

Merkwürdig ist de geheel misplaatste interpolatie in strofe 162, die weer vastknoopt aan *Loddfáfnismál*.

De slotstrofe is het werk van een compiler, die wellicht tevens aan het hele gedicht de naam *Hávamál* gaf. Is deze naam evenwel ouder, dan hoorde hij ongetwijfeld bij het Odinslied 111, 138—141.

De bouw van de *Hávamál* is dus als volgt: er bestond een oud gnomies gedicht, dat de kern is geworden van het eerste gedeelte van de compilatie.

Of dit gedicht oorspronkelijk een Odinslied was, is niet na te gaan, doch het is niet waarschijnlijk. Het is heel goed mogelijk, dat het pas later zo werd opgevat en dat het nooit de naam *Hávamál* heeft gedragen.

De episodēn van Billing's dochter en Gunnlóð bevatten misschien oude strofen van een afzonderlijk gedicht, maar in elk geval zijn ze hier slechts te beschouwen als ondergeschikt aan de strofen 79, 84 en 103, zo deze tenminste zelf oud is.

Een tweede gedicht is het verhaal van Odin's offering, dat goed aansluit bij de voorafgaande episodēn. Hierin zijn de *Loddfáfnismál* een hinderlijke interpolatie, die we verder buiten beschouwing kunnen laten.

Een derde gedicht vormen de toverliederen, waarvan evenmin als van het eerste met zekerheid is te zeggen, of het oorspronkelijk een Odinslied was. Maar door geest en inhoud sloot het zich gemakkelijk bij het voorafgaande aan.

Hilversum.

E. J. GRAS.

„TEMPUS INSTAT FLORIDUM.”

Das 130. der carmina Burana druckt Schmeller unter no. 188 so, wie es in der Handschrift steht. Alle, die sich später damit befasst haben, scheinen darin einig, dass Vorspruch und Kehrreim nicht ursprünglich zugehören, und Peiper hat dem Rest sogar einen gefühlvollen Titel gegeben: „Planctus peccatricis”.

Aber Schmeller hat recht ¹⁾.

Der Text ist, wie er ihn gibt, bis auf wenige Kleinigkeiten in Ordnung. Nur in v. 9 ist „*mea*” unerträglich, da an eine andere res unmöglich zu denken ist. Da dieser Anstoss mit einem metrischen zusammentrifft (der Vers hat als einziger eine Silbe zuviel), so liegt Verschreibung vor; es mag

¹⁾ Er ist auch an einer anderen Stelle seinen Nachfahren im Verständnis für Scholaren-Ungelegenheiten voraus. In No. 149 (Troie) hat er die Strophe

propositionibus tribus dux propositis
syllogizat, motibus fallit hec oppositis,
et, quamvis cogentibus argumentis utitur,
tamen eis brevibus tribus horis fallitur

(v. 1 Bur: „*oppositis*” aus dem Reimwort, von mir verbessert) fortgelassen, offenbar, um sie am Schluss mit den übrigen obscena nachzutragen, was er dann vergass. Wustmann, der sie später veröffentlichte, fragt mit schier beneidenswerter Harmlosigkeit, welche propositiones wohl gemeint seien, während doch die motus oppositi über den Sinn keinen Zweifel lassen.

iam dagestanden haben (iam tandem bei Plautus) oder vi, wo denn ea Dittographie zu dem folgenden ta wäre. In v. 40 ist „a finibus“ sinnlos und „in finibus“ zu lesen; es kommt nicht aufs Woher an, sondern aufs Wohin.

Sinn, Zusammenhang, Gedankenfortschritt des Hauptteils sind klar; jede Umstellung stört. Insbesondere darf „ex eo vim patior etc.“ nicht hinter „in ore omnium“ fortgerückt werden. Die vis kann sich nur auf die mütterlichen Prügel beziehen: die bekommt das Mädchen, weil es ins Gerede geraten ist. Dagegen hinter „amicus recessit in finibus ultimis“ hat das keinen Sinn; der Treffliche, der selber Angst hat, könnte nicht helfen.

