

Die

Vaganten-Strophe

der

mittellateinischen Dichtung

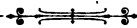
und

das Verhältnis derselben zu mittelhochdeutschen Strophenformen.

Ein Beitrag zur Carmina-Burana-Frage.

Von

Dr. J. Schreiber.



STRASSBURG i. E.
Verlag von Fritz Schlesier.
1894.

~~~~~  
**Buchdruckerei Ch. Müh & Cie., Strassburg, Finkmattstaden 2.**  
~~~~~

2010/10/22

Meiner lieben Frau.

236340

Die Einleitung und die zwei ersten Kapitel dieser Untersuchung sind unter demselben Titel als Dissertation des Verfassers erschienen. Nachdem ihm die philosophische Fakultät der Kaiser-Wilhelms-Universität, welcher die ganze Arbeit vorlag, die Genehmigung dazu erteilt hat, übergibt er hier das Ganze, welches auch die späteren Formen der Vagantenstrophe behandelt, dem Drucke.

Strassburg, Pfingsten 1894.

Der Verfasser.

Einleitung.

Zur Feststellung des Verhältnisses, welches zwischen den in den „Carmina Burana“ überlieferten deutschen Einzelstrophen und den ihnen vorausgehenden lateinischen Gedichten bezüglich ihrer Originalität besteht, dürfte wohl eine eingehende Untersuchung der poetischen Technik wesentliche Förderung gewähren. E. Martin hat in der Zs. f. d. A., 20. Bd. p. 46—69 diesen Weg bereits mit Erfolg beschritten. Freilich sind die Auffassungen und Schlüsse Martins von K. Burdach in seinem Buche „Reimar der Alte und Walter von der Vogelweide“ bestritten worden. In der Hauptsache sind jedoch die feinsinnigen Beobachtungen Martins unwiderlegt geblieben, und seine in dem erwähnten Aufsätze skizzierte Anschauung des fraglichen Verhältnisses wird wohl auch nicht umzustossen sein, da sie in vielem das Richtige getroffen zu haben scheint, was sich seitdem durch einen Beweisgang anderer Art erwiesen hat, den Richard M. Meyer im 29. Bd. der Zs. f. d. A. in seiner Abhandlung über „Alte deutsche Volksliedchen“ einschlug, und der für eine Anzahl der betreffenden Gedichte zu demselben Resultate führte.

Die folgende Untersuchung, die sich vorwiegend auf dem Gebiete der poetischen Technik bewegt, will einen Beitrag zur Lösung der Frage nach der Originalität und nach dem Abhängigkeitsverhältnis der in so auffallender Aneinanderreihung überlieferten lat. und deutschen Gedichte in den CB. geben. Dazu genügt aber nicht, wie mir scheint, eine Beschränkung auf die Analyse nur der in Frage kommenden und durch die handschriftliche Überlieferung äusserlich in Beziehung gesetzten Gedichte, sondern es bedarf, um eine feste Unterlage zu gewinnen, einer genauen Prüfung der technischen Einzelheiten der CB. in ihrer Gesamtheit. Durch eine solche Untersuchung werden sich Gesichtspunkte gewinnen lassen, von denen aus mit Hinzuziehung der in einzelnen Gedichten und sonst übermittelten historischen Daten eine zeitliche Fixierung der zumeist von unbekannten Verfassern herrührenden Dich-

tungen möglich werden dürfte. Es wird sich dabei erweisen, dass die lat. Stücke der CB. in einer Entwicklungsreihe stehen, und dass sie der jeweiligen Ausbildung der Technik in der lat. Rhythmendichtung entsprechen. Sollte sich dann zeigen lassen, dass auch die mit einer deutschen Anhangstrophe versehenen lat. Gedichte in allen formellen Einzelheiten dem Standpunkte entsprechen, wie er durch die bloss lat. Gedichte fixiert ist, so möchte ihre umstrittene Originalität gegenüber den deutschen Strophen, wenigstens was ihre Form betrifft, nicht weiter in Zweifel gezogen werden dürfen.

Hervorgegangen aus dem Geiste der lat. Sprache des Mittelalters, durchsetzt von dem Gedanken kirchlicher Allgewalt und mönchischer Verachtung der realen Welt, spiegeln sie in ihren ersten Stücken zumeist die Welt- und Lebensanschauung kirchlich treuer, auch in der ironisierenden und satirischen Opposition gegen die Geistlichkeit doch immer dem Papsttum ergebener Kleriker wieder. Sie tragen oft eine dem Geiste düsterer Weltentsagung entsprechende Färbung und bieten unter dem Gesichtswinkel kirchlicher und mönchischer Auffassung der Welt ein treues Bild historischer Wirklichkeit. Das lokale Element und besonders das Nationale tritt entsprechend der Tendenz der alles umfassenden Kirche der Zeit, als deren internationale Mitkämpfer diese Dichtermönche auftreten, zurück und kommt nur vereinzelt zur Geltung.

Anderseits ist die politisch tendenzfreie, rein weltliche Dichtung, besonders die Lyrik, ebenso festgebannt in den Rahmen einer durch den Stand und die Vorbilder des Dichters bedingten Auffassung, so dass bei allem Glanz der Darstellung doch fast durchgehends das Zarte und Reine den warmen Liebesergüssen abgeht, die darum mehr als der Ausbruch der für ihre Unterdrückung sich rächenden, an Ovid, Tibull, Petronius u. a. Gefallen findenden Sinnlichkeit erscheinen, als dass sie der Ausdruck hingebender Herzensneigung und Hochachtung wären. Nur zu oft steht bei der eifrigsten Wärme der Werbung um die Gunst der Geliebten doch jener contemptus mulieris im Hintergrund, welcher aus den ethischen Systemen des Mittelalters mit ihrer Sanktion der Lehre von der Verdienstlichkeit des ehelosen Standes seine Nahrung sog.

Der internationale Charakter der lat. Dichtung des Mittelalters mag in Verbindung mit der Sprache viel zu der weiten, durch Auffindung von Handschriften desselben Gedichtes in den entlegensten Gegenden konstatierten Verbreitung dieser poetischen Produkte beigetragen haben. Sie folgten in technischer Beziehung den Spuren des vorausgegangenen lat. Kirchengesanges, der allmählich den auf Accentuation be-

ruhenden Rhythmus zur Geltung gebracht hat. Es ist aber anzunehmen, dass ihre Formen einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die poetischen Formen der nationalen Idiome ausgeübt haben, zumal ein grosser Teil der Dichter, welche sich zuerst der Nationalsprachen bedienten, selbst Kleriker waren.

Nichtsdestoweniger müssen die deutschen Strophen zunächst unter der Voraussetzung geprüft werden, dass sie unabhängig sind, da ihr Ideengehalt meist nicht so entschieden ein fremdes Gepräge trägt, um sie daraus als Nachahmungen zu erkennen. Sollte sich bei dieser Untersuchung aber zeigen, dass die deutschen Strophen formelle Eigenheiten aufweisen, die sich nur gezwungen oder durchaus nicht den Regeln der deutschen dichterischen Technik fügen, und sollten Zeilen- und Strophenformen begegnen, die in der deutschen Poesie neu und ohne nachweisbare Vorläufer sind, so dürfte der Schluss berechtigt sein, dass die zum Teil bis in die klassische, quantifizierende Dichtung des Altertums ihre Ahnen aufweisende lat. Rhythmenform original ist, und dass sie, wenn auch nicht immer mit bewusster Absicht, dem deutschen Dichter zum Vorbild gedient hat.

Am durchgreifendsten wirkte die Verbindung der kirchlichen Musik mit der Poesie in den nach regelmässigem Zeilenbau strebenden Sequenzen zur Auflockerung der alten Metrik. Das 10. Jhrh. scheint mir den Wendepunkt in der Entwicklung zu bezeichnen. Von da an ist ohne Zweifel der Accent vielfach das leitende Prinzip im Bau der Zeilen, dem man in bewusster Absicht folgt, und die rhythmische Dichtung geht in allen ihren Elementen einer künstlerischen Ausbildung mit sicheren Schritten entgegen, bis sie in Abaelard († 1142), dem um die Wende des 2. Drittels des 12. Jhrh. dichtenden „Archipoeta“, in Adam von St. Victor und dem etwa gleichzeitigen Walther von Châtillon und ihren Zeitgenossen an den Schulen von Orléans, Tours und Paris ihren Höhepunkt erreicht.

Der auf dem Accent beruhende Rhythmus und der Reim sind in einem grossen Teile der mittelalterlichen lat. Dichtung die konstitutiven Elemente der dichterischen Sprache, deren Grad künstlerischer, geregelter Durchbildung Mittel an die Hand gibt, um poetische Erzeugnisse von unbekannten Verfassern und aus unbekannten Zeiten im allgemeinen an den gehörigen Punkt im historischen Entwicklungsgang einzureihen, zumal hinreichend zeitlich fixiertes Material überliefert ist, um den charakteristischen Standpunkt für die einzelnen Zeiten zu erkennen. Allerdings sind auf diese Weise immer nur Wahrscheinlichkeitsbeweise zu erbringen, denn der Fortschritt des Einzelnen hat keineswegs stets auch das Weiterschreiten aller Gleichzeitigen und Spättern zur notwendigen Folge.

Meine Aufgabe wäre es nun, die in den CB. überlieferten lat. Stücke auf den Stand ihrer Technik zu prüfen, durch Vergleichung mit zeitlich gesicherten, anderwärts überlieferten Gedichten einer bestimmten Zeit zuzuweisen und auf Grund der so gewonnenen Ergebnisse dem Abhängigkeitsverhältnis nachzuspüren, welches zwischen den lat. Gedichten und ihren deutschen Anhangstrophen besteht. Da mir aber die ganze Untersuchung über den Umfang hinaus anwuchs, innerhalb dessen meine Arbeit aus äussern Gründen bleiben muss, so werde ich nur die *Vagantenstrophe* behandeln, indem ich mir die Bearbeitung der ebenso charakteristischen als in ihrem Werden interessanten Stabatstrophe vorbehalte. Zunächst also der Bau der Vagantenstrophe im 12. Jhrh. bei verschiedenen Dichtern.

Kap. I.

Bau der Vaganten-Strophe

bei

Franzosen, Engländern und Deutschen.

Mit der Einführung des rhythmischen Principis in der lat. Dichtung des Mittelalters kommt die prosaische Wortbetonung in der gebundenen Rede zur Geltung. Diese selbst folgt teils dem logischen Werte der Silben, teils ist sie von Quantitätsverhältnissen innerhalb des Wortes abhängig. Einsilber treten im rhythmischen Vers bald in Hebung, bald in Senkung, je nach ihrem logischen und quantitativen Relationswert in Rücksicht auf die zunächst vorhergehende Silbe. Zweisilber sind als einfache Wörter stets und als Komposita fast regelmässig Paroxytona und treten daher gewöhnlich als Trochäen auf. Bei den drei- und mehrsilbigen Wörtern ist die Lage des Accentus vorwiegend durch die Quantitätsverhältnisse der vorletzten Silbe bedingt. Ist diese von Natur oder durch Position lang, so trägt sie die Haupthebung, und der Wortschluss erlangt auch hier einen troch. Fall. Die Kürze der vorletzten Silbe macht das Wort zum Proparoxytonon, wobei die letzte Silbe einen über die vorletzte hörbar hervortretenden Tonwert, einen Nebenton, erhält, der sich jedoch der Haupthebung in drittletzter Stelle unterordnet. So entsteht in diesem Falle ein jambischer Wortschluss. Ebenso ordnen sich die der Haupthebung in einem mehrsilbigen Worte noch etwa vorausgehenden Silben dieser unter, konkurrieren aber bezüglich der Nebenhebung auf Grund ihrer räumlichen Stellung zu der Haupt-

hebung entweder in paarweiser troch. Ordnung oder in Abhängigkeit von der Quantität zu dreien in daktylischer Weise.

Aus dieser kurzen Darstellung der Betonungsweise im rhythmischen Verse ergibt sich, dass es hauptsächlich zwei Arten von Zeilen geben wird: trochäische und jambische. Und in der That begegnen ausserdem nur Daktylen und zwar einerseits als Ersatz für Trochäen, in welcher Form sie jedoch von den formgewandten Dichtern der bessern Zeit als Unregelmässigkeit gemieden werden, anderseits — doch höchst selten — ganze Zeilen und Strophen bildend in der Nachahmung antiker Formen, wobei jedoch mehr oder weniger streng auch das Princip der antiken Messung, wie in den Zehnsilbern CB. 98, zur Geltung kommt.

Weitaus die grössere Zahl der lat. Stücke der CB. haben troch. Fall, die übrigen weisen jamb. Mass auf, und zwar ist in allen, mit Ausnahme der als „versus“ bezeichneten quantifizierenden Hexameter, der Wortaccent das konstitutive Element des Verses. Auf einige Grundformen gehen jedoch alle rein rhythmischen Gebilde zurück. So mannigfaltig sich auch die Strophenformen zunächst darstellen, so sind es doch von jambischen Zeilen die Verbindungen von Fünf- und Sechssilbern, die hauptsächlich Verwendung fanden, während die Trochäen in zwei Hauptformen erscheinen: der 13-silbigen Vaganten- und der 15-silbigen Stabatzeile.

Verhältnismässig selten treten diese Zeilenformen ausschliesslich als strophenbildende Elemente auf, denn nur in der früheren Zeit der Rhythmik liebte man solche Einfachheit des Baues. Mit der fortschreitenden Reife der rhythmischen Dichtweise geht die Modifikation der einfachen Formen Hand in Hand, und der Aufbau der Strophe wird besonders im 12. Jhrh. das eigentliche Gebiet, wo sich der erfinderische Künstlergeist mit grosser Fruchtbarkeit versucht und sich den Ruhm erfolgreichsten Bemühens gesichert hat. Frühe war der Endreim der Zeilen charakteristisches Element der lat. Rhythmik geworden. Doch können die auf Ausbildung der Reimtechnik gerichteten Bestrebungen mit dem Beginne des 12. Jhrh. im Wesentlichen für abgeschlossen gelten, wenn auch die erstrebte Zweisilbigkeit sowohl des stumpfen als auch des klingenden Reims, wie Abaelards Dichtungen beweisen, noch nicht zur vollen Geltung und Geläufigkeit gediehen ist. Das 12. Jhrh. konzentriert also seine Kraft auf die Ausbildung der Strophe. Kein Wunder! Ein neuer Geist bemächtigt sich der lat. Poesie. Die Dichter treten, obwohl wie früher vorwiegend Geistliche, aus dem eng umgrenzten Gebiete fast ausschliesslich religiösen Denkens und Fühlens heraus und halten sich für berechtigt,

auch weltliche Ideen in das Gewand poetischer Darstellung zu kleiden, die Dichtung wieder als Schmuck des Lebens zu betrachten und sie als die vergeistigte, idealisierte Widerspiegelung der Wirklichkeit zu behandeln. Gegen das nur auf das Religiöse gerichtete Denken, das in seinem Bemühen um die Versöhnung von Glauben und Wissen der Veräusserlichung alles, besonders aber des religiösen Lebens und Empfindens in die Hände arbeitete, das die Kirchlichkeit an Stelle der Religiosität setzte, und das im Triumph der geistlichen Macht über die weltliche seinen politischen Ausdruck fand, tritt im Staate wie im Individuum im 12. Jhrh. eine scharfe Reaktion auf, eine Reaktion, deren treibende Kräfte einen doppelten Ursprung haben. Denn einerseits tritt sie als Aufklärung auf und drängt für die Vernunft auf Unabhängigkeit von dem Dogma, das ihre Dienstbeflissenheit mit völliger Unterjochung gelohnt hat. Andererseits geht ein mystischer Hauch durch die Welt, der die Verinnerlichung alles Religiösen gegenüber jener äussern Kirchlichkeit in den Vordergrund schiebt und die individuelle Stellung des Einzelnen zu den religiösen Mächten gegenüber jenem Aufgehen in dem korporativen Verbande der Kirche zur Geltung zu bringen sucht. Kurz, der Verstand sucht wieder die Wirklichkeit ohne vorgeschriebene Bedingungen zu begreifen und fängt an Kritik an dem menschlich Gewordenen zu üben, und das Gefühl ringt um Anerkennung und Berechtigung. Aus dieser Bewegung der Zeit wächst die lat. Rhythmendichtung des 12. Jhrh. hervor. Weltliches und Religiöses gehen neben einander her und durchdringen sich gegenseitig. Die didaktisch-satirische Bekämpfung eingerissener Missbräuche ist das Ergebnis jenes neuen Geistes der Kritik, und die Verherrlichung von Liebe, Wein und Spiel ist der poetische Ausdruck für die gesteigerte Lebenslust. Und so hat diese Dichtung mit nicht geringerm Erfolg an dem Befreiungskampfe teilgenommen, als die politischen und wissenschaftlichen Mächte der Zeit.

Zu dem neuen Geiste der Zeit in seiner Rührigkeit schuf die Poesie aber auch neue Formen, die sie aus den alten Formen durch neue Kombinationen herstellte, ohne auf diese Weise die Kontinuität der Entwicklung zu unterbrechen.

Eine der gebräuchlichsten Zeilenformen dieser Dichtung ist der troch. 13-Silber, die sogenannte *Vagantenzeile*. Sie hat, wozu der Archipoeta viel beigetragen haben mag, eine grosse Verbreitung und Pflege in ganz Mitteleuropa unter den lat. Rhythmendichtern gefunden. Die Erfindung des Archipoeten ist sie jedoch nicht; ihre Wiege scheint vielmehr im französischen Sprachgebiet gestanden zu haben, da sie nachweisbar schon bei Abaelard Verwendung fand. Bis jetzt ist es aber

— so viel mir bekannt — ebensowenig gelungen, ihre Anfänge über diesen zurückliegend¹⁾ aufzuspüren, noch sie, wie die übrigen Zeilenformen der Rhythmik, auf eine antike Form zurückzuführen. W. Meyer²⁾ sieht in der zweiten sieben-silbigen Hälfte des troch. 15-Silbers der antiken Verbindung eines akatalektischen mit einem katalektischen Dimeter den ersten Teil der Zeile. Der zweite, 6-silbige Teil besteht aus 3 Trochäen. So hat die Zeile in ihrer regelmässigen Gestalt das Schema:

— — — — — || — — — — —, also 7 — + 6 — —, die in viermaliger Wiederholung eine Strophe bilden, welche ohne sichtliche Gliederung in dieser einfachen Form nur Reimbindung der Langzeilen in der Gestalt bbbb aufweist, bald jedoch auch die ersten Halbzeilen unter sich durch gleichen Reim bindet und so zu der Form abababab gelangt.

Burdach³⁾ versucht diese Strophenform „aus der zweimal gesetzten Strophe Otfrieds“ abzuleiten, indem er annimmt, dass sich nach der durchgedrungenen Unterscheidung zwischen stumpfem und klingendem Reime von selbst das Streben ergeben habe, mit dem vierhebig stumpf reimenden den dreihebig klingenden Vers wechseln zu lassen. In der That hat die erste Halbzeile des troch. 13-Silbers in ihrem regelmässigen Bau 4 Hebungen wie die Otfried'sche Halbzeile, aber während sie hier als festgefügte Pfeiler des Verses dienen, gilt für die entsprechende rhythmische Zeile nicht der Kanon der Vierhebigkeit, sondern der der Siebenzahl der Silben, weshalb denn auch, wie ich zu zeigen habe, troch. 7-Silber häufig genug vorkommen, die nur 3 Hebungen haben. Wenn also Verse wie der Otfried'sche (IV, 21, 1): „Giang Pilatus widari“ mit der Zeile „dúm fugáret síderà“⁴⁾ aufs genaueste übereinstimmen, so ist doch nicht zu übersehen, dass der 7-Silber die bei Otfried unmögliche Form — — — — —, wie in „Nēc stírpē nēc fāciē“⁵⁾ haben kann. Es müsste dies mindestens eine Neuerung sein. Da ferner der troch. 7-Silber der Vagantenzeile stets mit Katalexis schliesst, so zeigt er auch hierin mit den stumpf reimenden Halbzeilen Ähnlichkeit. Doch auch diese

¹⁾ Unter P. Damianis (11. Jhrh.) Gedichten bei Migne 145 Nr. 63 ist freilich ein „Rhythmus super salutatione angelica“ in der Vagantenzeile. Da derselbe in seinen 11 Str. durchweg reinen zweisilbigen Endreim aufweist, der bei Damiani nur selten vorkommt, und da er frei ist von überzähligen Silben und reinen Daktylen, was sich beides bei D. oft findet, so dürfte der Zweifel W. Meyers von Speyer (Ludus de Antichr. p. 165) berechtigt sein und das Gedicht einem andern Verfasser und einer spätern Zeit (12. Jhrh.) angehören. S. auch Gröber, Grdriss. der roman. Littergesch. p. 335.

