 79—86.

schwierigen dramatischen Dichtungsart, in welchem durch Instinkt viele Gesetze derselben beobachtet sind.

Trotz allen Lobes ist es doch dem Dichter in vielen Stücken schlecht ergangen. Zezschwitz hat zwar eingesehen, daß der Traktat des Adso die alleinige Vorlage des Gedichtes sei, hat aber nicht den Inhalt desselben von Stufe zu Stufe mit seiner Vorlage verglichen: der Weg, der allein zum richtigen Verständnis desselben führt. Dann meinte er, die Münchner Handschrift (no. 19411, in welcher allein das Gedicht enthalten ist), habe den Text fast fehlerlos überliefert, und hat sich deshalb mit einem Abdruck der Handschrift begnügt, der ein Facsimile ersetzen soll. In Wahrheit ist aber der Wortlaut in dieser Handschrift durch viele Fehler entstellt, so daß jeder sehen muß, wie er sich durch Kritik und richtige Interpunktion den Druck Zezschwitz's verbessern und verständlich machen kann. Endlich von der Form des Gedichtes schreibt Wedde 'Antike Metrik darf man hier gar nicht erwarten. Klassischen Zunftphilologen ist im Interesse ihres Wohlbefindens von der Lektüre des Originals aufs dringendste abzuraten — ein Schlaganfall wäre beim Anblick dieser "Längen und Kürzen" etwas sehr Wahrscheinliches. Und auch von unserer heutigen Jamben- und Trochäenhackbrettpoetik ist hier keine Rede'. Was Wedde wohl tut, wenn wieder so ein klassischer Philologe nachweist, daß auch unser Dichter sein Haupt unter das Joch eines streng bestimmten Versgesetzes gebeugt und sich nicht geschämt hat, Silben zu zählen und darauf zu achten, daß er die Worttöne ja nicht unrichtig stelle?

Deshalb schien es mir eine Pflicht gegen den Dichter zu sein, erstlich den Inhalt der Dichtung mit der Quelle zu vergleichen, sodann den Wortlaut des Gedichtes möglichst gereinigt und verständlich wiederzugeben, endlich die rythmischen Formen, deren sich dieser Dichter bediente, mit den Formen der anderen rythmischen Dichter jener Zeit zu vergleichen und so deutlicher zu erklären.

Die Sage vom Antichristen¹⁾ gehört zu den wichtigsten christlichen Sagen, da sie nicht nur die Theologen fast aller Zeiten beschäftigt, sondern auch oft genug bei politischen Aufregungen

1) Theologisches Hauptwerk hierüber ist das Buch des Thomas Malvenda de Antichristo Leyden 1647; vgl. besonders Alexandre Oracula Sibyllina (1856) tom. II p. 490—516. (1904) Vgl. jetzt W. Bousset, der Antichrist, 1893.

eine Rolle gespielt hat. Der Sagenstoff, welcher sich in der griechischen Kirche hierüber gesammelt hatte, wurde wahrscheinlich schon vor dem 8. Jahrhundert, mit ebenso großer Belesenheit als reicher Phantasie dargestellt und weiter ausgemalt in einer Schrift, die den Namen des Methodius trägt. Im Abendlande hatte schon Agobard am Ende seiner an Ludwig den Frommen gerichteten Schrift *de Judaicis superstitionibus* gewünscht: *Utinam juberet religiosissimi Imperatoris industria alicui de suis, ut colligeret omnia quae a magistris ecclesiae in scripturis sanctis de Antichristo intelligenda vel exposita vel signata sunt*. Dieser Wunsch war vielleicht schon erfüllt. Denn schon in mehreren Handschriften, welche in das 8/9. Jahrhundert gesetzt werden, findet sich eine lateinische Übersetzung des Methodius, welche dann im Mittelalter wegen des Namens ihres angeblichen Verfassers bei Theologen wie Historikern Verbreitung und Einfluß gewann¹⁾. Dies Ansehen machte ihr nur eine Schrift streitig, welche aus derselben hervorgegangen ist. Die Schicksale dieser zweiten Schrift sind von Froben in Alcuins Werken (IV p. 526 = Migne Cursus 101 p. 1289) dargelegt. Zuerst schrieb Adso vor 954 auf Wunsch der Königin Gerberga diesen Traktat nebst einer an die Königin gerichteten Vorrede. Dann setzte Albuinus in ein dem Kölner Erzbischof Heribertus gewidmetes Sammelwerk (auch in der Münchner Handschrift 7797 f. 13—61) nicht nur die Schrift des Adso vollständig ein, sondern schrieb in der Vorrede zum ganzen Werke auch die Vorrede des Adso teilweise wörtlich ab. So findet sich der Traktat, selten mit des Albuinus Namen, sehr oft ohne jeden Namen und jede Einleitung in vielen Handschriften und ist deshalb unter des Alcuin und des Rabanus Namen und in den Supplementen zu Augustin gedruckt (Migne 40 p. 1130 und 101 p. 1289). Floß, der all dieses nicht wußte, ließ ihn wieder drucken in Haupts Zeitschrift (X, 265).

Adso, die Quelle unseres Dramas, schreibt die Kommentatoren der Bibel und besonders den Methodius aus und hat so ein ziem-

lich konfuses Ganze zusammengebracht. Er schildert zuerst, wie der Teufel bei der Empfängnis und Geburt des Antichristen tätig ist, sodann in welchen Städten derselbe geboren und aufgezogen wird, wie er auftritt und seine Macht auf Erden ausbreitet, insbesondere die Gläubigen schwer bedrängt. Erscheinen werde er nicht, nisi venerit discessio primum, id est, nisi omnia regna mundi discesserint a Romano imperio, cui prius subdita erant . . . Tradunt doctores nostri, quod unus ex regibus Francorum Romanum imperium ex integro tenebit, qui in novissimo tempore erit; et ipse erit maximus omnium regum et ultimus, qui postquam regnum suum fideliter gubernaverit ad ultimum Hierosolymam veniet et in monte Oliveti sceptrum et coronam suam deponet. hic erit finis et consummatio Romanorum et Christianorum imperii. Dann erscheine der Antichrist. Dies veranlaßt Adso noch einmal auf das Auftreten des Antichrists zurückzukommen, wie er sogar über die Trinität sich erhebe, in Jerusalem sich beschneiden lasse und von den Juden als der echte Messias aufgenommen werde¹⁾. Dann bekehrten Elias und Henoch die Juden zum Christentum, würden getötet, aber nach 3 Tagen wieder auferweckt. Nachdem der Antichrist 3 1/2 Jahr gewütet, werde er von Gott in Babylon oder auf dem Mons Oliveti auf seinem Throne getötet.

Aus dieser ungeordneten Sammlung einzelner Notizen läßt unser Dichter eine im einzelnen reichbelebte, aber doch im ganzen einfache, sich klar entwickelnde und immer mehr spannende Handlung emporsteigen; er verzichtet auf manche auffallende Einzelheiten, die Adso bot, auf alle theologischen Erörterungen, zu denen viel Anlaß nahe lag: er ist nur auf die lebendigste Gestaltung seines Stoffes bedacht, ein Verdienst, das einem mittelalterlichen Dichter besonders hoch anzurechnen ist. Zuerst macht sich der Kaiser die Christenheit untertänig und legt dann in Jerusalem die kaiserliche Krone ab. Da erscheint der Antichrist, unterwirft sich die Könige der Christenheit und mit deren Hilfe die Heiden, gewinnt durch Irrlehre die Juden, läßt dann diese, welche durch Elias

1) Vgl. A. v. Gutschmid in der historischen Zeitschrift 41 (1879) S. 152—154. Von demselben Gelehrten ist bald die Veröffentlichung des griechischen und lateinischen Textes samt Besprechung aller einschlägigen Fragen zu erwarten. (1904) Von Gutschmid angeregt hat Ernst Sackur 1898, Sibyllinische Texte und Forschungen, die lateinischen Texte des Methodius, des Adso und der tiburtinischen Sibylle veröffentlicht und ihren Ursprung untersucht.

1) Eine Handschrift (ohne Adsos Namen) hat hier eine Interpolation aus einem sibyllinischen Orakel saec. XI—XII, von dem bis jetzt drei Versionen gedruckt sind (bei Bede Migne 90 p. 1183, Gotfried von Viterbo Chronik. X p. 219, Forschungen z. d. Gesch. X p. 621 = Mon. Script. XXII p. 375). s. Sackur S. 100 und 127. (1905.)

und Henoch zum Abfall von ihm und zum Christenglauben bewogen sind, töten und will sich eben als dem obersten Gott und dem Herrn der Welt huldigen lassen, da wird er getötet und seine Anhänger kehren zur Kirche zurück.

Zum besseren Verständnis scheint mir notwendig, die einzelnen Teile des Dramas mit der benützten Quelle zu vergleichen.

Die Bühne (no. 1 des Textes) stellt die Erde dar, mit sieben Thronen. Auf der Seite im Osten steht der Tempel von Jerusalem, neben diesem der Sitz der Synagoge (1.) und der des Königs von Jerusalem (2.), der später (no. 48) als der Sitz des Antichristen in den Tempel verbracht wird. Auf der Seite im Westen steht das Imperium (no. 21. 30. 31), der Sitz des Kaisers (3.), der auch dem Umfange nach das Gegenstück zu dem Tempel von Jerusalem bildet, da auf demselben außer dem Kaiser noch die Kirche mit der Liebe und der Gerechtigkeit und der Papst ihren Platz einnehmen. Neben dem Imperium steht der anfänglich leere (no. 9 u. 38) Sitz des deutschen Königs (4.) und jener des Königs von Frankreich (5.)¹⁾. An der Hinterwand, der Südseite, steht der Sitz des Königs von Griechenland (6.), endlich jener der Gentilitas und des Königs von Babylon (7. vgl. no. 3). Da nun an dieser Seite wohl auch der Ein- und Ausgang (no. 99) gedacht werden muß, da ich aber zwischen den Ansdrücken *Ad austrum* (*sedes regis Grecorum*) und *Ad meridiem* (*sedes regis Babiloniae et Gentilitatis*) keinen Unterschied finden kann, so kann ich auch nicht bestimmen, welchen dieser Sitze der Dichter sich östlich, welchen westlich von diesem Eingange gedacht hat oder ob der Sitz des Königs von Griechenland sich neben dem König von Frankreich oder dem von Jerusalem befindet.

No. 2—36. Das Heidentum mit dem König von Babylon betritt mit einem längeren Gesange die Bühne und besteigt seinen Thron; ebenso das Judentum und ebenso die Kirche, begleitet von der Liebe und Gerechtigkeit und gefolgt vom Papste und dem Kaiser. In ähnlicher Weise nehmen dann noch die Könige von Frankreich, Griechenland und Jerusalem ihre Sitze ein (no. 2—9).

1) Die Sache läßt sich am einfachsten so denken, daß der Sitz der Synagoge nördlich (also auf der Zuschauerseite) vom Tempel, der des deutschen Königs nördlich vom Imperium, die der Könige von Jerusalem und von Frankreich südlich von den Hauptthronen stehen.

Der Kaiser läßt den französischen König auffordern, den Berichten der Geschichtsschreiber und dem römischen Rechte gemäß ihm zu huldigen und Waffendienst zu geloben. Als dieser trotzig antwortet, die kaiserliche Würde gebühre eigentlich den Franzosen, wird er besiegt und zur Huldigung gezwungen. Der König von Griechenland wird dann aufgefordert dem Kaiser zu huldigen und Tribut zu zahlen, und tut es willig. Ebenso der König von Jerusalem (no. 10—28). Da erhebt sich der König von Babylon, um das Christentum zu vertilgen, und berennt zuerst Jerusalem, die Geburtsstätte desselben. Zu Hilfe gerufen, schlägt der Kaiser, der *defensor ecclesiae*, ihn in die Flucht (no. 29—36).

Zur Erfindung dieser Handlung mag der Dichter angeregt worden sein durch die Worte *Adsos* von dem Könige, welcher '*Romanorum imperium ex integro tenebit*', und von der Macht des römischen Reiches: '*omnes populorum nationes Romae subiacebant et serviebant ei sub tributo*', wo manche Handschriften auch bieten '*Romanis subiacebunt et servient eis*'. Hauptsächlich aber haben beim Aufbau dieses Aktes, wie z. B. bei der Auswahl der auftretenden Könige, bei der geschickten Einfügung der Bedrohung und Verteidigung der Stadt Jerusalem, die Verhältnisse seiner Zeit, welche später näher beleuchtet werden, besonderen Einfluß auf den Dichter geübt. Um so deutlicher ist *Adsos* Einfluß in der folgenden Handlung zu spüren.

Der siegreiche Kaiser betritt den Tempel von Jerusalem, nimmt die Kaiserkrone vom Haupte und gibt, die Krone und das Scepter in den Händen haltend, Gott die Kaiserherrschaft zurück '*Tibi imperium resigno, regi regum, per quem reges regnant, qui solus imperator dici potes et es*'. Hierauf kehrt er zurück, aber nicht auf den kaiserlichen Thron, sondern auf den bisher leeren Sitz des deutschen Königs. Die Kirche allein bleibt im Tempel zurück (no. 37 u. 38). Diese Handlung beruht durchaus auf den oben (S. 139) angeführten Worten *Adsos*: dies ist auch die von *Adso* hervorgehobene *discessio* '*omnia regna mundi discesserint a Romano imperio, cui prius subdita erant*'.

Der Antichrist und die Heuchler spielen von jetzt an Hauptrollen im Drama; es ist daher notwendig, daß wir uns über deren Wesen klar werden. Der Antichrist ist kein gewöhnlicher Betrüger, kein bloßer Pseudochristus, der morgen diesen Namen

wieder ablegen und ein gewöhnlicher Mensch sein kann, sondern er ist ein Doppelwesen, fast wie Christus. Adso hebt wiederholt hervor, welche Mühe der Teufel bei der Erzeugung und bei dem Heranwachsen des Antichrists sich geben wird 'plenitudo diabolicae potestatis et totius malitiosi ingenii in eo habitabit'. Wie Adso vorgebildet hat 'maligni spiritus erunt duces eius et socii semper et comites indivisi', so führen (praecedent no. 42) zwei Geister den Antichristen in die Menschheit ein und bleiben ihm zur Seite. Daß unser Dichter hiefür die Gestalten der Heuchelei und Irrlehre gewählt hat, hat eine bemerkenswerte Parallele bei Otto von Freising, der ebenfalls diese beiden Kräfte dem Antichristen beistehen läßt¹⁾. Der Antichrist steht über diesen Geistern, welche die Mitwisser seiner Bosheit sind. Daher der Ton, in dem er zu ihnen spricht. Die Heuchler dagegen sind keine Geister, keine Mitwisser des Antichristen und ihrer eigenen Bosheit sich nicht bewußt; sie sind nur verblendete Menschen, wie die Franzosen, welche den Antichristen wirklich für den halten, als welchen die Heuchelei ihn ankündigt²⁾.

Nachdem der Kaiser die Krone niedergelegt und den Sitz des deutschen Königs eingenommen hat, wiederholen Kirche, Heidentum und Judentum ihre früheren Gesänge ganz oder nur zum Teile. Während dieser Gesänge treten die Heuchler auf, suchen zuerst durch Demut und Schmeichelei alle Fürsten zu gewinnen, wenden sich dann insgesamt zum König von Jerusalem, den sie völlig für sich gewinnen. Jetzt tritt der Antichrist auf, der seinen Panzer unter anderen Gewändern verbirgt (vgl. zu no. 40 des Dramas), begleitet von der Heuchelei und der Irrlehre. Er verkündet: Jetzt sei die Stunde seiner Herrschaft gekommen; sie, die er zu diesem Zwecke herangezogen, sollten ihm helfen Christi Lehre zu vertilgen, indem die Heuchelei die Gunst der Laien gewinne, die Irrlehre die Kleriker verführe. Die beiden gehen ihm dann

voran und die Heuchelei verkündet den Heuchlern die Ankunft des Antichristen. Diese begrüßen ihn freudig, die Religion sei schon längst in Verfall, die Kirche und besonders die Kirchenfürsten seien verweltlicht. Er solle die Herrschaft übernehmen und die Welt reformieren. Der Antichrist tritt in Worten wie in der Kleidung anfangs bescheiden auf und fragt, wie er, der Unbekannte, dies erreichen solle. Die Heuchler verkünden, sie hätten ihm die Laien gewonnen, er solle die Lehre der Geistlichen überwinden. Den Thron von Jerusalem würden sie ihm verschaffen, das übrige müsse er selbst tun. Der Antichrist erklärt sich dazu bereit. Darauf vertreiben sie den König von Jerusalem, krönen den Antichristen und stellen seinen Thron in den Tempel.

Außer den oben schon erwähnten Zügen sind dem Adso noch andere nachgebildet: daß der Antichrist gleich nach Niederlegung der Kaiserkrone erscheint, daß er zunächst nach Jerusalem geht und dort seinen Thron in dem Tempel aufstellt (Hierosolymam veniens . . . suam sedem in templo sancto parabit).

Der Antichrist schickt sich nun an, die Reiche der Erde zu unterwerfen, die Christen, dann (V. 285) die Heiden, endlich (V. 301) die Juden. Es ist bemerkenswert, daß er nichts gegen Christus sagt, sondern den Christen gegenüber sich ausgibt für Christus, den vom Himmel gesandten Gottessohn, den Heiden gegenüber für den Feind aller Götzenbilder und den Juden gegenüber für den ersehnten Messias. Zuerst läßt er durch die Heuchler dem griechischen Könige ankündigen, er müsse sich unterwerfen oder kämpfen. Dieser huldigt ihm und der Antichrist malt ihm den ersten Buchstaben seines Namens auf die Stirne. Dem französischen Könige sendet er nur Geschenke; er werde ihm gewiß zufallen, da ja die spitzfindige Klügelei dieses Königs und seiner Leute ihm den Weg bereitet habe. Das geschieht wirklich. Der Antichrist küßt den König (nur diesen!) und bezeichnet ihn und die Seinen mit dem Male. Dem deutschen Könige, der wegen der kriegerischen Tüchtigkeit sehr zu fürchten sei, werden auch Geschenke gesendet, doch von diesem als die Versuchung eines Betrügers mit stolzen Worten zurückgewiesen. Darauf sendet der Antichrist sein Heer gegen die Deutschen, allein es wird geschlagen. Da versucht der Antichrist sein letztes Mittel: Wunderzeichen. Er heilt Kranke und weckt einen scheinbar Toten auf: der deutsche König wird im

1) Chronicon 8, 1 Civitas Christi primo violentam a civitate mundi sub tyrannis infidelibusque regibus, secundo fraudulentam haereticorum, tertio fictam hypocritarum tempore persecutionem passa, ultimam tam violentam quam fraudulentam fictamque ac omnium gravissimam sub Antichristo passura erit. Vgl. 8, cap. 3 zu Ende.

2) So erklären sich die scheinbaren Widersprüche zwischen V. 152—158 und 178—182, welche Scherer (Zeitschr. f. d. Altertum 24, 451) bewogen, die V. 151—170 und unbestimmte Teile der benachbarten Spielordnung für unpassende, spätere Interpolation zu erklären.

Glauben irr, unterwirft sich und wird samt den Seinen mit dem Male gezeichnet. Ja er wird sogar mit dem Schwerte belehnt und unterwirft dem Antichristen die Heidenschaft mit dem König von Babylon, der huldigt und mit dem Male gezeichnet wird (no. 49—81).

Wichtige Bestandteile dieser Handlung sind aus *Adso* entlehnt. Auch dort wird ausgemalt, wie der Antichrist 'extollitur supra omne quod dicitur deus'. Auch sein Vorgehen ist dasselbe 'reges et principes primum ad se convertet et deinde per illos ceteros populos' und 'qui in eum crediderint, signum characteris eius in fronte suscipient'. Ja die Disposition fast des ganzen Aktes hat unser Dichter von dort entlehnt. *Adso* sagte: Eriget se contra fideles tribus modis id est terrore, muneribus et miraculis; dabit credentibus in se auri atque argenti copias; quos muneribus corrumpere non poterit, terrore superabit; quos autem terrore non poterit vincere, signis et miraculis seducere tentabit: von unserem Dichter werden gegen den griechischen König terrores aut bellum (V. 200) angewendet, gegen den französischen munera (V. 219), gegen den deutschen signa (V. 275)¹⁾. Der König von Babylon wird nicht wie früher (no. 36) nur in die Flucht geschlagen, sondern dem Antichristen unterworfen; daß dieses durch den deutschen König geschieht, ist durch die obige Stelle des *Adso* 'ad se convertet reges et per illos ceteros populos' und eine damalige Volksmeinung vorbereitet. Wenigstens sagt Otto von Freising in seinem Chronikon (8 cap. 3 zu Ende) der Antichrist werde nur durch Heuchelei und den Trug der Irrlehre schaden, 'tormenta vero per potentem ad hoc sibi ascitum sanctis intentaturum. Si qui vero unum eum potentem utpote Romanorum imperatorem ad hoc adscire contendunt . . . non calumnior'.

Der Antichrist läßt nun den Juden verkünden, er sei der wahre Messias, der sie aus der Knechtschaft zur Herrschaft erlösen werde. Freudig eilen sie ihm entgegen und werden ebenfalls mit

1) (1904) Auch Herrad v. Landsberg, die nichts mit dem Ludus zu tun hat, folgt hier *Adso*. Der Hortus deliciarum (ed. Straub/Keller 1879/99) zeigt Tafel 62 im 1. Streifen Erschlagene = terror; im 2. werden reges durch munera, im 3. Juden durch signa gewonnen. Auch diese signa sind die drei ersten der von *Adso* genannten: Faciet ignem de coelo terribiliter venire, arbores subito florere et arescere, mare turbare et subito tranquillari.

dem Male gezeichnet. Da erscheinen die Propheten Elias und Henoch und belehren die Juden, daß Christus der wahre Messias, dieser aber ein Betrüger sei. Die Juden bekehren sich zum Christentum. Dem Antichristen werfen die Propheten seinen Betrug vor und sterben dann mit den Juden den Märtyrertod als wahre Christen (no. 82—99).

So hieß es schon bei *Adso*: dicet Judaeis: Ego sum Christus vobis repromissus, qui ad salutem vestram veni, ut vos, qui dispersi estis, congregem et defendam. Tunc ad eum concurrent . . . Tunc mittentur in mundum duo magni prophetae, Elias et Enoch, qui contra impetum Antichristi fideles divinis armis praemunient. Postea . . . Antichristus eos interficiet¹⁾.

So auf dem Gipfel der Macht, aber auch der Bosheit angelangt, beruft der Antichrist alle Könige mit ihren Mannen, um sich feierlich huldigen zu lassen, da jetzt die ganze Erde in Frieden ihm gehorche. Da donnert es über ihm und er stürzt herab. Seine entsetzten Anhänger kehren zur triumphirenden Kirche zurück, die den Gesang anstimmt, in den alle Anwesenden einstimmen: Lobet Gott unsern Herrn. Auch hier finden sich frei verwendete Elemente des *Adso*, welcher angibt, nach einer Überlieferung werde der Antichrist von Gott getötet werden spiritu oris sui, nach einer andern von dem Engel Michael in monte Oliveti in papilione et solio suo: nach seinem Untergange werde den Verführten noch einige Zeit zur Rückkehr und Buße gelassen werden.

Anspielungen auf Zeitverhältnisse finden sich in unserem Drama, doch nur wenige deutliche. Holland und Zezschwitz fanden in dem no. 29—36 geschilderten Zuge zur Befreiung Jerusalems eine Anspielung auf den Kreuzzug Friedrich Barbarossas, der letztere insbesondere in der Niederlegung der Krone und dem Leerbleiben des kaiserlichen Thrones eine Anspielung darauf, daß

1) (1904) In der Sammlung des *Adso* ist Verwirrung. Der Antichrist weilt 3½ Jahre auf Erden. Ebenso lang wirken Enoch und Elias, ja mehr, da sie 'ante eius exortum' auftreten. Sie lehren und bekehren nicht nur die Juden zum Christentum, sondern befestigen auch die Christen im Glauben. Erst am Ende der 3½ Jahre tötet der Antichrist die Beiden und dann alle, welche nicht zu ihm abfallen. Unser Dichter schafft auch hier einfache Ordnung; bei ihm sterben freilich nur frühere Juden den Märtyrertod; alle andern glauben an den Antichrist.

auf dem Mainzer Reichstage im Jahre 1188 der Kaiser den Hauptsitz nicht einnehmen wollte, weil derselbe dem Herrn zukomme. Wedde und besonders Scherer haben sich dieser Ansicht nicht angeschlossen. Der letztere leugnet jede direkte Anspielung auf einen Kreuzzug und setzt die Entstehung der Dichtung in die frühere Regierungszeit Friedrichs, in die Jahre nach oder lieber vor 1160, da damals die inneren Streitigkeiten des Königreiches Jerusalem in Europa besonderes Aufsehen gemacht hatten.

Die bezüglichen Teile der Dichtung sind in Kürze folgende: Neben dem Kaiser werden genannt: der König von Frankreich wohl als Repräsentant der abendländischen und der König von Griechenland als Repräsentant der griechischen Christen, der König von Jerusalem wegen der besonderen Stellung dieses Reiches. V. 117—146 weisen auf eine Zeit, wo Jerusalem von den Muhamedanern wieder ernstlich bedroht wurde. Die Rolle des Papstes ist allerdings eine auffallende. Er besteigt anfänglich mit der Kirche den Thron des Kaisers, und bleibt als stumme Person auf demselben während des ganzen Stückes, sogar als die Kirche und alle anderen nach Jerusalem ziehen. Man könnte daran denken, das Drama sei während der heftigen kirchlichen Streitigkeiten im Ende der 50er oder im Anfange der 60er Jahre geschrieben und der Dichter habe, wie z. B. Radewin, es gemieden, für eine bestimmte Partei sich auszusprechen. Allein der Grund kann auch ein anderer sein. Bei Methodius ist natürlich vom Papst keine Rede, bei Adso auch nicht. Wollte unser Dichter ihn einführen und mithandeln lassen, so mußte er, wenn der Stoff nicht zu sehr abgeändert werden sollte, ihn auch vom Antichristen verführt werden, also eine wenig rühmliche Rolle spielen lassen. Dies allein kann ihn veranlaßt haben, den Papst so im Hintergrund zu halten.

In Betreff der deutlicheren historischen Anspielungen hat Prof. Wilh. v. Giesebrecht, welcher auch dieses Drama genau untersucht hat, folgendes Urteil gefällt, dessen Mitteilung er gütigst gestattete: "Die historischen Beziehungen im Spiele vom Antichrist sind nicht so klar, daß sich genau die Zeit der Abfassung bestimmen ließe. Keinem Zweifel wird unterliegen, daß bei der Person des Kaisers nur an Kaiser Friedrich I. gedacht werden kann; es kann dann nicht vor der Kaiserkrönung desselben (18. Juni

1155) entstanden sein. Da in dem ersten Teile des Spiels wegen der Vereinigung des Kaisertums und Königtums in Friedrichs Person der königliche Thron Deutschlands leer bleibt, ist meines Erachtens an eine Zeit zu denken, wo faktisch es neben dem Kaiser keinen deutschen König gab. Da Friedrichs Sohn Heinrich im Juni 1169 zum König gewählt und bald darauf gekrönt wurde, dürfte das Spiel nicht nach dem Juni 1169 abgefaßt sein. Das Verhältnis zwischen dem Kaiser und dem Könige von Frankreich erscheint im Spiele (V. 69 ff., 219—224) als ein feindliches, und in der Tat war jenes Verhältnis in den Jahren 1155—1169 meist so gespannt, daß man den Ausbruch eines Krieges befürchtete, besonders in den Jahren 1162—1166¹⁾. Augenscheinlich ist, daß in der Zeit, wo das Spiel gedichtet wurde, Kreuzzugsgedanken das Abendland beherrschten, aber seit dem unglücklichen Ausgange des zweiten Kreuzzugs hat man sich unablässig mit solchen Gedanken beschäftigt. Schon 1150 plante man einen neuen Kreuzzug in Frankreich²⁾. Friedrich wollte 1165 eine Kreuzfahrt unternehmen, wenn es ihm gelänge das kirchliche Schisma beizulegen³⁾. Am 14. Juni 1165 erließ Alexander III. eine Bulle⁴⁾, in welcher er alle Christen zur Verteidigung der heiligen Stätten aufrief, und in den nächsten Jahren wurden in Frankreich und England Kollekten gesammelt, um Kreuzfahrer auszurüsten. So nahe es auch liegt das Spiel mit Friedrichs Kreuzfahrt i. J. 1189 in Verbindung zu bringen, halte ich dies doch nicht für tunlich, weil dann der leere deutsche Königsthron unerklärt bleibt und Frankreich damals dem Kaiser zur Kreuzfahrt verbündet war. Beziehen sich die bekannten Äußerungen des Gerhoh von Reichersberg in seinem Werke über den Antichrist⁵⁾ auf unser Spiel, so müßte dasselbe etwa um 1160

1) In dem Manifest des Kaisers über die Reichstagsverhandlungen zu Würzburg 1165 heißt es: . . regem Francorum, qui nulla nostra culpa praeunte una cum Rolando, imperii nostri hoste publico, eiusque sequacibus imperialem nostrum honorem manifeste molitur auferre. — Mon. Germ. Legg. II 137.

2) Kaiserzeit IV 335 ff.

3) Schreiben Erzbischofs Reinald an König Ludwig VII bei Du Chesne, Scriptores IV 727.

4) Rymer, Foedera I 21.

5) Lib. I cap. 5. Sacerdotes . . iam non ecclesiae vel altaris ministerio dediti sunt, sed exercitiis avaritiae, vanitatum et spectaculorum, adeo ut ecclesias ipsas, videlicet orationum domus, in theatra commutent ac mimiciis ludorum

schon bekannt gewesen sein; denn Gerhoh schrieb jenes Werk in der Hauptsache im Jahre 1161, setzte aber 1163 noch die zweite Vorrede hinzu. Mit gutem Grund wird man das Spiel in die Zeit um 1160 setzen können; jede genauere Zeitbestimmung erscheint bedenklich.“

Betrachten wir die verschiedenartigen Weihnachtsspiele des 12. und 13. Jahrhunderts: sie lassen sich auf eine ursprüngliche Dichtung zurückführen. Ebenso sind die verschiedenen Passions- und Auferstehungsspiele nur Weiter- und Umbildungen einer ursprünglichen Dichtung. Da Gerhoh ein Antichristspiel gekannt hat, so dürften wir, falls das unsere erst später entstanden wäre, ganz sicher annehmen, daß es eine Umbildung jenes von Gerhoh gekannten sei. Allein es wird sich später bei Untersuchung der rythmischen Formen zeigen, daß wir es mit einer Originaldichtung zu tun haben. Demnach müssen wir schließen, daß dieses Drama schon vor 1161/3 existierte. Was Gerhoh davon erzählt, stimmt mit dem unsern (denn das Wunder des Elisäus hat nichts damit zu tun); daraus anderseits, daß unser Spiel in dem Benediktbeurer Weihnachtsspiel ausgeschrieben ist, erkennen wir, daß es ziemlich verbreitet war.

spectaculis impleant. Inter quae nimirum spectacula adstantibus ac spectantibus ipsorum feminis interdum et Antichristi . . . non ut ipsi aestimant imaginariam similitudinem exhibent, sed in veritate, ut credi potest, iniquitatis ipsius mysterium pro parte sua implent . . . Quid ergo mirum, si et isti nunc Antichristum vel Herodem in suis ludis simulantes eosdem non ut eis intentioni est ludicro mentiuntur sed in veritate exhibent, utpote quorum vita ab Antichristi laxa conversatione non longe abest? . . . Contigit, ut comperimus, aliquando apud tales ut eum quem inter ludicra sua quasi mortuum ab Elisaeo propheta suscitandum exhiberent peracta simulatione mortuum invenirent. Alius item Antichristo suo quasi suscitandus oblatum (vergl. No. 69 des Dramas) intra septem dies vere mortuus, ut comperimus, et sepultus est. Et quis scire potest, an et cetera simulta, Antichristi scilicet effigiem, daemonum larvas, Herodianam insaniam in veritate non exhibeant? . . . Exhibent praeterea imaginaliter et salvatoris infantiae cunabula, parvuli vagitum, puerperae virginis matronalem habitum, stellam quasi sidus flammigerum, infantum necem, maternum Rachelis ploratum. Sed divinitas insuper et matura facies ecclesiae abhorret spectacula theatralia, non respicit in vanitates et insanias falsas, in quibus viri totos se frangunt in feminas . . . clerici in milites, homines se in daemonum larvas transfigurant . . . (sunt) in coetu talium nonnulli genere clari, litterarum scientia illustres, divitiis ampli, corporis et vestium cultu splendidi. Gerhohi opera ined. cur. Scheibelberger I (1875) p. 25.

Der Dichter war ein Geistlicher, wie Sprache und Inhalt anzeigen, aber ein Freund der weltlichen Prälaten, wie Scherer aus V. 171—174 folgerte, und endlich ein guter Deutscher. Denn er lobt nicht nur auf das Wärmste die Kriegstüchtigkeit der Deutschen (V. 227—232 u. 271—274), sondern er läßt auch den Kaiser dem terror und den munera des Antichristen widerstehen, und erst den signa desselben erliegen, die nach dem Evangelisten so wundersam sind, ut in errorem inducantur si fieri potest etiam electi. Doch auch darin geht er nicht zu weit. Denn auch der deutsche König empfängt das Mal des Antichristen und dient ihm. Ja, wenn man überhaupt an eine Tendenz denken darf, möchte hierin für den Kaiser eine leise Warnung liegen: wenn auch noch so edel und kriegstüchtig, möge er bei den kirchlichen Streitigkeiten sehr auf der Hut sein, daß er seine Macht nicht dem Dienst des Bösen weihe. Allein die Hauptstücke der Dichtung, die Niederlegung der Kaiserkrone und die glorreiche Rolle der Juden, an die damals niemand dachte, zeigen, daß der Dichter nur den ihm vorliegenden Stoff möglichst lebendig darstellen wollte.

Das ist ihm in jeder Beziehung gelungen. Denn es sind nicht nur, was allgemein anerkannt wird, die Anlage des Dramas und die einzelnen Gedanken vortrefflich, sondern auch die Form erscheint mir eine durchaus entsprechende zu sein. Die Ausdrucksweise ist frei von gelehrten Dunkelheiten, aber doch kräftig und würdevoll. Die lateinische Sprache ist zudem bei diesem Drama eher erträglich als bei irgend einem andern; denn wenn das Gedichtete wirklich geschehen wäre, so hätten sich viele der vorkommenden Personen eben jener Sprache bedient. Über die rythmischen Formen s. nachher S. (184—189).

T: die Handschrift früher in Tegernsee, jetzt in München cod. lat. 19411 in 8^o saec. XII—XIII (ihren reichen Inhalt verzeichnet Wattenbach im Neuer Archiv 1892 S. 33; ein Faksimile in Zezschwits Ausgabe), aus welcher Poz (P), Zezschwitz (Z) und jetzt Meyer (M) den Text herausgegeben haben. Statt e in T setzte ich stets ae, statt e in T setzte ich oft e. Das Kleingedruckte ist in T fast immer unterstrichen. Endlich ist in T alles fortlaufend geschrieben.

- 1) Templum domini et VII sedes regales primum collocentur in hunc modum: Ad orientem templum domini; hinc collocantur sedes regis Hierosolimorum et sedes Sinagogae. Ad occidentem sedes imperatoris Romani; hinc collocantur sedes regis Theotonicorum et sedes regis Francorum. Ad austrum sedes regis Grecorum. Ad meridiem sedes regis Babiloniae et Gentilitatis.
- 2) His ita ordinatis primo procedat Gentilitas cum rege Babilonis cantans:
- Deorum immortalitas
- 2 est omnibus colenda,
eorum et pluralitas
- 4 ubique metuenda.
stulti sunt et vere fatui,
- 6 qui deum unum dicunt
et antiquitatis ritui
- 8 proterve contradicunt.
Si enim unum credimus
- 10 qui presit universis,
subiectum hunc concedimus
- 12 contrarie diversis,
cum hinc bonum pacis foveat
- 14 clementi pietate,
hinc belli tumultus moveat
- 16 seva crudelitate.
Sic multa sunt officia
- 18 diversaue deorum,
que nobis sunt indicia
- 20 discriminis eorum.
qui ergo tam multifariis
- 22 unum dicunt preesse,
illorum deum contrariis
- 24 est affici necesse.

No. 1 domini hinc und romani hinc M: huic T beide Male hierlimorum T rom. T, Romanorum P. — No. 2 procedat so T babiloni T, Babyloniae P. Vers 1 bis 12 sind, wie Hase bemerkt hat, eingesetzt in das Weihnachtsspiel der Carmina Burana fol. 106 b der Hschr., p. 94 von Schmellers Ausgabe. Es sind 4 Strophen: 8 u 2, 7 u 2, 8 u 2, 7 u 2 || 9 u 2, 7 u 2, 9 u 2, 7 u 2 mit der Reimstellung: 'nó, ám, nó, ám; cé, úr, cé, úr'. No. 2 und 4 sind ohne Refrain. Die Carmina Bur. No. 57 nennen Z. 5—8 Stulti sunt etc. als Refrain. Doch was sollten dann die Zeilen 13/16, 21/24, 29/32? (1905) 7 et Bur.: quia TPZ 8 perpetuae P 17 offitia T 19 inditia T 21 ergo (g) M: g T 23 deum M, fehlt in T u. edd.

- Ne ergo unum subici
- 26 contrariis dicamus
et his divinam affici
- 28 naturam concedamus:
ratione hac decernimus
- 30 deos discriminare,
officia quorum cernimus
- 32 ab invicem distare.
- 3) Quod etiam debet cantare per totum ludum in temporibus; et sic ipsa et rex Babilonis ascendunt in sedem suam.
- 4) Tunc sequitur Sinagoga cum Judeis cantans:
- Nostra salus in te domine:
- 34 nulla vitae spes in homine.
error est in Christi nomine
- spem salutis estimari.
- Mirum si morti subcubuit,
- 38 qui vitam aliis tribuit.
qui se salvare non potuit,
- ab hoc quis potest salvari?
- Non hunc, sed qui est Emmanuel,
- 42 deum adorabis Israel.
Jesum sicut deos Ismahel
- te iubeo detestari.
- 5) Quod et ipsa cantabit in singulis temporibus et sic ascendat tronum suum.
- 6) Tunc Ecclesia in muliebri habitu procedit induta thoracem et coronata, assistente sibi Misericordia cum oleo ad dextram et Justitia cum libra et gladio ad sinistram utrisque muliebriter indutis. Sequentur etiam eam Apostolicus a dextris cum clero et Imperator Romanus a sinistris cum militia.
- 7) Cantabit autem Ecclesia * condit. Alto consilio, his qui eam secuntur ad singulos versus respondentibus:

31 offitia T. No. 3 cantari P, vgl. No. 5 ipsa cantabit. Diese und die No. 3 bezeichnete Wiederholung des Gesanges ist sicher in No. 39 gegeben. Sonst ist dazu im Spiele keine besondere Stelle. babilon. ascendunt T.

33—44: 3 Strophen '9 u 2, 9 u 2, 9 u 2, 8 u 2' mit der Reimstellung 'nó, nó, nó, ám' 33 Jer. 3, 23 in domino deo nostro salus Israel 35 fol. 3a, 1 error 41 hunc (hē) sed T: homines P, homo sed Z. No. 5 in singulis in T, singulis in edd. No. 6 rom. T No. 7 die Worte cond. (conditor?) Alto consilio enthalten

Hec est fides, ex qua vita,
 46 in qua mortis lex sopita,
 quisquis est, qui credit aliter,
 48 hunc dampnamus eternaliter.

- 8) Ascendit autem ipsa cum Apostolico et clero, Imperatore et militia sua eundem tronum.
 9) Postea procedunt et alii reges cum militia sua, cantantes singuli, quod conveniens visum fuerit; et sic unusquisque cum militia sua ascendet tronum suum, templo adhuc et uno trono vacuis remanentibus.

- 10) Tunc Imperator dirigit nuntios suos ad singulos reges, et primo ad regem Francorum dicens:

Sicut scripta tradunt historiographorum,
 50 totus mundus fuerat fiscus Romanorum.
 Hoc primorum strenuitas elaboravit,
 52 sed posterorum desidia dissipavit.
 Sub his imperii dilapsa est potestas,
 54 quam nostrae repetit potentiae maiestas.
 Reges ergo singuli prius instituta
 56 nunc Romano solvant imperio tributa.
 Sed quod in militia valet gens Francorum,
 58 armis imperio rex serviat eorum.
 Huic, ut hominum cum fidelitate
 60 nobis in proximo faciat, imperate.

- 11) Tunc legati venientes ad regem Francorum coram eo cantent:

gewiß den Anfang eines Hymnus auf die Dreieinigkeit. Den Hymnus selbst vermochte ich nicht zu finden. (1905) condit: conditor, condidit? Eher = conductus, Eintrittsgesang, wie im Weihnachtsspiel (Bur.) no. 44 und öfter im Daniel von Beauvais. Die mit Alto consilio beginnenden Gesänge bei Chevalier, Initien No. 954 und 22888/89 sind abgelegt und passen nicht, beweisen aber die Existenz einer so beginnenden Vorlage. Der Tropus auf das Sanctus (Trinität) im Clm. 9506 (12. Jahrh.) f. 94b Sanctus: Ens sine principio qui numquam desinis esse. Sanctus: Alto consilio sub tempore desinis esse. Sanctus: Numinis auxilio vitae dans omnibus esse würde inhaltlich passen, doch steht Alto consilio nicht im Anfang und zu diesem Tropus paßt kein Refrain.

No. 10 fol. 3 a 2. col. ad 49 hystoriograuorum T 51 u. 52, wie 61 u. 62 13 Silben ohne die regelmäßige Pause 56 vgl. Archipoeta IX 16, 3 ut regnum revocet ad priorem statum, Repetit ex debito census civitatum. 58 imperio 1. Hand, imperio 2. Hd. T 59 hominum M: hominum T

Salutem mandat Imperator Romanorum
 dilecto suo inclito regi Francorum.
 62 Tuae discretioni notum scimus esse,
 64 quod romano iuri tu debeas subesse.
 Unde te repetit sententia tenenda
 66 summi imperii et semper metuenda.
 Cuius ad servitium nos te invitamus
 68 et cito venire sub precepto mandamus.

- 12) Quibus ille:

Historiographis si qua fides habetur,
 70 non nos imperio sed nobis hoc debetur.
 Hoc enim seniores Galli possederunt
 72 atque suis posteris nobis reliquerunt.
 Sed hoc invasoria vi nunc spoliatur.
 74 absit, invasoribus ut nos obsequamur.

- 13) Tunc legati redeuntes ad imperatorem cantent coram eo:

Ecce Franci super te nimium elati
 76 proterve se opponunt tuae maiestati.
 Immo et imperii tui ius infirmant
 78 illud invasorium esse dum affirmant.
 Digna ergo pena correpti resipiscant,
 80 ut per eos alii obedire discant.

- 14) Tunc Imperator cantat:

Corda solent ante ruinam exaltari.
 82 superba stultos loqui nolite mirari.
 Quorum nos superbiam certe reprimemus
 84 ac eos sub pedibus nostris conteremus.
 Et qui nunc ut milites nolunt obedire,
 86 tanquam servi postmodum cogentur servire.

65 tremenda? (1905) No. 12 antwortet nicht auf No. 11, sondern auf No. 10; eigentlich sollte No. 11 = No. 10 sein. So sind drei verschiedene Reden: Kaiserrede No. 10 18 und 24; Botenrede No. 11 19 und 25; Königsrede No. 12 23 und 27 71 HocM: Illuc T'Z, illud P. No. 13 legati fol. 3b 75 super te: superbi? vgl. Rom. 1, 30 superbos elatos, 2. Tim. 3, 2 elati superbi 77 infirmantM: infirmatur T (Wellenlinie über t), PZ 78 esseM: fehlt in T affirmat T, affirmatur PZ, 81 ruinamP: ruam T; vgl. Prov. 16, 18 'ante ruinam exaltatur spiritus' 84 Jer. Lam. 3, 34: ut contereret sub pedibus suis 85 ut milites nolunt ut milites obedire T 86 cogentur P aus T coguntur: coguntur Z

- 15) Et statim aciebus vadit ad expugnandum regem Francorum. Qui sibi occurrens congreditur cum eo et superatus captivus reducit ad sedem imperatoris. Et sedente imperatore stat coram eo cantans:
 Triumphus gloria est parcere devictis.
 88 victus ego tuis nunc obsequor edictis.
 Vitam meam simul cum regni dignitate
 90 positam fateor in tua potestate.
 Sed si me pristino restitues honori,
 92 erit honor victi laus maxima victori.
- 16) Tunc Imperator eum suscipiens in hominem et concedens sibi regnum cantat:
 Vive per gratiam et suscipe honorem,
 94 dum me recognoscis solum imperatorem.
- 17) Et ille cum honore dimissus revertitur in regnum suum cantans:
 Romani nominis honorem veneramur,
 96 Augusto Cesari servire gloriamur.
 Cuius imperii virtus est formidanda,
 98 honor et gloria maneant veneranda.
 Omnium rectorem te solum profiteamur.
 100 tibi tota mente semper obsequemur.
- 18) Tunc Imperator dirigens nuntios suos ad regem Grecorum cantat
 Sicut scripta tradunt hystoriographorum,
 102 quicquid habet mundus, fiscus est Romanorum.
 Hoc primorum strenuitas elaboravit,
 104 sed posterorum desidia dissipavit.
 Sub his imperii dilapsa est potestas,
 106 quam nostrae repetit potentiae maiestas.
 Reges ergo singuli prius instituta
 108 nunc Romano solvant imperio tributa.
 Hoc igitur edictum Grecis indicate
 110 et ab ipsis debitum censum reportate.
- 19) Qui venientes ad regem cantant coram eo:
 Salutem mandat et c., ibi mutantes
 Cuius ad servitium nos te invitamus
 112 et tributum dare sub precepto mandamus.

No. 17 fol. 3b, 2. col. Et cantans P: cant. T, cantat Z 99 und 100 = 299 und 300 = Weihnachtsspiel (Burana) No. 61 111 servitum P nos M
 nus V. 67: fehlt in T

- 20) Quos ille honeste suscipiens cantat:
 Romani nominis honorem veneramur,
 114 tributum Cesari reddere gloriamur, et c.
- 21) Eosque cum honore dimittens ipse ascendet ad imperium cantans:
 Romani nominis et c.
- 22) Qui eum in hominem suscipiens et regnum sibi concedens cantat:
 Vive per gratiam et c.
- 23) Tunc ille suscepto regno revertitur cantans:
 Romani nominis et c.
- 24) Tunc iterum dirigit nuntios suos imperator ad regem Jerosolymorum dicens:
 Sicut scripta tradunt et c.
- 25) Qui venientes ad regem coram eo c(antant):
 Salutem mandat imperator Romanorum
 116 dilecto suo regi Jerosolymorum et c.
- 26) Quibus ille honeste susceptis cantat:
 Romani nominis et c.
- 27) Et ascendens ad imperium cantat hoc ipsum iterans:
 Romani nominis et c.
- 28) Quo ille suscepto concedit sibi regnum.
- 29) Ipso itaque reverso in sedem suam cum iam tota ecclesia subdita sit imperio Romano, consurgit rex Babylonis in medio suorum cantans:
 Ecce superstitio novitatis vanae,
 118 quam error adinvenit sectae christianae,
 Fere iam destruxit ritum antiquitatis
 120 et diis subtraxit honorem deitatis.
 Quorum cultum prorsus deleri ne sinamus,
 122 nomen Christianum de terra deleamus.
 Quod ab eo loco debemus inchoare,
 124 unde primo cepit hec secta pullulare.
- 30) Et ordinans acies suas vadit ad obsidendam Jerosolimam. Tunc rex Jerosolymae dirigit nuntios suos ad imperium cantans:
 Ite hec ecclesiae mala nuntiantes,
 126 nobis auxilium ab ipsa postulantes.

No. 21 ascendet P: ascendens T fol. 4: nominis T 119 iam M: fehlt in T

- Hec dum cognoverit Romanus imperator,
 128 ipse noster erit ab hoste liberator.
- 31) Qui venientes ad imperium cantant coram eo:
 Defensor ecclesiae nostri miserere,
 130 quos volunt inimici domini delere.
 Venerunt gentes in dei hereditatem,
 132 obsidione tenent sanctam civitatem.
 Locum, in quo sancti eius pedes steterunt,
 134 ritu spurcissimo contaminare querunt.
- 32) Quibus ille:
 Ite vestros propere fratres consolantes,
 136 ut nostrum auxilium laeti postulantes
 Nos pro certo sciant in proximo venire,
 138 ne de ipsis valeant hostes superbire.
- 33) Qui reversi stant coram rege cantantes:
 Viriliter agens ab hoste sis securus.
 140 adpropinquat enim ab hoc te redempturus.
 Quem debes in prelio constans prestolari,
 142 per hunc te gaudebis in brevi liberari.
- 34) Interim dum imperator colligit exercitum angelus domini subito
 apparens c(antat):
 Juda et Jerusalem nolite timere
 144 sciens te auxilium dei cras videre.
 Nam tui fratres assunt, qui te liberabunt
 146 atque tuos hostes potenter superabunt.
- 35) Tunc chorus:
 Juda et Jerusalem.
- 36) Interim Imperator cum suis procedat ad prelium, et, finito respon-
 sorio, prelio congregiatur cum rege Babylonis. quo superato et
 fugam ineunte

No. 31 ue | nientes fol. 4a, 2. col. 131 vgl. Psalm. 78, 1 Deus venerunt
 gentes in hereditatem tuam etc.; dei in? 132 obsidioneP: obsidionemTZ
 133 Psalm 131, 7 adorabimus in loco, ubi steterunt pedes eius 139 Paral.
 1, 28, 20 viriliter age etc. 143 JudaM: JudeaTPZ vgl. Paral. 2, 20, 17: vide-
 bitis auxilium domini super vos, O Juda et Jerusalem, nolite timere nec paveatis.
 cras egrediemini contra eos. No. 35 Juda et Jerlm mit NeumenT, also die
 allbekannte kirchliche Antiphone; chorus bezeichnet nicht die Zuschauermasse,
 sondern die Singenden vertreten die christlichen Reiche. No. 36 resp. prelioM:
 prelio resp. T u. edd.

- 37) Imperator cum suis intret templum et postquam ibi adoraverit, tollens
 coronam de capite et tenens eam cum sceptro † et imperio ante
 altare cantet:
 Suscipe quod offero. nam corde benigno
 148 tibi regi regum imperium resigno,
 Per quem reges regnant, qui solus imperator
 150 dici potes et es cunctorum gubernator.
- 38) Et eis depositis super altare ipse revertitur in sedem antiqui regni
 sui, Ecclesia quae secum descenderat Jerosolimam in templo remanente.
- 39) Tunc cum Ecclesia et Gentilitas et Synagoga vicissim cantant ut
 supra, procedant Ypocritae sub silentio et specie humilitatis in-
 clinantes circumquaque et captantes favorem laicorum. ad ultimum
 omnes conveniant ante Ecclesiam et sedem regis Jerosolime, qui eos
 honeste suscipiens ex toto se subdet eorum consilio.
- 40) Statim ingreditur Antichristus sub aliis indutus lorica comitantibus
 eum Ypocrisi a dextris et Heresi a sinistris, ad quas ipse cantat:
 Mei regni venit hora.
 152 per vos ergo sine mora
 fiat, ut conscendam regni solium.
 154 me mundus adoret et non alium.
 Vos ad hoc aptas cognovi,
 156 vos ad hoc hucusque fovi.
 ecce labor vester et industria
 158 nunc ad hoc sunt mihi necessaria.
 En Christum gentes honorant
 160 venerantur et adorant.
 eius ergo delete memoriam
 162 in me suam transferentes gloriam.

No. 37 'imperio' übersetzt Wedde mit 'Reichsapfel'. Ich kann weder diese
 noch eine andere hier passende Bedeutung finden, und halte die Worte et imperio
 für verdorben. Vielleicht ist et zu tilgen und imperiali zu schreiben oder imperio
 als Adjektiv zu fassen, was ich mich erinnere schon gelesen zu haben. 147 der
 Dichter hätte diesen Entschluß motivieren sollen 149 reges fol. 4b. Prov.
 8, 15 Per me reges regnant. No. 40 sub aliisT: sub albis? M (albae statt alba
 z. B. Paulinus Aqu. De resurr. str. 12 Angelus sedens in albis). Giesebrecht
 vermutet sub velis, indem auch er ei in No. 46 nicht als Dativ faßt und in sehr
 ansprechender Weise die rätselhaften Worte No. 90 tunc tollunt ei velum hierher
 bezieht. (? s. zu No. 90) V. 151—170 5 Strophen '8 ˘ ˘, 8 ˘ ˘, 11 ˘ ˘, 11 ˘ ˘'
 mit der Reimstellung 'ón, ón, rú rú' 155 hocM, fehlt in T 158 nunc om.P.

ad Yprocrisin: In te pono fundamentum.

ad Heresim: Per te fiet incrementum.

ad Yprocrisin: Tu favorem laicorum exstrue.

ad Heresim: Tu doctrinam clericorum destrue.

41) Tunc ille:

Per nos mundus tibi credet,

168 nomen Christi tibi cedit.

Ypocrisis: nam per me favorem dabunt laici.

Heresis: et per me Christum negabunt clerici.

42) Tunc precedent eum ipso paulatim sequente. Et postquam venerint ante sedem regis Jerosolimae Ypocrisis insurret ypocritis annuntians eis adventum Antichristi. Qui statim occurrunt sibi cantantes:

Sacra religio iam diu titubavit.

172 matrem ecclesiam vanitas occupavit.

Ut quid perditio per viros faleratos?

174 deus non diligit seculares prelatos.

Ascende culmina regiae potestatis.

176 per te reliquiae mutantur vetustatis.

43) Tunc Antichristus:

177 Quomodo fiet hoc? ego sum vir ignotus.

44) Tunc ipsi:

Nostro consilio mundus favebit totus.

Nos occupavimus favorem laicorum.

180 nunc per te corruat doctrina clericorum.

Nostris auxiliis hunc tronium occupabis:

182 tu tuis meritis cetera consummabis.

45) Tunc Antichristus veniens ante sedem regis Jerosolimae cantat ad ypocritas:

Quem sub ecclesiae gremio concepistis,

184 longis conatibus me tandem genuistis.

Ascendam igitur et regna subiugabo,

186 deponam vetera, nova iura dictabo.

46) Tunc exuentes ei superiora indumenta ascendunt expositis gladiis et deponentes regem Jerosolimis coronant Antichristum cantantes:

Firmetur manus tua et exaltetur d(exter) t(ua).

47) Tunc rex Jerosolimis ascendit ad regem Teotonicorum solus cantans:

Deceptus fueram per speciem bonorum.

188 ecce destituor fraude simulatorum.

Regni fastigia putabam † beata,

190 si essent talium edictis ordinata.

Romani culminis dum esses advocatus,

192 sub honore viguit ecclesiae status.

Nunc tuae patens est malum discessionis.

194 viget pestiferae lex superstitionis.

48) Interim ypocrite conducunt Antichristum in templum domini ponentes ibi tronium suum. Ecclesia vero quae ibi remanserat multis contumeliis et verberibus affecta redibit ad sedem apostolici.

49) Tunc Antichristus dirigit nuntios suos ad singulos reges, et primo ad regem Grecorum dicens:

Scitis divinitus ad hoc me vobis datum,

196 ut per omnes habeam terras principatum.

Ad hoc idoneos ministros vos elegi,

198 per quos totus mundus subdatur nostrae legi.

Hinc primo terminos Grecorum occupate.

200 Greco terroribus aut bello subiugate.

50) Qui venientes ad regem Grecorum cantant coram eo:

Rex tibi salus sit dicta a salvatore

202 nostro, regum et orbis totius rectore.

Qui sicut scripturis mundo fuit promissus,

204 descendit de caelis ab arce patris missus.

Ille semper idem manens in deitate

206 ad vitam sua nos invitat pietate.

169 fa | fol. 4b 2. col. | vorem No. 42 occur. T, occurrent P 173 Math. 26, 8 ut quid perditio haec (unguenti)? 177 hob 1. Hd. über der Zeile. Vgl. die demütige Frage der Maria: Luc. 1, 34 Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognovi? 183 ecclesia?

No. 46 Es ist unsicher, ob ei Nominativ oder Dativ ist. Jerosolimorum P Firmetur etc. Psalm. 89, 13 No. 47 ascend T, ascendat P 187 spe d. h. specie oder spem T, spem P 189 beata ist aus einem Worte wie firmata entstanden; putaveram Huemer 190 talium | f. 5a 191 vgl. 129 defensor ecclesiae 193 discessionis: s. oben S. 139 und 141 195 ad aus ab corrigirt T: ob edd. 201 dicta M, fehlt in T; möglich wäre auch: sit a salvatore nostro, | rege regum 202 orb. tot. M: toc. orb. T 203 ex script. T, ex tilgte M; vgl. 304

- Hic se vult a cunctis ut deum venerari
 208 et a toto mundo se iubet adorari.
 Huius edicti formam si tu preteribis,
 210 in ore gladii cum tuis interibis.
- 51) Quibus ille:
 Libenter exhibeo regi famulatum,
 212 quem tanto dicitis honore sublimatum.
 Honor est et gloria tali obedire.
 214 huic tota mente desidero servire.
- 52) Et hoc iterans venit ad presentiam Antichristi et stans coram eo
 cantat:
 Tibi profiteor decus imperiale.
 216 quo tibi serviam ius postulo regale.
- 53) Et flexo genu offert ei coronam. tunc Antichristus depingens primam
 litteram nominis sui regi et omnibus suis in fronte et coronam ei in
 capite reponens cantat:
 Vive per gratiam et suscipe honorem,
 218 dum me recognoscis cunctorum creatorem.
- 54) Tunc ille revertitur ad sedem suam.
- 55) Iterum Antichristus dirigit ypocritas ad regem Francorum cum
 muneribus dicens:
 Hec munera regi Francorum offeretis,
 220 quem cum suis ad nos per illa convertetis.
 Hi nostro ritui formam adinvenere,
 222 nostro adventui viam preparavere.
 Horum subtilitas nobis elaboravit
 224 tronum conscendere, quem virtus occupavit.
- 56) Tunc ypocritae acceptis muneribus vadunt ad regem Francorum et
 stantes coram eo cantant:
 Rex tibi salus sit et c.
 ultimam clausulam ista commutantes.
 Sed de tui regni certus deuotione
 226 rependit tibi vicem voluntatis bonae.

210 in ore gladii Num. 21, 24 u. sonst 213/14: dieselben Ausdrücke
 s. in 98, 85/86 und 100 No. 52 stans | fol. 5a 2. col. 215/16 auch im
 Weihnachtsspiel der Burana No. 60, wo quod steht No. 53 vor coronam ist
 munera getilgt. 217/18 vgl. 93/94 No. 56 aiadunt T 227 vis: ius edd., T eher
 ius als uis.

- 57) Tunc rex acceptis muneribus cantat:
 Libenter exhibeo et c.
 et hoc iterans venit ad presentiam Antichristi et flexo genu offert
 ei coronam cantans:
 Tibi profiteor et c.
- 58) Antichristus eo suscepto in osculum signans eum et suos in frontibus
 et imponens ei coronam cantat:
 Vive per gratiam et c.
- 59) Tunc iterum dirigit ypocritas ad regem Teotonicorum cantans:
 Excellens est in armis vis Teotonicorum,
 228 sicut testantur robur experti eorum.
 Regem muneribus est opus mitigari.
 230 est cum Teotonicis incautum preliari.
 Hi secum pugnantibus sunt pessima pestis.
 232 hos nobis subicite donis si potestis.
- 60) Tunc ypocritae acceptis muneribus transeunt ad regem cantantes
 coram eo:
 Rex tibi salus sit et c.,
 ultimum versum iterum isto commutantes:
 Et his te honorans muneribus absentem
 234 amicum cernere desiderat presentem.
- 61) Tunc rex Teotonicorum cantat:
 Fraudis versutias compellor experiri,
 236 per quas nequitia vestra solet mentiri.
 Sub forma veritas virtutis putabatur;
 238 ostendit falsitas, quod forma mentiat.
 Per vos corrupta est fides Christianorum.
 240 per me conteretur regnum simulatorum.
 Plena sunt fraudibus munera deceptoris.
 242 iniquus corrueat per gladium ultoris.
 Secum pecunia sit in perditionem.
 244 gravem iniuria exspectat ultionem.

228 rob. exp. M: exp. rob. T eorum | f. 5b, diese Seite ist bei Zerschwitz
 faksimiliert 235—238 auch im Weihnachtsspiel der Carmina Burana fol. 106b =
 Schmeller S. 94 242 iniquus M: in quos T edd. ulturis T 243 Act. 8, 20
 pecunia tua tecum sit in perditionem 244 exspectet?

62) Tunc ypocritae confusi redeunt et stantes coram Antichristo c(antant):

O regni gloria, caput totius mundi,
 246 offensam aspice populi furibundi.
 Certe predictum est per fidem antiquorum,
 248 quod tu subities cervices superborum.
 Si virtute tua totus orbis subsistit,
 250 qua vi Teotonicus furor tibi resistit?
 Tuam Germania blasphematur dicionem,
 252 extollit cornua contra religionem.
 Respice igitur nostram confusionem,
 254 in ea iudica tuam offensionem.
 Tuam potentiam iniuria testatur,
 256 cuius imperio ruinam comminatur.

63) Tunc Antichristus:

Consummabo uere gentem perditionis
 258 pro tanto scandalo sanctae religionis.
 Ecce superbiam humanae potestatis
 260 teret potentia divinae maiestatis.

64) Tunc dirigit singulos nuntios ad reges dicens eis:

Ite congregantes facultates regnorum.
 262 conculcent impetu furorem superborum.

65) Nuntii vero venientes coram regibus c(antant):

Ecce noster dominus et deus deorum
 264 per nos exercitum convocavit suorum.
 Ut per hos Teotonicum condempnet furorem,
 266 in bello martyrum consignabit cruorem.

66) Tunc reges conveniunt ante tronum Antichristi. Quibus ille:

Consummabo vere et c.
 Ite Germaniae terminos invadetis,
 268 superbum populum cum rege conteretis.

246 offensam M: offensa TPZ furibunda, a zu i korrig. T 248 Jerem.
 27, 11 gens quae subiecerit cervicem suam sub iugo regis Babyloniae 250 teo-
 tonicus M: teotonicorum TPZ vgl. 265 teotonicum furorem, Lucan. Phars. I 256
 cursumque furoris teutonici und sonst 251 G. Tuam gmania T, igitur setzte M
 in den V. 253 253 igitur fehlt in TPZ 255 testatur = provocat? 256 I. Hand
 comutatur, dann von derselben cominatur T, convertatur Z, imperium, minatur P
 258 = 398 259 superbiam | 5 b 2, col. No. 64 nuntios ad singulos reges?; vgl.
 No. 10 49 100 263 Dan. 2, 47 deus vester deus deorum est, und sonst
 265 hos M: eos T

67) Tunc omnes cantant:

Deus nobiscum est, quos tuetur potenter.
 270 Pro fide igitur pugnemus confidenter.

68) Et disponentes acies suas in occursum Teotonicorum congregiuntur
 cum eis et superatur exercitus Antichristi. Tunc rex Teotonicorum
 rediens et sedens in trono suo cantat:

Sanguine patriae honor est retinendus,
 272 virtute patriae est hostis expellendus.
 Jus dolo perditum est sanguine venale.
 274 sic retinebimus decus imperiale.

69) Tunc ypocritae adducunt claudum coram Antichristo. quo sanato rex
 Teotonicorum hesitabit in fide. Tunc iterum adducunt leprosum, et
 illo sanato rex plus dubitabit. Ad ultimum important feretrum, in
 quo iacebit quidam simulans se in prelio occisum. iubet itaque Anti-
 christus ut surgat dicens:

Signa semper querunt rudes et infideles.
 276 surge velociter, quis sim ego reveles.

70) Tunc ille de feretro cantat:

Tu sapientia supernae veritatis
 278 virtus invicta es divinae maiestatis.

71) Et ypocritae secum c(antant):

Tu sapientia et c.

72) Tunc rex Teotonicorum videns signum seducitur dicens:

Nostro nos impetu semper periclitamur,
 280 adversus dominum incauti preliamur.
 In huius nomine mortui suscitantur
 282 et claudi ambulant et leprosi mundantur.
 Illius igitur gloriam veneremur
 284 **

273 Das soll wohl heißen: die von mir freiwillig aufgebene, von dem Ant.
 durch Trug erschlichene kaiserliche Machtbefugnis läßt sich durch Blut wieder er-
 werben und so, als Sieger über die ganze Christenheit, halte ich, wenn auch nicht den
 Titel, so doch den Glanz der kaiserlichen Herrschaft fest No. 69 iacebit M:
 iacebat T 276 surge M: surge surge T; vgl. Act. 12, 7 surge velociter 278 | virtus
 fol. 6 T 282 et lepr. M: et fehlt in T vgl. Matth. 11, 5 claudi ambulant, leprosi
 mundantur. Daß V. 284 ausgefallen ist, erkannte Wedde

- 73) Tunc rex ascendit ad Antichristum hoc idem cantans. cum autem venerit coram eo, flexo genu offert ei coronam c(cantans):
Tibi profiteor et c.
- 74) Tunc Antichristus signans eum et suos in frontibus et imponens ei coronam c(cantat):
Vive per gratiam et c.
- 75) Tunc committit sibi expeditionem ad gentes dicens:
Vobis credentibus convertimur ad gentes.
et dato sibi gladio c(cantat):
286 Per te disponimus has fieri credentes.
- 76) Tunc rex* veniens ad tronum Gentilitatis et mittens legatum ad regem Babylonis qui cantat coram eo:
Potestas domini maneat in aeternum,
288 quae adoranda quasi numen sempiternum
condempnat penitus culturam idolorum.
290 precipit abici ritus simulacrorum.
- 77) Tunc Gentilitas ad legatum:
Finxit invidia hanc singularitatem,
292 ut unam coleret homo divinitatem.
Ille iure deus cupidus estimatur,
294 qui spretis ceteris vult, ut solus colatur.
Nos ergo sequimur ritum antiquitatis,
296 diis discrimina reddimus deitatis.
- 78) Tunc nuntius:
Unus est dominus, quem iure veneramur,
298 qui solus deus est.
et deiciens simulacrum c(cantat):
ydolum detestamur.

No. 73 h. d. h. hoc T, cantans M (et hoc idem cantat P): cantat T vgl. No. 27 ascendens ad imperium cantat hoc ipsum iterans No. 75 dato gladio zum Zeichen des Auftrages, wie Herodes in den Weihnachtsspielen No. 76 lengatum T qui ließ P weg 287 Hebr. 7, 24 quod maneat in aeternum, sempiternum habet sacerdotium 288 quasi M: est quasi T 291 u. 292, 293 u. 294 im Weihnachtsspiel der Carmina Bur. fol. 106 a u. b, Schmeller S. 94 292 homo coleret unam Bur. 293 cup. deus Bur. 294 qui spūs ceteris vult T, qui spretis ceteris vult Bur. 295 ergo M, igitur edd., in T scheint der Buchstabe über dem g eher i (igitur) als o (ergo) zu sein.

- 79) Statim gentiles concurrunt et preliantur cum exercitu Antichristi. et superatus rex Babylonis ducitur captivus ad Antichristum. Tunc rex genu flexo offert coronam Antichristo d(icens):
Tibi profiteor et c.
- 80) Tunc Antichristus signans eum et suos in frontibus et imponens coronam ei c(cantat):
Vive per gratiam et c.
- 81) Statim redeunt ad sedes suas omnes cantantes:
Omnium rectorem te solum profitemur.
300 tibi tota mente semper obsequemur.
- 82) Tunc Antichristus dirigens ypocritas ad Synagogam c(cantat):
Judeis dicite Messiam advenisse
302 et me in gentibus tributum accepisse.
Judeis dicite: en ego sum Messyas.
304 ego sum promissus eis per prophetias.
- 83) Tunc ypocritae ad Synagogam:
Regalis generis gens es peculiaris,
306 fidelis populus ubique predicaris.
Pro tuenda lege iam dudum exulasti,
308 procul a patria Messiam expectasti.
Hec expectatio reddet hereditatem,
310 iocunda novitas mutabit vetustatem.
Ecce mysterium tuae redemptionis.
312 rex enim natus est auctor religionis.
Hic est Emmanuel, quem testantur scripture.
314 per cuius gratiam tu regnabis secure.
Erexit humiles et superbos deiecit.
316 potenter omnia sub pedibus subiecit.
Surge Jerusalem, surge, illumina, re,
318 et captiva diu Synagoga laetare.

No. 79 gentiles | fol. 6 a 2. col. nach offert ist ei getilgt in T No. 81 cant. omnes d. h. omn. cant. T 299 vgl. 99 305 es: ē (est) T; populus peculiaris Deut. 7, 6 etc. Petr. 1, 2, 9: genus electum, regale sacerdotium, gens sancta 306 predicans T 311 Cor. 1, 15, 51 ecce mysterium vobis dico 315 Adso: Christus venit humiles erigere ..., ille humiles deiciet ... impios exaltabit 316 Cor. 1, 15, 26 omnia enim subiecit sub pedibus eius 317 Jes. 60, 1 Surge illumina Jerusalem, quia venit lumen tuum 318 et M, fehlt in T

84) Tunc Synagoga:

Hec consolatio divinae bonitatis

320 laborem respicit nostrae captivitatis.

Eamus igitur obviam salvatori.

322 dignum est reddere gloriam redemptori.

85) Tunc Synagoga surgens vadit ad Antichristum et cantat:

Ades Emanuel, quem semper veneramur,

324 in cuius gloria nos quoque gloriamur.

86) Tunc venientem suscipit Synagoga signans eam et dicens:

Per me egredere vectem confusionis.

326 tibi restituo terram promissionis.

In tuo lumine en gentes ambulabunt

328 et sub pacis tuae lege reges regnabunt.

87) Tunc Synagoga redeunte intrant Prophetiae dicentes:

Verbum patris habens divinitatem

330 in virgine sumpsit humanitatem.

Manens deus effectus est mortalis,

332 semper deus factus est temporalis.

Non naturae usu sibi constante

334 hoc factum est sed deo imperante.

Nostram Christus sumpsit infirmitatem,

336 ut infirmis conferret firmitatem.

Hunc Judei mortalem cognoverunt,

338 immortalem quem esse nescierunt.

Nec sermoni nec signis credidere.

340 sub Pilato Christum crucifixere.

Moriendo mortem mortificavit.

342 a Gehenna credentes liberavit.

Hic surrexit vere non moriturus.

344 regnat semper in proximo venturus.

Hic seculum per ignem iudicabit,

346 universos in carne suscitabit.

No. 85 synagoga | fol. 6 b 1. col. et cantat M: et cetera T 325 für egredere vectem confusionis fand ich keine passende Stelle; am nächsten kommt Jonas 2, 7 terrae vectes concluserunt me 327 ambulans T Jes. 60, 3 ambulabunt gentes in lumine tuo 333 sibi constante (s. cōstante) M: sic testante TPZ 334 operante P 335 Christus M, fehlt in T

A reprobis salvandos separabit.

348 malos dampnans bonos glorificabit.

Vere scitis quid scripturae loquantur.

350 Enoch vivum et Heliam testantur.

88) Tunc Synagoga:

Ubinam sunt?

89) Helias: Illi nos sumus vere,

352 in quos fines seclorum devenere.

Iste Enoch et ego sum Helias,

354 quos hucusque servaverat Messias,

Qui iam venit et adhuc est venturus,

356 per nos primum Israel redempturus.

Ecce venit homo perditionis

358 magnae muros consummans Babylonis.

Non est Christus (sed mendax Antichristus).

360 * * * *

90) Tunc tollunt ei velum. statim Synagoga convertitur ad verba prophetarum dicens:

Seducti fuimus vere per Antichristum,

362 qui mentitur esse se Judeorum Christum.

Certa indicia sunt nostrae libertatis

364 Helyas et Enoch prophetae veritatis.

Tibi gratias damus Adonay rex gloriae,

366 personarum trinitas eiusdem substantiae.

349 Verae P 350 enoch T 351 Helias add. M; sunt? illi Nos sumus T 352 seclorum T mit Strich durch l, seclorum edd. vgl. 1. Cor. 10, 11 in quos fines seclorum devenerunt 355 adhuc | fol. 6 b 2. col. 357 vgl. 2. Thess. 2, 3 homo peccati filius perditionis 358 mur. cons. M: cons. mur. T; Apokal. 18 Babylon magna facta est habitatio daemoniorum 359 sed m. Ant. M in der schon von Wedde bemerkten Lücke von T No. 90 tollunt ei velum, vgl. zu No. 40; Anstoß gibt mir nur, daß der Ant. nicht zu dieser Handlung gehört. (1905: Vielmehr ist ei = Synagoga, wie schon Zezschwitz übersetzt 'Schleier, mit dem der Synagoga die Augen bedeckt waren'. Die bildende Kunst stellte die Synagoga mit einer Binde über den Augen dar (P. Weber, geistliches Schauspiel und bildende Kunst S. 86 und 103), was auf Corinther II 3, 13—16, und andere mittelalterliche Anschauungen zurückging, von denen ich in der Abhandlung über Fortunat, Göttingen 1901 S. 86, gesprochen habe. Die Synagoga wird also sehend d. h. sie erkennt Christus) 361 fuimus M: sumus T 362 esse M, fehlt in T 363 iudicia T 365—368 '7 + 7 ~ 1' mit der Reimstellung 'nó, n6, rú, rú' 366 trinitas P: trinitatis T Z

- Vere pater deus est, cuius unigenitus
 368 deus est. idem deus est amborum spiritus.
- 91) Interim ypocritae venientes ad Antichristum c(antant):
 O culmen regium divinae maiestatis,
 370 tibi subtrahitur honor divinitatis.
 Intravere senes doctores vanitatis,
 372 qui blasphemant tuae honorem potestatis.
 Judeis predicant tenore scripturarum
 374 te, rex omnipotens, caput ypocritarum.
- 92) Tunc Antichristus ad ypocritas:
 Cum me totus orbis studeat adorare,
 376 ius mei nominis quis audeat negare?
 Synagogam et senes mihi presentate.
 378 reos conveniam super hac levitate.
- 93) Tunc ministri venientes ad prophetas et Synagogam c(antant):
 Testes mendatii, precones falsitatis,
 380 vos tribunal vocat divinae maiestatis.
- 94) Tunc prophetae:
 Non seducet homo iniquitatis
 382 servos Christi ministris falsitatis.
- 95) Tunc nuntii adducunt prophetas et Synagogam ad Antichristum.
 quibus ille:
 Fert in insaniam † proprietatis
 384 vos, quos decipiunt vultus auctoritatis.
 Sanctis promissus sum redemptio futura.
 386 vere Messias sum, ut testatur scriptura.
 De me suscipite formam religionis.
 388 sum infidelibus lapis offensionis.
- 96) Tunc prophetae:
 Tu blasphemus auctor iniquitatis,
 390 radix mali, turbator veritatis.
 Antichristus, seductor pietatis,
 392 vere mendax sub forma deitatis.