Der Hauptteil besteht aus dreiteiligen Reihen mit Binnenreimen wie Stabat mater. Diese Reihen werden durch Endreime zu vierteiligen Strophen zusammengefasst: in I und II geht der Endreim durch, in I einsilbig (-e), in II zweisilbig (-erim). In III kreuzen sich die Endreime, teils ein-, teils zweisilbig (-um, -imis, -um, -imis). Auf III folgt noch eine dreiteilige Reihe mit dem Binnenreim -ia des Refloits, durch ihren Endreim -ulum an die vorletzte der Strophe angeschlossen, am Anfang um eine Silbe verkürzt. Liest man das „eya“ des Refloits dreisilbig, so hat „ëya qualia sunt amoris gaudia“ die gleiche Silbenzahl wie „sum in tristitia de eius absentia“. Daher betrachte ich diese Reihe als eine Art zweiten Refloits, der die abweichende III. Strophe und damit den Hauptteil abschliesst. Ihr folgte der erste Refloit noch einmal, wie bei Wackernagel, *Altfr. Lieder*, no. 50 der Schluss gestaltet ist:

2. Refl. muels voldroie avoir la belle en baillie
ke desairs savoir ne astronomie.

Hauptrefl. plus desir savoir, kil part est m'amie
ke Parix avoir a toute ma vie.

Das übliche Kurzstrophenpaar am Ende provenzalischer Gedichte mag Vorbild gewesen sein.

Wie dieser 2. Refloit als Binnenreim das -ia des 1. verwendet, so als Endreim das -um des Vorspruchs. Sollte das Zufall sein? Mir scheint es vielmehr schon dieser Formalien halber nicht rätlich, Vorspruch und 1. Refloit aus dem Gedicht zu schneiden.

Ein Vorspruch findet sich auch sonst wohl, z. B. in no. 39 der c. B. (Quocumque — tympana). Mit diesem Gedicht lässt sich der Bau unseres Stückes auch sonst vergleichen: wie hier auf ein Paar gleich geformter Strophen eine (im Reimschema) abweichende dritte folgt, so dort nach zwei Paaren. Auch c. B. 104 (Florent) lässt sich heranziehen: 4 vierzeilige Strophen mit durchgehendem Reim, in I ein-, in den übrigen zweisilbig, dann von V an, mit der Antwort des Mädchens, ganz anders gebaute ¹⁾. Vorbild ist in allen Fällen, auch für den Vorspruch, die Sequenz, und ich denke, auch der Dichter

¹⁾ Str. V ist etwas verderbt. cum phenice kann nur an ludere anschliessen, also ist v. 2 und 3 umzustellen und mera zu lesen: „nulli volo iungere; mera queris ludere cum phenice“. publice ist ironisch; die Phoenix unica (*Ov. am.*, II, 6, 54, danach c. B., 33) hat keinen Geseilen. Das Mädchen sagt also: „Ich will allein bleiben“.

unseres Liedes „Tempus instat“ hat in bescheidenem Masse ihren Bau erstrebt; die Melodie machte das dann ganz deutlich¹⁾.

Auch der Refloie ist den sequenzenartigen Liedern nicht fremd, vgl. z.B. c. B. 55, 62, 67. Seine Anordnung so, dass er schon vor der I. Strophe auftritt und dann hinter jeder weiteren wiederkehrt, ist in altfranzösischen Romanzen häufig (Bartsch, *R. u. P.* I, no. 23 ff.); für die Verbindung allerdings von Vorspruch und Refloit ist mir bis jetzt kein Beispiel bekannt. Doch scheint mir das kein Grund, sie anzuzweifeln; die Benediktbeurer Liedersammlung will offenbar nicht nur inhaltlich, sondern auch formal möglichst vielerlei bringen, sodass man Singularitäten gelten lassen muss.

Den drei Strophen des Hauptteils entsprechen die Sinnabschnitte; I: Wie's zu Hause ist, II: Wie's draussen geht, III: Das Verschwinden des amicus. Der Anfang von II greift mit egredior auf das Ende von I zurück, der von III allgemein auf II. Die Disposition ist also wohlüberlegt, schulmässig. Schulschmack hat auch die Anapher „hinc — hinc“ in I, die rhetorische Übertreibung „dignam rogo iudicant“ in II, das „quid percurram singula“ in III; und die ziemlich frivole Ausrede „quod semel peccaverim“ passt so gut in den Mund eines dichtenden Rhetorikschülers, wie schlecht in den eines zu Tode betriebenen ungebildeten Mädchens. Dieses spricht überhaupt nur der Form nach; in Wahrheit ist hier Erzählung in Ich = Rede umgesetzt — die Gegenprobe ist leicht. Bei aller Anschaulichkeit und klaren Gliederung ist die Ausdrucksfähigkeit des Verfassers nicht gross; er wiederholt Worte und Motive. So „res“ in den ersten Zeilen von I, „alter pulsat alterum“: „semper pulsant cubito“ und „me designant“: „me indicant“ in II; in III wiederholt „vim patior“ nicht eben glücklich das „mater me verberat“ aus I. Merkwürdig fällt aus der Stimmung das „amicus exulat paululum“ in III: „der amicus ist auf einige Zeit in die Fremde gegangen“; denn paululum schwächt ab, wo man Steigerung erwartet, und wirkt damit ein bisschen komisch, eine Wirkung, welche durch die folgenden Worte keineswegs aufgehoben wird. Ganz flau ist inhaltlich der 2. Refloit: in jedem Worte Wiederholung ohne irgendwelche Steigerung. Da diese Zeile jedoch, eben als Refloit, nur formale Bedeutung hat, so kann das im Sinne des Verfassers kein Mangel sein.