²⁾ W. Meyer a. a. O., p. 161. ³⁾ Burdach a. a. O., p. 157.

⁴⁾ CB. 65, 1, 5. ⁵⁾ CB. 65, 4, 1.

kann nicht die Herleitung des troch. 7-Silbers aus der Otfried'schen Halbzeile beweisen. Während diese nämlich in zahlreichen Fällen eine Haupthebung, getragen von einem selbständigen Wort, in letzter Stelle hat, zeigt jener in der langen Zeit seiner Pflege gleich von seinem ersten Auftreten an die unwandelbare Tendenz, an letzter Stelle nur eine Nebenhebung zu dulden, die in überwiegender Anzahl der Fälle auf eine Nebensilbe, nur höchst vereinzelt auf ein einsilbiges Hülfswort der Sprache fällt. Dann aber ist der Auftakt im ahd. Reimvers augenscheinlich um deswillen Regel, weil er als Ergänzung der letzten Hebung gefühlt wurde; eine Ausnahme bilden daher die Verse, welche dem rhythmischen Verlangen harmonischer Ausgleichung der Zeitabschnitte für die einzelnen Zeilen nur durch die Pause am Ende derselben nach der letzten Hebung Genüge leisten. Umgekehrt lässt sich die lat. Rhythmik nicht bloss hier, sondern in allen katalektisch schliessenden Zeilen an einer Hebung und zwar fast ausschliesslich Nebenhebung mit der Pause beim Zeilenschluss genügen und kennt daher den Auftakt nur als Ausnahme, so dass dessen Auftreten geradezu als Kennzeichen des Einflusses germanischer Auffassung des Zeilenschlusses angesehen werden kann. Der 7-Silber der Vagantenzeile ist also rein trochäisch; wenn er aber aus der Otfried'schen Zeile hervorgegangen wäre, so müsste er dem Vorbilde gemäss zu einer jambischen Reihe geworden sein, wenn sich nicht etwa der Nachahmer die weniger zahlreichen auftaktlosen Zeilen Otfrieds als Vorbild gewählt hätte.

Noch weniger lässt sich aber die Verbindung des troch. 6-Silbers mit dem 7-Silber aus der Otfried'schen Langzeile erklären. Beide Hälften dieser haben übereinstimmenden Bau, und ihre Schlüsse stehen im Reimverhältnis. Bei der Auflösung in Halbzeilen ist daher immer Paarreim zu erwarten. In der Vagantenzeile hat aber die 2. Hälfte weder die gleiche Länge wie die erste, noch steht sie je mit dem Schlusse jener in Reimverbindung. Die Vagantenstrophe kennt zunächst überhaupt nur den klingenden Reihenreim der Langzeilen.

Allerdings mag die gemeinarische Kurzzeile 4 Hebungen gezählt, und es mag auch die westgermanische Allitterationspoesie in ihren vierhebigen Kurzzeilen diesen natürlichen Rhythmus ausgeprägt haben, und so mag dieser Grundtypus der Rhythmik auf Grund gleicher psychologischer Veranlagung bei den indogermanischen Volksgruppen in jeder taktmässigen Ordnung zum Durchbruch kommen; aber wie in andern Dingen, so hat auch hier einerseits die Sprache in ihrer eigenartigen Entwicklung bei der Verwendung als Material zum Aufbau jenes Rhythmus und andererseits die, wenn auch für die frühern Zeiten

noch so gering veranschlagte künstlerische Individualität sich Geltung verschafft. Und in der That sind die verschiedenen Völker desselben grossen Stammes von dem gemeinsamen Besitztum ausgehend ihre eigenen Wege der Entwicklung gewandelt. Die lat. Dichtung gelangte so im Mittelalter zu dem Princip der reinen Silbenzählung als regelndes Mass für die durch gesprochene Tonwerte auszufüllende Zeit, während die deutsche Dichtung durch Einsetzung logischer Werte, die in dynamischer Steigerung der Exspiration einen sinnfälligen und zeitordnenden Ausdruck schufen, ihren eigenen Weg zur ausschliesslichen Zählung der Hebungen ging.

Wenn nun nach Richard M. Meyer¹⁾ „Die Normalform des deutschen Verses“ das Schema hat: $\underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \parallel \underline{\quad} \cup \underline{\quad}$, also in dem troch. Aufbau mit der ersten Halbzeile des troch. 13-Silbers der lat. Rhythmik im allgemeinen übereinstimmt, so zeigt doch gerade die von demselben nachgewiesene Eigentümlichkeit des dipodischen Baus des ahd. u. mhd. Verses und die Steigerung des Tonwertes der Hebungen nach dem Schlusse der Zeile eine wesentliche Verschiedenheit von dem troch. 7-Silber der lat. Accentdichtung. Während Meyer für den deutschen Vers ein Übergewicht des Tones nach seiner Intensität bei der ersten Hebungssilbe gegenüber der zweiten feststellen konnte und ebenso die 4. Hebung über alle vorausgehenden durch Stärke hervortreten lässt, so ist ein Gleiches im troch. 7-Silber der Vagantenzeile nicht zu finden, vielmehr hat gerade ihre letzte Accentsilbe den schwächsten Ton in der ganzen Reihe, da sie ja in der Regel auf eine Bildungssilbe fällt. So zeigt sich in der Reihe auf der drittletzten Silbe der festliegende Arsengipfel, der vielfach auf einer logisch bedeutsamen Starktonsilbe ruht, ohne dass dies jedoch eine unbedingte Forderung wäre.

Um die Verschiedenheit der deutschen von der lat. Reihe von 7 Silben zu erkennen, vergleiche man M F. 6, 26 u. 27 mit C B. p. 155 No. 65, 2 und 4.

„ih wil weinen | vōn dir hān,
sprach daz āller | bēste wīp.“
„Plācuit | virgīnībūs,

· · · · ·
nām sopōrem | rēicit.“

„Nec stirpe, nec faciē etc.

Es ist unzweifelhaft, dass die deutschen stumpfen Schlüsse einen ganz anderen Tonwert haben als die lateinischen.

Nun steht aber in der Zeit des ersten Auftretens der

¹⁾ Richard M. Meyer, Grundlagen des ahd. Strophenbaus, Q. F. 58, p. 39.

Vagantenzeile deren 7-silbige Hälfte in so enger syntaktischer Verbindung mit dem folgenden trochäischen 6-Silber, dass sie unbedingt als Einheit erscheinen, wozu auch die Bindung der Langzeilen durch Endreim stimmt. Die deutsche Dichtung hat zwar auch eine Vereinigung von 4 — + 3 —, aber diese ist nach Richard Meyer¹⁾ ein Verskompositum aus dem zweimal gesetzten ersten Glied, das in der Wiederholung eine Kürzung erfahren habe. Während also hier die Kurzzeile die Grundlage ist, lässt sich Gleiches von der Vagantenzeile nicht sagen, vielmehr spricht ihre Form im ersten Stadium ihrer Entwicklung dagegen. Sollten aber Simrock, Heusler u. a. Recht haben, die in der frühmittelhochdeutschen Dichtung noch zu lesen empfohlen: *dér sol mán sich vlîzen* (M F. 3,14), so wäre für die Zeit des Auftretens der Vagantenzeile in der 1. Hälfte des 12. Jhrh. überhaupt in der deutschen Technik kein Vorbild geboten.

Die Vagantenzeile ist also eine selbständige, in der lat. Rhythmendichtung des 12. Jhrh. entstandene, nur ihr angehörige Form, die sich weder aus der Otfriedzeile ableiten, noch mit den Zeilenformen der frühmhd. Dichtung ohne Zwang zusammenbringen lässt. Dies bestätigt auch die beiderseitige Reimtechnik. Während nämlich der deutsche Reim von vornherein bestrebt ist, ein logisch bedeutsames Wort zu erfassen, sucht der Reim der Vagantenzeile durchaus nicht nach besonders gehaltvoller Unterlage, sondern begnügt sich meist mit Bildungssilben. Wo dagegen jenes Bestreben in lat. Rhythmen sich kundgibt, da finden sich meist auch andere unzweideutige Indicien, die germanischen Einfluss anzeigen.

Ist denn aber die Vagantenzeile so unvermittelt und vollkommen aus dem Haupte eines Dichters des 12. Jhrh. entsprungen? Nach dem, was W. Meyer von Speyer in seinen scharfsinnigen Untersuchungen über die Beziehungen der Rhythmenformen zu den antiken quantifizierenden Dichtungsformen ermittelt hat, spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass auch die Vagantenzeile in einer Form der klassischen lat. Dichtung ihr Vor- und Urbild hat. Vielleicht könnte dies der grössere sapphische Vers sein, wie ihn Horaz, Ode I, 8, angewandt hat. Mit diesem Vers, dessen Schema

— —, — —, — — —, — || — — —, — —, — —

ist, hat sie eine gewisse Ähnlichkeit sowohl durch den trochäischen Fall, als den stumpfen Schluss in der ersten und klingenden in der zweiten Vershälfte. Da der Daktylus in der rhythmischen Dichtung überhaupt mehr und mehr zurück-

¹⁾ Richard M. Meyer a. a. O., p. 60.

trat, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass mit Beibehaltung der Form im allgemeinen statt der beiden Daktylen an den betreffenden Stellen Trochäen eingesetzt wurden. So würde sich auch das Nebeneinanderstehen folgender Zeilen in dem *Planctus II* von Abaelard erklären: *Joseph fratrum invidia* mit dem Schema — ◡, — ◡, — ◡◡, —, die rhythmisch gelesen sich folgendermassen gestaltet: — ◡ — ◡◡ — ◡ —, während der Dichter in der folgenden echten Vagantenzeile den Daktylus vermeidet: *pueriles naeniae* — ◡ — ◡ — ◡ —.

Auf eine gleiche Umbildung mag auch die zweite Vershälfte des grössern sapphischen Verses zum troch. 6-Silber zurücksehen. Doch ist es wohl möglich und bei der Seltenheit der grossen sapphischen Zeile im M.A. wahrscheinlicher, dass die Vagantenzeile einen anderen Ausgangspunkt hat und sich vielleicht unmittelbar aus dem Hexameter ergeben hat. Denn dieser deckt sich in seiner ersten Hälfte stets mit dem 7-Silber der Vagantenzeile, wo seine Cäsur nach dem 3. Fuss an das Ende eines Proparoxytonon fällt. Der 6-Silber der Vagantenzeile dürfte ursprünglich die Form (Taktwechsel) ◡ — ◡◡ — ◡ gehabt haben und aus der zweiten Hälfte eines Hexameters entstanden sein, der nach dem 4. Fuss seine Cäsur hat. Der später zur Regel gewordene rein troch. Fall wäre dann als sekundäre Umbildung zu betrachten.

Mag aber die Vagantenzeile eine freie Schöpfung des 12. Jhrh. sein oder eine mehr oder weniger treue Nachbildung eines antiken Masses, so viel scheint mir sicher, dass sie in der lat. Rhythmik dieser Zeit eine Gestalt zeigt, die sie nicht als Ableger der deutschen Verbindung eines vierhebigen mit einem dreihebigen Verse erscheinen lässt. Ob und welche Beziehungen zwischen ihr und den romanischen Versformen der Zeit bestehen, ist mir für jetzt unmöglich zu untersuchen. Ich kann aber auch davon absehen, da es sich bei meiner Untersuchung hauptsächlich um das Verhältnis zwischen lat. und deutscher Dichtung handelt.

Die Vagantenzeile ist in der ersten Zeit ihres Aufkommens vorwiegend die Grundform der strophisch gegliederten, erzählenden und reflektierenden Dichtung in der lat. Rhythmik. In dieser tritt sie als Langzeile mit feststehender Cäsur nach der 7. Silbe und mit klingendem Endreim auf. Doch Abaelard hat in dem *Planctus II* schon das Beispiel gegeben, sie durch Erhebung der Cäsur zur Pause und Reimbindung der Halbzeilen in lyrischen Ergüssen zu verwenden. Und so wird sie in dieser Gestalt in der 2. Hälfte des 12. Jhrh. ein ebenso gebräuchliches Mass der lat. Lyrik, als sie es schon um das Ende der ersten Hälfte in der epischen und didaktisch-satirischen Dichtung

tnng vielfach gewesen war. Doch überholt rasch die Lyrik in der Ausbildung des Reims der beiden Halbzeilen sowohl, als auch in der Mannigfaltigkeit der strophischen Kombination jene, die in der Hauptsache immer bei dem Endreim der Langzeilen und bei der viermaligen Setzung derselben als Strophe stehen blieb und selten von dem Reihenreim abwich.

Doch nun zu den einzelnen Elementen der Zeile. Das *Innere* der Vagantenzeile kann, wie Wilhelm Meyer¹⁾ a. a. O. nachgewiesen hat, mancherlei Veränderungen erfahren und zwar sowohl in der ungetrennten, als auch in der getrennten Gestalt. Bei dem jambischen Schluss des 7-Silbers sind stets die vier letzten Silben gebunden, bei dem troch. des 6-Silbers aber die drei letzten Silben, da die lat. Rhythmendichtung es durchaus vermeidet, zwei Hebungen unmittelbar folgen zu lassen. Die diesen fixierten vorausgehenden Silben können die Hebungen, resp. die vermöge ihres logischen oder quantitativen Wertes mit stärkerem Tone ausgestatteten Silben, auf verschiedene Weise verteilen. Eine Einschränkung erfährt diese Freiheit in Verteilung der Tonsilben nur durch die auch im Zeileninnern streng beachtete Regel, dass zwei Hebungen auch hier nicht zusammenstossen dürfen. Durch die Verschiebung der Hebungsstellen bekommt der ruhig schreitende troch. Fall eine modulationsfähigere, lebhafter wirkende Form, indem Jamben an Stelle der Trochäen treten und beim Zusammenstoss beider Masse ein daktylisches Gebilde entsteht, das gewissen Bedingungen bezüglich des Ton- und logischen Wertes seines Silbenmaterials unterworfen ist. W. Meyer hat diese Erscheinung „Taktwechsel“ genannt und, wie mir scheint, überzeugend dargethan, dass es sich wenigstens in der lat. Rhythmik in solchen Fällen nicht um „schwebende Betonung“ handelt. Anfänglich dürfte technische Unbeholfenheit oder auch das Vorbild des Hexameters diese Mischung der Versmasse in einer Zeile verursacht haben, was im Hinblick auf die im Laufe der fortschreitenden Entwicklung hervortretende Einschränkung

¹⁾ Für die ganze Auffassung der lat. Rhythmik verweise ich auf Wilhelm Meyer, *Ludus de Antichristo*, auf dessen Ansichten ich mich wesentlich stütze. Ich glaube aber dies um so mehr thun zu dürfen, als auch Guido Maria Dreves in seinem Buche *Petri Abaelardi hymnaribus paracritensis*, Paris 1891, in der Hauptsache p. 20 u. 21 und in den Anmerkungen übereinstimmt. Dieser Auffassung steht die von Gaston Paris und andern gegenüber, welche in dem Taktwechsel eine Lizenz oder einen Fehler sehen, wogegen W. Meyer geltend macht, dass es sich bei dem Taktwechsel um Vermeidung der Eintönigkeit des schematisch reingebauten Verses handelt, worin die Dichter mehr dem Geschmacke als bestimmten Gesetzen folgten. Und Dreves sagt darüber: „Nam sine illa rhythmī mutatione versus rigidi sunt, vita motuque carent nec ut liberi sed ut servi sunt“, a. a. O., p. 21.

angenommen werden darf. Doch haben selbst die besten Rhythmendichter diese Reinigung nicht so weit getrieben, dass sie den Taktwechsel überhaupt verbannten. Im Gegenteil scheint mir das, was ursprünglich Sache technischen Ungeschicks war, mit der Verfeinerung des Geschmacks bei mässiger Verwendung ein beliebtes und erlaubtes Kunstmittel geworden zu sein, das der Dichter mit mehr oder weniger Geschick zur plastischen Versinnlichung seines Ideenflusses und des Wogens seiner Gefühle verwendete.

Interessant ist in dieser Beziehung eine Vergleichung der Technik von Dichtern aus verschiedenen Zeiten. Während bei solchen des 10. und 11. Jhrh. oft mehr als die Hälfte der troch. 7-Silber Tktw. aufweisen, hat Walther von Châtillon¹⁾ (um 1200 †) in 528 solcher Zeilen 127, also 24%, und Adam von St. Victor in 1038 nur 189 = 18%. Noch geringer ist der Prozentsatz in einzelnen Gedichten, die Walther Mapes zugeschrieben werden. So hat die „Metamorphose des Bischofs Golias“ bei 236 troch. 7-Silbern nur 24 Tktw., demnach etwa 10%, dagegen weisen die übrigen Gedichte desselben ein wesentlich abweichendes Verhältnis auf. Abaelard († 1142), dessen poetische Thätigkeit, wie wir aus einem Briefe Heloisens erfahren, von grossem Einflusse war, hat zwar die Verbindung des troch. 7-Silbers mit dem troch. 6-Silber nachweisbar nur in den zwei schon erwähnten Strophen hinterlassen, aber seine Hymnen weisen zahlreiche Beispiele auf, in denen eines der Zeilenelemente ein troch. 7-Silber ist, so dass sich seine Technik im Bau dieser Zeilen erkennen lässt. In 663 troch. 7-Silbern habe ich 122, also 18% Tktw. gefunden. Abaelard steht somit im Bau des troch. 7-Silbers auf gleicher Stufe der Technik wie Adam von St. Victor. Man wird daher die Kunstübung dieser hervorragenden Rhythmendichter des 12. Jhrh. in dieser Beziehung als typisch ansehen dürfen, zumal auch Anselm von Canterbury († 1109), Petrus Venerabilis († 1153) und Papst Innocenz III. († 1216), sowie der Archipoeta und

¹⁾ W. Müldener, die 10 Ged. des Walther von Lille, Hannover 1859. — Hauréau, not. et extr. 29, 2, 231, Paris 1880 und derselbe in not. et extr., Paris 1893, 6 zu No. 1544 bestreitet zwar teilweise mit guten Gründen für einzelne Gedichte, die Müldener nach der Hs. 3245 der bibl. nat. unter dem Namen Walthers von Châtillon veröffentlicht hat, die Autorschaft desselben; allein „Heliconis rivulo“ schreibt auch er Walther zu, und No. 5 der Müldener'schen Ausgabe kann keineswegs auf die Zeit der Beendigung des Investiturstreites, wie Hauréau will, gehen, sondern ist eine genaue Darstellung der historischen Verhältnisse des Schismas unter Friedrich I. Es ist daher nach meiner Ansicht kein genügender Grund, für No. 5 an der Autorschaft Walthers deswegen zu zweifeln, weil es eine ziemlich scharfe Sprache gegen das Verhalten des Kaisers gegenüber der Kirche führt. Jedenfalls stammt das Gedicht aus der Zeit zwischen 1159—1177.

Petrus de Vinea in seiner Satire (Siehe Du Meril, poésies lat. 1847, p. 163 ff.), die um 1229 gedichtet ist, in diesem Punkte ungefähr den gleichen Standpunkt einnehmen.

Infolge des Taktwechsels kann der troch. 7-Silber mit dem Schema: — — — — — übergehen in — — — — —.