368 item? 376 numinis? 377 presentate M: representate T 382 ministri?
 als Vocativ 383 proprietatis ist aus dem Subjekte, wie doctrina vanitatis (vgl.
 371, 413), verdorben 384 quos | fol. 7 a 1. Col. 386 sum M, fehlt in T vgl.
 303 ego sum Messias. ego sum promissus 388 Jes. 8, 14 erit in lapidem
 offensionis 392 deitatis M: pietatis T

- 97) Tunc Antichristus commotus dicit ministris:
 Ecce blasphemias meae divinitatis
 394 ulciscatur manus divinae maiestatis.
 Qui blasphemant in me divinam pietatem,
 396 divini numinis gustent severitatem.
 Pereant penitus oves occisionis
 398 pro tanto scandalo sanctae religionis.
- 98) Tandem synagoga c(antat) confessionem istam:
 400 Nos erroris penitet, ad fidem convertimur.
 402 quicquid nobis inferet persecutor, patimur.
- 99) Tunc ministri educunt eos et occidunt. interim vero dum occiduntur,
 Ecclesia c(antat):
 Fasciculus mirrae dilectus meus mihi.
- 100) Tunc ministris reversis Antichristus dirigit nuntios suos ad singulos
 reges c(antans):
 Reges conveniant et agmina suorum.
 404 adorari volo a gloria regnorum.
 Cuncta divinitus manus ima firmavit,
 406 suos divinitas hostes exterminavit.
 Pace conclusa sunt cuncta iura regnorum.
 408 ad coronam vocat suos deus deorum.
- 101) Tunc omnes reges conveniunt undique cum suis usque ad presentiam
 Antichristi (cantantes):
 Cuncta divinitus et c.
- 102) Quibus Antichristus:
 Ista predixerunt mei predicatores,
 410 viri mei nominis et iuris cultores.
 Haec mea gloria, quam diu predixere,
 412 qua fruentur mecum, quicumque meruere.
 Post eorum casum, quos vanitas illudit,
 414 pax et securitas universa conclusit.

397 Psalm 8, 22 oves occisionis 398 = 258 No. 99 Cant. 1, 12 Fasciculus etc.
 403 suorum M vgl. no. 101 cum suis: scorum (d. h. sanctorum) T 404 Matth. 4, 8
 ostendit .. regna mundi et gloriam eorum 405 ima: mea? No. 101 can-
 tantes P, fehlt in T 409 pre | fol. 7 a 2. col. | dixerunt

- 103) Statim fit sonitus super caput Antichristi et eo corruente et omnibus suis fugientibus ecclesia cantat:

Ecce homo qui non posuit deum adiutorem suum.
ego autem sicut oliva fructifera in domo dei.

- 104) Tunc omnibus redeuntibus ad fidem Ecclesia ipsos suscipiens incipit:
Laudem dicite deo nostro.

Über die lateinischen Rythmen.

Das Spiel vom Antichristen ist in festen rythmischen Formen gedichtet. Allein, so viele auch über diese Dichtung geschrieben haben, keiner hat dieselben erkannt. Die Formen der mittelalterlichen lateinischen Dichtungen sind eben bis jetzt noch wenig erforscht, das Erforschte noch wenig bekannt. Muratori¹⁾ gab nur wertvolles Material für die Geschichte des Reims in den ältesten Zeiten. J. Grimm und Schmeller²⁾ haben die Formen der von ihnen veröffentlichten schönen Gedichte nicht genügend erforscht. Du Merils³⁾ eifrigem Sammeln danken derartige Forschungen die Grundlage; er hatte auch den Blick für die Formen ziemlich geschärft: allein er hielt die verschiedenen Zeiten und Verhältnisse der einzelnen Dichtungen zu wenig auseinander, so daß er über die einzelnen Bemerkungen nicht zur Erkenntnis der wichtigen Fälle und der Gesetze durchgedrungen ist. Mone⁴⁾, der viel verkannte, zeigt in vielen einzelnen Be-

No. 103 Ecce homo etc.: Psalm 51, 9 u. 10 No. 104 Apokalypse 19, 5 Laudem etc.

1) Muratori, de rhythmica veterum poesi; Antiqu. Ital. III p. 664 = Migne Coursus patrol. lat. 151 p. 755. — (Alex. Croke, an Essay on the origin, progress and decline of rhyming Latin verse, Oxford 1828. 141 Seiten, gibt viele nach den Jahrhunderten geordnete Beispiele von gereimten Versen, quantifizierende wie rythmische.) — 2) J. Grimm und Schmeller, Lat. Gedichte des X. und XI. Jahrh. 1838. J. Grimm, Gedichte auf Friedrich I., Abh. der Berliner Akad. 1843 = Kleinere Schriften III, 1—102. Schmeller, Carmina Burana, 1847, Bd. 16 der Bibliothek d. lit. Vereins in Stuttgart. — 3) Ed. Du Méril 1. Poésies pop. lat. antérieures au douzième siècle. Paris 1843. 2. Poésies pop. lat. du moyen âge. Paris 1847. 3. Poésies inédites du moyen âge. Paris 1854. — 4) Mone, Lat. Hymnen des Mittelalters, 3 Bde. 1853—1855.

merkungen feinen Sinn für diese Formen. Nachdem Léon Gautier¹⁾ bei der Herausgabe gerade des Dichters, welcher den kunstmäßigen Bau der rythmischen Verse sehr ausgebildet hat, diese Kunst durchaus verkannt und geleugnet hatte, war es Gaston Paris²⁾ leicht, zunächst diesen Irrtum nachzuweisen. Er knüpfte hieran eine Reihe feiner Bemerkungen über den Bau der rythmischen Verse, die bis jetzt nicht beachtet wurden, weil sie in der Allgemeinheit, wie sie G. Paris aufstellte, unrichtig sind; in der richtigen Beschränkung dagegen sind sie anregend und wichtig und zeugen von dem Scharfsinn und richtigen Gefühl dieses Forschers. Karl Bartsch³⁾ hat nur eine einzelne Art von Gedichten, die Sequenzen, behandelt, und auch von diesen gehören nach meiner Ansicht nur die Sequenzen der späteren Periode zu den rythmischen Gedichten; aber hier hat er durch reiche und übersichtliche Zusammenstellung der Eigentümlichkeiten viele Gesetze klar gelegt und weitere Untersuchungen erleichtert. Dann hat er bei verschiedenen Gelegenheiten einzelne Zeilen- und besonders Strophenformen der lateinischen, romanischen und deutschen Dichter verglichen und besprochen. In neuester Zeit hat Zarneke⁴⁾ die Geschichte einer Rythmenform behandelt, Ebert⁵⁾ und Huemer⁶⁾ haben mehrere Stücke der ältesten rythmischen Poesie näher untersucht. Léon Gautier⁷⁾ hat den kunstmäßigen Bau der mittelalterlichen Rythmen zugestanden und eine Anzahl Gesichtspunkte für die Geschichte derselben, besonders für die Entwicklung der mittelalterlichen Zeilen- und Strophenarten aus den altrömischen aufgestellt, welche er hoffentlich bald ausführlich darstellen wird.

1) L. Gautier, Oeuvres poétiques d'Adam de St. Victor, Paris 1858. — 2) G. Paris, Lettre à L. Gautier sur la versification Lat. rythmique. Paris 1866. — 3) K. Bartsch, Die lat. Sequenzen des Mittelalters. Rostock 1868. — 4) Fr. Zarneke, Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig 1877 p. 57—69. — 5) Ad. Ebert, Geschichte der Literatur des Mittelalters Bd. I. II. 1874. 1880. Zeitschr. f. deutsches Altertum 24 p. 144—150. — 6) Joh. Huemer, Untersuchungen über den jamb. Dimeter vor Karl d. Gr., Wien 1876. Untersuchungen über die ältesten Lat. christl. Rhythmen, Wien 1879. — 7) L. Gautier, Les Épopées Françaises, Paris 1878, I, p. 281—298. Schon 1878 kündigte Gautier an 'Histoire de la poésie Lat. au moyen âge: Versification rythmique, Hymnes, Proses, Tropes, Mystères. (Der I. Band, Les Tropes, ist 1886 erschienen; 1894 die 3. Ausgabe des Adam a St. Victor.)

Die lateinischen Rythmen des Mittelalters verdienen eifrige Erforschung, nicht nur um des Inhaltes, sondern auch um der Formen willen. Dichtungen, wie viele der Carmina Burana, manche des Archipoeta, sehr viele Hymnen und Sequenzen, werden stets zu den Perlen der Weltliteratur gehören. Dann haben die lateinischen Rythmendichter besonders im 11. und 12. Jahrhundert mit feinem Gefühle für den innern Bau der Zeilen Gesetze aufgestellt, welche auf die romanische Dichtung im Mittelalter großen Einfluß gehabt haben und zum Teil noch jetzt fortwirken, wie z. B. der romanische Versbau heute noch auf dem damals gelegten Grunde ruht; wenn auch ferner die deutschen Dichter des Mittelalters den Vers nach einem ganz andern Prinzip bauten, indem sie meistens nur die betonten, nicht wie die lateinischen und romanischen Dichter auch die unbetonten Silben zählten, also nicht wie jene gleiche Silbenzahl in den entsprechenden Zeilen beobachteten, so haben sie doch den innern Bau der lateinischen rythmischen Zeilen in manchen Stücken z. B. in der beschränkten Zulassung des Hiatus beachtet. Und unser neuhochdeutscher Versbau, welcher die betonten Silben als Längen rechnet, den Tonfall des Versschemas und die Gleichheit der Zahl auch der unbetonten Silben mit Vermeidung des Taktwechsels beobachtet, steht auf demselben Standpunkt, wie viele lateinische Rythmendichter des späteren Mittelalters, welche ebenfalls den Taktwechsel sich nicht gestatteten.

Die Zeilen- und insbesondere die Strophenarten aber sind es vor allem, welche die Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts mit freudiger Schaffenslust in wunderbarer Mannigfaltigkeit ersonnen haben. Die lateinischen Dichter waren sicher hierin die ersten, später mögen bei dem Wettstreite der lateinischen, romanischen und deutschen Dichter die lateinischen ein oder die andere Strophenform von den romanischen oder deutschen Dichtern entlehnt haben. Wenn auch die romanischen und germanischen Dichter der letzten Jahrhunderte, insbesondere die deutschen Dichter des 19. Jahrhunderts vielerlei griechische, römische, orientalische und nordische Zeilen- und Strophenarten nachgeahmt haben, diejenigen Lieder und größeren Gedichte, welche jedes einzelne Volk als den echten Ausdruck seiner Gefühle anerkennt und liebt, sind in Formen gekleidet, welche aus jener Zeit des überreichen Schaffens sich — in bescheidener Zahl — erhalten haben.

Der Eifer vieler ist jetzt darauf gerichtet, die Versgesetze der mittelalterlichen Dichtungen in den romanischen und germanischen Sprachen festzustellen: dem sollte eigentlich die Feststellung der Gesetze der mittelalterlichen lateinischen Rythmen vorangehen, da diese auf jene Einfluß übten und da sie leichter zu erkennen sind. Denn während dort wichtige Stücke streitig sind, wie z. B. die Aussprache oder Unterdrückung von Endsilben, besteht hier nur über wenige unbedeutende Vorfragen Zweifel. Eine Hauptschwierigkeit bildet hier nur die Unsicherheit der Texte. Doch durch die Bemühungen von Dümmler und Wattenbach, jenes um die lateinischen Gedichte der früheren, dieses um die der späteren Zeit, fällt ja auch in diese Finsternis schon jetzt einiges Licht.

Obwohl ich von einem Gedichte der zweiten Periode ausging, habe ich doch von dem Ganzen der poetischen Formen der ersten Periode, d. h. sowohl von dem Bau der einzelnen Zeilen als von ihrer Zusammenfügung zu Strophen und Gedichten in der Zeit bis zum Beginne des 12. Jahrhunderts, ein Bild zu geben versucht, habe dagegen bei der zweiten Periode nur den Bau der einfachen Zeilen besprochen. Ich tat dies, weil die Formen der ersten Periode noch sehr wenig erforscht sind, ihre Kenntnis aber zum Verständnis der späteren Formen notwendig ist, weil das von mir behandelte Gedicht im Anfang der zweiten Periode entstanden ist und weil endlich die Fülle der in der zweiten Periode geschaffenen neuen Zeilen- und Strophenformen eine außerordentlich große ist. Bei dem oft mühsamen Zusammenzählen werde ich nicht selten geirrt haben, habe auch um Text-Kritik mich nicht viel kümmern können. Wenn aber die Hauptzüge der Rythmengeschichte richtig erkannt sind, so wird die Berichtigung solcher kleineren Fehler die Resultate nicht ändern.

Indem ich die einzelnen Zeilen untersuchte, achtete ich a) auf die Silbenzahl und die Pausen, b) den Schluß, c) den Tonfall der sich entsprechenden Zeilen, endlich d) auf die Zulassung von Hiatus und e) auf den Reim. Die Gedichte schied ich in gleichzeilige und ungleichzeilige, die aus ungleichen Zeilen, d. h. aus Strophen, gebildeten in gleichstrophische (fast alle Hymnen), und ungleichstrophische. Wenn in diesen letzteren Paare (oder Gruppen) unter sich gleicher, aber von den andern verschiedener Strophen an einander gereiht sind, so heißen sie

Sequenzen; strenge Leiche nannte ich die Gedichte, in welchen auf eine Reihe von verschiedenen Strophen in einer zweiten Reihe dieselben Strophentypen in derselben Ordnung, sei es in gleicher oder in verschiedener Zahl, sich folgen; freie Leiche endlich diejenigen Gedichte, in welchen verschiedene Strophen zu einer Reihe oder zu mehreren von einander verschiedenen Reihen und Gesetzen verbunden sind.

1. Periode: Die Rythmen des 6. bis 12. Jahrhunderts.

Der Bau der sogenannten rhythmischen Hexameter des *Commodian* hat mit dem Bau der späteren Rythmen wenig zu thun; nicht viel mehr die barbarischen Achtsilber mit trochäischem Schlusse, welche *Augustin* in dem Gedicht gegen die Donatisten sich konstruiert hat: doch finden sich bei ihnen die ersten sicheren Spuren des Reimes, indem bei *Commodian* die sämtlichen Zeilen eines kleinen Gedichtes auf o, bei *Augustin* die 250 Langzeilen auf e enden. Dagegen findet sich in den Soldaten- und ähnlichen Volksliedchen der Kaiserzeit jenes Urprinzip aller rhythmischen Poesie, daß in die langen, also betonten Stellen des Versschemas die betonten Wortsilben gerückt werden¹⁾. Wenn auch die von dem Grammatiker *Virgilius Maro* gebotenen Zeilenarten zum Teil seine phantastische Erfindung sein mögen, so sehen wir doch bei ihm schon ganz die Gesetze der rhythmischen Verse und reine zweisilbige Reime; und eben jene vielleicht neuerfundenen Zeilenarten zeigen, daß wir den rhythmischen Dichtern auch dieser Zeit einige Neuerungen zutrauen dürfen und daß dabei vielleicht gerade die Gelehrten mithalfen. In manchen Dichtungen der nächsten Zeit, und besonders in den Gedichten der von *Karl dem Großen* geehrten Dichter finden wir die Formen und die Technik, welche sich bis zum 12. Jahrhundert erhielten: die katalektischen trochäischen Tetrameter (15 —) mit steter Pause nach der 8. Silbe, die jambischen Trimeter mit Pause nach der 5. Silbe,

die Zeilen zu 4 Jamben und die zu 4 Trochäen, die Siebensilber mit jambischem und die mit trochäischem Schlusse, lauter Formen, welche sich leicht auf die Formen der alten quantifizierenden Poesie zurückführen lassen: in dem Bau der Zeilen das Gesetz, daß betonte Silben nicht zusammenstoßen, sondern durch unbetonte und zwar in der Regel nur durch eine getrennt werden; die daktylischen Zeilenarten verschwinden, und in den regelmäßig dahinfließenden trochäischen und jambischen Rythmen findet sich nur hie und da ein Daktylus beim Eintreten von Taktwechsel, welcher in beschränkter Zahl von Fällen gestattet ist. Elision findet sich nicht, Verschmelzen zweier Vokale zu einem selten, aber auch Hiatus wird nicht zu häufig gestattet. Der trochäische Zeilenschluß wird durch ein mindestens zweisilbiges, der jambische durch ein mindestens dreisilbiges Wort gebildet. Die Zeilen, welche oft einsilbiger Reim oder einsilbige Assonanz bindet, sind meistens in Gruppen zusammengestellt: die trochäischen Fünfzeilsilber in Gruppen von je 2 oder 4 oder besonders von je 3 Zeilen, die Trimeter besonders zu Gruppen von je 5 Zeilen oder, in Nachahmung der sapphischen Strophen, zu Gruppen von 3 Zeilen mit einem Fünfzeilsilber, die übrigen Zeilenarten meistens in Gruppen von 2 oder 4 Zeilen. Ist ein Gedicht in derartigen einfachen Formen geschrieben, so ist schwer zu erkennen, ob es im 7. oder erst im 11. Jahrhundert entstanden ist.

An diesem Stamme bildeten sich Auswüchse und Triebe, die teils wieder abstarben, teils fortwuchsen und sich entwickelten. So finden wir schon in irischen Gedichten des 7. und 8. Jahrhunderts den *Tonfall* auch der trochäischen Verse so durchaus vernachlässigt, daß von Rythmus nicht mehr die Rede sein kann; ja sogar die wichtige Gleichheit der Zeilenschlüsse ist verletzt und unter die jambischen Schlüsse hie und da ein trochäischer gemischt und umgekehrt; diese beiden Unsitten finden sich in einzelnen Gedichten bis zum Schlusse des 11. Jahrhunderts. Sehr wichtig wurde der Eifer, mit welchem die Iren den Reim pflegten. Die ältesten Beispiele von reinen zweisilbigen Reimen begegnen uns bei dem Grammatiker *Virgilius Maro*; aus seinen Kreisen kam er vielleicht zu den Iren, bei denen wir im 7. und 8. Jahrhundert reiche Reimfülle, ja sogar einmal Binnenreim und ein anderes Mal, das einzige Mal vor dem Schlusse des 11. Jahr-

1) Dies war 1882 die Schullehre. Weitere Untersuchungen führten mich zu der Erkenntnis, welche ich besonders dargelegt habe 1885 in der Abhandlung über Anfang und Ursprung der rhythmischen Dichtung, hier Band II no. VI, und zuletzt 1901 in den *Fragmenta Burana*, oben S. 1 ffl.

hundreds, gekreuzte Reime antreffen. Bonifatius, Aldhelm, Hibernicus Exul und Dicuil, Iren oder Freunde von Iren, sind es, welche die Reimfülle auf das Festland verpflanzt und dieselbe aus den rythmischen auch auf die quantitierend gebauten Verse übertragen und so den Grund zu dem später so weit verbreiteten Geschlechte der gereinten Hexameter gelegt haben. Großen, hie und da überwuchernden Reichtum von Reimen finden wir später in den Gedichten Gotschalks und seiner Genossen, in manchen Stücken der Cambridger Sammlung und bei Wipo, bis gegen Ende des 11. Jahrhunderts die Anwendung des Reimes gesetzmäßig wurde. Ein häßlicher Auswuchs ist zum Glücke wieder abgestorben, der Silbenzusatz. In historischen und religiösen Gedichten des 8. und 9. Jahrhunderts findet sich mehr oder minder häufig vor der regelmäßigen Zeile noch eine unbetonte Silbe, ein *Vorschlag*, oder es ist in dem Innern der Zeile eine Silbe *zugesetzt*, indem ein Daktylus statt eines Trochäus eintritt. (Diese Unsitte hielt in Deutschland sich noch lang. 1905.)

In der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts versuchte Notker, den freien Läufen der langgezogenen Melodien, mit welchen die einzelnen Silben des Alleluia ausgemalt wurden, Wörterreihen von gleichem Tonfall anzuschmiegen. Wenn nun auch in diesen sogenannten Sequenzen der älteren Art die einzelnen Zeilen nicht rythmisch gebaut und die kühnen Strophen nur nach den Gängen der Melodie angelegt wurden, so daß also die Rythmen- und die Sequenzen-Dichtung damals zwei ganz geschiedene Gebiete waren, so wirkte doch der Eifer und die Kühnheit der Sequenzendichter auf die Rythmendichter. Es treten allmählich neue Zeilenarten auf; es finden sich Gedichte in *schwankenden Zeilen*, in denen die entsprechenden Zeilen an Silbenzahl und Bau sich nur ähnlich, nicht gleich sind, eine Art, die im Laufe des 9. Jahrhunderts wieder verschwindet; insbesondere aber zeugen von einem neuen Geiste einige neue und kühne *Strophenformen*, die sich im 10. und 11. Jahrhundert finden. Damit daß im Beginn des 12. Jahrhunderts die Sequenzendichter sich herabließen, ihre willkürlichen Zeilen und Strophen aufgaben und aus regelmäßig gebauten rythmischen Zeilen ähnlich kühne Strophen zu fügen versuchten, war der entscheidende Schritt geschehen: um diese ganz neue und schwierige Aufgabe erfüllen zu können, mußten Neuerungen ge-

macht werden, und kräftiges Leben begann jetzt in allen Zweigen der rythmischen Dichtung sich zu regen¹⁾.

Von den einzelnen Zeilen.

Die Gedichte dieser früheren Zeit sind meistens gleichzeilig, nur werden oft die einzelnen Zeilengruppen durch Refrain gekennzeichnet. Die Zeilen ohne Pause überschreiten fast niemals die Zahl von 8 Silben; (vgl. nur XIII 1—4). Denn wenn eine der nachgeahmten antiken Zeilenarten (und fast alle damals gebräuchlichen rythmischen Zeilenarten waren Nachahmungen von antiken) mehr als 8 Silben zählte, so wurde sie, durch Verwandlung der Cäsur in eine förmliche Pause, zu 2 kleineren Zeilen zerlegt; also bestehen die trochäischen Fünfzehnsilber stets aus 2 Kurzzeilen zu 8 und zu 7 Silben, die Trimeter aus 2 Zeilen zu 5 und 7 Silben, die sapphischen und alcäischen Zeilen aus 5 und 6, die phalacischen aus 6 und 5 und die asklepiadeischen aus 6 und 6 Silben. Die wenigen Gedichte, in welchen diese Pausen nicht streng beobachtet sind (II 27. 28 und IV 3), sind auch sonst so roh oder entstellt, daß sie fast allen Regeln sich entziehen. Doch hatte man stets das Bewußtsein, daß die beiden Stücke zusammengehören und verband daher in den älteren Zeiten nur das Ende der Langzeilen durch Reim. Ja, man scheint für Langzeilen überhaupt eine Vorliebe gehabt zu haben. Denn während es doch natürlich war in einem Gedichte, das aus gleichen Zeilen, z. B. jambischen Achtsilbern bestand, Zeile an Zeile zu reihen, wie dies auch in der Regel z. B. bei Aldhelm und seinen Genossen (VIII 17—25) geschehen ist, sehen wir bei Dicuil je 2 solche Achtsilber zu Langzeilen verbunden. Ebenso sehen wir die trochäischen Achtsilber durch den Reim selten in Stücke von 4 Silben zerlegt (Virgil und III 2), meistens die einzelnen Zeilen, aber bei Augustin Doppelzeilen von 16 Silben an einander gereiht. In der ersten Hälfte, der Basis der Langzeile, ist öfter Schwanken in der Silbenzahl oder wenigstens im Rythmus gestattet, während die 2. Halbzeile fest gebaut ist. Vgl. IX 2a. X 3. XI 1. XII 2.

1) (1905) Das ist der Embryo dessen, was ich im Laufe der Untersuchungen erkannt habe über die Sequenzen und deren Einfluß auf die Blüte der mittelalterlichen Dichtungsformen; s. besonders oben S. 30—55.

Gleiche Silbenzahl.

Die Gleichheit der Silbenzahl ist ein wesentliches Merkmal der rythmischen Gedichte, wenn sie auch nicht ausreicht, um einen Rythmus zu bilden. Schon in dem Antiphonarium Benchorense finden sich Gebete in Zeilen von ungefähr ähnlicher Silbenzahl nebst Assonanz, z. B. p. 153 'Post Evangelium: Canticis spiritalibus delectati, | ymnos, Christe, consonantes canimus tibi, | quibus tua maiestas possit placari, | oblata laudis hostia spiritali': je 12 (13) Silben mit Reim auf i; ähnlich besteht die dem Otloh zugeschriebene Prosa auf den heiligen Dionys (Du Méril 1843 p. 162) aus Langzeilen von 12 + 9 Silben, deren Halbzeilen einsilbig reimen, mit einer Einleitung von 2 Langzeilen zu 9 + 8 Silben. Ich kann diese an Silbenzahl gleichen Zeilen ebensowenig als die an Silbenzahl gleichen Strophen der Sequenzen älterer Art zu den Rythmen zählen, da der rythmische Bau der Zeilen fehlt. Andere Dichtungen, wie der gleichstrophische und gereimte Pilgergesang XV 2 stehen auf der Grenze.

Die gleiche Silbenzahl der entsprechenden Zeilen findet sich auch in den wirklichen Rythmen öfter verletzt, indem Silben zugesetzt sind. Zarneke (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1877 p. 60) hat hierauf hingewiesen, sucht aber die Zahl der Fälle durch Mittel zu mindern, deren Anwendung ich nicht für richtig halten kann. Augustin hat die Gleichheit der Silbenzahl gewahrt, indem er keinen Hiatus zuließ, sondern die Endsilben auf m und auf einen Vokal vor anlautendem Vokal stets elidirte und die Silben ia, ea u. s. w. in der Regel zu einer verschmelzen ließ (s. jedoch Band II S. 18). In der folgenden Zeit ist in rythmischen Gedichten Verschmelzung zweier Vokale zu einem Laute noch gestattet, wie z. B. in dem irischen Gedicht (II 20) sich solche Fünfsilber mit trochäischem Schlusse finden 'regi cum sociis', 'errantem propriis', aber sie ist nicht häufig; vgl. I 31. II 16. Von *Elision* habe ich nur in einem Gedichte sichere Fälle gefunden I 33; hier werden durch Annahme der Elision sämtliche überzählige Silben entfernt und es bleibt in dem Gedichte kein Hiatus übrig: allein das Gedicht scheint überhaupt nicht zu den rythmischen zu gehören. Wenn aber, wie in ziemlich vielen Gedichten, einerseits die Zulassung des Hiatus sicher ist, z. B. 'honor illi et potestas',

andererseits die Zusetzung von Silben, z. B. 'qui nos pastorem super gregem', warum sollte man dann dem Dichter die Inkonsequenz zutrauen, daß er bald elidire bald nicht, und nicht vielmehr, den andern Fällen folgend, auch in Versen wie 'ad expugnandum expellendum' zugleich Hiatus und Zusetzung einer Silbe annehmen? Ein Beweis für die Richtigkeit dieses Verfahrens liegt darin, daß in all den Gedichten, wo einerseits Hiatus gestattet ist, andererseits sich solche durch Elision entfernbare überschüssige Silben finden, daneben stets solche Verse vorkommen, aus denen die überschüssigen Silben weder durch Elision noch durch Vokalverschmelzung entfernt werden können. Indem ich nach diesem Grundsatz urtheile, habe ich außer in dem oben erwähnten Gedichte in keinem andern rythmischen sichere Fälle von Elision gefunden.

Vom Schlusse der Zeilen.

Der trochäische Schluß der Zeile wird durch ein mindestens zweisilbiges Wort gebildet, der jambische durch ein mindestens dreisilbiges; *einsilbige* schwere Wörter dürfen nicht im Zeilenschluß stehen, doch hie und da die Hilfsörter der Sprache, also kann z. B. natus est jambischen Schluß bilden. Vom Anfang bis zum Ende dieser Periode findet sich die Unsitte, Zeilen mit anderem Schlusse einzumischen; besonders die Iren waren hierin sehr nachlässig; vgl. I 29. 32. II 20. V 1. V 2. VIII 13. 14. IX 5. Doch auch bei den Angelsachsen VIII 17—25 und in anderen Dichtungen früherer (z. B. II 22. III 3) und späterer Zeit (I 37. III 5 und besonders VIII 30) sind widersprechende Verschlüsse in ziemlicher Zahl eingemischt.

Vom Tonfall innerhalb der Zeilen.

Die Gesetze zu erkennen, nach welchen das Innere der Zeile gebaut wurde, ist ebenso wichtig als schwierig. Zu berücksichtigen ist, wie es bei den späteren quantitirenden Dichtern stand. Die lateinisch redenden Menschen der späteren Kaiserzeit hatten für die Natur- und Positionslängen, wenn ich so sagen darf, in ihrer Zungenspitze ebensowenig Gefühl als wir, und, wenn sie quantitirende Gedichte machen wollten, mußten sie die Regeln über das, was lang und kurz sei, mühsam dem Gedächtnisse einprägen. Auf jenem angeborenen Gefühle hatte aber die Ersetzung einer Länge

durch zwei Kürzen gänzlich und die Elision von Vokal vor Vokal zum Teil beruht. Es ist nur natürlich, daß diese beiden wesentlichen Eigentümlichkeiten der quantifizierenden Poesie abstarben, und daß die späteren quantifizierenden Dichter Auflösung einer Länge in zwei Kürzen fast gar nicht, Elision in bescheidenem Maße anwendeten. So kamen sie in den trochäischen und jambischen Reihen bei der gleichen Silbenzahl der entsprechenden Zeilen an. Ähnlich ging es in der griechischen Literatur. Ich habe (Münchner Abhandl. XV, II 421) darauf hingewiesen, wie in einigen Sammlungen von Menandersprüchen (jambischen Trimetern) alle diejenigen weggelassen sind, in denen sich die gehäßte Auflösung fand, deren Silbenzahl also 12 überstieg. Auf diesem Wege, indem auch noch regelmäßige Cäsuren ängstlich eingehalten wurden, sind mehrere Gedichte entstanden, bei denen man schwankt, ob sie quantifizierend oder rhythmisch gebaut sind (vgl. I 33). Was den Bau der entschieden rhythmischen Gedichte betrifft, so ist das, was der Grammatiker Virgilius Maro hierüber sagt, an und für sich wenig, und davon wieder ein gut Teil unverlässig. So sind wir auf die Gedichte selbst angewiesen.

Die reinen Gedichte zeigen, daß die Betonung des Lateinischen zu allen Zeiten im wesentlichen die gleiche war, kleine Dinge abgerechnet, wie *mulieris* (immer) und *sitätet langit* oder que als einzelnes Wort betont (selten). Die griechischen und hebräischen Wörter, sowie fremde Eigennamen entziehen sich allen Regeln; besonders werden die hebräischen Wörter gern auf der Endsilbe betont, so daß solche zweisilbige Wörter sogar jambischen Zeilenschluß bilden können. Konsequenz darf man hier niemals erwarten. So ist z. B. in den ziemlich rein gebauten Trimetern (II 9) in den Fünfsilbern 4, 4 *Bethleem in urbe* und 9, 2 *Bethleem ad urbem* dies Wort zweisilbig, in 11, 3 *natus est Bethleem* und 35, 2 *a magis Bethleem* zweisilbig und auf *Beth* betont, in dem Fünfsilber 24, 2 *et tu Bethleem* dreisilbig und auf *le* betont, in dem Siebensilber 15, 2 *Bethleem celeriter* dreisilbig und wohl auf *Beth* und *em* betont.

Für den rhythmischen Bau galt als Hauptgesetz, daß betonte Silben nicht zusammenstoßen dürfen, sondern durch unbetonte getrennt sein müssen. Sehen wir die angewendeten Zeilenarten an, so scheint es fast, als ob die, welche bei der Entstehung der geregelten rhythmischen Dichtung tätig waren, die Parole ausgegeben hätten, die betonten Silben dürften nur durch eine unbetonte ge-

trennt werden, *daktylischer* oder anapästischer Rythmus sei also nicht zulässig. Zwar bei Virgilius Maro finden wir in seinen sogenannten Versus liniati noch ziemlich viele Daktylen, allein diese Zeilenart scheint seine Erfindung zu sein und geblieben zu sein. Denn obwohl der daktylische Rythmus der lateinischen Sprache nicht fern liegt, finden wir dennoch in den erhaltenen rhythmischen Gedichten nicht nur keines, in welchem sich mehrere Daktylen aneinander reihen, sondern selbst diejenigen, in denen zwei unbetonte Silben an einer bestimmten Stelle vorkommen, sind sehr wenige: XI 1. XIII 1. 2. 3. 4. (XIII B.) XV 4. Durchaus zerbröckeln die Daktylen zu Jamben, statt — ◡ ◡ ◡ kann ebenso gut ◡ ◡ ◡ stehen, statt — ◡ ◡ ◡ — ebenso gut ◡ ◡ ◡ —.

Der herrschende Rythmus ist stets *trochäisch* oder *jambisch*, und die Zeilen dieser Periode sind eigentlich nichts Anderes als längere oder kürzere Reihen von regelmäßig abwechselnden betonten und unbetonten Silben. Wenn wir die zu kurzen Zeilen zu — ◡ ◡, zu ◡ ◡ — und — ◡ ◡ — ausschließen, so bleiben also folgende trochäische Reihen: — ◡ ◡ ◡ ◡ (6 — ◡), — ◡ ◡ ◡ ◡ — (7 — ◡); — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (8 — ◡) und folgende jambische: ◡ ◡ ◡ ◡ (5 — ◡), ◡ ◡ ◡ ◡ — (6 — ◡), ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ (7 — ◡), ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — (8 — ◡). Diese Kurzzeilen sind es, die entweder selbständig oder in verschiedener Weise in Langzeilen zusammen gestellt, die Formen der Gedichte bilden.

Hier zeigt sich nun die merkwürdige Erscheinung, daß in den trochäischen Reihen in der Regel der Tonfall des Schemas festgehalten, in den jambischen Reihen aber öfter vernachlässigt als beobachtet wird. Diese jambischen Reihen zu 5 — ◡, 6 ◡ —, 7 — ◡ und 8 ◡ — beginnen häufiger mit einer betonten Silbe als mit einer unbetonten. Man könnte hierfür wohl einen theoretischen Grund finden. Alle zweisilbigen Wörter der lateinischen Sprache gelten als Trochäen und von den drei- und mehrsilbigen hat naturgemäß mindestens die Hälfte ebenfalls trochäischen Tonfall — ◡ — (*omnium* — die letzte Silbe aller Proparoxytona hat Nebenton und kann in der rhythmischen Poesie als betont gezählt werden —), — ◡ ◡ — (*imperator*) u. s. w.; demnach könnte man sagen, der trochäische Rythmus sei der lateinischen Sprache angemessener als der jambische¹⁾. Allein vielleicht hat hier die Praxis und nicht

1) Sollten die Worte des Grammatikers Virgilius Maro Epit. 3, 2 'inter

die Theorie eingewirkt. Für Sechs- und Achtsilber mit trochäischem und für Siebensilber mit jambischem Schlusse konnte man bei den gangbaren metrischen Dichtern, dem Horaz, Prudentius, Boetius und andern, nicht leicht andere gebräuchliche Schemata finden als eben jene trochäischen; anders stand es bei den jambischen: während Zeilen zu $\cup - \cup - \cup$ sich einzeln fast nicht fanden, waren die Adonier zu $- \cup - \cup - \cup$ in der späteren Zeit ein sehr beliebtes Versmaß: die Zeilen zu $\cup - \cup - \cup -$ waren selten, die $- \cup - \cup - \cup$ in den asklepiadeischen sehr gewöhnlich; für die Siebensilber mit trochäischem Schlusse standen drei Vorbilder zu Gebote, das oft gebrauchte jambische $\cup - \cup - \cup - \cup$, das sehr oft gebrauchte pherekrateische $- \cup - \cup - \cup - \cup$, und das minder häufige (z. B. Horaz Od. I. 8) logaödische $- \cup - \cup - \cup - \cup$. Endlich als Vorbild für die Achtsilber mit jambischem Schlusse konnte man wohl noch häufiger als den jambischen Dimeter bei den metrischen Dichtern die Glykoneen zu ganzen Gedichten verwendet finden. Vielleicht gewannen die Dichter hieraus das beruhigende Bewußtsein, ob sie den Siebensilber nun $\cup - \cup - \cup - \cup$ oder $- \cup - \cup - \cup - \cup$ oder $- \cup - \cup - \cup - \cup$ und den Achtsilber $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup$ oder $- \cup - \cup - \cup - \cup - \cup$ betonten, jedenfalls werde ein anerkanntes, antikes Versmaß getroffen, und gewöhnten sich daher an die ständige Mischung. Wie dem auch sei, die Tatsache steht fest, daß vom Anfang bis zum Schluß dieser Periode in den jambischen Reihen zu 5 $- \cup$, 6 $\cup -$, 7 $- \cup$ und 8 $\cup -$ die Betonung des Schemas in allen Gedichten sehr oft verlassen ist. In diesen Gedichten sind in Wahrheit nur die Silben gezählt, d. h. unter Beobachtung des gesetzmäßigen Schlusses je 5, 6, 7, 8 Silben in die Zeile gestellt, wie auch Aedilwold in einem Briefe an Aldhelm vor dem Jahre 706 (Jaffé Bibl. R. germ. 3 p. 37; jetzt Monum. Germ. Epist. III 239) seine gereimten Achtsilber (8 $\cup -$) charakterisirt 'carmen non pedum mensura elucubratum, sed, octonis syllabis in uno quolibet versu compositis, una eademque littera comparibus linearum tramitibus aptata, caraxatum'¹⁾. Ich beschränke daher die Untersuchung über den inneren Bau der Zeilen auf die trochäischen Reihen.

omnes pedes dactylus et spondaeus principatum habent' verwandten Sinn haben?

1) Daß die sämtlichen jambischen Zeilen in dem Hymnus auf den heiligen Gallus XIV 3 (37 zu 7 $- \cup$ und 30 zu 8 $\cup -$) reinen jambischen Tonfall haben, ist offenbar Absicht, deren Zweck ich noch nicht erkannt habe.

Schwebende Betonung oder Taktwechsel. Auch in den trochäischen Zeilen widerstreitet der Wortaccent oft genug dem Versaccent. Unsere Gelehrten nahmen in solchen Fällen die sogenannte 'schwebende Betonung' an (vgl. besonders Huemer's Untersuchungen S. 24—32), vermittelt deren sie nicht nur lesen können *siné finé*, sondern auch *cántemús* und *civítas*, *condítor alme siderum* u. s. w., kurz vermittelt deren man allerdings alles lesen kann, wie man will. Man ist dadurch soweit gekommen solche Betonung wie (IX 1).

Navis numquám turbáta quamvis fluctibus tónsa

Nuptís quaqué paráta regí domíno spónsa

für möglich zu halten, und hiernach hat wohl auch D'Arbois de Jubainville (Romania 8, 147) seine Regeln über die verschiedene Betonung der lateinischen Wörter bei den Iren der verschiedenen Perioden sich zurecht gemacht. Aber im entschiedenen Gegensatz zu der auf Natur- und Positionsängen gegründeten quantifizierenden Dichtung beruht ja das Wesen aller rythmischen Dichtung in der Beobachtung der gewöhnlichen Betonung und Aussprache, welche in der Prosa¹⁾ angewendet wird. Darin vor allem beruht für uns moderne Menschen die Schönheit und die Wichtigkeit der rythmischen Poesie, welche durch die Annahme einer solchen Unnatürlichkeit, wie die schwebende Betonung sie ist, zerstört wird. Dies Prinzip, daß die Wörter wie in der gewöhnlichen Rede betont und ausgesprochen werden, wodurch allein die rythmischen Verse sich den Gefühlen des Menschen zum richtigen Ausdruck so leicht anschmiegen, ist niemals aufgegeben worden, und auch wir müssen die einzelnen Wörter der rythmischen Verse ohne Rücksicht und Bewußtsein des Versschemas aussprechen. So zerlegt schon der Grammatiker Virgilius Maro von den Achtsilbern

Festa dium sollemnia Pupla per canam compita

Quorum fistulae modela Poli persultant sidera

den ersten so: *primus versus est trium metrorum, quorum primum per spondaeuum et duo sequentia per dactylos ponderantur, ut:*

1) Der Dichter der Trimeter über die Synode von 698 (II 22) nennt seine Verse Prosa: 'tua qui iussa nequivi, ut concedet, | pangere ore styloque contexere | recte, ut valent edissere medrici, | scripsi per prosa, ut oratiunculam', und die trochäischen Fünfzehnsilber aus dem 8. oder 9. Jahrhundert de bonis sacerdotibus (I 4) heißen 'prosa compositi'.

festā I, deum sol II, lemnia III (so schrieb ich; festā deum I, sol II, lemnia III hat die neapolitaner Handschrift)¹⁾.

1) Die vielen Rythmen übergeschriebenen Neumen geben über solche Fragen keine Auskunft. Denn einmal gesteht z. B. selbst Fétiſ, es sei ihm nicht gelungen die reichen Neumen des Audi tellus (XIV 1) mit dem Tonfall der Worte in Übereinstimmung zu bringen, andererseits gilt der Satz: Singen kann man alles.

(1905) Über die unnatürliche Aussprache der rythmischen Zeilen vgl. die Noten zu Band II S. 8 u. 136. Auch Clemens Blumes Ansichten über die Aussprachen der alten rythmischen Zeilen der Spanier verstehe ich nicht. In der Hymnodia Gotica (Analecta hymnica Band 27, 1897) S. 79 bespricht er sehr schlecht überlieferte rythmische sapphische Strophen, 'in deren zweiter Halbzeile auf die erste Hebung drei Senkungen folgen, auf die zweite eine Senkung'. Kann das Zeilen erklären, wie: Qui stipem petenti, Nascetur caecus, Linivit ac luto, Pia voce nomen? Und was soll überhaupt in der rythmischen Dichtung eine Kette von drei Senkungen? So viele spricht niemand. Es sind eben sechs Silben; von den drei letzten ist stets die vorletzte betont, von den drei ersten die erste und dritte oder die zweite (˘˘˘ oder ˘˘˘). Ebenso unverständlich ist mir, wie Blume S. 90 und S. 221 die rythmischen Senare betont. S. 90: 'Der Hymnus ist offenbar rythmisch zu lesen, und zwar wohl nach dem Schema ˘˘˘˘˘˘ | ˘˘˘˘˘˘'; S. 221 'Die Verse, eigentlich jambische Senare, dürften wohl rythmisch ˘˘˘˘˘˘ | ˘˘˘˘˘˘ zu lesen sein; vgl. den Hymnus: Adest dei'. Der citirte Hymnus (S. 267) ist quantitirend wie viele, beweist also nichts. Das Schema Blumes ˘˘˘˘˘ soll decken erste Halbzeilen sowohl wie Sedentes circum, Amicti cuncti, als wie Aureas vehunt, Aureis psallunt (S. 89); die Schemata ˘˘˘˘˘˘˘ oder ˘˘˘˘˘˘˘ sollen decken zweite Halbzeilen, sowohl wie Fidei probabilis, Opera insignia, Votum in Jerusalem, als wie In voto constantiam, In regnis caelestium, Priores apostoli, Persistens incolumis. Aber wie passen hiezu die Schemata, und wer wird hier drei unbetonte Silben hintereinander sprechen? In Wirklichkeit sind auch hier in der ersten Halbzeile die letzten drei, in der zweiten Halbzeile die letzten vier Silben gebunden und dort stets die vorletzte, hier stets die drittletzte betont; die drei ersten Silben beider Halbzeilen können auch hier zwiefach betont sein: ˘˘˘ oder ˘˘˘. Blumes Schema ˘˘˘˘˘ widerspricht nicht nur den vorhandenen rythmischen Zeilen, sondern auch dem quantitirenden (jambischen) Vorbild. Im Andenken an das quantitirende Vorbild meiden ja sogar manche rythmische Dichter der Hymnodia Gotica im Anfang der ersten Halbzeile daktylische (˘˘˘) und im Anfang der zweiten Halbzeile amphibrachysche (˘˘˘) Wörter zu setzen. So beginnt von den 125 rythmischen Senaren in no. 164 nur 6, 2 Dignius cunctos mit einem daktylischen Worte (allein die andere Textesquelle hat Consulto cunctos) und nur 6, 1 mit der daktylischen Verbindung Mox quibus; und von den 125 zweiten Halbzeilen beginnen nur 2, 5 und 19, 4 mit mulcérēt und lavácro, so daß 12, 1 die Konjekturen prodéntes ziemlich sicher falsch ist. Freilich andere Dichter beanspruchen ganz ihre rythmische

Allein eine andere Freiheit, welche jene Theorie der 'schwebenden Betonung' hervorgerufen hat, haben die Dichter der lateinischen Rythmen aller Zeiten mit Ausnahme einiger des 13. und 14. Jahrhunderts sich gestattet, und nach ihnen die romanischen und englischen Dichter des Mittelalters und der Neuzeit. Indem nämlich die gleiche Silbenzahl und der gleiche Schluß aller Zeilen festgehalten wurde, gestatteten sich auch sehr formfeste Dichter unter die große Überzahl der genau nach dem Versschema betonten Zeilen einzelne zu mischen, in welchen eine betonte Silbe in eine andere Stelle gerückt wurde, als sie nach dem Versschema einnehmen sollte. Es finden sich also neben den Zeilen mit dem regelmäßigen Tonfall: comparábo cánibſ solche mit der Betonung: non pátet mortálibus. Da hiebei der Grundsatz festgehalten wurde, daß nicht zwei betonte Silben zusammenstoßen dürfen, so entsteht in solchen Zeilen durch den Zusammenstoß von zwei unbetonten Silben daktylischer Tonfall; die Zahl der unbetonten Silben wird um eine vermehrt, die der betonten um eine vermindert; demnach ist in den entsprechenden Zeilen nur die gleiche Silbenzahl überhaupt, nicht die gleiche Zahl betonter und unbetonter Silben gesetzmäßig.

Die Möglichkeiten dieser Verschiebung der betonten Silbe, die ich Taktwechsel nenne, sind nicht so gar viele. In trochäischen schließenden Zeilen muß ja der betonten Silbe des letzten Trochäus eine unbetonte vorangehen, sind also die letzten drei Silben gebunden; in jambisch schließenden Zeilen muß die drittletzte Silbe betont sein und dieser wiederum eine unbetonte vorangehen, sind also die letzten vier Silben gebunden. Es kann also in den kleinen Reihen — ˘˘˘, ˘˘˘˘, — ˘˘˘˘, überhaupt kein Taktwechsel eintreten¹⁾; in den Reihen — ˘˘, ˘˘˘ (6 — ˘) und — ˘˘˘, ˘˘˘˘ (7 — ˘) kann je 1 Taktwechsel vorkommen: ˘˘˘˘˘ und ˘˘˘˘˘˘; in der Reihe — ˘˘˘˘˘˘ (8 — ˘) können

Freiheit, wie z. B. no. 155 von 75 Zeilen die erste Halbzeile etwa 15 Mal mit Cónvocat etc., und no. 126 von 80 Zeilen die zweite Halbzeile etwa 14 Mal mit Repéntē etc. anfängt.

1) Es können nur — ˘˘˘ und ˘˘˘˘ miteinander vertauscht werden, wie oft genug geschieht, wenn eine dieser Reihen die erste Hälfte, die Basis, einer Langzeile ist.

3 Taktwechsel eintreten: — ∪ — ∪ — ∪, ∪ — ∪ — ∪ — ∪, ∪ — ∪ — ∪ — ∪: z. B. *et lónge abívi* 6 — ∪, *quas dídici sýllabas* 7 ∪ —, *Báiolat fram in córde, conténdere nón potéstis, qua térrae tribus lugébunt* 8 — ∪. In den jambischen Reihen sind folgende Taktwechsel möglich: in ∪ —, ∪ — ∪ (5 — ∪) und ∪ —, ∪ — ∪ — (6 ∪ —) je 1: — ∪ — ∪ und — ∪ — ∪ —; in den Zeilen ∪ — ∪ —, ∪ — ∪ (7 — ∪) und ∪ — ∪ —, ∪ — ∪ — (8 ∪ —) je 2: — ∪ — ∪ — ∪ und — ∪ — ∪ — ∪, — ∪ — ∪ — ∪ — und — ∪ — ∪ — ∪ —; z. B. *gáudium mágnum* 5 — ∪, *órbis et dómina* 6 ∪ —; *vénditum á Judáeis* und *illie cónfluit áqua* 7 — ∪, *íncolas ésse nóvinus* und *pálam ómnium óculis* 8 ∪ —.

Das sind die in diesen Zeilen überhaupt möglichen Taktverschiebungen. Dieselben sind, wie oben bemerkt, in den jambischen Zeilen durchaus so zahlreich zugelassen, daß man keine Gesetze mehr verfolgen kann: dagegen die Zulassung der Taktwechsel in den trochäischen Reihen gleicht etwa der Zulassung des Hiatus in der rhythmischen Dichtung. Es gibt nur sehr wenige Gedichte, in denen sich kein Beispiel findet, wie z. B. in dem alten I 1 und dem späteren XV 3. Aber in dem Maße seiner Zulassung zeigt sich, was Boetius von dem Rythmus überhaupt sagt: *docti faciunt docte, rustici rustice*. In sehr vielen und gerade in den technisch besseren ist eine bescheidene Anzahl von Taktwechseln zugelassen, was sich besonders darin zeigt, daß in den trochäischen Tetrametern (15 ∪ —) in den Siebensilbern der 2. Hälfte sich mehr finden als in den Achtsilbern der ersten, obwohl hier die Möglichkeit doppelt so oft sich bietet als dort. So finden sich z. B. in 36 Zeilen des Paulus Diaconus (I 3) 4 Taktwechsel in den Achtsilbern, 7 in den Siebensilbern, in andern 69 Zeilen (I 5) kein Taktwechsel in den Achtsilbern, 11 in den Siebensilbern; und am Ende der Periode hat Peter Damiani (I 27) in etwa 222 Zeilen in den Achtsilbern nur 4 Mal, in den Siebensilbern 15 Mal sich Taktwechsel gestattet. Andere dagegen haben sich denselben mehr und mehr gestattet bis herab zu den Dichtern, die gleich Augustin sich begnügten, unter Beobachtung des richtigen Schlusses in jede Zeile die richtige Zahl Silben zu setzen, aber um den Tonfall derselben sich nichts kümmerten. So finden wir in 92 trochäischen Fünfezensilbern eines Iren (I 29) 48 Achtsilber und 30 Siebensilber und bei Wipo (III 5) in 54 trochäischen Achtsilbern 24 mit

Taktwechsel. In solchen trochäischen Reihen ist von Rythmus ebenso wenig die Rede als in den jambischen.

Silbenzusatz.

Mitten unter regelmässigen trochäischen Achtsilbern finden wir Zeilen wie *'lapidibus auróque técta'* *'sed postquam venit ergo sacer'* und unter regelrechten trochäischen Siebensilbern solche *'et suscitavit populos'*, andererseits Achtsilber wie *'fidem refórma desperátis'* *'áufer a nobis peccáti mólem'*, *'ádiuvá nos mún-di salvátor'* und Siebensilber, wie *'protomártirem Stéphanum'*. In diesen Fällen ist eine ungehörige Silbe zugesetzt, entweder durch eine unbetonte Silbe, die der Zeile vorgesetzt wird, einen Vorschlag, oder dadurch, daß im Innern der Zeile statt eines Trochäus ein Daktylus eintritt. Diese unregelmässige Silbenmehrung gestatteten sich einige Dichter des 8. und 9. Jahrhunderts besonders in den trochäischen Achtsilbern, seltener in den trochäischen Siebensilbern; vgl. bes. I 38 ff. II 25 ff. III 6. Mit dieser Silbenmehrung hat die Freiheit nichts zu tun, welche ein alter irischer Dichter sich genommen hat (IV 3): im Anfang und im Schlusse des Gedichtes beobachtet er sein Versschema (4 — ∪ + 7 ∪ —), allein da, wo er alle möglichen Körperteile aufzählen soll, geht ihm die Sache der Form vor und er setzt mitunter mehrere Silben zuviel in die Zeile.

Schwankende Zeilen.

In mehreren Gedichten treffen wir bald wechselnden Tonfall der ersten Halbzeile (vgl. X 3), bald Silben zu viel, bald zu wenig; vgl. II 28. III 8. IV 3. VIII 29. IX 5. XI 1. XII 2., aber die Überlieferung dieser Gedichte ist meistens ebenso schlecht als ihre Sprache, so daß man nie sicher entscheiden kann, ob diese Eigentümlichkeiten Fehler des Abschreibers, ob sie Ungeschicklichkeiten oder beabsichtigte Freiheiten des Dichters sind. Allein in mehreren Gedichten des 9. bis 11. Jahrhunderts ist es sicher, daß die Dichter auf die Gleichheit der Zeilen verzichteten und nur mehr oder minder auf deren Ähnlichkeit achteten. So gehen in dem Gedicht auf Placidus XIII 3 dem Schlusse — ∪ — ∪ 122 Mal drei Silben, 76 Mal nur 2 Silben voran. In XIV 1 besteht nur die 3. Zeile stets aus 6 + 7 — ∪ Silben; die beiden ersten Zeilen sind sehr unregelmässig; die 4. Zeile besteht aus 5 — ∪ + 5 — ∪ oder

5 — ∪ + 6 Silben; die 5. aus 5 — ∪ oder 6 oder 7 Silben + 5 — ∪, 6 oder 7 Silben; die 6. aus 5 — ∪ oder 6 oder 7 Silben + 5 — ∪; die 7. Zeile besteht entweder aus 5 — ∪ + 5 — ∪ oder bildet eine Langzeile von 7, 8 oder 9 Silben. In dem 6. Gedichte der Cambridger Sammlung (XIV 2) vom Jahre 1028 findet sich etwa 5 Mal 4 — ∪ im 1. Halbvers; im übrigen finden sich 12 jambisch schließende Halbverse (zu 5 ∪ —, 6 ∪ — und 7 ∪ —), die andern Halbverse sind gebildet 44 Mal aus 5 — ∪ und 16 Mal aus 6 — ∪.

Regelmäßiger ist der Hymnus auf den heiligen Gallus gebaut (XIV 3). In 68 Zeilen besteht die erste Halbzeile 41 Mal aus 6 — ∪, 24 Mal aus 7 ∪ — und 3 Mal aus 7 — ∪, die zweite Halbzeile hat stets reinen jambischen Tonfall und besteht 37 Mal aus 7 — ∪ und 30 Mal aus 8 ∪ —. In den letzten Zeilen der 17 Strophen beginnt sowohl die erste wie die zweite Halbzeile mit betonter Silbe und besteht aus 6, 7 oder 8 Silben. In jenen 68 Zeilen, den 4 ersten jeder Strophe, besteht also die Freiheit, daß am Ende jeder Halbzeile eine Silbe zugesetzt werden kann. Der Hymnus auf den h. Gallus ist aus dem Deutschen ins Lateinische übersetzt; man könnte so auf den Gedanken kommen, diese Freiheit der schwankenden Zeilen sei nationaler z. B. deutscher Dichtweise nachgebildet. Allein gerade in diesem Gedichte ist so reiner Tonfall beobachtet, wie sonst selbst in keinem lateinischen Gedichte dieser früheren Zeit.

Von dem Hiatus.

Es ist fast unglaublich, aber wahr, daß man bis jetzt noch gar nicht darauf geachtet hat, wie die Dichter der lateinischen Rythmen sich zum Hiatus verhielten. Nur Du Méril (1847, p. 426) spricht bei Abaelard nebenbei von 'le soin constant avec lequel l'auteur a évité le concours des voyelles' und Zarncke (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1877 p. 61) bespricht das Verhältnis des Hiatus und der Elision in einigen trochäischen Fünfzehnsilbern des 9.—11. Jahrhunderts und kommt zu dem Schlusse, daß (im 11. Jahrhundert) 'die Abneigung gegen den Hiatus allmählich ganz erlosch, absolut bei auslautendem m, während von den mehr gelehrten Verfassern das Zusammenstoßen zweier Vokale nur gemieden ward'. Aber ich bin auf diese Untersuchung gerade geführt worden durch die Bemerkung, daß in den Gedichten des

Archipoeta sich kein Hiatus findet. Ich habe diese Untersuchung nur auf das Zusammenstoßen von Vokalen im Aus- und Anlaut erstreckt, nicht auf das Zusammenstoßen von auslautendem m und anlautendem Vokale. Man wird allerdings noch einige Dichter auffinden können, die auch das Zusammenstoßen von Endsilben auf m mit vokalischem Anlaute gemieden haben (wie vielleicht der Dichter von I 33), allein es werden wenige und von den ältesten sein. Ich verstehe also hier unter Hiatus nur das Zusammenstoßen eines auslautenden Vokales mit einem anlautenden; diesen zu vermeiden, konnte auch den rythmischen Dichtern leicht als Forderung des Wohlklanges sich ergeben. (Vgl. oben S. 121.)

Die Untersuchung vieler Gedichte hat mich gelehrt, daß die lateinischen rythmischen Dichter aller Zeiten sich bewußt waren, der Hiatus sei unschön, und daß sie, je nachdem ihnen mehr oder weniger an der Form ihrer Gedichte gelegen war, denselben mehr oder weniger vermieden haben. Denn zählt man die Hiaten einiger Zeilen altrömischer Prosa oder die Elisionen der hierin ziemlich unerquicklichen Sermonen des Horaz einerseits und die Hiaten in rythmischen Gedichten andererseits nach, so wird man in den Rythmen immer weniger Hiaten finden, als man finden müßte, wenn die Dichter ihre Zulassung nicht absichtlich beschränkt hätten. Zwischen den Halbzeilen, aus denen die Langzeilen der Trimeter, der trochäischen Fünfzehnsilber u. s. w. bestehen, haben sich manche Dichter Hiatus erlaubt, wenn sie ihn auch sonst mieden. Ich bezeichne diesen Hiatus mit (h). In den 46 Zeilen (15 ∪ —) des uralten Hymnus 'Apparebit repentina' (I 1) finden sich 3 h und 3 (h); in den 36 Zeilen (15 ∪ —) des Petrus an Paulus Diaconus von ungefähr 763 (I 7) findet sich kein h, in den 36 Zeilen der Antwort des Paulus (I 3) dagegen 5 h und 1 (h). In den 70 Trimetern des Paulinus Aquil. de Herico (II 2) und den ihm zugeschriebenen 75 Trimetern de resurrectione (II 4) findet sich kein h; ebenso keiner in den S. Gallener Gedichten von je 30 Zeilen (15 ∪ —) aus den Jahren 829 und 838 (I 10. 11) und in den 24 Trimetern auf Hug vom Jahre 850 (II 12). In den 24 Zeilen (zu 7 ∪ — + 7 ∪ —) des Hibernicus Exul (V 1) findet sich kein h; in den je 50 Zeilen der hymni eccles. von Dümmler No. IX (15 ∪ —) und XIV (45 Trim.) je 1 h. In No. XI (50 Zeilen zu 8 ∪ —) und No. XX (12 Zeilen) der Cambridger Lieder ist kein h. In den

Gedichten des Eichstädter Bischofs Heribert (1021—1042) sind wenig h (II 18. X 3), ebenso in denen des Petrus Damiani (II 19. XIII 5. XV 5). Die 16 jambischen Achtsilber vom Jahre 1080 (VIII 8) haben kein h, und, während das Psalterium Mariae sonst der Technik der Gedichte des Anselm widerspricht, teilt es mit ihnen den Zug, daß es wenige h hat (VIII 11 und 30). Wir sehen an diesen Beispielen, daß von 600—1100 nach Chr. das Bewußtsein vorhanden war, der Hiatus sei eine zu meidende Unregelmäßigkeit.

Von dem Reim.

Alliteration und Assonanz finden sich als rhetorisches Kunstmittel in allen Sprachen bisweilen angewendet; allein erst die regelmäßige Wiederholung macht dieselben zu gesetzmäßigen Bestandteilen der poetischen Technik. Alliteration findet sich in sehr alter Zeit zuerst bei Virgilius Maro, dann bei den Iren und besonders bei den Angelsachsen in regelmäßiger Wiederholung: ob einheimischer Dichtweise nachgeahmt oder Vorbild derselben, wird sich erst entscheiden lassen, wenn das Alter der nicht lateinischen alliterierenden Schriftstücke sicher gestellt ist. Bald aber verschwand die nur in wenigen Gedichten angewendete Alliteration aus der lateinischen Rythmik, weshalb ich nicht weiter auf sie eingehe.

Der Gleichklang der Vokale kann im Innern oder am Ende der Zeilen stattfinden. Gesetzmäßige Anwendung des Reims im Innern der Zeile hat Mone in dem altirischen Hymnus auf die Maria erkannt (No. 572; unten I 31), wo in jeder zweiten Zeile sich derartiger Reim findet

2 conclamantes deo *dignum* hymnum sanctae Mariae

4 ut vox pulset omnem *aurem* per *laudem* vicariam

6 *opportunam* dedit *curam* aegrotanti homini.

Dies ist das einzige mir bekannte Beispiel der Art. Der Reim am Schlusse der Zeilen tritt während dieser Periode in mannigfachen Formen auf. Entweder sind nur die Vokale der letzten oder der beiden letzten oder der drei letzten Silben gleich: ein-, zwei-, dreisilbige Assonanz, oder es sind auch noch die Konsonanten, welche diesen Vokalen folgen, gleich: ein-, zwei-, dreisilbiger Reim. Reim oder Assonanz der letzten drei Silben ist so selten gesetzmäßig, daß man nicht eigentlich davon sprechen kann. Auch der reine zweisilbige Reim, der im 12. Jahrhundert der allein herrschende

wurde, findet sich in dieser Periode in keinem Gedichte ausschließlich angewendet, sondern nur mit zweisilbiger Assonanz gemischt. Zweisilbiger Reim oder zweisilbige Assonanz ergreift bei jambischem Schlusse die beiden letzten Silben, obwohl hiedurch dem trochäischen Schlusse gegenüber ein ganz anderes Prinzip entsteht. Denn in Reimen wie *tonsa: sponsa* wird die schwerbetonte Hauptsilbe der Wörter ergriffen, in Reimen wie *trucibus: flatibus* nur die Endsilben¹⁾.

In den Institutiones des Commodian schließen II 8 die 13 Hexameter mit e, II 39 die 26 Hexameter mit o. Die sämtlichen 250 Langzeilen von Augustins Rythmus schließen mit e. Diese Tatsache genügt zum Beweise, daß der Reim nicht von den Arabern entlehnt ist, bei denen man denselben erst im Ende des 5. Jahrhunderts — allerdings meist dreisilbig und rein — nachweisen kann, auch nicht, wie Zeuß meinte (Gramm. Celtica p. 948. 2. Aufl.), aus der Dichtweise der Celten entlehnt ist. Allein es ist wahr, daß er in celtischen Ländern besonders ausgebildet wurde. Denn an weitaus den meisten Gedichten der früheren Jahrhunderte und darunter gerade an denen, welche in Hinsicht auf Sprache und inneren Bau der Zeilen zu den besseren gehören, begegnen wir teils dem Reime gar nicht, teils, und das besonders in der späteren Zeit, nur einsilbiger Assonanz, die noch dazu von 3 oder 4 Zeilen meist wieder 1 oder auch 2 Zeilen freiläßt²⁾. Dagegen treffen wir feste zweisilbige Reime zuerst bei dem Grammatiker Virgilius Maro, der sich einen Gallier nennt. Weiterhin haben sich die *Iren* mit besonderem Eifer auf die Pflege des Reims geworfen und ihnen scheint

1) Für die Geschichte des Reimes in dieser älteren Zeit hat Muratori in seiner Abhandlung über die alten Rythmen (Ant. Ital. III, 664 = Migne Cursus 151 p. 755) das wichtigste Material gesammelt; vgl. Huemers Untersuchungen p. 44—51 (52—55 über Alliteration) und über die Reime der deutschen Gedichte des 9. und 10. Jahrhunderts Zarncke in Verh. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1874 S. 34.

(1905) Genauerer über die ältere Geschichte des Reims s. Band II S. 116 und 122, Band I S. 5 und 18.

2) (1905) Ein auffälliges Beispiel von Assonanz bietet der sonst wenig reimende Paulus Diaconus (no. I 3); die westgotischen Dichter kennen Assonanz (s. bei Blume no. 9. 86. 146. 207) und einsilbigen Reim (s. z. B. 126. 127. 130. 149. 157. 197); aber regelmäßig findet sich beides nur selten und in vielleicht recht späten Gedichten (no. 207; 145?, 147, 149?, 157?). Fortlaufend (einsilbig) gereimte Hexameter (Leoniner) sind z. B. die an Ebo Pk I 623, die 110 Distichen des Engelmod Pk III 54/61 und die 800 Hexameter der Gesta Apollonii Pk II 484.

es derselbe zu verdanken, daß er zu einem so wichtigen Stücke der poetischen Technik geworden ist. Ja bei den Iren finden sich auch die ältesten Beispiele der Reimprosa¹⁾. In dem oben (S. 178) angeführten Gebete des Antiphonariums Benchor. und in vielen umliegenden Stücken (daselbst S. 152—154 und sonst) findet sich einsilbige Assonanz am Ende der Absätze. So ist es nicht zu verwundern, wenn diese Reimprosa sich verbreitete. In den von Schuchardt (Vocalismus S. 32 und 64) und Boucherie (Cinq Formules du 7. siècle. Paris 1867) besprochenen Formeln findet sich oft zweisilbige, oft auch nur einsilbige (in der letzten oder vorletzten Silbe) Assonanz in je 2 und selten in 3 und mehr Zeilen. Diese Reimprosa hielt sich die folgenden Jahrhunderte hindurch (z. B. in Roswiths Dramen), bis sie dann am Ende des 11. Jahrhunderts allgemeiner und im 12. Jahrhundert sehr gewöhnlich wurde; vgl. z. B. die dem Honorius Augustodun. zugeschriebenen Schriften und die um 1118 verfaßte Polenchronik des sogenannten Martinus Gallus, dessen übertriebene Reimprosa besonders in der Ausgabe von Bandtkie 1824 hervortritt.

Von den altirischen *Gedichten* sind besonders die 'Versiculi familiae Benchuir' (IX 1) merkwürdig. Denn hier tritt der Reim bereits in den drei Formationen hervor, die in dieser Periode überhaupt zu beachten sind. Es sind 40 Pherekrateen der Art

Arca Cherubin tecta	Omni parte aurata
Sacrosanctis referta	Viris quatuor portata.
Virgo valde fecunda	Haec et mater intacta
Laeta ac tremebunda	Verbo dei subacta.

Diese 40 Verse haben 1) stets zweisilbige Assonanz oder zweisilbigen reinen Reim, 2) enden sie sämtlich, nach Art der Tiraden, mit demselben Vokal, nämlich mit a; 3) sind die Reime gekreuzt. Von diesen gekreuzten Reimen kenne ich in dieser Periode kein Beispiel mehr; nur in dem rohen Psalterium Mariae, das dem Anselm zugeschrieben wird, jedenfalls nach meiner Ansicht noch aus dem 11. Jahrhundert stammt, finden sich manche Strophen mit gekreuzten Reimen; z. B.

Ave cuius in filio salutem pater posuit,
In quo sicut in unico fidem nostram constituit.

1) (1905) Die Reimprosa war schon im 3. Jahrhundert den christlichen Schriftstellern wohl bekannt und bald weit verbreitet; s. oben S. 5. 15. 28.

Aber die Geschichte des zweisilbigen und die des Tiradenreims bedarf näherer Darlegung. Die Vorliebe der Iren für den Reim beweisen zunächst die zahlreichen zweisilbigen Assonanzen und Reime in den Gedichten des Antiphonariums Benchorensen (VIII 13. 15), dann in den sehr alten irischen Gedichten (III 2. I 31. 32. IV 3) und in den kurz nach 700 entstandenen Rythmen ihrer angelsächsischen Nachbarn und Schüler (VIII 17—25). Einen merkwürdigen Reimreichtum zeigen die Gedichte der Iren, die bei den Karolingern wirkten, des Hibernicus Exul (V 1) und des Dicuil (IX 2. VIII 1). So war der zweisilbige Reim auf dem Festlande bekannt geworden, und, wenn wir ihn auch in den nächsten Jahrhunderten nicht durch viele Beispiele belegen können, so wundern wir uns wenigstens nicht, wenn wir z. B. in den Sprichwörtern des Wipo und in seinem Klagegesang auf Konrad (III 5) fast nur zweisilbige Reime finden. Im Verlauf des 11. Jahrhunderts wurde der Reim für die Dichter immer mehr unvermeidliches Gesetz, so daß auch Otloh (de doctrina spiritali, Pez Thes. III 2, 432) einigermaßen sich fügte 'interdum subjungo consona verba, quae nunc multorum nimius desideratus'. Hauptsächlich herrschte die zweisilbige Assonanz, wie z. B. in einem Gedichte von 1080 (VIII 8) neben 30 zweisilbigen Assonanzen (darunter nur 4 reine zweisilbige Reime) nur 2 einsilbige vorkommen.

Der *Tiradenreim*, den wir schon bei Commodian und Augustin als erste Stufe sahen, hat sich die ganze Periode hindurch erhalten. In dem irischen Gedichte des Antiphonariums Benchor. (VIII 13) ist gleicher Reim oder Assonanz oft die 8 Zeilen der Strophe hindurch festgehalten; ebenso in den 8 oder 6zeiligen Strophen von VIII 16 (ganz Ähnliches findet sich in den mozarabischen Hymnen). Der Tiradenreim wurde auch in den quantitierend gebauten Versen¹⁾

1) Die ersten *gereimten Hexameter* finde ich ebenfalls in irisch-angelsächsischen Kreisen; Koena archiep. Eboracensis a. 767—781 gibt einem Briefe (Mon. G. H. Epist. III 413) 6 Hexameter bei, von denen 5 den Reim in der Cäsur- und letzten Silbe, 1 (Defendens vigili sanctos tutamine mandros) in der Nebencäsur und letzten Silbe haben; das letztere geschieht in den älteren Leoninern oft. In den Hexametern des Dicuil von 814

Nunc genitum Carolo volo dilectare loquendo
Per ludum faciens illi argumenta canendo.
Ecce quotus mensis si vis haec scire memento.

angewendet. So folgen sich in den Versus ad Ebonem Remensem (a. 816—835, bei Carol. I p. 623) 7 Hexameter, die in der Cäsar und am Ende mit i reimen. Eine merkwürdige Vorliebe für reichen Tiradenreim zeigen besonders die quantifizierenden Gedichte des Gotschalk und seiner Schule (s. Traube in Pk III 710/11). Denn während in den (verkannten) sapphischen Strophen der Liturgia Fontavellan. bei Migne 151 p. 959 nur die ungleichen Halbzeilen reimen (Gemma coelestis pretiosa regis), haben hier (siehe Fr. Monnier, *De Gothescalci et Joannis Scoti controversia*, Paris 1853 p. 101; Traube Pk III 727) von 12 (schlecht edirten) sapphischen Strophen die 3 ersten in allen Cäsuren und Zeilenschlüssen, also 21 Mal, den Reim um, dann ebenso oft je 3 den Reim am, em, or. Ebenda (S. 102; Traube III 725) folgen sich 6 Adonici auf e, 6: or, 6: o, 6: em, 6: am, 12: em, 12: e, 23: i. In dem Briefe des Gotschalk an Ratramnus (circa 840; Traube S. 733) folgen sich 14 Jonici auf o, 3 auf i, u. s. w.; dann 150 Hexameter mit leoninischem Reim, von denen aber z. B. 7 nacheinander in der Cäsar und am Schlusse mit as, 8 in der Cäsar mit e und am Ende stets mit ore reimen. Dieser letzten Reimweise entspricht Gotschalks Rythmus (VII 1), in dessen 19 Strophen sämtliche Halbzeilen (vier in jeder Strophe) und die drei Refrainzeilen auf i endigen, die Schlüsse der Langzeilen aber, zu welchen je zwei Halbzeilen zusammentreten, in den Strophen 1—16 stets zweisilbig reimen oder assoniren (vgl. IX 2). In dem andern Gedichte (XV 1) endigt Gotschalk nicht nur die sämtlichen 50 Zeilen und den Refrain auf e, sondern oft auch noch die trochäischen Viersilber, in welche die trochäischen Achtsilber hier stets zerlegt sind. Von den etwa 150 Achtsilbern aus dem Jahre 853 (VIII 27) enden 1—24, 25—30, 33—48 auf us, von jenen aus dem Jahre 900 (VIII 28) 7 auf i . . e, 7 auf it u. s. w., von den 36 Trimetern von c. 925 (II 13)

dann: Successor Caroli felix Hlodvice valet.
Dicuil haec ego quae feci argumenta videto.
dann: Longaevus victor Caesar Hlodvice valet.
Dicuil haec ego quae feci ioca visa teneto.

finde ich die ältesten Hexameter mit Endreim (caudati), eine Art, welche ich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts nicht mehr angetroffen habe. Denn die Versus ad Ebonem Remensem haben gemeinsamen Mittel- und Endreim, also Tiradenreim. (1905). Ein viel älteres Beispiel (Pseudo-Cyprian de resurrectione, 6. Jahrh.) s. Band II S. 123.

enden 1—18 und 21—36 auf a. Ähnliches findet sich in anderen Gedichten, die aus dem 9.—11. Jahrhundert stammen; so in der Coena Cypriani (I 48) Reihen von 7 und 4 Zeilen mit einsilbiger Assonanz, in den Asklepiadeern (XII 1) 2mal 6 Zeilen auf a, 6 auf i-er, 6 auf i-us, 7 auf e-im und 6 auf olum; die 17 ersten Zeilen des Pilgergesanges (XV 2) enden auf e. (Die von Huemer in den Wiener Studien V 1883 S. 145 (I 18 A) aus einer Handschrift des 10. Jahrhunderts gedruckten 179 trochäischen Fünfehnzilber, in denen stets der Achtsilber mit dem Siebensilber reimt, bilden oft lange Tiraden. So enthalten die Zeilen 41—64 48 und die Zeilen 86—115 60 Schlüsse auf us.) Unter den Cambriger Liedern enden die 12 Zeilen von No. XX (XV 3) auf a, von den 14 Zeilen von No. IX (I 22) 12 (14?) auf e, die 48 von No. XXVII (I 21) auf a, und am Schlusse der Periode finden wir bei Anselm von Canterbury 82 trochäische Fünfehnzilber (I 28), die sämtlich mit e endigen. Nach dieser Vorgeschichte begreift sich leicht die hervorragende Rolle, welche der zweisilbige Reim besonders in der lateinischen und der Tiradenreim besonders in der romanischen Dichtung des 12. Jahrhunderts gespielt hat').