Zwischen dem Hauptteil einer- und dem Vorspruch und besonders dem Kehrreim andererseits besteht inhaltlich eine schneidende Dissonanz, und

¹⁾ Will man das nicht annehmen, so ist doch Abweichung im Reimschema nichts unerhörtes, vgl. Walter v. Chatillon (St. Omer) No. 14, I, von Strecker mit Recht angetastet. Der Sinn scheint mir klar. Der Hauptsatz umfasst nur v. 1, alles weitere gehört zu dem abl. abs. naufragante mundo. „Es wird neues Recht eingeführt; zum zweiten Male scheidet die Welt durch die Laster der hohen Geistlichen auf dem Meere der Sündhaftigkeit“. v. 1. erklärt uns Walter selbst in „Propter Sion“: „cardinales . . . ius novum Simoniam esse dicunt.“ Auch der Antichrist führt nova iura ein (*Lud. de Ant.* S. 15, 21). vetustas bezeichnet ganz allgemein des Menschen oder der Welt Zustand vor ihrer Bekehrung (*Lud. de Antichr.* S. 15, 17 u. S. 24, 20 der Ausg. v. Wilhelm und c. B. 21, III fermentum vetustatis). Ganz ähnlich reden wir vom „Alten Adam“. Das erste Mal hatte die Welt Schiffbruch gelitten vor Christus; die damaligen patres impuri waren Hohepriester und Leviten. „Jetzt,“ meint Walter, „ist es wieder so weit.“ Wir wissen ja, dass die allgemeine Verderbnis ihn sogar an nahen Weltuntergang denken liess (c. B. 86).

sie zweifellos hat die Gelehrten bestimmt, v. 1—4 zu streichen. Aber sind wir berechtigt anzunehmen, dass es dem Dichter so sehr ernst war? Ich will von der Komik der III. Strophe absehen; sie könnte unbeabsichtigt sein und auf Ungeschick beruhen. Auch haben wir schon Gedichte jener Zeit, die, anders als die grosse Menge der Pastourellen und Romanzen, den Verlust der jungfräulichen Ehre und die Schwangerschaft eines Mädchens als etwas ernstes ansehen, so die Epistel des Amadiou des Escas (*Raynouard, Choix de poés. des troub.* II, S. 268), so die Romanze von der schönen Eglantine (Bartsch, *R. u. P.* I, 2) und das sehr merkwürdige Liedchen bei Raynaud (*Recueil de mot. franç.* II, S. 109 No. 4). Aber in allen diesen handelt es sich um *adlige* Mädchen; für das dritte Beispiel ergibt sich das aus der Parallele, die Str. I des Gedichtes von Ysabeau und Gerars bietet (Bartsch, *R. u. P.* I 56). Auch das Fabel von der Abesse qui fu grosse lässt sich hier anführen, zugleich ein Beweis dafür, dass jene Zeit auch Seelenqualen darzustellen vermochte; die leidenschaftliche Klage der Äbtissin lässt sich *nicht* in die 3. Person umsetzen. Aber zu unserm Gedicht gibt es da keine Beziehung: es handelt sich eben um eine vornehme Dame und vor allem um die Sünde wider das Gelübde; der amicus spielt gar keine Rolle, wird kaum erwähnt.

Mädchen niederen Standes galten Rittern wie Klerikern als Freiwild; da ist von Mitleid keine Rede, weder bei dem Verführer noch bei dem Dichter und also auch nicht beim Publikum. „Satis illi fuit grave, mihi gratum et suave“ sagt tiefbefriedigt der Scholar, der die Schäferin vergewaltigt hat (*c. B.* 120, V), „Dolente et esgarée je la laissai“ der Kavalier bei Bartsch (*R. u. P.* II 6), nachdem er vorher schmunzelnd berichtet: „l'ai mokée chiflée bobée“, oder Bartsch *R. u. P.*, II 12: „Et quant il en ot fait, si s'en torne, s'en vait, et elle crie et brait de celui, ki la lait, et huche „ke ferai?“, worauf sie, damit man nur ja nicht die Sache tragisch nehme, von ihrem Robin herzhaft Prügel bezieht.