Minder häufig tritt der Tktw. von vornherein in der 2. Hälfte der Vagantenzeile, in dem troch. 6-Silber, auf, obwohl die Möglichkeit desselben auch hier gegeben ist, wodurch das Schema — — — — — sich ändert in — — — — —. Die weitergehende Vermeidung des Tktw. in dieser Zeile mag ästhetische Gründe haben, da durch schwachen Stimmeinsatz nach der Cäsur bei der Kürze der Zeile ihr troch. Charakter zu sehr verblasste. Doch findet sich bei Walther von Châtillon in 483 troch. 6-Silbern $55 \times$ Tktw., also etwa 11%. Die unter dem Namen des Walther Mapes von Wright veröffentlichten Gedichte zeigen hierin eine grosse Differenz. In einzelnen ist nur ein Prozentsatz von $3\frac{1}{2}$ zu konstatieren; in andern dagegen steigt derselbe bis auf 12, ja 28, so dass auch hierdurch fraglich wird, ob diese Dichtungen alle auf einen und denselben Autor zurückgehen. Eigentümlicherweise findet sich dieser hohe Prozentsatz gerade bei einem Gedichte, das wegen des englischen Trinkgrusses „wesheil“ in Strophe 28 sich als Produkt eines Engländers erweist. Der Archipoeta hat in 350 troch. 6-Silbern nur 2 Tktw., und in den 48 troch. 6-Silbern der meist lyrischen Gedichte aus dem Kloster St.-Bertin bei Omer¹⁾ fehlt er gänzlich. Ebenso weist das Gedicht „Captivata largitas“²⁾ in 16 Zeilen keinen Tktw. in den 6-Silbern auf, während in „de contemptu mundi“³⁾ die 12 troch. 7-Silber der drei ersten Strophen ohne Tktw. sind, derselbe aber in den entsprechenden 6-Silbern $7 \times$ angewendet ist. Abaelard⁴⁾ hat in seinen Hymnen 77—80 $4 \times$ Tktw. auf 72 Zeilen und in den 2 Vagantenstrophen bei Du Méril a. a. O., p. 437 keine. Petrus de Vinea weist in dem erwähnten Gedichte etwa 45 Tktw. auf 100 troch. 6-Silber auf.

Den *Auftakt* kennt die lat. Rhythmendichtung des 12. Jhrh. in ihren bessern Erzeugnissen nicht. Ausnahmsweise kommt wohl in der „Epistola Goliae ad confratres gallicos“⁵⁾ $6 \times$ Auftakt vor, und in dem Gedichte „Golias ad Christi sacerdotes“⁶⁾ findet sich vereinzelt der troch. 6-Silber

1) Mone, Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit, 1837, Spalte 101 ff. u. 287 ff.

2) Zs. f. d. A. V., p. 296.

3) R. Gourmont, Le latin mystique, Paris 1892, p. 204.

4) Dreves, Opera Abaelardi, p. 195 ff.

5) Wright, poems lat. attrib. to Walter Mapes, p. 69.

6) Wright, a. a. O.

(57): „ne vos ducat ad reatum“, der ein vereinzelter Beleg für zweisilbigen Auftakt ist. Zu beachten ist, dass von Autoren des romanischen Sprachgebiets der Auftakt als Unregelmässigkeit in dieser Zeit gemieden wird. Dagegen wendet ihn noch Bernhard von Corbie am Ende des 11. Jhrh. in dem Gedicht „Jam fit magister artium“¹⁾ an. Abaelard und Adam von St. Victor haben keinen Auftakt in ihren Gedichten. Walther von Châtillon setzt in seinen 528 Vagantenzeilen ebenfalls nirgends Auftakt. Ebenso meidet ihn der Archipoeta; nur in IV der Gedichte der Göttinger Handschrift²⁾ zeigt 20,4 der troch. 7-Silber die Gestalt: „et nil mihi retribuunt“, der jedoch ebensowohl mit Auftakt (— — — — — — — —) als mit Zusatzsilbe im Innern gelesen werden kann (— — — — — — — —). Bezeichnender Weise hat dagegen das Gedicht: „Vale dulcis patria“³⁾, das sich durch seinen Inhalt als Produkt eines Deutschen erweist, in 8 achtzeiligen Strophen der Vagantenzeile nicht weniger als 16 × einsilb. und 1 × zweisilbigen Auftakt, so dass man versucht sein könnte, die betreffenden Zeilen überhaupt als jambisch gedacht aufzufassen. In solchen Fällen, wo troch. 7-Silber und jamb. 8-Silber sich in einer Strophe mischen, kann der Charakter des beabsichtigten Tonfalls, wie im allgemeinen bei dem Nebeneinandersein von troch. katalektischen Reihen und solchen von jambischer Bewegung, nur aus dem numerischen Verhältnis dieser Zeilen zu einander und aus der harmonischen oder systemlosen Art des Auftretens derselben in der Einzelstrophe und im ganzen Gedicht erkannt werden. Von dieser Auffassung ausgehend ergab sich das Resultat, dass der Auftakt bei den lat. Rhythmendichtern romanischer Herkunft durchgehends vermieden ist, dass dagegen Deutsche ihn unregelmässig anwenden.

Zusatzsilben im Innern der Zeile in der Form einer Vermehrung der feststehenden Silbenzahl durch doppelte Senkung wird im 12. Jhrh. strenge gemieden. Silbenauslautendes u und i wird daher häufig im Kontakt mit einem Vokal als Konsonanz behandelt oder Glied eines Diphthongs. Walther von Châtillon gebraucht sogar assidos (assiduos), um der überschüssigen Silbe zu entgehen. Die wenigen bei diesem Dichter vorkommenden Fälle von Silbenüberschuss sind beinahe alle durch obige Mittel zu beseitigen. Auch in dem Gedichte No. 14 bei Mone⁴⁾ findet sich in den Vagantenzeilen des Refrains

1) Bei Flacius, de corrupto ecclesiae statu, p. 101 (Du Mériel a. a. O., Anmerkung p. 153).

2) J. Grimm, Gedichte des M. A. auf Friedrich I., Abhdlg. d. Akad. d. W. zu Berlin 1843, p. 194 ff. 3) Zs. f. d. A. V., p. 296.

4) Mone, Anzeiger 1837, Spalte 12.

keine Zusatzsilbe. Ebenso ist der Rhythmus „de statibus mundi“ frei davon. Von den Gedichten des Walther Mapes weisen die „Metamorphosis Goliae episcopi“, die „Praedicatio Goliae“ und „Goliath in Romanam curiam“ weder Auftakt noch Zusatzsilben auf. In der Metamorphose ist kontrahiert dis-suadet, persuaadet, lingua. Ebenso steht es beim Archipoeten, der ebenfalls lingua setzt. Petrus de Vineia hat in dem erwähnten Gedichte saecula, linguaque, pinguius gesetzet. Dagegen hat das Gedicht¹⁾ „Hospita in Gallia“ in seinen 64 Zeilen 3 × eine überschüssige Silbe als doppelte Senkung. Dasselbe begegnet auch in dem später besprochenen „Rhythmus chronicus“ und in dem „Rhythmus de secta chorizontium“.

Wie bereits bemerkt wurde, entsteht da, wo ein Taktwechsel eintritt, eine Art Daktylus, d. h. es treten 2 Senkungen zwischen zwei Hebungen, von denen die erste jene beiden beherrscht. Nach W. Meyers Untersuchungen unterliegt aber die Bildung dieses Daktylus gewissen Bedingungen, die im 12. Jhrh. selten verletzt werden. In der Vagantenzeile können zwei vorkommen, und dann erhält diese das Schema:

— — — — — ′ — — — — ′ || — — — — — ′ — — — — — ′ .

Da der Cäsurschluss, auch wo er zum Halbzeilenschluss wird, selten in letzter Hebung ein einsilbiges Vollwort, höchstens ein Hilfswort der Sprache aufweist, meistens aber durch ein drei- oder mehrsilbiges Proparoxytonon gebildet wird, und da das Ende der Langzeile mit dem feststehenden troch. Ausgang stets ein Paroxytonon an letzter Stelle fordert, so bleiben in beiden Halbzeilen 4 Silben, von denen die zweite durch grösseres Tongewicht die vorausgehende und die beiden folgenden überragt. Eine Möglichkeit der Füllung besteht nun darin, dass auf ein einsilbiges Wort ein zweisilbiges Paroxytonon folgt, dem sich ein Einsilber anschliesst. Ich nenne diese Form A und gebe als Beispiel *vël grádus sunt*. Anstatt des Einsilbers an 4. Stelle kann aber auch im 7-Silber die erste, unbetonte Silbe eines viersilbigen Proparoxytonon (B) und im 6-Silber die erste, unbetonte Silbe eines dreisilbigen Paroxytonon (B¹) eintreten, z. B. „*sit Pétri vicárii*“ und „*ët paúpër pöténtëm*“. Eine weitere Art wäre, in den Anfang der Zeile ein dreisilbiges Paroxytonon zu setzen, dem ein Einsilber folgt (C und C¹), z. B. „*aüdirí sí cúpiàm*“ und „*Lätínus ët Gráecus*“. Ferner könnte der Einsilber wieder wie in B u. B¹ ersetzt werden (D, D¹), z. B. „*flörébánt ántiquítus*“; „*virtútum scintíllae*“. Endlich konnte der ganze Silbenkomplex entweder von einem

¹⁾ Zs. f. d. A. V., p. 296.

viersilbigen Proparoxytonon oder von vier Einsilbern oder von einem Einsilber und einem dreisilbigen Proparoxytonon gestellt werden. Im letzteren Falle würde ein rein daktylischer Wortschluss in die Zeile treten, der gern vermieden wird. Auch die beiden andern Fälle sind so selten, dass sie beiseite gelassen werden dürfen.

Beim Archipoeten habe ich in den Vagantenzeilen A 14 ×, B 30 ×, B¹ 2 ×, C 6 ×, C¹ 0 ×, D 14 × und D¹ 0 × gefunden. Walther von Châtillon wendet A 32 ×, B 61 ×, B¹ 25 ×, C 13 ×, C¹ 3 ×, D 28 ×, D¹ 17 × an.

Die Gedichte des Walther Mapes zeigen auch in dieser Hinsicht eine sehr verschiedene Technik. Während die Formen A und B in dem Gedichte „Goliath versus de praelatis“¹⁾ nicht vorkommen, hat die „Metamorphosis Goliae“²⁾ A 4 ×, B 13 × und B¹ 14 ×. In der „Praedicatio Goliae“³⁾ findet sich A 3 ×, B 7 ×, B¹ 3 ×, C und D fehlen. Dagegen hat die Metamorphosis C 1 ×, C¹ 2 ×, D 2 ×, D¹ 9 ×. Das Gedicht „Captivata largitas“⁴⁾ hat nur 1 × die Form D, „Hospita in Gallia“⁴⁾ die Formen B, C und D je 1 ×, „Ego quondam filius“⁴⁾ A 4 ×, B 3 ×, B¹ 2 ×, C 1 ×.

Charakteristisch ist in den Formen A, B und C die Art des Einsilbers. Durchgehends werden von den Dichtern des 12. Jhrh. nur Hilfsörter der Sprache eingesetzt. So ist bei Walther von Châtillon der Einsilber an 1. und 4. Stelle bei 134 Fällen nur 6 × ein Vollwort (grex, cor, spem, vox, die 2 ×), sonst treten immer Präpositionen, Konjunktionen, Adverbien, zuweilen auch Pronomen und Formen des Hilfsverbs esse ein. Der Archipoeta hat in 48 Tktw., die mit Zuhilfenahme eines Einsilbers gebildet sind, 6 Vollörter verwendet (urbs, flos, rex, pax, dent, fac), sonst stets Hilfsörter.

Gerade dieses sichtlich absichtsvolle Vermeiden eines logisch gehaltvollen Wortes an den betreffenden Stellen scheint mir darauf hinzudeuten, dass die Dichter der naheliegenden Versuchung zu rein nach dem Schema gestalteten Skandierung solcher Stellen begegnen wollten, wie auch die nicht eingetretene und doch in den Formen A, B und C ganz naheliegende Wortumstellung zweckbewusstes Handeln erkennen lässt.

Die *Cäsur* wie der *Zeilenschluss* unterliegt in der Vagantenzeile fest ausgeprägten Regeln: jene ist stets jambisch gebildet, wobei die letzte Silbe gegenüber der vorhergehenden Hebung nur einen Nebenton trägt, woraus sich für das zu ver-

1) Th. Wright, The latin poems commonly attributed to Walther Mapes, London 1841, p. 44.

2) Ebenda p. 21. 3) Ebenda p. 31. 4) Zs. f. d. A., V. p. 296 ff.

wendende Silbenmaterial gewisse Beschränkungen ergeben. Der Schluss der Langzeilen ist immer trochäisch.

Übereinstimmend findet sich bei allen Dichtern als letzte Hebung in der *Cäsur* nur vereinzelt ein selbständiges Wort, das zumeist wieder ein Hilfswort, höchst selten ein Vollwort ist. In diesem Falle ist der Cäsurschluss durch ein zwei- oder mehrsilbiges Paroxytonon und den Einsilber gebildet. Walther von Châtillon hat in seinen sämtlichen Vagantenzeilen nur 41 × diese Form, der Archipoeta 14 ×; ziemlich häufig ist sie dagegen in der „Altercatio Ganymedis et Helenae“¹⁾. In den 3 lat. Gedichten in der Zs. f. d. A., V. p. 296 ff. findet sie sich 1 × und in der „Metamorphosis Goliae“ 7 ×. In überwiegender Zahl besteht der Cäsurschluss aus einem dreisilbigen Proparoxytonon. So gestaltet ihn Walther von Châtillon 242 ×, der Archipoeta 264 ×, die Dichter der Stücke in der Zs. f. d. A. 70 ×, Walther Mapes in der „Metamorphosis Goliae“ 166 ×. Ein mehr als dreisilbiges Proparoxytonon stellte Walther von Châtillon 134 ×, der Archipoeta 84 ×, Zs. f. d. A. 24 ×, Walther Mapes in dem genannten Gedichte 63 × in die Cäsur. Es verhalten sich also die Cäsurschlüsse, die durch *ein* Wort gebildet sind, zu denen, die aus mehr als dreisilbigem Proparoxytonon und zu denen, welche aus einem Paroxytonon + einem Einsilber bestehen,

bei Walther von Châtillon wie . . . 14 : 7 : 1,
beim Archipoeta wie 19 : 6 : 1,
in den Gedichten der Zs. f. d. A. wie . . . 3 : 1 : 0,
in der „Metamorphosis Goliae“ wie . . . 24 : 9 : 1.

Wenn es eine Überschätzung des thatsächlichen Wertes solcher statistischen Zusammenstellungen wäre, insofern man denselben unbedingte Beweiskraft nach irgend einer Richtung zusprechen wollte, so ist doch nicht daran zu zweifeln, dass der ästhetische Geschmack Gesetzen folgt, die in jeder beliebig gearteten Veranschaulichung des seelischen Inhalts nach angemessener Gestaltung streben. Und so dürfte auch die Konstatierung der Art, wie die Gesetze rhythmischer Harmonie in der gebundenen Rede durch das Wortmaterial zur Geltung kommen, nicht ohne Wert sein, und in den Zahlenverhältnissen mag sich immerhin etwas von der Gesetzmässigkeit wieder spiegeln. Für den vorliegenden Fall ziehe ich aus der Zusammenstellung den Schluss, dass die drei letzten Silben vor der Cäsur in der Vagantenzeile durchaus als Einheit gedacht sind, weshalb die störende Trennung, die durch Einsetzen zweier Wörter entsteht, möglichst gemieden wird, und dass

¹⁾ Wattenbach, Zs. f. d. A., 18, 124.

ferner in dem troch. 7-Silber eine Nebencäsur nach der 4. Silbe wohl gestattet, aber nicht durchaus gefordert ist, weshalb in zahlreichen Fällen ein Viersilber in die letzte Stelle tritt.

Der *Zeilenschluss* hat im Wesentlichen zwei Formen: einmal besteht er aus einem zweisilbigen Paroxytonon, und dann kann er auch durch ein mehr als zweisilbiges Paroxytonon gebildet werden. Die Setzung eines Einsilbers als letzte Senkung ist noch strenger gemieden als ein Einsilber in letzter Stelle der Cäsur. Bei Walther von Châtillon begegnet man nur einmal dem unregelmässigen Schluss sponsae dös; der Archipoeta hat einmal nec thūs und das Gedicht „Ego quondam filius“¹⁾ 1 × vé vē. Dagegen finden sich solche Schlüsse in beschränkter Anzahl in der erwähnten „Altercatio Ganymedis et Helenae“.

Ein zweisilbiges Paroxytonon haben Walther von Châtillon 139 ×, der Archipoeta 196 ×, die Gedichte der Zs. f. d. A. 38 ×, Walther Mapes in der „Metamorphosis Goliae“ 48 × gesetzt. Drei- und mehrsilbige Paroxytona wenden Walther von Châtillon 252 ×, der Archipoeta 165 ×, die Gedichte der Zs. f. d. A. 62 × und Walther Mapes in dem genannten Gedichte 193 × an. Darnach verhalten sich die zweisilbigen Paroxytona im Zeilenschluss zu den drei- und mehrsilbigen

bei Walther von Châtillon wie 7 : 11,
bei dem Archipoeta wie 7 : 6,
in den Gedichten der Zs. f. d. A. etwa wie 7 : 11 $\frac{1}{3}$,
in der „Metamorphosis Goliae“ wie 7 : 28.

Es zeigt sich, dass der Archipoeta erfolgreicher bestrebt ist, dem Zeilenschluss durch Einsetzung eines selbständigen Wortes Einheit zu geben, als dies Walther von Châtillon thut. Am wenigsten beachtet dies Walther Mapes. Die 3 Gedichte der Zs. f. d. A. zeigen einzeln eine grosse Divergenz, indem sich das Verhältnis bei „Ego quondam filius“ wie 1 : 1, bei „Captivata largitas“ wie 1 : 3 und bei „Hospita in Gallia“ wie 1 : 4 stellt. Die Einheit des Schlusses wird auch hier selten gestört, und eine Nebencäsur nach der 4. Silbe ist hier noch seltener als im troch. 7-Silber.

Als Regel kann wohl aufgestellt werden: Der beliebteste *Cäsurschluss* ist ein dreisilbiges Proparoxytonon; ihm nahe steht ein mehr als dreisilbiges Proparoxyton, während einsilbiger Schluss verpönt ist. Den *Zeilenschluss* bilden manche, wirklich oder vermutlich deutsche Dichter mehr als die romanischen und englischen durch ein zweisilbiges Paroxytonon; drei- und mehrsilbige Paroxytona begegnen bei deutschen

1) Zs. f. d. A., V. p. 297.

Dichtern seltener als bei Romanen und Engländern. Alle meiden aber einsilbigen Schluss.

Der *Reim* beschränkt sich in den didaktisch-satirischen und epischen Gedichten, welche die Vagantenzeile zur Grundlage haben, im 12. Jhrh. auf Bindung der Langzeilen. In lyrischen Gedichten dagegen wird durch Erhebung der Cäsur zur Pause im letzten Drittel des 12. Jhrh. eine Zerlegung der Langzeile in zwei Kurzzeilen erstrebt und durchgeführt. In diesem Entwicklungsstadium steht eine grosse Anzahl der Stücke in den CB., die deutlich das Bestreben zeigen, die Cäsuren erst durch ein-, dann zweisilbige Assonanz und durch Reim zu binden. Der Endreim der Langzeilen ist durchweg schon zweisilbig rein klingend, unterscheidet sich jedoch insofern von dem deutschen klingenden Reim, dass die letzte Silbe einen wesentlich vollern Klang durch die Mannigfaltigkeit der volltönenden Vokale der lat. Bildungssilben zeigt, was demselben mehr Abwechslung verleiht und ihn musikalisch wirksamer erweist. Bezüglich der Quantitätsverhältnisse ist zu bemerken, dass in zweitletzter Stelle nur eine Länge, die den Ton trägt, stehen kann. Die letzte Silbe dagegen ist bezüglich der Quantität unbeschränkt, indem Längen und Kürzen unbedenklich gebunden werden. So reimt besonders häufig is, die Endung des Genetivs der III. Deklination auf is, die Dativ- und Ablativendung der I. und II. Deklination. Während in der ersten Reimsilbe in der Regel nur absolut gleiche Vokale gebunden werden, ist in der letzten keineswegs mit grosser Ängstlichkeit auf Reinheit geachtet, indem e und ae durchweg gleich gesetzt werden. Doch kommt auch dort Gleichsetzung von i und y, ae und oe, e und ae, e und oe, besonders oft bei Walther von Châtillon vor, mit dem der Archipoeta hierin vollkommen übereinstimmt, wie auch in dem französischen Gebrauch von qu = kw als einfachem k. (Vgl. Graecus: caecus: equus: pecus bei Walther von Châtillon¹⁾ in Nr. 1, V. 101 ff. mit ecus: grecus: cecus: pecus bei dem Archipoeten.²⁾ In dem Gebrauch zweisilbiger Vollwörter oder Kompositionsteile im klingenden Reim stehen der Achipoeta und Walther von Châtillon sich ebenfalls sehr nahe, denn bei dem erstern verhalten sich solche logisch bedeutsame Reime gegenüber den auf Bildungssilben fallenden etwa wie 4 : 3, bei dem letztern wie 4 : 2. Dreisilbige klingende Reime sind bei beiden höchst selten, und wo solche sich finden, da sind sie in der Regel aus obliquen Kasus der Substantive auf io

¹⁾ W. Müldener a. a. O.