Der Reim soll stets die sich entsprechenden, also einander gleichen Zeilen binden. Wenn es also auch Sitte ist, die trochäischen oder jambischen Achtsilber Zeile mit Zeile reimen zu lassen, so kann man doch nichts dagegen sagen, wenn Augustin nur jeden zweiten trochäischen und Dicuil (VIII 1) jeden zweiten jambischen Achtsilber mit Reim bindet; sie haben eben je zwei gewöhnliche Zeilen zu wiederum sich gleichen Langzeilen zusammengestellt (vgl. Band II S. 119 Note); auch dagegen läßt sich nicht viel sagen, wenn (VIII 5, Cambridge No. XI) mitten unter 38 jambischen Achtsilbern, die Zeile um Zeile reimen, 12 stehen, von denen nur die zweiten Zeilen reimen, die also Langzeilen zu 16 Silben bilden gleich denen des Dicuil. Auch der Reim ungleicher Schlüsse wie

Scripturarum voces pluit

Et virtutes intonuit

ist nur häßlich, nicht ungesetzmäßig. Dagegen war, soviel ich sehe, in den ältesten Zeiten der *Reim* der an Silbenzahl *ungleichen*

1) (1905) Für die deutsche Dichtung besonders wichtig ist die Geschichte des Paarreims; s. Band II S. 124.

Zeilen nicht gesetzmäßig. Deshalb reimt in den aus ungleichen Teilen zusammengesetzten Langzeilen: in den trochäischen Fünfzehnsilbern, den Trimetern, den sapphischen und alcäischen Zeilen u. s. w., in den älteren Zeiten nicht die erste Halbzeile mit der zweiten Halbzeile derselben, oder mit der ersten Halbzeile der folgenden Langzeile. Denn im zweiten Falle würden gekreuzte Reime entstehen, — und so sind wirklich im 11.—12. Jahrhundert die später beliebten gekreuzten Reime entstanden —, im ersten Falle würden ungleiche Zeilen durch den Reim gepaart. Um so merkwürdiger ist es, daß in der quantifizierenden Poesie nicht die Hexameter mit Endreim, sondern, und das schon seit dem Ende des 8. Jahrhunderts (s. S. 193 Note), jene mit leoninischem Reime, d. h. Reime der Cäsursilbe und der letzten Silbe, in Aufnahme gekommen sind. Denn der Reim auf diesen Silben, die nur das gemeinsam haben, daß jede eine Halbzeile schließt, bindet nicht nur ungleiche Teile, sondern er stellt auch die im Verse meist betonte (Cäsur-) Silbe der mindest betonten (Schluß-) Silbe entgegen. Doch finden wir in quantifizierenden sapphischen Zeilen des 9. Jahrhunderts ebenfalls die ungleichen Zeilenteile durch den Reim verbunden. In der rhythmischen Poesie finde ich diese Freiheit erst im 11. Jahrhundert. Sie ist noch wenig auffallend in dem Gedicht von 1028 (Cambridge No. VI, unten XIV 2), wo die Zeilen von 5 zu 7 Silben schwanken, dagegen auffallend in dem Hymnus auf den h. Gallus (XIV 3), wo die Ungleichheit der Halbzeilen gesetzmäßig ist, und in dem Gedicht von 1024 (XV 4, Cambridge No. III), wo stets 8 — u zu 6 — u reimt. In derselben Zeit läßt Heribert stets in seinen asklepiadeischen Zeilen (X 3) die Halbzeilen von 6 und 5 Silben und in seinen Trimetern (II 18) die Halbzeilen von 5 und 7 Silben reimen. Bei Petrus Damiani finden sich eben solche Trimeter¹⁾ (II 19) und viele neue Fünfzehnsilber, deren ungleiche Halbzeilen (zu 8 u — und 7 u —) unter einander reimen. (Vgl. die oben, S. 195, erwähnten Fünfzehnsilber aus dem 10. Jahrhundert). So ist auch die in der nächsten Periode häufige Verbindung der verschiedensten rhythmischen Zeilen durch den gleichen Reim schon genügend vorbereitet.

1) Auffallend ist, daß in diesen Trimetern bald die Halbzeilen, bald die Trimeter, also bald gleiche, bald ungleiche Stücke durch den Reim verbunden sind.

Von den Zeilenarten.

Weitaus die meisten Rhythmen der früheren Zeit sind in Formen gedichtet, welche Formen der quantifizierenden lateinischen Dichtung nachgeahmt sind. Die Nachahmung der trochäischen Fünfzehnsilber (Art I) und Achtsilber (Art III) war einfach. Bei Nachahmung der jambischen Reihen liebte man es sehr, die Zeile ebenfalls mit einer betonten Silbe zu beginnen, so daß dann im Verlauf der Zeile einmal zwei unbetonte Silben hinter einander, also daktylischer Tonfall vorkommen mußte; so lautet u — u — u meistens um in — u — u — u, u — u — u — in — u — u — u, u. s. w. (vgl. oben S. 185; Art VIII. IX. X 1. 2. II). Auf der andern Seite wurden nie daktylische Reihen nachgebildet (?; s. XIII B), ja selbst die Zeilenarten sind sehr selten, in denen die Verbindung von zwei unbetonten Silben, also daktylischer oder anapästischer Tonfall, an einer bestimmten Stelle festgehalten wurde (vgl. IX 1. XIII 1. 2. 3. 4. XV 4). Der Daktylus im Schlusse blieb — u —, jeder vorangehende Daktylus konnte in u — u umgesetzt werden; also sind die Adonier ebensogut u — u — u als — u — u — u betont, so daß die Basis des jambischen Trimeters und der alcäischen Zeile (XI), die zweite Halbzeile der asklepiadeischen Zeile (X 3) u. s. w. mit dem Adonier (X) in der rhythmischen Dichtung zusammenfallen. Ebenso kann — u — u — u umlauten in u — u — u — (vgl. XI 1). Choriambischer Schluß — u — u — mußte umlauten, so daß aus — u —, — u — u — wurde u —, u — u — oder — u —, u — u — (XII. X 3). Zwei Kürzen im Anfang mußten natürlich verändert werden; so wurde aus u — u — u — u der sapphischen Zeile — u — u — u — (VI).

In Betreff der übrigen Zeilen, die sich nicht als unmittelbare rhythmische Umsetzung bekannter quantifizierender Arten ergeben, ist möglichst der Grundsatz festzuhalten, daß Dichter, die sich die Mühe geben in lateinischer Sprache zu dichten, auch die Formen der lateinischen Dichtweise dazu benützten. Wenn also neue Zeilenarten sich zwar mit unmittelbaren quantifizierenden Vorbildern nicht belegen lassen, aber nichts weiter sind als die geläufigen Kurzzeilen der rhythmischen Poesie oder einzelne Stücke der geläufigen Langzeilen in neuer Zusammenstellung, so muß man den Dichtern dies wenige von Phantasie und eigenem Wollen zutrauen (vgl. Art IV. V. VII. IX 6. 6a. (X 1). XIII 5); ja man muß sich eher wundern,

nach den Zeilenkonstruktionen des Virgilius Maro aus der frühesten und den kühnen Tongebäuden des Notker aus ziemlich früher Zeit, in dieser ganzen Periode so wenige und so bescheidene Neuerungen zu finden, und darf erwarten, daß in weiteren Publikationen manche neue Zeilenart zu finden ist. Die neuen Zeilenarten, welche sich nicht als neue Zusammensetzungen der geläufigen Kurzzeilen der lateinischen rythmischen Dichtung ergeben, können frei erfunden, können aber auch nationalen germanischen oder keltischen Dichtungsformen nachgeahmt sein. Allein die wenigen Fälle der Art (XIII 1. 2. 3. 4) sind vielleicht doch Nachbildungen von seltenen oder schwierigen quantifizierenden Reihen; jedenfalls gestatten sie durchaus noch nicht die Annahme, daß in dieser Periode die Dichter lateinischer Rythmen nationale germanische oder keltische Dichtungsformen nachgebildet haben.

Von den Zeilenarten habe ich zuerst die trochäischen aufgeführt, dann die jambischen. Die Trimeter stellte ich zu den trochäischen, da von den zwei Halbzeilen, in welche sie zerfallen, die erste durchaus wechselnden Tonfall hat, die zweite wichtigere aber zu den trochäischen Reihen gehört, und da die Nebeneinanderstellung der beiden, in den ersten Jahrhunderten beliebtesten Dichtungsformen belehrend ist. Vorangestellt habe ich die Notizen über den Grammatiker Virgilius Maro. Vollständige Sammlung des Materiales erstrebte ich nicht (besonders werden sich viele Hymnen einreihen lassen;) das gesammelte Material genügt aber wohl, um die aufgestellten Grundsätze zu prüfen.

Außer den am betreffenden Orte angeführten Werken habe ich benützt:

Bench. Antiphonarium Monasterii Benchorensis aus der aus Bobbio in die Ambrosiana gebrachten Handschrift saec. VIII von Muratori herausgegeben in den *Anecdota Ambros.* IV, a. 1713, p. 121—159 (jetzt neu herausgegeben von F. E. Warren 1892/95, und Turiner Bruchstücke von mir in den Göttinger Nachrichten 1903).

Carol. *Poetae Latini aevi Carolini.* ed. Ern. Dümmler tom. I. (Mon. Germ. hist.) Berlin 1881. Schon vorher hatte er ausführlichen Bericht gegeben in 'Die handschr. *Überlieferung* der lat. Dichtungen aus der Zeit der Karolinger': *Neues Archiv* IV, p. 89—159. 241—322. 513—582. Dann hat D. in der Zeitschrift f. deutsches Altertum (mit Zs. von mir citirt) 22 p. 423 zwei Gedichte (II 28 und I 42) herausgegeben; ebenda 22, 261 und 24, 151 hat D. 'Carolingische Rythmen', und in einer Hallenser Universitätschrift 1881 'Rythmorum eccles. aevi Carolini specimen' (*Hymnus*) veröffentlicht; dieselben stammen fast alle aus drei Handschriften: V, codex Veronensis XC (85) aus dem Ende des

9. Jahrh., beschrieben von Dümmler Überl. S. 152; B, cod. Bruxellensis 8860 aus dem Anfang des 10. Jahrh., beschrieben ebenda S. 155; P, cod. Parisinus 1154 aus dem 10. Jahrh., beschrieben ebenda S. 114. Diese drei Handschriften sind die Fundgruben Du Mérils und Dümmlers gewesen und enthalten den Hauptschatz der Rythmen des 9. Jahrhunderts.

Boucherie, *Mélanges Latins et Bas-Latins* (Revue des langues Romanes VII) hat aus Handschriften des 8—10. Jahrh. wichtige Rythmen veröffentlicht.

Cambridge Lieder, herausgegeben von Jaffé in der Zeitschrift f. deutsches Altertum 1869 p. 449. Mit h bezeichne ich Hiatus, mit Tw Taktwechsel.

(1905) Die Veröffentlichungen sind inzwischen gewaltig gewachsen. Die *Poetae aevi Carolini* sind von Dümmler, Traube und von Winterfeld fortgeführt bis in die Mitte des 4. Bandes. Das wichtigste neue Material enthalten die von Dreves 1886 begonnenen und von ihm und Blume nahe ans Ende geführten *Analecta hymnica*. Von diesen 45 Bänden sind besonders hierher gehörig Band 2 und 14, Hymnarien aus Moissac in Südfrankreich (10. Jahrh.) und aus S. Severin in Neapel (11. Jahrh.), an denen man die kunstreichste Dichtung dieser 1. Periode studiren kann, und Band 27 die mozarabischen Hymnen; sehr gemischtes Material enthalten die Hymnensammlungen in den Bänden 4 11 12 16 17 19 22 23. Die Bände mit Sequenzen fallen nicht in den Bereich dieser Untersuchungen.

Im Beginne der rythmischen Dichtung steht eine rätselhafte Gestalt, der Grammatiker Virgilius Maro, ein Gallier aus den Zeiten, wo sich noch Gebildete fanden, die eben erst getauft waren, oder, wie Ozanam (*La civilisation chrétienne chez les Francs* chap. IX) begründete, ein Gelehrter, der um 600 in Tours lebte¹⁾. Keil und andere halten ihn für den törichtsten von allen lateinischen Grammatikern, *Ozanam* für den Erfinder einer Art Geheimsprache, die dann als jene greuliche schwülstige Sprache zu den irischen und angelsächsischen Gelehrten übergegangen sei und durch diese auf die mittelalterliche lateinische Literatur kräftig eingewirkt habe. Ich möchte Ozanams Ansicht verändern. Die Gelehrten jener Zeit lebten nur im Lateinischen, aber sie wußten auch nur zu gut, wie

1) Mai hat in den *Auctores classici* V p. 1—149 die *Epistolae* I—VIII und *Epitomae* 1—15, in der *Appendix ad opera edita* ab A. Maio, Romae 1871, wiederum die *Epistolae* und *Epitomae* 1—5 aus der sehr verderbten neapolitaner Handschrift herausgegeben. (1905) Diese Ausführungen haben veranlaßt die Ausgabe von Huemer 1886, an die sich anschlossen das Programm von Stowasser 1889 (der in den Dichtercitaten 'die alterproben vierhebigen Formen' wieder-erkennt) und das von Stangl 1891. Paul Lejay 'Virgile et les Rythmes Latins', *Revue de Philologie* 1895 S. 45, hilft wenig weiter. Nach Traube (*Hermes* 24, 647) hat Aldhelm den Virgil benützt.

sehr ihr Latein von dem der alten Schriftsteller abstach; wenn sie Verse machen wollten, sahen sie, daß sie für die Prosodie kein Gefühl hatten und von dem Bau der Verse kaum etwas wußten. Die meisten plagten sich nun im Schweiße ihres Angesichtes den Alten nachzulernen: daher die vielen grammatischen Compendien und Anleitungen zum Fabriziren quantifizirender Verse. Man fühlt das bei Traktaten wie die Aldhelms sind (Mai Auctores class. V p. 501—599), nach denen Verse zu machen eine herkulische Anstrengung verlangte. Diese Richtung hat auch gesiegt. Aber zu wundern ist es nicht, wenn Andern die Geduld riß und sie, des mühseligen Nachäffens müde, selbstbewußt und kurz entschlossen das ihnen geläufige Latein als berechtigt festhielten. (Vgl. meine Abhandlung über Fortunat, Göttingen 1901, S. 4.)

Virgilius Maro versuchte es, im Sinne dieser gallischen Gelehrten eine nationale lateinische Grammatik zu schreiben. Daher neben vielen alten richtigen Regeln manche neue, wie z. B. daß von gleichlautenden Wörtern die Substantive auf der vorletzten, die Verba auf der letzten betont werden sollten, also *légé* von *lex*, *legé* von *lego*. Solche Regeln sind weder Witze noch Unsinn a priori. Daher die bei einem Grammatiker unerhörte Erscheinung, daß wohl Hunderte von Citaten teils mit bekannten Namen, wie Terentius, Horatius, Cato, teils mit unbekannten, wie Glengus, Galbungus, Aeneas, sich finden, allein unter all diesen Citaten kein einziges, das in einem alten Schriftsteller sich nachweisen ließe. Daher sehr viele Citate mit 'versus, metrum, canticum' u. s. w., allein in der ganzen Schrift *keine einzige quantifizierend gebaute Zeile*, sondern nur Verse, welche nach dem neuen nationalen Gesetze der *rythmischen Dichtweise* mit Hiatus und Reim gebaut sind. Der Charakter dieser Richtung und ihr Gegensatz zu der andern scheint mir am besten durch folgenden Fall bezeichnet zu sein: bei allen Gelehrten waren durch den Spottvers des alten Virgil (Ecl. 3, 90) 'Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Maevi' Bavium und Maevius die klassischen Beispiele schlechter Dichter geworden; aber bei unserm Grammatiker wird der Vers des Virgil auf den Kopf gestellt und Maevius verherrlicht: Maevius vir in carminibus dulcissimus, de quo illud procentum est 'qui favum mellis non amat, odit tua carmina, Maevi'. Natürlich suchten diese Leute ihrer Richtung aufzuhelfen, sie als möglichst wichtig, möglichst alt und

berühmt hinzustellen. Daher jene lächerlichen Erzählungen, die wie Satire klingen, von Grammatikern, welche um die Frage, ob ego einen Vocativ habe und um ähnliche, des Nachts sich aus dem Bette holen, 14 Tage lang fast ohne zu essen und zu trinken darüber disputiren und dabei bis zum Messer kommen; daher jene fingierte Literaturgeschichte von Grammatikern derselben Richtung, jene Erfindung der zwölflei Arten Latein und jener unerhörten Conjunktionen, Präpositionen und Interjektionen, die weder lateinisch noch griechisch sind, noch, soviel ich finden konnte, keltische oder hebräische Wörter verbergen.

In diesem Lichte sind wohl die Citate von *Versen* bei Virgilius Maro zu betrachten. Wir finden die Alliteration in Epist. 8, 2 und sonst: z. B. *terni terna flumen fontes fronda ex una undatim daturi sepna semper*. In manchen Citaten gelingt es vielleicht noch, die Versgesetze zu erkennen, wie in der 'secta prosa' des Cicero (Epit. 2, 5):

lau. contemptus pecuniae
da. in omni molimine
bi. per amorem sophiae
lis. menti fiet peritae,

wo Siebensilber (2 zu — — — — —, 2 zu — — — — —) mit zweisilbiger Assonanz angewendet zu sein scheinen¹⁾. An anderen Stellen ist sicher rythmischer Versbau²⁾ samt Reim; z. B. Epist. 2, 8 Donatus in quodam carmine:

nostras omnis familia nostrates quoque pecora
evadant imminetia hostilium pericula.

1) Es sind wohl Achtsilber und das Ganze eine rythmische ambrosianische Strophe, wie das folgende Beispiel.

2) Nur Ozanam chap. IX ahnte diesen 'Enfin, à la prosodie des poètes classiques on substituait une versification nouvelle, dont les dactyles et les spondees semblent mesurés, non par la quantité, mais par l'accent. Au milieu des obscurités de cette étrange poétique, on remarque cependant les compositions que Virgile nomme des proses, et qui rappellent en effet les proses de l'église, composées de vers de huit syllabes, comme ce chant sur le lever du soleil:

Phoebus surgit, coelum scandit,
Polo claret, cunctis paret.

A ces coupes faciles, à ces rimes, on commence à soupçonner que le grammairien se méprend, et qu'au moment où il promet les règles d'une métrique savante, c'est le secret de la poésie populaire qu'il laisse échapper'.

Epit. 5, 3 Virgilius Asianus quatuor poeticos confecit versus (Adonier?):
 Summa in summis Potens (potestas?) caelis
 Celsaque cuncta Gubernat celsa.

Epist. 3, 30 (de quatuor elementis) Plautus elegantissimo carmine
 disseruit dicens (Asklepiadeer = Alexandriner?):

Limo solubili lympha meabili
 Igne ardibili aura mutabili
 Mundus visibilis sumptus initii
 Cuius terribilis pendit tristitiam.

Was auch der Sinn dieser teilweise verderbten Stellen sein möge, das ist sicher, daß es rythmisch gebaute Verse sind, Achtsilber mit jambischem Schlusse (8 — —), Fünfsilber mit trochäischem Schlusse (5 — —) und Sechssilber mit jambischem Schlusse (6 — —) [stets 2 Daktylen], dazu mit Hiatus und mit Reim oder Assonanz in ein oder zwei Silben.

Eine förmliche Theorie der Formen der rythmischen Poesie gibt Virgilius in der Epitome III De Metris. Er nennt metra die einzelnen Versfüße, phona die Wörter, pedes die Silben. In § 11 definiert er 'Omnis versus hexametrus sive heptametrus rhetoricus est, trimetrus autem et tetrametrus et pentametrus poeticus erit. De sapphico autem metro et heroico versuum metro in quadam epistola .. descripsisse me sufficienter memini'.

Von den Versarten führe ich folgende an § 2 Metra prosa quidem sunt perbrevia, sicut in Aenea lectum est:

Phoebus surgit, caelum scandit,
 Polo claret, cunctis paret.

Hi duo versus octo metra habent . . . Omnes autem prosi versus per spondeum edi solent. Hoc autem sciendum est, quod inter omnes pedes dactylus et spondeus principatum habeant. Mediorum versuum est nec prosos nec liniatos fieri .. Varrone canente:

Festa dium sollemnia
 pupla per canam compita
 quorum fistula modela
 poli persultant sidera.

. . primus versus est trium metrorum, quorum primum per spondeum et duo sequentia per dactylos ponderantur ut: Festa I; dium sol II; lemnia III. — Liniati versus quinque semper metris metiri debent, secundum illud Catonis elegantissimi rhetoris:

Bella consurgunt poli praesentis sub fine.
 Priscaae temnuntur senum suetae doctrinae.
 Reges dolosi fovent dolosos tyrannos.
 Dium cultura multos neglecta per annos.

Das Charakteristische dieser Verse (vielleicht Zerrbilder von rythmischen Hexametern) scheint zu sein, daß der 2. und 5. Fuß ein Trochäus oder Spondeus und daß das 1. und 3. Wort stets zweisilbig, das 2. und 4. dreisilbig ist. Der letzteren Eigenschaft wegen scheinen sie liniati zu heißen. — Die Verse, welche Virgilius Perextensi nennt, verstehe ich noch nicht. (Es scheint eine verzerrte Strophe von 6 Adoniern zu sein, mit starker Alliteration und Assonanz). — Die Zeilen

'Archadius rex terrificus
 laudabilis laude dignissimus'
 und 'Sol maximus mundi lucifer
 omnia aëra inlustrat pariter'

nennt er triphoni und quadriphoni, da sie von je 3 oder 4 Wörtern gebildet sind. Von den carminum genera extraordinaria, die Virgilius weiterhin erwähnt, besteht das cantamentum des Sagillius aus Fünfsilbern mit trochäischem Schlusse und zweisilbigem Reime

Mare et luna concurrunt una
 Vice altante temporum gande¹⁾.

Diese Beispiele zeigen bedeutende Fortschritte in der Entwicklung der rythmischen Dichtweise. Silbenzahl und Schluß der Zeilen ist gleich, Taktwechsel und Hiatus gestattet. Die Konstruktion der versus liniati, mögen sie nun eine Erfindung des Virgil sein oder nicht, beweist jedenfalls, daß die rythmischen Dichter schon jener Zeit sich neue Zeilenarten zu schaffen wagten. Noch wichtiger ist, daß einige Male der vollständige zweisilbige Reim angewendet ist, das älteste mir bekannte Beispiel. Von Strophenbau ist keine Rede und der Reim bindet nur gleiche Zeilen zu Paaren. Aus dem Allen ist klar, daß dieser Schriftsteller zum mindesten für die Geschichte der Alliteration und der rythmischen Poesie eindringendes Studium verdient.

1) Zu gande vgl. Epist. II, 3 diutina diei gande.

I. Trochäische Fünfzehnsilber (15 —).

Diese Zeile war zu allen Zeiten beliebt. Sie zerfällt stets in zwei *Halbzeilen* zu 8 und 7 Silben (8 — + 7 —). Die Pause nach 8 — ist notwendig; vgl. No. 20 37. Die Halbzeile 8 — zerfällt oft und schon in den ältesten Gedichten in zwei Teile zu 4 — + 4 — (vgl. No. 1 16 18 22 37 42); daher ist Taktwechsel in 8 — seltener als in 7 —. Der *Schluss* von 8 — ist selten unrein (vgl. 8 — in No. 19 36 47), von 7 — oft: No. 29—37; vgl. 5 19 20 22 26 42 47. *Silbenzusatz*, zu 8 — wie zu 7 —, findet sich in No. 38—46. Assonanz oder *Reim* findet sich im Ende der Langzeilen häufig. Die einsilbige Assonanz läßt von 3 oder 4 Zeilen oft 1 oder 2 frei; (vgl. No. 2—8 17 20 41 47). Einsilbige und zweisilbige Reime siehe in No. 9 23 25 26 27; zweisilbige bes. in No. 31 32 und in der Schlußstrophe von 29; Tiradenreim in No. 21 22 28 37 48. (In den S. 195 citirten 179 Zeilen reimen stets die Cäsur- mit den Zeilen-Schlüssen und das oft in langen Tiraden.) Die Zeilen sind meistens in *Gruppen* von je 3 Zeilen zusammengestellt; aus Gruppen von je 2 Zeilen bestehen No. 1 15 (22) 26 28 31 32 34 35 42, aus Gruppen von 2 Zeilen mit Refrain No. 18 33 44. Je 4 Zeilen sind gruppirt in No. 8 19 29. Eine anders gebaute Strophe schließt die Gedichte No. 29 31 32. Die *Initialen* der Strophen bilden das Alphabet in No. 1 4 12 13 14 18 29 32 34 35 38 45 46 (vgl. Band II 190). In No. 30 bilden die Anfänge der Halbzeilen das Alphabet. In No. 2 geben die Stropheninitialen 'Adelperga pia', in No. 'Paulus feci', in No. 41 Gaidhadlus¹⁾.

1) (1905) Die trochäischen Fünfzehnsilber der mozarabischen Hymnen (Analecta hymnica Bd. 27), sowohl die quantitirenden, welche häufig Hiat haben (mitunter neben Elision) und sehr oft kurze Endsilben in die Hebungen setzen (über no. 209, 5, 1 bessere Praestet haec unita semper | atque summa trinitas statt unitas semper; vgl. 182, 1 deus immensa trinitas, unita semper gloria), als die rythmischen (no. 8 = 81 38 99 + 100 101 122 128 134 + 135 144 160 173 192 168?) sind à 3 Zeilen gruppirt und haben meistens unregelmäßigen Reim oder Assonanz (s. no. 86 98 146; 158 159 168 192 197). Die Zerlegung der Achtsilber in 4 — + 4 — ist diesen spanischen Dichtern durchaus gleichgiltig. Deshalb ist der Taktwechsel auch in 8 — sehr häufig. Anfänge der Halbzeilen wie Horrēdis semper carere oder munīum suffragiis (Te cordis amore sequens oder a nōstris confinibus) werden meistens ziemlich gemieden. Hiezuh gehört das altspanische Lamentum poenitentiae Bd. II 18 u. 190.

I 1 Du Méril 1843, 136 de judicio: Apparebit repentina. von Beda citirt. alphab. 23 Str. zu 2. h 3 (und 3 h zwischen den Halbzeilen). Tw nicht. Die Zeilen zu 8 — stets in 4 — + 4 — zerlegt, nur nicht in D 2. I 2 Paulus Diac. Carol. I p. 35 a. 763 de annis: A principio. 12 Str., deren Initialen Adelperga pia bilden, zu 3 Z., von denen 2 oder 3 meist assoniren. h ziemlich viel. Tw in 8 — 4, 2; in 7 — etwa 10 Mal. I 3 Derselbe I p. 49 ad Petrum. Antwort auf Nr. 7, c. a. 781: Sensus cuius. 12 Str. zu 3, mit Assonanz (!) oder Innenreim. h 5. Tw nur 11 in 7 —. I 4 Derselbe ? I p. 79 Alfabetum de bonis sacerdotibus prosa compositum: Ad perennis vitae. Praesul. 23 Str. zu 3 (Ass in 2 oder 3 Z.) h 11. Tw in 8 — 4, in 7 — 20. I 5 Derselbe I p. 625: Adsunt quatuor. alphab. 23 Str. zu 3 (Ass. in 2 oder 3 Z.) h sehr viele, der Conjugationsbeispiele wegen. Tw. in 8 — nicht, 11 in 7 —. 7 — statt 7 — kommt nicht vor, also ist 20, 2 zu stellen modus sonat litteris. I 6 Derselbst I p. 628: Post has nequit. 10 Str., deren Initialen bilden Paulus feci, zu 3 Z. mit 2 oder 3 Ass. h viel. Tw 2 in 8 —, 5 in 7 —. I 7 Petri Grammatici Carol. I p. 48, c. a. 781: Nos dicamus. 12 Str. zu 3 Zeilen mit Ass. in 2 oder 3 Z. h nicht Tw 2 in 8 —, 17 in 7 —. I 8 Paulinus Aquileiensis Carol. I p. 133. de Lazaro: Fuit domini. 27 Str. zu 4 Z. (2 oder 3 mit Ass.) h 6. Tw 3 in 8 —, 7 in 7 —. I 9 Bernowinus Carol. I p. 416 'Hanc quisquis'. 5 Str. zu 3 Z. mit (oft zweisilbigem) Reim. h 1. Tw 4 in 8 —, 5 in 7 —. I 9 A. (Einhard?) de Marcellino et Petro, Carol. II 126: Erat quidam. 118 Str. zu 3. Von den 354 Achtsilbern sind nur 7 nicht in 4 + 4 zerlegt; also finden sich in 8 — nur 6 Tw: in 7 — 22 Tw. Dann h 37 und 4 Elisionen (4, 2. 22, 1 (!). 23, 2. 54, 3). I 10 und 11 Strabo? Carol. II 405; Du Méril 1843 p. 246; Schubiger, Sängerschule p. 28: I 10 ad Carolum a. 829: Ecce votis. 10 Str. zu 3. h nicht. Tw 6 in 8 —, 3 in 7 —. I 11 ad Lotharium a. 838: Innovatur. 10 Str. zu 3. h nicht. Tw 8 in 8 —, 2 in 7 —. I 12 Du Méril 1843 p. 249; Carol. II 137. Schlacht bei Fontenay a. 841: Aurora cum. alphab. 13 Str. zu 3. h 5. Tw 4 in 8 —, 8 in 7 —. I 12 A. Carol. II 655 Epitaphium Pacifici c. 846: Archidiaconus. 26 Z. h 5. Tw in 8 —: 2, in 7 —: 8; Z. 16 teile: Plura alia grafia, que prudens inveniet. I 13 Du Méril 1843 p. 261; Carol. II 150. de Aquileia: Aquilegia glor. c. a. 850. alphab. 24 Str. zu 3. h 4. Tw in 8 — und 7 — ziemlich viele, doch Text unsicher. I 14 Du Méril 1843 p. 264 Carol. III 404 de Ludovico a. 871: Audite omnes. alphab. 10 Str. zu 3. Text zu unsicher. I 15 Dümmler Hymnus XIII. de resurrectione; Anal. 19, 20: Tristis venit. 28 Str. zu 2. h wenig. Tw 2 in 8 —, mehr in 7 —. I 16 Carol. II 135: 'Alexander urbis Romae'. alphab. 12

Str. zu 3. h nicht. Tw nur in 7 — 5 Mal, da 8 — stets in 4 — + 4 — zerfällt, fast quantitierend gebaut. I 17 Dümmler Zs. 24 p. 153: *Respice de coelo*. 12 Str. zu 3 Z. mit Ass. h 4. Tw 2 in 8 —, 4 in 7 —. I 18 Du Méril 1843 p. 182; Anal. 19, 37. *Confessio: Ad te deus glor. alphab.* 24 Str. zu 2 nebst Refr. von 10 —. h 11. Die 8 — sind sehr oft zu 4 — + 4 — zerlegt. Tw 5 in 8 —, 12 in 7 —. Wenn die Refrainzeilen *Poenitenti, Christe, da veniam. Miserere mei piissime. Ab inferno, Christe, nos libera* in 4 — + 6 — (und nicht in 6 — + 4 —) zu teilen sind, dann wären dies die ältesten Zehnsilber zu 4 + 6 —. I 18 A. Ein *Lamentum poenitentis* (Bern Aa 90, 10. Jahrh.) bei Huemer Wiener Studien V 145 und besser Anal. hymnica 33, 225 'Clamat ecce', 60 Str. zu 3. etliche h. die Achtsilber sind oft nicht in Viersilber zerlegt, daher Tw oft in 8, öfter in 7 —. Eine Überfülle von Reim, besonders der oben (S. 195) erwähnte Tiradenreim. I 19 Du Méril 1854 p. 286 (Hagen *Carmina medii aevi* No. 53) de Joseph: *Tertio in flore*. 52 Str. zu 4. h ziemlich viele. Tw etwa 20 in 8 —, etwa 36 in 7 —. 8 — statt 8 — 3 Mal? 7 — statt 7 — p. 289 *dixit: haec est imago*. p. 294 *consternati dixerunt*. I 20 Guido Aretinus de musicae explanatione etwa 250 Zeilen zu 3 reimend oder asso- nierend. Viele h und Tw sowohl in 8 — als in 7 —. Einmal fehlt scheinbar die Pause *De quaternis habet Diatesseron vocabulum*; das andere Mal *Miror quatuor quosdam fecisse signa vocibus ist umzustellen fecisse quosdam*. Einige Male scheint 7 — statt 7 — zu stehen (ibi vel di- pente. *plagis proti secundus*). Die andern von Coussemaker veröffent- lichten Gedichte Guidos sind zu schlecht edirt. I 21 Cambr. XXVII (vgl. Du Méril 1843 p. 278. Fulbert) de *lusciniā: Aurea personet*. 16 Str. zu 3, alle Z. endigen auf a. h 6. Tw 2 in 8 —, 7 in 7 —. I 22 Cambr. IX de Willelmo: *Chordas tange*. 13 Z., die auf e enden (5 corr. *ornabile*, 1 corr. *sonabile*). 4 h. 8 — = 4 — + 4 —, nur nicht Z. 7; Z. 11 = 4 — + 4 —. Tw 6 in 7 —. 7 — statt 7 — in Z. 13. Die 8 Fünfzehnsilber in Cambr. XX (unten XV 3), sind ganz rein, ohne h oder Tw, 8 — stets = 4 — + 4 —. I 23 Du Méril 1843 p. 280 de Constantio c. a. 1020: *Hactenus tetendi*. 30 Str. zu 3 Z. mit (oft zweisilbigem) Reim. Wenig h und Tw in 8 — und 7 —. I 24 Ravaisson Rapport p. 404 (Migne 151 p. 729), zum Teil in Cambr. XXVI und Carm. Burana No. CCII, 47 (p. 92): 'Ad mensam philosophiae' 25 Str. zu 3, Reim ein-, oft zweisilbig. h 5. Tw 11 in 8 —, 10 in 7 —. I 25 Sudendorf Registrum II p. 3: 'Ad occasum cuncta'. 26 Str. zu 3 mit Reim, der oft fehlt. h 2? Tw viele in 8 — und 7 —. I 26 Du Méril 1847 p. 239 'Inclitorum Pisanorum' a. 1088, c. 250 Z. zu 2 gereimt. h und Tw in 8 u. 7 viele. Einige Male 7 —. I 27 Pe-

trus Damiani († 1072) Migne t. 145 No. 218: *Mundi turba turbulenta*. 14 Str. zu 3 mit 3 h, keinem Tw in 8 —, 1 in 7 —; No. 221: *Luget plorat lamentatur*. 20 Str. zu 3 mit 7 h, keinem Tw in 8 —, 6 in 7 —. No. 224 und 225: *Jucundantur et laetantur und O quam dira*. 20 Str. zu 3 mit 3 h, 4 Tw in 8 —, 3 in 7 —. No. 226 (= p. 861 Migne = Du Méril 1843 p. 131): 'Ad perennis vitae fontem'. 20 Str. zu 3 mit 1 h, kein Tw in 8 —, 3 in 7 —. Reim stets ein- oder zwei- silbig. I 28 Anselm Cant. Migne 158 p. 1046 in laudem Mariae: *O Maria nomen*. 82 Z. zu 2 gruppiert; jede Zeile endet auf e, wenig h, 1 Tw in 8 —, 12 in 7 —. Derselbe, *hymnus secundus: Ave sponsa insponsata* = *Χαίρε νύμφη ἀνύμφευτε* (s. Band II S. 100). 9 Str. zu 3 mit einsilbigem Reim, der hie und da fehlt. h ziemlich. 5 Tw in 8 —, 5 in 7 —¹⁾.

Troch. Fünfzehnsilber mit unreinem Schlusse. I 29 Bench. p. 136 de S. Patricio: *Audite omnes amantes*. alph. 23 Str. zu 4. 38 h. Tw 48 in 8 —, 30 in 7 —. 8 Mal 7 — statt 7 —. (N 1 corr. domini, V 7 que.) Am Schlusse eine Strophe von 4 × 8 — und 2 × (5 — + 5 —) mit zweisilbigem Reim. Ehensolche Schlußstrophen finden sich in den alten irischen Gedichten I 31. 32, wo Mone also mit Unrecht sie tilgte. I 30 Bench p. 142 de S. Camelaco: *Audite bonum exemplum*. alphab., doch merkwürdiger Weise so, daß nicht, wie sonst, die Anfangs- buchstaben der Langzeilen, sondern die aller Halbzeilen gelten, also A 8 —, B 7 — u. s. f. 12 Z. h 2. Tw 8 in 8 —, 2 in 7 —. 3 Mal 7 — (deo, suum, suum). Corr. domino in G, dominum in R. I 31 Mone 572: 'Cantemus in omni' saec. IX. irisch. 13 Str. zu 2 und Schlußstrophe zu 4 × 8 —; vgl. No. I 29. Reim fast stets dreisilbig; dazu (das einzige Beispiel; siehe oben S. 190) Binnenreim. h 3. Tw 3 in 8 —, 5 in 7 —. 2 Mal 7 —. I 32 Mone 314 de Michaelē: *Archangelum mirum*. saec. VIII. irisch. alphab. 23 Str. zu 2 und Schluß- strophe zu 4 × 8 —, die Mone tilgte; vgl. No. I 29. Der Reim, fast stets zweisilbig, fehlt hie und da. h viel. Tw 14 in 8 —, 10 in 7 —. 11 Mal 7 —. I 33 Dümmler Hymnus VI de Enoch: *Apparebunt ante*. 35 Str. zu 2 Z. + 4 — Refrain. h findet sich in 17, 2. 22, 2. 23, 1 bis. 27, 2. (29, 2 novamque cod.). 30, 2. 33, 1. 35, 2; allein an all diesen Stellen ist eine Silbe zu viel, was sonst in diesem Gedichte nicht vor- kommt. Also ist an diesen Stellen *Elision* anzunehmen. Auch Endsilben mit m vor anlautendem Vokal finden sich sonst nicht, als in 31, 2, wo *Elision* stattfindet (in 24, 1 *virorumque examine* Hschr., also auch *Elision*).

1) Rythmische Fünfzehnsilber sind die 9½ Strophen 'Adae cernis', welche Gamurrini, S. Hilarii tractatus 1887 S. 32, gedruckt hat. Der Text ist unsicher, doch sicher stammen sie nicht aus dem 4. Jahrhundert.

Diesem Klassizismus des Dichters entspricht es, daß auch die unreinen Schlüsse 1, 2 in polum. 6, 1 ac duces. 18, 1 et pii. 25, 1 cum patre. 30, 2 ut iubar. 33, 2 regno patris, quantitierend gelesen, rein werden. Tw 24 in 8-~, 6 in 7-~. Wenn man die geringe Zahl der Verstöße gegen die alte Prosodie betrachtet, so wird man dies Gedicht eher für ein quantitierend, als ein rhythmisch gebautes erklären. [1905. Als quantitierend nachgewiesen Bd. II no. XI S. (221).] I 34 Hymnus IX de Hierusalem: Alma fulget. alphab. 25 Str. zu 2. h nur 1, 2? Tw o in 8-~, 3 in 7-~. 7-~ in 15, 1 et pia. 22, 1 est locus. I 35 Hymnus VIII. de accusatione: Audi me deus. alphab. 18 Str. zu 2. h viel. Tw 4 in 8-~, 7 in 7-~. 7-~: 15, 2, 17, 2 (Vokalverschmelzung in 3, 1. 11, 1. 18, 2). I 36 Dümmler Zs. 23, 271 de divite: Homo quidam. 13 Str. zu 3. h ziemlich viel. Tw in 8 und 7 viel. 8-~ statt 8-~ n 10, 2. 12, 2. 12, 3. I 37 Cambr. VIII. Gratulatio reginae: Gaudet polus; wohl von einem Hoffräulein gedichtet. 21 Z., die alle mit a enden. h nur Z. 11. Nach 8-~ fehlt in Z. 14 die Pause; sonst zerfällt 8-~ stets in 4-~ (4-~ in Z. 7) + 4-~; in 7-~ ist Tw nur Z. 20. 10 Mal 7-~ statt 7-~ (9 Mal betont -~ -~ -~).

Troch. Fünfzehnsilber mit Silbenzusatz. I 37 A Inschrift von Coutances a. 679 (s. meine Abhandlung über Fortunat 1901 S. 52). ca. 20 Zeilen mit 6 Mal Silbenzusatz oder Hiatus. I 37 B Die von P. v. Winterfeld (Zeitschr. f. d. Altert. 47, 74) edierten Verse des Königs Chilperich auf Medard bestehen nach meiner Ansicht aus greulich entstellten rhythmischen Fünfzehnsilbern, welche durch die ambrosianische Strophe (No. 14 Doxologie) geschlossen werden. I 37 C Neues Archiv X 334 de Bobuleno (Abt von Bobbio 7. Jahrh.) 'Atticorum ex genere'. 26 Str. zu 3. ABC. Silbenzusatz in 8 wie in 7, auch unreine Schlüsse 8-~ und 7-~. Dümmler denkt an 9. oder 10. Jahrhundert. I 38 Carol. I p. 24 (s. jetzt Traube, Karolingische Dichtungen, 1888 S. 119). De Mediolano a. 721—739: Alta urbs. alphab. 24 Str. zu 3. viel h. Tw in 8-~ nur letzte Zeile, 8 in 7-~. Vorschlag in 8-~ 9 Mal, in 7-~? (24, 1. 20, 1). I 39 Carol. I p. 119 (s. Traube ebenda S. 122). de Verona c. a. 800: Magna et preclara. 33 Str. zu 3. viel h. viel Tw in 8-~ und mehr in 7-~. Vorschlag in 8-~ etwa 25, in 7-~ etwa 6 Mal; -~ statt -~ etwa 9 Mal in 8-~, 3 Mal in 7-~. Der Bau ist also von dem des vorigen Gedichtes verschieden. I 40 Carol. I p. 116. de Pippini victoria a. 796: Omnes gentes (s. oben S. 32). 5 Mal 3 Str. zu 3. Tw nicht in 8-~, in 7-~ nur 14, 12. Vorschlag sicher in 13, 2. 15, 2 (8-~) und 8, 2. 11, 2 (7-~). Dann in 8 Fällen, die man durch Elision (6) oder Vokalverschmelzung (2) beseitigen könnte; -~ statt -~ in 6 Fällen, die man durch Elision (4) oder Vokalverschmelzung

beseitigen könnte. Da aber h in 2, 3. 9, 3. 15, 4 sicher ist, so ist auch in allen anderen Fällen Hiatus und Vokalzusatz, nicht Elision anzunehmen. I 41 Muratori Ant. Ital. III, 677 aus cod. V; von Gaidhadlus: Gracia excelsa. 11 Str., deren Initialen den Namen bilden, zu 3, meist 2 Zll. mit einsilb. Ass. Text (bes. die Endungen) verdorben z. B. D 2 Populorum regi obsecrantes pro nostro facinora statt Polorum regi obsecrantes pro nostro facinore; in A 2 del. superadstat. h viel. Tw in 8-~: J 1; 4 in 7-~. Vorschlag 12 in 8-~, 2 in 7-~. I 42 Dümmler Zs. 22, 426. de annis a principio, a. 718: Deus a quo. 36 Z. meist gereimt zu 2. h viel. 8-~ stets in 4-~ + 4-~ zerlegt und ohne Tw, 2 Tw in 7-~ und 2 mal 7-~. Vorschlag zu 8-~ in 25, 29; (33 sunt del.). Vorschlag zu 7-~ in 6, 20; in 3 tilge simul; in 23. 25. 27. 24 ist Vokalverschmelzung. I 43 Dümmler Zs. 23, 266. de Judit: Anno tertio in. 18 Str. zu 3. h viel. Tw in 8, 1. 16, 1. (?), in 7-~ 3 mal. Vorschlag zu 8-~ in 8, 3 et absque arma triumphabit, -~ statt -~ in 7-~: 19, 3. 2, 3 (16, 2 omnes in ore gladii?). I 44 Dümmler hymnus I de XIII diebus: Prima die dixit. 13 Str. zu 2 + Refr. Mirabilia fecit deus. h viel. Tw 3 in 8-~, 2 in 7-~. -~ statt -~ 8 mal in 8-~; 13, 1 (?) in 7-~. Vorschlag oder Vokalverschmelzung in 2, 1. 12, 1. 12, 2. I 45 Hymnus XV 'Avarus cupiditatem' alphab. 13 Str. zu 3. h viel. Tw 2 (3) in 8-~, 2 in 7-~. Vorschlag 7 in 8-~, -~ nur in 5, 2 valde suspirans cum lamento. I 46 Zarucke, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1877 p. 57 'Alexander puer'. alphab. 8 Str. zu 3. Zarucke nahm keinen h und mehrfache Elision, dann Vorschlag an. Ich finde, indem ich mich (abgesehen von groben Fehlern wie D 2 und den verdorbenen Str. F. H) an die Hschr. halte, h in A 2. D 1. Tw in E 2. Vorschlag zu 8-~ in C 1, zu 7-~ in J 1. C 2. 3. -~ statt -~ in A 2. 3. D 1. E 3. C 1.

I 47 Pertz, Abh. der Berl. Akad. 1845 p. 264 de mundi rota, saec. VII: Asia ab oriente. 43 Str. zu 3, in 2 oder 3 Zl. meistens Assonanz. h und Tw sehr viel. Sprache barbarisch und Text schlecht, oft Silben zu viel. Doch scheint 7-~ statt 7-~ sicher in 67. 68. Ebenso 8-~ statt 8-~ in Zeilen wie 13 49 53 88 96. I 48 Coena Cypriani Du Méril 1843 p. 193 ebenfalls sehr schlecht überliefert. h und Tw viel. Sicher ist auch öfter 7-~ statt 7-~ und 8-~ statt 7-~, wie architrclinus hydrias, deridebatque Isaac. 7, 5, 4 Zeilen assoniren (öfter auch die 1. Halbzeilen).

II. Jambische Trimeter (5-~ + 7-~).

In dem jambischen Trimeter, der in den ersten Jahrhunderten sehr beliebt war, ist die Hauptcäsur des römischen Senars zur *Pause*

geworden, welche, abgesehen von den verwilderten Gedichten No. 26 27 28 29 die Zeile in 2 Halbzeilen zu 5 — ∪ und 7 ∪ — zerlegt. *Taktwechsel* findet sich im 2. Halbvers bei manchen Dichtern seltener, bei anderen häufiger; die 1. Halbzeile ∪ — ∪ — ∪ gehört den jambischen Reihen an und hat auch bei den Dichtern, welche in 7 ∪ — den Taktwechsel selten gestatteten, fast ebenso oft Taktwechsel (— ∪ — ∪) als nicht (∪ — ∪ — ∪). Deshalb habe ich nur die Taktwechsel der zweiten Halbverse zu 7 ∪ — (∪ — ∪ — ∪ —) notirt. Der *Schluss* von 5 — ∪ ist stets rein (vgl. No. 2 9 26—29), der von 7 ∪ — oft in 7 — ∪ geändert; vgl. No. 2 4 9 18 20—24. *Assonanz* mehrerer Langzeilen der Strophe hat No. 1—9 15 16 20 25 28; *Reim* der Langzeilen No. 14. In No. 18 reimen die ungleichen Halbzeilen untereinander (5 — ∪ : 7 ∪ —), in No. 19 bald die ungleichen Halbzeilen 5 — ∪ : 7 ∪ —, bald die Schlüsse der Langzeilen. Tiradenreim hat No. 13. Die Zeilen treten zu *Gruppen* zusammen; zu Gruppen von 2 Z. in No. 13 20 21; von 2 Z. mit Refrain in No. 11 14 23 26; von 3 Z. in No. 25 27; von 3 Z. mit Refrain in No. 15; von 4 Z. in No. 16 18 28; von 5 Z. in No. 2—7 17 22 24; in Gruppen von 3 Z. mit einem Fünfsilber (5 — ∪), also zu einer Art von sapphischen Strophen, in No. 1 8 9 10 12 17 19. Die *Initialen* der Strophen sind von den Buchstaben des Alphabets gebildet in No. 1 10 14 15 16 23 26 27 28 (3 auf A); in No. 14 beginnen auch die zweiten Zeilen der Strophe mit dem betreffenden Buchstaben; die Initialen von No. 22 bilden das Wort Stefanus m.

(1905. Trimeter wurden auch im westgotischen Spanien ziemlich viele gedichtet. Die *Hymnodia Gotica* (Anal. hymnica Bd. 27) enthält etwa 9 quantitirende und 12 rythmische. Außer No. 29 und 33 (à 4) sind alle zu 5 gruppiert und oft mit viel Reim oder Assonanz geschlossen; z. B. von den rythmischen No. 102 126 130 155. Da sogar in den quantitirenden Trimetern Hiatus neben Elision nicht selten ist (vgl. no. 87 von Braulio), so ist er gewöhnlich in den rythmischen, wo hie und da Elision sich daneben findet. Haben in den andern quantitirenden Zeilen die alten Spanier oft eine kurze Endsilbe in die Hebung gesetzt, so fand ich in den quantitirenden Trimetern kaum ein Beispiel (191, 4, 4 mentibus insederint).

Sehr sonderbar ist, daß in dem schlecht überlieferten No. 97 (mit dem Akrostichon Ecce ymnus Bartholomei apostoli quem fecit Leo Melfitanus) offenbar beabsichtigt ist, nicht nur die 1. und 2., sondern auch die 3. und 4. Silbe lang und die 5. Silbe, die Cäsursilbe, kurz oder wenigstens nicht

positionslang zu bilden (4, 5 in caelo namque | lucet luce saepius ist wohl zu stellen luce lucet s. und in 9, 5 ter tegatur). Fast ohne Beispiel ist, daß in den beiden Gedichten 29 und 33, die auch allein zu je vier gruppiert sind, die Cäsur oft mißachtet ist. Dasselbe geschieht oft in dem schlecht überlieferten No. 166, so daß in 4, 2 mit der Handschrift zu schreiben ist Tu nos doce fove gubernare et protegere (10, 3 wohl Emicat iubar absque ullis imbribus statt umbribus, da dieser Hymnus mit dem folgenden rythmischen nichts zu schaffen hat). Daher wohl kommt es, daß auch in den rythmischen Trimetern hie und da die Cäsur mißachtet wird (167, 1. 105, 1. 162, 3, 3). In den rythmischen Trimetern ist selten der Schluß unrein, 7 — ∪ statt 7 ∪ —; vgl. 37 102 111 126 155 162 167. Manche rythmischen Dichter beachten im Anfang der Halbzeilen noch Reminiscenzen an den quantitirenden Bau und meiden im Anfange von 5 — ∪ daktylische Wörter wie propere, im Anfang der 2. Halbzeile ampibrachysche wie repente oder in ortu (vgl. 199 130); andere kümmern sich nichts darum, vgl. 111 126. Die rythmischen Trimeter der *Hymnodia Gotica* sind: No. 28 37 102 111 126 130 (c. 780?) 155 162 164 167 199.)

II 1 Paulus Diaconus? Carol. I p. 81 de malis sacerdotibus (vgl. I, 4): Aquarum meis. alphab. 23 sapph. Str. mit Ass. in 2 oder 3 Z. 7 h. Tw 18 (in 7 ∪ —). *II 2* Paulinus Aquil. Carol. I p. 131 de Herico: Mecum Timavi. 14 Str. zu 5 Z. meistens mit Ass. mehrerer Zeilen. h o, (h) in 11; 3. Tw 18. 7 — ∪ statt 7 ∪ —: 4, 4. 10, 2; (10, 1 Cecidit ubi?). *II 3*¹⁾ Derselbe? p. 136 'Felix per omne'. 9 Str. zu 5 Z. oft mit Ass. mehrerer Z. Tw 6. h 3, 4 Linguae eorum; vgl. XIV, 1 Str. N Eorumque linguae claves caeli sunt factae. *II 4* Derselbe? p. 137 'Refulgit omnis'. 15 Str. zu 5 Z. oft mit Ass. mehrerer Z. h o. Tw 9. 7 — ∪ in 8, 3 antefertur diebus. *II 5* Derselbe? p. 138 'Refulsit almae'. 12 Str. zu 5 Z. mit Ass. mehrerer Zeilen. h 4, 4 (?), 5, 3 (dederunt templo?). 9, 4. Tw 7. *II 6* Derselbe? p. 140 'Jam nunc per omne'. 11 Str. zu 5 Z. mit Ass. in mehreren Z. h in 6, 1. 7, 3. *II 7* Derselbe? p. 141 'Clara refulgent'. 9 Str. zu 5 Z. mit Ass. in mehreren Z. h 2, 2. Tw 7. *II 8* Derselbe?? p. 142. de destructione Aquilegiae: Ad flendos tuos. alphab. 23 sapph. Str. mit Ass. in mehreren Z. h 16. Tw 16. *II 9* Derselbe? p. 144 de nativitate domini: Gloriam deo in. 42 sapph. Str. mit Ass. in mehreren Z. 3 (5) h, 8 (h). Tw 20. 7 — ∪ in 33, 2? 34, 2 corr. ammoniti sunt? *II 10* Derselbe? p. 147 (II 690) confessio 'Ad caeli clara' (vgl. No. 19). alphab. 24 sapph. Str. h 3.

1) (1905) Ich habe 1903 nachgewiesen (unten Band II no. XI S. 231), daß in den Hymnen II 3 4 5 6 7 u. 24 die 3. Silbe kurz, die 4. lang ist. Also sind diese Hymnen nicht von Paulin.

8 Tw. II 11 Carol. I p. 435 Planctus Karoli a. 814: A solis ortu. 22 Strophen zu 2 + Refr.: Heu mihi misero. h 9, (h) 3. Tw 13. II 12 Du Méril 1843 p. 251 (Carol. II 139): 'Hug dulce nomen'. 8 sapph. Str. h o. Tw nur 'cum fores mitissimus. II 13 Du Méril 1843 p. 268: (Carol. III 703) 'de Modena': O tu qui servas. 36 Z. zu 2. 4 h, 2 (h). Tw 5. 7-: adorata ut dea. Z. 1-18 u. 21-36 enden auf a (bes. i-a), 19 u. 20 auf ilis. Die Melodie gibt zweizeilige, der Sinn sechszeilige Gruppen. II 14 Dümmler Hymnus VII de Christo. alphab., doch so, daß auch jede 2. Zeile mit demselben Buchstaben anfängt. 23 Str. zu 2 Z. + Refrain von 2 Trim. Einsilbiger Reim. 6 h. Tw viel. II 15 Dümmler Hymnus IV de accusatione hominis: Audi me deus peccatorem. alphab. 21 Str. zu 3 Z. (mit Ass. in 2 oder 3 Z.) + Refr. Jesus clementer tribulantes subveni. h viel. Tw wenig. II 16 Dümmler Zs. 23, 268 'de Ester': Amplam regalis. alphab. 23 Str. zu 4 Z., Ass. in je 4 oder 2 Zeilen. h ziemlich viel. Tw 23. II 18 Heribert a. 1021-1042 Bischof in Eichstätt Migne 141 p. 1370 (= Mone 111): Salve crux sancta. 5 Str. zu 4 Z., in denen der erste Halbvers (5-) mit dem 2. (7-) reimt (per crucem sanctam lapsis dona gratiam?). h 1. Tw 2. 7- crimen necans in cruce. II 19 Petrus Damiani, Migne 145 No. 220. Paenitens: Quis infelici fletus (vgl. No. 10; z. B. Str. 5 non coelum dignus oculis aspicere). 16 sapph. Str., in denen der Reim bald die Halbzeilen, bald die Langzeilen bindet, bald fehlt. h 0, (h) 4. Tw 1.

Trimeter mit unreinem Schlusse. II 20 Bench. p. 129 Apostolorum: Precamur patrem. 42 Str. zu 2 Z., die oft reimen. h c. 20. Tw c. 15. Vokalverschmelzung öfter auch im Schlusse z. B. talibusque donariis. accedunt ei ut. 21 mal 7- statt 7-. II 21 Bench. p. 132 de communicatione: Sancti venite. 11 Str. zu 2. h 4. Tw 4. 7- in: laudes dicamus deo, und Christus filius dei. II 22 Mon. Germ. Script. Longob. saec. VI-IX. p. 190, de synodo Ticinensi a. 698: Sublimes ortus. 19 Strophen, deren Initialen bilden SSTTEFFFAANNVSS MM, zu 5 Z. 'nequivi edissere ut valent medrici; scripsi per prosa ut orationunculam'. h c. 26. Tw c. 35. 6 mal 7-. (corr. F 4 concordat cum quatuor?). (II 22 A. Schülerlied in der Kasseler Handschrift, 8/9. Jahrh. Audite pueri; 15 sehr verderbte Zeilen, ed. Traube N. Archiv 25, 620.)

II 23 Dümmler Hymnus XI de Johanne: Amicus sponsi. alphab. 22 Str. zu 2 Z. mit Refrain von 2 Trimetern. h 9. Tw 15. Einsilb. Reim. 3 mal 7-. II 24 Dümmler Hymnus XIV de initio quadragesimae: Insigne sanctum. 10 Str. zu 5 Z. h nur 4, 2. 6 Tw. 3 mal 7- (mit dierum und diebus; also vielleicht andere Betonung, so daß der Hymnus oben nach II 3-7 einzureihen wäre); s. Note S. 211.

Trimeter mit Silbenzusatz und verwilderte. II 25 Dümmler Hymnus XII de laude Mariae: Canamus omnes laudem. 15 Str. zu 3 Z. mit Ass. in 2 oder 3 Z. h viel. Tw 7. Vorschlag zu 7- 8 Mal (also auch 14, 3 laudabunt semper dominum, Handschrift richtig), - - - statt - - 4 mal. II 26 Dümmler Hymnus XVII 'Audi nos deus qui'. alphab. 10 Str. zu 2 Z. (mit Ass.) + Refrain 'succurre nos Christe'. Verwildert. h c. 8. 8 Z. bestehen aus 5- + 7-, 7 Z. aus 6- + 7- und 5 Z. aus 5- + 8-. II 27 Dümmler Hymnus XVI (Dreves 19, 14) de natale domini: Audite omnes versum. alphab. 9 Str. zu 3 Z. Ganz verwildert. Wenig h. 10 Z. zu 5- + 7-, 4 Z. zu 12- ohne Pause, die übrigen 13 Zeilen meistens zu 6 + 7-. II 28 Theodoricus saec. VII-VIII. Dümmler Zs. 22, 423 (vgl. 23, 280). alphab. 25 Str. zu 4 Z. (oft mit Ass. in 2 oder 3 Z.) 'Ante secula'. h viel. Tw nicht viel. Text sehr verdorben, doch Sprache und Form des Gedichtes schon ursprünglich sehr roh. Zeilen mit mehr und weniger als 12 Silben, ohne Pause, mit 4-, 5-, 6- und 6- statt 5-, und mit 6-, 6-, 8- statt 7- scheinen sicher; für 7- statt 7- kein sicheres Beispiel. II 29 Dümmler Zs. 23, 273 'Adonai magne'. 16 Zeilen, sehr verdorben, oft ohne die richtige Pause und mit einer Silbe zu viel oder zu wenig.

III. Trochäische Achtsilber (8-).

Der trochäische Achtsilber ist gleich der ersten Halbzeile des trochäischen Fünfzehnsilbers. Wie dort, zerfällt auch hier in manchen Gedichten die Zeile regelmässig in 2 Teile: 4- + 4- (vgl. No. 2 4 5a), hat also sehr wenig Taktwechsel; in andern ist dies nicht der Fall, und es wird bisweilen auf den *Tonfall* gar nicht geachtet (vgl. No. 3 u. 5). Der *Schluss* ist oft unrein; No. 3 5 7. Der *Reim* bindet je 4 und 4 Silben in No. 2 (das man also auch in Zeilen von je 4- einteilen könnte), gewöhnlich Zeile um Zeile, bei Augustin Langzeilen von 2 Mal 8-, Assonanz ist in No. 4 6 7, einsilbiger Reim in No. 3, zweisilbiger Reim in No. 2 5, Tiradenreim bei Augustin. Die Zeilen sind *gruppiert*: je 3 oder 4 in No. 6, je 4 mit Refr. in No. 3 u. 8, je 6 in No. 7, je 8 mit Refr. in No. 5, je 10 oder 12 Doppelzeilen mit Refrain bei Augustin. In No. 3 werden die *Initialen* der 1., in No. 6 die der 1. und letzten Strophenzeile durch die Buchstaben des Alphabets gebildet.

III 1 Augustin gegen die Donatisten c. a. 393. Du Méril 1843 p. 120. alphab. 17 Str. zu 12, 3 Str. (CDE) zu 10, Epilog zu 30 Langzeilen von je 2 Achtsilbern. Jede Strophe hat den Refrain 'Omnes qui

gaudetis de pace modo verum iudicate'. Jede Langzeile endet auf e. In jeder Zeile stehen 8 Silben, jede vorletzte Silbe ist betont und wird auch durch Wörter wie dare, reus und ähnliche gebildet. Sonst ist Elision von schließendem Vokale oder m vor anlautendem Vokale gesetzmäßig und die wenigen Verse, wo sie unterbleibt (wie episcopum ordinare, et si credo esse sanctum) sind wohl unrichtig überliefert. Vokalverschmelzung wird außerordentlich oft angewendet, z. B. habeat paleas area vestra; doch unterbleibt sie in anderen Fällen. Auf den Tonfall der Silben ist außer im Schlusse nicht geachtet, so daß unter der Mitwirkung von Elision und Vokalverschmelzung die meisten Zeilen häßlich klingen (Genaueres siehe Band II S. 18). *III 2* Mone No. 269 (Müllenhoff Denkmäler 3. Ausg. II 354) Summe sator. altirisch. 28 Z. Jede Zeile zerfällt in 4-~ + 4-~ und diese Halbzeilen reimen untereinander mit reinem zweisilbigem Reim (26 mal) oder zweisilbiger Assonanz (2 mal); vgl. S. 202 Virgils 'polo claret cunctis paret'. 6 h. Tw 0. *III 3* Dümmler Hymnus XVIII 'Ab aquilone'. alphab. 6 Str. zu 4 (mit Ass.) + Refrain 'reddam rationem' oder 'reddam retributionem'. 3 h. Tw 6. 4 mal 8-~- statt 8-~-. *III 4* Du Méril 1843 p. 271: Age age iam Alberte. 28 Z. gereimt oder ass. zu 2, 3 oder 4. 2 h. Tw nur 1, da meist 4-~- + 4-~ geteilt ist. *III 5* Wipo 1039 pro obitu Chuonradi imp., Mon. Germ. Script. XI, 274 (Du Méril 43 p. 290): Qui habet vocem (voc. h.). 9 Str. zu 4 Langzeilen (von je 2 Achtsilbern) + Refrain 'rex deus, vivos tuere et defunctis miserere'. Es reimen die beiden Achtsilber jeder Langzeile unter sich mit reinem zweisilbigem Reim, nur 2 mal mit zweisilbiger Ass. und 5 mal mit einsilbigem Reim. 8 Langzeilen bestehen aus 8-~- + 8-~, 2 aus 8-~- + 8-~-. h 6. Tw so viele, daß von Rythmus keine Rede mehr ist.

III 5a In XV 1 finden sich 20 Zeilen zu 8-~, die stets in 4-~- + 4-~- (2 mal 4-~- + 4-~-) zerfallen. In VII 1 finden sich 38 Zeilen zu 8-~ mit 8 Tw. In XV 4 16 Zeilen zu 8-~, von denen 13 in 4-~- + 4-~- zerfallen, 2 Tw haben, 1 jambisch endet.

Troch. Achtsilber mit Silbenzusatz und verwilderte. *III 6* Dümmler Hymnus V (Dreves 33, 258) de commendatione: Age deus causam. alphab. 15 Str. zu 4, 8 Str. zu 3 Z., mit Ass. oder Reim in 2 oder 3 Z. Jeder Strophe folgt eine Zeile, die einen Anruf Gottes enthält, mit denselben Buchstaben beginnt, wie die Strophe, und mit deus schließt z. B. aeternae rex deus in A, benigne fortis deus in B. viele h und Tw. Vorschlag 10 mal, -~~ statt -~ 20 mal. *III 7* Boucherie Mélanges p. 28 de die iudicii: Qui de morte estis redempti. 13 Str. zu 6 Z. mit Ass. in 3—6 Z. der Strophe. h c. 20. Tw c. 16. -~~ statt -~ in 1, 1. 10, 5. 12, 3. 8-~- statt 8-~ in 4, 5. (6, 2 del. dies?) 7, 1.

13, 2. *III 8* Dümmler Zs. 24, 154. de castitate: Amat puer castitatem. alphab. 14 Str. zu 4 Z. + Refr. 'Adiuva nos deus meus; in te posui cor meum'; oft zu 2 assonierend. Gänzlich verwildert. Wenn man auch Silbenzusatz und starke Vokalverschmelzungen annimmt, so sind doch manche Zeilen, wie 9, 3 = 12, 3. 11, 3. 13, 3 u. 4. 14, 1 nicht in das Schema zu zwingen. h und Tw viele.

IV. Trochäische Elfsilber (4-~ + 7-~).

Da im trochäischen Fünfehnzilber die erste Halbzeile oft in 4-~ + 4-~ zerlegt wurde (vgl. S. 79 u. 204 u. 213), so lag es nahe, das eine Stück zu 4-~ wegzulassen. So ist die Zeile von 4-~ + 7-~ entstanden¹⁾. Sie wurde früh gebraucht.

IV 1 Dümmler Zs. 23, 265 'Andecavis abbas'. 5 Str. zu 4 Z. mit Refrain 'Eia eia eia laudes eia laudes dicamus Libero'. Gewöhnlich bindet Ass. je 2 Zeilen; einige Male fehlt sie. h 0. Tw in 3, 2, 4, 1. *IV 2* Bartsch Zeitschr. f. rom. Philol. II (1878) p. 216 (vgl. ebenda III, 1879, p. 384) aus einem sehr alten Evangelarium in Mählingen: Quam in primo. 42 Z. einsilbig gereimt meist zu 4, 2 mal zu 2, 1 mal zu 6. h 7, (h) 6. 4-~- statt 4-~ in Z. 4 und 42. Tw 4 in 7-~-; 6 mal 7-~- statt 7-~-. *IV 3* Mone No. 270 (besser bei Zimmer, Nennius S. 337) Hymnum luricae: Subfragare trinitatis unitas. altirisch. 92 Z. in Strophen zu 4. je 2 Z. haben einsilbigen Reim, dazu oft noch Reim oder Ass. der vorletzten Silbe. Die ersten 17 und die letzten 12 Zeilen sind rein gebaut mit nur 2 Tw in 7-~- und mit Fehlen der Pause in 8 12 87. In dem Mittelstück, wo der Dichter fremde seltsame Wörter aufhäufte, kümmerte er sich mehr um die Unterbringung dieser als um sein Zeilenschema. So fehlt hier oft die Pause, oft sind Silben zu viel, einige Male auch trochäischer Schluß hereingekommen. *IV 3a* In den 5 Strophen des Petrus Damiani Quis est hic qui (Migne 145 S. 939, unten XV 5) kommen 15 Zeilen zu 4-~- + 7-~- mit Reim der Endsilben vor. 2 mal steht 4-~- statt 4-~ und in dem 2. Falle 'Quid ergo miserrima quid facerem' fehlt auch die Pause. *IV 4* Eine Alba des 10. Jahrh. s. Carol. III 703: Phoebi claro. 3 Str. zu 3 Zeilen mit Reim oder Assonanz.

¹⁾ Bartsch (siehe No. 2), nach dessen Ansicht diese Zeilenart der nationalen keltischen Poesie entlehnt wäre, erkannte nicht die Pause nach 4-~ und nahm seltsamer Weise eine Pause nach der 8., 7. oder selten 6. oder 5. Silbe an: natürlich, da alle jambisch auslautenden Zeilen meistens mit einem drei- oder viersilbigen, selten einem mehrsilbigen Worte schließen. Auch G. Paris, Romania 9 p. 188, hat die Pause nicht erkannt.

V. Trochäische Siebensilber (7 — —).

Wie der erste Teil (8 — —) der trochäischen Fünfzehnsilber, so wurde auch der zweite Teil, der trochäische Siebensilber, abgetrennt und einzeln zu Gedichten verwendet¹⁾.

V 1 Hibernicus Exul. Carol. I p. 399. 'Versus Caroli Imperatoris'. 48 Z. oder vielmehr 24 Langzeilen von 7 — — + 7 — —, da jeder 2. Vers den Reim hat. Derselbe bindet je 2 Langzeilen und ist zweisilbig, ja meistens sind auch die Vokale der drittletzten Silben gleich. In den 48 Zeilen sind h 0, 19 Tw und 4 mal 7 — — statt 7 — — (doch stets in der 1. Hälfte der Langzeile). V 2 In Dicuilis Computus, über den Dümmler Überl. S. 256 genauere Nachricht gab, finden sich Buch II cap. XIII folgende Zeilen, die nach Hellers, von Prof. Dümmler gütigst mir mitgeteilter, Abschrift lauten: De ympno per rythmum facto.

Ceu tesseræ in pirgis mutantur ludificis
Sic hæ partes in istis moventur versiculis²⁾.
Pulcherrimam auream non habeo aleam.
Aleas quas habeo tibi donare volo.
Domino caeli gloria atque terræ perpetua.

Es sind 8 Siebensilber und 2 Achtsilber (8 — —) mit einsilbigem Reim. Darin 2 h. Von den Siebensilbern haben drei unreinen Schluß, von den 5 Zeilen zu 7 — — haben 4 Tw. V 3 Dümmler Zs. 24, 156. Katechismus 'de laude dei': Ante secula et tempora. alphab. 23 Str. zu 2 Z. mit dem Refrain 'Benedictus dominus Christus dei filius'. Gänzlich verwildert. Es sind hauptsächlich Zeilen zu 7 — — mit ziemlich vielen h und Tw. Doch sind Zeilen zu 7 — —, 8 — —, 8 — —, ja auch 9 — — darunter gemischt, die man weder durch Annahme von Silbenzusatz noch von Elision oder Vokalverschmelzung alle in das Schema von 7 — — bringen kann. V 4 Dümmler in Züricher Mitteilungen XII 222 Litania rythmica: Votis supplicibus u. Sancte Pater iuva nos, aus einer Handschrift s. XI. neben 7 — — sehr oft 7 — —.

VI. Sapphische Zeilen (5 — — + 6 — —).

Interessant und lehrreich ist es, die Umwandlung der quantifizierenden sapphischen Strophe in die rythmische zu beobachten. Das Schema der sapphischen Zeile war zuletzt — — — — — | — — — — — : Já m sá tis té rris | ní vis át que dí rae. Die Cäsur ward

1) Bartsch hat auch diese Zeilenart (7 — — + 7 — —) für national keltischen Ursprungs angesehen (vgl. Zeitschr. f. rom. Philol. III p. 383). Dagegen G. Paris in Romania 9 p. 187.

2) nämlich in den vorausgehenden hexametrischen Spielereien.

zur Pause. Der Anfang — — der zweiten Halbzeile musste dem rythmischen Dichter zu — — werden, also ní vis át que dí rae. Da ein aus 2 oder mehr Längen bestehender Schluß im Lateinischen stets auf der vorletzten Silbe betont ist, so wurde der Schluß der ersten Halbzeile — — — zu — — —, also Já m sá tis té rris; das geschah um so lieber, weil nun die Basis der ersten 3 Zeilen der 4. Zeile, dem Adonier, gleich und so der ganze Aufbau der Strophe klarer wurde. Diese gar nicht so üble, neue rythmische sapphische Strophe zu 5 — — + 6 — —, 5 — — + 6 — —, 5 — — + 6 — —, 5 — — hat also dieselbe Silbenzahl und Cäsur und denselben Zeilenschluß wie die quantifizierende und ist doch im Tonfall von jener alten ziemlich verschieden. Wir sehen hier auch, wie zwei verschiedene quantifizierende Zeilenarten in der rythmischen Dichtung zu einer werden. Denn die rythmische sapphische Zeile ist so mit dem katalektischen jambischen Trimeter — — — — — | — — — — — gleich geworden, vgl. Já m sá tis té rris ní vis át que dí rae und Tra hú nt que sí ccas má chinas ca rí nas.