Hat eine Verführung Folgen, so gibt es nur Hohn. „Der wuohs von sinem reien uf ir wempel, und gewan ein Kint, daz hiez si Lempel; alsô lert er si den gimpelgempel“ singt Neithart, der deutsche Vertreter dieser Dichtungsart, von dem Bauermädchen liutel, spottend und zum Ergötzen seiner Hörer und Hörerinnen, wenn auch die Worte einer wahren Mutter in den Mund gelegt sind (*H.* 21, 10 ff.). Besonders lehrreich ist D'une damoiselle qui vout voler en l'air. Da wird zunächst die Stimmung der Betrogenen mindestens so überzeugend geschildert, wie in unserem Gedicht; sie wälzt sich auf der Erde vor ohnmächtiger Wut, beschimpft sich selbst, möchte lieber sterben als leben. Aber ihr ami, der Scholar, bleibt sehr kühl, und der Dichter fügt ein Nachwort hinzu, aus dem alles andere spricht als Mitgefühl für das Mädchen oder gar Vorwurf für den Verführer; es schliesst vielmehr: „Ordentlich ist ihr Stolz geduckt worden durch einen kräftigen fahrenden Schüler, qui ainsi l'a laissée au lange“, mit diesem charakteristischen laisser, das die vorigen Beispiele an derselben Stelle hatten. *Das Verschwinden des amicus ist in diesen Gedichten typisch.* Eine vollkommene Parallele zu *c. B.* 88 ist Bartsch, *R. u. P.* I, 43. Ein schwangeres Mädchen klagt, dass ihr Freund nicht mehr da sei: „et je sui si toute seulet! fait

ai ke ma sainturette ne put a son point retourner". Es ist ein Monolog wie dort, aber eingefasst von zwei Strophen, die der Dichter spricht; wie in so vielen Pastourellen und Romanzen führt er sich als ungesehenen Zuhörer ein. In der Schluss-strophe tritt er hervor; er schildert die Bestürzung und Beschämung der Überraschten, sodass es einen Augenblick nach Mitgefühl klingt; aber es geht weiter: „und lächelnd sprach ich zu ihr. So geht es mancher Jungfrau". Also reiner Hohn. Und dazu stimmt der ganz parodistische Kehrreim. „Les joliz malz d'amorettes ne puis plus celleir", den das Mädchen selbst nach jeder Strophe seiner Klage folgen lässt. Diese Worte haben sonst in den Liebesliedern einen so ganz anderen Klang; die Möglichkeit, die stehende Wendung umzudeuten, hat offenbar das ganze Gedicht veranlasst. Dass dieser parodistische Refloit die allernächste Verwandtschaft zu dem „Eya qualia sunt amoris gaudia" in c. B. 88 zeigt, lässt sich nicht wohl übersehen. Selbst in einer Einzelheit stimmen beide Gedichte merkwürdig überein: der Entschuldigung „quod *semel* peccaverim" dort entspricht hier „si an fit une foliette, dont *nuns ne m'an devroit blasmer*".

c. B. 88 steht also nicht allein, sondern gehört mindestens inhaltlich zu einem Typus, der uns im Altfranzösischen in den mehr erzählenden Formen von Fabel und Romanze entgegentritt, während der Lateiner ihn zu rein lyrischer Gestalt verarbeitete. Dabei konnte er seine eigene Einstellung natürlich nicht mit den Mitteln dartun, wie es in jenen Gedichten geschah; so setzte er den Vorspruch hinzu, der in Verbindung mit dem 1. Refloit von vornherein keinen Zweifel liess, wie das Lied gemeint sei.

Auch ein Gedicht Walters von Châtillon gehört noch in diesen Kreis, St. Omer 20, wo ein Kleriker klagt, dass er Vater geworden sei, das männliche Gegenstück zu den Mädchen der vorigen Dichtungen. Auch hier keine Spur von Mitgefühl mit der Mutter — sie wird garnicht erwähnt, nur eine grämliche Betrachtung über diese peinliche Art von Liebeserfolg. Ein aufs glücklichste getroffener galliger Galgenhumor liegt über dem Ganzen, dessen Ausdrucksmittel eine weit getriebene Parodie ist: bis Str. III einschliesslich glaubt man eins der üblichen Liebesgedichte zu lesen, bis man in der IV. höchst überrascht erfährt, dass hier „male mihi contigit" und „amore deperire" eine sehr andere Bedeutung haben als sonst. Das ist der gleiche Witz, wie er oben mit den joliz malz d'amorettes und den gaudia amoris getrieben wurde. Charakteristisch auch, wie St. Omer 20 und Bartsch I, 43 mit stehenden Formeln beginnen; auch das mahnt, den Jahreszeiteneingang in c. B. 88 nicht zu streichen.