²⁾ J. Grimm, a. a. O., Nr. 9 Str. 30.

gebildet. Zu dieser Reimtechnik stimmt auch das Gedicht „Ego quondam filius“, wo sich obiges Verhältnis wie 1 : 1 stellt. Eine anders geartete Technik zeigt die „Metamorphosis Goliae“, in welcher auf ein zweisilbiges Vollwort im Reim 4 Reime auf Bildungssilben kommen. Bei Petrus de Vinea stellt sich dies Verhältnis in 5 : 8 dar.

Gesetzmässig im klingenden Reim ist also die Zugehörigkeit beider Silben zu demselben Wort, nicht aber die logische Selbständigkeit, die der Engländer Walther Mapes und der Italiener Petrus de Vinea noch weniger erstreben als manche Rhythmendichter Frankreichs und besonders Deutschlands.

Der *Cäsurreim*, der in der Vagantenzeile wegen des katalektischen Schlusses stumpf sein müsste, kommt in den Gedichten Walthers von Châtillon ebenso wenig vor als bei dem Archipoeta. Auch die „Metamorphosis Goliae“ und die übrigen angeblichen Gedichte von Walther Mapes kennen ihn nur vereinzelt, und bei Petrus de Vinea tritt er ebenfalls regellos und als Zufälligkeit auf. Erst die Lyrik hat in die Vagantenzeile den Cäsurreim eingeführt und so eine grössere Mannigfaltigkeit des Strophenbaus aus Vagantenzeilen geschaffen.

Wo aber der stumpfe Reim erscheint, da ist er, wie der klingende, hinsichtlich des Konsonantismus durchweg rein. In den gebundenen Vokalen dagegen ist dieselbe Freiheit gestattet, wie in dem klingenden. Die eigentlich reimtragende Silbe ist die letzte Hebung, und so begegnet der stumpfe Reim auch in den CB. zuweilen noch einsilbig. Doch wird es bald Regel, die der letzten Hebung vorausgehende Senkung in den Bereich des stumpfen Reims zu ziehen, wodurch er ebenfalls zweisilbig wird, sich aber auch deutlich von dem deutschen stumpfen Reim unterscheidet. Dreisilbigkeit des stumpfen Reims ist selten, dagegen kommen grammatische Reime sowohl als stumpfe, wie auch als klingende häufig vor.

Die epischen und didaktisch-satirischen Gedichte in den zwei ersten Dritteln des 12. Jhrh. kennen nur die viermal gesetzte Langzeile als *Strophe*, die sich durch den Tiradenreim als Einheit ausweist. Diese Strophenform fand auch in späterer Zeit noch in der erzählenden Dichtung Pflege. Der Bau dieser Strophe lässt keine besonders kunstmässige Gliederung erkennen. Meistens bildet die ganze Strophe syntaktisch eine Einheit in parataktischer Verbindung der vier Einzelglieder. Selten umfasst ein solches Glied zwei Zeilen, und zwar sind dann stets die 1. u. 2., die 3. u. 4. eine logische und syntaktische Einheit. Zuweilen treten diese beiden Glieder durch adversative Verbindung als Thesis und Antithesis auf. Bei der Gleichheit des Reims in allen Zeilen ist es aber meist

schwer, eine solche Gliederung der Strophe zu erkennen, wo die entgegenstellende Konjunktion fehlt, ja sie scheint in der erzählenden Dichtung überhaupt nicht beabsichtigt. Wo sie aber dennoch auftritt, da ist nicht einmal die Gleichheit der Glieder immer gewahrt, indem bald die Thesis, bald die Antithesis drei Zeilen umfasst.

Die Cäsur nimmt auf syntaktischen Abschluss keine Rücksicht, und es tritt hierin deutlich zutage, dass die lat. Rhythmik nicht alle Gepflogenheiten der quantifizierenden Dichtung aufgegeben hat. Auch das Emjambement in der Form des Übergreifens eines Satzes aus einer Zeile in die nächstfolgende ist zuweilen zu finden.

Der *Hiatus* ist im 12. Jhrh. in der lat. Rhythmik gemieden. Allerdings gestattet dieselbe den Zusammenstoß von auslautendem m mit einem anlautenden Vokal, aber vokalischer Aus- und Anlaut in unmittelbarer Begegnung gilt in den Zeilen als zu meidende Härte. Verschieden ist aber die Behandlung des Hiatus bei den einzelnen Dichtern und an den verschiedenen Stellen. Während z. B. Adam von St. Victor und Abaelard *in* der Zeile nie Hiatus haben, lassen sie denselben in ziemlich grosser Anzahl ohne Bedenken in der Cäsur und zwischen je zwei Zeilen zu. Walther von Châtillon setzt dem Hiatus zwischen den Vagantenzeilen keine Grenzen, doch in der Langzeile selbst begegnet er bei ihm nur 13 $\times$, wovon 4 auf die Cäsur fallen und 5 in die quantifizierenden Hexameter, wo sie also nach der Weise der antiken Metrik zu beseitigen sind. In gleicher Weise meidet der Archipoeta *in* der Zeile den Hiatus aufs strengste, während er zwischen den Langzeilen in den Gedichten IV, V, VI und IX 23 $\times$ vorkommt. Die Gedichte in der Zs. f. d. A. lassen ebenfalls den Hiatus zwischen den Zeilen zu, doch *in* den Zeilen kennt ihn nur das Gedicht „Hospita in Gallia“. Dagegen hat Walther Mapes in der „Metamorphosis Goliae“ 4 $\times$ *in* den Zeilen, 5 $\times$ in der Cäsur und 19 $\times$ zwischen zwei Zeilen Hiatus; in der „Praedicatio Goliae“ steht er 3 $\times$ in der Zeile, 2 $\times$ in der Cäsur und 14 $\times$ im Schluss der Zeile. Im Allgemeinen lässt sich wohl sagen, dass der Hiatus bei Deutschen weniger anstössig gefunden wurde als bei Romanen.

Nachdem ich so in grossem Umrisse festgestellt habe, was bei der poetischen Sprache in der lat. Rhythmik bezüglich der einzelnen Elemente der Vagantenstrophe in der Blütezeit dieser Dichtung im 12. Jhrh. zur Regel ausgebildet worden ist, wende ich mich zu den Vagantenstrophen in den CB., um durch Analyse und Prüfung derselben festzustellen, ob die hier vorliegenden dichterischen Produkte etwa auch

jener Zeit angehören, und wo der einzelnen Wiege gestanden haben mag. Zunächst also zu den Stücken, deren Strophen aus vier Langzeilen bestehen.

Kap. 2.

Bau der vierzeiligen Vaganten-Strophe

in den

„Carmina Burana“.

Die Stücke der Benediktbeurer (Bb.) Handschrift, Carmina Burana (CB.) genannt, weisen sowohl in den rein lat. Gedichten, als auch in denjenigen, welchen eine deutsche Strophe nachgestellt ist, eine grosse Anzahl solcher auf, deren Grundlage die Vagantenzeile ist. Die einfache und ursprüngliche Form der Vierzeiligkeit haben die Nummern¹⁾ XIX, XXVI, CLXXII, CXCIV, CXCIX, XXV; 49, 50, 65, 105, 109, 132, 193, wovon 105, 109 und 132 eine deutsche Strophe beigegeben ist.

XIX. „*Utar contra vitia*“

besteht nach der Bb. Hs. aus 19 Str. zu je 4 Langzeilen. Auch bei Wright²⁾ (Wr.) enthält es 19 Str., doch fehlt hier Str. 6 der CB., wofür eine Schlussstrophe angefügt ist.

Wr. hat zu seiner Ausgabe drei engl. Handschriften und Flacius Illyricus (Fl.) herangezogen. Im Wesentlichen stimmt dieselbe mit der Schmeller'schen überein. (Da die CB. noch immer einer kritischen Ausgabe entbehren, so musste ich für die zu meiner Arbeit gehörenden Gedichte selbst zur Textkritik schreiten, um für die Beobachtungen eine einigermaßen sichere Unterlage zu gewinnen. Die Litteratur, welche ich dabei benützt habe, findet sich an gehörigem Orte jedesmal angegeben.) — In 1, 1 setzt Wr. mit Schm. „utar“ gegen „utor“ bei Fl. und ebenso „carmine“ gegen C (Cotton.), das sinnlose „Romanae“ hat. In 1, 3 hat Wr. nach den engl. Handschriften „deauratae pelli“ gesetzt, was auch Schm. hat, während bei Fl. unpassend „deaurati pelli“ steht. — 2, 1 hat schon Schm. das handschriftliche „asino“ durch „animo“ ersetzt, was mit Wr. stimmt; „profluit“ in 2, 2 bei Schm. und C. ist mit Wr. nach den andern Handschriften in „defluit“ zu bessern. — In 3, 1 setzte Wr. nach

¹⁾ Ich zitiere nach der Ausgabe von Schmeller.

²⁾ Th. Wright, Latin poems attrib. to W. Mapes 1841, p. 36.

Fl. und G. (Giraldus Cambrensis, MS. Cotton.) mit Recht „vitium“, das auch Schm. hat, gegen das falsche „facies in opere“ von H. (MS. Harleian) und „virtus in opere“ bei C.; „est“ bei Wr. ist zu streichen, denn es stört die Silbenzahl und fehlt auch bei Schm.; 3, 2 gibt Fl. „tegunt partem animi“, wogegen Schm. . . . „picem“ . . . hat, das auch Wr. nach den Handschriften einstellt. Die Umstellung „picem tegunt“ ist irrelevant. Jedenfalls ist aber die Metapher *picem* schon wegen des Gegensatzes *niveo colore* anschaulicher als das kraftlose *partem*. 3, 4 liest Wustmann¹⁾ „ut“ = „et“ bei Schm. und Wr.; Wr. setzt „pomum“ mit H. und G. Dagegen hat Schm. wohl das richtigere „ramus“, was auch in C. steht, während bei Fl. „congruit ramum“ steht. — 4, 1 ist mit Wr. „mundi caput“ zu lesen zur Vermeidung des Hiatus bei Schm. „caput mundi est“, wie es auch bei Walther von Châtillon p. 39, 58 heisst: „mundi caput corrui“ und p. 43, 91 „mundi caput“ . . . 4, 2 gibt Schm. richtig „pendet“ gegen „pendit“ bei Wr. — 4, 3 liest Wr. „transit enim“, wo Schm. „trahit enim“ hat, das einen bessern Sinn gibt und mit C., G. u. Fl. übereinstimmt; doch hat letzterer fälschlich „et secundum“ statt „in secundum“. — 5, 1 „res et singulorum“ bei C. = „et res sing.“ bei Schm. und Wr., Fl. hat dagegen „singula“. In 5, 3 hat Schm. mit Fl. „Romae“, Wr. „ibi“. — Die Str. 6 bei Schm. fehlt bei Wr.; 6, 4 ist „ibi“ zu streichen. Formell ist die Str. sonst tadellos gebaut und fügt sich inhaltlich an der Stelle so ein, dass kein Grund vorliegt, sie als Interpolation zu betrachten, zumal sie in der grammatischen Spielerei der Dichtweise des Autors vollkommen entspricht. (Man vergleiche 4, 1: *Roma mundi caput est, sed nil capit mundum*; 14 das etymologisierende Spiel mit dem Worte *papa*). — 7, 1 hat Schm. „in hoc cons.“ mit C., G. u. Fl., Wr. dagegen „hic in cons.“; „negat“ der Bb. Hs. hat schon Schm. in „regat“ geändert, das auch Wr. bietet. — 8, 3 „si das, tibi dabitur“ bei Schm. = „dabis, aut non dabitur“; statt „quando“ steht in H. M. „quia“; „petit“ in der Bb. Hs. hat Schm. durch „petunt“ richtig ersetzt, was auch Wr. hat. 8, 4 hat Wr. „et eadem metis“, während C. u. G. mit Tktw. „eadem et metis“, Fl. „eadem tu metis“, Schm. dagegen „hac eadem metis“ lesen. Wr. dürfte hier das Richtige bieten. — In 9, 2 besserte Schm. das handschriftliche „opere vera“ in „opereris“, wie auch Wr. liest; ebenso änderte er mit Wr. 9, 3 „velis curari“ in „velit causari“ und 9, 4 „quia nummus eloquentia gaudet singulari“ in „munus eloquentia pollet singulari“ nach Fl., während Wr. „nummus el. gaudet sing.“ nach C. beibehält. — 10, 1 gibt Wr. dem ersten Satze dadurch, dass er „vacare“ in dem Sinne

1) A. Wustmann, Zs. f. d. A. 1890,

von „Zeit haben“ fasst und daher „nummis“ setzt, einen andern Inhalt. Mir scheint „vacet“ wegen des Parallelismus der Gedanken in der Bedeutung „es beliebe“ gebraucht, und so kann die Lesart Schm., der „nummus“ setzt, stehen bleiben. Es wäre also zu übersetzen: Es gibt kein Geldstück, das bei diesem Gerichtshofe nicht beliebt wäre. 10, 2 enthält Schm. Ausgabe mit C., G. u. Fl. „rotunditas placet, totum placet“, wogegen Wr. „rotunditas, et albedo placet“ gibt. 10, 3 liest Schm. mit C. u. Fl. „ita placeat“, Wr. aber „totum placeat“; „Romanos“ in C. ist jedenfalls falsch. — 11, 1 hat Schm. das handschriftliche „siquis pascat“ mit Wr. in „bene pascas“ gebessert; in 11, 2 setzte Schm. mit Fl. statt „omitteret“ „objiciat“, Wr. dagegen „objiciet“ und C. „obiceret“. 11, 3 hat C. „et sanct. canones“. 11, 4 hat Schm. „ad“ der Bb. Hs. durch „has“, was auch Wr. setzt, ersetzt. Doch schreibt dieser „transferunt“, während Schm. das sinn- gemässere „transeunt“ mit C. u. Fl. gibt. Doch für die Lesart des Fl.: „ut bursa det granum“, die Schm. angenommen hat, scheint mir kein zwingender Grund vorzuliegen, da der Handschrift mit „et inbursant granum“ die engl. Handschriften zur Seite stehen. — 12, 1 hat Schm. nach Fl. eingesetzt, doch scheint mir Wr. aus den engl. Handschriften Besseres zu bieten: „Solam avaritiam Roma novit (C. venit) parca“. 12, 2 bessert er „parce“ in „parcit“, was auch Wr. hat. 12, 3 hat Schm. mit Recht das handschriftliche, farblose „munus est pro munere“ schon wegen des Parallelismus mit dem folgenden „pro Marco marca“ nach Fl. in „numus est pro numine“ gebessert, wie auch Wr. liest, obwohl C. „pro munere“ enthält. 12, 4 ist „et“ mit Schm. u. Wr. gegen „at“ in H. beizubehalten. — In 13, 2 liest Schm. übereinstimmend mit Wr. „non est locus pauperi, soli favet danti“, während C. u. G. „et sit“, Fl. „non sit“, C. „animanti“ schreibt. 13, 3 ändert Schm. das handschriftliche „vel si munus prestiti“ mit Recht in „et si munus prestitum“, während Wr. „vel si manus praestitum“ gibt. 13, 3 hat Schm. im Text „hic tibi sic“ nach Fl. geschrieben, dagegen im Anhang p. 258 das handschriftliche „hec tibia“ durch Ovid Metam. VI, 386 „non est tibia tanti“ gestützt. Man vergleiche dazu auch Ovid Fast. VI, 695: „Ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia“. Vielleicht ist zu lesen: „haéc“, rëspöndet, „tibiã || nön est mihi tanti.“ — 14, 2 hat Schm. mit Wr. „habent“ geschrieben, während die Bb. Hs. „agunt“ enthält. 14, 3 hat Schm. mit Fl. „nomen“, Wr. dagegen „verbum“. 14, 4 gibt Schm. das entstellte „paga, paga de le marc“; Fl. schreibt „paies, paies, dist le mot“, C. auf sinnlose Weise „li mort“. Wr. bessert die Zeile in „paez, paez, dit li mot“ nach G. — 15, 1 u. 2 bietet Schm. einen zweifellos besseren Text als Wr.

Er schreibt: Sie papa, sie ianitor, sie bullator querit, cardinalis (Hs. fälschlich cardinales) etiam grex hanc viam terit,

Wr. dagegen: Papa quaerit, chartula quaerit, bulla quaerit, porta quaerit, cardinalis quaerit, cursor quaerit.

C. u. G. haben in 15, 1 „porta“ statt „papa“. In 15, 3 enthält die Bb. Hs. „nisi plenarie totum factum erit“, das Schm. besserte in „et si quod uni dederis alteri deerit“. Doch genügt diese Änderung den formellen Bedingungen der Zeile ebenso wenig als Wr.'s Lesart: „omnes quaerunt: et si quod des uni deerit“. Vielleicht lautete diese Zeile: „et sic non plenarie totum factum erit. 15, 4 hat Schm. gegen die Bb. Hs. nach Fl. „ius tunc falsum“ gesetzt, während jene „totum mare salsum“ enthält, wie auch Wr. schreibt. Nach meiner Ansicht liegt kein Grund vor, von dem treffenden Bilde abzugehen, zumal es dem Inhalt der Strophe nicht widerspricht. — 16, 1 Schm. „das istis“ = „des istis“ bei Wr. nach G., während Fl. „da“ setzt und „addas“ mit G. 16, 4 liest Schm. „datur potio“ = „viget physica“ sonst. — 17, 1 ist der Singular „prædatur“ mit Schm. und Wr. in den Plural „prædantur“ zu verwandeln und „singuli“ statt „singulis“ zu schreiben. 17, 3 enthält die Bb. Hs. „quid narrarem singulas“? was Schm. ändert in: „quid irem per singula“, wie auch Wr. schreibt. 17, 4 ändert Schm. mit Wright „bursas“ in „bursam“, was nicht gerade notwendig ist; dagegen schreibt er mit Recht „expirat“ statt „explicant“. — 18, 1 ist in der Bb. Hs. verdorben; Schm. liest hier wie Wr. „bursa tamen Tityi iecur imitatur“. 18, 4 hat Schm. das handschriftliche „ut a nummo vacuus item repleatur“ nach Fl. ohne ersichtlichen Grund in „ut cum fiat vacuus magis repleatur“ geändert, während Wr. schreibt: „ut cum totum dederit, totus impleatur“. — 19, 2 liest Schm. „summa regit Pluto“ = Wr. „coelum habet Pluto“. In 19, 3 bessert Schm. „ascendit“ in „accedit“, wie auch Wr. liest. 19, 4 ändert Schm. in „stercori et picturata“, wie auch Wr. schreibt.

Die 20. Strophe, welche C., G., H. und Fl. enthalten, fehlt in der Bb. Hs. Da sie dem Gedichte einen besseren Abschluss gibt als die 19. Strophe, so dürfte sie als echt angesehen werden.

Was das Verhältnis der Handschriften zu einander betrifft, so berühren sich am meisten C. und G. Auch die von Fl. benutzte steht diesen beiden vielfach nahe. Doch weichen alle drei im Einzelnen wieder von einander ab, so dass sie kaum als von einander abhängig betrachtet werden können. H. ist am unvollständigsten, denn ihm fehlt nicht nur wie jenen drei die 6. Str., sondern auch die Strophen 15 bis 18. Die Bb. Hs. hat eine solche Menge sinnloser Stellen, dass

nur durch Herbeiziehung der andern die Herstellung eines lesbaren Textes möglich ist. Sie rührt jedenfalls von einem Schreiber her, der mit dem Lateinischen ebensowenig als mit dem Französischen vertraut war.