VI 1 Theodulfus. Carol. I p. 578 a. 818: Terra marique. 9 sapph. Strophen. In den 8 ersten Str. 5 — — 21 mal — — — — —, und nur 3 mal — — — — —; in 7 — — 3 Tw. h 0. Dann Str. 9: Vale Ermengardis regina et augusta, Et tui tecum in seculo nati: Idcirco nostri in dulcedine cordis Semper habemus, also 3 Elisionen und 3 Tw. VI 2 Ozanam Documents p. 239 u. Dreves 14, 38. S. Sylvestri: Christe rex regum gubernator. 15 sapph. Str. h 8. in 6 — — Tw 2? d. h. nach der Cäsur beginnt eine Silbe mit Accent oder mit Nebenaccent. VI 3 Cambridger Lieder No. XXVIII Carmen aestivum: Vestiunt silvae. 5 sapph. Str. h 1. Tw 2 in 6 — —.

(1905) Vor und neben der Sequenz war die quantifizierend gebaute sapphische Strophe das Paraderöß der lyrischen Dichter. So hat Fortunat mit Hilfe eines Werkes über die verschiedenen Zeilenarten (Terentianus Maurus?) wenigstens sapphische Strophen geschmiedet (IX 7). Das zeigt die große Zahl derartiger Gedichte in dem Hymnar von Moissac (Dreves Analecta hymn. II: etwa 17), in dem von San Severin in Neapel (Dreves XIV: gut 13) und in der Hymnodia Gotica (Dreves XXVII: gut 9); die Spanier haben auch hier Hiat zugelassen und oft eine kurze Schlußsilbe in die Hebung gesetzt. Die rythmischen sapphischen Strophen sind in diesen Hymnensammlungen etwas weniger: In der spanischen Sammlung sind es nur drei gut überlieferte (32 90 94) und drei (25 27 129 — mit Akrostichon? —) nur in einem unzuverlässigen Drucke überlieferte. Amphibrachische Wörter, wie Furóre expándit werden im Anfang der Halbzeilen von manchen Dichtern nur selten zugelassen, so in No. 94 und

129 der spanischen Sammlung. Eine seltsame Fülle von zweisilbigen Assonanzen bietet in der Sammlung von Moissac das ABCdar No. 134 *Alme dictatis* in den Cäsur und Zeilenschlüssen. Ein seltsames Gesetz zeigen die 15 Strophen an Agobard, also vor 840, 'Arvi polique creator immense', Carol. II 118. Hier soll die 2. Halbzeile stets Taktwechsel haben, also die 2. Silbe accentuirt sein; s. Traube, Karolingische Dichtungen, 1888 S. 152. Sant Severin No. 80 'Alme confessor summi regis' ist geschrieben in Strophen von 2 (statt 3) Langzeilen + 1 Fünfsilber. Ebenda No. 6 'Lux mundi vera' besteht aus 6 vierzeiligen Strophen; die Zeile ist die sapphische Langzeile 5 - - + 6 - -.

VII. Verschiedene Trochäische Zeilen.

VII 1 8 - - + 6 - -. Gotschalk, Du Méril 1843 p. 177 (Traube, Pk III 729) 19 Str., die alle beginnen 'O deus miseri Miserere servi' und schließen 'Heu quid evenit mihi'. Dazwischen stehen 4 Kurzzeilen: 8 - -, 6 - -, 8 - -, 6 - -. Die Refrainzeilen und diese Zeilen schließen allesamt mit i. Daß die beiden Kurzzeilen 8 - - + 6 - - eine Langzeile bilden sollen, geht daraus hervor, daß die Halbzeilen zu 6 - - in den Str. 1-13 stets mit zweisilbigem Reim (10) oder zweisilbiger Assonanz (3) schließen. h 10. 8 Tw. in den 38 Zeilen zu 8 - -, 10 in den 38 Zeilen zu 6 - -.

VII 2 Gaston Paris und Jules Lair in Bibl. de l'école d. chartes 31 p. 389 und Lair, Essai sur la vie . . de Guillaume Longue-Epée 1893. 'Laxis fibris resonante' a. 942. 17 Str. von 3 Z. zu 12 - - + 1 Z. 8 - - dazu Refr. *Cuncti flete pro Wilhelmo Innocente interfecto*. Dazu eine letzte Strophe von 4 $\times$ 12 - - ohne Refrain. Im Schlusse der 3 Zeilen ist meist Ass. Sowohl die Z. zu 12 - - als die zu 8 - - zerfallen meist in 4 - - + 4 - -. h ziemlich viel. (Der Text ist auch in Lairs Ausgabe von 1893 noch sehr unsicher. Corr. 2, 1 *Hic in orbe*; 4, 3 *atque unum tria esse Monasterium fundavit*; 5, 1 *Quod dicatum sancti Petri in honore*; 6, 1 *Hic audacter*; 7, 2 *contristamur*; 7, 3 *recitandum*; 7, 4 *Ovem lupo laniante*; 9, 2 *nullo dato quoddam flumen*. *Ad inson-tem transmeavit atrox ille Dignius qui mactaretur*; 10, 1 *conglobati tandem more et concordēs*; 11, 3 *Tres legati (incilantes = inclamantes) advenere Expectate expectate!*; 12, 3 *Hoc scientes prestolando (= praestolantes) expectate*; 14, 1 *proditores*; 14, 2 *Ingularunt mox inermem ense nudo*; 15, 1 *duo ibi*; 15, 2 *dele*; 15, 3 *est necatus*. Der Refrain ist zu Str. 16 ausgeschrieben in Clermont: *cuncti flete Pro Wilhelmo innocente interfecto*. Das sind nicht 2 Achtsilber mit dem Reim o; sondern mit Pro, das in Clermont stets mit P, nicht mit p, abgekürzt ist, beginnt eine neue Langzeile und da die Zeile (8 - -) vor dem Refrain meistens

mit e endet, so scheint *Cuncti flete* den Schluß der 4. Zeile zu bilden; dann reimt die 5. besser: *Pro Wilhelmo interfecto innocente*. 1905.)

VII 3: 8 - - + 4 - -. Dreves *Analecta* XII 24 'Congregavit nos in unum' und XIX 19 'Hic est dies in quo Christi', dort 11 hier 14 Str. zu 4 Langzeilen. Die gemeinsame seltene Zeilenart, der Gebrauch des Refrain, die Zulassung von sehr wenigen Elisionen neben Hiat, die mitunter starke Verwendung von ein- oder zweisilbigen Reimen und Assonanzen deuten auf denselben Dichter. In XIX 19, Str. 1, 3 bessere: *quae erravit errarat*. VII 4: 6 - - Die auch dem Fortunat zugeschriebenen sinkenden Sechssilber (Dreves *Analecta* 2 S. 39) *Ave maris stella dei mater alma*, 7 Str. zu 4 Zeilen, haben meistens Paarreim und sind merkwürdiger Weise fast nur aus zweisilbigen Wörtern gebildet, so daß Taktwechsel fehlt (außer in 5, 3, wo wohl zu stellen ist: *Culpis nos solutos*).

VIII. Jambische Achtsilber (8 - -).

In der späten quantifizierenden Poesie wurden jambische Dimeter sehr oft, Glykoneen oft zu Gedichten verwendet. Nach der ersten Zeilenart oder nach beiden wurden die jambischen Achtsilber gebildet (vgl. S. 182). Ein Gedicht mit rein jambischem Falle kenne ich nicht; nur sehr wenige, in denen eine bescheidene Anzahl von *Taktwechsel* ist (vgl. No. 6 8 9 12); in der Regel beginnt die Zeile ebenso oft mit - - als mit - -, ja manchmal öfter mit - - (vgl. No. 1 13 15 16 22 24), so daß meist nur Silben gezählt wurden. Auch der *Schlufs* ist oft unrein; vgl. No. 12-30 2 5 8 9. Zweisilbiger *Reim* oder Ass. findet sich in No. 1 4 8 9 10 13 15 17-25. Einsilbige Ass. in No. 2. 9. Tiradenreim in No. 27; vgl. 13 16 26 28. gekreuzte Reime hie und da in No. 30 (vgl. No. 29). Je 2 Zeilen sind gereimt in No. 4 5 6 7 11 17-26, je 4 in No. 8 14 15. Die Zeilen treten zusammen in *Gruppen* von je 2 in No. 17-26, von je 4 in No. 1-6 8-12 14 15 27 29 30, je 6 mit Refrain in No. 16, je 8 oder 10 mit Refrain in No. 13, je 12 in No. 26. Die *Initialen* der Strophen bilden die Buchstaben des Alphabets in No. 2 13 26 29, wobei in No. 13 die sämtlichen Zeilen von A und D mit A und D beginnen; in No. 22 bilden die Initialen von 9 Zeilen das Wort Nithardus.

(In den Hymnarien von Moissac, Neapel und im westgothischen (*Analecta hymn.* 2, 14, 27) ist die Zahl der Achtsilberstrophen eine sehr große, und die der quantifizierenden ist fast so groß wie die der rythmischen. Unreiner Schluß ist selten.)

VIII 1 Dicuīl im Computus, a. 814, Dümmler Überl. p. 257: Quisquis videns. 28 Z. oder vielmehr 14 Langzeilen, da nur jede 2. Zeile zu 8 — durch den Reim gebunden ist. Dieser ist 2 Mal einsilbig, 5 Mal zwei- und dreisilbig. h 4. 17 Tw. *VIII 1a* In XV 1 finden sich 20 Z. zu 8 —, von denen 16 als — — —, — — — und nur 4 als — — — — — betont sind. *VIII 2* Dümmler Hymnus III (Dreves 33, 216). de monachis: Adeptus quisquam. alphab. 24 Str. zu 4 Z., mit 2, 3 oder 4 Ass. 5 h. Viele Tw. 8 — — in 7, 1. *VIII 3* Ozanam Documents (Dreves 14, 23 u. 98) hat p. 236 einen Hymnus 'Sylvestri almi presulis' von 8 Str. zu 4 und p. 252 einen 'Festa sacrata presulis' von 9 Str. zu 4 aus einer Handschrift des IX. Jahrh. gedruckt. *VIII 4* Cambridge No. VII Eccl. Trevirensis a. 1028—1035: Sponso sponsa. 44 Z. reimend Zeile für Zeile mit ein-, meist zweisilbigem Reim. h 7. Tw 15. *VIII 5* Cambr. XI de Johanne abbate¹⁾; besser Migne 141, 350 'In Gestis patrum'. 50 Z. Der einsilbige Reim bindet je zwei einzelne Zeilen. Nur in 12 Z. bindet er jede 2. Zeile, also 6 Langzeilen von 16 Silben. h 0. 1 Mal nec veste nec cibo frui. *VIII 6* Cambr. XXIX Verna suspiria: Levis exurgit. 6 Str. zu 4 mit Reim zu 2 oder 4. h 1. Tw 8. *VIII 7* Petrus Damiani (Migne 145) hat viele Gedichte in 8 — — geschrieben. Sie sind Zeile um Zeile ein- und mehrsilbig gereimt, h ist selten, Tw häufig, 8 — — nicht eingemischt. *VIII 8* Sudendorf Registrum I p. 49 a. 1080: Henrice rex. 4 Str. zu 4 Z. mit zweisilbiger Ass. (nur 2 Z. mit einsilbiger Ass.). h 0. Tw nur 4. 1 mal 8 — —. *VIII 9* Sudendorf I p. 55: Venite cuncti, a. 1084. 19 Str. zu 4 Z. mit ein- oder zweisilbiger Ass. h 10. Tw nur 9. 1 mal 8 — —. *VIII 10* Du Méril 1843 p. 297 'Jerusalem mirabilis' c. a. 1095. 9 Str. zu 4, meist mit 2 silbigem Reim. h 2. Tw 20 (8 — — 2, 4: conserens?). *VIII 11* Anselm Canterb. Migne 158 p. 931 = Mone No. 621: Deus pater credentium. 58 Str. zu 4, gereimt (ein- und zweisilbig) zu 2. h etwa 11. Migne p. 965 = Mone No. 627 Maria templum dom. 44 Str. zu 4, gereimt zu 2 (hie und da nur Ass.). 16 h. Migne p. 1035 = Mone No. 422—429 Lux quae lucet: 17 Str. zu 4, gereimt zu 2. h 0.

Jambische Achtsilber mit unreinem Schlusse. *VIII 12* Daniel I, 85 'Rex aeternae', von Beda citirt. 16 Str. zu 4. h ziemlich viel. Tw. 14. 3 Z. zu 7 — — und 3 Z. zu 8 — —, meistens emendirt. *VIII 13* Benchur p. 139 de S. Comgillo: Recordemur iustitiae. alphab. 21 Str. zu 8, 2 (A B) zu 10, 1 (J) zu 7 Z. + Refrain von 2 Achtsilbern.

1) Fulbert hat die Fassung der Vitae patrum (ed. Rosweyde) V (Pelagius), X No. 27 (nicht liber III § 56) verarbeitet. Sackur, Cluniacenser II 52 hat sich merkwürdig geirrt: hier sei Johann von Fécamp verhöhnt. (1905).

In A und D fangen alle Zeilen mit A u. D an; vgl. J. K. Reim meist zweisilb. Ass. in der ganzen Str. h 28. Tw 120, dazu 18 mal 8 — —. *VIII 14* Bench. p. 133. hymnus mediae noctis: Mediae noctis tempus est. 14 Str. zu 4. h 7. Tw 20. 8 — — 8 mal (corr. Dicamus laudes domino und Quae stulte vero remanent, Extinctas habent lampades). *VIII 15* Bench. p. 143 Collectae: Te oramus Altissime. 10 Str. zu 4 mit (oft zweisilbigem) Reim. 12 h. Tw 28. 1 mal 8 — —. *VIII 16* Benchur p. 159 Memoria abbatum: Sancta sanctorum opera. 1 Str. zu 8, 5 Str. zu 6; dazu Refrain von 2 Achtsilbern. (Ohne die Eigennamen: 3 h. Tw c. 25. 3 mal 8 — —). Einsilb. Reim in allen Z. der Strophe. *VIII 17* Jaffé Bibl. rerum Germ. III p. 38 (Monum. Germ. Epist. III 240: Lector casses) 'Rector casae' vor 706. 200 Z., von denen stets 2 durch (oft zwei, ja dreisilbigen) Reim verbunden sind. h 18. Tw viele. 8 — — c. 10 mal. *VIII 18* ebenda p. 41 (Epist. III 242) vor 706 'Nuper dein'. 184 Z.; ähnlicher Bau und Reim wie No. 17. 8 — — c. 18 mal. *VIII 19* ebenda p. 44 (Epist. III 245) 'Summum satorem' 46 Z.; ähnlicher Bau und Reim. 8 — — 2 mal. *VIII 20* ebenda p. 45 (Epist. III 245) an Aldhelm 'Aethereus qui'. 78 Z. Bau und Reim ähnlich. 8 — — 7 mal. *VIII 21* ebenda p. 46 (Epist. III 246) an Aethilwald 'Vale vale'. 78 Z. mit ähnlichem Bau und Reim. 8 — — 3 mal. *VIII 22* ebenda p. 52 (Epist. III 251) Bonifacius c. 716 'Vale frater'. 28 Z. die Initialen von 9 Z. bilden den Namen Nithardus. Je 2 durch (oft zweisilbigen) Reim verbunden; 1 mal fehlt der Reim. h 3. Tw 15. *VIII 23* ebenda p. 308 (Epist. III 425) vor 786 'Vale Christo'. 12 Z., je 2 durch (meist zweisilbigen) Reim verbunden. 7 mit Tw, 1 ohne Tw, 3 zu 8 — —. *VIII 24* ebenda p. 312 (Epist. III 428) Berthgyth 'Vale vivens' 20 Z. zu 2 mit ein- und zweisilbigem Reim. 6 ohne, 14 mit Tw. h 2. *VIII 25* ebenda p. 314 (Epist. III 430) Berthgyth 'pro me quaero'. 16 Z. zu 2 mit Reim (der in 4 Z. fehlt). h 5. 1 Z. ohne Tw, 15 mit Tw. *VIII 26* Boucherie Mélanges p. 15 u. Reifferscheid Bibliotheca ital. II, 80 (Todd, Irische Hymnen, 1859, 205) 'Altus prosator' alphabetisch. 23 Str. zu 12 Z. mit Reim, der in der Regel nur 2 Z. bindet. h und Tw viele. 8 — — c. 16 mal. *VIII 27* Du Méril 1843 p. 255 (Carol. II 146) c. a. 850 'Dulces modos'. c. 150 Z. zu 4. Reim in 1—24 a, 25—30 und 33—48 u., sonst meist zu 4 oder 2. h 5. Tw viele (14 in den 25 ersten Z.), 10 mal 8 — — (Ist quantitierend; s. oben S. 33). *VIII 28* Du Méril 1843 p. 266 'o Fulco' c. a. 900. 76 Z. Reim verbindet bald 7 bald weniger Z. h 9. Tw 32. 8 — — 3 mal. *VIII 29* Mone I, 395 aus der Darmstädter Hsch. saec. IX = Cambridge No. XXIII: 'Audax es vir iuvenis'. alphab. 23 Str. zu 4. In der Cambriger Hsch. ist der Text sehr geglättet, besonders sind Reime (auch gekreuzte) hereingebracht.

Diesen Text hat Jaffé wieder geglättet. Ich halte mich an den Text Mones, der sehr roh ist. Ass. bindet oft je 2 Z., oft fehlt sie. h viele. Etwa 6 mal nur 7 ~ -, 9 mal 9, 2 mal 10 und 11 Silben. 8 ~ - findet sich 7 mal. VIII 30 Psalterium Mariae unter den Schriften des Anselm Cant. (Migne 158 p. 1038): Lux quae lucet in tenebris. 632 Z. in Str. zu 4 Z., gereimt bald 1:2. 3:4, bald 1:3. 2:4 mit einsilbigem Reim. h nur wenige. Dagegen sehr viele Tw. Sehr oft 8 ~ -, z. B. in den 100 ersten Zeilen 45 mal. Demnach stammt entweder dieses oder die andern Gedichte (VIII 11 u. I 28) nicht von Anselm.

IX. Siebensilber mit trochäischem Schluß (7 ~ -).

IX, 1. Bench. p. 156 Versiculi familiae Benchuir. 10 Strophen zu 4 Zeilen oder vielmehr zu Langzeilen mit gekreuztem Reim der Art:

Vere regalis aula variis gemmis ornata

Gregisque Christi caula patre summo servata.

Stets sind die Vokale der beiden letzten Silben gleich und alle 40 Z. enden auf a, die Konsonanten zwischen den beiden letzten Silben sind oft ungleich. 7 ~ - statt 7 ~ - haben 3 Z., von den übrigen haben 4 den Tonfall ~ - ~ - ~ - ~ - und 33 den Tonfall ~ - ~ - ~ - ~ - , so daß in diesem Gedichte die auch in der quantifizierenden Poesie zu ganzen Gedichten verwendeten Pherekrateen rhythmisch nachgebildet sind. h 8. Mehrere Vokalverschmelzungen finden sich. IX 2. Aus Dicuils Computus II cap. 7 (a. 815) hat Dümmler Ueberl. p. 258 (Ymnus per rythmum factus) 12 Z. gedruckt, die ebenfalls als 6 Langzeilen zu fassen sind. Jedes der 3 Paare von Langzeilen hat am Schlusse reinen zweisilbigen Reim; die vorderen Halbzeilen reimen einsilbig mit:

Gaudeo transiisse latos in campos prosae

Viam perlustrans plene loquelae spaciosae.

h 0. Der Tonfall ist nur 2 mal jambisch ~ - ~ - ~ - ~ - , 2 mal ~ - ~ - ~ - ~ - und 8 mal ~ - ~ - ~ - ~ - .

IX 2a. In dem Hymnus auf den h. Gallus (XIV 1) wird die 2. Zeilenhälfte 37 mal von Zeilen zu 7 ~ - gebildet, die merkwürdiger Weise stets den reinen jambischen Fall ~ - ~ - ~ - ~ - haben. IX 3. Petrus Damiani Migne 145 p. 937 No. 61, de Maria: O genetrix aeterni. 26 Str. zu 4 Z., je 2 durch zweisilb. (selten einsilb.) Reim oder Ass. verbunden. h 5. Von den 104 Z. haben 50 den jamb. Tonfall ~ - ~ - ~ - ~ - . 26 ~ - ~ - ~ - ~ - , 24 ~ - ~ - ~ - ~ - . IX 4. Du Méril 1854 p. 283 De resurrectione 'Audite omnes gentes'. alphab. 23 Str. zu 4 Z. + Refrain 'Jam Christus resurrexit'. Je 2 Zeilen sind durch zwei oder einsilbigen Reim oder Assonanz verbunden. Der Text ist sehr schlecht, doch scheint es sicher, daß einige Zeilen mehr, einige weniger als 7 Silben haben,

einige mit ~ - schließen. XI 5. Unter den Schriften des Columban (Migne 80 p. 293; jetzt Mon. Epist. III 189) ist ein Gedicht 'de vanitate vitae' gedruckt: 'Mundus iste transit et' 29 Str. zu 4 Z. oder eher zu 2 Langzeilen, da je die 2. und 4. Kurzzeile meist durch zweisilbige Ass. verbunden sind. Das Ganze ist sehr roh, im Anfang sind mehr Zeilen zu 7 ~ -, gegen Ende mehr zu 7 ~ -, darunter einige zu 8 ~ - und 8 ~ -. <(1905) IX 5 A. Auf ähnliche Kreise geht wohl der Hymnus 'Clare sacerdos cluis' zurück, von dem die Bollandisten im Catalogus hagiogr. der Brüsseler Bibliothek II S. 12 den fehlerhaften Brüsseler Text gedruckt haben, der aus andern Handschriften (z. B. in Zürich und St. Gallen) sehr verbessert werden kann. IX 5 B. Im mozarabischen Hymnar (Dreves 27) besteht No. 72 ein Hymnus ad completorium, aus 5 Strophen von je 4 quantifizierend gebauten 7 ~ - : ~ - ~ - ~ - ~ - , mit den in Spanien erlaubten Hiäten. Z. 2 Noctis tetrae excursus hätte Blume tetrae setzen sollen; denn die Silbe te ist öfter kurz gebraucht, z. B. in No. 64, 1 Noctis tetrae primordia (wo 2, 2 zu bessern ist Tu fessa quaeque alleua; vgl. 77, 5, 3/4). Nur eben dieser Hymnus No. 64 trennt in den Handschriften das quantifizierende No. 72 von seinem rhythmischen Nachbild, No. 73, ebenfalls ad completorium gedichtet und ebenfalls in Siebensilbern, welche auf der vorletzten Silbe betont und in Strophen zu je 4 gruppiert sind: Quiesce tempus adest. Et Christo vigilat mens. Nur 2 Zeilen widerstreben: Obtineat innocens und Virusque mortiferum.)

Langzeile zu 7 ~ - + 7 ~ -.

IX 6. Boucherie Mélanges p. 6 aus einer Hschr. saec. VIII. 2 Gedichte: a) 'Portatus sum ut agnus', 14 Langzeilen, je 2 einsilbig gereimt. b) 'A patre missus' 6 Str. von je 2 Langzeilen (zu 7 ~ - + 7 ~ -) mit einer Schlußzeile zu 7 ~ -, mit einsilbigem Reim in den 3 Zeilen. In a) und b) h 6; von den 26 Zeilen zu 7 ~ - haben 19 den jambischen Tonfall, 5 ~ - ~ - ~ - ~ - und 2 ~ - ~ - ~ - ~ - ; von den 32 Zeilen zu 7 ~ - haben 10 Taktwechsel.

Langzeile zu 6 ~ - + 7 ~ -.

IX 6a. In XIV 1 besteht die 3. Zeile der 24 Strophen aus 6 + 7 Silben. In der ersten Halbzeile haben 10 Str. 6 ~ - (mit 1 Tw.), 14: 6 ~ - (mit 7 Tw); die zweite hat trochäischen Schluß und in 6 Strophen den Tonfall ~ - ~ - ~ - ~ - , in 9 ~ - ~ - ~ - ~ - , in 7 ~ - ~ - ~ - ~ - .

X. Fünfsilber mit trochäischem Schlusse (5 ~ -).

Diese Zeilen, die Adonier, wurden in der quantifizierenden Poesie der späteren Zeit oft selbständig verwendet; vgl. z. B. Godschalk

und Nachahmer (Carol. III 724/6 und 737/38); Gruppen von je 6 quantifizierenden Adoniern. Auch in der rhythmischen Poesie waren sie beliebt, da sie ja auch in den so häufigen jambischen Trimetern (II), in den sapphischen (VI) und alcäischen (XI) Zeilen die Basis bildeten. Schon Virgil Maro hat sie mehrfach verwendet (S. 203). Ihr Tonfall scheint fast ebenso oft $\cup - \cup - \cup$ als $- \cup - \cup -$ zu sein.

X 1. Den trochäischen Fünfzehnsilbern Benchur p. 142 (oben I 30) folgt eine Schlußstrophe

Patricii laudes semper dicamus

Ut nos cum illo semper vivamus

offenbar Doppelzeilen von je 2 Fünfsilbern mit zweisilbigem Reime. Vielleicht finden sich solche auch in dem Gebete p. 152 post benedictionem trium puerorum:

Deus qui pueris fide ferventibus

fornacis flammam frigidam facis

(et) tribus invictis morte devicta quartus assistis

precamur nobis aestibus carnis

talem virtutem praestes adustis

per te Jesu Christe qui regnas etc.: Zuerst je 2 Daktylen (= Asklepiadeern XII), dann 9 Fünfsilber, in denen ich nur forn, fl. umgestellt und et getilgt habe.

X 1a. In XIV 1 sind die Zeilen gern aus zwei Fünfsilbern gebildet, von denen über 100 den Tonfall $\cup - \cup - \cup$, etwa 17: $\cup - \cup - \cup$ haben.

X 2. Cambridge No. I (Müllenhoff und Scherer Denkmäler No. XXV): Est unus locus. 11 Str. zu 6 Z., mit einsilb. Reim in je 2. h 5. 33 Z. zu $\cup - \cup - \cup$, 23 zu $\cup - \cup - \cup$. (X 2. Von den mancherlei rätselhaften Zeilen in dem 843 vollendeten Fürstenspiegel der Dhuoda, ed. Bondurand 1887) hat Traube in 'Karolinger Dichtungen' S. 136—149, viele als rhythmische Adonier mit Silbenzusatz erklärt.)

Elfsilber mit trochäischem Schluß (Phaläcische Verse) (6 + 5 $\cup -$).

(Vielmehr kleine Asklepiadeer 6 $\cup -$ + 5 $\cup -$.)

Die in der späteren quantifizierenden Poesie oft gebrauchte Phaläcische Zeile $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ (vgl. Hagen Carmina medii aevi S. 39) hat oft Einschnitt nach der 6. Silbe.

X 3 Heribert, Bischof von Eichstätt 1021—1042, Migne 141 p. 1370 No. II und III. No. II 'Mare fons ostium' 7 Str. zu 3 Z. h 4. No. III 'Ave flos virginum' 5 Str. zu 3 Z. h 1. Jede Zeile zerfällt in 6 und 5 Silben. Die erste Halbzeile, die Basis, ist schwankend im Rythmus,

17 $\times$ 6 $\cup -$ ($\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ 11, $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ 6), und 4 $\times$ 6 $\cup -$ ($\cup - \cup - \cup - \cup -$ 3, $\cup - \cup - \cup - \cup -$ 1); die 2. Halbzeile hat stets troch. Schluß und 18 Mal den Tonfall $\cup - \cup - \cup -$, 3 Mal $\cup - \cup - \cup -$. In No. III sind 11 erste Halbzeilen zu 6 $\cup -$ ($\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ 5, $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ 6), 4 zu 6 $\cup -$ ($\cup - \cup - \cup - \cup -$ 3, $\cup - \cup - \cup - \cup -$ 1); die 2. hat 14 Mal den Tonfall $\cup - \cup - \cup -$, 1 Mal $\cup - \cup - \cup -$. Der meistens einsilbige Reim bindet die ungleichen Halbzeilen 6:5, nicht die Schlüsse der Langzeilen. (1905. Diese beiden Gedichte sind neu gedruckt bei Dreves Analecta IV 174 und 256. Das quantifizierende Vorbild ist aber nicht die phaläcische Zeile, sondern der kleine Asklepiadeer $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ | $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ Saevus bella serit | barbarus horrens. Deshalb beginnt die 2. Halbzeile stets mit einer accentuirten Silbe (zweifelhaft sind nur II, 5, 3 in poenam mortis und III, 2, 1 quos misit sanctos). Die 1. Halbzeile ist 28 Mal auf der drittletzten Silbe betont. Von den 8 übrigen Zeilen sind fratrum Willibaldi und Te oret pro nobis durch Eigennamen und Formel entschuldigt; die andern 6 Schlüsse sind nur gebildet durch die Wörter fluunt, deus, suum, mare, suo, tui: also hier wird der Schluß nach der Quantität betont Maris fons est deus; s. später S. 252 255 und 260.

In den Hymnarien unserer Periode finden sich nicht selten quantifizierende gebaute kleine Asklepiadeer: so in Moissac (Dreves II) No. 30 und 88; Neapel (Dreves XIV) No. 32; besonders im westgotischen Hymnar (Dreves 27) die ganz rein gebauten und durch die gemeinsame rhetorische Figur der Wiederholung desselben Wortes demselben Dichter zugewiesenen Hymnen No. 206, 203 und 204; etliche Hiäte, kurze Endsilben in der Hebung und leichtere Fehler gegen die Quantität finden sich in No. 205, noch mehr in No. 200, 201 und 202. Überall sind die Zeilen zu 4 gruppiert. Rhythmisch ist diese Zeile vielleicht nachgebildet in dem Hymnus No. 143; doch ist die Überlieferung zu unsicher.

Eine andere quantifizierende Zeile scheint nachgebildet zu sein in dem besser überlieferten No. 76 (ebenfalls zu 4 gruppiert), da wie in der 1. Zeile Lucis auctor clemens | lumen immensum, so fast in allen Zeilen der anfangende Sechssilber mit einem zweisilbigen, also auf der vorletzten Silbe betonten Worte schließt, was der 1. Halbzeile des Asklepiadeers $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ durchaus widerspricht.)

XI. Alcäische Zeilen (5 $\cup -$ + 6 $\cup -$).

Regelmäßiger daktylischer Tonfall war in der rhythmischen Poesie nicht zugelassen. Daher wurde $\cup - \cup - \cup - \cup -$ mit Beibehaltung des Schlusses ebenso oft $\cup - \cup - \cup - \cup -$ betont. Das Schema der rhythmischen alcäischen Zeile ist also $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$ | $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$.

Gedichte in selbständigen quantifizierenden alcäischen Zeilen finden sich manche; siehe Mone No. 573. Rythmisch betonte alcäische Zeilen fand ich bis jetzt nur in einem älteren Gedicht:

XI 1. Dümmler Hymnus II. de adnuntiatione Mariae: Angelus domini. alphab. 23 Str. zu 2 Z., die meistens durch einsilb. Ass. gebunden sind, nebst dem Refrain Beata virgo | et dei genetrix. Der Text ist leider vielfach entstellt und unverständlich (vgl. Str. E. H. J.). Die zweite Halbzeile hat stets 6 Silben (12, 1 corr. Magi occurrunt | ferentes munera: offerentes *cod.*) mit dem richtigen Schluß —; 12 haben den Tonfall — — — — —, die andern — — — — —. Die erste Halbzeile, die Basis, ist wie in X 3 schwankend und das nicht nur im Rythmus, sondern auch in der Silbenzahl. Von 43 Zeilen sind 33 richtige Fünfsilber mit troch. Schluß 5 — (5 — kommt nicht vor; 22, 1 corr. Ymnum et laudes, laudibus *cod.*); 24 zu — — — — —, 9 zu — — — — —; 10 sind Sechssilber. h viel.

(Quantifizierende alcäische Zeilen zu vier gruppiert finden sich in dem Hymnar von Neapel, Dreves XIV, No. 104, in dem von Moissac, Dreves II, No. 54 [= Mozarabisch No. 137]. Fast rythmisch gebaut sind im Mozarabischen Hymnar, Dreves XXVII, der unsicher überlieferte Hymnus No. 145 und der etwas besser überlieferte No. 96. (1905)

XII. Asklepiadeische Zeilen (Alexandrin) zu 6 — + 6 —.

Der Schluß — — — — ist in rythmischen Versen unmöglich. Denn alle mehrsilbigen lateinischen Wörter sind entweder auf der vorletzten oder drittletzten Silbe, keines auf der letzten oder viertletzten Silbe betont; einsilbiger Schluß ist aber überhaupt selten gestattet, der von schwerbetonten Wörtern gebildete fast gar nicht, und selbst, wenn er gestattet wäre, würde andere Betonung eintreten; so verwandelt sich omnibus rex zu ómnibūs rex. Deshalb mußte der Schluß — — — — in den rythmischen Gedichten zerfallen, und er zerfiel in der beliebten asklepiadeischen Zeile — — — — — | — — — — — so, daß der Schluß — — — — — gewahrt wurde, die 1. Zeile also den Tonfall — — — — — oder — — — — — bekam, folglich der zweiten Halbzeile absolut gleich wurde. Dadurch wurde das lebendige Maecenás atavis | édite régibus zu dem eintönigen Alexandrin: Cunctárum úrbium | excéllentíssima, welchen nur die Abwechslung von — — — — — und — — — — — belebt.

XII 1 Riese Anthol. II p. XXXIX. Du Méril 1843 p. 239. (No. II auch Cambridge No. XXX). 2 Gedichte: I. 'O Roma nobilis' 3 Str. zu 6 Z. mit gleichem einsilb. Reim in den 6 Z. (in der 2. Str. 2silb. Asson. —er). h 0. Von den 36 Halbzeilen zu 6 — — haben 20 — — — — —,

I. Periode: Zeilenarten (XII. Asklepiadeische 6 — + — — = Alexandrin) 227

16 — — — — —. II. 'O admirabile' 3 Str.: die 1. zu 6 Zeilen mit dem Reim 'olum', die 2. zu 7 Z. mit dem Reim 'e—im', die 3. Str. zu 6 Z. mit dem Reim us. h 0. 4 Zeilen nacheinander haben den unreinen Schluß polum, solum, dolum, colum; die Zeile Quo fugis amabo ist falsch. Von den 38 Halbzeilen zu 6 — — haben 14 den Tonfall — — — — —. S. jetzt Traube, O Roma nobilis, Münchner Abhandlungen 1891.

XII 2 S. Zenonis Sermones ed. Ballerini p. CLI (Migne XI 204), de Zenone: Audiant principes, audiant populi. alphab. 67 Z. hie und da mit Reim. Der Text ist sehr verdorben. Die 2. Halbzeile ist meist rein, besonders der Schluß; die 1. Halbzeile ist wiederum (vgl. XI 1) schwankend; sie schließt nicht nur mit Trochäus, sondern zählt hie und da sogar 7 Silben.

XII 3 Mone 1014 de Kiliano: Fons sapientiae. 8 Str. zu je drei asklepiadeischen Zeilen und 1 Achtsilber mit jambischem Schluß. Wegen der reichen, teilweise gekreuzten Reime, die alle Halbzeilen und den Achtsilber binden, kann ich das Gedicht nicht für sehr alt halten; doch fällt es wegen der unreinen Reime (meist zweisilbige Assonanz) wohl noch in den Anfang des 12. Jahrhunderts.

(1905. Quantifizierende Asklepiadeer finden sich, zu vier gruppiert, in dem Mozarabischen Hymnar (Dreves, Bd. 27) ziemlich gut gebaut in No. 127 176 und 147, doch nach Landessitte mit Hiat neben Elisionen und mit kurzen Endsilben als Hebungen. In No. 118 hat Albarus nach seiner Art (s. Bd. II S. 13 Note) oft eine von Natur (nicht durch Position) lange Silbe statt einer kurzen gesetzt; ähnlich steht es in No. 169. Die Fehler nehmen zu in No. 175 (um 780?), wo auch positionslange Silben kurz gebraucht werden. In No. 115 werden positionslange Silben viel seltener vor der Cäsur, häufiger nach der Cäsur als kurz gebraucht.

Rein rythmisch gebaute Asklepiadeer, d. h. fertige Alexandrin, enthalten No. 120 und 85.

Von den asklepiadeischen Strophen besteht die häufigste aus 3 Asklepiadeern und 1 Glykoneus (12 12 12 8 Silben). Diese findet sich quantifizierend in dem Hymnar von Moissac No. 69 97 und 125, und mit ziemlich vielen Fehlern in No. 75 und 117. In dem mozarabischen Hymnar zeigt No. 179 Hiats und kurze Endsilben als Hebungen; diese Fehler nehmen an Zahl zu in No. 124 und 157, wo sich auch Längen statt Kürzen einstellen. In No. 195 werden, wie in No. 115, positionslange Silben statt kurzer fast nur nach der Cäsur gebraucht. Rythmisch sind die allerdings schlecht überlieferten No. 112 und 113 und das durchaus mit aassonirende No. 207.

Von der andern asklepiadeischen Strophe, 2 Asklepiadeer + 1 Pherekrateus + 1 Glykoneus (s. z. B. Poet. Carol. II 250/51) findet sich im

Hymnar von Neapel (Dreves XIV) No. 30 ein zerrüttetes rhythmisches Nachbild. Eine Verstümmelung dieser Strophe ist wohl die quantifizierende Strophe (2 Asklepiadeer + 1 Pherekrateus) im Hymnar der Westgothen No. 19 = Moissac 33.)

XIII. Verschiedene neue Zeilen.

XIII 1 9 --. Dümmler Zs. 23 p. 264. (bei Du Méril 1847 p. 10 anderer Text): Audite versus parabola. 6 Str. zu 5 Z. mit Ass. in den meisten Zeilen. h 4. Bei Dümmler haben von den 30 Zeilen 29 den Tonfall --- oder ---, nur 6, 1 Si tantum vixisses fili mi. 27 haben Pause nach der dritten Silbe, nur in 4, 5, 6, 2, 6, 5 fehlt sie. Also ist das Schema --- oder --- + ---, vielleicht eine rhythmische Nachbildung einer quantifizierenden Zeile von 3 Daktylen.

XIII 2 Coussemaker Hist. de l'harmonie p. 108 (vgl. M. Haupt Exempla 1834 S. 29) gibt 2 Versionen eines Gedichtes Jam dulcis amica venito, dessen Rythmus ich noch nicht erkannt habe. Es sind meist Zeilen zu 9 -, doch auch 9 - und 10 -. Die Einmischung daktylischen oder anapästischen Tonfalls scheint regelmäßig zu sein.

XIII 3 Dümmler Zs. 23 p. 273 'Placidus fuit dictus'. 44 Str. zu 5 Z. mit einsilb. Ass. in 3—5 Z. Die 2. Halbzeile ist stets sechssilbig und schließt jambisch, sie hat 127 Mal den Tonfall ---, 93 Mal ---. Die erste Halbzeile schließt stets trochäisch und besteht etwa 13 Male aus 7 Silben zu ---. Die übrigen Zeilen schließen mit ---, welchen entweder 2 oder 3 Silben vorangehen, so daß entstehen 76 Siebensilber zu ---, 32 Achtsilber zu --- sumite modicum cibum, 90 Achtsilber zu --- in ipsis finibus erat. Vielleicht liegt eine Nachahmung des Paroemiacus zu Grunde, bei welcher nur das letzte Paar von unbetonten Silben festgehalten wurde; vgl. No. 4. h viele, z. B. 14 in Z. 1—50.

XIII 5 Petrus Dam. (Migne 145) hat eine neue Zeilenart: 8 - + 7 - in Strophen zu 3 Langzeilen, indem stets die ungleichen Halbzeilen ein- oder zweisilbig reimen. No. 40: Paschalis festi gaudium. 12 Str. zu 3 Z. Tw in 8 -: 18, in 7 : 4. h 1. No. 121: Auratis domini (corr. deum) citharis. 12 Strophen zu 3 Zeilen. Tw 6 in 8 -, 4 in 7. h 2. No. 172: Heu sedes apostolica. 3 Strophen zu 3. h 0. Tw 3 in 8 -, 1 in 7 -.

(*XIII 5b* Im Hymnar von Moissac [Dreves II No. 139] hat eine Hand des 10. Jahrh. zugeschrieben 4—5 Strophen, zu je 5 Zeilen, die alle mit a endigen. Die Fröhlichkeit der Weihnachtszeit zeigt sich in der Zeile, einer Parodie des daktylischen Zehnsilbers: Edite corpore virgineo. Hier stehen 10 Silben (2, 4 hat eine Silbe zu viel) ohne jede Cäsur; sie

enden bald sinkend, bald steigend. Also: Psallere quod docuit musica, Sanguine cuius exstat redempta, Quis referta clericorum turba, Potiora persolvat carmina.)

XIII. B. Rhythmische Hexameter.

XIII 4 In dem Codex Palatinus, Vatic. No. 833 saec. IX, stehen von fol. 49 an Epyt(aphia) civ. Placent. Ecclesiae beati Antonini (nach de Rossi gehören sie nach Pavia); unter diesen lautet eines fol. 51 A nach der von Prof. Eugen Bormann gütigst mitgeteilten Abschrift: Epyt.

Quis mihi tribuat, ut fletus cessent immensi
2 et luctus animae det locum vera dicenti?
Licet in lacrimis singultus verba erumpant,
4 de te certissime tuus discipulus loquar:
Te generositas, minister Christi, parentum,
6 te munda actio, Thomas, monstrabat honestum.
Tecum virginitas ab incunabulis vixit,
8 tecumque veritas ad vitae metam permansit.
Tu casto labio pudica verba promebas,
10 tu patientiam patiendo pie docebas.
Te semper sobrium, te cernebam modestum.
12 Tu tribulantium vera consolatio verax.
Errore veteri diu Aquilegia caeca
14 Diffusam caelitus rectam dum rennueret fidem
Aspera viarum ninguídosque montium calles
16 Calcans indefessus glutinasti prudens scissos.

4 loquor Gruter 8 adiutarine tam cod. 10 patientiam patiendo Meyer, patiens iam parcendo cod. 12 tribulantium Meyer, tribulantium cod.; vera scheint verderbt: eras? 15 ninguídosq. cod. 16 prudentia? In diesem zuerst von Gruter (pag. MCLXIX No. 6) edierten und von Troya (IV, III 44) auf den in dem Gedichte von 698 (oben II 22) genannten Thomas bezogenen Inschrift fand Corssen (Ausspr. II, 1859, p. 397) schlecht gebaute Hexameter. [Ich finde hier eine interessante rhythmische Zeilenart, bestehend aus 2 Halbzeilen, zuerst einem Sechsilber mit jambischem Schlusse (- oder ---) und einem Achtsilber mit trochäischem Schlusse, doch nicht aus 4 Trochäen bestehend, sondern aus dem Schlusse ---; da auch die vorangehenden 3 Silben regelmäßig den Tonfall --- haben, so liegt es sehr nahe, in dieser Zeile --- eine rhythmische Nachahmung des Paroemiacus zu sehen. Diese Zeile ist also die Umkehrung der in XIII 3 zumeist angewendeten.] h finden sich 3; Reim und Sinn gesellt die Zeilen 1—10 zu Paaren. Zeile 1—11 sind rein, nur in Z. 4 Taktwechsel in tuus. Zeile 12—16 weichen ab; der Schluß von 12—15 ist richtig ---, allein es gehen

4 Silben voran; in 13 die kann wie in 10 patiendo Vokalverschmelzung stattfinden; in 12 14 und 15 scheint sich der Dichter 4 Silben statt der 3 gestattet zu haben, was, wenn er wirklich den Paroemiacus nachahmte, nicht auffallend wäre, also *ninguidósque móntium cáles*. In 15 ist der Anfang vielleicht umzustellen *Viarum*. Gibt es eine andere rythmische Inschrift aus so alter Zeit. S. unten No. 12.

(So hatte ich 1882 zuerst, die Formen dieses Gedichtes aufgefaßt. Im Verlauf meiner Arbeit fand ich die rythmischen Hexameter, welche ich dort in den Nachträgen S. 191/92 skizzierte. Diese Skizze reihe ich hier ein, mit den nötigsten Zusätzen:)

Der longobardische rythmische Hexameter. Als Zeugnisse, wie tief die Bildung in der Longobardenzeit gesunken sei, führt man (vgl. Corssen, Aussprache II p. 397) Inschriften der Zeit an, — mit Recht, wenn dies wirklich, wie die Gelehrten meinen, quantitierend gebaute Hexameter sein sollten. Das ist unmöglich. Denn aus derselben Zeit und derselben Gegend gibt es gut gebaute Hexameter, und jene Zeilen, die der Fehler wegen gewiß allgemeinen Spott erregt hätten, stehen auf den Gräbern von Königen und ihnen Nahestehenden. Dann steht (nach den von Prof. Eugen Bormann gütigst mir übersendeten Collationen von Cod. Vat. Palat. 833 saec. IX, fol. 50) neben der Inschrift Gruter p. 1169 (De Rossi II S. 169 No. 24) Z. 1 'RITM.' Z. 3 'MKTR.', so daß die beiden ersten Zeilen wohl als trochäische Fünfzehnsilber (im 1. fehlen 2 Silben) zu fassen sind; neben der berühmten Inschrift auf den Bischof Damian (unten No. 2) steht ebenfalls 'RITHM.' Dadurch ist bewiesen, daß solche Inschriften durchaus nicht als quantitierend gebaute angesehen werden sollten.

Die Gedichte, welche ich diesen Spuren folgend zusammenfand und hier in aller Kürze¹⁾ verzeichnen muß, bestehen aus Zeilen, die in der Regel 15 Silben zählen (vgl. No. 2 4 5), seltener 14 und 16 (vgl. No. 2 4 5) und noch seltener 13 und 17 (vgl. No. 2 und 9?). Diese Zeilen enden stets mit — — — — (ausgenommen einige Zeilen in No. 1 und 10), und zerfallen, den Cäsuren des Hexameters entsprechend, in 2 ungleiche Teile (vgl. das Facsimile von No. 5 bei Troya). Der I., kleinere, Teil besteht sehr selten aus 6 — —, meistens aus 6 — —, 7 — — und seltener aus 7 — — mit

oder ohne Tw, selten aus 8 — — und noch seltener aus 8 — —; der II., längere, Teil besteht selten aus 7 — —: — — — — — —, oft aus 8 — — (— — — — — — oder — — — — — —), und noch öfter aus 9 — — ohne Tw: — — — — — — — —, fast nie aus 9 — — mit Tw: — — — — — — — —.

Die Gedichte verzeichne ich nach Troya, *Storia d'Italia*, tomo IV, parte III (Codice diplomatico Longobardo), wo sie alle abgedruckt sind, und den Longobardischen Regesten im Neuen Archiv III, 1877, pag. 229—318. Aus dem erwähnten Codex 833 hat de Rossi 1888 in *Inscriptiones Christianae urbis Romae* II S. 169—171 außer der erwähnten Inschrift No. 24 noch No. 26—29 = meinen Nummern 2 9 10 12 abgedruckt; er begründet, daß sie nicht in Piacenza, sondern in Pavia sich befanden und abgeschrieben worden sind.

1) Epitaphium des Königs Cuningbert, Pavia a. 700 'Aureo ex fonte' 8 Zeilen; 2 unreine Schlüsse: *robustissimus rex und viduata gemet*. Troya p. 50; Reg. p. 241.

2) Epitaph des Damian, Bischofs von Pavia, a. 710; gedruckt bei de Rossi S. 170; Troya p. 111; Reg. p. 244; in der Handschr. als RITHM bezeichnet: *Si meritis iacentum*. 26 Zeilen zu 15 oder 16 Silben (in 9 10 11 17 findet vielleicht Vokalverschmelzung statt; nur 13 21 25 haben sicher 16 Silben). Die erste Halbzeile ist 8 mal durch 6 — —, 5 mal durch 7 — —, 9 mal durch 7 — —, 3 mal (14 19 23) durch 8 — — gebildet; Z. 16 ist unsicher. Die 2. Halbzeile beginnt in der Regel mit einer accentuirten Silbe; sie zählt 3 mal (19 22 23) 7, 9 mal 8, 11 mal 9 und vielleicht 2 mal (10 13) 10 Silben; unsicher ist Z. 24. An De Rossis Text ist wohl zu bessern: 4 *civium qui statt civiumque*. Z. 13 möchte De Rossi schreiben 'qua praerogativa vates'; doch quam gehört zu *maluit* und die Zeilen sind anders zu verbinden als Fleetwood und De Rossi wollen: 10 *praesulis, quem dono sapientiae Christus abunde (10) cluere prae omnibus maluit, . . quam praerogativa vatis, divino munere data. 'quos sinus enutrit Liguria et gignunt quosquos Athenaea rura'* muß das Longobardenreich bezeichnen. Im Gegensatz zum südwestlichen Teil, Ligurien, muß also Athenaea rura den nördlichen oder östlichen Teil bezeichnen; also mag hinter Athenaea die Etsch (Athesinia?) oder Udine stecken. Z. 16 u. 17 scheint De Rossis Auffassung und Änderung nicht richtig. Da ein Fünf-silber nie die 1. Halbzeile bildet, so ergänze ich est und gewinne so den selbständigen Hauptsatz: *Nec (est) se, cum posset, | ceteris preponere nisis | ecclesiae in arce. | Fugiens attamen coactus | sumpsit sacerdotium*.

Z. 22 ist 'domus episcopiae', abhängig von *fundamenta*, mit De Rossi

1) 1882 lag ich wegen der Ausdehnung dieser Abhandlung natürlich in stetem Kampfe mit dem Sekretär unserer Klasse; daher die knappe Form.

zu schreiben. Z. 24 ut . . dilueret . . sordes | Corporum per aquas | animae placabilia sacra; schriebe man mit De Rossi 'per placabilia', so zählte die Halbzeile 11 Silben. Vielleicht 'animae per biblia sacra'?

3) Epitaph des Königs Ansprandus, Pavia a. 712 'Ansprandus honestus', Troya p. 122; Reg. p. 245. 8 Zeilen (in Z. 4 fehlt ein Wort, wie Singulis 'benigno' promebat de pectore verba).

4) Epitaphium ducis Audoaldi, Pavia a. 718: (*Sub regibus*) Liguria; Troya S. 269; Reg. S. 247. 13 Zeilen.

5) Epitaphium Theodotae, Pavia a. 705 oder 720: (*Cum describere* non) possim; Troya S. 70; Reg. S. 249. 28 Zeilen (Z. 25 Hoc ego?).

6) De fundatione Civitatis novae, um 734: Haec Christus fundamina. Troya S. 599; Reg. S. 255. 7 Zeilen, deren Schlüsse fehlen.

7) Epitaphium Cumiani episcopi, Bobbio a. 736: Hic sacra beati membra. Troya S. 628; Reg. S. 256. 16 Zeilen. Die erste Halbzeile ist gebildet: 8 mal durch 6 ~ ~, 6 mal durch 7 ~ ~; Z. 4 Hunc misit Scotia (6 ~ ~) ist durch den Eigennamen entschuldigt; Z. 8 Olympiades quatuor ist mit 1 oder mit 2 Synizesen als 7 ~ ~ oder 6 ~ ~ zu lesen. Die 2. Halbzeile ist 12 mal neunsilbig und beginnt mit ~ ~ ~ dignitate oder animacum; 3 mal ist sie achtsilbig und beginnt mit ut felix, fuerunt, mensésque. Demnach kann Z. 8 nicht zehnsilbig sein; sondern entweder ist unius zweisilbig oder currículo zu lesen. Den Schluß bildet ein Achtsilberpaar: Positus est hic dominus Cumianus episcopus.

8) Epitaphium Cunipergae, Cuniberti regis filiae, Pavia um 740; Troya S. 78, Reg. S. 260: Disce qui velis. 11 vollständige Zeilen. Die erste Halbzeile ist gebildet 9 mal durch 6 ~ ~ (Z. 6 Facie serena); durch 7 ~ ~ in Z. 7, durch 6 ~ ~ in Z. 5 und durch 7 ~ ~ in Z. 1 Disce qui vellis nosse, wenn hier nicht vis vorgeschrieben war. Die 2. Halbzeile ist 7 mal gebildet durch 9 Silben mit dem Anfang ~ ~ ~ (Z. 5 pulcra inter foeminas pulcras), und 4 mal durch 8 Silben; da diese 3 mal mit ~ ~ ~ beginnen (1 quid tégit, 9 gestávit, 10 dulcédo), so ist vielleicht in Zeile 3 membra solvuntur honesta umzustellen: solvuntur m. h.

9) Verdorben zu sein scheint mir Gruter Inscript. p. 1169 No. 4 (aus Piacenza) 'Qui mare gradiens', 12 Zeilen mit dem mir unverständlichen Schlusse: Tabella en heroicum triligat exametrum. 1888 hat De Rossi S. 170 dies Gedicht besprochen und nach Pavia gesetzt; er weist darauf hin, daß die von ihm S. 252 gedruckten 6 Hexameter 'Qui gradiens pelagi' hier benützt seien und liest die letzte Zeile: Tabella (haec?) heroicum relegit (vel religit) hexametrum. Das versteh ich nicht. Wie das Gedicht bei De Rossi S. 169 No. 24 Pontifex quiesco mit 2 gereimten trochäischen Fünftzehnsilbern beginnt und meine No. 7 mit 2 gereimten

jambischen Achtsilbern schließt, so besteht wohl auch dieser Schluß aus 2 gereimten Achtsilbern; darnach müßten statt triligat 4 Silben stehen.

10) Ich weiß nicht, ob hierher gehört Gruter p. 1169 No. 5 (aus Piacenza): Species venusta: 10 Zeilen, von denen jedoch 5 mit ~ ~ ~ ~ schließen. De Rossi hat S. 171 dies Gedicht, das er nach Pavia setzt, besprochen und hält für möglich, daß es die Grabschrift des Philosophen Boethius sei. Ich dachte an falsche Abteilung der Zeilen; doch der Begrabene war ein Diacon und die Anfangsbuchstaben der Zeilen ergeben SINODUS DIA. Hat die Gemeinsamkeit des Geistlichen (dia = divina) die Grabschrift gesetzt, oder ist die Inschrift unvollständig (diacono . .)?

Enthält auch De Rossi S. 164 No. 11 aus dem Ende des 8. Jahrhunderts ein Akrostichon? Z. 4–8 geben ELPIS.

11) Die Grabschrift des Bischofs Felix († 724 in Ravenna; in Mon. Germ. Script. Longob. S. 375) scheint zuerst Nachbildungen von Distichen zu enthalten (vgl. die Schlüsse: praesules digni deo; Felix amator fuit; magnanime floruit usw. = dem zweiten Teil des Pentameters?), dann von 'Cuius ope fretus' an Nachbildungen von Hexametern¹⁾.

12) Vielleicht sind die oben (S. 229 = No. XIII 4) besprochenen Zeilen zu 6 ~ ~ + 8 eine Abart dieser rythmischen Hexameter. Diese Grabschrift des Thomas hat 1888 De Rossi S. 171 behandelt. Es sind sicher rythmische Hexameter. Z. 1–11 haben alle denselben Bau 6 ~ ~ + 8 und Z. 1–10 sind durch Reim und Sinn zu 5 Paaren gebunden. Z. 12 Tu tribulantium vera consolatio verax ist sicher verderbt, allein Z. 11 und 12 passen nach dem Inhalt zu einem Paar. Die 4 letzten Zeilen haben andern Bau: 2 mal 6 ~ ~ und 4 mal 9 statt 8 Silben (Z. 16 glutinasti prudentia scissos?) Vielleicht ist dieser historisch-persönliche Schluß von einem Andern zugeeignet. Dann würde das ursprüngliche Gedicht gut geschlossen mit dem Verspaar:

Te semper sobrium, te cernebamur modestum.
tu tribulantium sis consolatio vera!

13) Zu den rythmischen Hexametern gehört sicher die Zeile, in welcher ein Dichter (also saec. VIII?) viele Rätsel geschrieben hat: ungefähr 370 Zeilen; in Gruppen von je 6, bei Mone Anzeiger 1839 S. 219 und Riese Anthol. lat. I p. 296 und II p. LXVI; jede Zeile besteht aus 14 Silben und zerfällt in 2 Stücke; das 1. besteht aus 6, das 2. aus 8 Silben zu ~ ~ ~ ~ ~ und ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~:

1) Die Inschriften 'O Rhode dulcis anima' (Gruter p. 1176, 7; Fleetwood p. 476. 1), 'Bardorum bella' (Peregrini Pratilli, Hist. princ. Longob. III p. 335) und 'Christe fave' (Troya IV, III S. 545; Reg. S. 253) scheinen mir ursprünglich anständig quantifizierende Hexameter enthalten zu haben, die durch Zutaten entstellt wurden.

égo náta duos pátres habére dinóscor;
 auf etwa 10 Verse trifft ein Taktwechsel: ~~~~~ oder ~~~~~, z. B.
 extrémós ad brúmae me primó cónfero mense.
 (S. jetzt Genaueres Band II S. 13 und 155; jedes der 6zeiligen Rätsel besteht aus 3 Zeilenpaaren.)

Diese bei den Longobarden vorkommenden rythmischen Hexameter haben sich weder weit verbreitet noch lange erhalten.

(Doch habe ich seit 1882 noch etliche weiteren Beispiele gefunden, welche ich hier anfüge:)

14) Das am Ende dieser 6zeiligen Rätsel in der Leipziger Handschrift stehende Rätsel de vino 'Pulchrior me nullus' (s. Band II S. 179) mit dem Akrostich Paulus (Diaconus?) hat ganz ähnlichen Bau; doch besteht die 1. Halbzeile des 3. Verses aus 7 — und die 2. Halbzeile besteht 3mal aus 9 Silben.

15) Die Exhortatio (s. Band II S. 17 und Beilage No. IV) Cur fluctuas anima, welche wohl bei den spanischen Westgoten entstanden ist, bildet die erste Halbzeile aus 6 — oder 7 —, die zweite aus 8 oder 9 Silben, wobei die 2. Halbzeile nicht mit einem daktylischen Worte beginnen darf, also nicht dóninus poénam minátur.

16) Der mit Akrostich und Reim versehene Prolog der mozarabischen Hymnensammlung (Dreves Analecta Band 27): 'Miracula primaeva' mit Akrostich 'Mauricus obtante Veraniano edidit', besteht aus 30 Langzeilen, welche alle den rythmischen Schluß ~~~~ haben, also ziemlich sicher rythmische Hexameter sein sollen. Es lassen sich feststellen, 29 erste Halbzeilen zu 6 —, 6 —, 7 —, 7 —; hiezu käme 8 — in Z. 6 Cum trium ora iuvenum. In der 2. Halbzeile stehen vor dem Schlusse (~~~~) 12mal 3 Silben, 9mal 4 Silben. Doch in 9 Zeilen werden es 5, ja noch mehr Silben: Z. 7 10 11 13 Nitens ecelesia | divino sacramento locata 16·17 23 und besonders viele in Z. 15 und 21.

17) Die Hisperica famina, über welche zuletzt Zimmer gehandelt hat in den Göttinger Nachrichten 1895 bestehen aus Zeilen der Art (s. dort S. 131):

Hinc lectorum sollertem invito obello certatorem
 Qui sophicam plasmaverit avide palestram,
 Et trinos antea dimicavi athletas
 Ac robustos multavi coaevos
 Fortiores que prostravi in acie ciclopes.
 Hinc nullum subterfugio aequivum.
 Dum truculenta me vellicant spicula usw.

Zimmer sagt S. 155: 'Der Text aller drei Rezensionen der Hisperica famina ist also in gleicher Weise in Kolenform komponiert; man glaubt

freigebaute Hexameter vor sich zu haben, in denen der Versschluß mit der Cäsar im zweiten, dritten oder vierten Fuß reimt oder assonirt'.

Rythmische Hexameter der bisher bekannten Arten sind es nicht. Vor der Cäsar schwankt die Silbenzahl von 3—8, nach der Cäsar von 8—11 und, was die Hauptsache ist, der Tonfall ~~~~ im Zeilenschluß findet sich nur selten. Einfache Reimprosa liegt freilich auch nicht vor; denn stets werden nur 2 Kurzzeilen durch den Reim gebunden und von diesen ist die 1. kürzer als die 2. Vielleicht ist der Hexameter das Vorbild dieser rätselhaften Zeile gewesen, aber dann hat der Schöpfer dieser Zeile sich sehr weit von seinem Vorbild entfernt.

18) Eher könnten die Figurenzeilen des Ansbert von Rouen († 695), welche im Neuen Archiv XIV 171 gedruckt sind, rythmische Hexameter sein.

19) Ein Rätsel sind mir die 45 Zeilen, mit welchen um 774 der Pabst Hadrian I Karl dem Großen eine Abschrift des Kirchenrechts dedicirt hat (Poet. Carol. I 90). Die Anfänge der 45 Zeilen sind durch Akrostichon festgelegt. Daß diese dunkeln Zeilen Hexameter sein sollen, dafür spricht Folgendes. Die Silbenzahl schwankt von 14 zu 17; die Zeilen lassen sich in 2 Halbzeilen zerlegen, von denen die 1. etwas kürzer ist. Abgesehen von Z. 44 ist in allen Zeilenschlüssen die vorletzte Silbe betont. Von den 45 Zeilenschlüssen haben 31 oder, Z. 36 atque pro tó dimicantes mitgerechnet, 32 Zeilen den richtigen Schluß des rythmischen Hexameters ~~~~; in fast allen der 13 übrigen ließe sich durch Umstellung der letzten Wörter der richtige Tonfall gewinnen (1 6 13 14 22 25 42; nicht in 9 20 38 41 44). Doch vielleicht hat in Rom, wo man im 8. Jahrhundert überhaupt quantifizirende Hexameter nicht bauen konnte, man sich damit begnügt, in den Zeilenschluß nur Wörter von 2 oder 3 Silben zu stellen (außer Z. 36 dimicantes) und stets die vorletzte Silbe zu accentuiren.

Rätselhaft ist wie 6 Jahrhunderte lang von diesen rythmischen Hexametern keine Spur sich findet und wie sie dann um 1400 wieder auftauchen.

20) In der Palaeographical Society (1. Serie 1873—1883) sind als Tafel 149 und 150 zwei Seiten eines Fragmentes im Britischen Museum (Additional mss. 27695) veröffentlicht: 'Fragments of a Latin treatise of the Vices, by one of the family of Cocharelli of Genoa. Written in the latter part of the 14th century and illustrated with miniature richly coloured'. Veröffentlicht sind 66 Zeilen. Jede zählt 13—17 Silben. Von den 66 Zeilen schliessen 58 mit ~~~~. Im Anfang läßt sich stets eine Halbzeile von 5—7 Silben abscheiden, welche oft durch Interpunktion gekennzeichnet wird.

Barchis suis iussit illum denuo | fácere capi.
 Ut in Siciliam | postquam revérsi fuérunt.
 Sic dominus domine · o rex Frederice atténde.
 O Frederice magne | intellexi | dicere núnquam.

Die 8 mangelhaften Zeilenschlüsse enden alle zu ~~~~ (regi nunciavit, subiunxit nuper, in cella stabat).

21) Ungefähr in derselben Zeit, kurz vor 1400, verfaßte der Eichstädter Kyaser sein Kriegsbuch 'Bellifortis', welches dann in Europa weit verbreitet wurde. Über dessen beide Ausgaben habe ich im Katalog der Göttinger Handschriften I S. 164/69 gehandelt. Es sind Zeichnungen, denen in abgesetzten Zeilen Erklärungen folgender Art beigegeben sind:

Quintum hoc navale · tibi do capitulum tále
 pontes quo diversos · formabis advérsis nocivos
 per quos et fossata · poteris aquis évacuáre
 albeamque claram · transire corpore sálvo
 simul et natáre · in profundisque subíre.
 oder Singula fossata · sic poteris árté planáre
 repletis vasibus · arena térra lapíllis
 cautius immitte · donec impléveris úndam.
 post siccis pedibus · deféndiculó precedénte
 accedas rumpendo · murum scandéndo seórsum
 hostes inpu gnando · vinces sic cóllateráles.

22) In derselben Zeit schrieb der fruchtbare Dichter französischer Verse Eustache Deschamps [c. 1340—1405; s. nachher S. 260], folgende Zeilen (Oeuvres complètes VII S. 60 und 65, No. 1304 und No. 1308):

Haec est octava, in qua fit captiváció prima
 Nostrorum quatuor misériám fateór.
 Sed die sequenti fuimus cum bónis redémpti
 Gratia Wetkardi venimus in Bichia létí.
 Velit per gratiam Christus nos ád Bohemiam
 Atque Moraniam dúcere bónam viám.

Betrifft die Reise nach Böhmen 1387; s. S. 58. Z. 6 Moraviam?

Dum cantat Johannes precor letámini ómnes
 Quia post canticum videbitur témpus mutátum.
 O bone Henrice, his partibus súnť nobis rixe.
 Montes et colles quod núnquam transire volés.
 Si foris fuero únquam (tunc) griffónnus eró.

Z. 4 ist quod zu tilgen; Z. 5 hat Raynaud tunc zugesetzt: es ist falsch.

Sicherlich sollen dies Hexameter und Pentameter sein, deren Zeilenschlüsse ich durch Accente bezeichnet habe. Da in den Pentametern

sicher die Wortaccente mißachtet sind, so ist möglich, daß Deschamps; der auch in seinen anderen lateinischen Versen um Wortaccente sich nicht gekümmert hat, auch hier so scandirt hat: Héc est octáva in quá fit captiváció prima, oder Vélit pér gratiám Christus nos ád Bohemiam.

Daß No. 20—22 rythmische Hexameter sind, ist unzweifelhaft; die Frage ist nur, ob sie nach Tradition gemacht oder neu erfunden sind.

XIV. Schwankende Zeilen.

XIV 1 Das interessanteste Beispiel der S. 187 charakterisirten Compositionen von schwankenden Zeilen ist das in einer Handschrift zu Montpellier (saec. X—XI) erhaltene Gedicht über das Weltende 'Audi tellus' (hgb. von Paulin Blanc 1847 in den Mémoires de la Soc. arch. de Montpellier II p. 450—510 mit vollständigem Facsimile; ungenügend abgedruckt von Coussemaker Hist. de l'Harmonie p. 116; vgl. Fétis Hist. de la Musique IV p. 248—254). Es ist gleich merkwürdig wegen des Inhalts als wegen der beigezeichneten Neumen und der nicht erkannten Form. Alphabetisch. 24 Str. zu je 7 Langzeilen, von denen Z. 3—6 stets, Z. 1, 2 und 7 oft in 2 Halbzeilen zerfallen. Einsilbiger Reim oder Assonanz bindet bald die Halbzeilen, bald die Langzeilen, bald fehlt er. Die 7 Zeilen bilden 5, fast ausnahmslos trochäisch schließende Hauptgruppen, welche in der Handschrift meist dadurch angedeutet sind, daß über die betonten, vorletzten Silben in den Neumen das Zeichen n oder f geschrieben ist. Die I. Periode, der Eingang der Strophe, besteht aus den beiden ersten Zeilen, die beide trochäisch schließen, 21 mal reimen und deren Ende durch das Zeichen f über dem Schluß der 2. Zeile bezeichnet ist. Diese beiden Zeilen sind die unregelmäßigsten. Die erste besteht in 9 Str. aus einer Zeile von 9—13 Silben ohne Pause, in 14 Str. aus der in diesem Gedicht sehr beliebten Verbindung von zwei Fünfsilbern mit trochäischem Schlusse (5 — + 5 —), in G aus 5 — + 6 —. Die zweite, kürzere Zeile besteht in 5 Strophen aus 10—14 —, in 11 Strophen aus 7—9 —, in 7 Strophen aus 5 — + 5 —. II. Periode: Die 3. Zeile ist bezeichnet durch f im Schlusse der 2. Zeile und n in ihrem eigenen Schlusse. Sie ist die Hauptzeile der Strophe, denn in ihr allein haben die beiden Halbzeilen, in die sie stets zerfällt, ausnahmslos die gleiche Silbenzahl. Der Rythmus der Basis ist schwankend; in 10 Strophen 6 — (mit Tw in Strophe X), in 14 Strophen 6 — und zwar in 7 Strophen —, — und in 7 andern: —, —. Die 2. Halbzeile schließt stets trochäisch¹⁾; der eigentlich jambische Tonfall — — — — ist nur in

1) Nur die überhaupt unregelmäßige Str. C hat undique formidines; in Str. M 'candelabra lucentia' (bei Paulinus Aqu. 2, 1 candelabra luce radiantia) bildet ia eine Silbe.

6 Strophen beachtet; 9 Strophen haben — — — — —, 7: — — —, — — —. Demnach sind abzuteilen die Zeilen

N Eorumque linguae claves caeli sunt factae.

(vgl. II 3 Paulinus Aqu. 'eorum linguae claves caeli factae sunt).

R Erumpent locustae hactenus numquam visae.

X Sanctorum cum eo agmina angelorum.

Y Rapiet (capiet) aeternos Satanas cruciatus.

III. Periode: Im Schlusse der 4. Zeile steht 11 mal das Zeichen n. Die beiden Halbzeilen reimen 12 mal. Die 1. Halbzeile besteht aus 5 — —, die 2. 13 mal aus 5 — —, 10 mal aus 6 Silben und zwar 3 mal aus — — — — —, 7 mal hat sie jambischen Schluß mit — — — — —. IV. Periode: Die 5. und 6. Zeile in C enthalten ein Citat und sind unregelmäßig. In 12 Strophen reimen dieselben, die 6. Zeile schließt stets trochäisch und ist 21 mal durch n bezeichnet. Die 5. Zeile besteht nie aus 5 — — + 5 — —, sondern die 1. Halbzeile hat 3 mal 5 — —, 1 mal 6 — —, 1 mal 7 — —, 5 mal 6 — —, 11 mal 7 — — (in E 8 — —? in G ist zu schreiben qui cum sit de semine | natus iniquo); die 2. Halbzeile hat 8 mal 5 — —, 3 mal 6 — —, je 1 mal 6 — — und 7 — —, und 10 mal 7 — —. Die 6. Zeile bildet die erste Halbzeile 10 mal aus 6 — — (5 mal mit Tw), die zweite aus 6 — — in MOΩ (mit Tw in Ω); in den übrigen Strophen besteht sowohl die 1. wie die 2. Halbzeile aus 5 — —. In G ist wohl zu stellen Dicet de virgine | se procreatum. V. Periode: Die Schlußzeile reimt 14 mal mit der 6. Zeile, sie schließt trochäisch und ist im Schlusse 21 mal durch n gezeichnet. Sie ist meistens eine Langzeile ohne Pause (vgl. Zeile 2) von 7—9 — —, 4 mal besteht sie aus 5 — — + 5 — —. Die verschiedenen Refrainzeilen haben teils jambischen, teils trochäischen Schluß mit Reim; z. B.

Veni benigne (veni?) rex pie.

subveni redemptis pretioso sanguine.

(vgl. Paulinus Aquil., oben II 3, purpurata precioso sanguine).

Spes quibus ianuae nulla est reseranda (ae?).

Abgesehen von der feststehenden 3. Zeile zu 6 — — oder 6 — — + 7 — — sind also besonders Fünfsilber mit trochäischem Schluß verwendet. Jedoch sind Halbzeilen eingemischt, in denen vorn oder hinten eine oder zwei Silben zugesetzt sind (6 — —, 6 — —, 7 — —, 7 — —), wobei aber von den jambisch schließenden Reihen nur einige zu 6 — — im Schluß der 4. Zeile, die übrigen zu 6 — — und 7 — — nur in der 5. und in der 1. Halbzeile der 6. Zeile, und die Siebensilber mit trochäischem Schluß (7 — —) nur in der 8. Zeile zugelassen sind. Von den Fünfsilbern haben über 100 den Tonfall — — — — —, etwa 17: — — — — —. Der Dichter hat also in den entsprechenden Zeilen weder die Gleichheit des Tonfalles noch der Silbenzahl festgehalten, aber dennoch, wie z. B. der so verschiedene Charakter

der 3., 4. und 5. Zeilen zeigt, Gesetze und Grenzen beobachtet. Vielleicht gelingt es noch durch genaueres Studium, welches dies merkwürdige Gedicht verdient, dieselben schärfer zu bestimmen¹⁾.

XIV 2 Cambridge No. VI a. 1028 de Heinrico coronato: O rex regum qui. 13 Strophen zu 3 Langzeilen; jede Langzeile zerfällt in zwei einsilbig reimende Halbzeilen. I. Langzeile: 1. Halbzeile ist 4 — — 5 mal, die Italia 1 mal, 5 — — 4 mal, 6 — — 3 mal. 2. Halbzeile 5 — — 5 mal, die pia Gallia 1 mal, 6 — — 7 mal. II. Langzeile: 1. Halbzeile: cum Germania 1 mal, 5 — — 6 mal, 6 — — 1 mal, 6 — — 5 mal. 2. Halbzeile: 5 — — 12 mal, 7 — — 1 mal. III. Langzeile: 1. Halbzeile 5 — — 7 mal, 6 — — 6 mal. 2. Halbzeile 5 — — 10 mal, 6 — — 1 mal, 7 — — 2 mal. Also 12 jambisch schließende Halbzeilen; sonst 5 mal 4 — — in der 1. Halbzeile. Von den 44 Zeilen zu 5 — — sind 34 — — — — —, 10 — — — — — betont; von den 16 Zeilen zu 6 — — 13 zu — — — — —, 3 zu — — — — —. (1905. Wie das Gedicht des Paulus Diaconus an Petrus, oben I 3, so baut dies Gedicht sich auf in 4 Gruppen von je 3 Strophen: Strophe 1—3 (Thema); Strophe 4—6 (Alle jubeln); Strophe 7—9 (ebenfalls an Ostern und vor einem Jahre ist der Vater gekrönt); Strophe 10—12 (Segenswünsche); Strophe 13 Doxologie. (Vgl. noch Band I S. 32—34.)