Art und Entstehung dieses Gedichtes sind nun klar: ein Student, Kleriker und Franzose, hat für seine Kommilitonen einen Kneipgesang erdacht. Er wählte eine sehr bescheidene Sequenzenform; den Inhalt und manches Muster für dessen Behandlung bot ihm die heimische Dichtung. Mit grober, aber wirksamer Komik brachte er die abgebrauchten Floskeln des Vorspruchs und des Refloits in unerwarteten Gegensatz zum Hauptinhalt, und man kann sich das Gelächter der bezechten Horde vorstellen, wenn sie nach den getragenen Tönen der Klage mit dem nichtsnutzigen Kehrreim einfiel. Gewiss trug der Vorsänger den Planctus nicht ohne drastische Mimik vor, womöglich verkleidet, brachten ja doch zum Kummer des

Gerhoh von Reichersbach solche Scholaren gelegentlich selbst die schwangere Jungfrau Maria auf die Bühne. Besonders der amicus, der sich ein bisschen verzieht, muss verständnisinniges Grinsen ausgelöst haben; seine Lage dürfte manchem Mitsänger nicht ganz fremd gewesen sein.

Das Gedicht ist also richtig überliefert; es ist — das beweisen seine altfranzösischen Verwandten — in keiner Weise ernst und gefühlvoll zu nehmen. Es spiegelt die Stimmung der Jugend, die keine Tugend hat, eine Stimmung, die man bei Soldaten, Gesellen, Studenten allerwärts findet und fand.

Essen.

E. HERKENRATH.

BOEKBESPREKING.

PIERRE GROULT, *Les Mystiques des Pays-Bas et la Littérature Espagnole du seizième siècle*. X, 288. [Recueil de travaux publiés par les membres des Conférences d'Histoire et de Philologie, 2^{me} série, 9^{me} fascicule]. Louvain, 1927.

Inutile d'insister sur l'importance de cette excellente étude, consacrée à l'élucidation d'un problème assez obscur. M. le Dr. Groult nous y donne des précisions sur l'influence qu'ont exercée les mystiques des Pays-Bas sur la littérature espagnole du XVI^{me} siècle, en complétant et en rectifiant les résultats antérieurement acquis. En 1867, P. Rousselot déclarait, dans ses *Mystiques Espagnols*, que l'influence des mystiques allemands avait été nulle sur ceux d'Espagne: „on ne rencontre dans les écrits des Espagnols aucun vestige qui permette de supposer qu'ils s'en soient inspirés". Menéndez y Pelayo a protesté contre „la absurda opinión" de Rousselot; il était assuré que l'influence des mystiques du Nord était „muy manifesta" dans la littérature espagnole. M. Cejador affirme qu'on a beaucoup lu en Espagne les œuvres de Tauler, Suso, Ruysbroeck, Henri Herp et Denys le Chartreux, et M. Hoornaert partage, dans une certaine mesure, cette opinion. Le P. Chocarne s'est exprimé encore plus catégoriquement: „la célèbre école mystique espagnole est fille de l'école de Groenendael".

M. Groult ne nie pas l'influence de la mystique néerlandaise en Espagne et apporte beaucoup d'arguments en sa faveur de sa thèse; mais cette influence ne lui a point paru aussi large que l'affirment les auteurs cités. Attribuer une influence prépondérante à la haute mystique des Pays-Bas, c'est apparemment, fausser la réalité (p. 149). Pourtant, l'auteur ne dissimule ni ce qu'a d'incomplet son investigation, ni le caractère provisoire de ses conclusions.

Dans la première partie de son travail M. Groult étudie la littérature mystique des Pays-Bas et sa diffusion en Espagne. *L'Imitation de Jésus-Christ* y a eu six éditions dès les débuts de l'imprimerie; au XVI^{me} s. on ne les compte plus. Le *De quatuor novissimis* de Denys le Chartreux connut quatre éditions castillanes et valenciennes; le *De spiritualibus ascensionibus* de Gérard Zerbolt de Zutphen fut imprimé en 1499. Les éditions latines de Tauler, Henri Herp, Mombaer et Ruysbroeck y étaient connues dans la première moitié du XVI^{me} siècle.