Die formelle Grundlage des Gedichtes ist die ungeteilte Vagantenzeile, welche in viemaliger Wiederholung die Strophe bildet. Das *Zeileninnere* ist mit grosser Regelmässigkeit gebaut. In den 80 troch. 7-Silbern finden sich nur 7 Tktw.: in 4, 3 (ich gebe mit der 1. Ziffer die Strophe, mit der 2. die Halbzeile in fortlaufender Zählung an); 5, 7; 8, 1; 10, 3; 15, 1; 16, 1; 17, 1; in den 6-Silbern von gleicher Anzahl begegnet derselbe 1 × in 9, 6. Er erscheint 3 × in der Form A (quod pëndet a cåpitè; sic pápa, sic iánitòr; das istis, das áliis), in B 2 × (et sólvit contrárià; crux plácet rotúnditàs), in B¹ 1 × (si vélit causári), in D 2 × (Románi capitulum; praedántur marsúpium). In 3 Fällen bei 9 ist der Einsilber ein Vollwort (das 2 ×, crux).

Auftakt und Zusatzsilben entbehrt das Gedicht vollständig. Ebensowenig hat es Hiatus *in* den Zeilen; doch in der Cäsur tritt er 2 × und zwischen den Langzeilen 7 × auf.

Der *Cäsurschluss* wird 60 × durch ein dreisilbiges Proparoxytonon, 17 × durch ein mehr als dreisilbiges und 2 × durch ein zweisilbiges Paroxytonon mit einem Einsilber (cåput èst, sålsum èst), 1 × durch 3 Einsilber gebildet (dit le mot). Der *Zeilenschluss* fällt 48 × auf ein zweisilbiges, 31 × auf ein mehrsilbiges Paroxytonon und 1 × auf zwei Einsilber (a re).

Der *Reim* zielt nur das Ende der Langzeilen und umfasst regelmässig die 4 Zeilen der Strophe, wobei dieselben Wörter mehrmals wiederkehren. Er ist rein zweisilbig klingend und in 3 von 5 Fällen von einem selbständigen Wort getragen. Vereinzelt reimen auch Cäsurwörter ein- oder zweisilbig stumpf: doch sind die Fälle zu wenige, als dass ihr Vorkommen mit grösserm Recht künstlerischer Absicht, denn der Wirkung des Zufalls zugeschrieben werden könnte.

Das Gedicht ist von Giraldus Cambrensis in dem um 1220 geschriebenen Specilegium eccl. dem Schmähdichter Goliath, seinem Zeitgenossen, beigelegt. Leyser¹⁾, dem Wr. in seiner Ausgabe hierin folgt, gibt es unter den Gedichten des Gualterus Mapes und setzt es um 1210 an. Wie Du Méril²⁾ für die 10 Gedichte, welche die Pariser Handschrift 3245 der biblioth. royale unter dem Namen des Gualterus de Insula enthält³⁾, dargethan hat, dass dieselben nicht dem geistreichen, aber schriftstellerisch nach seinem eigenen Geständnis nicht thätigen

¹⁾ Leyser, hist. poem. midii aevi p. 778.

²⁾ Du Méril, poésies lat., 1847, p. 144 ff. ³⁾ Siehe Müldener a. a. O.

Erzdiakonus von Oxford (Vgl. Girald. Cambrensis, *Hiberniae espositio* p. 813: „Multa, magister Giralde, scripsistis et multum adhuc scribitis, et nos diximus; vos scripta dedistis et nos verba), sondern Walther von Lille zuzuschreiben sind, so ist W. Giesebrecht¹⁾ geneigt, in ihm auch den Dichter des vorliegenden Gedichtes zu sehen. In der That steht die Technik, wie sie die Gedichte Walthers von Châtillon zeigen, derjenigen des „Utar contra vitia“ sehr nahe. Ausserdem begegnen in demselben eine Anzahl stilistischer Wendungen und Eigenheiten, dass auch hierdurch die Ansicht Giesebrechts eine gewisse Stärkung erfährt.

Das ganze Gedicht ist eine von ernstem, sittlichem Geiste getragene Satire eines Klerikers geringern Standes gegen die Käuflichkeit und Habsucht der römischen Kurie. Mit launigem Humor und bitterm Hohn zeichnet der Dichter in unerschrockenem Freimuth ein betrübendes Bild von der alles beherrschenden Macht des Geldes in Rom, ein Bild, das um so verstimmender wirkt, je schärfer der Gegensatz hervortritt zwischen dem, was Aufgabe der Kirche und ihrer Würdenträger sein soll, und dem, was diese, in materielle Interessen ganz und gar verstrickt, in Wirklichkeit sind. Aber trotz der scharfen Kritik der zeitigen Zustände und Personen, greift der Dichter die Kirche selbst nicht an, sondern nur das verderbte Regiment, das er, wie es scheint, selbst in der Nähe kennen gelernt hat. Sittlicher Ernst, kirchlich treue Gesinnung, mannhafter Freimuth, köstlicher Humor und beissender, doch nicht boshafter Hohn sind die Charakterzüge unsers Dichters, dem zugleich eine lebhaft, in treffenden Bildern sich bekundende Phantasie zu eigen ist und eine für das musikalische Element in der Sprache empfängliche Gefühlsveranlagung zu statten kommt. Damit vereinigt er theologische Bildung, in die jedoch so mancher Faden eingewoben ist, den die klassische Dichtung des Altertums geliefert hat. So ist der Autor von „Utar contra vitia“ ein Dichter, Gelehrter und Geistlicher, der sich von der Masse seiner Zeit- und Standesgenossen durch seine persönlichen Vorzüge vorteilhaft abhebt, ohne dass diesen auch die Lebensstellung entsprochen zu haben scheint, und vor allem ein Mann, der sich nicht scheut, die erkannte Wahrheit zu sagen. Aus sittlicher Entrüstung entsprang sein Gedicht:

„Utar contra vitia carmine rebelli.“

Ist es aber nicht derselbe Geist in allen Einzelheiten der Welt- und Lebensanschauung, der aus den Dichtungen Walthers

¹⁾ W. Giesebrecht, die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder, Allg. Monatsschr. 1853 p. 375 ff.

von Châtillon spricht? Wenn die Gottlosen in Reichtum strotzen, wenn die Laster herrschen und die Tugend unterdrückt ist, so ruft Walther mit Juv. I, 30 aus:

„difficile est satiram non scribere.“ (I, 16.)

Betrug, Ungerechtigkeit und die lange Reihe der andern Laster der Zeit, vor allem aber die Korruption und Habsucht Roms, des „caput mundi“, sind wie bei dem Dichter von CB. XIX der Anlass zu seinen satirischen Angriffen in dichterischer Form, denn

„cogunt, ut sic ordiar conversus ad vitia“. (II, 3.)

Und nicht aus einer momentanen sittlichen Aufwallung quillt diese Dichtung, sondern mit dem heiligen Zorn des überzeugten, die Sünde hassenden Propheten setzt er sich zur Aufgabe ein „accusator criminum“ und „iudex omnium, quae videro fieri sub Phoebo“ (VI, 9) zu sein, denn der sittliche Verfall empört sein Inneres:

„totus in suspiriis, totus in lamentis

rapuit me spiritus in excessu mentis“. (VII, 4.)

Ist nicht eine solche Seelenstimmung auch der Untergrund für „Utar contra vitia?“

Aber auch in der Darstellung selbst zeigt sich der Geist Walthers aufs deutlichste. Wenn man in Strophe 14 die höhnische Ableitung des Wortes „papa“ von „papare“ oder von „paez, paez“ mit dem 4. Walther'schen Gedicht vergleicht, worin ebenso „vir“ mit „virus“ in solcher etymologischen Spielerei zusammengestellt ist, so ist die Ähnlichkeit nicht zu verkennen. Deutlicher tritt dieselbe in IV, 193 hervor, wo der „decanus“ in wenig schmeichelhafter Weise ein „canis“ genannt wird:

„*Decanus canis* est archidiaconi,
cuius sunt canones latratus dissoni“.

Und ist in CB. XIX der Papst der Alles-Verschluckter, so wird bei Walther IV, 265 ff. der „presbyter“ der Dreimal-Trinker:

„Nam tunc *sacerdos* est cum *sacra* dederit,
tunc vero *presbyter* cum *ter* praebiberit“.

Ebenso wird von Walther in V, 19 das Wort Caesar behandelt:

„*ex re nomen habet: caesurae Caesar* origo,
ecclesiae vestis Caesare caesa fuit“.

Man vergleiche damit CB. XIX. 14, 1:

„Papa, si rem tangimus, *nomen habet a re*“.

Diese Manier geht durch alle Gedichte Walthers durch. Ich führe nur noch folgende Beispiele an:

IV, 390: „dicunt quod dicitur *favor a fabula*,
modus a modio, a gula regula“;

V, 76: „nam a *Pascha*, transitu, dictus est *Paschalis*“;

VIII, 46: „cum non *pascant*, sed *pascantur*:

non a *pasco* derivantur, sed a *pascor*, *pasceris*“.

Auch die grammatische Spielerei mit den Kasus und Komparationsformen hat CB. XIX mit den Gedichten Walthers gemein. Wie es in der 6. Strophe heisst:

„Si te forte traxerit Romam *Vocativus*,
et si te deponere vult *Accusativus*,
qui te restituere possit *Ablativus*,
vide, quod fideliter presens sit *Dativus*,

und in Strophe 17, 2:

„*magna, maior, maximus* pręda fit gradatim“,

so dichtet Walther in IV, 177 ff.:

„Decano praecepit quod, si presbyteri
per *genitivos* scit *dativos* fieri,
accusans faciat *vocatum* conteri
ablatis fratribus a porta inferi“, (?)

in I, 9 ff.:

„Festis bacchanalibus interesse minimus
volo, quia nequeo *magnus, maior, maximus*“

und II, 27:

„cum sis *peior pessimis*“

Grosser Beliebtheit erfreuen sich bei Walther die Homonymen und Synonymen, und ein Gleiches zeigt auch der Dichter von XIX der CB. Wenn dieser in Str. 12 dichtet:

„Romam avaritię vitet manus *parca*;
parcit danti munera, *parco* non est *parca*,
nummus est pro *numine* et pro *Marco marca*,
et est minus celebris *ara* quam sit *arca*“,

so sagt Walther in IV, 101 ff.:

„Est leo pontifex summus qui devorat,
qui *libras* sitiens *libros* impignorat,
marcam respiciens *Marcum* dedecorat“.

Man vergleiche ferner CB. XIX, 4:

„Roma *mundi caput* est, sed nil *capit mundum*,
quod pendet a *capite* totum est *inmundum*“

mit Walther VIII, 31 ff.:

„Quid desertum nisi *mundus*?
Mundus quidem, sed *immundus*,
quia *munda* polluit“.

Dazu kommt, dass der Vers „quid irem per singula“ bei Walther I, 19 in CB. XIX, 17 mit genauer Übereinstimmung nach einigen Handschriften wiederkehrt. Nicht selten begegnen auch bei beiden Dichtern Bilder, die auf übereinstimmender Auffassung beruhen. Wenn dies wenig zu bedeuten hat, wo die verglichenen Objekte im Bereich der Anschauung aller

liegen oder schon älteres Bürgerrecht in Sprache und Litteratur erworben haben, so scheinen mir doch der geizige Decanus als „amator Tityi“ (Walther IV, 215) und die „bursa tamen Tityi iecur imitatur“ (CB. XIX, 18) nicht am Wege zu liegen, und daher der Beweiskraft nicht zu entbehren. Das Gleiche dürfte auch von der Bezeichnung der Bischöfe gelten, die „capite cornuto“ (CB. XIX, 19) zurückkehren, und bei deren Stünden Walther IV, 129 ausruft: „Vae gentis miserae cornutis ducibus“! „Tullius“ (Cicero) ist aber CB. XIX, 9 ebenso der für Geld zu gewinnende Fürsprecher als bei Walther in IV, 39.

Und auch in der Neigung zur Allitteration und Antithese zeigt CB. XIX mit den Liedern Walthers auffallende Ähnlichkeit. In letzterer Beziehung sei nur auf die Gegentüberstellung in Str. 1: „Mel proponunt alii, fel supponunt melli“, Str. 2: „mel ab ore profluit, mens est plena fellis“. Vgl. I, 48: „Tallis enim vitium specie virtutis“ nach Iuv. XIV, 109, ferner: III, 34: „Ore psalmus ruminant, in corde mercatum“. Von den zahlreichen Beispielen solcher Antithesen, die Walther mit Vorliebe und Geschick zur Charakteristik des heuchlerischen Mönches anwendet, führe ich hier nur das in IV, 355 u. 356 an:

„si linguam spiritu refrenant tacito,
multa convicia loquuntur digito“

und IV, 203, wo er von dem Decanus sagt:

„certus in dubiis, in certis dubitat,
quae pie loquitur, dolose cogitat“.

Unverkennbar ist aber der Stil Walthers durch die Allitteration charakterisiert, mit der sich in grosser Ausdehnung etymologische und grammatische Figuren verbinden, die in ihrem Zusammensein der ganzen Dichtweise ein eigentümliches, logisch und lautmalend oft wirksames Gepräge geben, anderseits aber auch zuweilen den Eindruck naiver Spielerei hinterlassen oder durch ihre Gezwungenheit und Überfülle bei ihrer Regellosigkeit die Grenzen des Schönen überschreiten. Aus der grossen Zahl solcher Erscheinungen in Walthers Gedichten hebe ich nur einzelne heraus:

IV, 61: „Sed *fulgor fulguris* qui circum*fulserat*“ ...;

IV, 102: „qui *libras* sitiens *libros* impignorat“ .;

IV, 128: „qui *duces populi* seducunt *populum*“;

IV, 141, 142: „*Errantem* sequitur grex *errans* praevium,
quem pastor *devius* ducens per *devium*“;

IV, 166: „*formas fallacias* sub *forma canonis*,
transformat canonem in *formam* Simonis“;

IV, 170—173: „Ecclesiastica iura *venalia*
facit propatulo; sed *venalia*
cum *venum* dederit, vacat a *venia*,
quam non *inveniens venit* (vendit?) Ecclesia“;

- IV, 175: „*fortuna* hauriat *fortunam* loculi,
et per *vehiculum* causam *vehiculi*“;
- IV, 251, 252: „hinc nomen ducitur *officialium*,
qui, ut *officiant*, habent *officium*“;
- IV, 261, 262: „*Divinis* interest sacerdos turpiter,
divina celebrans *de vino* iugiter“;
- IV, 380: „vas *plenum* *vacuant* et *replent vacuum*“;
- IV, 382, 383: „et cuique *monacho* congrarrit *monachus*,
ut *pica picae*, vel *psittaco psittacus*“;
- IV, 427, 428: „panem *papaveris* *proponunt*, alii
Lethaei laticem *propinant* fluvii“;
- IV, 429, 430: „Cumque *palpaveram* panem *papaveris*,
labrisque laticem infudi miseris“;
- IV, 433: „De coelo cecidi ut *Cato tertius*“;
- I, 21: „Ecce *sponsi* comites vendunt *sponsae*
dotes“;
- I, 89: „Si recto de *vitio vitium* derives“;
- II, 102—104: *caecum* ducit *caecus*;
se mares effeminant, et *equa* fit *equus*“;
- II, 25: „*spes sponsi*, *sponsae* dos“;
- II, 27: „cum sis *peior pessimis*, *hoedus* inter
hoedos“;
- II, 74: „*humus humum* sapere debet, *limus*
linum“;
- III, 45: „Sic *pascunt* ut ipsimet potius *pascantur*“;
- V, 66: „tribus vicit vicibus *principem Persarum*“;
- V, 70: „qui praesumpsit clericis *ponere pastorem*“;
- V, 72: „et cum ipso potuit *vincere Victorem*“;
- V, 80: „super mortis *calycem* gustabit *Calixtus*“;
- VI, 11: „*vitiosus* si quidem *vitia* delebo“;
- VII, 45: „*Miseranter miseror miseros* Hebraeos“;
- VII, 94: „illum (Fridericum), per quem schismatis
semina sevisti“;
- VIII, 4—6: „*carum* *care* venerari,
et ut simus *caro cari*
careamus carie“;
- VIII, 73, 74: „In *macula* sunt beati,
sed non sunt *immaculati*“.
- V, 115 ff.: „In Hebraea *lege legis*
quod serpentem *lator legis*
erexit in patulo,
ut cessaret mors et tabes,
quia nostras *lavit labes*“.

Str. 12: „Romam avaritię vitet manus *parca*;
parcit danti munera, *parco* non est *parca*,
numus est pro *numine* et pro *Marco marca*,
et est minus celebris *ara* quam sit *arca*“.

Str. 16: „*Das* istis, *das* alliis, *addis dona datis*“.

Freilich gehören diese „ornamenta verborum“, deren Marbod (Migne 171 col. 1687 ff.) in einer Anweisung zur Dichtkunst 30 bespricht und mit Beispielen belegt, auch zum Rüstzeug dieses Dichters, wie zu dem Mathieus von Vendôme, Hildeberts von Tours u. a. Dass Marbod diese Eigenheiten der Dichtersprache zu Regeln formuliert, spricht für ihre ausgedehnte Anwendung zu seiner Zeit. Hauptsächlich zeigen jedoch Dichter, die mit den Schulen von Orléans, Tours und Paris in Beziehung stehen, in der 2. Hälfte des 12. Jhrh. diese Sprachkünsteleien. Doch bei keinem ist die Ausbeute so ergiebig und im Einzelnen so charakteristisch, wie bei Walther v. Ch., und gerade in jenen Gedichten, die ihm auch von Hauréau nicht abgesprochen werden. Zudem preist Marbod (Migne 171 col. 1724 ff.) in 2 Gedichten einen Dichter Gaultierius wegen seiner Überlegenheit und der Gunst Clios (vielleicht Anspielung auf Walthers Alex.), in dem man vielleicht Walther v. Ch. sehen darf. Dann dürfte wohl Walther v. Ch. einer der Hauptvertreter dieser nordfranzös. Dichterschule des 12. Jhrh. sein.

Es scheint mir bei dieser Sachlage nicht allzu verwegen, in dem Dichter von „Utar contra vitia“ Walther von Châtillon zu sehen¹⁾. Und da derselbe nach Aufgebung seiner Stelle als „magister“ in Reims zum Studium der Rechte nach Bologna ging, so gewinnen die verschiedenen juristischen Termini in dem Gedichte insofern eine gewisse Bedeutung, als sie einerseits die auf Grund des Befundes der Technik und des Stils ausgesprochene Ansicht nur zu bestätigen geeignet sind und anderseits — vorausgesetzt dass Walther der Autor ist — dasselbe dem 7. bis 8. Jahrzehnt des 12. Jhrh. zuweisen. Wenn aus der Erwähnung Abaelards²⁾ auch nicht geschlossen werden kann, dass Walther ein Schüler desselben war, so studierte er doch in Paris „sub magistro Stephano Belvacensi“, und so möchte sich jene zeitliche Bestimmung rechtfertigen lassen. Da aber Walther nach Bellanger von Bologna aus auch nach Rom kam, wie das Gedicht IX bei Müldener: „Gualtherus de Insula praedicans scholaribus bonis in reditu suo a curia Romana“ bestätigt, so erklärt sich auf die ein-

¹⁾ Siehe dazu L. Bellanger, De M. Gualthero ab Insulis, 1877, c. VI. und Histoire littéraire de la France, XV, p. 100 ff.