XIV 3 Du Méril 1843 p. 156. Müllenhoff und Scherer, Denkmäler No. XII, de S. Gallo: Nunc incipiendum est. Ekkehard IV schreibt: Raptus monachus Notkeri condiscipulus fecit carmen barbaricum populo in laudem S. Galli canendum, quod nos ut tam dulcis melodia latine luderet quam proxime potuimus in latinum transtulimus. 17 Strophen zu 5 Langzeilen, in denen die 1. und 2. Halbzeile ein- oder zweisilbig reimen. h nur 4, 1 und 17, 5. Der Bau der 4 ersten Zeilen der Strophen ist gleich. Die 2. Halbzeile besteht 37 mal aus 7 — —, 30 mal aus 8 — — (nur 8, 3 deum meum invocabo) und beginnt stets jambisch, so daß, das einzige Beispiel dieser Art aus so früher Zeit, alle Zeilen reinen jambischen Fall haben. Die 1. Zeile ist 41 mal 6 — —, 24 mal 7 — —, 3 mal (7, 1. 8, 2. 3) 7 — — (1, 2 scheint misit an die Stelle des überzähligen unquam gesetzt werden zu müssen). Diese Halbzeile beginnt etwa 10 mal mit — —, sonst mit — —. Die 1. Halbzeile der 5. Langzeile besteht aus 6 — — 12 mal, 7 — — 1 mal, 7 — — 2 mal, 8 — — 14, 5; aus 8 — — 16, 5 und beginnt stets mit — —. Die 2. Halbzeile besteht aus 6 — — 4 mal, 7 — — 7 mal, 7 — — 4 mal und je 1 mal 8 — — und 8 — —; sie beginnt stets mit — —.

1) Vielleicht ist noch zu schreiben: Str. C 2 (nec ullum) erit robur in illis. D 5 Commeatus navium; cum meatus cod. F 3 laude dignus est (cod. et) pravus. K 3 Dividat (dividet cod.). O 4 in Sodoma (Apoc. XI, 8. cod. Edomes).

Von den Strophen.

Wie mühsam und langsam die rythmische Dichtweise von der Herrschaft der Formen der quantifizierenden Poesie sich frei machte und sich eigene Wege bahnte, zeigt die Geschichte der Strophen noch deutlicher als die der Zeilenarten. In den gleichzeitigen Gedichten des Horaz sind die Zeilen meist zu Gruppen von 4 Zeilen zusammengestellt, in dem Psalm des Augustin sind je 10 oder 12 Zeilen gruppiert. So bilden auch die Zeilen der meisten rythmischen Gedichte gleichförmige Gruppen, die ich oben notirt habe: die trochäischen Fünfzehnsilber meist Gruppen von 3 Zeilen, doch auch oft von 2 oder 4 Zeilen; die trochäischen Achtsilber Gruppen von 4, 6, 8, 10 oder 12 Zeilen; die jambischen Trimeter von 2, 3, 4 und gern von 5 Zeilen, die jambischen Achtsilber von 2, 6, 8, 12 und besonders häufig von 4 Z.; die rythmischen Hexameter bilden öfter Gruppen von 2 Zeilen (XIII, B, 12 13 15). Auch die übrigen Zeilenarten bilden gern Gruppen von 4 Zeilen; doch finden sich auch Gruppen zu 3 (X 3. XIII 5. XIV 2), zu 5 (XIII 1 3) und zu 6 Zeilen (XII 1 3). Ferner wiederholte Augustin am Schlusse jeder Strophe einen gleichlautenden Vers; in der quantifizierenden Poesie ist die einfachste Strophenart die sapphische, in welcher drei gleiche Zeilen durch eine Kurzzeile abgeschlossen werden. Diese beiden Refrainarten finden sich auch in der rythmischen Poesie: die gleichen Zeilengruppen haben bald eine Zeile derselben Art zum Refrain (II 14 15 23. III 3 8 5. V 3. VIII 13 16. IX 4. XI 1. XII 2. XIV 2), bald eine andere meist kürzere (I 18 33 44. II 11 26. VII 1 2. XIV 3); zu den letzteren gehören die sapphischen Strophen (VI) und die pseudosapphischen, aus drei Trimetern und einem Fünfsilber gebildeten Strophen (II 1 8 9 10 12 17 19). Dann bilden bei Commodian die ersten Buchstaben der Zeilen oft Wörter, bei Augustin bestehen die Initialen der 20 Strophen aus den Buchstaben des Alphabets, Spielereien, die bei den späteren quantifizierenden Dichtern nicht selten sind. Unter den alten rythmischen Gedichten sind viele Abecedarien, so unter den trochäischen Fünfzehnsilbern 13 Gedichte (in I 30 bilden die Anfänge der Halbzeilen das Alphabet), unter den Trimetern 9 Gedichte (in II 14 beginnt auch jede 2. Zeile mit dem betreffenden Buchstaben), unter den trochäischen Acht-

silbern No. 3 und 6 (in No. 6 beginnt auch die letzte Zeile der Strophe mit dem betr. Buchstaben), unter den jambischen Achtsilbern 4 Gedichte (in VIII 13 beginnen in A und D sämtliche Zeilen mit A und D); vgl. V 3. IX 4. XI 1. XIV 1; Namen oder Wörter bilden die Initialen in I 2 6 41. II 22. (in VIII 22 die Initialen der Kurzzeilen). In den altirischen Gedichten I 29 31 32 steht am Schlusse eine Gruppe von Zeilen anderer Art.

Strophenbildung zeigt sich erst spät. Wir finden aber abgesehen von den sapphischen und von den pseudosapphischen Strophen¹⁾, die eigentlich nur aus gleichzeitigen Gruppen von Trimetern mit einem refrainartigen Schlusse bestehen, nicht die Strophen der quantifizierenden Poesie nachgebildet, sondern neue Arten. In dem sehr alten Gedichte IX 6 folgen sich zwei Langzeilen zu 7 — — + 7 — — und eine Schlußzeile zu 7 — — mit Reim am Schlusse der 3 Zeilen. Gotschalk (VII 1) läßt auf den stets sich wiederholenden Eingang O deus, miseri miserere servi ein Paar Langzeilen zu 8 — — + 6 — — folgen und schließt das Ganze ab durch den Refrain heu quid evenit mihi. Die Halbzeilen zu 8 — — und zu 6 — — und die Refrainzeilen, alle reimen auf i.

XV 1 Ein anderes Gedicht Gotschalks 'Ut quid iubes' (so, nicht O quid iubes, nach dem Facsimile bei Coussemaker Hist. de l'Harm. pl. II) bei Du Ménil 1843 p. 253 (Traube Pk III 731) besteht aus den Zeilen 8 — — 8 — —, 8 — — 8 — —, 4 — — mit dem Refrain O cur iubes canere. Auch hier reimen alle Zeilen auf e. Der *Eythmus* von 942 (oben VII 2) wiederholt dreimal die Langzeile von 4 — — + 4 — — + 4 — —, an die sich eine Zeile zu 4 — — + 4 — — und ein Refrain von 2 Zeilen zu 4 — — + 4 — — schließt. Es reimen die 3 Langzeilen und die 1. Kurzzeile.

XV 2 Nur der strophenhähnliche Bau, 6 + 6 + 8 Silben (Audi nos rex Christe, Audi nos domine, Et viam nostram dirige) und der in den 3 Zeilen gleiche Reim ist es, weshalb man den alten Pilgergesang bei Boucherie Mélanges p. 33 noch zu den Rythmen rechnen kann. Denn sonst ist in diesen 38 Strophen, von denen die ersten 6 alle mit e reimen, weder auf Rythmus noch auf Gleichheit des Zeilenschlusses geachtet. Im Hymnus auf den h. Gallus (XIV 3) folgt auf 4 unter sich gleiche Langzeilen eine von diesen verschiedene Zeile. Das Merkwürdigste ist,

1) (1905) Was das 6.—10. Jahrhundert an lyrischen Prunkformen leistete, das mag man im Antiphonar von Bangor, in dem Hymnar der Spanier und in denen von Moissac und Sanct Severin in Neapel (Dreves Band 27 und 2 und 14) finden.

daß, während die beiden Halbzeilen jener 4 Langzeilen ungleich sind und die erste meistens mit $\sim$, die zweite *stets* mit $\sim$ anhebt, die beiden Halbzeilen der 5. Zeile einander ähnlich sind und beide mit $\sim$ anheben.

Endlich regt sich neues Leben. In dem Gedicht über das Weltende (XIV 1) liegt sicherlich, so sehr die schwankenden Zeilen auch die Erkenntnis des Gesetzes erschweren, eine ziemlich mannigfaltige Strophenform vor. Dies war gewiß die Folge jener kühnen Strophenkonstruktionen, die von den Sequenzendichtern gewagt wurden. So finden sich in der Cambridge Sammlung unter die Gedichte in Sequenzenform mehrere rythmische mit entwickelten Strophenformen gemischt.

XV 3 Cambridge No. XX, Rachel, ist nur ein Fragment von 2½ Strophen: Pulsat astra; vgl. meine Fragmenta Burana S. 45 Note. Auf 3 Langzeilen zu $4\sim + 4\sim + 7\sim$ folgen 2 Kurzzeilen zu $7\sim$; der gleiche einsilbige Reim bindet die 5 Zeilen. h und Tw findet sich nicht.

(XV 3a Wohl in ähnlicher Zeit und Gegend entstand das Liedchen im Hymnar von Moissac, Drevés II No. 72 'Ave coeli janua', 7 (8) Strophen von je 4 Zeilen, die meist mit a reimen oder assoniren. Auf 3 Zeilen zu $7\sim$ folgt eine 4., die dreimal aus $4\sim + 6\sim$, viermal aus $4\sim + 7\sim$ besteht. Für letztere Form sprechen die 3 ersten Zeilen.)

XV 4 Cambridge No. III de mortuo Heinrich II, a. 1024: Lamentum nostra. 8 Strophen. Auf zwei gleiche Zeilen zu $6\sim$, die unter sich reimen, folgen eine Zeile zu $8\sim$ und eine zu $5\sim$, die wiederum unter sich reimen. Diese 4 Zeilen wiederholen sich und dann folgt in jeder Strophe der Hexameter 'Heinrico requiem rex Christe dona perennem'. Der Reim ist meistens zweisilbig. Unter den 32 Sechssilbern finden sich 5 mit Taktwechsel und 2 Zeilen zu $6\sim$; von den 16 Zeilen zu $8\sim$ zerfallen 13 in $4\sim + 4\sim$, 2 haben Taktwechsel und 8, 2 lautet ut quiescat post obitum; die 16 Zeilen zu $5\sim$ haben alle den reinen Tonfall $\sim\sim\sim\sim$. h 5.

XV 5 Petrus Damiani, Migne 145 p. 939 No. 62 de Maria: Quis est hic qui pulsat. 5 Strophen. Der hauptsächlichste Bestandteil ist die Zeile zu $7\sim$. Es folgen sich nämlich eine Langzeile zu $3\sim$ oder $3\sim + 7\sim$, eine Kurzzeile zu $7\sim$ und 3 Langzeilen zu $4\sim + 7\sim$. Die 1. Zeile reimt mit der 2., die 3. mit der 4. und 5. Zeile. Der Reim ist meistens zweisilbig. h 2. Taktwechsel sind 6 in $7\sim$; statt $4\sim$ steht 1 mal $4\sim$.

2. Periode: Von den Rythmen des 12. und 13. Jahrhunderts.

Erstrecken wir auch die erste Periode der rythmischen Dichtung über 500 Jahre, so ist doch von den Erzeugnissen derselben nicht viel zu rühmen: der Bau der Zeilen ist meistens roh, der Reim nicht regelmäßig und meistens unbedeutend, die Zeilenarten wenige und nur Nachahmungen von altrömischen, die Strophenarten endlich äußerst wenige und unbeholfene. Das änderte sich um das Ende des 11. Jahrhunderts. Die rythmische Dichtweise in lateinischer Sprache blühte ähnlich wie die in deutscher oder in den romanischen Sprachen. Die epischen Dichtungen waren allerdings fast alle den quantifizierenden Hexametern aufgespart, allein die dramatische und insbesondere die lyrische Dichtung bedienten sich der rythmischen Formen zum einfachsten Liede wie zum kunstreichen Leiche und formenreichsten Singspiel, zum frechen sinnlichen Gedichte wie zu den frommen Gesängen, welche noch jetzt von der Kirche festgehalten werden. Natürlich zeigen auch die Gedichte die verschiedensten Stufen von Kunstfertigkeit. Reiner von Lüttich hat sich noch um 1180 trochäische Fünfzehnsilber und jambische Sechssilber der Art erlaubt:

Exscribensque communiter tuo quaeque libitu
admisit poetico synaloephas passim ritu.

Salutis amice efficax medice.

Er gesteht freilich, er habe die dazu gehörigen 480 Hexameter in 5 Tagen gemacht. Allein auf der andern Seite stehen hervorragende Meister. Von ihnen scheint mir bis jetzt *Abaelard* der wichtigste zu sein, und es ist um so mehr zu bedauern, daß seine Gedichte teils so ungenügend teils noch gar nicht edirt sind¹⁾. In

1) L. Gautier, Les épopées Franc. I, 1878, p. 312 'Un grand nombre de Rythmes inédits d'Abailard se trouvent dans le 'Bréviaire du Paraclet', qui est conservé à la Bibliothèque de Chaumont (Haute-Marne)'. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, daß, so weit das bis jetzt veröffentlichte Material zu schließen erlaubt, Abaelards Gedichte weitaus die wichtigsten sind zur Beurteilung der Frage, wie die Formen dieser Blütezeit der rythmischen Dichtung sich gebildet haben; und wenn ich recht sehe, so sind sie auch von Wichtigkeit zur richtigen Beurteilung der von den frühesten provenzalischen Dichtern angewendeten Formen. Die von Cousin und bei Migne (178 p. 1775—1816 genauer

den kurz vor 1130 für Heloise und ihre Genossinnen gedichteten Hymnen zeigt er große Feinheit im Bau der Zeilen, überraschenden Reichtum an verschiedenen Zeilenformen, aber ziemlich einfache Strophenformen. Die Einfachheit in diesen hat er gewiß nur mit Rücksicht auf die Bestimmung dieser Hymnen eingehalten; denn in den Planctus, besonders in dem 3. und 4., zeigt er seine Kraft auch im kühnen Aufbau von großen Leichen. Die Gedichte, welche in dem Göttinger Quaternio den Namen des *Archipoeta* tragen und die wenigen, welche ziemlich sicher dazu gehören, zeigen keinen besonderen Reichtum, aber hohe Reinheit der Formen, und der Dichter hat seine genialen Gedanken gewiß nicht so schnell in Worte gefaßt, wie er sagt. Die reinsten und keuschesten (aber oft schon eintönigen) Formen gab *Adam von S. Victor* seinen zum Teile noch jetzt fortlebenden geistlichen Dichtungen¹⁾. Die Gedichte, welche in der Pariser Handschrift unter dem Namen des *Walther von Chatillon* vereinigt sind, zeigen keinen großen Reichtum, wohl aber manche Unreinheiten der Formen, welche letztere nicht der schlechten Überlieferung oder Ausgabe allein zuzuschreiben sind. Sind von den lateinischen Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts auch viele untergegangen, viele nicht veröffentlicht, so beweisen doch die gedruckten Sammlungen der Hymnen, die *Carmina Burana* und das, was einzeln besonders von Wattenbach veröffentlicht worden ist, den außerordentlichen Reichtum der rhythmischen lateinischen Dichtung dieser Zeit, so daß dieselbe im Verein mit ihrer Schwester, der quantifizierenden lateinischen Dichtung, den Vergleich mit den nationalen germanischen oder romanischen Literaturen nicht zu scheuen braucht.

nach der Handschrift) gedruckten Hymnen lassen sich vielfach verbessern. Daß Greith die 6 Planctus sehr schlecht aus der Vatikanischen Handschrift Reg. 288 abgeschrieben hat, zeigte mir das Studium ihrer Rythmen und die Vergleichung des 3. Planctus, welche mein Freund E. Monaci mir besorgte. Eine neue Ausgabe der gesamten Rythmen mit genauer Untersuchung ihrer Formen ist dringend zu wünschen. (1905. Die 6 Planctus habe ich herausgegeben; s. nachher no. IV und V dieses Bandes. Die Hymnen hat Dreves 1891 herausgegeben: *Petri Abaelardi Hymnarius Paraclitensis*.)

1) (1905) Eug. Misset gibt in seinem 1. *Essai philologique . . sur les oeuvres poétiques d'Adam de St. Victor*, 1881, S. 68—98 eine geschmackvolle Skizze der 'Rythmique d'Adam'. Allein bei jeder einzelnen Regel erhebt sich die Frage: hat nur Adam diese Feinheit beobachtet, oder nur seine Schule, oder das ganze Mittelalter? Darauf gibt Misset keine Antwort.

Diese reiche Tätigkeit hat sich auch einen wunderbaren Reichtum von Formen und mannigfache Gesetze für deren Anwendung geschaffen, und in deren allgemeiner Anwendung zeigt sich der internationale Charakter der lateinischen rhythmischen Poesie. Es sind uns einige Anleitungen für die Anfertigung rhythmischer Gedichte erhalten, welche meistens aus den größeren Anweisungen für schriftstellerische Tätigkeit, den *Artes dictandi*, genommen sind. Zarneke hat (in den Berichten d. sächs. Ges. d. Wiss. 1871 S. 34—96) mehrere derselben veröffentlicht; sie lassen sich aus Handschriften vermehren und verbessern, wie z. B. die wichtigste Abhandlung bei Zarneke S. 55—81 nichts Anderes ist als ein sehr entstellter Auszug aus der *Poetria* des Magister Johannes Anglicus *de arte prosaica, metrica et rithmica*¹⁾. Allein diese Traktate sind spät entstanden und sprechen nur Weniges über einige Zeilenarten, dagegen viel Nutzloses über die Konstruktion der einfacheren Strophen. So müssen wir fast alles selbst aus den Gedichten zusammen suchen.

Es ist nur natürlich, daß Formen, welche allen möglichen Gefühlen zum Ausdrucke dienten, in der verschiedensten Weise behandelt wurden. Von der Reimprosa an finden sich alle Zwischenstufen bis zu dem sorgfältigsten Versbau; in den kecken Studentenliedern ist, besonders in der Vagantenzeile, die aus einem trochäischen Sieben- und Sechssilber besteht (7 — — + 6 — —), oft dem einen oder dem andern Halbvers eine Silbe vorgesetzt; der Schluß der Zeilen ist selten verletzt. Der Tonfall der Zeilen ist viel regelmäßiger geworden; die trochäischen Reihen haben weniger Taktwechsel und auch in den jambischen Reihen findet sich nicht mehr wie früher trochäischer Anfang in der Überzahl. Dann lassen sich bei den besseren Dichtern für die Anwendung des daktylischen Tonfalls, der bei Taktwechsel entsteht, Gesetze aufstellen, die in manchen Zeilenarten fast nie verletzt sind. Der Hiatus ist bei den

1) Handschriften sind in München Cod. lat. 6911 und in Brügge cod. no. 564; vgl. Delisle *Not. et Extr.* 27, 2 p. 81. Weder Rockinger (in *Quellen und Erörterungen* IX, 1 p. 485) noch andere haben diesen wichtigsten Teil der Schrift gewürdigt. (1905.) Darnach hat G. Mari, Milano 1899, *I trattati medievali di Rithmica Latina* veröffentlicht; S. 35—80 u. 123 enthalten den betreffenden Abschnitt des Johannes Anglicus = Johannes de Garlandia. Am interessantesten ist noch der sehr späte Traktat des Nicolaus Tibinus (S. 95—115). Leider hat die allerdings schwer zu lesende Handschrift sehr viele Fehler des Abdruckes verursacht. Neues lernt man aus keinem dieser Traktate.

besten Dichtern fast gänzlich verbannt und selbst bei denen, welche minder auf die Form achten, nur in beschränktem Maße zugelassen. Der Reim ist zu einem Hauptmerkmale geworden. Jede Langzeile und sehr oft auch die Halbzeile ist mit Reim belegt; dieser selbst ist nur im Anfange dieser Periode noch als einsilbige oder zweisilbige Assonanz zu finden; bald, etwa von 1150 an, sind es nur die formlosesten Gedichte, in denen nicht die beiden letzten Silben gleiche Vokale und Konsonanten haben. Die reinen Reime stehen bald paarweise, bald gekreuzt, bald in längeren Reihen; oft verbinden und verschlingen sie die Zeilen der größeren Strophen in bunter Mannichfaltigkeit.

Was aber dieser Periode vor allem ihr Gepräge gibt, das sind die neuen Zeilen- und Strophenformen und der Aufbau der ganzen Gedichte. Sonst wird der Genuß dessen, was das Mittelalter hervorgebracht hat, oft gestört durch dessen Nachäffung von Autoritäten; konnte man in der Bibel, in einem Kirchenvater oder alten Klassiker ein Vorbild finden oder zu finden glauben, so war die stärkste Geschmacklosigkeit entschuldigt, ja als Zeichen von Gelehrsamkeit rühmlich; an den Formen der rythmischen Dichtkunst können wir, wie an denen der mittelalterlichen Baukunst, reine Freude haben. Denn hier galt nur, was für passend und schön befunden wurde.

Schon im Anfange treffen wir bei Abaelard eine Fülle neuer Zeilen- und Strophenarten. Das Verhältnis der Anfänge dieser neuen Richtung der lateinischen Rythmik zu den Anfängen der provenzalischen ist nicht klar¹⁾. Die Möglichkeit besteht, daß

1) Meine Forschungen haben mich zu der Überzeugung geführt, die ich 1901 in den *Fragmenta Burana* (oben S. 34—41) ausgesprochen habe, daß nur die von Notker geschaffene Sequenzendichtung es gewesen ist, welche die mittelalterliche lateinische Dichtung von Grund aus umgestaltet, ja neu geschaffen hat, und daß dieser neuen, reinen Gesangsdichtung dann die Dichter in deutscher, provenzalischer und französischer Sprache gefolgt sind. Eigentlich hat das zum großen Teil schon 1829 Lachmann gesagt in dem Aufsatz über die Leiche der mittelhochdeutschen Dichter (kleinere Schriften I 334): 'Wenn ich lateinische Gedichte vorweisen kann, die zweihundert Jahre vor den Leichen ganz ihre Form haben, mitsamt den Daktylen, nur ohne Reime; wenn diese Gedichte, obgleich zum Teil weltlich, aus der Kirchenmusik und einer sehr ähnlichen wieder um hundert Jahr älteren Form entsprungen sind: so wird man ja wohl kein Bedenken tragen, die Leiche und mit ihnen die daktylischen Rythmen aus der

einzelne der neuen Zeilen- und Strophenarten den Gesangsweisen des Volkes oder auch der Kunstdichter nachgeahmt waren, doch für die Mehrzahl ist es sicher, daß sie nur Erfindungen der Dichter waren. Neben den schon früher gebräuchlichen Zeilen zu 8 — + 7 — und 6 — + 6 — findet sich in den weltlichen Gedichten der Zehnsilber 4 — + 6 — und vor allem der Dreizehnsilber, die sogenannte Vagantenzeile 7 — + 6 —, angewendet.

Die Zeilen traten zu Gruppen zusammen, noch öfter wurden aus den verschiedenen Zeilenarten Strophen gebildet, anfänglich so, daß einem Paar gleicher Zeilen ein Paar anderer Zeilen folgt, oder daß das eine Glied einer Langzeile verdoppelt wurde und diesem Paare die andere Halbzeile folgte (wie die berühmte Hymnenstrophe, die Stabatmater-Strophe, zu 8 — + 8 — + 7 —; 8 — + 8 — 7 — aus 2 Fünfzehnsilbern entstanden ist), oder daß zwei verschiedenen Paaren oder Langzeilen eine dritte als Schluß angereiht wurde. Auf dieser Grundlage werden dann oft sehr kunstreiche und vielfach zusammengesetzte Strophen gebildet, in denen nicht nur die gewöhnlichen Kurzzeilen angewendet, sondern auch, wahrscheinlich nach den Gesetzen des künstlicheren Gesanges, öfter jene Kurzzeilen in Teile zerlegt wurden.

Die Gedichte wurden meistens aus gleichen Strophen gebildet (Lied); doch die künstlicheren vereinigten in sich mehrere Strophenformen. Entweder folgte auf ein Paar gleicher Strophen ein Paar anderer Strophen, auf diese wieder ein Paar von neuen Strophen u. s. f., wie in der Sequenzenform, oder einer Reihe verschiedener Strophen folgte eine zweite Reihe, in welcher dieselben Strophenarten in der gleichen Ordnung wiederkehrten (Leiche), oder es wurden endlich verschiedene Strophen zu einer oder zu mehreren Gruppen frei zusammengestellt. In diesen Gedichten wurden an die Kunst des Dichters die höchsten Anforderungen gestellt, und so finden wir hier einige Male quantitierend gebaute Stücke mit rythmisch gebauten, ja ein-

geistlichen Poesie herzuleiten'. Er druckt dann die beiden weltlichen Sequenzen ab, welche ich oben S. 42—46 abgedruckt oder besprochen habe, mit der Mahnung 'man lese nach den Accenten' und schließt S. 339: Diese Gedichte sind selbst offenbar nur eine weitere Ausbildung der kirchlichen Gattung, deren Erfinder Notker Balbulus war. Seine 'Sequentiae' oder Texte zu den Modulationen des Alleluja haben schon ganz denselben Bau. (1905)

mal sogar quantitierend und rhythmisch und dazu nach Art der alten bloß silbenzählenden Prosen gebaute Stücke zu einem Ganzen vereinigt. Sehen wir bei dieser ganzen Entwicklung auf das, worauf es bei Kunsterzeugnissen besonders ankommt, auf die Schönheit und die Mannichfaltigkeit, so ist Außerordentliches geleistet worden. Wenigstens in den Strophen ist das Ideal eines harmonischen Baues vielfach erreicht worden. Durch den Eifer war die Leichtigkeit des Schaffens gewachsen; mit der Leichtigkeit der Kunsttätigkeit stellte sich aber bald die Künstelei ein. (Hierzu gehörte wohl die gegenseitige Vermengung der lateinischen und deutschen Rythmik, wie ich sie am Schluß des nächstfolgenden, und der lateinischen und französischen Rythmik, wie ich sie am Schluß des übernächsten Abschnittes skizziren werde. 1905.)

Die rhythmische Dichtung in lateinischer Sprache starb dann allmählich ab; allein sie hatte sich nutzbar gemacht. Sie hatte nicht nur vielen begabten Dichtern die Formen geboten, in denen sie ihre fröhlichen oder ernsten Gefühle ausprägten, sondern sie war auch in hervorragendem Maße Gemeingut und Bindemittel der verschiedenen Nationen gewesen und hatte anfangs als Lehrmeisterin, dann als mahnende oder wetteifernde Freundin auf die nationalen romanischen und germanischen Dichtungen einen nachhaltigen Einfluß geübt, unter dessen Nachwirkungen die heutigen Dichtungsformen stehen.

Von der Silbenzahl der Zeilen.

Auch in dieser Periode finden sich vielfach die den echten Rythmen verwandten Stilarten. Selten natürlich sind die nach Art der alten Sequenzen gebauten Strophen. In dem kunstreichen Leiche Bur. 39 p. 127 'Quocunque more' ist nach den Worten des Dichters auch die Prosenform angewendet; ich kann dies nur auf den Anfang beziehen, wo nach einer Einleitung von 2×13 Silben zwei Strophen folgen, welche aus Zeilen von 12, 19, 17, 16 und 15 Silben mit dem Reime *etur* in der ersten, *isit* in der zweiten Strophe bestehen; auch im Schluß der 3. und 4. Strophe sind die Reihen mit dem Reime *amen*, bez. *orte* wohl nach Prosenart gebaut.

Näher als die S. 192 erwähnte reine Reimprosa steht der Rythmik jene Art von Knittelversen, in denen z. B. die *Biblia pauperum* geschrieben ist:

Incipit Speculum humanae salvationis
in quo patet casus hominis et modus reparationis.
Oder: Nullam sustineret debilitatem vel lassitudinem
numquam sentiret infirmitatem vel aegritudinem.

Der Reimprosa näher steht die *Historia Apollonii Tyrii* Bur. 148 p. 53 *Antioche cur*, wo bald lange bald kurze Glieder reimen, oft mit einer Art Refrain. Die 116 Zeilen von Bur. 17 p. 14 *In huius mundi* sind wohl in 58 Langzeilen zu gruppieren, deren 1. und 2. Halbzeile reinen zweisilbigen Reim haben. Die Silbenzahl der Halbzeilen schwankt von 5 zu 9, besonders häufig finden sich die Siebensilber. 8 Langzeilen haben jambischen Schluß, die andern trochäischen. In Bur. 22 p. 24 *Fides cum Idolatria*, welches Gedicht sich nicht auf das Jahr 1188, sondern auf das Jahr 1146 bezieht, da jene auch von Otto von Freising, *Gesta Frider. Prooem.*, erwähnte Prophezeiung (und zwar nach der kürzeren Fassung bei Jaffé *Bibl. I.* 64 und besser bei Giesebrecht IV, *Docum. B.* 6) in der 4. und 5. Strophe verarbeitet ist, reimt ebenfalls eine Kurzzeile auf die andere (einsilbig); dieselben bestehen aus 8 Silben mit jambischem oder 7 mit trochäischem Schlusse (ohne Hiatus). In Bur. 192 p. 73 *Audientes audiant* schwanken die lateinischen Zeilen zwischen 7 —, 7 —, 8 — und 8 —. Bur. 197 + 198 p. 76 *Artifex qui*: einige Stellen sind in 7 — + 6 —, andere in 8 — geschrieben; sonst sind es einfache Kurzzeilen zu 6 —, 7 —, 7 —, 8 — und 9 —, meistens zu 3 oder 4 reimend. Vgl. Bur. 182 p. 242, 158 p. 223, 51 p. 145. An das S. 187 erwähnte altirische Gedicht (IV 3) erinnert das Kneiplied Bur. 175 p. 235 *In taberna*, dessen erste 20 und letzte 26 Zeilen reine trochäische Achtsilber sind, während 10 Zeilen in der Mitte zum Scherze auf 9, 10 und 11 Silben steigen.

Hievon zu unterscheiden sind diejenigen Gedichte, in welchen der regelmäßigen Zeile hie und da eine Silbe vorgesetzt ist. Es sind dies insbesondere manche kecke, in der Vagantenzeile geschriebene Gedichte der *Carmina Burana*; so 78 p. 165 *Hortum habet*, 25 p. 27 *Tonat evangelica*, 125 p. 199 *Longa spes* und andere. Vielleicht ist auch 176 p. 236 *Dum domus lapidea* die scherzhafte Nachbildung eines Gedichtes von feinen Formen. Wie es hierbei zugeht, zeigt die Vergleichung der nicht eben genau gebauten einleitenden Strophen 1—4 von Bur. 36 p. 121 *Si*

quem Pieridum mit ihrer Parodie in den Strophen 1—4 von Bur. 174 p. 233 Si quis Deciorum.

Dies sind aber nur vereinzelte und seltene Ausnahmen. Die allgemein befolgte Regel war, daß die entsprechenden Zeilen gleichviel Silben zählen mußten¹⁾.

(1905 Silbenzusatz in lateinischen Gedichten Deutscher) Wie oben erwähnt, wurde in den Zeiten vor Karl d. Gr. und im 9. Jahrhundert in lateinischen Rythmen und besonders in den trochäischen Fünfzehnsilbern oft eine Silbe zugesetzt, doch so daß dadurch nicht der Tonfall der Schlüsse geändert wurde. In jenen Zeiten bildete sich die Dichtung in deutscher Sprache und in den deutschen Gedichten jener Zeit findet sich durchaus Ungleichheit der Silbenzahl. Diese ist aber ein schlimmer Feind eines künstlichen, aus kürzeren und längeren Zeilen bestehenden Strophenbaues. Die aufkommenden Sequenzen mußten diese unregelmäßige Silbenzahl fern halten. Die Dichtung in französischer Sprache wurde erst dann eifrig betrieben, als die Sequenzendichtung bereits anerkannt war. Unter ihrem Einfluß, wie ich glaube, hat die französische Dichtung die Beobachtung regelrechter Silbenzahl eingeführt, welche sie stets festgehalten hat.

Lateinische Gedichte des 11.—13. Jahrhunderts mit ungleicher Silbenzahl habe ich bis jetzt nur in Deutschland gefunden. Ihre Untersuchung ist notwendig, da sie zusammenhängt mit jener Entwicklung der deutschen Rythmik, daß die Senkung nicht nur in der lyrischen, sondern auch in der gleichzeitigen epischen Dichtweise in der spätern Zeit sich Ansehen erkämpft hat, so daß manche späteren Dichter von deutschen Reimpaaren in gewissem Sinn bei der Gleichheit der Silbenzahl angelangt sind. Die von mir in dieser Periode gefundenen lateinischen Gedichte mit Silbenzusatz sind alle Vagantenstrophen.

Das schöne und innige Schwabenlied, welches Wackernagel

1) Joh. Anglicus (p. 68 Zarncke) bemerkt von den Eigenschaften des Rythmus 'Compar in numero sillabarum ponit pares sillabas in numero in latino sermone praecipue, quia qui componunt cenographa romana, componunt rithmos ita, ut paritas esse videatur in sillabis, licet non sit'; zu cenographa (κοινογράφα; orna-grapha bei Z.) bemerkt ein Scholion 'Cenographa dicuntur a cenos quod est commune et graphos quod est scriptura, quasi communis scriptura'. Joh. Anglicus scheint den romanischen Dichtern faktische Ungleichheit der Silbenzahl vorzuwerfen.

in der Zeitschrift f. d. Alt. V 1845 S. 296 aus der Zürcher Handschrift des 12. Jahrh. abgedruckt hat (bessere nur substantiarum statt des bösen suberarum) besteht aus 2 großen Sätzen; jedem geht eine kleine freie Strophe voran 'Hospita in Gallia' und 'Vale dulcis patria' (oben S. 49); dann folgen je 3 Vagantenstrophen: also sind es im ganzen 24 Vagantenzeilen. Von diesen beginnen 14 mit dem regelrechten 7 ∪ — O consortes studii, 10 haben einen Vorschlag (8 ∪ —): Ro|rate mea lumina, Ad | urbem sapientie; von den zweiten Halbzeilen sind 18 regelrecht 6 — ∪: Socii deflete; 6 haben einen Vorschlag 7 — ∪: Mer|cari margaritam oder mit Taktwechsel U|na substantiarum. Hiat findet sich nur 1 in dem Gedichte, Taktwechsel wenige.

(Siegeslied von 1278.) Im Archiv f. öst. Geschichte 67, 1. Hälfte S. 183 hat Huemer 1885 16 Strophen von je 2 Vagantenzeilen veröffentlicht. Ihre Melodie muß vor der 2. Hebung jeder Halbzeile einen Halt gehabt haben; denn hier findet sich regelmäßig Wortende

Campis | fit iniuria flore | despicato.

Scinduntur | ét tentoria fit fuga | rége strato.

Nur in 6 ersten und in 2 (50 u. 60) zweiten Halbzeilen ist die 2. Hebung und die vorangehende Senkung ein Wort. Hiat findet sich nicht; also wollte Huemer mit Unrecht 59 Delusa set Bohemia zu Delusa est B. ändern; Taktwechsel findet sich nur in den Zeilen 7 57 60. Aber Silbenvorsatz ist ungemein häufig; statt 7 ∪ — (24 mal) findet sich 8 mal 8 ∪ — und zwar besonders in der 1. Hälfte des Gedichtes (V. 1—27, dann nur noch 59); dagegen in der 2. Halbzeile findet sich nur 9 mal das regelrechte 6 — ∪, dagegen nicht weniger als 23 mal 7 — ∪.

(Hugo's von Trimberg Vagantenzeilen.) Um 1000 Vagantenzeilen umfaßt das im Jahre 1280 in Bamberg verfaßte Registrum multorum auctorum des Hugo von Trimberg. Je 2, oft auch je 4 oder je 6 Zeilen haben denselben Reim, zu dem ziemlich oft Cäsurreim tritt; z. B. in 959/62 reimen die Cäsuren auf orium, die Langzeilen auf orum. Leider hat nur 1 Handschrift sich gefunden, so daß der Text nicht durchaus sicher ist und in Huemers Ausgabe (1888) noch vieles zu bessern bleibt. Doch ist sicher, daß der ersten, wie der zweiten Halbzeile sehr oft eine Silbe vorgesetzt ist; z. B. in den 4 Zeilen 157—160 hintereinander steht

8 — + 7 — statt 7 — + 6 —. Zeilen zu 7 — statt 7 — beruhen entweder auf schlechter Überlieferung (198 215 (491 Eigename) 717 964 quem calvum confusio. 975 nam hic minus ille plus) oder der Schluß ist durch jene jambischen Wörter gebildet, welche nach der Quantität betont werden können, wenn ihnen ein betontes einsilbiges Wort vorangeht; s. S. 225 255 u. 260: 211 út erát. 222 in suá. 225 finétenus = quátenús hácténús. 255 qué fuit. 866 ét ovís. 881 ét amór. 942 néc eúm).

8 — und 7 — neben den regelrechten 7 — und 6 — haben wir schon vor Hugo gefunden. Allein bei ihm tritt eine neue Art auf, nämlich 8 —, d. h. die Halbzeile zu 7 —, welcher eine unbetonte Silbe hinten zugesetzt ist. Ich zählte unter den 1000 Zeilen folgende Fälle: 109; dann 126 und 127:

Héc in géstis Rómanórum plenius leguntur,
sed plerique dominórum his non instruuntur.

195 241 284 290 (293 Quod fuerit melliflorus: mellifluus?) (429 Eigename) 430 (717 ipsius?) 930 949 963 973 981 990 1000 1014. 1015 Novit oder Norit enim ille solus. 1021 1028. Diese gut 19 Fälle beweisen die wichtige Tatsache, daß Hugo im Schlusse der 1. Halbzeile, also im Cäsurschlusse, eine unbetonte Silbe zusetzen sich erlaubt hat, doch nur dann, wenn im Anfang dieser Halbzeile nicht eine Silbe zugesetzt wurde, also nur 8 — statt 7 —.

Hiat läßt Hugo nicht oft zu, dagegen ziemlich oft Taktwechsel. Das ist wichtig. Denn wenn Haupt (Opuscula I 143 = Berliner Sitzungsber. 1854 S. 144) die Vagantenzeilen des Hugo 'klingend gereimte Zeilen von 7 Hebungen mit einem Einschnitt nach der 4.' nennt, so paßt das nur auf die Schablone: Léctor érgo sciolús nólit dérogáre; allein in Zeilen wie 178 Testátur egrégié, 305 Civilis iudéif oder 199 In líbro qui díctúr, 71 Quos nóstris tempóribús: wo sind da 4 Hebungen zu finden? Und ebenso wenig sind 3 Hebungen zu finden in zweiten Halbzeilen mit Taktwechsel, wie Prolog 20 ipsórum líbrórum, 32 cum quíbus scripsérunt, 70 et líbrum odárum, 384 lectóres infláti.

Vielmehr haben wir in diesem Zeilenbau eine Vermengung der lateinischen und deutschen Rythmik. In Deutschland wird in diesen lateinischen Zeilen die Zeile zu 7 — und zu 6 — mit derselben Freiheit des Taktwechsels wie in Frankreich gebaut, aber in Deutschland wird aus der einheimischen Rythmik die Freiheit

geholt, daß im Anfang der beiden Halbzeilen, ja sogar daß im Schluß der 1. Halbzeile eine unbetonte Silbe zugesetzt werden kann, wobei wiederum die im Anfang zugesetzte Silbe durch Taktwechsel betont werden kann, wie 913 Vítaque nostra preterit, 795 Líbrum de statu curiae, oder in 2. Halbzeilen wie 715/16 séntium per errorem und sénsus eliciatur. Die Silbenvermehrung ist aus der deutschen Rythmik genommen, aber die vermehrte Zahl der Silben wird nach den Regeln der lateinischen Rythmik behandelt).

Hugos Laurea sanctorum hat Grotefend im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1870 Sp. 301 gedruckt und 1871 Sp. 308 berichtet. Die Einleitung besteht aus 47 Vagantenzeilen. Gleicher Reim bindet 1 oder mehrere Paare, die ersten 3 Paare haben auch Cäsurreim; Hiat findet sich in Zeile 13 und 16, Taktwechsel in Z. 3 (42 44), in 33 37 39 (19). Die erste Halbzeile der Vagantenzeile besteht 39 mal aus 7 — (Z. 10 zählt nicht mit); 6 mal ist eine Silbe vorgesetzt: 8 — (8 16 32 35 37 43). Die 2. Halbzeile zählt 40 mal 6 Silben (6 —); 7 mal ist eine Silbe vorgesetzt: 7 — (8 29 34 35 43 46). Die seltene Art der 1. Halbzeile, daß vor der Cäsur eine Silbe angeschoben ist, 8 —, zeigt nur Z. 20:

Digniores ét in únúm sertulum compegit.

Demnach sind diese Vagantenzeilen von Hugo genau ebenso gebaut, wie die des Registrums und wie die folgenden.

1) Zum Text des Registrum hier nur wenige Noten: Prolog 27—42 sind 4 Vagantenstrophen cum auctoritate d. h. zu den 3 Vagantenzeilen reimt der Hexameter eines andern Autors. Neumodisch sind die 6 Strophen Z. 827—844, wo nur 2 Vagantenzeilen der Auctoritas vorangehen. Prolog 65: Haupt hat den Leoniner richtig erkannt. 23 Poetas et phylosophos? = 105. 130 ultra procedamus? 175 Tum oder Cum adhuc catholicam? 198 si partes appendices sex he non declararent? 215 scripserint? 232 mel quocunque manat? 281 in scientia ethicorum ist falsch: 9 statt 6 oder 7 Silben. 303 Cantuariensem 6 —. 365 ein Hexameter, der mit 'Et si' beginnt? 490 seclarem dictatorem? 623 pro deo cruciati? 650 die 9 Silben statt 6 — oder 7 — sind falsch. Vielleicht fehlt eine ganze Zeile auf atur, doch auch 845/7 beginnt ein Reim-Kleeblatt; vgl. 998 geminorum rithmorum seu trium. 652 humanis. quod defectum | Est in hoc opusculo, blande corrigatur? 669 <res> minus sit dura? 717 Haupt hat richtig que zugesetzt: Ut tamen vili spúrcoque; que gilt besonders in diesen Zeiten oft als selbständiges Wort, das den Accent des vorangehenden nicht beeinflußt. 858 continuatione? 932 secla oder seclorum oder beides. 938 Libro modum servat hunc, cum (oder qui oder et) inceptionum 940 quos sparsim ediderat 1000 quod (= ut) nach sic richtig, ohne Hiat. 1017 Quod alia disserui?; 9 — kommt nicht vor.

(Hugo's Verse in seiner Abschrift der Vita rythmica Mariae)
Hugo las gern die nachher zu besprechende Vita rythmica Mariae; deshalb ließ er sich dieselbe abschreiben und versah diese Abschrift selbst mit Initialen und Rubriken. Er dichtete 61 Vagantenzeilen, in welchen er dies sagt und einen dunkeln Punkt, ob auch der Leib der Maria in den Himmel gekommen sei, näher bespricht, endlich mahnt, über zweifelhafte Glaubensfragen gebildete Kleriker zu befragen¹⁾. Diese 61 Zeilen sind ebenso gebaut, wie die 1000 des Registrums. Derselbe Reim bindet mindestens 2, aber auch 4 oder 6 Langzeilen; Cäsurreim bindet die Zeilen 1—4, 6—14, 35/36 und 43/44. Hiäte finden sich 4, Taktwechsel 5. Wenn die unmögliche Zeile 42 umgestellt wird zu Deum trinum simpliciter et unum confitentes, so finden sich 46 erste Halbzeilen zu 7 — und 13 zu 8 —; dann 40 zweite Halbzeilen zu 6 — und 21 zu 7 —. Dazu nur 2 der Art, welche auch im Registrum selten ist, 8 —: Librum hunc illuminavit quidam dei verna,

qui et scribi procuravit editus de Werna.

(Die Vita rythmica Mariae). Vögtlin hat in der 180. Lieferung der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart (1888) die Vitae Marie rythmica herausgegeben, leider sehr ungenügend, wie schon die von Schönbach in der Zeitschrift f. d. Alt. XVII 524 und die von H. Rückert in dem Kommentar zu Bruder Philipps Marienleben aus Handschriften gedruckten Stellen beweisen. Aber es gibt viele und darunter alte Handschriften und eine neue Ausgabe dieser hübschen Sagendichtung würde einen wesentlich anderen Text bieten können. Es sind über 8000 Langzeilen. Hiatus ist selten. Derselbe Reim bindet ein Paar, oft aber auch

1) Diese Verse sind aus der Bamberger Handschrift E VII 60, wo sie nach der Subscriptio der Vita rythmica Bl. 169 stehen, zuerst gedruckt in dem Programm des Neuen Gymnasiums in Bamberg 1901 von A. Jäcklein 'Hugo von Trimberg, Verfasser einer Vita Mariae rythmica', S. 31. Diese Verse sind sowohl von einem alten Besitzer der Handschrift und in Leitschuh's Katalog, als auch von Jäcklein dahin verstanden worden, als ob Hugo von Trimberg diese Vita verfaßt hätte. Allein die Verse sagen das durchaus nicht. Hugo rühmt anderwärts selbst seine Büchersammlung und unterscheidet auch in diesen Versen sich vom Verfasser: Et quicumque legerit, memor sit auctoris. Preterea mimerit Hugonis peccatoris, Qui . . . hunc (librum) corrigens distinxit Formans rubricam titulis humiliter depinxit. Ob von den 200 Handschriften des Hugo welche in Bamberg erhalten sind?

mehrere Paare. Cäsurreime sind selten und wohl nur zufällig. Die Betonungsgesetze sind ähnlich, wie bei Hugo. Que ist oft selbstständiges Wort. Ein zweisilbiges jambisches Wort, dem ein betontes einsilbiges vorangeht (s. S. 252), kann nach der Quantität betont werden; Et prostratus ést meus. Pro te mori dá mihi. Pendéntem Jésum ín crucé. Post tres dies eúm adhúc. Wenn dasselbe Betonungsgesetz auch für den Anfang der Zeile gelten kann: Dé suis vulnéribus Nám tuám dulcéissimam, so wird die Zahl der Taktwechsel in der ersten Halbzeile sehr gering; in der 2. Halbzeile ist sie es in jedem Falle.

Das Wichtigste ist der Bau der Zeilen. Die 2 Seiten 186 und 187 bei Vögtlin enthalten die 72 Zeilen 5525—5596. Darin fand ich die Hiäte (5561 O animarum gaudium) 5584 ceu angelus vivebat, und den Taktwechsel 5585 Vítam adhúc infántulus. Die 1. Halbzeile besteht nur 25 mal aus 7 — und die zweite 40 mal aus 6 —:

5532 Esse múndam vírginém súam scío matrem

Weiter findet sich jeder Halbzeile eine (unbetonte) Silbe vorgesetzt: also 8 — (30 mal) und in der 2. Halbzeile 7 — (32 mal):

5560 O dúlcis ámor córdium, o mftis ét ámande

O ánimárum gaúdiúm, o dúlcor ádmiránde!

O méum désidériúm, o Jésu nóminánde!

5563 O sóla spés fidéliúm, o páter véneránde!

Von den 72 ersten Halbzeilen fehlen noch 17. Von diesen haben nicht weniger als 16 die Form 8 —.

5572 Vé ve quíd de dúlci nóstra, soróre faciémus?

quód ad mórtem sémet ípsam precípítét, tímémus.

Dieser merkwürdige Fall, daß eine unbetonte Silbe im Cäsurschluß zugesetzt und dadurch dessen Tonfall geändert ist, fand sich schon bei Hugo von Trimberg, aber selten. In der Vita ist er sehr häufig. Von den oben genannten 72 ersten Halbzeilen der Seiten 186/87 bleibt noch eine übrig:

5586 Infántum móre núnquam géssit quícquam púerile,

d. h. eine erste Halbzeile zu 9 Silben mit sinkendem Schlusse, 9 —. Diese Zeile ist selbst bei Hugo von Trimberg nicht zu finden. Allein ihre Bildung ist ganz regelrecht. Denn wenn man nicht nur einerseits im Anfang eine Silbe vorgesetzt hatte (8 —), sondern es anderseits auch gewagt hatte, in der Cäsur eine Silbe

zuzusetzen und dadurch deren Tonfall zu verändern (8 —), so war es nur folgerichtig, wenn ein Dichter auch beides zugleich tat: 9 — . Der Dichter der Vita hat diese Zeile zu 9 — im Anfang nur selten, dann immer häufiger verwendet, so daß z. B. in 5987/89 drei erste Halbzeilen zu 9 — hintereinander stehen.

Der Zeilenbau der Vita ist also folgender: Da der wichtige Zeilenschluß stets sinkend bleibt, so kann die 2. Halbzeile nur aus 6 — oder 7 — bestehen: Aures nasum genas oder De celo sanguis pluit. Dagegen die 1. Halbzeile kann in 4 Arten sich zeigen, je nachdem dem einfachen Siebensilber 7 — (1.): eine Silbe vorn (2. = 8 —) oder hinten (3. = 8 —) oder sowohl vorn als hinten (4. = 9 —) zugesetzt wird.

7 — : 1 2 3 4 Stilo licet rústicò
 8 — : 1 2 3 4 Ad láudes érgo vírginis
 8 — : 1 2 3 4 Símplex iústus átque sánctus
 9 — : 1 2 3 4 Ad térram érgo prímo póni.

(Der lateinische Siebensilber (7 —) und die deutsche Kurzzeile) Dieser Zusatz einer unbetonten Silbe vorn oder hinten ist aus der einheimischen deutschen Dichtung entlehnt, wenn auch hier der Zusatz im Cäsurschluß mit Änderung des Tonfalls selten zu sein scheint. Der lateinische Siebensilber 7 — galt für diese deutschen Rythmiker als eine Zeile von 4 Hebungen, welche mit einer Hebung schloß. So war aber dieser Siebensilber der Bruder der unendlich häufigen deutschen Kurzzeile. Auch diese schloß der Theorie nach mit einer betonten Silbe. So

Dér mit éren ílte dár = 7 —

Ouch kómen dár in liehter schár = 8 —

Schließt die Zeile mit unbetonter Silbe, so ist dies entweder die zweite von 2 kurzen Silben, welche beide zusammen wiederum nur die aufgelöste 4. Hebung ersetzen:

Rát mit wíser lére gebét 8 — = 7 —

Und wéinde mángen héizen trähén 9 — = 8 —,

oder diese unbetonte letzte Silbe ist die Schlußsilbe eines Wortes und es geht ihr eine betonte und lange Silbe voran, der selbst wieder in der Zeile nicht 3, sondern nur 2 Hebungen vorangehen, das heißt jene Schlußsilbe war einst eine betonte, was sie mitunter noch ist: An siner hēde dānnē, Des kómen ūzer klóstern, Der sēlbe knābe réinē; Verdienet iūwer vīntschāft, Und āll sin rīchlich

zierheit. Do sprach der ritter Héinrich. Diese Kurzzeilen zu 7 — = 8 — und mit vorn zugesetzter Silbe zu 8 — = 9 — entsprechen also genau den zwei lateinischen Formen 7 — und 8 —, in denen aber jede betonte Silbe, ob lang oder kurz, als volle Hebung galt.

Aber die Endsilben schliffen sich immer mehr ab und Zeilen wie Der selbe knabe reine hatten wirklich nur noch 3 Hebungen; anderseits minderte bei der Veränderung der Aussprache sich mehr und mehr der Unterschied der betonten langen und betonten kurzen Silben, wie ja auch die lateinische Rythmik sich nichts darum kümmerte und homo gleich mundo setzte; Zeilen, wie Genáde, hérre, sprach der dégen. Oder vür min ougen kómen, schlossen wirklich sinkend mit einer unbetonten Silbe. Da aber entstand der Widerspruch, daß die einen Zeilen wie Der selbe knabe reine bei trochäischem Schlusse nur 3 Hebungen zählten = 7 —, diese wie Genade herre sprach der degen bei demselben sinkenden Schlusse 4 Hebungen zählten = 8 — oder 9 —. Diese Widersprüche mußten eine Lösung finden. Sie ging so vor sich, daß man nur noch betonte Stammsilben von den unbetonten Nebensilben unterschied, sich aber nichts darum kümmerte, ob diese betonte Stammsilbe von Natur lang oder kurz sei. Da also zwischen gelesen und beginne nur wenig rythmischer Unterschied mehr bestand, so setzte man als völlig gleich neben einander die Zeilen

swaz ich gehort han und gelesen
 von dir, swa ich pin gewesen
 daz wil ich al der werlde künden
 daz du, vrowe, von minen sünden.

Diese Zeilen galten alle als vierhebig und als geschlossen mit einer unbetonten Silbe, also = 8 — oder 9 —. Die Zeilen wie Der selbe knabe reine hatten für diese Rythmiker nur 3 Hebungen; sie neben jene zu 4 Hebungen zu setzen, war also unverständlich und deshalb verschwinden sie aus deren Gesellschaft.

So bleiben die vierhebiges Zeilenarten:

7 — mīt ir líbes kíuschikēit.
 8 — er sprāch: wilkómen réines vāz
 8 — réien tréten únde spríngen
 9 — da sāch man tánzen únde springen.

(Bruder Philipps Marienleben) Die oben genannten vier Zeilenarten finden sich nur in später Zeit beisammen. Doch sie finden sich alle und das zahlreich in dem von H. Rückert herausgegebenen Marienleben des Bruders Philipp. Besonders die auffallenden Arten No. 3 und 4 sind durch sehr zahlreiche Beispiele sicher gestellt. Dagegen sind Zeilen, wie 'Und dacte bein mit beine' so selten, daß sie verdächtig werden. Schon hier zeigt sich der große Nachteil der deutschen Rythmik, daß die e der Nebensilben elidirt oder gesprochen werden können: 'und' kann eine Senkung sein, 'unde' eine Hebung und eine Senkung. Noch mehr zeigt sich dieser Jammer der deutschen Rythmik in der folgenden Frage.

Schon Rückert hat bemerkt, der Bruder Philipp scheine erstrebt zu haben, daß in seinen Zeilen Hebung und Senkung regelmäßig abwechselten. Nimmt man die eben erwähnte Freiheit und die Lesarten der verschiedenen Handschriften zusammen, so laufen wirklich die Zeilen fast alle in regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung dahin. Sichere Zeilen der alten Art, wo Senkungen fehlen, wie *We mir we, we mir we*, sind äußerst selten. Kurz, die vier Zeilenarten des Marienlebens sind nicht nur in Rücksicht auf die Zahl der Hebungen, sondern auch fast immer in Rücksicht auf die Silbenzahl den 4 Arten der ersten Halbzeile in den Vagantenzeilen der *Vita rythmica* gleich. Rückert hebt hervor (S. 325), daß auch in dem Marienleben öfter mehrere Verspaare durch denselben Reim gebunden sind.

Für die 4 Arten, in welchen die erste Halbzeile der *Vita rythmica* auftritt, kenne ich bis jetzt kein anderes lateinisches Beispiel; auch für die regelmäßigen Kurzzeilen zu 8 — $\cup$ und 9 — $\cup$ des Bruder Philipp scheint es nur sehr wenige Beispiele zu geben. Die Zeilenformen sowohl der *Vita* als die des Marienlebens sind also sehr auffallend, aber sie sind unter sich identisch. Wie steht es nun mit dem Inhalt? Offenbar ist das Marienleben eine Umarbeitung der *Vita*; allein Philipp nennt seine Vorlage nicht (V. 10 kann 'diu schrift' ganz gut die Evangelien bezeichnen), und stets spricht Philipp so, als ob er selbst gesucht habe und noch suche; vgl. besonders die Vorreden und die Schlußrede. Philipp läßt vieles weg, was die *Vita* bietet, setzt aber auch einiges zu, was dort nicht stand (vgl. 4896 und besonders 4269): aber niemals polemisiert er

gegen seine lateinische Vorlage; sondern stets will er auf eigenen Füßen stehen. All das ist verständlich, wenn derselbe, welcher zuerst gelehrt die *Vita rythmica* verfaßt hatte, nachher das volkstümlich gehaltene Marienleben ausgearbeitet hat. So erklärt sich der Ton des Marienlebens gegenüber der *Vita*, aber auch die Gleichheit der seltsamen Zeilen. Zuerst hat der Dichter die lateinischen Vagantenzeilen nach deutscher Freiheit ausgestaltend sowohl vor als nach dem vierhebigen Siebensilber eine Silbe zugesetzt, dann hat derselbe im deutschen Verse wie im lateinischen jede accentuirte Silbe als Hebung gerechnet, ob sie von Natur lang oder kurz sei, hat in jede Zeile 4 solche Hebungen gesetzt und, wiederum nach lateinischem Muster, diese Hebungen fast stets durch eine Senkung getrennt, und ist so dabei angekommen, daß die erste Halbzeile seiner lateinischen Vagantenzeile und seine deutsche Kurzzeile in Hinsicht auf die Hebungen völlig und in Hinsicht auf die Silbenzahl fast immer gleich wurden. (1905.)

Vom Schlusse der Zeilen.

In den Schluß der Zeilen (siehe S. 179) wurde in dieser Periode selten, aber immerhin häufiger als in der 1. Periode ein einsilbiges Wort gestellt. Sehr häufig finden sich im Schlusse der nicht mit Reim belegten Zeilen die Pronomina und andere Hilfsörter der Sprache also *hic et hóc*, doch bei Walther von Chat. auch *silvéstre mël*, *Cáesar vím*, *áquilá quae síc* und ähnliches. Im Reime werden lieber volltönende einsilbige Wörter genommen. So hat der Archipoeta in No. III 19 Hexameter der Art

Consilio cuius regitur validaque manu ius,
wo natürlich V. 21 *pretundo* mit der Handschrift zu bessern ist in:

Unde verecundo vultu tibi verba precum do.
(V. 4 ist *haec* und V. 19 *non a* ganz deutlich.) So wundern wir uns nicht bei ihm die Versschlüsse *forte: vereor te; veste: penes te; pascor: vas cor; rectus: nec thus*, und sonst ähnliche zu finden; z. B. in Strophe 29 von Ganymed und Helena (Zeitschr. f. d. Alt. XVIII 127) *supér te, apérte, pér te, patér te*.

Unter diesen letzten Beispielen sind 2 Fälle einer seltenen Art. Die der quantifizierenden Formen oft ebenso gewohnten Dichter hielten auch im Schlusse der rythmischen Zeilen *hie und da* die quantifizierende Messung der Wörter fest. So reimt Walther von Chat.

lóqui: egó qui; cónfert: lucrúm fert; bei Radewin finden sich Schlüsse à deó; áb eó; ín eá; bei Mone 1041 (Nobilis flos) exítium: cór piúm; cécidérunt mánibus: vóto títuló quibús; ja Bur. 84 p. 171 (Tange sodes) sogar tantá vi: conclávi. Siehe oben S. 252 und 255.

Der Schluß der entsprechenden Zeilen ist fast stets rein, selten unrein, wie in den häßlichen Rythmen des Reinerius Leod. (Migne 204 p. 79 und 95), wo statt 8 — u oft 8 u — und statt 6 u — oft 6 — u gesetzt ist, und in den 136 Zeilen zu 8 u — vom J. 1223 bei Du Méril 1847 p. 277 Plange primatus Daciae, unter die etwa 14 Zeilen mit Schlüssen wie ruit, factum, inimicis gemischt sind.

(1905 Abscheulich sind die lateinischen Verse des berühmten französischen Dichters Eustache Deschamps c. 1340—1405; außer den oben S. 236 gedruckten rythmischen Hexametern: 167 Achtsilber und 353 Zehnsilber (gedruckt in den Oeuvres complètes par G. Raynaud Band VII, aufgezählt Band XI 138—140). Hiatus scheut Deschamps etwas; z. B. in den 271 Zeilen (VII S. 93—102) stehen 15 Hiats innerhalb der Kurzzeilen und 17 in der Cäsur. Die Zahl von 8 oder 10 Silben und wiederum die Zerlegung der Zehnsilber in 4 + 6 Silben wird streng beachtet. Allein nicht nur der Tonfall in den Zeilen wird gänzlich mißachtet (nudis pēdibus pergere, animō meo proderit), sondern, was das schlimmste ist, nicht einmal im Zeilenschluß wird darauf geachtet. Der Reim ist meistens nur einsilbig, aber selbst die mit dem gleichen Reim belegten Schlußwörter haben nur meistens, nicht immer, denselben Tonfall, so daß die Schlußwörter érrat und póstulat sich entsprechen können. Vgl. die Achtsilber S. 102:

In specie columbina fuit hec ampula digna
missa sancto Remigio de celis ore divino
indeficiens, semiplena semper, quamvis hec unctio
sumatur privilegio sacrorum regum; tu bona
remanes idem et una Remis, et sine dubio.

Also entsprechen sich die Zeilenschlüsse: ina igna ena ona una, dann ígio ino úctio égio úbio. Dann vgl. Zehnsilber wie S. 98:

Superbia divicia(s) rodit.
invidia proximum incendit.
luxuria corpus (e)stimulat.
unusquisque contra legem vadit.
et pro posse veritatem odit

(e)statusque querit et postulat.
iudex senex et iuvenis errat.
et monachus votum suum fregit.
miles autem turpia diligit.

Also 4 Basen zu 4 u —, 5 zu 4 — u; von den 9 Sechssilbern schließen nur 3 regelrecht als 6 u —, 6 regelwidrig mit 6 — u.

Diesen abscheulichen Bau der lateinischen Verse hat Deschamps aus der französischen Rythmik seiner Zeit genommen, woher auch seine Strophenarten genommen sind. Auch der Verfasser der Vita rythmica Mariae hat den Bau seiner Zeilen aus der einheimischen, deutschen Dichtung entlehnt (oben S. 255), aber das Ergebnis war doch viel besser als bei Deschamps.)

Vom Tonfall innerhalb der Zeilen.

Einige prosodische Eigentümlichkeiten finden sich auch in dieser Periode; so ist que sehr oft selbständiges Wort, das den Accent des vorangehenden nicht beeinflusst; ja Abaelard trennt que öfter von dem vorangehenden Worte, z. B. 8 u — + 7 — u: 'Dum Christus finis utrius | que complet sacramenta' und betont demnach útrosquē; so sind heu, seu und ähnliche bald ein- bald zweisilbig; auch Schlüsse, wie quód adhúc, nóminé tenùs, finé tenùs, álongē, déinceps, déindē, kann man rechtfertigen.

Abgesehen von den wenigen später zu besprechenden rythmischen Daktylen bestehen die Gedichte auch dieser Periode nur aus trochäischen und jambischen Reihen. Der Taktwechsel herrscht auch in dieser Periode durchaus und Gedichte von reinem Tonfall sind sehr selten. So findet sich bei Mone 233 'Salve saluberrima' ein Gedicht von 40 Langzeilen zu 7 u — a + 7 — u b, in dessen 40 Zeilen zu 7 u — nur 1 Taktwechsel cor méum ampléctere (Z. 15 corr. fateor aus A) vorkommt, während die 40 jambischen Zeilen zu 7 — u alle rein sind. In den Werken des Bernhard (Migne 184 p. 1319) 'Salve mundi' sind mit 296 rein gebauten Zeilen zu 8 — u 74 jambische Zeilen zu 8 u — gemischt, von denen nur 5 Tw haben. In den 5 hübschen trochäischen Strophen zu 7 u — a + 6 u — b; 7 u — c + 7 u — c + 6 — u d in Bur. 47 p. 136 Letabundus rediit ist kein Hiatus, kein Tw zugelassen; ebenso sind die 8 trochäischen Strophen zu 4 × 8 — u a + 3 × 7 u — b + 6 — u a in Bur. 71 p. 41 Licet eger cum egrotis, rein von Hiatus und Tw.

Vgl. noch Omer No. 5 10 31. Noch auffallender ist es, wenn die jambischen Reihen rein sind, wie in Bur. 122 p. 196 Dum estas 6 Langzeilen zu 7 — ◡ + 6 ◡ — ohne Hiatus und Tw; dann Bur. 35 p. 120 (Strophe 11) 4 solche Zeilen, wo ex fraudibus alternis (alterius *cod.*) et ignominia zu bessern ist; bei Adam I, 48 Hac die festa conc. Str. 1—11 kommen in 22 Langzeilen zu 8 ◡ — + 7 — ◡ nur 3 Tw in den Zeilen zu 8 ◡ — und 2 in den Zeilen zu 7 — ◡ vor. Besonders die kunstreich gebauten Sequenzen und Leiche scheinen strenger gebaut zu sein; so scheint Bur. 31 p. 115 Ianus annum rein von Tw und in der Sequenz Bur. 51 p. 59 (Bartsch Sequenzen p. 242) O decus o Libye findet sich in den ersten, jambisch gebauten Strophen kein Tw und auch sonst nur sehr wenig. Doch in fast allen Gedichten aller Dichter ist Taktwechsel zugelassen; in den trochäischen Reihen allerdings seltener als in den jambischen.

Die trochäischen Zeilen zu 8 — ◡ zerfallen fast stets in 4 — ◡ + 4 — ◡, wo Taktwechsel unmöglich ist; aber auch dann, wenn nach der 4. Silbe keine Pause gesetzt ist, findet sich selten Taktwechsel. So bei Walther von Chat. VIII 15 Et éis non cōdescēdam; vgl. 73 85 und X 67 73; in VIII 77 und X 115 opfert er wie öfter dem Citat den richtigen Rythmus 'quia in labiis suis'.

Am häufigsten noch findet sich der Taktwechsel (◡ — ◡ ◡ — ◡) in den trochäischen Siebensilbern, wenn es auch selten ist, daß wie bei Adam II 481 'Augustino' Str. 2 fünf oder wie beim Archipoeta V Str. 16 vier Zeilen mit Tw sich unmittelbar folgen; sonst treffen beim Archipoeta in No. VII 16 Tw auf 66 Zeilen, in IV 21 Tw auf 128 Zeilen, in IX 15 auf 132, in X (Aestuans intrinsecus) 13 Tw auf 120 Zeilen, und in V 26 Tw auf 100 Zeilen. Bei Walther v. Chat. treffen in No. II etwa 20 Tw auf 78 Zeilen, in No. I etwa 27 auf 96 Zeilen. In Ganymed und Helena treffen 10 Tw auf 268 Zeilen, in Jupiter und Danae 15 Tw auf 108 Zeilen, in Phyllis und Flora (Bur. 65 p. 155) 33 Tw auf 316 Zeilen.

Die trochäischen Sechssilber 6 — ◡ sind meistens rein. Taktwechsel (◡ — ◡ ◡ — ◡) ist häufiger als in 8 — ◡, aber seltener als in 7 — ◡. So kommen in den 60 Zeilen zu 6 — ◡ bei Abaelard Hymn. 60 und 61 nur 3 Tw vor und in den 36 Zeilen zu 6 — ◡ in Bur. 86 p. 49 'Versa est' nur 2 Tw. Bei Walther von Chat. treffen in I 6 Tw auf 66 Zeilen, in II etwa 5 Tw auf 48 Zeilen, in Ganymed und Helena 4 Tw auf 268 Zeilen, in Jupiter und Danae

8 Tw auf 108 Zeilen, in Phyllis und Flora etwa 30 auf 316 Zeilen, in den sapphischen Strophen, in Zeitschr. f. d. Alt. 5 (1845) p. 467 O felix regnum, 4 Tw auf 93 Zeilen. Beim Archipoeta treffen wir eine merkwürdige Regel: von seinen 460 Zeilen zu 7 ◡ — + 6 — ◡ hat Tw in 6 — ◡ nur eine einzige: V 19, 1 cum sancto Martino, der höchst wahrscheinlich durch Umstellung zu entfernen ist (IV 26, 4 non vélut invitus; V 10, 2 <os> habens decorum? 1905). Es ist klar, wie wichtig dieses Merkmal ist zur Erkenntnis dessen, was außer den Gedichten des Göttinger Quaternio etwa von dem Archipoeta gedichtet sein könnte. G. Paris bemerkt p. 19 von der Vagantenzeile (7 ◡ — + 6 — ◡) 'dans le second hémistiche (féminin) les bons versificateurs ne font jamais des fautes (er meint diesen Taktwechsel); celles qu'on trouve çà et là sont peut-être attribuables aux manuscrits, d'autant plus que toujours elles se redressent par une simple renversion'. Die an und für sich richtige Beobachtung ist in dieser allgemeinen Fassung entschieden falsch; ich wenigstens habe außer jenen Gedichten der Göttinger und Stabloer Handschrift nur sehr wenige gefunden, in welchen der zweite Teil der Vagantenzeile stets von Taktwechsel frei ist.

Bei den jambischen Reihen besteht noch immer große Lust, die Zeile trochäisch zu beginnen. So haben von den 72 Zeilen zu 5 — ◡ in Abaelard's Hymn. 48 49 und 50 sicher 32 den Tonfall — ◡ ◡ — ◡, von den 48 Zeilen in Hymn. 70—73 etwa 25. Die Zeilen zu 6 ◡ — haben ebenfalls sehr oft den Umlaut — ◡ ◡ — ◡ statt ◡ — ◡ — ◡, so bei Adam ein Mal 6 unter 10 Zeilen, das andere Mal 6 unter 18 Zeilen; in der Klage des Oedipus (Zschr. XIX p. 90 Diri patris) sind 24 Zeilen mit Tw unter 84 Zeilen, beim Archipoeta I etwa 83 Tw in 180 Zeilen.

Wie in den Zeilen zu 7 — ◡ und 8 ◡ — die Möglichkeit des Taktwechsels eine doppelte ist — ◡ ◡ — ◡ — ◡ und — ◡ — ◡ ◡ — ◡, so tritt er hier auch häufiger ein. Selten ist ein Verhältnis wie bei Du Méril 1847 p. 125 'scribere proposui de c.', wo auf 19 Zeilen zu 7 — ◡ nur 6 Tw treffen; dagegen treffen ebenda p. 255 'Jerusalem letare' 51 Tw auf 105 Zeilen; bei Abaelard Hymn. 33—36 gar 36 Tw auf 40 Zeilen zu 7 — ◡. Wenn in den jambischen Achtsilbern auch solche Häufung von Tw selten ist, wie in Bur. 165 p. 228 Prata rident, wo auf 28 Zeilen 24 Tw treffen, so ist ihre Zahl doch stets beträchtlich; z. B. treffen bei Abaelard Hymn. 37—40 auf

88 Zeilen 39 mit Tw, bei Adam I 281 Genovefe sol. auf 52 Zeilen 29 mit Tw, II p. 8 Augustini preconia auf 56 Zeilen 28 mit Tw. Während wir oben (S. 261) bei Bernhard die mit troch. Achtsilbern gemischten jambischen Achtsilber fast rein trafen, sind bei Petrus Vener., Migne 189 p. 1018, unter 56 trochäischen Achtsilber nur 16 jamb. Achtsilber ohne Tw, dagegen 48 mit Tw gemischt. In der um 1118 abgeschlossenen Polenchronik des sogenannten Martinus Gallus finden sich in 120 Zeilen zu 8 — ∪ + 7 ∪ — in den Zeilen zu 8 — ∪ kein Tw, in den Zeilen zu 7 ∪ — nur 19, dagegen in 56 Zeilen zu 8 ∪ — nicht weniger als 31 mit Tw.

Man könnte nun die Regel so formulieren wollen: der Bau der Zeilen sei in dieser Periode nicht viel anders als in der früheren; es seien eben bei trochäischem oder jambischem Schlusse die letzten 3 oder 4 Silben gebunden; die vorangehenden Silben seien von den Dichtern nur gezählt worden; jedoch habe im allgemeinen Vorliebe für trochäischen Tonfall geherrscht. Diese Regel wäre unrichtig; denn es gibt Gesetze, welche die Dichter auch in der Stellung derjenigen Silben beobachteten, welche den gebundenen vorangehen.

(Taktwechsel in den Anfangswörtern der Vagantenzeile). Minder wichtig ist jenes Gesetz, daß bei Taktwechsel in trochäischen Sechs- und Siebensilbern, 6 — ∪ und 7 ∪ —, also beim Tonfall ∪ — ∪, ∪ — ∪ und ∪ — ∪, ∪ — ∪ — die drei ersten Silben nicht aus einem, sondern aus zwei Wörtern bestehen sollten. Denn dieses Gesetz findet sich nur in sehr wenigen Gedichten beobachtet. In Ganymed und Helena (268 Z.) finden sich in den Zeilen zu 7 ∪ — 10 Tw und in den Zeilen zu 6 — ∪ 4 Tw; nur 2 Zeilen zu 7 ∪ — beginnen mit Natúram, die andern mit Si néscis etc. In den 140 Langzeilen zu 7 ∪ — + 6 — ∪ im Pantheon des Gotfrid von Viterbo (Mon. Script. XXII p. 305) beginnen die 6 Zeilen zu 7 ∪ — und die 5 Zeilen zu 6 — ∪, in denen sich Tw findet, stets mit ∪, — z. B. ut sánet egrotum. In den 108 Langzeilen zu 7 ∪ — + 6 — ∪ von Jupiter und Danae haben wohl 15 Zeilen zu 7 ∪ — und 8 zu 6 — ∪ Tw, allein keine einzige derselben beginnt mit einem dreisilbigen Worte ∪ — ∪. In den 316 Langzeilen zu 7 ∪ — + 6 — ∪ von Phyllis und Flora haben 33 Zeilen zu 7 ∪ — und 30 zu 6 — ∪ Tw, doch finden sich darunter nur folgende dreisilbige Anfänge Dixisti de clérico, (Acantho), Secundum; Nep- tunus und Aetatis.

(Daktylische Wortschlüsse im Taktwechsel.) Da- gegen ist ein anderes Gesetz sehr wichtig: Man kann Tausende von Versen durchlesen, bis man solche Sechs-, Sieben- und Achtsilber findet, wie:

Transgrédíar múrum oder In lábiis túis

Congaúdeant hódie oder Sed épulas régias.

Auditui méo dábis oder Dómine lábia méa.

d. h. es wird vermieden, drei- und mehrsilbige Wörter so in die Zeile zu stellen, daß deren beide letzte Silben unbetont sind, also der Schluß des Wortes einen reinen Daktylus bildet. Über den Grund dieser Regel werde ich später handeln, hier zunächst über ihre Anwendung in den verschiedenen Zeilen.

Daß niemand daran denke, es sei hier nur ein Spiel des Zufalls, vergleiche man z. B. die in Hildeberts Gedichten (Migne 171 p. 1339) gedruckte Lamentatio peccatricis animae 'Cum dies mortis' mit dem Gedichte vom Jahre 1128 bei Du Méril 1847 p. 270 Descripta morte. In den 420 Zeilen jenes Gedichtes findet sich kein einziger reiner Daktylus, in den 144 Zeilen dieses Gedichtes nicht weniger als 18, wobei solche unsichern, wie opere pro nefario, nicht gezählt sind.

In den trochäischen Sechssilbern 6 — ∪ findet sich der reine Daktylus äußerst selten. Walther von Chat. hat ihn dreimal sich gestattet

VII 40 in déo Beélzebub transgrédíar múrum
und dem Citat zu Liebe in

V 87 Caésarém si liberas erróribus stúis.

diffúsa est grátia in lábiis túis.

Unter den 93 sapphischen Zeilen in Zeitschr. f. d. Alt. 5 (1845) p. 467 O felix regnum findet sich in Zeile 93 esúriunt núnquam; am auffallendsten ist jener einfachste aller Leiche Bur. 62 p. 153: von den 12 Kurzzeilen zu 6 — ∪ haben 9 Tw und von diesen wieder 5 reinen Daktylus; aber das ganze Gedicht ist dunkel und der Eingang

Nos dúo bóni sub áère tétro

Sint tibi tóni sub céleri (sceleri *cod.*) métro.

Témpore sólis stant pécora rétro

läßt auf absichtliche Verdrehung des Rythmus schließen.

Für die trochäischen Siebensilber 7 — hat G. Paris dies Gesetz erkannt: p. 17 'Je ferai une remarque, c'est que la dernière syllabe d'un proparoxytonon, étant toujours compté comme tonique, ne peut jamais être suivie d'une syllabe accentuée; ainsi on ne trouvera jamais un proparoxytonon suivi d'un disyllabe ou d'un proparoxytonon trisyllabe. Je n'ai pas rencontré d'exception à cette règle'. Die Beobachtung ist fein; allein schon in dem so beschränkten Materiale, das G. Paris studirt hatte, hätte er sichere Ausnahmen finden können. In den etwa 260 Zeilen zu 7 — des Abaelard (Hymnus 56—59; planctus II—VI) findet sich kein reiner Daktylus. In den vielen trochäischen Siebensilbern des Adam a S. Victore findet sich kein mit reinem Daktylus schließendes Wort; denn das, welches Bartsch Sequ. p. 188 als 'seltenen Fall' aus Adam I No. 1 'Potestate non' Zeile 28 anführt 'Sed conditum gratia' ist ganz regelmäßig betont: Séd conditum grátia. Hieraus ergibt sich, daß die 'Prose attribuée à Adam' II 456 Congaudeant hodie nicht von ihm sein kann; denn hier finden sich außer 4 Hiatus folgende Sieben- und Achtsilber

Congaudeant hódie Sed épulas régias

Paupéribus erogato Gládio Thómas súditus.

In den vielen Hunderten von trochäischen Siebensilbern des Archipoeta findet sich kein einziger rein daktylischer Wortschluß. Walthar von Chat. hat auch diese Zeile nicht immer sorgsam gebaut; so

IX 50 quae síngula trútínans; 52 hic ígitur ártium.

vgl. IX 103 116. VI 43 67. VII 63. In den 232 Zeilen des Scheirer Rythmus (Zschr. f. d. Alt. 23, 176) findet sich kein reiner Daktylus; also sind die Konjekturen (8, 1 Judex inquit bone und) 11, 1 Ignóscier póterat nicht richtig. Überhaupt muß man lange suchen, bis man Gedichte findet, wie Omer No. 23, wo unter 42 Zeilen sich folgende 3 finden: (Anfang) Dum flósculum ténera. Aut dfligens équitem. Sed réspice mílitem.

Die trochäischen Achtsilber 8 — sind meistens geteilt in 4 — + 4 —, wo dann Taktwechsel überhaupt nicht vorkommen kann. Doch auch da, wo jene Pause nicht beobachtet wird, ist Taktwechsel sehr selten, und noch viel seltener finden sich dann rein daktylische Wortschlüsse, wie unter den 10 trochäischen Achtsilbern in Omer No. 28: (Anfang) Ver pródiens in virore. Jam

Vénérís a caterva. Sic révocat me Minerva. Hac ígitur ratione. Es ist aber, wie nachher bemerkt werden wird, auch möglich, daß hier pródiens, Vénérís, révocát, ígitúr betont und so der rythmische Fehler zu einem einfachen Taktwechsel verwandelt wurde.

Der Bau der jambischen Zeilen ist überhaupt nachlässiger als der der trochäischen Zeilen; so findet sich rein daktylischer Wortschluß hier häufiger, und Dichter, welche denselben in den trochäischen Reihen nicht zugelassen haben, haben ihn wenigstens in ein oder der andern Art der jambischen Reihen öfter zugelassen.

Jambische Fünfsilber (5 —). Abaelard in den Hymnen 48—50 hat unter den 32 Zeilen mit dem Tonfall — — — — nur folgende zwei: Frontibus regum und Fruitur vita. Dagegen treffen auf die viel geringere Zahl solcher Zeilen in Hymn. 70—73 13 Zeilen und in Planctus I 5 Zeilen mit rein daktylischem Wortschlusse.

Die jambischen Sechssilber (6 —) haben sehr oft den Tonfall — — — — (vgl. oben S. 263); darüber, ob die drei ersten Silben — — — durch ein einziges Wort gebildet werden dürften, waren offenbar die Schulmeinungen geteilt. In Abaelards 720 Zeilen zu 6 — (Hymn. 10—28) finden sich nur 4 Zeilen wie Cómites éligunt. Súscipit hóminem; in seinen 236 Zehnsilbern zu 4 — + 6 — (in Hymn. 1—9; 29—32; 45—47. 51) findet sich nur der eine Gáude vírgo vírginum glória. Adam hat weder in seinen zahlreichen Zeilen zu 6 — noch in den ebenfalls zahlreichen Zehnsilbern zu 4 — + 6 — reinen Daktylus sich gestattet; I 181 Jerusalem et Sion, wo sich unter 48 Zehnsilbern folgende finden: Cóeli práeest hódie cívibus und Interesse fáciat gáudiis, ist auch aus anderen technischen Gründen verdächtig. Unter den 624 Zeilen zu 6 — des Petrus Vener. (Migne 189, 1012) fand ich nur 4 mit reinem Daktylus, wie Rédditur saeculo. In den 80 Zeilen zu '6 — bei Bernhard (Migne 184 p. 1314) 'Cur mundus' fand ich keinen reinen Daktylus, in den 120 Zehnsilbern (ebenda p. 1323) nur 2: Eádem gloria und Animae miserae. Ebenso ist Burana 76 p. 46 Celum non animum (70 Zeilen) frei davon; in Burana 150 p. 57 Superbi Paradis (118 Zeilen) findet sich nur Thalamus sequitur und Fortiter ília. In den 84 Zeilen der Klage des Oedipus Diri patris kommen drei vor. (Gänzlich gemieden ist der reine Daktylus in den oben S. 123 gedruckten 800 Zeilen zu 6 —. 1905)

Man meine aber nicht, der rein daktylische Wortschluß sei in

den jambischen Sechssilbern allgemein gemieden worden. In *Burana* 157 p. 223 *Veneris vincula* findet er sich 7 mal in 30 Zeilen. Der *Archipoeta* hat in I etwa 83 Zehnsilber mit dem Tonfall — ∪ ∪ ∪, — ∪ ∪ — ∪ — und unter diesen 14 der Art, wie *Ūbi pālam lōquitur vērītas*. Auch in der Apokalypse des Walther kommt er sehr oft vor; so 8 mal in den 110 ersten Zeilen. Auf die 50 Zeilen zu 6 ∪ — in *Omer* 22 *Dum queritur mihi* treffen nicht weniger als 14 Zeilen mit rein daktylischem Wortschluß.

In den jambischen Sieben- und Achtsilbern 7 — ∪ und 8 ∪ —, kann bei Taktwechsel rein daktylischer Wortschluß an 2 Stellen eintreten:

Lāncea régis cóeli. Sic mors néminem láedit.

Lácrimis flénda sédulis. Ét nequítiae vīdicem.

Sicher ist hier der daktylische Wortschluß in dem Falle, daß das Wort im Anfange der Zeile steht, nur dann, wann ein zweisilbiges Wort ihm folgt. Folgt dagegen ein viersilbiges oder ein ein- und dreisilbiges Wort, so kann man annehmen, daß das daktylische Wort hier, wie sonst immer, auf der letzten Silbe einen zweiten Ton habe, also zu betonen sei:

Gládiſ reniténtes. éruſt ab inférnis.

Móritúr pro iustítia. Mónachús simulátus est.

Statt Wortschluß würden also die 2 Senkungen hier meistens Wortanfang bilden. Doch gibt es Dichter, welche auch diese letztere, zweifelhafte Betonung vermieden haben.

In den jambischen Siebensilbern 7 — ∪ sind reine Daktylen sehr selten. Unter den 36 jambischen Siebensilbern mit Tw bei *Abaelard* (*Hymn.* 33—36) sind vier unsichere daktylische Wortschlüsse, wie *Oleum de taberna* und die beiden sicheren *Filios illa data* und *Gratiac tenet tipum*. In den 105 Zeilen zu 7 — ∪ bei *Du Méril* 1847 p. 255 *Jerusalem letare* sind 51 Zeilen mit Tw und darunter 3 zu — ∪ ∪, — ∪, — ∪, 1 zu — ∪, — ∪ ∪, — ∪. In dem rohen Leiche *Bur.* 35 p. 119 *Captus amore* sind unter etwa 12 Zeilen mit Tw: *Féminae iuncto mári* und *Psállere vírgo prídem*.

Die Zeilen zu 8 ∪ — sind viel häufiger als die zu 7 — ∪; so lassen sich auch mehr Fälle von rein daktylischem Wortschluß in ihnen nachweisen. Außer in dem oben (S. 265) angeführten Gedichte von 1128 finden sich im Prolog der *Polenchronik* des sogenannten *Martinus Gallus* unter 31 Achtsilbern mit Taktwechsel

9 mit fehlerhaftem Rythmus, während er in den 120 Zeilen zu 8 — ∪ + 7 ∪ — nur einmal (*III 11 resístere pótuit*) sich findet. Dieses Beispiel zeigt, wie die verschiedenen Zeilen verschieden behandelt wurden. Dagegen findet sich in den 90 Zeilen '*Die homo cur*' zu 8 ∪ — bei *Bernhard Migne* 184 p. 1315 kein reiner Daktylus, in den 192 '*Jesu dulcis*' ebenda S. 1317 nur 2; in den etwa 360 Zeilen zu 8 ∪ — bei *Abaelard* nur *Ángelus áutem páuperi*; in etwa 460 Zeilen bei *Adam* nur *Víndicent mémbra méritis*.

Demnach hat reinen daktylischen Wortschluß *Adam* von *S. Victor* durchaus gemieden; der *Archipoeta* in 7 ∪ — und 6 — ∪ gemieden, dagegen in 4 — ∪ + 6 ∪ — oft zugelassen; *Walther von Chatillon* in 7 ∪ — und 6 — ∪ einige Male und in 6 ∪ — oft zugelassen; *Abaelard* in 6 — ∪, 7 ∪ —, in 6 ∪ — und 8 ∪ — gemieden, in 7 — ∪ und oft in 5 — ∪ zugelassen¹⁾.

Schon aus dem Bestehen dieses Gesetzes von der Vermeidung rein daktylischen Wortschlusses ergibt sich zur Genüge, daß die Silben, welche den durch Zeilenschluß gebundenen Silben vorangehen, nicht bloß gezählt werden. Dasselbe beweist die Beobachtung eines anderen Gesetzes.

(Schwere einsilbige Wörter als zweite Senkung.)

Über die Betonung der einsilbigen Wörter bemerkt *G. Paris* p. 15 '*Il faut y ajouter le traitement, naturellement assez arbitraire, des monosyllabes: ils ont ou n'ont pas l'accent, à la volonté du poète, uniquement astreint à ne pas violer l'accent oratoire*'. Freilich erhebt er (p. 15 und 20) Einsprache gegen Verse, wie '*Post déum spes singuláris. Súmma laus flíio*' und, während er das Zusammenstoßen von 2 betonten Silben in der Zeile sonst zurückweist, bemerkt er: *Deux toniques l'une près de l'autre 'Summa laus filio'; car de regarder 'laus' comme atonon, il n'y a pas d'apparence*. In Wahrheit beobachten die Dichter im Gebrauch der einsilbigen Wörter bestimmte Regeln. Wenn zwischen 2 betonten Silben nur eine unbetonte steht, so kann jedes Wort diese unbetonte bilden; sogar solche Verse wie *Ét lex pérít pér te* sind

1) Das Vorkommen daktylischen Wortschlusses in der früheren Periode habe ich nicht untersucht. Keiner kommt vor in den 248 Zeilen zu 8 ∪ — über den *h. Emmeran* aus *Clat. monac.* 14436 (*Dümmler* im *N. Archiv* VII, 605) saec. XI: *Altrix sanctorum patria* (je ein Drittel hat zweisilbigen Reim, zweisilbige Assonanz oder einsilbigen Reim).

nicht selten, ja sogar *Sí sacérdos út plebs ést* findet sich bei Walther von Chat. I 102 als Schluß von 7 — —; Häufungen finden sich, wie beim Archipoeta

IV 1, 4 *Nón est in me fórsitan, id quod dé me séntis*

IV 28, 3 *In te nón est mácula, nón est in te dólus.*

Wenn dagegen bei Taktwechsel zwei unbetonte Silben sich unmittelbar folgen und die zweite unbetonte Silbe durch ein einzelnes Wort gebildet wird, so darf dies nur ein Hilfswort der Sprache sein, Pronomen, Adverb, Präposition, Konjunktion, Hilfszeitwort (auch *fit*); schwere einsilbige Wörter sind dagegen an dieser Stelle verboten. Ausnahmen sind bei den deutschen Dichtern sehr selten, bei den französischen finden sich mehr und besonders, wie es scheint, bei den früheren. Im Archipoeta fand ich nur die Zeile IX 17, 2 *Urbs bóna flos úrbium*; in den umfangreichen Gedichten mit mehr oder weniger Taktwechsel, wie in dem Scheirer Rythmus, Ganymed und Helena, Jupiter und Danae, Phyllis und Flora und anderen, fand ich niemals ein Wort wie *rex* in der 2. unbetonten Silbe. Dagegen finden sich welche, aber immerhin sehr wenige, bei Abaelard, Adam, Walther von Chat. und ähnlichen.

So fand ich bei Abaelard etwa 11 Zeilen zu 6 — — der Art *Quárta lux décorat, den Zehnsilber Sed nómini | túo da glóriam*, 3 Zeilen zu 8 — — wie *In quo súmma stat óperum*, den Siebensilber *Illáta mors ággregat*, und die Fünfsilber *Sálve crux sáncta. Atque stant rótae*. Bei Adam findet sich diese Unregelmäßigkeit am häufigsten in Zeilen zu 8 — —, wie *Quód laudáre mens ápprobat* (etwa 8); in den selteneren jambischen Sechssilbern fand ich *Míra vis fídei*; in den jambischen Siebensilbern *Púer lux sémpitérna*. Der Fünfsilber *Sálve crux árbor* ist durch die Formel *'salve crux'* veranlaßt, ebenso der Siebensilber *'Sunt fides spes caritas'* (I 169 in *'Rex Salomon'*); vgl. Hildebert (Migne 171 p. 1411 *'Alpha et Ω'*), wo sich in 203 Zeilen nur die eine findet *Da fidem spem chárítatém*. Bei Walther von Chat. kann man sich auf die Ausgabe wenig verlassen; steht in dieser z. B. II 18 *Nam íste grex hóminum*, so haben Handschriften *grex ipse*; doch auch so finden sich nur wenige Fehler der Art, wie I 25 *Dic pápa dic póntifex*, und in IV *Súper ius iúrium. Vérvat vi própria*; in *Déus* seit *nécio* hat Walther wieder, wie öfter, dem *Citat* den guten Versbau geopfert. In den Gedichten von St. Omer finden sich in

No. 22 *'Dum queritur'* und 30 *'Ver pacis'* vier Sechssilber der Art *Háusit lex ínguinis*, in 33 (*Sol sub nube*): *Nec támen res ália*, in 16 (*Orba suo*): *Núnquam fúit rex Ángliae*, und so findet sich dieser Fehler noch mehrfach in Gedichten französischen Ursprungs; so sind bei Hildebert (Migne 171 p. 1339, *Cum dies mortis*) in 420 Zeilen zu 8 — — *spes, rex, da* und *lis* als zweite unbetonte Silbe gebraucht; ebenda (p. 1432 *Nocte quadam via*) findet sich unter 138 Zeilen: *Pirátae vis ímportúna*, wo wie öfter der Dichter lieber *vis* als zweite unbetonte Silbe gebrauchte, als daß er durch die Umstellung *Vis pirátae impórtúna* einen Hiatus in die Zeile gebracht hätte. Bei Bernhard (Migne 184 p. 1317 *Jesus dulcis memoria*) finden sich unter 192 Zeilen zu 8 — — sogar folgende 5: *Quándo cor nóstrum vísitas. Tibi laus hónor núminis. Véni véni rex óptime. In quo méa mens déficit. Réx virtútum rex glóriæ*; allein diese Ausnahmen erschüttern nicht die Regel, die in vielen Tausenden von Versen, wo sich so oft Gelegenheit zur Verletzung geboten hätte, stets beobachtet ist.

(Weshalb wurden daktylische Wortschlüsse und schwere einsilbige Wörter in der 2. Senkung gemieden?)

Die bisher dargelegten Gesetze über die Anwendung des Taktwechsels überhaupt und im besonderen über die Vermeidung des daktylischen Wortschlusses in den meisten Zeilenarten und seine Zulassung in einigen wenigen, sowie über die Nichtverwendung der schweren einsilbigen Wörter in der letzten Silbe des Daktylus haben, nach meiner Ansicht wenigstens, ihren einfachen und vernünftigen Grund. Wohlklang ist auch in den rythmischen Gedichten das höchste Ziel. In den jambischen und trochäischen Reihen, d. h. im einfachen Wechsel der betonten und unbetonten Silben, braucht es nicht viel Vorsicht. Dagegen braucht es derselben beim Taktwechsel, d. h. beim Eintritt daktylischen Tonfalles oder der unmittelbaren Aufeinanderfolge von 2 unbetonten Silben. Da die erste unbetonte Silbe immer mit der vorausgehenden betonten zusammenfällt, so handelt es sich um die zweite. Hier sind nun, abgesehen natürlich von vielsilbigen Wörtern, wie *'solum imperatorem'*, deren Betonung unsicher ist, drei Fälle möglich: 1) die zweite unbetonte Silbe gehört zum nächsten Worte, 2) sie wird durch ein einzelnes Wort gebildet, 3) sie bildet mit den vorausgehenden Silben ein Wort. Im 1) Falle, also in Versen, wie *Secúndo redárguor. Et*

vincit tacendo, gleitet die Stimme leicht über die beiden unbetonten Silben dahin. Ebenso, wenn 2) die 2. unbetonte Silbe durch ein einzelnes Wort und zwar durch ein Hilfswort der Sprache, durch Pronomen, Konjunktion, Präposition, Hilfszeitwort und ähnliches gebildet ist, wie in: *Jeiunant et abstinent. Sémper et úndique. Júgulátur in próelio.* Wird dieselbe aber durch ein einsilbiges Substantiv oder ein Verbum gebildet, so entsteht eine Stockung; denn in Zeilen, wie: *Urbs bóna flos úrbium. Núlla spes érit éxitus.* Da *fídem spem chárítátem*, hält die Zunge an den Wörtern *flos, spes, spem* an, während sie zu der unmittelbar folgenden betonten Silbe eilen sollte. Daher sind solche Zeilen fehlerhaft und wurden gemieden. Die 3) Möglichkeit ist, daß die zweite unbetonte Silbe mit den vorausgehenden ein Wort bildet, wobei also daktylischer Wortschluß entsteht. In Zeilen, wie

Transgrédíar múrum. In lábiis túis.

Congáudeant hódie. Sed épulas régias.

Auditui méo dábis. Ét nequítiae víndicem.

Láncea régis cóeli

schnappt nach dem reinen Daktylus die Stimme ab, und der Fluß des Rythmus wird unterbrochen; dazu kommt, daß in den meisten Fällen die Zeile so zerrissen wird, daß dem Daktylus nur eine einzelne Silbe vorangeht; deshalb ist der rein daktylische Wortschluß besonders selten in den Zeilen zu 6 — ∪ und zu 7 ∪ —.

Anders geartet wird der Tonfall in den Reihen zu 5 — ∪ und 6 ∪ —. In *Frúitur víta, Vírginum flóre* entstehen statt einer Zeile zwei Zeilchen, die gut zu einander und in den Verlauf der Zeilen passen. Die Sechssilber *Vírginum glória, Hódie civibus* zerfallen in zwei gleiche Teile, welche zu einander passen und im Verein mit andern Zeilen nicht stören. Diese Teilung ist so natürlich, daß, wie wir später sehen werden, die jambischen Sechssilber öfter so zerlegt und auch noch gereimt werden, z. B. *Resonet consonet. Méa lux, méa dux.* Hierin liegt vielleicht der Grund, warum *Abaelard* gerade in diesen Sechssilbern oft sich Wörter wie *sol lux pax fons* erlaubt, wo sonst eine Kürze steht, z. B. *Cúius pax iúgis est. Fides spès illa sunt.* Aber jedenfalls ist dies der Grund, weshalb selbst Dichter, welche sonst den rein daktylischen Wortschluß vermieden haben, ihn gerade im jambischen Sechssilber zugelassen haben, und weshalb derselbe sich überhaupt bei dieser Zeilenart so oft findet.

Demnach ist es¹⁾ gleichgiltig, ob die Zeilen mit einem Jambus oder einem Trochäus anheben, ob der Tonfall im Verlauf der Zeile jambisch oder trochäisch ist, auch gleichgiltig, wie viel betonte und unbetonte Silben die Zeile zählt; dagegen müssen die entsprechenden Zeilen gleiche Anzahl von Silben und gleichen Schluß haben, und der Zeilenschluß samt den vorangehenden Silben muß, unter Beobachtung der oben dargelegten Gesetze, wohlklingenden rythmischen Fluß haben.

Dies Gesetz widerspricht allerdings unserm jetzigen deutschen Versbau, der genaue Beobachtung des Schemas verlangt, d. h. daß die entsprechenden Zeilen auch den gleichen trochäischen oder jambischen Anfang und den gleichen trochäischen oder jambischen Tonfall der ganzen Zeile haben. Dagegen wundere ich mich, daß G. Paris den Taktwechsel *licence* oder *faute* (p. 19) nennen konnte. Denn dieser Bau der lateinischen Rythmen, wonach bei gleicher Silbenzahl und gleichem Schlusse der Tonfall der ganzen Zeile nicht nach der Schablone regelmäßig, aber nach bestimmten Gesetzen wohlklingend gebaut wird, ist ja das Ideal, dem die romanischen und englischen Dichter nachstreben müssen. Man müht sich in neuester Zeit, z. B. in den französischen Gedichten, besonders in den Alexandrinern feine Gesetze des Baues nachzuweisen: ob mit Recht, kann ich nicht beurteilen; aber das ist sicher, daß die Dichter der lateinischen Rythmen des 12. und 13. Jahrhunderts solche, ganz feste Gesetze sich geschaffen hatten. Ich bin auch der Überzeugung, daß diese Dichter den Taktwechsel nicht aus Bequemlichkeit, sondern aus einem andern guten Grunde angewendet haben. Fast alle Kurzzeilen sind in diesen Jahrhunderten mit Reim und zwar mit dem vollklingenden zweisilbigen belegt; wenn nun der Tonfall aller Kurzzeilen regelmäßig der gleiche ist, so ist Eintönigkeit unvermeidlich. Wie der rythmische Fluß der Silben den

1) d. h. in allen einfacheren Zeilenverbindungen; denn in den sehr kunstvollen Strophenformen, in welchen die verschiedensten Kurzzeilen rasch abwechseln, wird zur scharfen Charakterisirung der einzelnen Zeilen das Schema meistens beobachtet. (1905) Später, s. Band II S. 51 ffl., habe ich den Taktwechsel auch in der byzantinischen Dichtung nachgewiesen. Daktylischer Wortschluß war auch im rythmischen Satzschluß der Lateiner gemieden, dagegen die zerschnittenen Senkungen regelrecht; also nicht *plúrimos cépit* oder *plúrimos céperant*, sondern *multa novérunt* oder *multa cognóverant*. S. Band II S. 260 Note.

Wohlklang wahr, so wehrt der Taktwechsel die Eintönigkeit ab, bringt Abwechslung und Mannichfaltigkeit in die Reihen der sonst regelmäßig sich folgenden betonten und unbetonten Silben und gibt dem Dichter wie dem Deklamator die Möglichkeit, die Darstellung plastischer zu machen, wozu den griechischen und römischen Dichtern die Elisionen und die Ersetzung von einer Länge durch 2 Kürzen zu Gebot gestanden waren. Der jetzige deutsche Versbau wird oft eintönig und klappernd genannt; die romanischen und englischen Dichter haben dieselbe Freiheit der Rythmenwahl, wie die lateinischen Dichter des Mittelalters; sie haben es zwar nicht, wie jene, zu bestimmten Gesetzen über den Taktwechsel gebracht; aber auch so, wo sie in diesem Punkte nur ihrem Geschmack überlassen sind, befinden sie sich wohl bei jener Freiheit.

Damit man den Klang solcher Verse auch im Deutschen erproben könne, bat ich meinen Freund Ludwig Laistner einige Verse des Ludus de Antichristo mit Beobachtung wenigstens der zahlreichen Taktwechsel des Originals zu übersetzen. Ludus V. 329—348:

Wort, dem Vater gleich an göttlichem Wesen,
 Hat Menschenart in der Mägd sich erlesen:
 Gott verbleibend, den Léib des Tóds empfing es,
 Gott noch immer, ein ins Zéitliche ging es.
 Nicht nach Weltlaufs immer gleichem Geschehen
 Vollzog sich dás: von Gótt war és versehen.
 Christus machte únsre Schwáchheit sich eigen,
 In den Schwachen sich mä'chtig zú erzeigen.
 Juden durften ihn séhn in nédrer Hülle,
 Die nicht ahnend der Gótttheit Lébensfülle
 Keinen Glauben dem Wórt, den Zéichen schenkten,
 An das Kreuz ihn únter Pilátus henkten.
 Der dem Tode stérbend die Kráft genommen,
 Aus der Hölle erlö'set hát die Frommen —
 Auferstanden ist er, stárb nicht in Wahrheit,
 Herrscht ohn Ende, wird kómmen báld voll Klarheit,
 In Féuersglút das Wéltgericht vollstrecken,
 Allesámt uns im Fléische áuferwecken,
 Verwórfené und Áuserwá'hlte scheiden,
 Böse strafen, Gúte mit Lích bekleiden.

Vom Hiatus.

Das Zusammenstoßen eines Vokals im Auslaut mit einem Vokal im Anlaut des folgenden Wortes wurde auch in dieser Periode als unschön betrachtet und deshalb vermieden, und zwar weit mehr als in der früheren. Die meisten Dichter haben auch den Hiatus zwischen den Halbzeilen (h) vermieden. Selten ist es allerdings, daß bei einem Dichter sich gar kein Hiatus findet, wie in den Gedichten des Archipoeta (abgesehen natürlich von dem Citat 'Tu autem' in I, 4, 4), der sogar in den Zeilen 7 $\cup$ — a + 7 $\cup$ — b den Hiatus zwischen den Halbzeilen vermeidet. Demnach lautet die bekannte Zeile: Meum est propositum | in taberna mori, so große Verbreitung auch das natürlichere Mihi est prop. gewonnen hat¹⁾. Bei *Abaelard* und *Adam* trifft oft auf 100 Zeilen ein Hiatus; auch bei *Walther* von Chat. sind sie selten, so schlecht auch die Überlieferung ist. So ist No. I frei; II nur 78 Et férre prae aliis; III nur in 44 55 76; IV Apokalypse etwa 7 h und 10 (h); V in 45 und in dem Citat 88; VI 3 18. VII 118 (h); VIII 9 22 25 (72 77 78: Citate) 104; IX 2 26 95 121 154 162, in 34 (h). X 5 h und 3 (h). In den 121 Zeilen bei Bernhard (Migne 164 p. 1315 Die homo cur) ist ein h; in den 140 Zeilen des Gottfried von Viterbo (Pantheon, Mon. Script. XXII p. 305) 4 h vor est, 1 h vor 'in' und 1 (h). In den 56 Zeilen zu 8 $\cup$ — und den 126 Zeilen zu 8 — $\cup$ + 7 $\cup$ — der um 1118 beendeten Polenchronik des Martinus Gallus findet sich kein h. In den 203 Zeilen zu 8 — $\cup$ bei Hildebert (Migne 171 p. 1411 Alpha et Ω) stehen aus rhetorischem Grunde 6 h nach Tu und Te und in Quanti illi tantus iste; sonst findet sich nur Dans usiae unitatem und Alpha et Ω . In den 316 Zeilen von Phyllis und Flora stehen 2 h nach de und 4 (h). In den 268 Zeilen Ganymed und Helena 4 h vor est und 4 andere, dann 1 (h). Die 108 Zeilen von Jupiter und Danae sind frei von h wie (h). Im Scheirer Rythmus (232 Z.) steht (h) Str. 12, 4. 24, 3. 31, 4. 37, 3; h scheint nicht vorzukommen, da 28, 2 unsicher und 48, 1 falsch ist. (In den oben S. 123 gedruckten 400 Alexandrinern findet sich

1) Und doch muß dem Archipoeta 1 Hiatus zugewiesen werden. Im Siegeslied IX 18, 2 druckt Grinm 'cuius (in) principio dimicavit ensis', allein die einzige Handschrift aus Stablo hat das richtige 'Cuius pro imperio d. e.'. (1905.)

nur 1 Hiat: 27, 1 aure et oculo). Und welche Gedichte man auch untersucht, stets ist der Hiatus nur sparsam zugelassen; so in dem rohen, nur Silben zählenden Gedichte bei Du Méril 1847 p. 270 *Descripta morte* nur 5 mal in 144 Zeilen zu 8 —. Ich will zum Beweise einige Partien der bunten Sammlung der *Carmina Burana* durchgehen: No. 2 p. 2 kein h, ebenso kein h in 3 p. 3, 10 p. 8, 12 p. 10, 15 p. 12 (nur 2, 7), 16 p. 13; in dem rohen Gedichte 17 p. 14 nur 5 h, 18 p. 16 (nur 21, 2; nicht 11, 6) u. s. f. In No. 34 p. 118 sind die Reime noch unrein, doch nur 1 (h); in den größeren Leichen sind zwischen den Zeilen manche (h), doch innerhalb der Zeilen wenige h: so in dem rohen 35 p. 119 5 h; 36 p. 121 3 h, 5 (h) und in der Nachahmung 174 p. 233 3 h, 1 (h); 38 p. 125 1 (h); 40 p. 129 kein h; 41, 42, 43 kein h; 45 p. 135 u. 275 1 h; 46 p. 135 kein h u. s. f.

Ich glaube, aus diesen und den obigen (S. 188) Beispielen ergibt sich die Gewißheit, daß der Hiatus den Dichtern lateinischer Rythmen aller Zeiten für unschön galt und daß, wenn auch romanische und germanische Dichter den Hiatus vermieden haben, dies dem Einflusse der lateinischen Rythmik zuzuschreiben ist.

(1905 Hiat vor anfangendem h. In der quantifizierenden Poesie wurden mit h anfangende Silben wie vokalisches beginnende behandelt und, wenn auch in germanischen Ländern h hie und da wie ein Konsonant galt und Position bilden konnte, so ist es doch in romanischen Ländern sehr mißachtet worden und z. B. aus der italienischen Schriftsprache ganz verschwunden. Deshalb ist es ein Fehler gewesen, daß ich 1882 die Frage nicht geprüft habe, ob die lateinischen Dichter den Zusammenstoß eines mit Vokal schließenden und eines mit h beginnenden Wortes als Hiat angesehen und gemieden haben. Dies haben sie wirklich getan. Beim deutschen Archipoeta beginnen nach schließendem Konsonant etwa 55 Wörter mit h; allein nur I 39, 2 findet sich ein solcher Hiat in Grimms Ausgabe *Mihi hoc pallium*; doch da hat Grimm übersehen, daß in der Handschrift auf diesen Wörtern die Zeichen zur Umstellung stehen, daß also zu drucken war *Hoc mihi pallium*. Folglich hat der Archipoeta auch den Hiat vor h gänzlich gemieden. In den 6 *Planctus* des *Abaelard* (unten No. V und VI) geht 34 Wortanfängen mit h konsonantischer Wortschluß voran; nur einmal V 21 *Armati qui horruit* findet sich dieser Hiat in der Zeile und 3 mal

(II 32, IV 35 und VI 6) in der Cäsur. In den oben S. 123 gedruckten 400 Alexandrinern über Theophilus geht wohl 20 Wortanfängen mit h in den Zeilen und 19 in der Cäsur konsonantischer Wortschluß voran, aber niemals vokalischer. In den 316 Vagantenzeilen über Phyllis und Flora (Bur. 65) beginnen mit h in den Zeilen 31 und in der Cäsur 5 Wörter, allein niemals geht vokalischer Wortschluß voran. In den 268 Vagantenzeilen von Ganymed und Helena beginnen 46 Wörter mit h, allein nur 1 mal schließt das vorangehende Wort mit einem Vokal: 67, 4 *deus, si hoc fecero, sis oblitus mei*, so daß wohl umzustellen ist: *deus, hoc si fecero, s. o. m.* Die 108 Vagantenzeilen von Jupiter und Danae haben 11 Wortanfänge mit h, aber niemals schließt das vorangehende Wort mit h. Demnach ist sicher, daß auch der Zusammenstoß vokalischen Wortschlusses mit anlautendem h als Hiat angesehen und gemieden worden ist.)

Von dem Reime.

Ein Hauptmerkmal der Rythmen dieser Periode ist der reine zweisilbige Reim, welcher gleiche Vokale in den beiden letzten Silben und gleiche Konsonanten am Anfang und Schluß der letzten Silbe verlangt: *iterat: superat, doloris: amoris*. Aber auch in dieser Periode finden sich noch viele Gedichte mit *unreinen Reimen*: es sind nur die Vokale der letzten Silbe gleich, die Schlußkonsonanten ungleich (einsilbige Assonanz, selten) '*in somnis: educti*', oder es sind die Vokale der beiden letzten Silben gleich, fast stets mit gleichen Schlußkonsonanten der letzten Silbe (zweisilbige Assonanz) '*prophetica: irrita*', oder es sind nur die Vokale (und der schließende Konsonant) der letzten Silbe gleich (einsilbiger Reim) '*animas: recreas*'. Solche unreinen Reime finden sich zu jeder Zeit in kunstlosen, besonders in historischen Gedichten; so z. B. in dem Kreuzlied von 1146 Bur. 22 p. 24 *Fides cum Idolatria* einsilbige Reime meistens mit Assonanz in der vorletzten Silbe, und in den 136 Zeilen zu 8 — vom Jahre 1223 bei Du Méril 1847 p. 277 *Plange primatus* unter vielen reinen zweisilbigen Reimen auch einsilbige, wie *lectulo: proelio, tradidit: profuit, scandalis: piaculis*. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts haben aber selbst sehr formenfesten Dichter noch unvollständigen oder unreinen Reim. So hat *Abaelard* hie und da nur Assonanz der letzten

Silbe, weitaus in den meisten Fällen Reim der letzten Silbe mit häufiger Assonanz der vorletzten, und weniger häufig reinen Reim der beiden letzten Silben; demnach kann der Hymnus 'Mittit ad virginem' (Daniel II 59; Migne 178 p. 1815; Du Méril 1847 p. 423), wenn er auch sowohl von Hiatus als von rein daktylischem Wortschlusse frei ist, nicht von Abaelard sein, da er nur zweisilbige Reime hat. Bartsch (Sequenzen S. 228) hat noch bei Adam a. S. Victore und bei anderen Franzosen eine Reihe unreiner oder unvollständiger Reime nachgewiesen (doch kann ich solche einsilbige Reime wie II 157 'Aeterni festi' Adam nicht zutrauen); allein auch in den mühsam gereimten Gedichten des Radewin (um 1140) findet sich oft noch Verschiedenheit der Konsonanten, welche die beiden letzten Silben trennen. (Die kurz vor 1141 in Werden verfaßte Vita rythmica Liudgeri hat nicht nur sehr oft einsilbigen Reim, sondern auch diesen oft in unbetonten Silben: locis und convertit. Die umfangreiche Vita Mathildis, welche Donizo um 1115 vollendet hat (Scriptores XII 348—409) hat fast nur zweisilbige Assonanz, wie prosa: sonora, libris: recidi; selten sind nur einsilbige Reime, wie adversis: secundis oder terdenam: coronam.) Wenn wir nun in vielen kleineren und größeren Gedichten der Carmina Burana (z. B. No. 6 p. 5, 53 p. 147, 55 p. 147, 104 p. 182, 121 p. 195, 156 p. 220 und 72 p. 42, 35 p. 119, 89 p. 172, 141 p. 212, 143 p. 214) noch unvollständige und unreine Reime finden, brauchen wir dieselben deshalb nicht vor dem 12. Jahrhundert anzusetzen.

Doch der reine *zweisilbige* Reim hatte schon gegen Ende des 11. Jahrhunderts, wo der Reim mit besonderem Eifer gepflegt wurde (siehe oben S. 193) und zum gesetzmäßigen Bestandteil wenigstens der rythmischen Gedichte sich ausbildete, mehrfach Anwendung gefunden. L. Gautier (Les Epopées Franç. I 1878, p. 331) meint, der reine zweisilbige Reim sei im Anfange des 11. Jahrhunderts in Deutschland, wenn nicht erfunden, so doch besonders ausgebildet worden und dann um 1080 nach Frankreich gelangt, und führt einige kurze Gedichte aus Totenrollen oder Grabinschriften (besonders aus Simons Gesta abbatum S. Bertini in Mon. Germ. Script. XIII p. 639 8 Hex. von 1065?, p. 643 6 Hex. von 1095) um 1090 an, die reine zweisilbige Reime haben.

Wenn ich auch oben (S. 193) glaube nachgewiesen zu haben, daß

der zweisilbige Reim viel älter ist und schon von den Galliern oder Iren ausgebildet, dann in den nächsten Jahrhunderten, zwar bekannt aber nicht bevorzugt, im Stillen fortlebte, bis er endlich zu einer höheren Rolle wieder hervorgeholt wurde, so stimmen doch mit der von Gautier angesetzten Zeit noch andere Fälle. Dümmler hat im Neuen Archiv I p. 180 30 Hexameter mit reinem zweisilbigem Reim (nur einmal minus: idus) von 1095 veröffentlicht und S. 184 17 Hexameter derselben Art (nicht nur mit leoninischem, sondern auch mit Endreim) aus den ersten Jahren nach 1100. Doch sind dieses nur kurze Gedichte und mir ist es sehr unwahrscheinlich, daß die 300 leoninischen Hexameter mit reinem zweisilbigem Reim (nur 44 potest: obest; 297 signa: Corinna), welche Dümmler (Zeitschr. f. deutsches Alt. 14 p. 245) aus einer Handschrift in Ivrea hat drucken lassen, schon um 1075 entstanden seien; die historische Anspielung ist vielleicht anders zu deuten als Dümmler sie gedeutet hat. Noch weniger kann der berühmte Hymnus Veni sancte spiritus, 10 Strophen zu 3 Zeilen (a a b) mit nur 3 Taktwechseln, keinem h und reinen zweisilbigen Reimen schon zur Zeit des Königs Robert von Frankreich entstanden sein.

Dagegen finden wir im Anfange des 12. Jahrhunderts schon öfter die reinen Reime. So in den c. 200 Zeilen in der Chronik des sogenannten Martinus Gallus, die um 1118 abgeschlossen wurde. Und etwas später sind in den großen Rythmen des Petrus Venerabilis die reinen Reime gehäuft, während in dem daktylischen Hymnus auf Maria Magdalena die Reime oft unrein sind z. B. Pondere quó scelerúm gravidós | exponeráns levet ád superós. Auffallend ist auch in dieser Beziehung wie Reiner von Lüttich noch um 1180 (Migne 204 p. 79) gedichtet hat. Der rythmische Prolog zu dem Gedicht 'de Conflictu' hat reine Reime, die Hexameter des Gedichtes selbst haben entweder keinen oder einsilbigen Reim; das Gedicht über die Reliquien des h. Laurentius hat im Prolog Caudati und im eigentlichen Gedicht Leonini mit reinem Reim, ebenso die rythmische Oratio an denselben; dagegen das rythmische Officium de S. Spiritu hat wieder einsilbigen Reim. Wir können diese Tatsachen dahin zusammenfassen, daß in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts auch kunstreiche Dichter sich noch des einsilbigen Reimes bedienten; daß um 1150 der reine zweisilbige zwar zur unbedingten Herrschaft gekommen war, daß aber

doch noch manche Dichter, denen sehr wenig an der Form lag, sich des verdrängten einsilbigen oder unreinen zweisilbigen bedienten.

Neben dem zweisilbigen Reim findet sich in manchen Gedichten auch dreisilbiger so oft, daß er gewiß beabsichtigt ist. Von den 21 Strophen der Klage des Oedipus haben 9 dreisilbigen Reim in allen 4 Zeilen (enio, enui, erie, ilia, uria, ili, itio, erui, abilis), 6 dreisilbigen Reim in je 2 oder 4 Zeilen (emina: umina, oculus: umulus, enuit: ebuit, erminis: iminis, abula: ecula, omui: acui); eine andere Spielart zeigt Mone No. 447, wo die Vokale der drei letzten Silben gleich, die Konsonanten ungleich sind, fulgida: culmina, endida: errima, hodie: gloriae (filium: luciferum), angelos: angelos, merita: femina, emio: epio, omnia: gloria, virginum: filium, eperat: praebeat, issime: virgine, abili: flmini. Anderwärts findet sich auch die Art, wie mobilis flebilis stabilis, emio imio, ugio egio, d. h. nicht die drittletzten Silben sind gleich, aber der Konsonant, welcher die vorletzte Silbe beginnt.

(1905 Eine sehr wichtige Eigenschaft des Reims in dieser Periode ist die, daß er regelmäßig stehen muß, während er in der ersten Periode nur ein Zierrat war, welcher auch fehlen konnte, und während damals nur die nationalen Dichtungen, die deutsche und die romanischen, bei der Entlehnung die regelmäßige Setzung des Reims als Gesetz aufgestellt hatten. Anders steht es in dieser zweiten Periode oft mit dem Cäsurreim der zusammengesetzten Langzeilen. Dieser ist vielfach zum Zierrat geworden, der nachlässig behandelt werden kann. So setzt z. B. Hugo von Trimberg im Anfang von Gedichten oder von Abschnitten Cäsurreime, die dann nur noch vereinzelt sich finden; andere bilden die Hauptreime rein zweisilbig, aber die Cäsurreime nur einsilbig und lassen sie hie und da weg. Vgl. z. B. Bur. No. 101 (102) 105 125 137 140 156; dann die 20 Zeilen Orbis factor pie rector zu 15 $\cup - = 4 - \cup a + 4 - \cup a + 7 \cup - b$, in denen a stets durch einsilbigen, b durch zweisilbigen Reim gebildet ist, herausgegeben von Holder im N. Archiv I 1876 S. 416).

Es ist verboten, daß *dasselbe Wort* in der nächsten Zeile wieder den Reim bildet. Doch können rhetorische Gründe dies verlangen, wie bei Hildebert (Migne 171 p. 1434):

Sine motu sine loco Motum praebes praees loco;

und so findet sich diese Reimart besonders oft (8 mal) in dem Gedicht bei Hildebert (p. 1411): Alpha et Omega.

Über die von einsilbigen oder von metrisch betonten Wörtern gebildeten Reime wie páscor: vás cor, apérte: supér te, habe ich oben beim Zeilenschlusse gehandelt (S. 259). *Falsche* Reime werden nicht nur von nachlässigen Dichtern gesetzt, welche Zeilen mit jambischem und trochäischem Reime mischen, wie Reiner Leod.: Túa me lúbrium Viveré pudicum, sondern auch mit Überlegung als Künstelei; so Bur. 43 S. 133 'Aestatis florigero' Strophe 8:

O quam dúlcia Sunt haec gáudia

Veneris furta sunt pia.

Ergo própéra Ad haec múnera

Carent laude dona séra.

Ebenso in No. 57 'Dum prius inculta' p. 149 und 275 8 Stücke der Art 'Quéam | líneam | Jam pudoris tangere. Auf denselben Fall bei Adam II 297 'Per unius casum' (gráni: Gethsémani, gýrum: mártýrum, fréti: pérpeti, cibus: volatílíbus) hat Bartsch (Sequenzen S. 186) aufmerksam gemacht; doch Adam I 135 Veni summe: Dulcis ardor, ros divine, Bonitatis germine Eadem substantia ist wohl genuine zu schreiben. Noch Johannes Anglicus (p. 68 Zarneke; siehe oben S. 245) schreibt hierüber 'Annominatio ponit similia principia et correptionem et productionem attendit ut hic:

Nos trans mundi mária ducas, o María

Deiis per ávia nobis esto vía.

Diese Arten des Reimes sind aber nur seltene Ausnahmen.

Die Fülle der gewöhnlichen, reinen Reime ist in dieser Periode eine außerordentlich große. (1905 Die außerordentliche Freude an dem Klangreichtum der Reime zeigt schon die weitverbreitete Reimprosa dieser Periode, wie besonders die S. 192 zitierte Chronik des Martinus Polonus. Ein noch helleres Beispiel dafür haben die Bollandisten im 3. Bande (S. 326—332) ihres Verzeichnisses der lateinischen Legendenhandschriften der Pariser Nationalbibliothek abgedruckt aus der Handschrift 15437 des 11. Jahrhunderts. Es ist eine Vita Exuperii in 6 Lektionen; jede Lektion besteht aus 50—60 Sätzchen. Aber alle Sätzchen der 1. Lektion enden auf a, alle der 2. auf e, der 3. auf i, der 4. auf o, der 5. auf u, der 6. auf as. Diese Reime sind stets rein; deshalb muß in der 1. Lektion geschrieben werden: Inter quos post ascensionem domini *ad superna* |

sicut non sub modio debet abscondi lucerna, *statt* domini supernam. Zu dem Reim der letzten Silbe gesellt sich meist Reim oder Assonanz der vorletzten. Und dieser Klingklang war zur Verlesung beim Gottesdienst bestimmt!)

In der Dichtung waren fast alle Kurzzeilen mit Reim belegt. Der gleiche Reim bindet nicht nur Paare von Zeilen, sondern durch die Auflösung der Langzeilen in Kurzzeilen ist der gekreuzte und dann wiederum auf die mannigfachste Art verschlungene Reim herbeigeführt worden. So wurde aus dem Paar

zunächst $8 - \cup + 7 \cup - c \mid 8 - \cup + 7 \cup - c$
 $8 - \cup b + 7 \cup - c \mid 8 - \cup b + 7 \cup - c$

dann $4 - \cup a + 4 - \cup a + 7 \cup - c \mid 4 - \cup b + 4 - \cup b + 7 \cup - c$

variirt $4 - \cup a + 4 - \cup a + 7 \cup - c \mid 4 - \cup a + 4 - \cup a + 7 \cup - c$

oder $4 - \cup a + 4 - \cup b + 7 \cup - c \mid 4 - \cup a + 4 - \cup b + 7 \cup - c$

ja sogar mit Unregelmäßigkeit Bur. 6 p. 5 frangit transit | velut umbra | quae non est corporea, wo der zwiefache Reim in der ersten den Schlußreim der zweiten Kurzzeile ersetzt.

Auch die aus gleichen Zeilen bestehenden Gedichte werden durch den Reim zu Strophen (Reimstrophen) gegliedert, indem derselbe die gleichen Zeilen durch verschiedenartigen Klang auf das bunteste verschlingt. So haben bei Bernhard (Migne 184 p. 1315 Die homo cur) die je 11 jambischen Achtsilber der 1. 3. und 5. Strophe die Reimstellung ababbbaab, ab, die der 2. und 4. Strophe die Reimstellung babaaabba, ab, wobei alle a durch eris, alle b durch ia gebildet werden; die je 10 jambischen Achtsilber der folgenden 5 Strophen haben die Reimstellung sosoosoo, ou, wobei alle s durch itas, alle o durch io gebildet werden (in Strophe 6 ist 'Et mortis festinatio' nach 'Homo' quae vitae brevitatis zu stellen). So ist es nicht zu wundern, daß der gleiche Reim oft Zeilen von der verschiedensten Länge bindet; so gehen in Bur. 28 p. 33 Nomen a solemnibus die sämtlichen Zeilen der 2. Strophe ($5 \cup - + 6 \cup - + 3 \times 7 \cup - + 3 \times 8 \cup -$) auf itur aus, und nicht nur reimen die Schlüsse der Vagantenzeilen mit den oft beigegebenen Hexametern, wie

Nec regnabant schismata sed vi modernorum

Effodiuntur opes irritamenta malorum.

sondern in Bur. 156 p. 221 Strophe 6—11 reimen auch die Halbzeilen des Rythmus mit der Cäsur des Hexameters, wie

Próstat in prostíbulo redigitur in páctum.

Tanta meum populo ius est ad damna redactum.

Es ist natürlich, daß, um die Kunst zu zeigen, die Reime auch vielfach gehäuft wurden; hierfür nur wenige Beispiele: Bur. 74 p. 165 Procurans odium enden 22 Zeilen abwechselnd auf ium und io; Omer 25 Dulcis aurae 32 Zeilen abwechselnd auf ies und ium; Mone 376 Virginis in gremio 7 Zeilen auf io, 7 uit, 7 itur, 7 itas. Bur. 95 p. 174 Iam dudum (Marner; bei Zingerle Wien. Sitzungsber. 54, 1866, p. 319) 7 Zeilen auf a, 7 e, 7 i, 7 o, 7 u; Bur. 98 p. 177 Cedit hiems 20 Zeilen auf ies; Mone 665 Cuius laus secundum 22 Zeilen auf ia, Flacius No. 71 Beatis nos adhibe (Dreves 21, 188) 29 Zeilen auf io. (1905 Nicht häufig sind in dieser Periode Tiraden, wie die 517 Zeilen des Achard d'Arrouaise um 1130 (in Archives de l'Orient Latin I 562) durch zweisilbigen Reim oder Assonanz in Gruppen von 2—10 Versen gebunden sind).

Doch scheinen die rythmischen Dichter, welche ja auch auf die Wahl der verschiedenen Zeilen, auf den Bau der Strophen und ganzen Gedichte bedacht sein mußten, nicht so viel Künstelei entwickelt zu haben als die Dichter der gereimten Hexameter¹⁾ (denn außer einigen sapphischen Strophen finden sich andere quantifizierende Zeilen- und Strophenarten mit Reim äußerst selten); diesen war die Form gegeben, und sie konnten sich der Reimkünstelei ungestört überlassen. Wenn z. B. die Zeilen

Peracto triduo vitam in mortuo reformans corpore

Surgit continuo nullo iam denuo passurus tempore

an Künstelei es aufnehmen können mit den Hexametern

Soluere vincula pellere singula noxia cures

Sunt mala saecula sunt modo regula pessima plures, so zählt das rythmische Gedicht (Migne 189 p. 1012) nur 208 Zeilen, das quantifizierende (bei Flacius p. 232) fast 3000. Überhaupt scheint mir dieser Tausch vorgekommen zu sein: der Reim war ursprünglich in der rythmischen Dichtung weit mehr als in der quantifizierenden gepflegt worden; der regelmäßige zweisilbige Reim aber wurde im 11./12. Jahrhundert zuerst in den Hexametern herrschend und gesetzmäßig und ging von da in die rythmische Dichtung über.

1) Die vielen verschiedenen Arten der gereimten Hexameter habe ich in der Abhandlung 'Radewins Gedicht über Theophilus', Sitzungsberichte der Münchener Akad. 1873 I, zusammengestellt (oben S. 82—98).

Von den Zeilenarten.

Die Zahl der Zeilen war in der früheren Periode eine bescheidene. Wir fanden die Kurzzeilen 5 —, 6 —, 6 —, 7 —, 7 —, 8 —, 8 — und in 4 — + 7 — auch den Teil von 8 — verwendet, um (nicht zahlreiche) Langzeilen zu bilden. Zu diesen Kurzzeilen ist in dieser Periode noch 5 — zu rechnen, und auch Zeilenstücke von 1, 2 und 3 Silben, sowie die Stücke zu 4 — und 4 — finden sich selbständig unter jene Kurzzeilen gemengt. Diese Kurzzeilen finden sich nun in vielerlei Verbindungen; entweder folgen sich die gleichen Kurzzeilen wie 5 — + 5 — oder 7 — + 7 —, oder verschiedene wie 8 — + 7 — oder 7 — + 6 —. Von diesen Verbindungen ist der Schluß stets mit Reim belegt, das erste Stück ist bald ohne Reim, bald hat es ebenfalls Reim, als 7 — a + 7 — b oder 7 — a + 7 — a, 8 — a + 7 — b u. s. f. Wenn alle Kurzzeilen gereimt sind, so kann man zweifeln, ob man noch von Langzeilen sprechen darf; allein die Dichter wechseln selbst mit dem Reim. So in Kehrein Sequ. No. 147 (Daniel V, 208) Quicumque vult, wo auf 6 Zeilen zu 7 — a + 7 — b und 6 Zeilen zu 7 — c + 6 — d folgen 2 Zeilen zu 7 — + 6 — e, 2 Zeilen zu 7 — + 7 — f, und 4 Zeilen zu 7 — + 6 — g. Ich nehme also die Verbindungen der Kurzzeilen hier auf wie Langzeilen und reihe sie bei der Kurzzeile ein, welche das erste Stück bildet.

Sehr selten ist der Fall, daß die Zeilen von 9, 10 oder 11 Silben nicht eine regelmäßige Pause haben, sich also nicht als die Verbindung von zwei bestimmten Kurzzeilen behandeln lassen. Silbenreihen mit wechselnder Cäsur oder Pause, welche bei den Griechen und Römern gewöhnlich und in den nationalen Dichtungen des Mittelalters nicht selten sind, wurden in der lateinischen rhythmischen Poesie der älteren Periode ängstlich gemieden, was wohl ein Erbstück aus der trockenen Handhabung des Versbaues in der späten quantifizierenden Poesie war. So kam es, daß auch die lateinischen rhythmischen Dichter unserer Periode von der Fessel der stets gleichen Pause nur sehr selten sich freimachen konnten.

(1905 Im ganzen steht fest, daß die Kurzzeilen dieser Periode sich zwischen 4 und 8 Silben bewegen, und daß Langzeilen von mehr als 8 Silben durch regelmäßige Cäsur in Kurz-

zeilen der genannten Art zerlegt werden. Doch einmal haben Reimkünstler, besonders der spätern Zeit, durch besondere Reimfülle die Kurzzeilen wieder in Stückchen von 2 oder 3 Silben zerlegt, oder Kraftgenies haben, vielleicht zu besondern musikalischen Effekten, Zeilen von 3 Silben oder Zeilen von 9 und mehr Silben (ohne regelmäßige Cäsur) geschaffen. Beispiele der ersten Art s. nachher im Abschnitt 'Zeilenstücke von weniger als 5 Silben'. Zur 2. Art gehören im Daniel von Beauvais die 6 Zeilen zu 11 — Silben Tune Daniel nomine diceris, und im Daniel des Hilarius die 10 Zeilen zu 10 — Precipe decreta rex servari; s. unten S. (177). Aber eben die außerordentliche Seltenheit solcher Ausnahmen beweist die Regel.)

Viele rhythmische Gedichte dieser Periode sind noch nicht gedruckt; selbst von den gedruckten habe ich die Hymnen nur einzeln in Betracht gezogen, und doch ist die Fülle der hier zusammengestellten Zeilenarten eine große. Bestimmte Gesetze in der Zusammenstellung der Kurzzeilen zu Langzeilen kann ich nicht finden. Aber natürlich haben sich nur die wohlklingenderen Bahn gebrochen. So wurden von den Verbindungen gleicher Glieder die mit gleichem Reime der Kurzzeilen gemieden, wenn die Kurzzeilen nur wenige Silben umfassen; 6 — a + 6 — a, 7 — a + 7 — a finden sich in der bessern Zeit selten in längerer Reihe. Von den Verbindungen der ungleichen Kurzzeilen wurden besonders die beliebt, welche bei gleichem Tonfall wechselnden Schluß hatten, also nicht 8 — + 7 — aber 8 — + 7 — oder 8 — + 7 —; nicht 7 — + 6 —, wohl aber 7 — + 6 —.

(Cäsur-schluß.) In den Verbindungen zu 4 — + 5 — und 4 — + 6 — kommt es sehr oft vor, daß die *Basis*, das Stück zu 4 —, schwankt, d. h. mit 4 — vertauscht werden kann. Adam hat nur 4 — + 6 —, Abaelard hat nur 4 — + 7 —, aber auch 4 — + 5 — und 4 — + 6 —, und fast alle anderen Dichter lassen in 4 — + 6 — auch 4 — zu. Sonst ist dies Schwanken des ersten Zeilenstückes selten. Nur in den über 200 Zeilen bei Du Méril 1847 p. 128 Frequenter cogitans (zu 6 — x + 6 — a) steht im 1. Gliede statt 6 — x sehr oft 6 —; in den Gesta Burchardi ep. Cameracensis um 1130, Mon. Script. p. 220/27 6 — + 6 — steht sehr oft im 1. Glied 6 —; ebenso kann in den Zeilen zu 6 — a + 6 — a + 6 — b bei Reiner

Leodic. (Migne 204 p. 95) statt der beiden ersten Stücke zu 6 — a auch 6 — eintreten; ebenso steht in den Zeilen zu 8 — + 7 — desselben Reiners auch oft 8 —. Sonst aber ist unreiner Schluß in diesen ersten Kurzzeilen ebenso selten wie in den letzten. Die zusammentretenden Kurzzeilen sind meistens nur um 1 Silbe länger und kürzer; denn die nicht häufige Verbindung 7 — + 4 —, 7 — + 4 — scheint mir eine Nachahmung des Gesanges zu sein.

Bartsch hat (Zeitschrift f. roman. Philol. III, 1879, 359—384) versucht, mehreren Zeilen (von 7 + 7 Silben, von 11 = 8 + 3 oder 7 + 4, von 10 = 5 + 5, und von 9 Silben) Keltischen Ursprung zuzuweisen. Er ging davon aus, er sei berechtigt, wo er bei Franzosen und Provenzalen Formen antreffe, die im Keltischen sich wiederfinden, im Lateinischen aber nicht begegnen, einen Zusammenhang anzunehmen. Da aber all diese Zeilen im Lateinischen uns begegnen, und zwar oft und schon früh (vgl. z. B. die Zeilen zu 5 —), so kann ich wenigstens einen solchen Einfluß des Keltischen, wie ihn Bartsch sich dachte, nicht annehmen.

Die Sache steht vielmehr so: Wir sehen schon bei Abaelard eine größere Anzahl von zusammengesetzten Zeilen, von denen wir in der früheren Periode nichts gesehen haben, die aber auch nicht als Umbildungen antiker Zeilen angesehen werden können. Abaelard hat seine Hymnen kurz vor 1130 gedichtet; er sagt nur von den früheren Hymnen 'tanta est frequenter inaequalitas syllabarum, ut vix cantici melodiam recipiant, sine qua nullatenus hymnus consistere potest'; daß er die Zeilenarten seiner Gedichte selbst erfunden habe, sagt er nicht. Wenn dennoch manche von ihm erfunden sind, so beweist sein Stillschweigen zum mindesten, daß damals solche Zeilenkonstruktionen nichts seltenes waren.

Die Tatsache steht fest: im Übergange des 11. zum 12. Jahrhundert tritt eine Fülle von neuen Zeilen- und, wie sich nachher zeigen wird, von neuen Strophenformen auf. Die Dichter waren offenbar damals von einem neuen Geiste erfüllt; sie wagten es, ja sie fanden es für rühmlich neue Formen zu schaffen. Die Frage ist nun, wie sie dieselben schufen. Bei dem ältesten provenzalischen Dichter ganz im Anfange des 12. Jahrhunderts und bei einigen ihm folgenden, Abaelard nahe stehenden, finden sich auch neue Zeilen- und Strophenarten, und es wäre demnach möglich, daß die

lateinische Rythmik manche Formen aus der provenzalischen entlehnt habe. Ich glaube das nicht. Denn jene Formen sind im Verhältnis zu den bei Abaelard vorkommenden wenig an Zahl und in Hinsicht auf die Pausen und den Schluß der Zeilen viel unreiner als die lateinischen. Viel weiter brächten uns diese provenzalischen Dichter auch nicht; denn sie sind alle ebenfalls Kunstdichter, die ihre Formen selbst erfunden haben können.

Auf der andern Seite hatten die lateinischen Dichter in den kühnen, vielgestaltigen Tongebäuden der alten Sequenzen ein hohes Ziel, dem nachstrebend sie zur Schöpfung neuer Zeilen und Strophen geführt werden mußten; ferner war die Musik theoretisch und praktisch mit außerordentlichem Fleiße betrieben worden. So haben wir schon im 11. Jahrhundert einige neue Strophenformen und bei Petrus Damiani († 1072) eine neue Strophen- und Zeilenform gesehen. Der kühne Aufbau der großen Gedichte Abaelards (vgl. Planctus 3 und 4) zeigt, daß dies nicht der erste Schritt auf einem neuen Wege ist, sondern daß schon manche vorangegangen waren, deren Namen und Gedichte wir eben nicht kennen. Meine Ansicht ist demnach, daß viele Dichter sich oft die Kurzzeilen nach eigenem Gutdünken zusammenstellten. Für den Strophenbau leugnet dies niemand: warum sollte es bei den Zeilen anders gewesen sein?

Ich zitiere besonders die schon oben S. 198 genannten Carmina Burana (*Bur.*), *Du Méril's* 1843, 1847 und 1854 erschienene Sammlungen, *Mone's* Hymnen, die *Oeuvres poétiques d'Adam de S. Victor* von Gautier, *Archipoeta* in Grimm's kleinen Schriften, III, dann die von Mone im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit VII, 1838, S. 102—114 und 287—297 gedruckten Gedichte der Handschrift No. 351 in der Stadtbibliothek zu S. Omer, die 10 Gedichte des *Walther v. Chatillon* nach der ungenügenden Ausgabe von W. Müldener Hannover 1859; *Flacius*, varia . . de corrupto ecclesiae statu poemata a. 1754; für *Abaelard* benützte ich die Ausgabe in Migne's *Cursus Patrol.* 178, für welche die Hschr. neu benützt wurde. Mit x bezeichne ich reimlosen Zeilenschluß. (1905 Reiche Nachlese ist zu gewinnen aus den Dramen, besonders den zwei Singspielen über Daniel [Fragmenta Bur. S. 55/56; s. *Drames liturgiques* von Coussemaker 1861], aus den bunten Sammlungen in den *Analecta hymnica* von Dreyes (45 Bände) und aus sehr vielen Einzelpublikationen. Viele Einzelheiten in dem von mir gezeichneten Bilde werden schärfer und deutlicher werden; doch erwarte ich nicht, daß das Bild selbst in wesentlichen Zügen geändert werden wird).

Rythmische Daktylen.

Allerdings bestehen die regelmäßigen rythmischen Reihen nur aus Trochäen und Jamben, und daktylischer Tonfall ergibt sich nur beim Eintritt von Taktwechsel. Da aber die lateinische Sprache dem daktylischen Tonfall auch in Rythmen nicht widerstrebt und da sogar in den deutschen Gedichten des Mittelalters daktylische Reihen vorkommen, so wäre es sonderbar, wenn in den lateinischen Rythmen sich gar keine rythmischen Daktylen fänden. Ich habe solche in folgenden Gedichten gefunden:

Im Weihnachtsspiel Bur. 202, 47 p. 92 sind 8 Strophen der Art:

Cōcupiscēntia mīxti sapōris

Ingerit sōmnia lēnis amōris

also genau entsprechend den quantifizierenden Daktylen in Bur. 46 p. 136 'Clausus Chronos':

Hoc amor (?) praedicat haec macilenta

hoc sibi vendicat absque perempta

In Bur. 44 p. 134 'Axe Phebus' sind verschiedenartige Stücke: Strophe 2 zwei Stücke der Art:

Jámque Dióne iócis agóne rélevat, crúciat córda suórum.

Strophe 3 besteht aus 2 solchen Paaren:

Téla Cupídinis áurea gésto Ígnem commércia córde molésto.

In Strophe 4 scheinen quantifizierende Adonier und rythm. Viersilber wie 'expáveo' gemischt zu sein. Vgl. Bur. 167 p. 229 'Sic mea fata' Strophe 1. Die Zeilen in Br. Mus. Egerton 274 (Philipp de Grève?, bei P. Meyer Archives d. miss. Sér. II, 3 p. 284)

Veritas equitas largitas corrui etc. (vgl. S. 290)

sind eher als 6 — + 6 — zu lesen.

(1905. Über rythmische Hexameter um 1400 s. oben S. 235/37).

Zeilenstücke von weniger als 5 Silben.

Beim Singen wird sehr oft innerhalb der Zeile eine Pause gemacht und so die Zeile in 2 Stücke zerlegt. Die Dichter, besonders der späten Zeit, haben dies nachgeahmt und diese Pause oft durch Reim kennbar gemacht. Wenn also bei Adam, der die Strophe zu 7 — aabccb gern anwendet, sich I 131 findet:

Spiritus paraclitus Procedens divinitus

Manet ante secula.

Populis discipulis Ad salutem sedulis

Pacis dedit oscula

und so fort durch 5 Strophen, so ist hier offenbar der erste Siebensilber in 2 Teile zu 3 — a + 4 — a zerlegt. Wenn bei dieser Teilung Stücke mit gleichem Schlusse entstehen, so können sie unter sich reimen; andernfalls muß jedes Stück in einer andern Zeile seinen Reimgenossen suchen. Im allgemeinen sind diese Zerlegungen der Zeilen nicht häufig und finden sich fast nur in kunstvollen und zum Gesang bestimmten Gedichten. Man liebte es, diesen besondern Innenreim durch den sonst fast verbotenen Gebrauch eines schweren einsilbigen Wortes zu markieren, so Bur. 36 p. 123 *Gratia solatia, mea dos amorum flos, mea lex livorum fex; mea dux te mea lux.*

Diese Zerlegung findet sich häufig in den troch. Siebensilbern 7 — in der oben gezeigten Weise 3 — a + 4 — a, so in Bur. 42, 131 'nemoris vis frigoris', 'rideo cum video'; 191 p. 251 o et o cum gaudio, 15 p. 12 *Judica nil claudica*; 10 p. 8, wo in 4 Strophen jede 2. und 5. Zeile so geteilt ist. Die andere Teilung zu 4 — + 3 — findet sich vielleicht in Abaelards *Planctus I*

Miserande iuvenis: Gentis tantae concidis.

In Bur. 45 p. 275 möchte ich der Interpunktion wegen verbinden

Brachia eius ligo, pressa figo basia, nec talia . . und

Strenua sese plicat, et intricat genua, nec ianua etc.

Ebenso sind in den 9 Strophen von Mone 582 zu je 2 mal

Jesse proles quibus doles leva moles scelerum

Mater solis carens dolis lux in polis siderum

nur die Langzeilen 8 — + 7 — zerlegt in 4 — a + 4 — a, 4 — a + 3 — b. Über die Zeilen zu 4 — a + 4 — a + 3 — b siehe nachher.

Die trochäischen Achtsilber 8 — sind in der Regel zu 4 — + 4 — zerlegt und diese Teile oft unter sich gereimt; siehe hierüber bei der Zeile 8 — . Andere Zerlegungen wie *Fidelis | in coelis | coetus und Volenter | decenter | laetus* (Bartsch Sequenzen 226) oder *Pallentis aurore | rore und Fluit ex amore | more* bei Johannes Anglicus (Zarneke p. 70) sind selten. Auch der jambische Achtsilber (8 —) wurde nicht selten in 4 — a + 4 — a zerlegt: im Daniel des Hilarius 4 Zeilen: 4 — a + 4 — a + 7 — b: *Nunc patuit quod voluit me dominus servare.*

So ist von den je 4 Zeilen zu 8 — in Bur. 20 p. 21 'Rome tue' in Strophe 2 und 6 je die 3. und 4. Zeile gebildet aus 4 — a + 4 — a + 8 — a.

Andere Zeilen sind seltener zerlegt (vgl. Bartsch Sequenzen 236). In einem Gedichte der Sterzinger Handschrift (bei Zingerle, Wiener Sitzungsber. 54, 1866, S. 324) *avis suavis* statt 4 — ; Bur. 57 p. 149 u. 275 *vidi viridi, videns invidens* mit falschem Reime statt 5 — . Die Teilung von 6 — zu *Sic in duris curis, Irretitur citur* (bei Zingerle p. 324) oder *Lupus ut astutus, Polo sine dolo* (bei Mone 854) ist unschön; sonst konnte man 6 — und 6 — nur mit Hilfe des Taktwechsels teilen; so hat Abaelard *Planctus I* statt 6 — + 7 — .

Vae mihi, vae tibi, miserande iuvenis.

In *stragem cominuem gentis tantae concidis.*

Bur. 43 p. 133. Strophe 5 *Est pater est mater, Est frater qui quater.*

Häufiger sind die Zeilen 6 — zerlegt; z. B. Adam I, 50 (Hac die festa concinat): *Intonet consonet*, wobei dann oft der durch ein schweres, einsilbiges Wort gebildete Reim eintritt: Bur. 149 p. 56 (*Troie post*): *Anna dux mea lux | Iste quis sit ambigo*. So sind vielleicht auch die Strophen im Brit. Mus. Egerton 274 (Philippe de Grève? bei P. Meyer, Archives d. missions Sér. II, 3 p. 284) als 6 — a + b, 6 — a + b, 4 — a + b zu messen:

Veritas, aequitas, largitas corrui

Falsitas pravitas, parcitas, vigit

Urbanitas evanuit.

Die Zeile 7 — scheint in 3 — a + 4 — a zerlegt zu sein in Bur. 160 p. 225 *Procantem anhelantem, Flacius 52 Ingrate pietate*. Viel gefälliger ist die Teilung zu 4 — + 3 — in Bur. 45 p. 275 '*Grates ago*' (7 — + 7 —):

Mitior amasia. Dans basia mellita.

Veluti sub anxio Suspirio sopita.

Bur. 38 p. 126 '*Olim sudor*' zum Schluß von Strophe 5 u. 6 je eine, und zum Schluß von Strophe 7 und 8 je zwei Verbindungen zu 7 — a + 4 — a + 3 — b = 7 — + 7 — .

(1905 Im Daniel von Beauvais besteht ein Konduktus aus 14 Zeilen zu 3 — + 7 — . *Solvitur | in libro Salomonis*. Im Daniel des Hilarius finden sich 10 Zeilen zu 4 — + 3 — +

4 — : *Tolle princeps | munera | non curanda*, wohl = 7 — + 4 — .)

Wiederholung von Zeilenstücken (im Anfang).

Beim Gesang wird ganz gewöhnlich im Anfang oder am Schluß der Zeile ein beliebig großes Stück derselben wiederholt. Natürlich sind diese Wiederholungen in den nicht neumirten Handschriften selten ausgeschrieben, wie Bur. 145 p. 216 '*Virgo quedam*' Refrain: *Vincula, vincula, vincula rumpebat*. Dieses Verfahren des Gesanges scheinen die Dichter nachgeahmt zu haben, indem sie statt der repetierten gleichen Worte, andere von demselben Tonfall setzten. Wenn so das Stück einer Langzeile, also eine Kurzzeile, doppelt oder öfter gesetzt wurde, so entstand daraus eine Strophe; so ist aus 7 — + 7 — b, 7 — + 7 — b entstanden die Reimstrophe 7 — aab, 7 — ccb; aus 8 — + 7 — b, 8 — + 7 — b die berühmte *Stabatmater*-Strophe 8 — a + 8 — a + 7 — b, 8 — c + 8 — c + 7 — b. Zur Zeilenbildung konnte dieses Princip der Wiederholung nur insofern dienen, als man Stücke der zerlegten Kurzzeile repetierte.

Sind die Zeilen in gleiche Teile zerlegt, so ist unsicher, ob man sich die Wiederholung im Anfang oder im Schluß denken soll. So im Daniel des Hilarius die 2 Zeilen:

*Vere iussi me timeri quasi deum
et a cunctis exaltari numen meum.*

Bur. 20 p. 21 *Perit lex | manet fex | bibit grex* und *Sed cum sis | plena vis | cedat lis*. Dann der Refrain von Bur. 81 p. 167 *O vireat, o floreat, o gaudeat | In tempore iuventus*; Bur. 8 p. 6 *Spem concipis, te decipis et excipis | Ab aula summi principis*, vgl. Omer 19, Bur. 42 p. 132 Schluß; so ist Bur. 59 p. 150 '*Non contracto*' eine Masse von 9 mal 4 — auf ia eingeschlossen von 7 — ia und 8 — ia. Die Verbindung 4 — + 4 — + 7 — (= 8 — + 7 —) ist erweitert in den 6 Zeilen zu 4 — a + 4 — a + 4 — a + 7 — b in Bur. 154 p. 217 Strophe 1 4 7:

Eia dolor nunc me solor velut olor albus neci proximus; vgl. Daniel Thes. II, 68. Zu einer Art Strophe geworden sind die 20 Zeilenpaare zu 4 — a + a + b, 4 — c + c + b, die Abaelards Hymnen 74—77 bilden und von denen 4 Paare auch im *Planctus V* vorkommen:

Israelis murus fortis unde meus
Inimicus et amicus eras summus.