²⁾ Müldener, a. a. O., IX.

fachste Weise die genaue Kenntniss der Verhältnisse in dem „caput mundi“, wie sie das Gedicht „Utar contra vitia“ gleich den andern Rhythmen Walthers offenbar zeigt. Endlich sei auch noch darauf hingewiesen, dass die der 14. Strophe eingefügte Zeile: „paez, paez, dit li mot“ für einen französischen Autor spricht. —

Wenn aber der Rhythmus XIX in den CB. eine so enge geistige Verwandtschaft mit der Dichtweise Walthers von Châtillon zeigt, dass man nach meiner Ansicht diesen auch als Dichter von jenem ansehen darf, so steht das „Utar contra vitia“ wiederum mit andern Stücken der CB. in unverkennbarer Beziehung, die ihrerseits wieder auf die Dichtungen Walthers hinweisen. Zunächst sei vorgreifend nur ein Fall hier in Betracht gezogen. Wenn es nämlich in XIX, 9 heisst:

„Munus et petitio currunt *passu pari*“,
so findet sich in CB. II, 1 die ähnliche Wendung:

„Fas et Nefas ambulant *passu fere pari*“.

Abgesehen aber davon, abgesehen auch von dem gleichen Zeilenbau mit demselben Grade technischer Ausbildung wie von den allitterierenden Wendungen, begegnet uns auch in CB. II ein Dichter, der Kenntniss der Bibel und litterarische Bildung, geschöpft aus den alten Klassikern, ebenso verrät, wie sich diese beiden Elemente der gelehrten und geistlichen Bildung des 12. Jhrh. bei allen Gedichten Walthers in glücklicher Vereinigung zeigen. Dazu kehrt das Bild von der Reinigung des Weizens von der Spreu, das in XIX, 11 dem Dichter augenscheinlich vorschwebte, in II, 4 und 5 wieder. Anderseits weist CB. II wieder sehr bestimmt auf den Rhythmus VII Walthers hin. Denn wenn der Dichter in CB. II, 5 sagt:

„In te glorior,
quia *Codro codrior*
omnibus abundas“,

und in VII, 67 u. 68:

„Rex qui perdit praesulem in proditione,
re vera *neronior* est ipso *Nerone*“,

so scheinen mir solche kühne Wortbildungen mehr für die Annahme des gleichen Dichters als für die eines Nachahmers zu sprechen.

CLXXII. „*Confessio*“.

Das Gedicht „Aestuans interius“, die berühmte „Confessio Goliae“, hat in der Bb. Hs. 30 vierzeilige Strophen. Die Hs. des einstigen Benediktinerklosters Stablo, welche J. Grimm¹⁾

¹⁾ J. Grimm, Ged. auf Fr. d. St., Abhdlgn. d. Berliner Ak. 1843.

veröffentlichte, schliesst mit der 25. Strophe. Th. Wrights¹⁾, aus 6 verschiedenen englischen Handschriften veranstaltete Ausgabe zählt nur die 24 ersten Strophen. Die Ausgabe der „Confessio“ von W. Wackernagel²⁾ nach einer Handschrift der Bibliothek der Wasserkirche in Zürich enthält nur 19 Strophen; sie schliesst wie die Stabloer Hdschr. mit der 25. Str., lässt aber die Strophen 8 bis 13 aus. Die Harl. Hs. 1, welche Wr. benützt hat, kennt auch die 24. Str. nicht, und C. 2 endet mit der 18. Str. Ferner hat Hauréau (Haur., not. et extr., Paris 1880, XXIX. p. 266) eine Ausgabe nach den vorhandenen Drucken und einer Copie aus der bibl. nat. Nr. 11867 (f. 104) veranstaltet.

Die Bb. Hs. zeichnet sich vor allen andern durch die augenscheinlich vollständige Wiedergabe des Gedichtes aus. Doch auch sie hat Lesarten, worin sie mit den andern nicht übereinstimmt, und in welchen diese einen bessern Text bieten, so dass auch sie nicht als Vertreterin des Originals angesehen werden kann. Zunächst ist mit der Stabloer (St.) und Züricher (Z.) Hs. gegen die englischen, welche die 8 ersten Zeilen wegen des gleichen Reims zu einer Strophe vereinigen, an der Zerlegung in zwei Str., wie die Bb. Hs. diese Zeilen gibt, festzuhalten. 1, 1 ist „Aestuans“ in B., St., Z., H. 1 u. H. 2, Haur. gegen „Aestuo“ in H. 3 u. C. 1 und gegen „Aestuo“ in C. 2 beizubehalten, dagegen ist mit St., Z., Haur. und den engl. Hs. „interius“ bei B. in „intrinsecus“ zu ändern. 1, 2 „loquar meę menti“ B., H. 1 = „loquor meę menti“ St., H. 2, 3, C. 1, 2 und = „meę loquor menti“ Z. In 1, 3 dürfte mit St., Z. und den Engländern (E.) wegen der Vergleichung mit dem Blatte, mit dem die Winde spielen, das attributive Adjektiv „levis“, Haur. „vilis“, in Verbindung mit dem Qualitätsgenitiv besser sein als die syntaktisch schwerfällige Konstruktion der Nominativapposition „in is elementi“ B.; jedenfalls ist aber „miseria“ Z. statt „materia“ fehlerhaft. 1, 4 „folio sum similis“ St., Z., H. 1, 3, C. 1 = „similis sum folio“ B., H. 2, C. 2; die bibl. nat. hat fälschlich „filo“ — 2, 1 „enim sit“ H. 2, Wr., „sit modo“ H. 3, „sit michi“ C. 1 ist durch „sit enim“ B., St., Z., H. 1 wegen des Tktw. zu ersetzen und „vero“ St. und Haur. mit den andern in „viro“ zu ändern, wenn auch die Substantivierung des Adjektivs und Particips an dem Stile des Gedichtes charakteristisch ist. (Vgl. „stultus“ 2, 5; „similis“ 3, 7; „pravis“ 3, 8; „mortuis“ 11, 7; „morientis“ 12, 4; „superna“ 13, 5; „subditi“ 15, 8; 25, 1 u. 3; „miranda“ 17, 8; „confitenti“ 24, 2; „penitenti“ 24, 4; „dicenti“ 24, 6; „pro-

¹⁾ Th. Wright, Latin poems attrib. to Walther Mapes, London 1841, p. 71 ff. ²⁾ W. Wackernagel, Gedichte des Archipoeta Waltherus, Zs. f. d. A. V., 1845, p. 293 ff.

lata“ 26, 4; „colorata“ 26, 6; „sata“ 26, 8). — 2, 3 ist „fluvio“ in allen übrigen Handschriften gegen „folio“ Z. beizubehalten, denn der Strom ist das Bild ruheloser Unbeständigkeit im Hinblick auf seine Gebundenheit an das Naturgesetz, auf die es hier ankommt, in sinnfälligerer Weise als das Blatt, das gewöhnlich als Sinnbild der Unbeständigkeit den Mangel an eigener Widerstandskraft kennzeichnet. Auch ist dem Dichter eine solche Wiederholung nach seiner Dichtweise kaum zur Last zu legen. 2, 4 ist aber „tramite“ CB. nach der übereinstimmenden Lesart aller andern Handschriften in „aere“ zu ändern. — In 3, 1 scheint mir die Lesart der B., „feror ego“, welche auch H. 1, C. 2, Wr. u. Haur. haben, dem Sinne besser zu entsprechen als „feror ergo“ in St., H. 2, 3, denn nicht eine Begründung für das Vorhergehende wird gegeben, sondern die eigene innere Haltlosigkeit in neuen Bildern dargestellt; „curro“ Z., „euro“ W. ist jedenfalls falsch. 3, 4 ist „mihi“, das auch H. 3, C. 1 hat, mit den übrigen Handschriften in „mei“ zu ändern. An die Stelle von 3, 4 setzt Z. 4, 1, doch der logische Zusammenhang erfordert die Ordnung von B. und Wr. — Wr. und Haur. vertauschen die Str. 4 und 5, während Gr. und Wackernagel dieselbe Strophenfolge wie die CB. haben. Logisch schliesst sich Str. 4 enger an 3 an als an 5; denn diese knüpft mit dem „mihi cordis gravitas res videtur gravis“ unmittelbar an die vorausgehenden Bilder der Unbeständigkeit an, indem sie den subjektiven, psychischen Grund für den Wankelmuth im äussern Verhalten und im Handeln angibt, und der in seiner ersten sittlichen Schwäche: der Vorliebe für die Freuden der Venus, von ihm selbst gefunden wird. — 4, 1 ist mit B., St., Z., H. 1 u. Haur. „videtur“ gegen „augetur“ H. 2 und „auditur“ H. 3, C. 1 zu setzen. In 4, 2 gibt „locus est amabilis“, wie B., Z., Haur. lesen, sicher einen bessern Sinn, besonders auch wegen des parallelen „gravitas“, als „locus est amabilis“, wie St., H. 3, C. 2 und „levitas amabilis“, wie H. 1, „haec est amicabilis“, wie H. 2, C. 1 und Wr. lesen. Ebenso ist gegen H. 3 u. C. 1 in 4, 4 „in cordibus“ statt „in mortibus“ zu setzen. — 5, 1 „gradior“ in allen Handschriften in „gradiens“ Wr., Haur.; dagegen ist 5, 2 „implicor et“ B. mit den andern wohl in „implico me“ zu ändern. 5, 3 hat Z. „vanitatis“ für „voluptatis“ der andern Handschriften, welches letzteres besser in den Zusammenhang passt. 5, 4 dürfte nach St. „anima“ in „animo“ zu bessern sein, da dies den Begriff der sittlichen Persönlichkeit, auf den es ankommt, besser ausdrückt, als das die allgemeine Lebenskraft bezeichnende „anima“. Haur. vertauscht Zeile 3 u. 4. — 6, 1 hat Z. allein „delectissime“ gegen

„discretissime“ der andern, das dem Verhältnis der Abhängigkeit des Dichters angemessener erscheint als das allzu vertrauliche „dilectissime“, wie denn auch der „Archipoëta“ in dem 4. Gedichte bei Gr. dieselbe Anrede gebraucht. 6, 2 „nece dulci“ B., Z. $\equiv$ „dulci nece“ St., H. 1. 6, 2 vertauscht Z. mit 6, 4, doch scheint B. die richtige Folge zu haben, denn auch Gr. u. Wr. stimmen damit überein. H. 2, 3 u. C. 1, 2 haben die 6. Strophe nicht. Bei Hauréau lautet die 6. Strophe:

„Teneras puellulas, ut bos vaccam, sequor

Et solamen Veneris toto nisu precor;

Dulci tactu, gaudio ardens, intus necor,

Et quas tactu nequeo saltem corde moechor“.

7, 2 „virginis“ B., St., Z. $\equiv$ H. 1, 2, 3, C. 1, 2 u. Haur. „virginum“; doch 7, 3 dürfte für „esse“ mit C. 1 u. Wr. „ferre“ zu schreiben sein. 7, 4 bieten St. u. Wr. nach H. 1, 3 u. C. 1 das sinngemässere „leviumque“ gegen „juvenumque“ B. u. Haur. und „seniumque“ Z., H. 2. — 8, 3 ersetzt Wr. nach H. 1 „Papię“ in B., C. 2, St., Haur. durch „in mundo“. Und wie so H. 1 die lokale Färbung verloren gehen lässt, so fällt bei Z. diese Strophe ganz aus. 8, 4 hat Schm. schon das handschriftliche „oculos“ und „facies“ mit den andern Handschriften in „oculis“ und „facie“ gebessert. — 9, 1 „feras“ B. $\equiv$ „ponas“ St., H. 1 u. Haur. in der Bedeutung von „aussetzen“ mit dem Dativ konstruiert. 9, 1 u. 3 haben B. u. Haur. die Schreibweise „Hippolytus“, während H. 1, das allein von den engl. Handschriften diese Strophe enthält, „Hippolitus“ und St. „Ypolitus“ in augenscheinlich französischer Färbung gibt. 9, 5 und 6 „Veneris ad thalamum omnes currunt vię“ B. $\equiv$ „Veneris in thalamos ducunt omnes vię“ St., Haur.; H. 1 hat dagegen „hunc ad opus Veneris ducunt omnes viae“. In 9, 8 schreibt B. „Galatię“, St. „Alethię“, H. 1 „Aliciae“ u. Haur. „Ariciae“. Wright macht dazu die Bemerkung: „There is perhaps here an allusion to the innumerable castles which were built and fortified throughout England in the time of the presumed writer of this poem, Walter Mapes“. Nach meiner Meinung ist die ganze Strophe eine Reminiscenz aus zwei alten Sagen, nämlich aus der sicilischen Sage von der vergeblichen Werbung „Polyphems“ um die Liebe der „Galatea“ (Ovid, metam. XIII, 732 ff.) und der griechischen von dem unglücklichen Hippolytus, dem Sohne des Theseus, der die Zuneigung seiner Stiefmutter Phaedra verschmäht und daher ihrem Hass zum Opfer fällt (Ov., metam. XV, 497 ff., Epist. IV, Fast. VI, 737—756), eine Sage, die auch Juv. sat. X, 325:

. „Quid profuit immo

Hippolyto grave propositum“?

wie sie auch Cicero in den Tusculanen IV, 27, de officiis 1, 33 erwähnt. Auch Verg. Aen. VII, 760—782 erzählt die Sage. Da Ovid, Juvenal, Cicero und Vergil die hauptsächlich im 12. Jhrh. bekannten alten Schriftsteller waren, so ist zweifellos diese bei Ovid und Vergil auftretende Verschmelzung griechischer und altitalischer Sagenelemente der Untergrund unserer Strophe, die die sittliche Verkommenheit der Zeit trefflich kennzeichnet, indem sie mit Heraushebung des ethischen Moments aus jener Sage die Hauptgestalten derselben in metaphorischer Wendung zu Vertretern eines normativen Verhaltens macht. Daher glaube ich auch, dass der Hippolytus unserer Strophe mit dem Märtyrer des 3. Jhrh., den J. Grimm in einer Anmerkung zu dieser Strophe erwähnt, nichts zu thun hat. (Eine gleiche Sage behandelt auch ein metrisches Gedicht, das Hauréau, not. et extr. V, p. 220 ff. Pierre le Peintre aus St.-Omer zuweist. — Ferner führt Haur., not. et extr. VI, p. 308 ff. ein aus metrischen und rhythmischen Versen (Vagantenzeile) gemischtes Gedicht an, das die Überschrift trägt: „Causa Acis et Polyphemi pro Galatea habenda“, das sich ganz von altklassischen Sagen abhängig zeigt. Ebenso erwähnt das von Wattenbach, Zs. f. d. A. 18, 457 veröffentlichte Gedicht in Str. 19 den „Ypolitus“. Diese Gedichte, welche die Sage von Hippolytus mit oder ohne Nennung des Namens behandeln, weisen bestimmt oder doch wahrscheinlich an das Ende des 12. Jhrh. und zeigen, dass diese Sage, wie eine Reihe anderer, zu den Lieblingsstoffen der Dichter dieser Zeit gehörte. Gaston de Paris (Romania 7, 90) deutet die Strophe in etwas gezwungener Weise auf die Ekloge des Theodolus. Wenn in unserer Strophe Alithia zu lesen und diese aus jenem Gedicht entnommen wäre, so kann doch Hippolytus aus einer Anlehnung an jene Ekloge nicht erklärt werden. Ich glaube daher, dass der Charakter des Hippolytus und der Galatea, wie ihn die Sage zeichnet, dem Bedürfnis des Dichters der Beichte, die Sittenverderbnis der beiden Geschlechter in seiner Zeit zu zeichnen, in bester Weise entgegenkam und diese Deutung näher liegt als die von G. de Paris vorgeschlagene). Wenn meine Interpretation aber richtig ist, so wird man bei B. bleiben und nur statt „Galatië“ „Galatee“ setzen müssen. „Alethië“ St. und „Aliciae“ H. mögen auf einem Missverständnis der Augen oder Ohren des Schreibers beruhen; doch wäre es nicht unmöglich, dass „Ariciae“ zu lesen wäre, da Hippolytus nach seiner Wiederbelebung in den Hain der Diana bei Aricia versetzt wurde und seine legitime Frau denselben Namen trug. — 10, 3 ist mit B. und Haur. „cum ludus corpore me dimittat nudo“ zu lesen, während H. 2 „dum . . .

demitto“ hat und Wr. „cum ludus interest, me dimittit nudo“ schreibt; doch ist mit St. und Wr. der Indicativ zu setzen. 10, 5 behalte ich mit den andern Handschriften „frigidus“ gegen „frigore“ C. 2 bei. 10, 6 geben B., St. und Haur. die richtigere Lesart „mentis estu“, während H. 1 u. C. 2 das sinnlose „aestu intus sudo“ und Wr. nach H. 2 „aestu mente“ hat. Auch die Gedankenfolge scheint mir in B. u. Haur. besser als bei St. u. Wr., die die 2. u. 3. Langzeile vertauschen. — In 11, 2 ist „memoro“ B. gegen „memoror“ C. 2 zu halten; ebenso auch „illam nullo tempore“ B. gegen „hanc in nullo tempore“ C. 2. — 11, 7 „pro mortuis“ B., St., C. 2 = „pro mortuo“ H. 1, 2, 3, Haur. = „pro anima“ C. 1. Der Venediger Codex hat nach Gr. „pro ebris“, das durch seinen Hiatus verdächtig ist. — 12, 3 lässt B. das Verb aus und schreibt „ubi vina proxima“ = Gr. „vinum sit appositum“, während St. „ut sit vinum perennum“ und Ven. mit den engl. Handschriften „ut sint vina proxima“ setzt. 12, 4 hat B. mit den andern Handschriften das richtigere „morientis“ gegen „sitiendi“ im Ven. Codex. 12, 5 u. 6 liegt kein Grund vor, eine Änderung eintreten zu lassen, da nur der Ven. Codex abweichend schreibt: „dicant ut cum venerint bibulorum chori“, dem sich Wr. u. Haur. anschliessen, indem sie nur „angelorum“ setzen. 12, 7 ist „Deus sit“ B. aus technischen Gründen besser als „sit Deus“ St. 12, 8 „isti“ B. = „hinc“ St. und bei den andern; Ven. u. Haur. „tanto“. — 13, 1 schreibt St. „oculis“, während B. mit den andern das richtige „poculis“ enthält. 13, 6 ist bei B. u. St. besser als bei Wr. nach den engl. Handschriften, denn „de taberna“ ist Attribut zu „vinum“, weil es sich um den Gegensatz von Wein aus der Schenke und den verachteten Mischtrank des „presul“ handelt¹⁾. Auch in der Reihenfolge der nächsten Strophen scheinen mir die CB. das Richtige zu geben, während bei Gr. auf die 13. erst die 18. u. 19., dann die 16. und 17. und hierauf die 14. u. 15. Str. folgt. Auch Wr. und Z. haben für die 14. u. 15. Str. dieselbe Stellung wie die CB., setzen aber Str. 18 u. 19 vor 16. In beiden Anordnungen bewegt sich der Gedankengang sprunghaft, während sich in den CB. die folgende Str. enge an die vorhergehende anschliesst. Haur. ordnet Str. 11, 13, 14, 15, 18, 19, 16, 17, 12. 14, 4 „latebrarum“ B., Z., H. 1, 2 u. C. 1, 2 entspricht dem Gedanken besser als „tenebrarum“ bei St., H. 3;

¹⁾ In ähnlicher Weise witzelt der Dichter Hugo Primas von Orléans (1. Hälfte des 12. Jhrh.) über das Geschenk eines presul, bestehend aus einem schäßigen Mantel, und über schlechten Wein, den ihm ein Prior vorgesetzt hatte. J. Delisle, Le poète Primat in bibl. de l'Ec. de Chartes, XXXI, p. 303 ff.