Deutlicher ist diese Erweiterung, wenn die Teile der zerlegten Zeile ungleich sind; nur kann hier öfter Zweifel eintreten, in welcher Weise man die Zeilenteile zusammenfassen will. So wird in Bur. 151 p. 59 'O decus o' (Bartsch Sequ. p. 242) die erste und letzte Strophe geschlossen durch $4 \cup - + 4 \cup - + 3 \cup - = 7 \cup -$: Exceperam | me miseram | quid feci. So Bur. 3 p. 3 'Veritas veritatum': $8 \cup - a, + 4 \cup - a + 4 \cup - a + 3 \cup - b = 8 \cup - + 7 \cup -$; vgl. Omer 28. So erklärt sich wohl am einfachsten die Zeile $4 \cup - a + 4 \cup - a + 3 \cup - b$ als die zerlegte und durch Verdoppelung des ersten Gliedes erweiterte Zeile $7 \cup - = 4 \cup - + 3 \cup -$; man kann sie freilich auch für die alte Zeile $4 \cup - + 7 \cup -$ mit Zerlegung der Zeile $7 \cup -$ in $4 \cup - + 3 \cup -$ ansehen. Abaelard hat im dritten Planctus 2 Paare der Art:

O stupendam plus quam flendam virginem
O quam rarum illi virum similem.

Derselbe hat im Hymn. 78 und 79 4 Strophen zu je 4 Zeilen der Art, denen er in Hymn. 80 und 81 4 Strophen zu 4 Zeilen von $4 \cup - + 7 \cup -$ parallel gesetzt hat. In Bur. 154 p. 217 'Eia dolor' schließt Strophe 2 (5) 8 mit je 4 Zeilen der Art und Joh. Anglicus (p. 58 Zarneke) citirt:

Deo meo raro paro titulum
Astra castra regit egit seculum.

Wie in den Strophen die Zahl der Teile der Langzeilen, so wurde auch die Zahl der Zeilenteile noch vermehrt; so bei Petrus Clun. (Migne 189 p. 1017) $4 \cup - + 4 \cup - a, 4 \cup - + 4 \cup - a + 3 \cup - b$; Bur. 59 p. 150 'Non contrecto' 6 mal $4 \cup -$ (ecto) + cilia.

Auf diese Weise läßt sich vielleicht eine sehr schwierige Zeilenart erklären. Abaelard Planctus III hat 47 Zeilen, die fast alle zu $\cup - \cup a + \cup - \cup a + - \cup - b$ gebaut sind:

Ad féstas choréas cóelibes.
Et pláncus ut cántus célebres.

In manchen Zeilen fehlt der Innenreim, wie 'Promisso | que fráudet | dómínus', in andern tritt im ersten oder zweiten oder in beiden $\cup - \cup$ statt $\cup - \cup$ ein: U'nicae quod néce diluit. Hac váldé

virgine nóbiles. A'nnuos virginum elegos. Dann finden sich 9 Zeilen mit dem Baue $\cup - \cup a + \cup - \cup a + - \cup - \cup - b$:

Nec méae nec túae óbstes glóriæ

Perágrans et plórans vácem planctibus;

nur 2 mal steht $\cup - \cup$ statt $\cup - \cup$.

Ich kann die erste Zeilenart nicht als Neunsilber mit Innenreim fassen; denn abgesehen von allen andern Bedenken, wie den Cäsuren, kennt Abaelard keine Neunsilber der Art; auch die 2. Art kann nicht als Verbindung von Sechssilber und Fünfsilber erklärt werden; denn der Sechssilber würde 1 mal jambisch, 8 mal trochäisch enden. Vielmehr scheinen mir jene Verse Sechssilber ($6 \cup -$), diese Achtsilber ($8 \cup -$) mit Repetition der ersten drei Silben zu sein; indem statt 'Ad féstas, ad féstas vírgines' gesetzt ist 'Ad féstas choréas vírgines' und statt 'Perágrans, perágrans vácem planctibus': 'Peragrans et plorans vácem planctibus'. Da nun die Zeile 6 (8) $\cup -$ ebenso gut mit $\cup - \cup$ als mit $\cup - \cup$ beginnen kann, so gestattete sich Abaelard auch einige Male $\cup - \cup$ statt $\cup - \cup$ zu setzen.

Wiederholung am Schlusse.

Auf die Wiederholung von Schlußsilben beim Gesang sind Zeilen zurückzuführen, wie Omer 4:

Festa dies agitur Qua sol verus oritur
Suscipit natura naturam
Redimit factura facturam.

Bei Du Méril 1847 p. 222 folgen auf 10 Zeilen zu $4 \cup - + 6 \cup -$ mit dem Reim eris wie 'O natio nefandi generis' 4 erweiterte Zeilen, in welchen die letzten Silben von $4 \cup -$ repetirt sind, wie

Considera misera quare damnaberis

Quod literam perperam interpretaveris.

Aus diesem Prinzip der Wiederholung am Schlusse sind, wie ich glaube, die Zeilenverbindungen zu erklären, in welchen sich $4 \cup -$ an die jambisch schließenden Kurzzeilen $5 \cup -$, $7 \cup -$ und $8 \cup -$ anschließt. Die Verbindung von $8 \cup -$ und $4 \cup -$ findet sich häufig, indem $4 \cup -$ bald vorangeht, bald nachfolgt; die Verbindungen $5 \cup - + 4 \cup -$, $7 \cup - + 4 \cup -$ habe ich bei den betreffenden Kurzzeilen besprochen.

Der Möglichkeiten, diese kurzen Zeilenstücke mit einander zu

verbinden, sind oft mehrere. In manchen, wenn auch im Vergleich zur deutschen Poesie (vgl. Bartsch *Germania* XII 129—194) wenigen, Gedichten sind der Zerlegungen so viele, daß eine Gliederung derselben zu gewöhnlichen Zeilen sehr schwierig ist; vgl. Bur. 200 p. 78, 160 p. 224. Flacius 42 56 und andere. Andererseits wird es nicht Wunder nehmen, daß ein oder das andere dieser Zeilenstücke auch selbständig gebraucht wurde. So ist der Schluß der 5 Strophen von Bur. 23 p. 25 *Crucifigat omnes* gebildet aus 8 — ∪ aaa + — ∪ b + 8 — ∪ aa + — ∪ b, und der Dreisilber — ∪ — findet sich öfter zwischen längeren Zeilen eingeschoben; vgl. Bur. 84 p. 170. 201 p. 79. Das Stück ∪ — ∪ ist zum Abschluß von 7 ∪ — benützt in Bur. 38 p. 126 und in dem Schlusse Bur. 161 p. 225 'Quis furor' (nach der Handschrift):

Sentio Veneris officio turbari

Oculus Cordis hanc praeambulus venari.

Häufiger treten die *jambischen Viersilber* (4 —) selbständig auf. Selten als Basis einer Zeile, wie wohl in Bur. 42 p. 131 'Estas in exilium':

Et aethera silentio turbavit

Exilio dum aves relegavit.

und in der Verbindung 4 ◡ — + 6 ◡ — (siehe bei 6 ◡ —); häufiger mit 8 ◡ —; dann in Verbindung mit trochäisch schließenden Zeilen; so werden Bur. 179 p. 240 'Potatores exquisiti' 5 Zeilen zu 8 ◡ — (auf iti) geschlossen mit 'non dormiant | et sermones inauditi | prosiliant; vgl. die Verbindungen 5 ◡ — + 4 ◡ —, 6 ◡ — + 4 ◡ — und 7 ◡ — + 4 ◡ —.

Der *trochäische Viersilber* (4 — ∪) tritt häufiger selbständig auf; vgl. Mone 554 'Ave spes et salus', wo die Strophen aus folgenden Zeilen zusammengesetzt sind 1) 6 — ∪ x + 4 — ∪ a + 5 — ∪ a + 4 — ∪ b; 2) 4 — ∪ x + 6 — ∪ a + 5 — ∪ a + 4 — ∪ b; 3) 7 ∪ — n + 7 — ∪ x + 4 — ∪ b. Die Basis bildet 4 — ∪ in den Verbindungen 4 — ∪ + 5 ∪ —, 4 — ∪ + 6 ∪ —, 4 — ∪ + 7 ∪ — (4 — ∪ + 7 — ∪), wo es bei vielen Dichtern mit 4 ∪ — wechselt.

Trochäische Fünfsilber (5 —).

Der trochäische Fünfsilber, welcher in der früheren Periode uns nicht vorgekommen ist, findet sich in dieser nicht selten. Er ist natürlich stets frei von Taktwechsel.

Abaelards Hymnen 62—69 enthalten 27 Strophen von je 3 Zeilen zu 5 — + 5 — a, gereimt zu 3, z. B. *Pórtæ cláviger áulæ cáelicae*; (1 h; in Hymnus 65 und 66 einige fehlerhafte Zeilen; Hymnus 68 = Dan. 5, 235 = Kehrein 385; vgl. Bartsch *Sequenzen* p. 214).

Weiterhin findet sich 5 $\cup$ — a + 5 $\cup$ — a in Mone 448 'Mater summi' von 7 $\cup$ — b + 7 $\cup$ — b gefolgt; ebenso 5 $\cup$ — a + 5 $\cup$ — a + 5 $\cup$ — b in Bur. 154 p. 218 'Eia dolor' Strophe 3 6 9; 5 $\cup$ — a + 5 $\cup$ — a + 8 $\cup$ — a 2 mal in Bur. 43 p. 133 'Estatís florigero' Strophe 8. Für die Verbindung 5 $\cup$ — a + 5 $\cup$ — b bieten die 3 Strophen von Bur. 163 p. 226 'Dudum voveram' ein schönes Beispiel, wo 8 Zeilen zu 5 $\cup$ — mit Reimstellung abababaa durch 4 $\cup$ — b abgeschlossen werden.

In verschiedenen Verbindungen geht 5 $\cup$ — voran. So in 5 $\cup$ — + 4 $\cup$ —: Cur damnaberis | gens misera in Bernhards Hymnus: Laetabundus. In Omer 8 'Excitatur caritas' schließt jede der 5 Strophen mit 2 mal 5 $\cup$ — a + 4 $\cup$ — a + 6 $\cup$ — b; ebenso kommt in Mone 170 'Hec dies in qua quies' öfter die Verbindung vor: propter fragiles | ut agiles. Mit 6 $\cup$ — verbunden in Bur. 133 p. 206 'De pollicito': 4 Strophen zu 5 $\cup$ — a + 6 $\cup$ — b; + 5 $\cup$ — a + 6 $\cup$ — b + 5 $\cup$ — a + 5 $\cup$ — a + 6 $\cup$ — b + 5 $\cup$ — a. In Bur. 166 p. 228 'Nobilis mei' ist Strophe 1 zusammengesetzt aus 3 mal 5 $\cup$ — x + 6 $\cup$ — a + subveni, Strophe 2, 3 und 4 dagegen aus 3 mal 5 $\cup$ — x + 6 $\cup$ — a + subveni; der Refrain besteht aus 5 $\cup$ — x + 6 $\cup$ — a + subveni.

Gemischt findet sich 5 $\cup$ — in Bur. 24 p. 27 'Quod spiritu' mit Zeilen zu 4 + 6 $\cup$ —, in Abaelard's Planct. IV 5 $\cup$ — a + 8 $\cup$ — a + 4 $\cup$ b (18 Langzellen); in Bur. 11 p. 8 'Vite perditę' beginnen 9 Strophen mit 2 $\times$ (5 $\cup$ — a + 3 $\cup$ b + 4 $\cup$ — c), vielleicht = 8 $\cup$ — mit Innenreim + 4 $\cup$ —, die Verbindung 8 $\cup$ — + 5 $\cup$ — a + 7 $\cup$ — a kommt in Bur. 43 p. 133 'Estatę' Strophe 3 zwei- oder dreimal vor.

Als Schluß findet sich 5 $\bar{u}$ — in verschiedenen Verbindungen: so in 4 $\bar{u}$ + 5 $\bar{u}$ —; 6 $\bar{u}$ + 5 $\bar{u}$ —; 7 $\bar{u}$ + 5 $\bar{u}$ —; 8 $\bar{u}$ + 5 $\bar{u}$ —. Den Neunsilber 4 $\bar{u}$ + 5 $\bar{u}$ — hat Abaelard öfter verwendet; so in Planetus II 8 Zeilen gereimt zu 2 (3 Zeilen mit 4 $\bar{u}$ —); dann bestehen die Hymnen 86 + 94 aus 32 Strophen zu 4 $\times$ (4 $\bar{u}$ + 7 $\bar{u}$ —) und 2 Zeilen zu 4 $\bar{u}$ — oder 4 $\bar{u}$ — +

5 — b; vgl. Mone 1050 'Luce mentis' Strophe 5 und die 12 Zeilen in dem Münchener Rachelspiel, Du Méril Origines p. 172 und 174.

Jambische Fünfsilber (5 —).

Über den Taktwechsel in dieser Zeile siehe oben S. 263, über den rein daktylischen Wortschluß S. 267 u. 272. Diese Adonier wurden schon in der früheren Zeit selbständig zu Gedichten verwendet. (Merkwürdig ist, wie der rythmische und rein zweisilbig gereimte Ludus Daniel von Beauvais eröffnet wird mit 45 Adoniern, welche alle quantitierend gebaut und mangelhaft gereimt sind.) Während in Abaelards 1. Planctus 6 Zeilen zu 5 — x + 5 — a stehen mit 5 daktylischen Wortschlüssen, stehen in den Hymnen 48 49 und 50 72 Zeilen gereimt zu 3 (aab), wobei jede 3. Zeile (b) in 48 auf a, in 49 auf at, in 50 auf um reimt, so daß vielleicht 24 Langzeilen zu 5 — aab (ccb etc.) anzunehmen sind; darin finden sich nur 2 daktylische Wortschlüsse. 5 — aaaa und 5 — aaa findet sich in Bur. 43 p. 133 'Estat' Strophe 5 und 6.

Von den Verbindungen, in welchen 5 — die Basis bildet, ist die auffallendste die Zeile 5 — x + 4 — a, welche Abaelard (Hymnen 70—73) in 12 Strophen zu 4 Zeilen, gereimt zu 4, verwendet hat, ohne h, aber mit 13 rein daktylischen Wortschlüssen und den 2 Zeilen 'Pedes eorum | pedes recti' und 'Tamquam ex aere | sint candenti'. (Im Daniel von Beauvais stehen 6 Zeilen 5 — + 5 —: Vos qui paretis | meis vocibus. Die alcäische Zeile 5 — + 6 —, Quantum sit vilis | hominis dignitas, mit einigen daktylischen Wortschlüssen siehe bei dem Südtaliener Rycardus um 1240 in Mon. Script. XIX 385.) 31 sapphische Strophen aus 5 — + 6 — gebildet finden sich in Zeitschr. f. deutsch. Alt. 5 (1845) p. 467, ohne Reim; Borgia (Memorie di Benevento II, 277) hat 10 sapphische Strophen mit nur 2 Zeilen zu — — — —, 38 zu — — — — und ohne Tw in den Zeilen zu 6 —; jedes Stück zu 5 — reimt mit dem folgenden 6 —, z. B. der Anfang: Aula beati, praesulis barbati; der Schluß 5 — ist ohne Reim; ich glaube nicht, daß das Gedicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden ist. Die sapphische und die alcäische Zeile (5 — + 6 —) sind gemischt in der Strophe bei Adam II, 219 'Salve crux arbor': 2 mal (5 — a + 6 — b) + 7 — c, + 2 mal (5 — d + 6 — e) + 7 — c und in den 3 Strophen von Bur.

83 p. 169 'Rumor letalis', welche beginnen mit 2 mal (5 — a + 6 — b) + 2 mal (5 — c + 6 — d) + 2 mal (5 — e + 6 — f); besonders aber in dem Leiche Bur. 62 p. 153 'Nos duo boni', dessen Strophen 1 2 = 9 10 bestehen aus 3 mal (5 — a + 6 — b); Strophen 3 4 = 11 12 aus 3 mal (5 — a + 6 — b); Strophen 5 6 7 8 = 13 14 15 16 aus 3 mal (5 — a + 5 — b). In den 48 Zeilen zu 5 — finden sich 9 rein daktylische Wortschlüsse. (Der in der 1. Periode häufige Trimeter 5 — + 7 —, siehe oben S. 209, findet sich in dieser Periode sehr selten, z. B. im Spiel von Tours und von Sulmona: siehe Fragmenta Burana S. (63) 96. Dann 2 im Daniel des Hilarius: iras leonum | sentiat ut meruit.)

Vgl. die Zeilen 7 — + 5 —.

Jambische Sechssilber (6 —).

Die Zeile 6 — ist uns in der früheren Periode in der alcäischen Zeile 5 — + 6 — und öfter in der umgeformten asklepiadeischen 6 — + 6 — (Alexandrin) begegnet. Auch in dieser Periode tritt die asklepiadeische Zeile so oft auf, daß die einzeln verwendeten Zeilen zu 6 — sicher nur aus der Zerlegung jener Langzeile herkommen. Über den Taktwechsel in dieser Zeile siehe oben S. 263 und über rein daktylische Wortschlüsse S. 267 und 272.

Weitaus am verbreitetsten ist die Zeile 6 — x + 6 — a. Die Hymni diurni 10—28 Abaelards umfassen in 90 Strophen 360 Langzeilen, von denen je 2 reimen; einige Reihen finden sich im Planctus III (in Hymnus 14 ist Arduum coelorum callem refugiunt umzustellen in Coel. ard.; in Hymnus 18 Nec aetas terrena in 'ferrea' zu ändern, Hymnus 26 Ubi Christus sponsa eius est ecclesia in: Vir Christus sponsa est eius eccl.) mit 4 h und 2 (h) in den 360 Zeilen (vgl. oben S. 267 und 270). Die Apokalypsis des Walther von Chat. umfaßt 440 Zeilen, gereimt zu 4 (vgl. S. 268 und 275). Petrus Venerabilis (Migne 189 p. 1020) hat 84 Zeilen gereimt zu 2, ohne h, mit vier rein daktylischen Schlüssen; die erste Hälfte der Zeile hat 3 quantitierend betonte Schlüsse in 'Hugo pius pater. Clausus adhuc latet. Quae dentur dat deus'. Bernhard 'O miranda vanitas' (Migne 184 p. 1313) hat (nach 16 Zeilen zu 7 — + 6 —) 40 Zeilen zu 6 — + 6 — a gereimt zu 4, mit 2 h. Bur. 150 p. 57 Superbi Paridis: 20 Strophen zu 3 Zeilen;

in Strophe, 16. einige falsche Zeilen, mit 3 h und 5 (h), reine Daktylen in 9, 4 und 10, 2. Im Weihnachtsspiel 202 p. 81 und 82 5 Strophen zu 4 gereimt, mit 1 mal 'páriet filium' und 2 h in 'dei et'. Du Méril 1847 p. 180 (Sit deo gloria et), 39 Strophen zu 4, gereimt zu 4. Nur 2 mal 'Éxpedi vivere' und 'ducere fugias'; umzustellen, 'Qui coeunt nimis | incurrunt obitum' und 'Tam cito volebant | nuptias fieri'. Denn 6 — u statt 6 — fand ich nur in folgendem Gedichte. Du Méril 1847 p. 128 'Frequenter cogitans' über 200 Zeilen, gebunden zu 2, oft zu 4 durch ein- oder zweisilbigen Reim oder Assonanz. Reine Daktylen, wie 'máxima crimina', kommen nicht viele vor, dagegen wird sehr oft die erste Kurzzeile (6 — x) durch 6 — u, wie: Affirmáre quéo. Ipsi pátiuntur. Immo sí secúndam', gebildet. (Ebenso steht sehr oft 6 — u + 6 — in den oben S. 285 citirten Gesta Burchardi ep. Cameracensis um 1130, Mon. Script. XIV 220—227.)

In den 5 Strophen von Flacius 13 + 14 'Si mundus viveret' werden 4 Zeilen zu 6 — x + a geschlossen durch 6 — a, in den 3 Strophen von Flac. 21 Artium dignitas werden 3 Zeilen zu 6 — x + a geschlossen durch 4 — a + 6 — a + 8 — a. Fortlaufende Reihen von Zeilen zu 6 — a + 6 — a, d. h. mit dem gleichen Reim in beiden Kurzzeilen, sind wohl der Eintönigkeit halber vermieden worden. Dagegen finden sich Reihen von 6 — aaabbb in Bur. 36 p. 122 Si quem Pieridum Strophe 5. 6 20. 21. 30. und in der Nachahmung 174 p. 233 Si quis Deciorum Strophe 5. 6 15. 16. mit Reimen wie dira sors, est mors, vitae sors, ut nix, aut vix, corde pix, die in 174 zum Teil nachgeahmt sind.

Häufiger finden sich Reihen der Langzeilen 6 — a + 6 — b, also mit gekreuztem Reim der Kurzzeilen. Bur. 76 p. 46 Celum non animum 5 Strophen von je 6 Zeilen; zuerst 2 mal (6 — a + 6 — b), dann 4 mal (6 — c + 6 — d), ohne h, oder reinen Daktylus. In den 2 Strophen von 74 p. 165 'Procurans odium' folgen auf 4 Zeilen zu 6 — a + 6 — b noch 6 — b + 6 — a + 6 — b, ohne h, oder reine Daktylen, und mit dem Reim ium und io für a und b in den 22 Zeilen. Eine Strophe zu 4 Zeilen im Weihnachtsspiel No. 33 p. 89 mit der Reimstellung ab ab cb cb. Flacius No. 22 'Fontis in' hat 2 Strophen von je 4 Zeilen zu a + b. No. 15 Quare fremuerunt zuerst 3 Zeilen zu a + b, dann 1 Zeile b + a, 1 Zeile a + b.

Die asklepiadeische Zeile zerfiel in 2 völlig gleiche Teile; diese einzelnen Stücke zu 6 — wurden nun in der mannigfachsten Weise verwendet. Von den verschiedenen Verbindungen der Sechssilber mit sich selber gibt Adam viele Beispiele: 4 mal (6 — x + a) II 89 'Ecce dies triumphalis'; II 40 'Roma Petro': 2 Reihen von 6 abab u. 6 cdcd und I 293 'Animemus ad' von abab und ddee, jede durch 6 — geschlossen; Strophen von 6 — aabccb I 30 344 II 81; Strophe von 6 — aaabcccb II 229, 5; Strophe zu 6 — aaaabcccb II 90, zu ababc dedec II 229, 8.

Solche Verbindungen finden sich auch sonst oft. Z. B. hat Petrus Venerabilis (Migne 189 p. 1012) 104 Paare von Langzeilen zu 6 — aab, ccb mit sehr wenig h und nur 4 Zeilen wie 'rédditur saeculo' und mit unreinem Schlusse in Christe deus meus | ad te clamo reus und Quando sine fine | summus ab homine. Als solche Langzeilen sind auch die 11 Strophen des Reiner von Lüttich (Migne 204 p. 95) 6 — aabccb zu denken; denn während die 6 — b stets reinen Schluß haben, bestehen die mit a oder c reimenden Kurzzeilen 22 mal aus 6 — und ebenso oft aus 6 —. Mone 658 Helisabeth Zachariae Z. 44—57 hat eine künstliche Reimstrophe zu 6 — aabccbd, eefggfd; Bur. 157 p. 223 Veneris vincula 4 Strophen zu 6 — ab ab bbaaab mit nur 1 (h), aber 7 rein dactylischen Wortschlüssen; abgesehen von 4 Zeilen haben alle den Tonfall — — — — —.

Die Verbindungen, welche 6 — mit anderen Kurzzeilen eingeht, so daß es die Basis der Verbindung bildet, sind nicht häufig. Z. B. 6 — a + 6 — b, 6 — a + 6 — b Bur. 40 p. 130 'E globo' Strophe 3; vgl. Adam II 404. (Die Verbindung 6 — a + 7 — a bildet mit einer 2. Zeile zu 6 — b + 6 — b die einfache Strophe der vor 1141 in Werden verfaßten, umfangreichen Vita rythmica Liudgeri); über die Zeile 6 — + 7 — wird am Schlusse beim Ludus de Antichristo gehandelt werden. Mit 8 — oder 4 — + 4 — tritt 6 — zusammen in Bur. 43 p. 133 Estatis Strophe 8, und 159 p. 224 Vacillantis Strophe 2. 3.

An andere Kurzzeilen schließt 6 — sich an in: 5 — + 6 —, 5 — + 6 — und 7 — + 6 —; besonders in 4 + 6 —. Da in dieser Verbindung die Kurzzeile zu 4 Silben den unwesentlichen Teil bildet, so behandle ich die Zeile hier.

Die Zehnsilber zu 4 + 6 — kommen in verschiedenen Formen vor, je nachdem der erste Teil aus 4 — oder 4 — oder bald 4 — bald 4 — besteht oder endlich die Pause nach 4 öfter vernachlässigt wird.

Die Verbindung 4 — + 6 — findet sich ohne Reim in 4 — bei Du Méril 1847 p. 222 O natio nefandi in 10 Zeilen, die alle auf eris reimen; Omer 22 'Dum queritur' (5 Strophen) reimen die 4 — a und die 6 — b unter sich; am künstlichsten ist der Reim in Bur. 75. p. 45 'O varium', wo in den drei Paaren Zeile 1 u. 2, 4 u. 5, 7 u. 8 4 — a zu 4 — a und 6 — b zu 6 — b reimt, dagegen in den Zwischenzeilen 3 und 6 4 — b zu 6 — b und 6 — a zu 4 — a der vorangehenden Zeilen reimt. Erweitert ist die Zeile in Flacius 129 'Ne redeas', wo 2 mal 4 — a + 4 — a + 6 — a eingesetzt ist (vgl. mit dem Anfang Johannes Anglicus bei Zarncke p. 74); in Omer 22, wo auf die 4 Zeilen zu 4 — a + 6 — b 2 Absätze von je 4 — a + 6 — a + 6 — a + 6 — b folgen; endlich in Omer 32 'Sole regente', wo auf 3 Zeilen zu 7 — a folgen 4 — b + 6 — b, 4 — c + 4 — c + 6 — b; b ist in allen 8 Strophen 'ula'.

Selten besteht die Basis dieser Zehnsilber nur aus 4 —, wie stets bei Adam und z. B. Flacius No. 17 'Rara fides'; in der Regel ist neben 4 — mehr oder minder häufig 4 — zugelassen. Die Vernachlässigung der Pause kommt nur in wenigen Stücken vor; so (in den 15 Strophen zu 4 Zeilen des Südtaliensers Rycardus um 1240 (Mon. Script. XIX 341) 6 Zeilen, wie Aras evertunt, templa violant; dann) in einem deutschen Osterspiel (Fragmenta Burana S. 128):

Et corpus Jesu furtim auferant.

Auri talentum mihi tradite.

Nach der gewöhnlichen, besonders von Gautier verfochtenen Ansicht, ist dieser Zehnsilber eine rythmische Nachbildung der in späterer Zeit ziemlich beliebten daktylischen Reihe 'Quám cupèrém tamen ánte necém'. Mir scheint diese Ableitung durchaus unsicher; denn außer der Silbenzahl und dem Schlusse haben die Zeilen nichts gleich; die Cäsur nach der 4. Silbe ist in der daktylischen Reihe durchaus nicht gesetzmäßig, und der anlautende Daktylus sollte rythmisch zu — — — oder — — — werden; im Zehnsilber ist aber — — — der regelmäßige Anfang, — — — die Ausnahme.

Vielleicht ist die Zeile 4 — + 6 — eine freie Erfindung, nachgebildet den alten Zeilen zu 4 — + 7 — und 5 — + 6 —¹⁾.

Nur aus Zehnsilbern bestehen *Abaelard's* Hymnen 29 — 32, 22 Strophen zu 4, gereimt zu 2, mit 2 h und 1 mal *Virginum glória*; 4 — ist nicht selten; in 29 'O vere beata pauper puerpera' tilge vere. Du Méril 1843 p. 294 'Flete viri' 90 Zeilen in Strophen zu 4, gereimt zu 2, ohne h, mit 2 rein daktylischen Wortschlüssen und oft 4 —; das Gedicht bezieht sich auf ein Ereignis von 1087; da aber die Reime fast alle rein sind, ist eine so frühe Entstehung unsicher. Die Klage des *Oedipus* 'Diri patris' (Zeitschr. f. d. Altert. XIX p. 90) 21 Strophen zu 4 gereimt, wird von Johannes Anglicus p. 71 *Modus rithmi autenticus ab antiquo tempore* genannt, ist aber gewiß nicht alt, da sie reine zwei-, oft auch dreisilbige Reime hat (oben S. 280); der Bau ist nicht rein: 4 — 13 mal, 24 Tw in 6 —, darunter 3 mit daktylischem Wortschluß; h 7. *Archipoeta* No. I: 45 Strophen gereimt zu 4, ohne h; 22 mal 4 —; in den Zeilen zu 6 — 83 Tw, darunter 14 mit rein daktylischem Wortschluß²⁾. Eine Reimstrophe von Zehnsilbern zu a b a b, b a a b hat Flacius No. 17 'Rara fides'; noch künstlichere 'Pater sancte' (von Philippe de Grève?) P. Meyer in *Archives des Missions* II, 3 p. 283. (In Lüttich um 1118 verfaßt sind die 514 Zehnsilber zu a a, Mon. Script. XII 416, mit oft einsilbigem Reim, mit vielen h und daktylischen Wortschlüssen und häufigem 4 —).

Häufiger treten die Zehnsilber mit andern Zeilenarten zu Strophen zusammen. *Abaelard's* Hymnen 1 — 9, 45 — 47 und 51 bestehen aus 74 Strophen von 8 — a + 8 — a + 10 — b + 10 — b; in den 148 Zehnsilbern findet sich oft 4 —, kein daktylischer Wortschluß und 1 mal stät; einige Zeilen zu 10 —

1) (1905) Und doch ist wohl die alte Ansicht die richtige. Der daktylische Zehnsilber hatte eben gar keine feste Cäsur, der rythmische mußte eine solche haben. Sie wurde nach der 4. Silbe gesetzt. Der Choriamb im Zeilenschluß ántē necém wurde, wie gewöhnlich, zu — — —: a mórtuls; der Choriamb im Cäsur-schluß Quám cūpèrēm hätte ebenso Quam cūpèrēm werden sollen, wurde aber, des Wohlklangs halber, meistens anders gebildet als der Zeilenschluß: — — — mündus vérgit.

2) Verbessere aus der Handschrift: 14, 3 Redditurus; 21, 4 dampnatus; 26, 3 lucernae; 29, 3 omne (omnem?) maleficum; 30, 3 Quae; 31, 1 Insistite; 36, 1 vobis; 39, 2 hoc mihi.

auch in den Hymnen 52 und 53. (Allein das sonderbare Gedicht 'Cum in unum', N. Archiv XI 462, war zuerst in Achtsilbern, 8 —, angelegt; die Umarbeitung zu Zehnsilbern ist noch nicht fertig). Verschiedene Verbindungen bietet *Adam*: Strophen zu 4, gereimt zu aabb oder aaaa oder abab II p. 274. 220. 293; Strophen aus 2 Teilen zu je 3 mit dem Reim aaa + 4 — b I 68 und II 312 oder zu je 4, mit dem Reim aaaa + 4 — b I 271; Strophen aus 2 Teilen zu je 2 Zeilen aa + 7 — b I 265 und II 101 (106); II 99 stehen 3 Zeilen zu uo + 5 Zeilen zu ia. Statt 4 — steht bei Adam niemals 4 —, außer in I 70: In térra pax | et iúbilatio; allein dies ist ein Citat; die Zeilen zu 6 — haben nie rein daktylischen Wortschluß. Wenn demnach in I 181 Jerusalem et Sion auch die Strophenform, 2 mal (3 Zehnsilber + 4 —), keinen Anstoß erregt, so macht die Tatsache, daß 8 mal 4 — und 2 mal daktylischer Wortschluß (vgl. 6 — in Strophe 5) sich findet, es mir sehr zweifelhaft, ob diese Sequenz von Adam ist. Auch bei *Bernhard* 'Summe summi' (Migne 184 p. 1323) werden 30 Strophen zu 4 Zeilen, gereimt aaaa, durch 4 — geschlossen; darin nur 2 mal 4 — und 2 daktylische Wortschlüsse; in Flacius 74 'Sursum corda' reimt, was ich sonst nicht fand, auch die Basis der Zeile: 4 a + 6 b, 4 a + 6 b, 4 c; 4 d + 6 b, 4 d + 6 b, 4 c. In Bur. 80 p. 167 'Cur suspectum': 5 Strophen zu 4; obwohl die 4 Zeilen gleichen Reim haben, steht nicht minder nach dem 1. als nach dem 2. Paare ein Refrain; in No. 82 'Dulce solum' steht am Ende jeder Strophe von 4 Zeilen mit gleichem Reim ein reimloser Schluß von —: exul etc. Die 8. Strophe 'Ergo restat' (Philipp de Grève?) bei P. Meyer Arch. d. Miss. II 3, p. 281 besteht aus 2 Teilen zu je 2, Zeilen zu 10 — und 1 Zeile 8 — mit Reim aab. Interessant ist die Mischung dieser Zehnsilber und der trochäischen Fünfsilber in der wachsenden Strophe Bur. 24 p. 27 Quod spiritu | David praecinuit | Nunc exposuit u. s. w. (1905 Über die seltsamen Zehnsilber des Eustache Deschamps siehe oben S. 260).

Trochäische Sechssilber (6 —).

Diese Zeile ist, mit sich selbst verbunden, in der geistlichen Poesie weniger selten als in der weltlichen. Über Taktwechsel und rein daktylischen Wortschluß in derselben siehe S. 262 und 265.

Abaelard hat (Hymnen 60 61) 15 Strophen zu 4, gereimt zu 2, ohne h mit nur 3 Tw. Die 6 Strophen von Bur. 86 p. 49 'Versa est' beginnen mit 2 mal (6 — a + 6 — b); dagegen finden sich in Mone's Hymnen viele Strophen von 2 mal (6 — a + b) in 789 1051, von 6 — aabb in 790 813; 29 Strophen zu 6 — aaa + 5 — b, 6 — ccc + 5 — b, 6 — ddd + 5 — b in No. 498 'Ave maris stella veri dei', also Erweiterung von 6 — + 5 —. (Die Verbindung 6 — b + 6 — b bildet die 2. Zeile der Strophe, in welcher vor 1141 die Vita Liudgeri geschrieben ist). Den ersten Teil bildet 6 — in verschiedenen Zeilenverbindungen, so in Bur. 140 p. 211 'Tempus est' 8 Strophen zu 6 — a + 4 — b, 6 — + 4 — b, und in 100 p. 178 'Ver redit opt.' (6 — a + 4 — b) × 2 + 6 — c + 4 — d + 6 — ee + 4 — d. Dann in 6 — x + 5 — von welcher Zeile Mone No. 209 'Adoro te devote' 7 Strophen zu 4, gereimt zu 2 bietet; Bur. 107 p. 184 'Jam jam ridet' besteht aus 3 Strophen zu 6 — + 5 — a, 6 — + 5 — a, 7 — b + 6 — + 5 — b. Vier Langzeilen zu 6 — + 7 — a stehen in Mone 372 'Promissa mundo' Strophe 7; je 2 solche finden sich im Anfange der 5 Strophen von Bur. 23 p. 25 'Crucifigat omnes'. Die Verbindung 6 — a + 7 — a + 7 — a + 6 — b findet sich in den 7 Strophen von Omer 26 'Anno revirente'. Den Schluß der Zeilenverbindung bildet 6 — in den 4 Zeilen zu 4 — + 6 — in Abaelard's Planctus V und in den Verbindungen 5 — + 6 —, 5 — + 6 —, 6 — + 6 —, 7 — + 6 — (I), 8 — + 6 — und 8 — + 6 —. Die 5 Strophen von Bur. 124 p. 198 'O consocii' bestehen aus 5 — a + 6 — b, 5 — a + 6 — b, 6 — + 6 — b, 4 — + 6 — b.

Trochäische Siebensilber (7 —). Wir fanden schon in der vorigen Periode den zweiten Teil des trochäischen Fünfehnsilbers, die Zeile zu 7 —, von demselben abgetrennt und als selbständige Zeile teils mit sich selbst, teils mit anderen Kurzzeilen zu Verbindungen zusammengestellt, welche die quantifizierenden Dichter nicht gekannt hatten. Dieselben sind in dieser zweiten Periode weit zahlreicher und wichtiger. Über den Taktwechsel in dieser Zeile siehe oben S. 262, über den hiebei möglichen rein daktylischen Wortschluß S. 266.

Zunächst geht die Zeile oft mit sich selbst Verbindungen ein: 7 — + 7 —.

7 — x + 7 — a, mit Reim nur in jeder zweiten Kurzzeile. *Abaelard* hat (in den Hymnen 58 und 59) 44 solche Langzeilen, gereimt zu 2, während in den dazu gehörigen Hymnen 56 und 57 die ersten Kurzzeilen unter sich reimen zu 7 — a + 7 — b. Der Kern des (sonst mit vielen fremden Lappen aufgeputzten) Weihnachtspiels der Carmina *Burana* 202 p. 80—89 ist in dieser Zeilenart geschrieben: 43 Strophen zu je 4 Langzeilen, gereimt zu 4; auch in Bur. 28 p. 33 'Nomen a' finden sich 4, dann 3, dann 4 solche Langzeilen mit gleichem Reim. Häufig in den Ludi des Hilarius (Du Méril Origines p. 226 229 231 245 251). *Walther* von Chatillon hat in I und II unter die Strophen von 7 — + 6 — a an beliebigen Stellen Strophen (im ganzen 9) eingeschoben, die aus 3 Zeilen zu 7 — + 7 — a und einem bald vollständigen, bald unvollständigen, aber mit jenen 3 Zeilen reimenden Hexameter bestehen; vgl. die Zeilen zu 7 — + 6 — S. 309. No. IX dagegen besteht aus 131 Zeilen zu 7 — + 7 — a in Reimgruppen von 4, 5, 6 oder 8 Zeilen, mit 5 h, vielen Tw und daktylischem Wortschluß in 50 52 103 106; dazwischen stehen einmal 19, dann 12 Hexameter mit und ohne Reim.

Die Verbindung zweier unter sich reimenden Zeilen zu 7 —, also 7 — a + 7 — a, ist nicht selten. *Abaelard* hat im 5. Planctus 16 Zeilen und im 6. Planctus 56 Zeilen, die meistens zu 2, oft auch zu 4 gereimt sind. Das Gedicht auf ein Ereignis von 1128 bei Du Méril 1847 p. 260 'Huc ades Calliope' mit vielen unreinen oder unvollständigen Reimen besteht aus 156 Zeilen in Strophen zu 4, gereimt zu 2 oder 4; darin die Zeilen: 'Cleri defensor pius' und 'Nec audebat quis tuam (quispiam?)'. In derselben Zeile ist gedichtet das von Waitz veröffentlichte Liebesconcil 'Veris in temporibus' (Zeitschr. f. d. Alt. 7, 1849, p. 160), 238 Langzeilen mit meistens reinen Reimen; vgl. noch Du Méril Origines p. 167 (Tres magi, Orleans). Doch scheint diese Zeilenart wegen der zu rasch sich folgenden gleichen Reime als eintönig nicht viel Anklang gefunden zu haben.

Die Verbindung von 7 — a + 7 — b, 7 — a + 7 — b, also mit gekreuztem Reime, gefiel weit mehr. Schon *Abaelard* hat (Hymnen 56 und 57) 11 Strophen zu je 2 Langzeilen der Art:

dann 4 Strophen in Planctus II. Bur. 164 p. 227 'Transit nix' besteht aus 5 Strophen von je 3, und 87 p. 50 'Dum Philippus' (von a. 1208) aus 1 Strophe von 4 solchen Zeilen. Der *Archipoeta* No. VII hat 11 Strophen von je 3 Zeilen zu 7 — a + 7 — b, ohne h und in den 16 Zeilen zu 7 — mit Tw keinen daktylischen Wortschluß; (verbessere aus der Hschr.: 3, 3 crederis; 6, 2 David mansuetior; 6, 3 fehlt 'Et').

Lehrreich ist es zu sehen, wie *Adam* die Siebensilber mit einander verbunden hat. II 80 folgen sich aa, bb, cc, bb. Von den Zeilen a + b stehen 2 Paare I 214; II 191; 4 Paare II 252; 3 Zeilen II 323; 4 Zeilen I 18 und 8 Zeilen mit den gleichen Reimen I 133. Viel häufiger hat *Adam* die Zeile 7 — a + 7 — b durch Vervielfältigung der ersten Kurzzeile zur Reimstrophe erweitert. Die, wie die Stabatstrophe, gebildete Strophe 7 aabccb findet sich einzeln in vielen Gedichten, ja I 74 und I 323 bestehen gänzlich aus je 9 solchen Strophen. Die aus drei solchen Gliedern bestehende Strophe ist, wie bei den Zeilen 8 — + 7 —, so auch hier selten; I 54 ist eine, II 176 2 Strophen zu aab ccb ddb. Dagegen ist aaab cccb häufiger (I 54 306. II 82 240 285 293 456?); sogar aaaabcccb ist nicht selten I 229. II 20 116 204. In I 82 wechselt die Reimstellung: 4 Strophen haben aaabccb, je 1 hat ababccb und aaaabbb.

So werden wir uns nicht wundern, aus den Zeilen zu 7 — auch sonst verschiedenartige Reimstrophen gebildet zu sehen. 5 Reihen von 7 — aaa hat Bur. 202, 43 p. 91, 12 Mone 377 'Virgo parit filium'. 16 Strophen von 7 aaaa hat *Abaelard* in den Hymnen 78—81; 2 Reihen von je 6 Zeilen mit gleichem Reim in Planctus IV. Je 1 Strophe zu aab ccb in Planctus IV und VI; dieselbe Strophe hat Hilarius bei Du Méril Origines p. 227 228 274. In Flacius 71 'Beatis nos' folgen sich 29 Zeilen auf io. Der Leich im Brit. Mus. Egerton 274 'Inter membra singula' (Philippe de Grève? bei P. Meyer Archives des miss. II 3, 280) beginnt mit 7 — abc abc; ebenda folgt die Strophe aab ccb. 6 solche bilden Bur. 88 p. 171 'Tempus instat'; aus derselben bestehen auch die 30 Zeilen des Hymnus 'Veni Sancte Spiritus' Mone 186, nur daß hier alle dritten Zeilen auf ium reimen. Bur. 129 p. 203 'Laboris remedium' besteht aus 6 Strophen zu 7 — aaabab, Omer 23 aus 7 Strophen zu aababa, Omer 17 aus

7 Strophen zu aabaaba, 18 aus 4 Strophen zu abababcc, Flacius 95 aus 3 Strophen zu ababaaab, Flac. 67 aus 7 — ababab, dann 7 — a + 4 — b und wieder 7 — abab, Flac. 47 endlich aus 7 — ababababccdd. (21 Strophen zu 7 — aabaab enthält die Vita Isidori 'In laudem ecclesiae' bei Migne 82 p. 50.)

Von den Zeilenverbindungen, in welchen 7 — einer anderen Zeile vorangeht, ist die ungleichste 7 — + 4 —. Sie ist, wie ich glaube, aus der Nachahmung der im Gesange häufigen Wiederholung der letzten 4 Silben entstanden; deshalb ist der gleiche Reim in 7 — a und 4 — a nicht selten. In Bur. 45 p. 135 u. 275 'Grates ago' findet sich diese Zeile öfter; der Refrain von 59 p. 150 besteht aus 3 Zeilen zu 7 — a + 4 — a; 38 p. 126 'Olim sudor' Strophe 7=8 besteht aus 7 — a + 4 — a, 7 — b + 4 — b; 4 — c + 7 — c, 7 — d + 4 — d + 3 — c; vgl. die Zeilen in Bur. 130 p. 203, und mehr in Bur. 159 p. 224; dann die Sequenz des Petrus Bles. 'Olim militaveram' (Migne 207 p. 1129) Strophe 5 u. 6 und den dort folgenden Leich 'Qui habet aures' Strophe 3 12 13.

Nicht so häufig ist die Zeile ohne Reim in 7 —. *Abaelard* hat in den Hymnen 82 und 83 die 3. und 4. Zeile von 5 Strophen gebildet aus 7 — x + 4 — a; nur in einer Strophe reimt 7 — mit 7 —. Ähnlich hat *Adam* I 305 'Ecce dies preoptata' Strophe 5: 7 — + 4 — a, 7 — + 4 — a, + 4 — b; 7 — c + 4 — d, 7 — c + 4 — d, + 4 — b. Die 5 Strophen von Bur. 139 p. 210 'Volo virum' beginnen mit 4 Zeilen zu 7 — x + 4 — a, und der Refrain von 57 p. 149 'Dum prius' besteht aus 7 — + 4 — a, 7 — + 4 — a, 7 — b + 7 — b. Flacius 70 'Magnum nomen' besteht nur aus 4 solchen Zeilen.

Öfter wurde die Zeile 7 — a + 4 — b angewendet. Mone 324 'Dei matris' besteht aus 7 Strophen von 4 Zeilen zu 7 — a + 4 — b und dazu 7 — a. Die 8 Strophen von Bur. 56 p. 148 'Sevit aure' (besser im Codex Christin. und bei Wright Mysteries p. 114) beginnen mit 7 — a + 4 — b, 7 — a + 4 — b + 7 — b. Die 5 Strophen von Omer 8 'Excitatur caritas' beginnen mit je 2 Zeilen der Art. Flacius 65 'Homo mundi' besteht aus 5 Zeilen zu 7 — a + 4 — b, dazu 7 — a + 7 — a und einem mir unklaren Schlusse. Das lateinisch-provenzalische Lied Bur. 81, Strophe 3 cui tant a ben beginnend, dessen Anfang, wie ich bei

anderer Gelegenheit nachweisen werde, No. 169 p. 231 'Doleo quod nimium' bildet, hat die hübsche Strophenform 7 — a + 7 — a + 7 — a + 4 — b, 7 — a + 4 — b. In Bur. 38 p. 125 'Olim sudor' Strophe 1 und 2 ist unter die Zeilen zu 7 — ein einzelner Viersilber gemischt.

Von der Verbindung 7 — a + 4 — b finden sich bei *Abaelard* im V. Planctus 4 Paare, 2 Paare in Mone 372 'Promissa mundo'. 5 Paare 7 — x + 4 — aa hat Hilarius bei Du Méril Origines p. 246. Häufiger sind die Erweiterungen; so in *Abaelards* VI. Planctus 4 Strophen zu 7 — aab + 4 — c + 7 — b + 4 — c; in Bernhards Sequenz 'Laetabundus' folgen auf 4 Absätze zu 7 — x + 7 — x + 4 — b, 2 zu 7 — a + 7 — a + 7 — a + 4 — b. Bei *Adam* finden sich 9 Strophen zu 7 — a + a + 4 — b, 7 — c + c + 4 — b in I 74; 1 Strophe in II 100 'Sexta passus'; von 7 — aaa + 4 — b, 7 — ecc + 4 — b finden sich 5 Strophen in II 481 (?), je 1 in I 252 und 342. Eine Variation bietet Bur. 15 p. 12 'Nulli beneficium' Strophe 1 zu 7 — ab + 4 — c + 7 — ab + 4 — c + 7 — ddec + 4 — c.

Aus der Verbindung von 7 — + 5 — a (einige Male mit Reim der Zeilen zu 7 —) bestehen die beiden ersten Zeilen der 9 Strophen in *Abaelard's* Hymnen 82—85; in Planctus III finden sich 2 mal je 3 Reihen zu 7 — a + 5 — b. Eine Variation bilden die Strophen der Hymnen 41—44 zu 7 a + b + a + 5 — c + 7 — a + 5 — c, und die 6 Strophen von Mone 1160 'Protomartyr Stephanus' (Guido von Basoches) zu 7 x + a, 7 x + a, 7 x + 5 — a. Eine noch stärkere Variation bilden die (entstellten) 5 Strophen von Flacius 81 'Si deus est animus' und 82, welche Gedichte zusammengehören, da die Strophe gleich ist und 'Si deus est animus' den Anfang von 81 und Schluß von 82 bildet (s. Dreves, *Analecta* XX 49); das Maß ist: 7 — a + b, a + b, 7 — c + 5 — c + 5 — d + 5 — d + 5 — d, + 7 — e + f, e + f.

14 Zeilen zu 7 — x + 5 —, alle einsilbig auf a reimend, hat Du Méril Origines p. 124, und 6 auf orum derselbe p. 115.

Die Vagantenzeile (7 — + 6 —).

Keine Zeile ist häufiger angewendet worden, als die wohlklingende Verbindung des trochäischen Siebensilbers mit dem trochäischen Sechssilber (s. J. Schreiber, *Vagantenstrophe*, 1894).

Wenn die 12 Strophen zu 4 Zeilen bei Petrus Damiani († 1072; Migne 145 p. 939) No. 63 'Ave David filia' wirklich von ihm wären, so wären sie das älteste Beispiel; allein dagegen spricht entschieden der volle zweisilbige Reim, der die 4 Zeilen jeder Strophe bindet und der in den andern Gedichten des Petrus Damiani ebenso wenig sich findet als bei den übrigen Dichtern dieser Jahre. So sind einstweilen die 4 Zeilen zu $7 \cup - a + 6 \cup - b$ bei *Abaelard* (*Planctus* II) das älteste Beispiel. Johannes Anglicus (bei Zarneke p. 69) bemerkte 'Rithmus qui constat ex XIII sillabis aliquando consonantiam habet duplicem ($7 \cup - a + 6 \cup - b$), aliquando unicam ($7 \cup - x + 6 \cup - b$). Von diesen Arten ist die letztere weitaus die häufigere.

Adam hat nur 4 Zeilen zu $7 x + 6 b$ in I 267 nebst einigen Erweiterungen. Weit verbreitet ist dagegen diese Zeile in der weltlichen Dichtung, und zu diesem Ansehen hat ihr vielleicht der *Archipoeta* verholfen. Schon oben (S. 263) habe ich bemerkt, daß er in der Zeile $6 \cup -$ sich keinen Taktwechsel gestattet. Er bindet stets 4 Zeilen durch gleichen Reim. No. IV besteht aus 128 Zeilen ohne h und mit 21 Tw in $7 \cup -$. (3, 1 Tuus in; 20, 1 hat auch die Handschrift *miseria*; vgl. Bur. 194, 1 p. 74). No. V, 100 Zeilen ohne h mit 26 Tw in $7 \cup -$; in 19, 1 ist 'sancto cum Martino' zu stellen (verbessere aus der Handschrift 2, 2 meis; 9, 3 ist vielleicht uideor in vereor zu ändern; 10, 2 habens (os?) decorum; 11, 2 nec; 11, 4 pro tuis). No. IX (codex Stabul.): 132 Zeilen ohne h mit 15 Tw in $7 \cup -$ (16, 2 ist 'potenter agens dicat' mit der Handschrift in 'potenter aggredditur' zu bessern; 8, 2 domini. 12, 3 debuit. 16, 4 census civitatum. 17, 3 foret. 18, 2 pro imperio, der einzige Hiat. 19, 1 semper. 21, 2 pre. 23, 4 annis. 26, 1 scriberem). No. X 'Aestuans intrinsecus' nur 100 nicht, wie in Bur. No. 172, 120 Zeilen, ohne h mit 13 Tw in $7 \cup -$. Ohne Tw in $6 \cup -$ ist z. B. auch Bur. 19 p. 19; 'Utar contra vitia'; denn 9, 3 'Si velit causari' und 11, 4 'ut bursa det granum' (Handschrift 'Et inbursant granum') beruhen auf Conjekturen, ebenso die 3 h in 4, 1. und 12, 3 u. 4. Roher ist der Versbau bei *Walther* von Chatillon in Strophen zu 4 mit gleichem Reim der 4 Zeilen, mit Tw in $7 \cup -$ und in $6 \cup -$ und mit anderen Unreinheiten, von denen allerdings manche durch eine vernünftige Kritik und Handschriftenbenützung werden beseitigt werden. No. III 80 Zeilen mit

etwa 3 h und vielen Tw. No. V 84 Zeilen; die beiden letzten Zeilen sind des Citats wegen schlecht gebaut. Zeile 17—19 wird durch 2 Distichen gebildet. No. VII 120 Zeilen, ohne h mit vielen Tw, mit daktylischem Wortschluß in Z. 40 und 63. In den übrigen Gedichten sind vierzeilige Strophen verwendet, deren drei erste Zeilen aus $7 \cup - + 6 \cup -$ bestehen, deren 4. Zeile jedoch durch einen vollständigen oder verstümmelten Hexameter mit dem gleichen Endreim gebildet wird; es ist dies fast immer eine sogenannte auctoritas, ein Citat aus einem bekannten Schriftsteller¹⁾. (Siehe ebensolche Strophen bei Hugo von Trimberg oben S. 253 Note und ebenda Strophen von nur 2 Vagantenzeilen + auctoritas. S. 304 sind Strophen notirt, wo der auctoritas je 3 Langzeilen zu $7 \cup - + 7 \cup - a$ voran gehen). No. VI besteht aus 17 solchen Strophen mit 2 h (?) und daktylischem Wortschluß in 43 und 67. No. I 22 Strophen zu $7 \cup - + 6 \cup - a$, unter welche 5 Strophen zu $7 \cup - + 7 \cup - a$ gemischt sind, ohne h, mit etwa 27 Tw in den 96 Zeilen zu $7 \cup -$ und 6 Tw in den 66 Zeilen zu $6 \cup -$. No. II 16 Strophen zu $7 \cup - + 6 \cup - a$ und 5 Strophen zu $7 \cup - + 7 \cup - a$; mit h in Zeile 78 und etwa 20 Tw in den 78 Zeilen zu $7 \cup -$ und wenigen in $6 \cup -$. Dieser Sorte von Strophe sind verwandt jene rohen Vagantenzeilen in Bur. 156 p. 221 'Dum quiete' Strophe 7 bis 11, wo auf 2 Zeilen zu 7 (8) $\cup - + 6$ (7) $\cup - b$ folgt 7 (8) $\cup - c + 6$ (7) $\cup - d$ mit einem Hexameter, dessen Cäsur auf c und Ende auf d reimt, der also $7 \cup - + 6 \cup - d$ vertritt (siehe oben und S. 253).

In den folgenden drei Gedichten ist, wie oben S. 264 bemerkt, bei Taktwechsel der Anfang der Zeile fast stets durch ein 1- und ein 2-silbiges Wort gebildet. Ganymed und Helena (Zeitschr. f. d. Alt. 18 p. 127), 67 Strophen zu 4 Zeilen, gereimt zu 4 mit etwa 8 h, 1 (h) und mit 10 Tw in $7 \cup -$ (darunter nur 9, 3 = 10, 3 *natúram*) und 4 Tw in $6 \cup -$. Jupiter und Danae (ebenda p. 457), 27 Strophen zu 4, ohne h und mit 15 Tw in $7 \cup -$ und 8 in $6 \cup -$, stets aus $\cup - \cup -$, gebildet (4, 2 *Quam erat coactus út ráperét Diónae?*; 21, 3 *iram* statt *viam*). Phyllis und Flora Bur. 65 p. 155, 79 Strophen zu 4 mit 2 h (11, 4. 40, 8) und 4 (h) und

¹⁾ Diese Neigung hat Walther wohl auch veranlaßt, die 3. u. 6. Zeile der Stabatstrophe VIII, 63 und 66 zu bilden aus

Si manus aere vacet Pauper ubique iacet.

mit 33 Tw in 7 — und 30 in 6 —, doch unter jenen nur 3, unter diesen nur 2 Tw mit —, alle andern mit —.

Der Scheirer Rythmus 'Post peccatum hominis' (Zeitschr. 23 p. 176), 54 Strophen zu 4 ohne h und mit (h) nur in 12, 4. 24, 3. 31, 4. 37, 3; Tw viele in 7 — wie in 6 —. (8, 1 Iudex inquit bone, fac, ne?; 11, 1 Hoc ignosci poterat?; 11, 4 Quod lascivo rapuit morsu, non avaro: Handschrift richtig; 12, 1 sub tot aestibus? 28, 2 Et regni divitias?; thesauri et splend. Handschrift; 48, 1 tot ac unum esse?). Das größte, in dieser Zeilenart geschriebene Gedicht ist wohl der aus 224 Strophen = 896 Zeilen bestehende Rythmus des Haymarus de expugnata Accone; die Form ist nicht eben rein; er hat nicht viele h, aber viele Tw, vermeidet jedoch den daktylischen Wortschluß (denn in 123, 398 und 536 ist galéa zu betonen, so 'néc galéae nóstrae sūnt | éis ádvérsátae; 364 mortí dant feruentes?, 370 nostri est peccati? 479 pavimenta domuum?, domini H); er reint nicht nur prophanos: libera nos, sondern auch discessit: unde sit. Welcher Unterschied ist zwischen feinem und rohem Zeilenbau, kann man in den zwei Rythmen sehen, die unter Gotfrid's von Viterbo Namen gedruckt sind. Der eine aus dem Pantheon XXIII (Mon. Germ. Script. XXII p. 305) 'Viri venerabiles viri' hat in 35 Strophen zu 4, gereimt zu 4, nur 4 h vor est, 1 vor in und 1 (h), dann 6 Tw in 7 — und 5 Tw in 6 —, doch stets mit —, also 'ut sánet egrótum'. (Zu bessern sind wohl die Zeilen zu 7 — Non in lumbis Habrae: Abrahæ? vgl. Hebr. 7, 9; O pugna innarrabilis: mirabilis cod. B 2; qui semel introivit: introiit; dann 6 — debuit iudici: indici?

Falsch sind die Zeilen Nos vincimus diabolum per sancte crucis signum: Vinc. diab. nos per crucis signum?; Hanc Christus ecclesiam ab inferis erexit; ab?). Dagegen die 48 Strophen 'Gesta Heinrici VI auctore ut videtur Gotifredo' ebenda S. 334 'Guilielmus moritur' haben zwar im ganzen wenig h und in den Zeilen zu 6 — nur 10 Tw (—, — und —), allein in den 192 Zeilen steht statt 7 —: 23 mal 7 —, 14 mal 6 — und 3 mal 8 —; in den übrigen 148 Zeilen zu 7 — sind allerdings sehr wenig Tw. (Etwa 2000 Zeilen in Strophen zu 4 umfassen die dem Anselmus Lucensis zugeschriebenen meditationes, Migne 149 p. 591—629).

Ziemlich selten ist die Verbindung 7 — a + 6 — b. Abaelard Planctus II hat 4 Zeilen der Art.

Variirt findet sich die Zeile in mannigfacher Art, am häufigsten so, daß die Zeile zu 7 — oder die zu 6 — wiederholt wird. Adam I 267 Strophe 8: 7 — x + 6 — a, 7 — x + 6 — a, 7 — b + 7 — b + 6 — c; 7 — x + 6 — d, 7 — x + 6 — d, 7 — e + 7 — e + 6 — c; hierauf Strophe 9: 7 — aab + 6 — ccd, 7 — eeb + 6 — ood. II 247 die harmonische Strophe 7 — aa + 6 — b, 7 — cc + 6 — b, eine Strophenform, die in der geistlichen Dichtung nicht selten ist; z. B. Heu quam vana vanitas bei Huemer in Wiener Studien V, 1883, S. 150. Dieselbe wurde durch Vermehrung der Zeilen 7 — erweitert; so finden sich bei Daniel Thes. 5, 67 zuerst 2 Strophen zu 7 aa 6 b + 7 cc 6 b, dann je eine Strophe zu 7 aaa 6 b + 7 ccc 6 b und 7 aaaa 6 b + 7 cccc 6 b. Bur. 47 p. 136 'Laetabundus rediit' besteht aus 5 hübschen Strophen von 2 Zeilen zu 7 — a + 6 — b, denen die Erweiterung 7 cc 6 d + 7 ee 6 d folgt; das Gedicht ist frei von h und Tw. Bur. 101 p. 179 'Veris leta' besteht aus 4 Strophen zu 7 — a + 6 — b, 7 — a + 6 — b, 7 — c + 6 — b, 7 — c + 7 — b, wobei die Reime von 7 — öfter nur einsilbige sind. Bur. 137 p. 209 'Pre amoris' besteht aus 5 Strophen zu 7 — a + 7 — a + 6 — b, 7 — (a) + 6 — b mit einigen unreinen Reimen. Bur. 10 p. 8 'Dum iuventus' besteht aus 4 Strophen zu 7 — a + 7 — a (= 3 — a + 4 — a) + 7 — a + 6 — b + 7 — c (= 3 — c + 4 — c) + 6 — b.

(1905 Über die in Deutschland vorkommenden Vagantenzeilen mit Silbenzusatz, also mit 8 — oder 8 — oder 9 — statt 7 —, und mit 7 — statt 6 — siehe oben S. 250—256).

Die Zeilenverbindung 7 — x + 7 — a bildet bei Du Méril 1847 p. 125 'Scribere proposui' ein Gedicht von 6 Strophen zu je 3 Zeilen, ohne h; es sind in den 19 Zeilen zu 7 — nur 2 Tw, in den 19 Zeilen zu 7 — 6 Tw. 14 Zeilen ohne Tw in 7 — und nur 2 Tw in 7 — bei Hilarius, Du Méril Origines p. 241. Eine Strophe von 4 × (7 — x + 7 — a) in Bur. 202, 37 p. 90; vielleicht je 2 solche Zeilen in Bur. 31 p. 115 'Janus annum' Strophe 3 4 5. Strophen von 2 Zeilen zu 7 — a + 7 — b finden sich 2 in Bur. 46 p. 136 'Clausus Chronos' Strophe 3 4; 20 Strophen bei Conrad von Ganung 'Salve saluberrima' (Mone 233) ohne Tw in 7 — wie in 7 —, nur 1 mal 'Cor méum

complextere'. Zur Strophe ist diese Verbindung auf die gewöhnliche Weise erweitert bei *Abaelard* Planctus II in dem zweimaligen $7\text{---}a + 7\text{---}a + 7\text{---}b$, $7\text{---}c + 7\text{---}c + 7\text{---}b$, und bei Hilarius, Du Méril Origines p. 231. In Bur. 134 p. 207 'Lude ludat' Strophe 2 und 3 folgt auf 2 Zeilen zu $7\text{---}a + 7\text{---}b$ die Erweiterung $7\text{---}c + 7\text{---}c + 7\text{---}b$. In den beiden Strophen $7 = 8$ von Bur. 39 p. 128 'Quocunque modo' folgen auf 3 Zeilen zu $7\text{---}a$ 4 Langzeilen zu $7\text{---}x + 7\text{---}b$.

Die Verbindung $7\text{---}a + 8\text{---}b$ findet sich 2 mal in Bur. 35 p. 119 'Captus amore' Strophe 11, und je 2 mal am Schluß der 3 Strophen von Bur. 170 p. 65 'O curas hominum'. 2 Zeilen zu $7\text{---}x + 8\text{---}a$ in Bur. 202, 5 p. 81 (Ut haec [virga] floruit | omni carens nutrimento).

Von den Verbindungen, in welchen die Zeile zu 7--- die zweite Stelle einnimmt ($4\text{---} + 7\text{---}$, $6\text{---} + 7\text{---}$, $8\text{---} + 7\text{---}$, $8\text{---} + 7\text{---}$), will ich die Verbindung zu $4\text{---} + 7\text{---}$ hier behandeln. Diese alte Zeile (siehe S. 215) hat am meisten *Abaelard* verwendet. Die Hymnen 86—94 bestehen aus 32 Strophen von je 4 Zeilen zu ($4\text{---} + 7\text{---}aabb$) und 2 Zeilen zu ($4\text{---} + 5\text{---}cc$). Während in den Zeilen $4\text{---} + 5\text{---}$ nicht selten 4--- steht, findet es sich in den Zeilen zu $4\text{---} + 7\text{---}$ nicht (Hymnus 90 ändere Qui si palma | non pollemus martyrum statt 'nostrum'). In den Hymnen 80 und 81 hat *Abaelard* 4 Strophen zu je 4 Zeilen $aaaa$; die Zeilen zu $4\text{---} + 7\text{---}a$ sind parallel den Zeilen zu $4\text{---}a + 4\text{---}a + 3\text{---}b$ in den Hymnen 78 und 79. Die 3. und 4. Zeile der 4 Strophen der Hymnen 84 und 85 ist aus $4\text{---} + 7\text{---}a$ gebildet und parallel zu $7\text{---}(a) + 4\text{---}b$ in den Hymnen 82 und 83; auch hier steht niemals 4--- statt 4--- . *Hilarius* bei Du Méril, Origines p. 244—246, hat 2 Strophen zu ($4\text{---} + 7\text{---}$) $aaaa$ und 2 Strophen zu aaa , stets mit 4--- . Bei *Adam* sind die Zeilen zu $4\text{---} + 7\text{---}$ in I 140 unsicher, sicher die je 2 Zeilen II 239 und II 383. Zur Strophe verwendet ist die Zeile bei Daniel Thes. 5, 231 'Agnus dei collaudetur' ($4\text{---} + 7\text{---}a$) $\times 2 + 7\text{---}a$, ($4\text{---} + 7\text{---}a$) $\times 2 + 7\text{---}a$, wo 1 mal die Pause nach 4 vernachlässigt ist. Das Schema der 3 Strophen von Bur. 127 p. 201 'Amor telum' ist: ($4\text{---} + 7\text{---}a$) $\times 2 + 7\text{---}b$, ($4\text{---} + 7\text{---}c$) $\times 2 + 7\text{---}b$, $11\text{---}d + (4\text{---} + 7\text{---}x)$

$+ 6\text{---}d$; doch ist in $4\text{---} + 7\text{---}$ einmal die Pause vernachlässigt, und statt 4--- steht 2 mal --- .

Jambische Siebensilber 7--- .

Über den Taktwechsel, der in dieser Zeile an 2 Stellen eintreten kann, und über hiebei vorkommenden rein daktylischen Wortschluß siehe oben S. 263 und 268. Die Zeile ist nicht häufig und findet sich meist nur in Verbindung mit andern.

Abaelard eröffnet den Planctus IV mit 6 Zeilen zu 7--- mit gleichem Reim. Das längste Gedicht ist das auf die Eroberung Jerusalems Du Méril 1847 p. 255 'Jerusalem letare', 35 Strophen von 3 Zeilen, gereimt zu 3, mit dem Refrain 'Jerusalem exulta'; h 0, 51 Tw, darunter 8 rein daktylische Wortschlüsse. Wegen der reinen Reime ist es mir fraglich, ob das Gedicht schon 1099 entstanden ist.

Mit anderen Zeilen gemischt ist 7--- in Bur. 126 p. 200 'Ob amoris', wo in den 5 Strophen auf $7\text{---}aaa$ folgt $8\text{---}b + 7\text{---}a + 8\text{---}b + 7\text{---}a$, mit 16 Tw in 7--- , aber ohne daktylischen Wortschluß und ohne h im ganzen Gedicht; in den 8 Strophen von Omer 32 'Sole regente' folgen auf $7\text{---}aaa$ die jambischen Zeilen $4\text{---}b + 6\text{---}b + 4\text{---}c + 4\text{---}c$, $+ 6\text{---}b$ (b im ganzen Gedicht = ula), mit 10 Tw in 7--- , doch ohne h und ohne daktylischen Wortschluß im ganzen Gedicht.

Außerdem daß 7--- gern zum Abschluß von Strophen oder Strophenteilen benützt wird, findet sich eine größere Anzahl solcher Zeilen unter andere gemischt in dem rohen Gedicht Bur. 35 p. 119 'Captus amore' Strophe 3 = 13; 1; 17 und sonst, und in den Knittelversen von 17 p. 14 'In huius mundi'.

Zeilenverbindungen, in denen 7--- den Anfang bildet, sind selten. *Adam* I 306 hat eine Strophe (7) zu $7\text{---}x + 4\text{---}a + 7\text{---}x + 4\text{---}a + 7\text{---}b$, $7\text{---}x + 4\text{---}c + 7\text{---}x + 4\text{---}c + 7\text{---}b$. Bur. 35 p. 120 'Captus amore' Strophe 11 bietet $4 \times (7\text{---}a + 6\text{---}b)$ z. B. 'Ex fraudibus alternis | et ignominia' und Bur. 122 p. 196 'Dum estas' 6 mal dieselbe Langzeile; in beiden Fällen haben sowohl 7--- als 6--- reinen jambischen Tonfall ohne Tw. Eine Erweiterung dieser Zeile ist das Maß der 5 Strophen von Omer 13 'Latebat in scriptura' zu $7\text{---}a + 7\text{---}a + 6\text{---}b + 6\text{---}b + 7\text{---}a + 6\text{---}b + 7\text{---}a$

(mit dem Refrain von 2 mal: 4 — c + 4 — c + 7 — a); in Strophe 1 und in der letzten Zeile der Strophen 2—5 reimt 7 — stets mit *ura*, während in den Strophen 2—5 die 3 ersten Zeilen zu 7 — im Reime wechseln; h 0, in den 22 Zeilen zu 7 — 1 Tw.

Häufiger sind die Verbindungen, in welchen 7 — sich an eine andere Zeile anschließt. Über 4 — + 7 —, 6 — + 7 — und 6 — + 7 — wird am Schlusse bei den Maßen des Ludus de Antichristo zu handeln sein. Häufiger ist 7 — + 7 — und vor allem 8 — + 7 —; sehr selten ist 4 — + 4 — + 7 —.

Jambische Achtsilber (8 —).

Über den in dieser Zeile an 2 Stellen möglichen und äußerst häufigen Taktwechsel und über hiebei vorkommenden rein daktylischen Wortschluß siehe oben S. 263 und 268. (Über die nach französischer Rythmik gebauten abscheulichen Achtsilber des Eustache Deschamps siehe oben S. 260.)

Die Zeile kommt meist in Gruppen von 4 Zeilen vor, mit der Reimfolge *aabb* oder *abab* oder *aaaa*. Je 4 Zeilen mit dem Reim *aabb* finden sich zunächst im Prolog der a. 1118 abgeschlossenen Polenchronik des sogenannten Martinus Gallus, 56 Zeilen ohne h, aber mit 9 daktylischen Wortschlüssen in den 31 Zeilen mit Tw. 22 Strophen zu *aabb* hat *Abaelard* in den Hymnen 37—40; in den Hymnen 1—9, 45—47 und 51 folgen auf 2 Zeilen zu 8 — *aa* 2 Zehnsilber zu *bb*. In den Hymnen 52—55 hat *Abaelard* 25 Strophen mit gekreuzten Reimen *ab ab*; in *Planctus II* und *VI* im ganzen 6 Strophen zu *aaaa*. In diesen etwa 360 Zeilen fand ich nur einmal daktylischen Wortschluß. In der Mischung des Reimes geht *Adam* viel weiter als *Abaelard*; die vierzeilige Strophe hat meistens die Reimstellung *ab ab*, oft aber auch *aa bb* und *aaaa* (*abba* fand ich nicht); vgl. I 63 10 Strophen; I 281 13 Strophen; II 8 14 Strophen; II 13 13 Strophen; II 303 13 Strophen; II 434 13 Strophen (viel *aaaa*). II 157 'Aeterni festi' hat mit Ausnahme der Strophen 4, 3 und 4 (e); 5 (it); 7. 1 und 2 (e) 9, 3 und 4 (at) in den 15 Strophen nur einsilbigen Reim auf a; dieser Umstand und Verse 'mélior est quam millia', der falsche Reim 'Quae velle pótest méns pia', der Reim 'Quae prae-fulget Augustinus' in Strophe 13 unter lauter Reimen auf a machen die Autorschaft des Adam höchst zweifelhaft; auch II 494 'Coeli

cives appl.' kann schon wegen der Reimstellung (nur *aa bb*) kaum von Adam sein. Bei andern Dichtern findet sich diese Mischung kaum; bei Bernhard 'Jesu dulcis memoria' (Migne 184 p. 1317) 48 Strophen zu 4, gereimt zu 4, mit 2 daktylischen Wortschlüssen; bei Hildebert (Migne 171 p. 1339) 'Cum dies mortis': 105 Strophen zu 4, gereimt zu 4 mit etwa 26 h, ohne 8 — (denn in *Vitam contempsi supernam* ist *superam* zu bessern), und ohne daktylischen Wortschluß (denn in der Schilderung des Paradieses ist 'Ager additur lucidus Jamque sub agro lucidus' in *aditur* und *Fonsque* zu bessern). Du Méril 1847 p. 266 ff. hat drei Gedichte veröffentlicht, die sich auf dasselbe Ereignis a. 1128 beziehen; sie bestehen aus Strophen zu 4 Zeilen, gereimt zu 4; im 1) 'Pro dolor ducem p. 266 zu 14 Strophen finden sich 6 h, 8 mal trochäischer Schluß wie *patrem tuum jugulasti*, 1 mal *tánti scéleris conscii*; im 2) 'Carole gemma' p. 268, 13 Strophen, 4 h, die Schlüsse *sine fine* und *corde pio* und 4 daktylische Wortschlüsse; im 3) 'Descripta morte' p. 270, 36 Strophen, h 5, etwa 7 trochäische Schlüsse und mindestens 17 rein daktylische Wortschlüsse, so daß hier von rythmischem Bau der Zeile keine Rede ist, sondern nur von gleicher Silbenzahl und meistens gleichem Zeilenschluß. In den 34 Strophen vom Jahr 1223 'Plange primatus' (Du Méril 1847 p. 277) finden sich 14 Zeilen mit unreinem Schlusse, aber nur der eine, unsichere daktylische Wortschluß: *Libera nunc de carcere*.

Von späteren kunstvolleren Dichtern werden aus den Zeilen zu 8 — mannigfache Reimstrophen gebildet. So besteht Bur. 5 p. 4 'Vide qui nosti' aus 3 Strophen zu *abba*, *cddcc* ohne h und ohne daktylischen Wortschluß. Bur. 165 p. 228 'Prata iam rident' aus 4 Strophen zu *ababcxc* ohne daktylischen Wortschluß. Mancherlei Reimstrophen finden sich in den von Flacius veröffentlichten späteren Gedichten, so No. 23 *aabccb* (3 Strophen); 94 *abab*, *baab*; 113 *abababab* (3 Strophen); 30 (2 Strophen) *ababcc*, *abba*, *abb*; No. 85 und 86, die zusammengehören, *abab aabb*, *aab aabb*; No. 87 *aaabbb bbbccddd*; No. 69 mit Einschlebung von 4 — *aaab* + 4 — *b* + *bb* + 4 — *b* + *bb*; eine noch künstlichere Stellung in Brit. Mus. Egerton 274 (Philippe de Grève?, bei P. Meyer in Archives d. miss. II 3 p. 281) 'Inter membra' Strophe 12—17 und bei Bernhard 'Dic homo cur' (Migne 184 p. 1315; oben S. 282).