„sudant“ H. 2, Wr. = „student“ bei den andern, denn in 10 gebraucht der Dichter von seiner eigenen Arbeit denselben Ausdruck. 14, 7 „vix inde“ B. = „vix tandem“ bei St. und den Engländern: „vix tamen“ Haur., während das Urteil bei Z. schroffer lautet: („non tandem“), wo auch 15, 1 „vigilant“ für „abstinent“ steht, das als Wiederholung aus der vorigen Strophe erscheint. 15, 3 „vitant rixas“ B., St., H. = „rixas vitant“ Z. = „lites vitant“ H. 2, 3, C. 2, Wr., während C. 1 „vias“ setzt. In 15, 5 hat B. mit den meisten andern Handschriften „opus“, H. 3 allein enthält „carmen“, ebenso Haur.; 15, 6 „quod non possit mori“ in B., St., Z., H. 1 und 2 mit „quod“ (opus) als Subjekt scheint mir eine richtigere Lesart zu sein als „quod non possint mori“ in H. 3, „quod non possunt mori“ C. 1, „ut non possint mori“ C. 2, die keinen rechten Sinn geben. 15, 8 „studio“ in B., St., Z., C. 1 u. 2 ist besser als „studiis“ in H. 1. — 16, 1 hat H. 2 fälschlich „faciens“ statt „facio“ bei den andern. 16, 3 „facere“ B., H. 1, 2 u. 3, C. 2, Wr. = „scribere“ Z., C. 1, während St. „incipere“ hat. Für „nihil“ schreibt C. 1 „nunquam“. In 16, 5 enthält wohl B. mit St. u. H. 1 das Richtige; Z. hat „nil ualent“, das aus metrischen Gründen als falsch betrachtet werden muss. Wr. setzt nach H. 1 u. 2, C. 1 u. 2 den Singular „valet quod“, wo B., St., Z. u. H. 1 den Plural „valent quae“ haben. 16, 7 „post calicem“ B. u. Z. = „post calices“ Wr. = „per calices“ St. — 17, 2 „poetrie“ = „poesiae“ C. 1. 17, 3 „nisi prius fuerit“ B., St., Z. = „nisi meus fuerit venter“... C. 1 = „nisi tunc cum fuerit“ H. 1, 2, 3 u. Wr. 17, 5 „cum“ = „dum“ in H. 1; „arce“ bei B. wie sonst, während Z. allein „arce“ hat. — 18, 6 „posset“ bei B. und den andern = „potest“ H. 1. 18, 7 hat nur Z. „fames“ für „sitim“; doch ist das letztere besser, weil dadurch die Wiederholung durch das Synonym vermieden wird und Speise und Trank in gleicher Weise nach dem Vorausgehenden ihm am Herzen liegen. — In 19, 3 u. 4 vertauschen Z. u. Haur. die Konstruktion der Verben „facere“ und „bibere“. 19, 5 „purius“ B., St. = „dulcius“ Z. = „melius“ Wr. Die Umstellung von „tale vinum“ bei St. ist ohne Belang; dagegen ist jedenfalls in 19, 8 mit B., St. und Z. „copiam“, nicht mit Wr. „copia“ zu lesen. — In Str. 20 sind bei Wr. die persönlichen Beziehungen durch Verallgemeinerung aufgegeben. Deshalb tritt an Stelle der 2. die 3. Person. Hierdurch entsteht aber ein gewisser Widerspruch zu der 6. Str., wo doch auch bei Wr. nach den engl. Codices die direkte Anrede gesetzt ist. Wenn die einzige engl. Hdschr. (H. 1), welche diese Strophe enthält, „sui“ statt „tui“ schreibt, so macht sie sich auch

dadurch verdächtig. Ebenso verhält es sich mit „vitae“ in 20, 1 bei H. 1, wofür B., St. und Z. „meq“ setzen. 20, 2 „pravitatis“ B., St., Z. ist besser als „vanitatis“ bei H. 1. Die Begründung der Selbstanklage, welche bei Wr. 20, 3 „ne qua me redarguunt servientes tui“ lautet, widerspricht Str. 22, 5, wonach eine wirkliche Sinnesänderung die Triebfeder ist; denn „vita vetus displicet, mores placent novi“. Eine solche Ungereimtheit ist dem Dichter nicht zuzutrauen, und daher setze ich mit B., St. u. Z. in 20, 3 „de“ statt „ne“ bei Wr. Dagegen dürfte 22, 5 u. 6: „sed eorum nullius accusator fui“ bei B. aus metrischen Gründen mit St., Z. u. Wr. in „sed eorum nullus est accusator sui“ zu ändern sein. 20, 8 ist „secundoque“ B. u. St. nach Z. in „seculoque“, wie auch Schm. und Haur. geben, zu bessern, nicht aber mit Wr. „scelereque“ zu schreiben. — 21, 1 ist „jam nunc“ mit B., St. und Z. zu schreiben, während „sum“ für „nunc“ bei Wr. den Zusammenhang der Strophe stört. C. 1 u. 2 hat „presulis“ in 21, 2 bei B., St., Z. u. H. 1 durch „abbatis“ ersetzt, wie auch in diesen beiden Codices Str. 6 mit der Anrede an den „presul“ fehlt. 21, 4 enthält Z. „regulamque“, das nach B., St., C. 1, 2 u. Wr. in „regulam“ zu ändern ist. 21, 7 liest B. „est aliquis“, das Schm. in „sit animus“ geändert hat, wie auch Z. hat, während St., Wr. u. Haur. den Indikativ setzen. — 22, 1 ist kein Anlass „contra me“ in allen Manuskripten gegen „omnia“ in Z. u. Haur. zu vertauschen. Auch die bei Z. umgestellten Langzeilen 4 und 5 sind in der Reihenfolge der andern beizubehalten. 22, 7 hat schon Schm. den handschriftlichen Ablativ durch den Akkusativ ersetzt; 22, 8 „corda patent“ B. = „sed cor patet“ sonst. — 23, 1 hat Schm. das sinnlose „nam“ bei B. mit den andern Handschriften in „jam“ verwandelt. In den Langzeilen 2 und 3 bietet wieder Z. eine Umstellung und Änderung, die dem Text nicht zum Vorteil gereichen; ebenso ist „nescit“ 23, 7 in Z. gegen „ne sit“ bei den andern ohne Sinn; „mihi“ bei B. ist aber in „meum“ zu ändern, was auch die andern Handschriften geben. 23, 8 ist „vas cor“ mit B., Z. und den engl. Handschriften zu schreiben, nicht „vascor“ wie bei St. — 24, 1 ist die Anrede nach den speziellen Verhältnissen geändert in: „Praesul Coventrensiū“ bei C.; „o pastor ecclesiae“ bei H. 1; „praesul mihi cognite“ bei H. 3; „o dilecte domine“ bei Z., während B. u. St. „electe Colonie“ schreiben; H. 2 lässt die Strophe aus. 24, 2 hat Schm. „nunc egenti“ durch „confitenti“ Wr. ersetzt, wofür Z., St. „penitenti“ lesen, ebenso „famula petenti“ durch „veniam petenti“ der andern. 24, 6 hat Schm. „culpe penitenti“ in „culpas sic dicenti“ geändert, wo St. u. Z. „culpam confitenti“

haben, H. 1 „vere penitenti“, H. 3 „mihi penitenti“. 24, 7 u. 8 ist „iusseris“ und „libenti“ mit den andern Handschriften gegen „inseris“ und „volenti“ beizubehalten.

Mit Strophe 24 schliesst das Gedicht bei Wr. nach den engl. Handschriften. Die übrigen Strophen sind zu persönlich und betreffen zu individuelle Verhältnisse, als dass sie sich leicht übertragen oder verallgemeinern liessen. Aber gerade das Persönliche und Individuelle gibt ihnen Frische und Leben. Macht auch das Betteln um die Gunst des Mächtigen, die Schmeichelei und die Schilderung der eigenen Armut keinen erhebenden Eindruck, so ist doch bei der Beurteilung des Charakters des Dichters im Auge zu behalten, dass er ein Kleriker ist und an einen Kleriker sich mit seiner Bitte wendet, und dass im 12. Jhrh., der Zeit der Entstehung der Bettelorden, die Armut geradezu als ein Verdienst angesehen wurde, mit dem man wohl zuweilen kokettierte. Aus dieser Anschauung heraus lässt sich denn auch erklären, dass wirkliche Not kein Bedenken trug ans Licht zu treten. Diese dringende Not ist aber nur die äussere Veranlassung zu dem freiwilligen, offenherzigen Schuldbekenntnis; der eigentliche Beweggrund desselben ist der Umschlag in der Wertschätzung der äussern Güter, welche schon in Str. 22 ausgesprochen wurde. Die auf 24 folgenden Strophen sind daher nicht als Zudichtung anzusehen, sondern sie geben erst die künstlerische Abrundung. Die Z. und St. Handschrift schliessen mit der 25. Strophe. Auch so ist kein durchsichtiger Abschluss der Gedanken erreicht. Erst Strophe 28 enthält den eigentlichen Zweck der Beichte, der sich in die Form der Bitte kleidet:

„Vide . . . tibi me tenere“,

wofür das Versprechen gegeben wird:

„et si forsán accídat opus imminere,
vices in dictamine potero supplere“,

ein Gedanke, den der Archipoeta in IV, 32 in der Form des Wunsches ausspricht:

„Archicancellerie

Christus tibi tribuat annos et trophea,
et nobis facundiam, ut scribamus ea“.

Den Schluss bildet der Dichter mit der Str. 30, wo übrigens nach Wustmann in der ersten Zeile hinter „brevi“ „tam“ einzusetzen ist, in der Weise, wie es der Archipoet und Walther von Châtillon pflegen, an irgend einer Stelle, meist in der Einleitung oder im Schluss eine entschuldigende oder rechtfertigende Bemerkung über den Zweck der Dichtung einfließen zu lassen.

Wie durch künstlerische Abrundung und Vollständigkeit, so gibt sich die Goliásbeichte in der Bb. Hs. auch in den

Einzelheiten, trotz mancher sinnentstellender Fehler, meistens als die bessere zu erkennen. Der Urschrift steht sie jedenfalls näher als jede andere der bis jetzt veröffentlichten Handschriften. Die meiste Übereinstimmung zeigt sie mit der Handschrift, die J. Grimm benutzte und die bedeutsamer Weise auch aus einer Benediktinerbibliothek, nämlich der des Benediktinerklosters des einstigen Reichsfürstentums Stablo in Belgien stammt. Weitergehende Abweichungen durch Umstellung von Zeilen und Strophen und Auslassung solcher charakterisieren die Züricher Handschrift, die nach ihrem Herausgeber W. Wackernagel aus der letzten Zeit des 12. Jhrh., jedenfalls nach 1172 herrührt, da sie auch eine Sequenz auf den 1172 kanonisierten heil. Thomas (Becket) enthält. Die Beichte wäre demnach in das 12. Jhrh. zu setzen. Die engl. Handschriften zeigen die stärksten Abweichungen und Verstümmelungen des Gedichtes. Am besten ist noch H. 1; nur C. 1 oder 2 scheint nach Wr. die 24. Strophe zu haben, die wenigstens einen leidlichen Abschluss bietet. Wenn thatsächlich, wie Wr. vermutet¹⁾, der „Praesul Coventrensiū“ Hugh de Nunant, 1186—1199 Bischof von Coventry, wäre, so müsste die im 13. Jhrh. entstandene engl. Handschrift, welche diese Lesart bietet, auf eine andere aus der Lebenszeit Hughs zurückgehen. Nun sind aber die Codices C. sonst am meisten verstümmelt, so dass nicht daran gedacht werden kann, ihre Fassung als originale zu betrachten. So weisen auch diese Verhältnisse auf eine Entstehungszeit des Gedichtes hin, die um ein gutes Stück von dem 8. oder 9. Jahrzehnt heruntergerückt werden muss. Wenn darum auch die „Confessio“ in der Stabloer Handschrift nicht wie die Stücke II bis VIII die wohl auf den Verfasser hinweisende Überschrift „Archipoeta“ trägt, so wird sie doch auf Grund der übereinstimmenden Technik und des gleichen Stils und Geistes demselben zugeschrieben werden dürfen und also auch mit jenen Gedichten die gleiche Zeit der Entstehung haben.

Das Resultat über die zeitliche Fixierung des Gedichtes, welches wir so aus dem Verhältnis der Handschriften gewonnen haben, wird vollauf durch die Technik bestätigt. Die Strophen bestehen aus je vier Langzeilen von dreizehn troch. geordneten Silben mit Cäsur nach der 7. Silbe. Während sich in den 120 troch. 7-Silbern 10 Tktw. finden, kommt derselbe in den 6-Silbern gar nicht vor. Auftakt und Zusatzsilben im Innern der Zeile kennt das Gedicht nicht. Die Zeilen sind also rein silbenzählend gebaut. Die Tktw. haben 2 × die

¹⁾ Wright, Poems lat. attr to Walther Mapes, p 75 Anm.

Form A, $3 \times B$, $3 \times C$ und $2 \times D$. Dass hierbei dichterische Absicht oder wenigstens das Bewusstsein, nicht gegen die Regel zu verstossen, vorliegt, zeigt der Umstand, dass in 5 Fällen der Tktw. durch Umstellung beseitigt werden konnte. Doch der Dichter zog denselben dem in 4 Fällen durch Umstellung entstehenden Hiatus vor, der in den Zeilen und in der Cäsur streng gemieden ist und nur zwischen je zwei Langzeilen $8 \times$ vorkommt.

Den Cäsurschluss bildet der Dichter in 96 Fällen durch ein selbständiges Wort, ein Proparoxytonon, in 21 durch ein mehr als dreisilbiges Proparoxytonon und $3 \times$ durch ein zweisilbiges Paroxytonon + einem Einsilber, der stets ein Hilfswort der Sprache ist (est $2 \times$, me). In den Zeilenschluss setzt der Dichter in der Regel ein Paroxytonon, wobei $60 \times$ selbständige Wörter eintreten und $59 \times$ Bildungssilben erscheinen. Nur $1 \times$ (vas cor) wird der Zeilenschluss durch Einsilber gebildet.

Der Reim beschränkt sich auf die Verknüpfung der 4 Langzeilen einer Strophe durch das gleiche Lautgebilde in den zwei letzten Silben. Er ist durchweg rein klingend, wobei die bereits besprochenen Freiheiten bezüglich der Bindung langer und kurzer Silben in der letzten Senkung und Gleichsetzung von e und ē (ae) in Anspruch genommen werden. Wo der Reim durch ein selbständiges Wort getragen wird, da ist dies meist ein Substantiv, ein Adjektiv oder ein Verb, vereinzelt wohl auch ein Pronomen oder Hilfsverb. Die Cäsur ist als reimlos anzusehen, wenn auch in einigen Fällen eine Assonanz oder ein einsilbiger oder sogar zweisilbiger Reim auftritt, der jedoch nie die 4 Cäsurschlüsse der Strophe, wie der Endreim, erfasst.

Das Gedicht ist von Wright unter die Gedichte des Walther Mapes gestellt, und auch Leyser und Bale haben es diesem Dichter beigelegt. J. Grimm jedoch sieht in dem „Goliath“ nicht Walther Mapes und schreibt die „Confessio“ dem Archipoeta, dem mit Namen unbekannten Hofdichter Reinalds von Dassel, zu. Wie für das Gedicht „Utar contra vitia“, so suchte W. Giesebrecht auch für die Beichte zu beweisen, dass sie Walther von Châtillon gedichtet habe. Und in der That zeigen die Einzelheiten der dichterischen Technik die genaueste Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten Walthers. Dagegen sucht R. Peiper¹⁾ die Identifikation des Archipoeten mit Walther zu widerlegen, und Hauréau bestreitet Walthers Autorschaft für einige der Par. Gedichte. Es muss

¹⁾ R. Peiper, Walther von Châtillon, Breslau 1869

allerdings zugegeben werden, dass in den 10 Gedichten Walthers aus der Par. Hs. durchweg ein ernster, „tiefsittlicher Ton angeschlagen ist“. Auch steht der Dichter derselben zumeist im Dienste „höherer Interessen“. Keineswegs stehen jedoch die beiden Serien von Gedichten, wovon die Pariser Walther, die Stablo-Göttinger dem Archipoeten zugeschrieben wird, durchaus in so ausgeprägtem inhaltlichen Gegensatz, dass ihre Trennung bezüglich der Urheberschaft mit Notwendigkeit gefordert würde. Walther hat auch minder sittlich ernste Themen und in rhythmischer Form in seiner Jugend dichterisch behandelt, wie nach Thurot¹⁾ („cantilenas musicas composuit“) ein Biograph von ihm berichtet, und wie ihm auch Hauréau „Heliconis rivulo“ nicht abspricht. Dazu tragen die Gedichte von St.-Omer so sehr das stilistische und technische Gepräge der Walther'schen Dichtungsweise an sich, dass an der Autorschaft Walthers kaum zu zweifeln ist. Was der Archipoet in der „Confessio“ mit schonungsloser Offenheit beichtet, das besingt der Dichter von St.-Omer mit feuriger Leidenschaft in skrupelloser Jugendlust. Wenn aber der Archipoet in einzelnen seiner Gedichte die Muse persönlichen Interessen dienstbar macht und zur Bettlerin um die Gunst hoher Herren herabwürdigt, so thut er nichts anders, als was auch Walther in dem Gedichte „Domino Papae“ gethan hat. Und anderseits ist doch auch wieder in einzelnen der Gedichte des Archipoeten das höhere Interesse nicht zu verkennen.

Beachtenswert ist auch die Stellung beider Dichter zu dem kirchlich-politischen Gegensatz ihrer Zeit. Bei aller Verehrung für den Kaiser Friedrich I. und seinen grossen, eisernen Kanzler Reinald von Dassel findet sich bei dem Archipoeten doch nirgends ein polemischer Anlauf gegen Alexander III. und Ludwig VII. von Frankreich, was sich, wie mir scheint, nur mit seiner kirchlich treuen Gesinnung erklären lässt. Mancherlei Spuren zeigen sich sogar in den Dichtungen des Archipoeten, die vermuten lassen, dass er zeitweise das Banner seines Gönners verlassen hat.

Anderseits geht die kirchliche Gesinnung Walthers, trotz seiner scharfen Satire gegen die Würdenträger der Kirche, aus allen seinen Dichtungen zu genüge hervor. Je rücksichtsloser er aber die Gebrechen dieser tadelt, je eifriger er Heinrich II. von England wegen der Ermordung des Thomas Becket angreift, je beklagenswerter er das Schisma findet, um so bemerkenswerter ist seine, des Franzosen, Zurückhaltung und Mässigung in der Beurteilung des Verhältnisses von Kaiser und Papst,

1) Thurot in *Revue critique*, 1870, I. sem, p. 123.

um so auffälliger ist, dass er sich nirgends gegen Reinald wendet, in dem doch von der päpstlichen Partei der Urheber des Schismas, der „magister erroris“, wie ihn Alexander III. (Bouquet 15, 844) nennt, gesehen wurde.

Bei dieser Sachlage dürfte es immer im Bereiche der Möglichkeit liegen, dass Walther während seines Aufenthalts in Italien eine Zeit lang im Dienste des Kölners stand, der, ein Freund der Kunst und Wissenschaft, dem wohl schon bekannten Sänger zutrauen mochte, dass er seine und des Kaisers Thaten würdig besingen werde („tractare seriem augustarum rerum“). Nach seines Gönners Tod mag er den kaiserlichen Hof verlassen und sich der seiner innern Neigung entsprechenden, nie verleugneten päpstlichen Partei zugewandt haben. Vielleicht ist in dieser Zeit und Situation das Gedicht: „Tanto viro locuturi“¹⁾ entstanden, wo Walther ähnlich, wie der zu dem Praesul zurückkehrende Archipoet, erklärt:

Confess. 22: „Vita vetus displicet, mores novi placent“, den Papst für sich zu gewinnen sucht, indem er seine Bekehrung verkündet:

„Homo vetus exuatur,
et vir novus induatur“.

So fließt das Charakterbild der beiden Dichter, soweit ich dasselbe aus den beiden Gedichtreihen gewinnen konnte, in ein solches zusammen, dass wohl ein Einzelner der Träger desselben gewesen sein kann. Zwar schliesst es in strenger Einheitlichkeit nicht alle Widersprüche aus. Aber aus dem geschichtlichen Hintergrund und dem geistlichen Stande des Dichters lässt sich ein solcher Charakter als psychologische Möglichkeit nicht nur begreifen, sondern ist von der Geschichte als Thatsache in so manchem Kleriker der Zeit — ich erinnere nur an Konrad von Salzburg — überliefert. Mit Freuden sehen sie gleich dem Archipoeten die Siege des Kaisertums über die oppositionellen weltlichen Mächte, ein Erfolg, gegen den auch Walther keine Bedenken hat; anderseits können sie den kaiserlichen Eingriffen in die kirchliche Sphäre und dem Streben nach Aufrichtung des alles umfassenden römischen Imperatorentums nicht zustimmen, indem sie mit Walther das Recht des geistlichen Schwertes verteidigen oder doch, wie der Archipoet, diese Seite der kaiserlichen Politik durch Schweigen missbilligen.