Von den Verbindungen, welche 8 — mit andern Zeilen ein-
geht, ist die von 8 — + 4 — sehr häufig; denn in den künst-
licheren Gedichten wird 8 — oft zerlegt in 4 — + 4 — z. B.
Omer 13 'Latebat in' Refr. 'O partium | disparium | mirabilis iunc-
tura | Remedium | nascentium | de carne peritura' statt 8 — +
7 —; so findet sich die Verbindung von 4 — und 8 —, z. B.
oft in der Sequenz 'Olim militaveram' und in dem Leich 'Qui
habet aures' bei Petrus Blesensis (Migne 207 p. 1127 und 1129).
Hilarius bei Du Méril Origines p. 276 hat 2 Strophen zu 8 —
aaa + 4 — b, 8 — ccc + 4 — b. Du Méril Origines p. 110
(Resurrectio aus Orleans) hat 9 Strophen zu 8 — aa + 5 — b
mit unreinem Reim. Die Verbindung von 8 — und 6 — ist
selten; z. B. Bur. 146 p. 216 'Ich was ein'; vgl. Omer 19 'Im-
perio eya': 4 — a + 4 — a + 4 — a + 4 — a + 6 — b,
4 — a + 6 — b. Die Verbindung 8 — a + 7 — a, die in
der früheren Periode bei Petrus Damiani (Migne 145 No. 40 121
172) häufig ist, habe ich in dieser Periode nicht gefunden, wenn
man nicht Adam II 80 Strophe 6 zu 2mal 4 — a + 4 — a +
7 — b hierher rechnen will.

Die wohlklingende Verbindung 8 — a + 7 — b = dem poli-
tischen Vers der Neugriechen hat immer mehr Beifall gefunden.
Adam I p. 48 'Hac die festa concinat' hat 11 Strophen zu je 2
Zeilen ohne Reim in 8 —; in den 22 Zeilen zu 8 — sind nur
3 Tw, in den 22 Zeilen zu 7 — nur 2 Tw. Bur. 202 p. 94
No. 62 5 Strophen zu je 2mal (8 — a + 7 — b); in Bur. 36
p. 122 'Si quem Pieridum' bestehen die Strophen 11—14, 25—27
und in 174 p. 234 'Si quis Deciorum' die Strophen 10 11 21 22
aus je 2 Zeilen zu 8 — a + 7 — b mit manchen Tw, aber
keinem daktylischen Wortschluß. Die Gedichte des Priors Conrad
von Gaming, Mone 901 'Ave matrona nobilis' und 957 'Salve
Gregori maxime' bestehen ebenfalls aus (24 und 18) Strophen zu
je 2 Zeilen zu 8 — a + 7 — b mit sehr wenig Tw und keinem
daktylischen Wortschlusse. Zwei solcher Langzeilen bilden den
Anfang der 3 Strophen von Bur. 68 p. 38 'Amaris stupens'.
Hilarius hat bei Du Méril Origines p. 230 und p. 253 je 1 Strophe
zu (4 — a + 4 — a + 7 —) aabb. (3 solche Langzeilen 'O
fallax Juda proditor, magistrum tradidisti' aus dem Spiel von Tours
siehe Fragmenta Bur. S. 96.)

Die Zeile ist variirt in Bur. 16 p. 13 'In Gedeonis area', wo
6 Strophen ohne h bestehen aus 3 mal (8 — a + 7 — a) +
7 — b + 8 — a + 7 — b, ohne daktylischen Schluß in den
Zeilen zu 8 — oder 7 —. Eine ähnliche Strophe findet sich
3 mal in Flacius No. 18 'Hi sunt sal': 3 mal (8 — a + 7 — b)
+ 7 — b + 8 — c + 8 — c + 7 — b; dieselbe Strophe steht
in No. 19 'Caput in caudam', so daß man 18 und 19 verbinden
möchte, wenn nicht am Schluß von 18 eine Strophe aus 7 —
stünde. Flacius 89 'Veni creator' besteht aus 3 Strophen zu
2 mal (8 — a + 7 — b) + 3 mal 6 — c + 7 — b; No. 105
'Relegentur ab' aus 3 Strophen zu 8 — abab + 7 — c, +
8 — b + 7 — c; No. 93 'Pater noster commiserans' aus 8 —
ababcc + 7 — d, + 8 — ee + 7 — d und nach dem Stücke
von 2 mal (8 — n + 7 — o) aus dem Schlusse von 8 — hh +
7 — i, + 8 — kk + 7 — i. Diese Strophe zu 8 — aa +
7 — b, + 8 — cc + 7 — b findet sich 2 mal in dem Leiche
in Brit. Mus. Egerton 274 'Inter membra' (Philippe de Grève? bei
P. Meyer in Archives d. missions II 3 p. 280) und scheint später
beliebt geworden zu sein; die großen, aber späten Gedichte bei
Flacius p. 90—100, p. 175—189, p. 482—495 (nach 1312) bestehen
aus solchen Strophen.

Selten findet sich 8 — als zweites Glied einer Zeilenver-
bindung; so in 7 — + 8 — und in 8 — + 8 —.

Trochäische Achtsilber (8 —).

Die trochäischen Achtsilber zerfielen schon in der früheren
Periode (S. 213) bei manchen Dichtern fast stets in 2 Teile zu
4 —. In dieser Periode ist dies die Regel, das Fehlen der Pause
ist Ausnahme. Taktwechsel ist also sehr selten; wenn er vorkommt,
so ist meistens das erste Stück 4 — durch 4 — ersetzt. Die
Teile zu 4 — wurden sehr oft unter sich gereimt¹⁾. Die Zeilen
8 — haben selten gekreuzte Reime.

1) Wann werden die 2 Viersilber 4 — + 4 — unter sich gereimt, wann
nicht? Darauf zu antworten, ist schwer. Zuerst hängt das ab von der größeren
oder geringeren Reimlust der verschiedenen Dichter. Weiterhin scheint es natür-
lich zu sein, daß die Viersilber nicht unter sich gereimt werden, wenn die sinken-
den Achtsilber allein längere Reihen bilden. Ihr schwerer feierlicher Klang
'Dies irae dies illa' wird schon durch die stete Zerlegung in 4 — eintönig,
aber durch unterbrochenen zweisilbigen schweren Reim würde das Geklapper

Die Zeilen zu 8 — u treten oft in Gruppen zu 2 auf; so *Adam* II 181 'Promat pia vox' 13 Strophen zu 4 Zeilen, gereimt zu 2 ohne h oder Tw, stets mit Pause nach 4 — u. *Abaelard* hat im III. Planctus 2mal die Verbindung 4 — u a + a + 8 — u b, 4 — u c + c + 8 — u b. Bei Hildebert (Migne 171 p. 1411) 'Alpha et Ω' stehen 203 Zeilen gereimt zu 2; 1mal fehlt die Pause, 1mal steht das Citat 'Da fidem spem caritatem'. Ebenda p. 1432 'Nocte quadam' 138 Zeilen gereimt zu 2; 6 h; einige Male fehlt die Pause; einige Tw, um den Hiatus zu vermeiden: 'Piratae vis importuna. Nescire quem est humanum. Rapina sit in ruinam'. Du Méril 1843 p. 190 'Presul erat' 150 Zeilen zu 2 gereimt. Bur. 186 p. 72 'Alte clamat', 30 Zeilen zu 2 gereimt mit 'mólliter gérens me ípsum'; 168 p. 230 'Lingua mendax' 11 Strophen zu 4, gereimt zu 2; darunter 5 Zeilen ohne Pause; 73 p. 43 'Ecce sonat', 36 Zeilen zu 2 gereimt, mit 3 Zeilen ohne Pause. 175 p. 235 'In taberna', 56 Zeilen zu 2 gereimt. Die Zeilen 1—20, 30—56 sind regelmäßig, nur 2 Zeilen ohne Pause; die Zeilen 21—29 schwellen des Scherzes halber auf 9, 10, 11 Silben an. (Bei Huemer in Wiener Studien V 1883 S. 153 'Mundus errat ut apparet': 50 Zeilen zu 2 gereimt; 8 ohne Pause.) Gruppen von je 4 Zeilen bilden die 36 Zeilen bei Hildebert 'Cum recordor quanta' (Migne 171 p. 1720) ohne h und Tw, doch mit 7 Zeilen ohne Pause nach

dieser kurzen Zeilchen fast unausstehlich. Deshalb scheint die Regel natürlich: wenn die sinkenden Achtsilber mit anderen Kurzzeilen zu Langzeilen verbunden werden, wie 8 — u + 7 — u oder 8 — u + 6 — u, dann können die Viersilber, in welche der Achtsilber zerlegt wird, unter sich gereimt werden, also 4 — u a + 4 — u a + 7 — u b oder 4 — u a + 4 — u a + 5 — u b u. s. w.; z. B.

Ecce gratum et optatum ver reducit gaudia.
purpuratum floret pratum iam iam cedant tristia.
Cutis aret quia caret leto pectore.
curans curro de futuro timens tempore.

Wenn dagegen die sinkenden Achtsilber allein längere Reihen bilden, so ist es natürlich, nur die Achtsilber, aber nicht die Teilstücke 4 — u + 4 — u, untereinander zu reimen. Diese Wohlklangsregel scheint z. B. in den beiden Ludi Daniel eingehalten zu sein. Denn hier finde ich nur in dem Zeilenpaar des Spiels von Beauvais: Ego mando et remando.

ne sit spretum hoc decretum.

die Viersilber unter sich gereimt: allein auch dieses Zeilenpaar steht für sich allein und nicht in einer längeren Kette. Dieselben Reimregeln sind auch natürlich für die viel selteneren Zeilchen 4 — u + 4 — u. (1905)

4 — u. Der *Archipoeta* hat in No. II 94 Zeilen, ohne Pause in 35 36 92 und ohne Tw und h. Es folgen sich 16 Zeilen auf onum, 5 onam, 7 ivus, 6 ui, 10 orte, 7 orat, 14 atum, 3 ittas, 6 itas, 10 este, 9 itis; bei Beginn einer neuen Reimart steht stets ein großer Anfangsbuchstabe; stets sind es 5 oder mehr Zeilen mit gleichem Reim, doch 66—68 bilden eine Gruppe von nur 3. Grimm hat eben nach Tutus ibo quo me mittas den Vers 'Hederarum ferens vittas' übersehen. Das folgende Non ist groß geschrieben; (V. 80 ist insanus aus der Handschrift herzustellen). (Diese Tiraden von 8 — u scheinen zu Klagen gedient zu haben; s. W. Mapes ed. Wright S. 64 'Dives eram et dilectus', 165 Zeilen. Beim Reimübergang der einen Tirade in die andere werden gern die Zeilen umgeworfen: est in luto provolutus. Provolutus est in luto. So der *Archipoeta* im Anfang der betreffenden Tiraden: II 52 Si remittas hunc reatum und 66 Hunc reatum si remittas.) Zu diesen einfachen Massen gleichgereimter Zeilen bildet das entgegengesetzte Extrem die Reimstrophe in Brit. Mus. Egerton 274 'Inter membra' (Philippe de Grève? bei P. Meyer Archives d. missions II 3, 280) mit 8 — u aaa bbbba, ccddee.

Nicht stets sind die Zeilen zu 8 — u rein; Mone 521 'Salve virgo preelecta' besteht aus 72 Zeilen gereimt zu 2 oder 4 fast stets mit reinen zweisilbigen Reimen, also wohl später als saec. XI; unter die Zeilen zu 8 — u sind 6 Paare zu 8 — u — und 1 Paar zu 7 — u — gemischt; viele Zeilen zu 8 — u haben nicht die Pause, 11 haben Tw, darunter 6 rein daktylische Wortschlüsse. Viel schlimmer sind die Zeilen des Reinerius Leod. um 1180 (Migne 204 p. 95) im Officium de S. Spiritu; unter 36 Zeilen 8 — u O Israel, Umbra noctis und Hora fulget (meist 4 + 4) stehen fast 20 Zeilen zu 8 — u: also 8 Silben ohne Rücksicht auf Rythmus oder Schluß.

In mancherlei Zeilenverbindungen bildet 8 — u den ersten Teil. 8 — u + 4 — u liegt zu Grunde der Variation in Bur. 179 p. 240 'Potatores exquisiti', 6 Strophen zu 8 — u aaaaa + 4 — u b + 8 — u a + 4 — u b. Die Zeile 8 — u + 5 — u findet sich öfter in Mone 170 'Hec dies in qua' wie Gaude plaude ama clama | voce valida; ebenso bei Joh. Anglicus (Zarncke p. 70) Pallentis aurore rore | vultus defluit | Fluit ex amore more | qui mox conruit. Leicht variirt ist diese Zeile in Bur. 131 p. 204 'Hebet sidus', 4 Strophen zu 8 — u a + 5 — u b + 8 — u a + 5 — u b, + 5 — u c

+ 8 — u d + 8 — u d + 5 u — c, womit der Strophenbau von Bur. 114 p. 189 'Virent prata' (5 Strophen) völlig übereinstimmt, nur daß hier die Teile von 8 — u auch Reim haben: also 4 — u a + 4 — u a + 5 u — b, 4 — u c + 4 — u c + 5 u — b, 5 u — d + 4 — u e + 4 — u e + 8 — u e + 5 u — d (die deutsche Nachahmung ist fehlerhaft); nur der Schluß ist verändert in Bur. 110 p. 186 'Si de more' (4 Strophen): 4 — u a + a + 5 u — b, 4 — u c + c + 5 u — d, 7 u — e + 4 — u f + 4 — u f + 5 u — e und noch abweichender ist 155 p. 219 'Egre fero quod' Strophe 1, 2, 6: 8 — u a + 4 — u a + 4 — u a + 5 u — b + 5 u — b + 4 — u c + 4 — u c + 7 u — d + 7 u — d.

Die Zeile 8 — u a + 6 — u b findet sich bei *Abaelard* im 1. Planctus 6 mal. Hilarius bei Du Méril Origines p. 253 hat 2 Zeilen zu (4 — u a + 4 — u a + 6 — u) bb und 2 Zeilen zu (8 — u c + 6 — u) dd. (Ebenso stehen im Daniel von Beauvais etwa 20 Zeilen: Jubilemus regi nostro magno ac potenti.) In Bur. 36 p. 122 'Si quem Pieridum' bestehen Strophe 8 9 23 24 und in 174 p. 233 'Si quis Deciorum' Strophe 8 9 18 19 aus 4 — u a + 4 — u a + 6 — u b, 4 — u c + 4 — u c + 6 — u b; Bur. 46 p. 135 'Clausus Chronos' beginnt mit 4 Zeilen zu 8 — u a + 6 — u b, von denen je 2 zu einander reimen. Omer 5 'Obtinente monarchiam' besteht aus 4 Strophen zu 4 mal (8 — u a + 6 — u b) mit Refrain von 7 u — abab. Einseitige Erweiterungen dieser Zeile sind die 6 Strophen von Bur. 52 p. 145 'Estivali sub' zu 8 — u aaaaa + 6 — u b (ora) und die 6 Strophen von Bur. 120 p. 195 'Vere dulci' zu 8 — u aaaaaa + 6 — u b (uta), mit 3 Zeilen ohne Pause und mit Tw in 6, 1 (3, 3 und 4 sind wohl umzustellen). Eine schönere Erweiterung bilden die 4 Strophen von Omer 14 'Reformatur' zu 8 — u a + 6 — u a + 6 — u b + 8 — u a + 6 — u b, und Bur. 36 p. 122 Strophe 7 22 31 = 174 p. 233 Strophe 7 17 zu 8 — u a ('ante in No. 36) + 6 — u b + 8 — u a + 8 — u a + 6 — u b. Harmonisch gebaut ist die Strophe zu 8 — u a + a + 6 — u b, 8 — u c + c + 6 — u b, deren 6 das Gedicht bei *Adam* I 223 'Rosa novum' bilden. Drei Strophen der Art finden sich in Flacius No. 74 'Sursum corda', zum Teil mit der künstlichen Reimstellung 4 — u a + 4 — u b, + 4 — u a + 4 — u b + 6 — u c, + 4 — u b + 4 — u a, + 4 — u b + 4 — u a + 6 — u c. Diese Strophe wiederum ist variirt im Brit. Mus. Egerton 274 'Venditores laborum' (Phi-

lippe de Grève? bei P. Meyer Archives des Missions II, 3 p. 288): 8 a + 6 b + 8 a + 6 b + 7 u — b, + 8 a + 6 b + 8 a + 8 a + 6 b + 6 b, + 8 a + 8 a + 8 a + 6 b + 6 b, + 8 a + 6 b + 8 a + 8 a + 6 b.

Die Zeile 8 — u + 7 u — liegt zu Grunde der Zeile 4 — u a + 4 — u a + 7 u — b, deren 40, zu 2 gereimt bei 7 u —, *Abaelard's* Hymnen 33—36 bilden; von den 40 Zeilen zu 7 u — haben 35 Tw und mindestens 5 rein daktylischen Wortschluß.

Die regelmäßige Verbindung von 8 — u und 8 u — ist nicht selten. Bei *Petrus Vener.* (Migne 189 p. 1018) wechselt stets 8 — u a + 8 — u a mit 8 u — b + 8 u — b (vgl. Gotschalk oben S. 241) mit 48 Tw in den 64 Zeilen zu 8 u —. Bei Bernhard 'Salve mundi salutare' (Migne 184 p. 1319) stehen 37 Strophen zu 8 — u aabb + 8 u — c, + 8 — u ddee + 8 u — c, mit ziemlich vielen h, aber nur 5 Tw in den 74 Zeilen zu 8 u —. Mone 483 'Alma redemptoris' besteht aus 5 Strophen zu 8 — u a + a + 8 u — b, 8 — u c + c + 8 u — b.

Weitaus die gebräuchlichste von diesen Verbindungen ist der *alte Fünfzehnsilber*. 118 Zeilen zu 8 — u + 7 u — mit oft unreinem oder unvollständigem Reime in 7 u — zu 2 in der Zeitschr. f. d. Alt. 5 (1845) p. 464. In den 36 durch reinen Reim zu je 2 gebundenen Fünfzehnsilbern des *Reiner* von Lüttich Migne 204, 79 'Que scribimus' findet sich 11 mal 8 u — statt 8 — u, ja in 'Admisi poetico synaloephas passim ritu' fehlt sogar die Pause; nicht besser sind die 6 Zeilen im Officium de S. Spiritu (p. 95) 'Mane novo'. In der um 1118 schon vollendeten Polenchronik des sogenannten *Martinus Gallus* hat nur 7 u — den Reim, allein 8 — u zerfällt stets in 4 — u + 4 — u und sämtliche Zeilen sind frei von h; zu je 2 sind die Zeilen gereimt in II 27 (6 Zeilen) und III 11 (20 Zeilen), zu je 3 in I 16 (30 Zeilen) und III Prolog (60 Zeilen; in 22 lies mit H: In his ergo collaudemus deum et Laurentium.): II Prolog 10 Zeilen auf imus. (Die 517 Fünfzehnsilber 'Bella quidam' des Acardus de Arroasia super templo Salomonis um 1130 in Archives de l'Orient latin I S. 567 mit vielen Tw sind merkwürdig durch den tiradenartigen Reim, der 2—10 Zeilen bindet. Auch die 20 Zeilen 'Orbis factor' saec. 12/13 im N. Archiv I S. 416 sind merkwürdig durch den Reim, der in den Cäsuren einsilbig, in den Zeilenschlüssen zweisilbig ist.) Bei *Adam* findet sich

sowohl $8 - \cup x + 7 \cup - a$ (II 377. I 175. — II 446 ist der Reime wegen unecht —) als $8 - \cup a + 7 \cup - b$ (I 19) und $4 - \cup a + 4 - \cup a + 7 \cup - b$ (I 40. 169; besonders II 365). Dieselbe Zeile $8 - \cup a + 7 \cup - b$ findet sich in 7 Strophen zu 4 gleich gereimten Zeilen bei Alanus 'Exceptivam actionem' (Migne 210 p. 577); dann bei Flacius No. 33 'Fraude caeca' und 101 'Hec est dies triumphalis'.

Die Erweiterung dieser Zeile zu $8 - \cup a + 8 - \cup a + 7 \cup - b$, $8 - \cup c + 8 - \cup c + 7 \cup - b$, die Strophe des Stabat mater, ist das wichtigste Strophenmaß der geistlichen rhythmischen Dichtung. Besonders oft hat Adam sie angewendet. Schon Petrus Vener. († a. 1158) hat (Migne 189 p. 1018) 2 Strophen. Bei Bernhard 'Die homo cur' (Migne 184 p. 1315) 6 Strophen, deren $7 \cup -$ stets auf eris reimt. Walther von Chat. hat in No. VIII 28 und in No. X 25 Strophen mit einigen Tw und nicht häufiger Vernachlässigung der Pause in $8 - \cup$. Die Erweiterung hat Adam nirgends weiter getrieben als bei diesen Strophen. In II 335 'Ante forum' folgen sich Strophen zu $8 aa + 7 \cup - b$, $8 cc + 7 \cup - b$, dann $8 aaa + 7 \cup - b$, $8 ccc + 7 \cup - b$, endlich $8 aabb + 7 \cup - c$, $8 ddee + 7 \cup - c$. Besonders liebte er es, die Teile von $8 - \cup$ wieder zu reimen, so oft $4 - \cup aabb + 7 \cup - c$, $4 - \cup ddee + 7 \cup - c$; $4 - \cup aabbc + 7 \cup - d$, $4 - \cup eeffgg + 7 \cup - d$ II 117, ja I 307 $8 - \cup aaa + 7 \cup - b + 4 - \cup cdddee + 7 \cup - b$; I 334 'Templum cordis' ist Adam zu $4 - \cup aa. bb. cc. dd + 7 \cup - e$, $4 - \cup fggghii + 7 \cup - e$ und II 204 'Lux advenit' gar bis zu $4 - \cup abab. cdcd. efef + 7 \cup - g$, $4 - \cup hihl. klkl. mnmn + 7 \cup - g$ gestiegen¹⁾. Hilarius, bei Du Méril Origines p. 243, hat $8 aabb 7 c$, $8 ddee 7 c$, $8 ffgg 7 c$; (vgl. p. 275). (Reiner von Lüttich, Migne 204 Sp. 95 'Lux vera nubis' bildet nach seiner Art die erste Stabatmater-Strophe aus $8 \cup - 8 \cup - 7 \cup -$, $8 \cup - 8 \cup - 7 \cup -$; aber die 2. regelmäßig, wie er ja auch Sp. 85 'Qui valeant' und 97 'Vivifica' die Distichen umdreht und den Pentameter vorndran setzt.)

Unregelmäßige Variationen der Zeile $8 - \cup + 7 \cup -$ oder der Stabatstrophe finden sich mancherlei. So folgen im Leiche des Brit. Mus. Egerton 274 'Inter membra' (Philippe de Grève? bei

1) Sehr beliebt ist bei Adam eine Erweiterung der Zeile nach der andern Seite: $8 - \cup a + 8 - \cup a$, $+ 7 \cup - bccb$; in sehr vielen Gedichten finden sich eine oder zwei von diesen Strophen eingemischt, selten drei wie in I 212. II 240

P. Meyer Arch. d. miss. II 3 280) auf eine Stabatstrophe 2 Strophen zu $8 - \cup aabb + 7 \cup - c + 7 \cup - c + 8 - \cup a$. Das in der Form durchaus reine Gedicht Bur. 71 p. 41 'Licet eger' besteht aus 8 Strophen zu $8 - \cup aaaa + 7 \cup - bbb + 6 - \cup c$; genau denselben Bau (nur andern Reim in $6 - \cup$) haben die 3 Strophen von Flacius No. 16 'Multa nobis'. In Flacius 31 'Ortu regis' folgt in 2 Strophen auf $8 - \cup abab + 8 \cup - cc + 8 - \cup b$ der Schluß $8 - \cup d + 7 \cup - e + 8 - \cup d + 7 \cup - e$, $+ 8 - \cup f + f + 7 \cup - x$.

Einfache Zeilen von mehr als 8 Silben (s. oben S. 284).

Neunsilber. Die 3 Strophen von Bur. 113 p. 188 'Redivivo vernet' bestehen aus $8 - \cup a + 9 \cup - b + 8 - \cup a + 9 \cup - b$, denen $8 \cup - c + 8 \cup - x + 8 \cup - c$ folgt. Die 6 Zeilen zu $9 \cup -$ haben reinen trochäischen Tonfall und 4 lassen sich in $4 - \cup + 5 \cup -$, 2 in $6 - \cup + 3 \cup -$ teilen. In Bur. 36 p. 123 'Si quem Pieridum', bestehen die Strophen 15 16 17 28 und in Bur. 174 p. 233 'Si quis Deciorum' die Strophe 12, deren Schluß verdorben ist, aus je 4 gleich reimenden, längeren Zeilen mit einem Schluß von $4 \cup -$. Von jenen längeren Zeilen bestehen 2 aus $8 \cup -$, wie Florenti desolatio, 1 aus 10 Silben, wie Sed hesitat adhuc nobilitas, die übrigen aus 9 Silben mit steigendem Schluß; sie sehen aus wie Zeilen zu $8 \cup -$, in welchen, wie es beim Gesang leicht geschieht, einmal statt einer unbetonten Silbe zwei gesetzt sind. Bur. 128 p. 202 'Jam dudum' besteht aus 4 Strophen zu $9 \cup - a + 8 \cup - b$, $9 \cup - a + 8 \cup - b$, $7 \cup - c + (8) \cup - x + 6 \cup - c$; die 4 Zeilen zu $9 \cup -$ haben weder bestimmten Tonfall noch bestimmte Pause.

Bur. 68 p. 38 'Amaris stupens' besteht aus 3 Strophen zu $8 \cup - a + 7 \cup - b$, $8 \cup - a + 7 \cup - b$, $9 \cup - b + 8 \cup - a$, $9 \cup - b + 8 \cup - a$; die Zeilen zu $9 \cup -$ haben keine wiederkehrende Pause, keinen bestimmten Tonfall und mehrere daktylische Wortschlüsse. In Bur. 51 p. 145 'Anni novi' sind Zeilen zu $8 - \cup$, $9 \cup -$, $9 \cup -$ und $10 \cup -$ gemischt.

Zehnsilber. Mone 359 'De Sion exivit' besteht aus 4 Strophen von Zehnsilbern mit sinkendem Schlusse und der Reimstellung ababaabb. Von den 32 Zeilen haben 24 rein trochäischen Tonfall $- \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$, 8 Zeilen leichten Taktwechsel. Hilarius, Du Méril Origines p. 250, hat 10 solche Zeilen, mit 2

Tw. In Bur. 167 p. 229 'Sic mea fata' besteht die erste Strophe aus 4 Zehnsilbern mit sinkendem Schlusse, worin vielleicht scherzhafte Daktylen stecken: Sic mea fáta canéndo solór, darauf deutet wenigstens der folgende rythmische Hexameter

Cura crescente labore vigente vigore labente

(vgl. die Trini Salientes: qui cruciatur ad hoc reparatur ut hic patiatur, oben S. 87); in Strophe 2 und 3 haben die Zehnsilber steigenden Schluß.

Von den Strophen.

In den gleichzeitigen Gedichten bildet der Reim die Gruppen oder Strophen: Reimstrophen ('consonantia ad differentiam facit in rythmo simplici' Johannes Anglicus); in nicht gleichzeitigen Gedichten kennzeichnet außer dem Reim die Verschiedenheit der Zeilen die Absätze. Beispiele verschiedener Reimstrophen sind von mir bei den Zeilenarten angeführt.

Die einfachste Art der Strophenbildung ist die gepaarte aabb oder aaaa. Diese Paarung ist auch in den gereimten Hexametern regelmäßig. So ist es unmöglich, daß beim *Archipoeta* in No. VI auf 22 leoninische Hexameter 23 caudati folgen; Grimm hat den nach III 2 stehenden Vers 'Sic da pauperibus sic in celis coacerva' übersehen; (verbessere auch 4 totus. III 1 loquatur); so entstehen 6 Strophen zu aaaa. Bei *Abaelard* ist diese gepaarte Stellung die vorherrschende: so 6 — aabb, 8 — aabb, (5 — + 4 —) aaaa, (5 — + 5 —) aaa, (4 — + 6 —) aabb, (6 — + 6 —) aabb. Auch wenn die Strophe aus verschiedenen Zeilenarten zusammengesetzt ist, stehen sie meistens paarweise: so 8 — aa + (4 + 6 —) bb, dann die 6zeiligen Strophen (4 — + 7 —) aabb + (4 + 5 —) cc, die 14zeiligen 7 — aabbbb + 8 — cc + (4 — + 7 —) dddd.

Bei den andern Dichtern ist diese schlichte Strophenbildung selten. Die nächste Stufe ist die gekreuzte Stellung der Zeilen abab. Diese sehr verbreitete Art findet sich bei *Abaelard*, freilich nicht sehr häufig, sowohl bei gleichen Zeilen 7 — abab, 8 — abab, als bei ungleichen 8 — a + 6 — b. *Adam* mischt in gleichzeitigen Gedichten fast stets die Reimstrophen, z. B. bald 8 — abab, bald aabb, bald aaaa; (vgl. S. 305 und 314).

Der wichtigste Fortschritt in der Strophenbildung war der,

daß von einer Verbindung zweier Kurzzeilen die eine wiederholt wurde (s. S. 291); gewöhnlich ist dies die erste, so daß bei einmaliger Verdoppelung aus dem Zeilenpaar a + b, a + b die Strophe aabccb entsteht; die Zahl der wiederholten Glieder steigt bis auf aaaabcccb, selten darüber. Diese Form findet sich bei *Abaelard* sowohl bei gleichen Zeilen: 4 — aabccb, 5 — aabccb, 7 — aabccb, als bei ungleichen: 4 — aa 3 — b + 4 — cc 3 — b, 7 — aa 7 — b + 7 — cc 7 — b. Diese Art der Strophenbildung hat *Adam* in der Regel angewendet. Er liebt es, das Gedicht mit der Strophenbildung aabccb zu beginnen, mit aaaabcccb fortzusetzen und mit aaaabcccb zu beenden, wobei in den aus 8 — + 7 — erweiterten Zeilen noch oft durch die Auflösung von 8 — in 4 — a + 4 — a die doppelte Zahl von Reimstellen geschaffen wird. Sehr selten ist in einer Strophe die erweiterte Zeile dreimal gesetzt 8 — aa 7 — b + 8 — cc 7 — b + 8 — dd 7 — b (Adam II 177 'Congaudentes exultemus' Strophe 11 und 271 'Deo laudes extollamus') und 7 — aabccbcb (I 54 'Ecce dies celebris' und II 176 'Congaudentes exultemus' Strophe 7 und 8). Auf diesem Prinzip der Zeilen-erweiterung baut Johannes Anglicus sein System der Strophenbildung auf.

Selten wird das zweite Glied allein vermehrt wie in Omer 22 'Dum queritur', wo auf 4 mal (4 — a + 6 — b) folgt 4 — a + 6 — aab, 4 — a + 6 — aab; häufiger beide Glieder, so bei *Abaelard* 6 — aa + 7 — bebc und bei *Adam* oft 8 — aa + 7 — bccb, und Bur. 71 p. 41 'Licet eger': 8 — aaaa + 7 — bbb + 6 — ; vgl. S. 322. Oft werden bei der Erweiterung die Stücke umgestellt, so: 8 — a 5 — b 8 — a 5 — b, 5 — c 8 — dd 8 — dd 5 — c, oder 5 — a 6 — b 5a 6b 5a, 5a 6b 5a. Wie Gedichte aus wachsenden Strophen, so werden auch Strophen aus wachsenden Zeilen gebildet, so Bur. 24 p. 27 'Quod spiritu David' aus 5 — und 10 (4 + 6) — ; 10a + 5a + 10aa + 5a + 10aaa + 5a + 10a. (Eine seltsame Ausnahme bildet die Sequenz auf den h. Dagobert, Mon. Script. Merov. II 510. Die erste Hälfte ist aus 8 — gebildet: 4 Strophen 8 — ccc + 7 — a, dann 4 Strophen zu 8 — dd + 7 — ium, endlich 4 Strophen zu 8 — bbbb + 7 — ia (Zeile 47 muß wohl heißen: iniqui sententia); also hier stehen die Strophen zu 2 mal 8 —

nach denen zu 3 mal 8 — ∪. Der 2. Teil ist besser: 4 Strophen zu 7 ∪ — aa + 7 ∪ —; dann 2 Strophen zu 7 ∪ — ccc + 7 ∪ — ium; endlich 3 Strophen zu 8 — ∪ aaa + 7 ∪ — ia.) In anderen Fällen wird dieselbe Kurzzeile als Schluß festgehalten, aber verschiedene Zeilen vorangesetzt: so Bur. 124 p. 198 'O consocii' 5 ∪ — a + 6 — ∪ b, 5 ∪ — a + 6 — ∪ b, 6 — ∪ + 6 — ∪ b. 4 — ∪ + 6 — ∪ b.

Diese Strophenarten kann man aus den vorhandenen Zeilenarten erklären. In sehr vielen Fällen sind die verschiedenen Kurzzeilen in freier und willkürlicher Weise zusammengesetzt. (So die Strophe, in welcher in Werden kurz vor 1141 die Vita rythmica Liudgeri verfaßt ist (ed. Diekamp in Geschichtsquellen des Bistums Münster IV 1881). Gedruckt sind 1993 Zeilenpaare der Art: 6 ∪ — a + 7 ∪ — a || 6 — ∪ b + 6 — ∪ b, mit einsilbigem sehr unvollkommenem Reim; z. B.:

Surgant altisona surgant modulamina
ad laudandum Christum qui deduxit ipsum.

Diese Strophenform hat Diekamp S. LXXIX nicht erkannt. Selten ist die Silbenzahl verletzt; etwaige Fehler der Art sind meistens schon in der Handschrift verbessert, Korrekturen, welche Diekamp hätte in den Text nehmen sollen. Hiatus, daktylischer Wortschluß, auch schwere Einsilber in der 2. Senkung sind häufig. Wie mag der Dichter zu dieser seltsamen, nicht übeln Strophenform gekommen sein? Bei *Abaelard* sind auf noch einfache Weise zusammengesetzt die 6 Strophen zu 5 ∪ — a + 8 ∪ — a + 4 — ∪ b, 5 c 8 c 4 b, 5 d 8 d 4 b (Planctus IV), die 4 Strophen zu 7 ∪ — aa + 7 ∪ — b 4 — ∪ c + 7 ∪ — b 4 — ∪ c und die zahlreichen Strophen zu 7 ∪ — a + x + a + 5 ∪ — b + 7 ∪ — a 5 ∪ — b. Mit der Übung stieg die Fertigkeit, und wir finden in vielen Gedichten noch vielgestaltigere und verschlungene Zeilenstrophen, als die oben verzeichneten Reinstrophen es waren.

(1905 Refrains. Die Refrains sind wegen des Auftretens eines neuen Sängers oder des Chores für das Gesanglied eine wichtige Sache. Dafür hatte der Verständnis, welcher die Sammlung der Carmina Burana ordnete; so hat er von den vielen einfachen Liedern, welche das Liebesleben schildern, diejenigen eine besondere Rubrik bilden lassen, welche größere Refrains haben: No. 140 141 142 143 145 und 146. Auch in dem rätselhaften

No. 144 steht sowohl vor Si als vor felix das Zeichen *Refl.*

Wichtig sind besonders die großen Refrains. Einen solchen finde ich z. B. in Bur. No. 178 S. 238 'Bacche bene venies'. So ziemlich alle stimmen darin überein, daß die Strophen 2 3 und 4 nichts mit den Strophen 1 5—12 zu tun haben, sondern Bruchstück eines andern Liedes sind. Allein, wenn auch die Strophe 2 fast dieselbe Form hat wie die Strophe 4 (7 ∪ — aaaa), so hat die Strophe 3 eine ganz andere Form. Und wie sind diese 3 Strophen zu verstehen? Ich denke, also: Zuerst steht der Vorsänger auf, erhebt seinen Becher (scyphus) und singt:

Iste scyphus concavus
de bono mero profluus:
si quis bibit sepius,
satur fit et ebrius.

Jetzt stehen alle Versammelten auf, erheben ihre Becher (vasa) und singen: Hec sunt vasa regia quibus spoliatur

Jerusalem et regalis Babylon ditatur.

Diese Verse (7 ∪ — + 6 — ∪ b | 8 — ∪ + 6 — ∪ b) passen trefflich in dem Mund dieses Chores; denn es sind genau dieselben Worte, mit welchen der Chor der Satrapen im Danielspiel der Schüler von Beauvais die heiligen Gefäße des Tempels von Jerusalem dem König Baltasar zum Gastmahl bringt (Cousse-maker, *Draues liturgiques*, S. 51 und 70). Hierauf hebt wieder der Vorsänger seinen Becher (wieder scyphus) und singt:

Ex hoc scypho conscii
bibent sui domini,
bibent sui socii.
bibent et amici.

(Hier ist wohl conscii = concordēs zu verstehen, dann zu schreiben: bibent servi, domini.) Hierauf sang wieder der Chor 'Hec sunt', und, wenn das Lied noch mehr Strophen des Vorsängers zählte, so respondierte der Chor stets mit der gleichen Refrain-Strophe 'Hec sunt', wie das ja im liturgischen, besonders im Processions-Gesang so oft geschah.

In dem dunkeln No. 142 'Quam natura' der Carmina Burana will der Dichter Liebe durch Lob erwerben: das sagen die Strophen 1 3 und 4 (siehe auch 1, 4 laude. 3, 4 laudes. 4, 2 laudis). In die Entwicklung paßt nicht die Strophe 2. Aber wenn an den

Refrain der Strophe 1 'Revertere revertere | iam ut intuear te' sofort die 2. Strophe als Fortsetzung des Refrains angeschlossen wird, dann paßt dieser sechszeilige Refrain zu jeder der 3 Strophen. Noch größer war der Witz, wenn, wie der zu Tod gehetzte Reim arte andeutet, die Angesungene den Namen der hilfreichen Martha trug (2, 4 cura curatus Marthe?). So wird die deutsche Beispielstrophe gerechtfertigt, wo Zeile 5—10 dem sechszeiligen lateinischen Refrain entsprechen.

Eine andere Art, der Wechsel-Refrain, liegt wohl vor in dem sehr schwierigen No. 141 S. 212 'O mi dilectissima' der Carmina Burana. Auf der einen Seite stehen die Strophen 1 3 5 und 6; nur sind die Strophen 5 und 6 umzustellen: Strophe 1 Einleitung, Strophe 3 und 6 Schilderung ihrer Schönheit, Strophe 5 Schilderung seiner Liebespein; die Geliebte wird durchaus mit 'du' angeredet. Auf der andern Seite stehen die Strophen 2 4 und 7; in ihnen wird in der 3. Person über die Geliebte gesprochen; Strophe 2 wird durch den gleichen Anfang 'Que est hec puellula?' als gleichartig mit Strophe 4 charakterisiert. Die derbe Strophe 7 ist deutliche Schlußstrophe; vor ihr stünde sehr gut Strophe 5: zu jenen Schmerzen nennt sie das Heilmittel. Die vorliegenden Rätsel lösen sich, wenn der Refrain des Liedes nicht nur die deutschen 2 Zeilen Manda liet, manda liet, Min geselle chumet niet, in denen auch in der 3. Person von der Geliebten gesprochen wird, umfaßt, sondern dazu noch 4 weitere Zeilen: also nach Strophe 1 noch die 2. Strophe, nach Strophe 3 wieder die 2 deutschen Zeilen und dazu die 4. Strophe (vergl. Dreves XVII, 200 Alii cantores respondeant: Qualis est iste Jacobus?); dann Strophe 6, zu der die 4 lateinischen Zeilen des Refrains ausgefallen sind; endlich als Schlußstrophe Strophe 5 mit den 2 deutschen Zeilen und Strophe 7 als Refrain. Jetzt paßt einigermaßen die deutsche Beispielstrophe: Zeile 5 und 6 entsprechen offenbar den 2 deutschen Refrainzeilen, Zeile 7—10 den wechselnden 4 lateinischen Refrainzeilen. Auch in Processionsgesängen war schon in alter Zeit ein wechselnder Refrain nicht selten. 1905)

(Motette) Bedeutenden Einfluß scheint Philippe de Grève († 1237) gehabt zu haben. Paul Meyer hat in den Archives d. Miss. II 3, 257 ausführliche Nachricht über die Handschrift Eger-ton 274 des britischen Museums gegeben, wo vor einer Sammlung sehr kunstreicher lateinischer und französischer Gedichte der

Name des Philipp steht. In Romania VII 1878 p. 99 hat er über einige ähnliche Gedichte in der Handschrift des Brit. Mus. (addit. 30,091) berichtet. Schon vorher hatte Coussemaker (l'Art harmonique) aus der sehr reichhaltigen Hschr. 196 zu Montpellier viele Auszüge gegeben. Diese Sammlungen hängen alle unter sich zusammen. Zu ihnen gehören noch mehrere andere. In einem Fragment in München wird Flacius 7 In veritate comperi als 'motetus episcopi Wilhelmi Parisiensis' angeführt; aus einer Sammlung solcher Gedichte sind viele in die Carmina Burana übergegangen, noch mehr bieten die No. 1—148 bei Flacius, und eine sehr reichhaltige, mit Melodien versehene Sammlung enthält die schöne Handschrift der Laurentiana (Plut. 29, 1; vgl. Bethmann in Pertz Archiv XII p. 719). Aus diesen Quellen sollte einmal klar gestellt werden, was die lateinischen rhythmischen Dichter in kunstreichem Strophenbau geleistet haben¹⁾.

Vom Aufbau der Gedichte.

Die Dichter blieben nicht stehen beim harmonischen Bau einer einzelnen Strophe, sie erstreckten ihre Kunst auch auf den Aufbau der ganzen Gedichte. (Die schlichteste Variation zeigt Bur. No. 156 S. 220 'Dum quiete': die Frage wird gestellt in 5 Strophen zu 8 — aabb + 7 — c; die Antwort wird gegeben in 5 (6) Vagantenstrophen cum auctoritate). Baldric († 1131), Du Méril 1843 p. 292, hat vielleicht schon um 1090 7 kunstreiche quantifizierend gebaute Strophen 'Doctorum speculum' gedichtet, von denen I = III = V, II = IV und VI = VII ist (Du Méril hat III und IV verstellt). In den rhythmischen Gedichten finden wir, auch abgesehen von den geistlichen Sequenzen, sehr kunstreiche Anlage. Zunächst die reine Sequenzenform in Bur. 171 p. 65 'Aristippe quamvis', wo Strophe 1 = 2, 3 = 4, 5 = 6, 7 = 8; ebenso 38 p. 125 'Olim sudor' (4 verschiedene Strophenpaare); 40 p. 129 'E globo veteri' (5 Paare, da Strophe 1—4 in je 2 Teile zerfällt und 5=6 ist); 45 p. 135 und 275 'Grates ago' (4 Paare); 151 p. 59 'O decus o Libye' (Bartsch Sequ. p. 242; 6 Paare); Petrus Blesensis

¹⁾ Diese Sammlungen enthalten zumeist Motette und Strophen von sehr verwickeltem Bau. Als niemand sonst wollte, biß zuletzt ich selbst auch in diesen sauren Apfel und habe wenigstens einen Teil der Aufgabe 1898 behandelt in der Arbeit 'der Ursprung des Motetts', hier Band II No. X. (1905)

bei Migne 207 p. 1127 'Olim militaveram' (5 Paare); Flacius No. 74 'Sursum corda elevate'. Dann jene *strengen* Leiche, in denen sich dieselbe Strophenreihe wiederholt¹⁾. So jener einfachste aller Leiche Bur. 62 p. 153 'Nos duo boni' Strophe 1 2=9 10; 3 4=11 12; 5 6 7 8=13 14 15 16. Bur. 85 p. 47 'Expirante primitivo', wo Strophe 1=4; 2=5; 3=6 (Strophe 1 und 4, 3 und 6 sind Variationen von 8— und 7—, Strophe 2 und 5 von 7— und 6—). In Bur. 20 p. 21 'Romae tuae' ist Strophe 1=5, 2=6, 3=7, 4 wahrscheinlich=8. Drei gleiche Reihen hat Bur. 154 p. 217 'Eia dolor nunc', wo Strophe 1=4=7, 2=5=8, 3=6=9 ist (die Strophen 1 4 7 sind Variationen von 8— und 7—; die Strophen 2 5 8 von 7—, und die Strophen 3 6 9 von 5— + 5— + 6—). Eines der größten Gedichte der Art ist Bur. 36 p. 121 'Si quem Pieridum'; nach einer Einleitung in schwankenden Zeilen (Strophe 1—4) folgen die Strophen 5 6=20 21=30; Strophe 7=22=31 (mit dem gleichen Reim ante); Strophe 8 9=23 24; Strophe 11—14=25—27; Strophe 15—17=28; Strophe 18=29. Eine vollständige Nachahmung dieses Leiches fand ich in Bur. 174 p. 233 'Si quis Deciorum'. (Ebenso hat Ehrenthal, Bromberger Programm 1891, nachgewiesen, daß die Strophenformen von Bur. No. 37 S. 124 'Dum Diane

1) Der Ursprung der Leichform ist dunkel. Wer möchte bei dieser seltsamen Form nicht an alte keltische oder germanische Liedformen denken? Und doch wie so viele Rätsel der nationalen Dichtungsformen des Mittelalters, so löst sich auch dieses. H. Suchier hat in den Jahrbüchern f. rom. und engl. Literatur XIII 385 nachgewiesen, daß die Zeilen der lateinischen Eulaliasequenz 'Cantica virginis Eulaliae' (bei Ten Brink, Conjectanea 1865 S. 8) eine doppelte Reihe bilden. Paul v. Winterfeld hat dann in der Zft. f. d. Alt. 45 1901 S. 133 bis 147 eine Anzahl größerer sehr alter Sequenzen abgedruckt, welche ebenfalls die Reihe der Strophenformen wiederholen (die von ihm S. 146 gedruckte Sequenz mit dem leichartigen langen Doppel-Versikel No. 4 entspricht dem 3. Planctus des Abaelard). S. 145 stellt v. Winterfeld die Frage, 'welche Brücke von diesen Sequenzen aus dem Ausgang des 9. Jahrh.'s hinüberführe zum Leich Walthers v. d. Vogelweide'. Die obigen Zusammenstellungen hatten schon 1882 auf diese Frage die Antwort gegeben. Die quantifizierenden Zeilen der Eulalia-Sequenz haben ihre gleiche Melodie; in den Doppel-Versikeln 3—7 und 9—12 sind stets die letzten 8 Silben gleich gebaut: 4— + 4—; voce sequar melodiam: sie hatten also wahrscheinlich alle dieselbe Melodie. Verschiedene Melodie hatten nur diejenigen 3 oder 4 oder 5 Silben, welche diesen schließenden Achtsilbern voran gingen (1905).

vitrea' nachgeahmt sind in No. 176 S. 236 'Dum domus lapidea'. Auch in den rohen Formen von Bur. 35 p. 119 ist ein Leich versteckt, wie die Gleichheit der Strophen 4 5 6 mit 14 15 16 und die Ähnlichkeit von Strophe 3 mit 8 und 17 andeutet. Einen einfachen Leich dieser Art hat auch Abaelard Planctus IV, wo die Reihen 7— aaaaaa, 7— bbbbbb, 6— ababceded und 9 mal (5— a + 8— a + 4— b) sich nur mit der Änderung wiederholen, daß statt 7— eintritt 7— aaaaaa.

Die 5 andern Planctus des Abaelard sind frei aufgebaute Gedichte; er liebt hierbei öfter die gekreuzte Stellung; so z. B. in Planctus I: auf die Einleitung zu (5— + 5—) aaaaaa folgen 4 Strophen zu (6— aa 7— bebc) und 2 Strophen zu (8— a 6— b 8— a 6— b). auf diese das Centrum des Gedichtes 7— aaaa, worauf die vorhergehenden Teile in anderer Ordnung folgen: 2 Strophen aus 8— und 6— gebildet und 6— a 7— b, 6— a 7— b mit 2 Zeilen = 6— + 7— b.

Den kunstreichsten Aufbau hat Planctus III. Hier finden sich die oben S. 292 besprochenen Zeilen zu — — a, — — a, — — b (= 9 —) und — — a, — — a, — — — b (= 11 —). Das Gedicht besteht nach der Einleitung von 9 — aaaa, aaaa + (4— b + 4— b + 3 —) dd + 9 — cccc + (4— f + 4— f + 3 —) gg + 9 — hhhh aus 2 großen Teilen, in deren erstem Jephtas Zusammentreffen mit der Tochter, im zweiten das Opfer selbst geschildert wird. Der erste Teil besteht aus zwei fast gleichen Abschnitten, die mit 'Victor hic e proelio' und 'Ut sexu sic animo' beginnen und aus 7 —, 11 — aaa, 7 —, 3 mal (7 — c + 5 — b), 7 —, 11 — ddd gebildet sind. Der 2. Teil 'His gestis rediit' besteht aus 4 Abschnitten a) (6 — + 6 —) a a a + 12 mal 9 —, b) Reihen von 7 —, 6 —, 7 —, 6 —, 7 —, c) 2 Strophen zu 2 mal (4 — a + 4 — a + 8 — b) + 7 — cddd, d) 16 Z. zu 9 —. Einfach ist der Leich bei Petrus Vener. (Migne 189 p. 1017), der nach dem Eingang von 4 — + 5 — aus Variationen von 4 — + 4 — und 7 — besteht. 300 Zeilen umfaßt das Gedicht bei Petrus Bles. (Migne 207 p. 1130) 'Qui habet aures audiet'. Kunstreicher sind Bur. 43 p. 132 'Estat is florigero' und das Gedicht (von Philippe de Grève) bei P. Meyer Arch. d. miss. II, 3 p. 280 'Inter membra'. Unsicher ist, wohin man ein solches Gemisch von Strophen rechnen soll, wie

es sich in dem nach 1241 entstandenen Gedicht über die Ungarn findet 'Manet ante ostium' (Forschungen 12 p. 643).

⟨Conducti und Singspiele. Daß dieselbe Form wiederholt wird, das mag die Harmonie und so die Schönheit des Ganzen fördern: der Wirklichkeit widerspricht solche Wiederholung. Denn wie Gedanken und Empfindungen stets neu sind, so soll, wenn es auf die Wahrheit des Ausdrucks ankommt, auch der Ausdruck derselben, d. h. die Form stets neu sein, sich stets anschmiegend den stets wechselnden, neuen Empfindungen. Das ist ja auch der Boden der modernen Tonmalerei. Am ehesten geht noch der Bau der Sequenzen, der Parallelismus zweier, sich unmittelbar folgender Strophen; denn die Zeit, während welcher dasselbe Strophengefüge wiederholt wird, kann der Zeit entsprechen, während welcher der Hörer in derselben Stimmung verharret. Aber der Bau der Leiche, wo erst nach längerer Zeit die vorhin gesungenen Strophenformen in der gleichen Reihenfolge wiederkehren, hat keinen natürlichen Grund und wird, da unmöglich während der entstehenden 2 oder 3 Riesenstrophen dieselbe Stimmung im Hörer anhalten kann, auch vom Standpunkt der Schönheit sich nicht rechtfertigen lassen.

Theoretisch sind also die vollendetsten Gedichte jene, in welchen nicht dieselbe Strophenform wiederkehrt. Der Art waren die Dithyramben der alten Griechen. Miniaturbilder der Art sind die kleinen Motettentexte. Doch auch umfangreiche Gedichte der Art, z. B. große Festcantaten, hat das Mittelalter geschaffen. In der Arbeit 'über den Ursprung des Motetts' — hier Band II No. X S. (135) — habe ich dieselben Conducti genannt und Beispiele gegeben. Vielleicht ist das vorhin genannte Gedicht auf den Einfall der Ungarn von 1241 (Forschungen XII 643) der nicht eben wohl-gelungene Versuch eines solchen Conductus.

Als Kunstwerk noch höher stehen die dramatischen Singspiele, welche durchaus in Versen geschrieben eine Fülle verschiedener Zeilenarten bieten und zum Ausdruck besonderer Stimmungen eine Menge verschiedenartiger, meist neu erfundener Strophen bieten. Die beiden Danielspiele, besonders aber das des Hilarius (bei Du Méril Origines), glänzen durch viele prächtig erfundenen Strophengebäude. Obwohl aus einfachen Kurzzeilen zusammengefügt, lassen sie doch die schöne Melodie des Gesanges durchfühlen und zeichnen in ihrer wohlklingenden Vielgestaltigkeit sich angenehm aus

z. B. vor den schon ziemlich eintönigen Strophen des Adam von St. Victor. (1905)⟩

Der Höhepunkt der künstlichen Form ist erreicht, wenn in ein und demselben Gedichte sich verschiedene Dichtweisen mischen. (Den Gedanken solche zu mischen haben wohl geweckt jene Strophen cum auctoritate — oben S. 309 —, z. B. jene Gruppen von 3 Vagantenzeilen, denen statt der 4. Zeile ein mitreimender Hexameter des Ovid, Horaz etc. folgte.) Quantitirende daktylische Zeilen scheinen in Bur. 161 p. 225 'Quis furor est in amore' eingesetzt zu sein. Dagegen fand ich in den freien Leichen Bur. 46 p. 135 (s. Dreves in Zft. f. d. Alt. 1895 S. 363) 'Clausus chronos', 44 p. 134 (s. Haupt, Berichte der sächs. Ges. d. W. 1846 S. 131) 'Axe Phebus' und 39 p. 127 'Quocumque more' größere quantitirend gebaute Stücke neben rythmisch gebauten. So besteht No. 46 aus rythmischen Strophen von 8—⏏ + 6—⏏, 8—⏏ + 7—⏏, 7—⏏ + 7—⏏, und 7—⏏—aaaa, welchen quantitirend gebaute Daktylen 'Hoc amor (?) praedicat | haec macilenta' folgen. In Bur. 44 folgen auf rythmische Daktylen mit Strophe 4 'Felix seu peream' quantitirend gebaute daktylische Trimeter und Tetrameter. Das merkwürdigste Stück scheint mir No. 39 zu sein, wo nach des Dichters eigener Angabe prosa, versus (d. h. quantitirend gebaute Zeilen), satira und rythmachia gemischt sind (siehe oben S. 247). ⟨Eine gelehrte, nicht eine musikalische Spielerei ist der Dialog zwischen Lazarus und dem Reichen 'Audi sancte senior', in der Zft. f. d. Alt. 35 S. 257. Er ist zusammengesetzt aus 2 Strophen: Der Vagantenstrophe cum auctoritate, d. h. 3 rythmischen Vagantenzeilen mit schließendem Hexameter oder Pentameter (s. oben S. 309), wobei die 4 Zeilenschlüsse und in den drei Vagantenzeilen die 3 Cäsurschlüsse zweisilbig reimen; dann aus Paaren von Hexametern, deren 4 Cäsur- und Zeilenschlüsse alle denselben zweisilbigen Reim haben (Unisoni; s. oben S. 84). Mit jeder Strophe beginnt eine andere Person zu sprechen. Die 2 Strophen sind seltsam gemischt. Zuerst 4 Absätze, deren jeder aus 2 Vagantenstrophen und 2 Paaren Unisoni besteht (Z. 1—48). Dann 6 Vagantenstrophen und 6 Paare Unisoni (Z. 49—84; Z. 77—80 sind 2 Paare Trini Salientes, s. oben S. 86); hierauf 3 Vagantenstrophen und 3 Paare Unisoni (85—103). Zum Abschluß 1 Vagantenstrophe (104—107). 1905⟩

Die rythmischen Formen des Ludus de Antichristo.

Prüfen wir nun nach den bisher entwickelten Grundsätzen die Formen des Ludus de Antichristo, so ergeben sich auffallende Tatsachen. Die gleiche Silbenzahl in den entsprechenden Zeilen beobachtet der Dichter streng; ich glaube die 4 Strophen 1—32 richtig hergestellt zu haben; und, wo in den Dreizehnsilbern die Silbenzahl in der Handschrift verletzt ist, führen fast immer auch andere Merkmale darauf, daß der Schreiber den Text entstellt hat. Ich habe sie deshalb überall hergestellt. Den Schluß der Zeilen behandelt der Dichter mit besonderer Feinheit. In den 300 reimlosen ersten Halbzeilen ist der steigende Zeilenschluß selten durch ein *einsilbiges* Wort gebildet und dann nur durch die Hilfsörter der Sprache, nämlich 1 mal in (131?), 1 nos, 7 est, 2 sum. 1 es, 1 sunt, 1 sit, und bei sinkendem Schlusse ét es, ad nos, ubinám sunt und in me. Ist der Schluß gereimt, so wird er nie durch ein einsilbiges Wort gebildet. Mit einem zweisilbigen Wort schließen von den in der ersten Zeilenhälfte stehenden und reimlosen 66 Zeilen zu 6 — 51, von den 17 ebenda stehenden Zeilen zu 7 — gar 11; dagegen von den die Langzeilen beendenden und mit Reim belegten 54 Halbzeilen zu 6 — schließen nur 6 mit zweisilbigen Wörtern, und von den schließenden 270 mit Reim belegten Halbzeilen zu 7 — schließen nur 8 mit zweisilbigen, 77 mit dreisilbigen, 131 mit viersilbigen und 54 mit fünf- und mehrsilbigen Wörtern. Der Dichter hat also von 83 nicht gereimten sinkenden Verschlüssen 62, dagegen von 324 gereimten sinkenden Verschlüssen nur 14 durch ein zweisilbiges Wort gebildet, hat demnach gemieden, ein zweisilbiges Wort in den sinkenden Reim zu stellen. Die gleiche Sorgfalt zeigt sich im Reime selbst: er ist stets zweisilbig und rein, und Fehler, wie in 392 das mit sich selbst reimende pietatis, finden sich nicht.

In den andern Stücken zeigt der Dichter nicht die gleiche Sorgfalt oder Schulung. Den Hiatus zu meiden, gibt er sich nicht viel Mühe; so hat er in den 300 Dreizehnsilbern etwa 25 Hiatus im Innern der Halbzeilen und etwa 8 zwischen denselben. (Hiatus vor h, d. h. nach Vokalschluß mit h beginnende Wörter, ratione hac, finden sich 5 in den Kurzzeilen, 2 in der Cäsur).

Ähnlich steht es mit dem Taktwechsel. Die in den lyrischen

Stücken (V. 1 — 48, 151 — 170, 365 — 368 und 399 — 402) vorkommenden 16 Zeilen zu 7 — 3 haben 3 Tw, die 8 Zeilen zu 8 — sind rein, die 15 Zeilen zu 8 — 3 haben 4 Tw, die 19 Zeilen zu 9 — haben 7 Tw und die 10 Zeilen zu 11 — 3 Tw. In den 300 Dreizehnsilbern und in den 38 Zeilen zu 4 — + 7 — (329—360 381/2 389—392) kommen vor: 38 Zeilen zu 4 Silben, von denen 34 aus 4 —, 4 aus 4 — bestehen; 167 Zeilen zu 6 —, davon 70 mit Tw; 120 Zeilen zu 6 —, davon nur 17 mit Tw; 30 Zeilen zu 7 — ohne und nur 7 mit Tw; 284 Zeilen zu 7 —, darunter 118 mit Tw. Also auch hier ist Taktwechsel in den trochäischen Zeilen 6 — und 7 — seltener als in den jambischen 6 — und 7 —. Rein daktylischer Wortschluß bei Taktwechsel kommt vor, aber selten; in 6 —: V. 90 pösitam fâteor, dann in 177 253 271 290 397; in 6 —: 139 viriliter ágens, 219 haec múnera régi, 231 sunt péssima péstis; in 7 — nicht. In den so zahlreichen Zeilen zu 7 — findet sich von der sichern Art des daktylischen Wortschlusses (siehe S. 268), wo auf den Daktylus ein zweisilbiges Wort folgt, nur V. 365 Tibi grátias dámus, dagegen 18 Verse, in denen auf das daktylische Wort ein viersilbiges und 1 Vers, in dem ein einsilbiges Wort folgt, welche Verse aber wohl anders zu betonen (mánéant veneránda, mánéat in aetérnum) und nicht hierher zu rechnen sind. Unter den 15 Zeilen zu 8 — findet sich der unsichere 44 Te iúbeo detestari und unter den 19 Zeilen zu 9 — der sichere 31 Officia quórum cernimus; die 10 Zeilen zu 11 — sind frei von daktylischem Wortschluß.

Das Merkwürdigste sind die von dem Dichter verwendeten Zeilenarten. Die im Anfang des Gedichtes vorkommenden Zeilen zu 9 — ohne bestimmte Pause sind sehr selten (z. B. im Anfange des Freisinger Rachelspiels), die Zeilen zu 11 — (153—170) ohne bestimmte Pause sind ohne Beispiel. In den Zeilen zu 8 — wird nicht nur die gewöhnliche Pause nach 4 — vernachlässigt, sondern sogar Taktwechsel gestattet. Von 329 an treten 38 Zeilen zu 4 — + 7 — a auf, in denen 4 mal 4 — statt 4 — gesetzt ist. Diese Zeilenart fand ich nirgends sonst und könnte sie nur mit den Zeilen zu 4 — a + 4 — a + 7 — b bei Abaelard in den Hymnen 33—36 vergleichen.

Die Dreizehnsilber hat der Dichter so gebaut, daß er den

Schluß der ganzen Zeile stets sinkend bildete, dann nach der 6. oder 7. Silbe regelmäßige Pause machte und die erste Halbzeile entweder steigend oder sinkend schloß. So ergeben sich folgende 4 Zeilenarten: 1) 6 — + 7 —, 2) 6 — + 7 —, 3) 7 — + 6 —, 4) 7 — + 6 —.¹⁾

1) Quam nostrae repetit poténtiæ maiestas.

2) Digna ergo póena corrépti résipiscant.

3) Tótus mündus fúerat físcus Rómanórum.

4) Protérve sé oppónunt túæ máiestáti.

Vier Zeilen im Anfange haben keine dieser regelmäßigen Pausen: 51/52 (= 103 104) und 61/62 z. B.

60 Salutem mandat imperator Romanorum.

Es ist, wie S. 225 und 285 gezeigt wurde, sehr selten, daß der Schluß der ersten Halbzeile bald sinkend, bald steigend ist; unser Dichter gestattet sich diesen Wechsel auch in den Zeilen (7 — oder 7 — + 7 —) 365—368. Aber geradezu ohne Beispiel in den lateinischen Rythmen ist es, wie er in diesen Dreizehnsilbern (und so wohl auch in den oben genannten Zeilen zu 9 — und 11 —) die Pause wechselt²⁾ und sich durch diese Emancipation von der Schablone der Freiheit nähert, welche die antiken und die modernen Dichter haben. Einen Einblick in die Art, wie er dichtete, gewährt folgende Beobachtung: unter dem 1. Hundert von Dreizehnsilbern finden sich 62 Zeilen zu 6 + 7 — gegenüber 30 Zeilen zu 7 + 6 —; im 2. Hundert 87 Zeilen zu 6 + 7 — gegenüber 13 Zeilen zu 7 + 6 —; im 3. Hundert 97 Zeilen zu 6 + 7 — gegenüber 3 Zeilen zu 7 + 6 —. Offenbar schwankte der Dichter, als er seine Dichtung begann, zwischen den verschiedenen Arten und hat damals auch jene 4 Zeilen ohne Pause nach der 6. oder 7. Silbe zugelassen; während des Dichtens gewann er eine Vorliebe für die Zeilen mit der Pause nach der 6. Silbe und besonders für die mit steigendem Schlusse vor dieser Pause (180

1) Ernst Voigt, Deutsche Literaturzeitung, 17. März 1883, nimmt nur zwei Schemata an: ~~~~~ für alle Sechssilber, ~~~~~ für alle Siebensilber im Anfang, betont also: Rómani iúdicis. Descendit de caelis. Éxcelléns est in armis. S. darüber Band II S. 8 Note.

2) In Burana No. 109 S. 186 'Tellus flore' ist die Zeile 10 — bald in 7 — + 3 —, bald in 6 — + 4 — zerlegt; das beweisen die von Schreiber, Vagantenstrophe S. 88, nachgewiesenen Entlehnungen aus Ganymed und Helena. (1905)

Zeilen zu 6 — + 7 — gegenüber 66 Zeilen zu 6 — + 7 —). In dieser Tatsache liegt der Beweis, daß der Dichter sich seine Zeilen selbst konstruiert hat. Natürlich konnten in jener Zeit, wo dieses Selbstschaffen so gewöhnlich war, auch Andere dieselben Verbindungen finden. Allein nur die eine Form 7 — + 6 — ist gleich der weitverbreiteten Vagantenzeile. Für die Form 6 — + 7 — und 7 — + 6 — habe ich kein Beispiel gefunden. Bartsch Sequenzen S. 196, sagt 'Bemerkenswert ist bei Adam I 174 "Clara chorus": Indissolubili bitumine fundata

Miris ac variis lapidibus distincta.

die seltene Anwendung dreizehnsilbiger Verse (jambisch) mit einer Cäsur nach der 6. Silbe, also der französische Alexandriner¹⁾. Ich habe oben S. 238 (s. 225 und 308) eine Reihe von Zeilen zu 6 + 7 — mit demselben Schwanken der Basis von 6 — zu 6 — nachgewiesen; allein, obwohl auch in jenem merkwürdigen Gedichte der nämliche Stoff wie in unserm Ludus behandelt ist, so hat doch unser Dichter seine Zeilenform 6 + 7 — nicht von dort entlehnt. Das beweist einmal die Vermengung der Zeile 6 + 7 — mit 7 + 6 —, die in dem Gedicht von Montpellier nicht vorkommt, sodann der Umstand, daß trotz des gleichen Inhaltes unser Ludus keine Anklänge an jenes Gedicht enthält. Wie Bartsch in jenen Dreizehnsilbern den französischen Alexandriner fand, so fauden Andere in den Zeilen unseres Ludus die Nibelungenzeile, und die Zeile 7 — + 6 — ist gleich mit der berühmten Vagantenzeile. Unser Dichter ist von selbst und zufällig zu diesen Zeilenarten gekommen.

Das zeigt vielleicht Weg in jenen so schwierigen Fragen über manche Formen der epischen Poesie der verschiedenen Völker. Sie sind sich oft sehr ähnlich, und manche haben deshalb behauptet, daß ein Volk sie von dem andern entlehnt habe. Die erzählende Dichtung braucht ebenmäßig dahinfließende Zeilen; sie nimmt nun entweder die längsten der Kurzzeilen, die Zeilen zu 8 — oder 8 —, oder Langzeilen. Die Langzeilen zerlegt die menschliche Stimme stets in 2 Teile, deren jeden sie in einem Zuge spricht. So wird jede Langzeile durch Cäsur oder Pause in 2 Kurzzeilen zer-

1) In dem Gedicht des Philippe de Grève (?) bei Paul Meyer, Archives d. Missions II 3 p. 280 findet sich die aus 6 — + 7 — erweiterte Strophe 5 — a a 7 — b, 6 — c c 7 — b.

Meyer, Abhandlungen über Rythmik. I.

legt. Diese müssen natürlich einander im Umfange ähnlich sein. Zur Bildung solcher nicht zu kurzer und nicht zu langer Zeilen sind die Verbindungen der Kurzzeilen zu 6 und zu 7 Silben und wenn zwischen die betonten Silben öfter 2 unbetonte treten, auch die zu 8 Silben die geeignetsten. Wenn also bei verschiedenen Dichtern und Völkern sich ganz ähnliche aus jenen Elementen gebildete Zeilen finden, so ist diese Ähnlichkeit eine ebenso zufällige oder vielmehr eine ebenso natürliche, wie die Ähnlichkeit dieser Dreizehnsilber unseres Dichters mit dem Alexandriner, mit der Nibelungen- und der Vagantenzeile.

Der Strophenbau unseres Dichters ist ein sehr unentwickelter und einfacher. Die Dreizehnsilber und die Zeilen zu 4 — — + 7 — — reimen alle paarweise; deshalb muß nach V. 283 und 359 eine Zeile ausgefallen sein. *Gepaart* sind auch die Zeilen in den 5 Strophen (151—170) zu 8 — — aa + 11 — — bb, in der Strophe (45—48) 8 — — aa + 9 — — bb, in der Strophe (365—368) (7 + 7 — —) aabb und 400 (7 — — + 7 — —) aa. Einfachen *gekreuzten* Reim zeigen die 4 Strophen (1—32) zu 8 — — a + 7 — — b, + 8 — — a + 7 — — b, 9 — — c + 7 — — d, + 9 — — c + 7 — — d und die 3 erweiterten Strophen 9 — — aaa 8 — — b, 9 — — ccc 8 — — b, 9 — — ddd 8 — — b. Höher ist die Kunst des Dichters nicht gestiegen.

Sorgfalt zeigt demnach nur der Reim und der Bau des Schlusses. Der einfache Strophenbau weist auf frühe Zeit der Entstehung. Die häufige Zulassung des Hiatus und die (seltene) des daktylischen Wortschlusses, besonders aber der Wechsel des sinkenden und des steigenden Schlusses der ersten Halbzeile und das Schwanken der Pause von der 6. zur 7. Silbe widersprechen den Regeln der Schule. Zum Teil zeigt sich hier derselbe unabhängige Geist, welcher in der Umformung des vorliegenden Sagenstoffes und in dem Entwurf des ganzen Dramas sich gezeigt hat.

Übersicht.

I. Der Ludus de Antichristo S. 136—170: die Sage vom Antichrist (Methodius, Adso) S. 137, Vergleichung der Sage mit dem Spiel S. 140; Zeit des Spiels S. 145; der Dichter S. 149. Der Text des Spiels S. 150—170.

II. Über die lateinischen Rythmen S. 170—333.

1. Periode, 6.—11. Jahrhundert; S. 174—242.

S. 177 die einzelnen Zeilen. S. 178 gleiche Silbenzahl. S. 179 Zeilenschluß. Tonfall innerhalb der Zeilen (S. 183 Taktwechsel oder schwebende Betonung). S. 187 Silbenzusatz. Schwankende Zeilen. S. 188 Hiatus. S. 190 Reim (S. 193 zweisilbiger Reim und Tiradenreim).

S. 179—239 Zeilenarten: S. 199 der Grammatiker Virgilius Maro.

I. trochäische Fünfzehnsilber (15 — —) S. 204. II. jambische Trimeter (5 — — + 7 — —) S. 209. III. trochäische Achtsilber (8 — —) S. 213. IV. trochäische Elfsilber (4 — — + 7 — —) S. 215. V. trochäische Siebensilber (7 — —) S. 216. VI. sapphische Zeilen (5 — — + 6 — —) S. 216. VII. verschiedene trochäische Zeilen (8 — — + 6 — —, dann 12 — —, dann 8 — — + 4 — —) S. 218. VIII. jambische Achtsilber (8 — —) S. 219. IX. Siebensilber (7 — —), dann Langzeile zu 7 — — + 7 — — und zu 6 + 7 — — (S. 222). X. Fünfsilber mit trochäischem Schluß (5 — —) S. 223 und kleine Asklepiadeer (6 — — + 5 — —) S. 224. XI. Alctische Zeilen (5 — — + 6 — —) S. 225. XII. Asklepiadeische Zeilen (Alexandriner) zu 6 — — + 6 — — S. 226. XIII. verschiedene neue Zeilen S. 228. XIV B: rhythmische Hexameter S. 229—237 (longobardische Inschriften S. 229, andere Gedichte, so des Papstes Hadrian I. S. 233; aus der Zeit um 1400 Kyesser's Bellifortis und Verse des Eust. Deschamps S. 235). XIV. schwankende Zeilen. S. 240 Von den Strophen.

2. Periode, 12. und 13. Jahrhundert: S. 243—333.

S. 243 Einleitung. S. 248 Silbenzahl (Silbenzusatz in lateinischen Gedichten Deutscher: S. 250 das Schwabenlied, S. 251 Siegeslied von 1278. Hugo's von Trimberg Vagantenzeilen, S. 254 Vita rythmica Mariae, S. 256 die deutsche Kurzzeile, S. 258 Bruder Philipp's Marienleben). S. 259 Zeilenschluß (die lateinischen Verse des Eust. Deschamps S. 260). S. 261 Tonfall innerhalb der Zeilen, besonders Taktwechsel (daktylische Wortschlüsse bei Taktwechsel S. 265 und schwere einsilbige Wörter in der 2. Senkung S. 269) S. 275 Hiatus. S. 277 Reim (zweisilbiger S. 278, Reimprosa S. 281, Reimstrophen S. 282).

S. 284—333 Zeilenarten: (Cäsurschluß S. 285, keltischer Ursprung? S. 286) S. 288 rhythmische Daktylen. S. 288 Zeilenstücke von weniger als 5 Silben. S. 291 Wiederholung von Zeilenstücken im Anfang. S. 293 Wiederholung am Schlusse der Zeile.

S. 294 steigende Fünfsilber (5 — —), S. 296 sinkende Fünfsilber (5 — —) S. 297 steigende Sechssilber (6 — —), besonders Alexandriner (6 — — + 6 — —) und S. 300 die Zehnsilber (4 — — + 6 — —); S. 302 sinkende Sechssilber (6 — —) S. 303 steigende Siebensilber (7 — —), besonders S. 307—311 die Vagantenzeile (7 — — + 6 — —) S. 313 sinkende Siebensilber (7 — —) S. 314 steigende Achtsilber (8 — —) S. 317 sinkende Achtsilber (8 — —), besonders S. 321 der Fünfzehnsilber (8 — — + 7 — —) S. 323 Einfache Zeilen von mehr als 8 Silben.

S. 324 Strophenbildung (S. 326 Refrainstrophen. S. 328 Motette) S. 329 Aufbau der Gedichte (Lied, Sequenz, Leich; S. 332 Conductus, Singspiel. S. 333 Quantität und Accent gemischt).

S. 334—338 Die rhythmischen Formen des *Ludus de Antichristo* (S. 336 die schwankende Cäsur; S. 337 die Ähnlichkeit der epischen Zeilen der verschiedenen Völker).