Wenn Peiper²⁾ meint, dass in den Walther'schen Liedern „eine gründlichere Beschäftigung mit klassischen Studien sichtbar

¹⁾ Müldener, 10 Ged. W., p. 45.

²⁾ R. Peiper a. a. O., p. 3.

sei als in den Göttinger Liedern“, so ist dagegen zu bemerken, dass auch von den 10 Pariser Liedern Walthers nur einzelne mit klassischen Reminiscenzen besonders stark imprägniert sind, während die andern sich hierin innerhalb der Grenzen halten, dass sie mehr durch entlehnte Ideen und stilistische Wendungen als durch wörtliche Zitate ihre Abhängigkeit darthun. Dasselbe begegnet aber auch in der *Confessio*, welche nicht allein Ovid, der auch die Hauptquelle für die Kenntnis des klassischen Altertums bei Walther ist, erwähnt (*Confessio* Str. 16: „*Nasonem post calycem carmine preibo*“; Walther II, 71: „*sed Naso praevaluit*“), sondern auch, wie oben schon nachgewiesen wurde, die Sagen von Hippolytus und Galatea aus Ovid geschöpft zu haben scheint.

Was die stilistischen Eigentümlichkeiten Walthers betrifft, so treten dieselben in der „*Confessio*“ und den anderen Dichtungen des Archipoeten in jeder Beziehung mässiger auf. Dieselbe Beschränkung zeigt aber auch die Alexandreis, während die Gedichte von St.-Omer in Einzelnem den Eindruck der Überladung und gesuchten Spielerei machen. Immerhin verrät aber auch der Stil der „*Confessio*“ eine intensive Beschäftigung mit Ovid. Auch sie kennt das bei diesem und Walther so beliebte rhetorische Hilfsmittel der Wiederholung desselben Wortes, um den Eindruck zu steigern. So findet man in der „*Confessio*“:

Str. 3: „*Feror* ego veluti sine nauta navis,
ut per vias aeris vaga fertur avis;
non me *tenent* vincula, non me *tenet* clavis“;

Str. 4: „*mihi cordis gravitas* res videtur *gravis*“;

Str. 6: „*morte bona morior*, *nece dulci necor*“;

Str. 8: „*quis in igne* positus *igne* non uratur“?

Str. 9: „*si feras Hippolytum hodie* Papię,
non erit *Hippolytus* in sequenti *die*.
· · · · ·

non est in tot *turribus turris* Galatię“ (eae);

Str. 11: „*illam* (tabernam) nullo tempore *sprevi* neque *spernam*“;

Str. 15: „quod (opus) non possit *mori*,
moriuntur studio“;

Str. 18: „ego nunquam potui scribere *ieiunus*,
me *ieiunum* vincere posset puer unus“;
sitim et *ieiunium* odi tamquam funus“;

Str. 22: „*vita* vetus *displicet*, mores *placent* novi“;

Str. 26: *colorare* stultum est bene *colorata*,
et non decet aliquem *serere iam sata*“;

In gleicher Weise bedient sich der Dichter jener episch-lyrischen Gedichte aus St.-Omer dieses rhetorischen Kunstmittels. Von den zahlreichen Belegen führe ich nur einzelne an. So heisst es in

- 2: „*De rosa vitae balsamum,*
de rosa vos elicitur“;
- 4: „*sol eclipsin patitur*;
cum sol verus patitur“;
- 5: „*custos quid de nocte*
verus custos et Messyas“;
- 7: „*felix coenaculum,*
felix discubitus“;
- 15: „*sol oritur de sidere,*
sol nesciens occumbere“.

Besonders zahlreich sind aber, wie ich bei Besprechung von „Utar contra vitia“ gezeigt habe, in dem Stile Walthers die etymologischen Figuren als Kunstmittel verwandt. Auch in der „Confessio“ begegnet uns die Wendung *colorare colorata, serere iam sata*, und aus den Gedichten von St.-Omer ergibt sich eine reiche Ausbeute solcher Figuren:

- 4: „*suscipit natura naturam,*
redimit factura facturam“;
- 5: „*approbatis approbatur*“;
„factor factus est factura“;
- 6: „*in deserto desertari*“;
- 7: „*quae claudit utero*
claudentem sidera“;
- 10: „*quando factor fit factura*
et creator creatura“;
- 14: „*reformatur forma iuris*“;
„deliremus igitur mundo delirante“;
- 16: „*degloriavit gloria in pace pacem solvere*“;
- 18: „*nullo frigens frigore*“;
- 20: „*ex discordi concordia prodit foetura foetuum*“;
- 24: „*dum rosa recolitur, rosa derosatur*“;
„lascivire moniti temporis lascivia“;
- 27: „*donum dei non donatur*“;
„ambit ambitus“;
- 29: „*fit iam parca largitas,*
parcitas largitur“.

Damit steht in enger Beziehung die zwar nicht organische, aber durch ihre Häufigkeit und lautmalende Wirksamkeit mit dem Eindruck des künstlerischen Zweckbewusstseins auftretende Allitteration, die sich ebenso in den oben gegebenen Beispielen der „Confessio“ zeigt, wie sie sich in der Dichtungs-

sprache Walthers als charakteristisch erwiesen hat. Und in gleicher Weise bedient sich auch der Dichter der Stücke von St.-Omer dieses Mittels, wie die obigen Belege zeigen, denen ich noch einzelne hinzufüge:

22: „*si manum miseri muniant munera*“;

22: „*si pretio
praeditus veniam,
invenio
Veneris veniam,
imperio
si non oboediam,
non venio
gratis ad gratiam*“;

22: „*quia non l'avero l'uteum l'aterem*“,
„*turbidi turbinis*“;

25: „*per abrupta planities, per plana praecipitium*“;

26: „*anno revirente
virentes et vivente
virere manu, mente*“.

Wiederholt decken oder berühren sich auch die Bilder, welche in den Gedichten von St.-Omer ebenso zahlreich auftreten als bei dem Archipoeten und Walther. So sucht der Archipoet bei seinem Gönner den „*rorem gratie*“ zu erlangen, und dieselbe Auffassung liegt dem Gedichte 30 von St.-Omer in den folgenden Zeilen zu Grunde:

„*fons gratiae,
cuins ros imbuit
rus conscientiae*“.

Das Herz ist das Gefäß aller guten und schlechten Eigenschaften, das „*vas vanitatis*“ in der „*Confessio*“ und das „*vas sancti spiritus*“ in den Gedichten von St.-Omer. Ganz in der Weise Ovids erscheint bei Walther, dem Archipoeten und in den Gedichten von St.-Omer die Liebe in der Personifikation als Venus und oft auch mit ihrem männlichen Begleiter Cupido. Dies ist hierin das antike Element. Eigenartig, doch im Kerne übereinstimmend, gestaltet sich dasselbe jedoch bei unsern Dichtern um, indem die Anschauung des mittelalterlichen Klerikers jene rein menschliche Betrachtungsweise mit der kirchlichen Lehre von der sittlichen Inferiorität des Weibes verquickt und demzufolge die Geschlechtsliebe als fleischliche Sünde auffasst, welche der verführenden, vom Satan zur Bestrickung gewählten körperlichen Schönheit des Weibes ihren Ursprung und ihre Fortdauer verdankt. Darum können unsere drei Dichter die Liebe zum andern Geschlecht nur als eine Verirrung, einen Abfall durch Verführung behandeln, sei es,

dass der Archipoet klagt: „res est arduissima vincere naturam, in aspectu virginis mentem esse puram“, sei es, dass Walther deswegen die Geissel seiner Satire schwingt. Freilich ruft der Dichter von St.-Omer aus: „Tuus (Veneris) labor est otium“, und der Archipoet bekennt: „Quicquid Venus imperat labor est suavis“, aber, sich frei fühlend von diesem erniedrigenden Dienste, triumphiert er: „renovatus animo spiritu renascor“. Zu dieser durchaus einheitlichen Auffassung der Liebe tritt nun die eigenartige Symbolisierung des natürlichen Triebes hinzu. Wie Walther IV von dem „venator Veneris“ redet, so sagt die „Confessio“ mit demselben Bilde einer Jagd: „ubi Venus digito iuvenes venator“.

Doch genug hiervon. Nebenbei sei nur erwähnt, dass auch grammatische Einzelheiten, welche sich übereinstimmend in den drei Gedichtgruppen finden, Dinge, wie die Verwendung von „nequire“ als Vollverbum, der häufige Gebrauch von „instar“ und „pascere“ und anderes für einen und denselben Dichter sprechen.

Ein weiteres Kennzeichen der Walther'schen Muse ist die theologische Gelchrsamkeit, die sich unter anderm oft durch Reminiscenzen aus der Bibel kundgibt. Dieselbe Erscheinung zeigt sich aber auch in der „Confessio“. Wie die „via lata“ der 5. Str. an Matth. 7, 13 erinnert, so weist Str. 23: „renovatus animo spiritu renascor“ auf Joh. 3, 5 hin und Str. 21: „mittat in me lapidem, cuius non sit animus conscius peccati“ auf Joh. 8, 7.

Dasselbe begegnet in der gleichen Weise und in gleichem Masse auch in den Gedichten von St.-Omer, wie denn auch in No. 12 derselben die Stelle:

„Senes et decrepiti
modum nesciunt,
tenere lasciviunt
quasimodogeniti“,

ferner No. 27:

„senes et decrepiti
quasi modo geniti
nectaris illiciti
hauriunt venenum“

an Str. 23 der „Confessio“ erinnert:

„*quasi modo genitus* lacte novo pascor“.

Diese mancherlei inhaltlichen und sprachlichen Beziehungen zwischen den Gedichten Walthers, des Archipoeten oder wenigstens der „Confessio“ und des Dichters der Sammlung von St.-Omer, Beziehungen, die sich im Fortgang dieser Untersuchungen auch noch für eine Reihe anderer Stücke der CB. werden aufzeigen lassen, scheinen mir für die Ansicht Giese-

brechts zu sprechen, dass Walther von Châtillon und der Archipoet eine und dieselbe Person sind, und dass von diesem Dichter auch die Stücke von St.-Omer herkommen, denn selbst der engste Zusammenschluss einer Schule dürfte kaum zu einer solch intimen Übereinstimmung führen.

Hauréau (not. et extr. 29, 303) gelangt bezüglich des Dichters der „Confessio“ zu einem andern Ergebnis. Trotz der losen Komposition, in welcher die Einleitung der „Apokalypse“ zu dem Folgenden steht, und der Einheitlichkeit dieses Gedichtes, vermutet er doch für beide Stücke denselben Verfasser, denn „ces pièces sont de même style, et ce style souvent défectueux, n'est pas celui de tout le monde. Les négligences et les incorrections elles-mêmes se ressemblent“. Nun hält er aber, gegründet auf Salimbenes Bericht einen Kanonikus Primat von Köln für den Dichter der Beichte, die nach ihm in der Zeit zwischen 1215—1218 entstanden sein soll. In dem *Electus Coloniae* sieht er den Erzbischof Engelbert, welcher (nach der *Gallia christ.* III. col. 687) 1215 gewählt, „pallium . . . tandem obtinuit a. 1218“. Nach meiner Ansicht ist aber auch V der Müldener'schen Gedichtsammlung aus gleichen Gründen demselben Dichter zuzuweisen. Die Apokalypse und V werden aber in 3245 der bibl. nat. Walther v. Chât. beigelegt. Allerdings stammt diese Angabe erst von einem spätern Kopisten. Doch auch Salimbene schrieb den betreffenden Teil seiner Chronik erst 1283. Dazu gibt er dem Kölner Kanonikus den Namen Primat, welcher, wie Delisle, le poète Primat, nachgewiesen hat, der Beiname des Dichters Hugo von Orléans aus dem Anfang des 12. Jhrh. ist, der schon im Anfang des 13. Jhrh. einen solchen Ruhm in Italien genoss, dass er geradezu als Klassiker der rhythmischen Dichtung galt. Wenn Salimbene daher seinem Dichter einen fremden Namen beilegt — denn aus der Lebenszeit Hugos von Orléans lässt sich kein *Electus Coloniae* nachweisen — so ist auch seiner Zeitangabe (1233) bezüglich der „Confessio“ nicht wohl grosses Gewicht beizulegen. Dazu sind auch die harten Beschuldigungen, welche der Dichter der Apokalypse gegen Welt- und Klostergeistlichkeit aller Grade schleudert, kaum von einem Kanoniker zu erwarten. Dagegen wäre Walther von Chât., der aus unbekannten Gründen aus dem Kloster gewiesen wurde, eine solche Dichtung zuzutrauen. Gehört aber auch Gedicht V bei Müldener demselben Dichter an, so werden wir durch die historischen Angaben betreffs des Schismas unter Friedrich I., die durch ihre Genauigkeit den Eindruck des Selbsterlebten machen, in eine ganz bestimmte Zeit versetzt, denn die Str.: „Accipe per Darium“ etc. weisen in die Zeit vom Septbr. 1168 bis zum

Vertrag von Anagni 1176. Die „Confessio“ wird daher, wie auch Spiegel, die Vaganten und ihr Orden, dargethan hat, etwa 1160 in Italien entstanden sein. Und ebenso dürfte die Apokalypse aus der nächstfolgenden Zeit stammen. No. V der Müldener'schen Sammlung ist aber zwischen 1168 und 1176 entstanden, wo der Gönner des Dichters, Reinald von Dassel, bereits tot war, und Walther sich wieder der päpstlichen Partei zugesellt hatte, d. h. 1166 für dauernd nach Frankreich zurückgekehrt war, wo die papstfreundliche Strömung in dieser Zeit die Oberhand hatte. Die vollendete, nur von Franzosen in dieser Zeit nachweisbar mit gleichem Geschieck gehandhabte Form der Dichtungen des Archipoeten und seine Stileigentümlichkeiten, welche auf den nordfranzösischen Dichterkreis hinweisen, erschweren es sehr, bei den mangelhaften und unbestimmten Zeugnissen des Salimbene und Caesarius von Heisterbach in demselben einen Deutschen nachzuweisen, wie es J. Grimm und neuerdings Spiegel a. a. O. versucht haben.

CXCIV. „*Sepe de miseria*“.

Die 4 ersten Str. dieser Satire auf die Reichen finden sich auch in IV der Grimm'schen Sammlung und bilden da die 20., 17., 18. und 19. Str., wie auch ebenda eine Reihe von Str. (6) aus der Confessio aufgenommen ist. In den CB. scheinen jene 4 Str. ihre ursprüngliche Stelle zu haben, wenigstens ist eine Störung des logischen Zusammenhangs zwischen ihnen und den folgenden Str. 5—15 ebensowenig wahrzunehmen, als eine stilistische oder technische Verschiedenheit bemerkt werden könnte.

Die Strophen bestehen aus je 4 Langzeilen von der Form $7 \sim - + 6 - \sim$. In den 60 troch. 7-Silbern sind 6 Tktw., in den 6-Silbern 3, welche $4 \times$ die Form A, $4 \times$ B und $1 \times$ D haben. Auch hier konnten die Tktw., wenn sie als Regelwidrigkeit oder Härte gefühlt worden wären, wenigstens in den Fällen, wo Einsilber Verwendung fanden, durch Umstellung leicht beseitigt werden. Sicher zeigt aber auch hier wieder die ausschliessliche Verwendung von logisch geringwertigen Hilfswörtern (nec, ad, et $5 \times$), dass an dieser Stelle keine Hebung zu lesen ist.

Der Cäsurschluss ist $42 \times$ durch ein dreisilbiges Proparoxytonon gebildet, $13 \times$ durch ein mehr als dreisilbiges und $5 \times$ durch ein Paroxytonon mit einem Einsilber (est $2 \times$, iam, hos, sint).

Der Zeilenschluss fällt $22 \times$ auf ein zweisilbiges Paroxytonon, $28 \times$ auf ein mehr als zweisilbiges.

Durch Reim sind nur die Langzeilen gebunden. Er ist zweisilbig klingend, wobei weder auf gleiche Quantität in der

Endsilbe, noch auf strenge vokalische Reinheit in beiden Silben geachtet ist, da in letzter Stelle Kürzen mit Längen ebensowohl in Reimbindung stehen, als *e* (*ae*) = *e* auftritt. Die 4 Zeilen jeder Strophe haben nur einen Reim (*aaaa*). Die Cäsur ist auch hier ohne Reimbindung, denn trotz des ziemlich häufigen Gleichklangs der letzten oder beiden letzten Cäsur-silben umfasst derselbe doch in keiner Strophe gleichartig die 4 Cäsuren, wie es doch wohl nach der Form des Endreims, wenn Cäsurreim beabsichtigt wäre, erwartet werden müsste.

Auftakt und Zusatzsilben im Innern der Zeilen kennt das Gedicht nicht, denn in 4,5 wird mit Grimm statt „*miser*“ „*iam*“ zu lesen sein.

Zweifellos haben wir in dem Gedichte dieselbe Technik wie in der *Confessio*, in „*Utar contra vitia*“ und in den Gedichten Walthers von Châtillon, sowohl was das Regelmässige als auch die Abweichungen betrifft. Die Cäsurschlüsse 4,1 („*pudor est*“), 5,1 („*parcus est*“), 14,7 („*vacat iam*“), 15,1 („*excommunicamus hoc*“), 15,7 („*anathema sint*“), die in dieser Form bei dem troch. 7-Silber sonst höchst selten sind, begegnen bei dem Archipoeten und Walther in jedem Gedichte in mässiger Anzahl. Da aber auch das vorliegende Gedicht in stilistischer Hinsicht alle die Eigentümlichkeiten der Walther'schen Sprache zeigt, so trage ich um so weniger Bedenken es Walther zuzuschreiben, als der Dichter in der 14. Str. den Namen „Gualtherus“ nennt. Peiper¹⁾ bezeichnet freilich die Ansicht J. Grimms und Giesebrechts, dass der Dichter mit diesem Namen in dritter Person von sich selbst spreche, als „willkürlich“, allein so ganz ohne Berechtigung dürfte diese Auffassung doch schon um deswillen nicht sein, weil wir 2 Belege haben, wo Walther in der That in gleicher Weise von sich spricht, das eine Mal freilich ohne seinen Namen direkt zu nennen:

„Sed nec inter alios apte intermittitur
ille, quem Castellio latere non patitur,
in cuius opusculo Alexander legitur²⁾“

und ebenda X, 1:

„Dum Gualtherus aegrotaret“.

Entscheidender als dies scheint mir für die Autorschaft Walthers der Inhalt und der Charakter der Sprache zu sprechen. Ein darbender Schüler der Musen („*vates*“) wendet sich an seine Standesgenossen, die „*viros litteratos*“, um Unterstützung, denn „*laici non sapiunt ea quę sunt vatis*“. „Graben mag er nicht, und zu betteln schämt er sich“, der mit den Unwissen-

¹⁾ R. Peiper a. a. O., p. 2.

²⁾ Müldener, 10 Gedichte Walthers, IX, 32—34.

den kämpft. „*Prelior ignaris*“ könnte auf Walthers zeitweiliges Lehramt gehen, das er ja aufgegeben hat, um nochmals „*scolaris*“ des Rechts in Bologna zu werden. In Gegensatz zu seiner unverdienten Dürftigkeit setzt er die Knauserei der Reichen, die oft die Strafreden des Archipoeten und Walthers hören müssen. Gegen sie schleudert er sein *Anathema*, damit sie sich bessern. So liegt der Gedankenkreis ganz in dem Bereiche der Walther'schen Satiren.

Die Ausführung lässt deutliche Spuren von dem Einflusse Ovids auf den Dichter erkennen. Str. 9: „*In nova fert animus dicere mutata*“ ist eine Entlehnung aus Ov. *metamorph.* I, 1. Ebenso begegnet in Str. 12 eine Benutzung der Sage von Tiresias, die zweifellos aus Ov. *metamorph.* III, 322 ff. stammt.

Wie aber der Dichter so seine Abhängigkeit von Ovid gleich Walther bekundet, so erinnern auch in diesem Gedicht die etymologischen Figuren, wie „*color coloratur*“, „*formam transformavit*“, die Wortspielereien mit *cappa*, *pallium*, *femina*, *mas*, die beliebte Steigerung und epische Retardierung durch Wiederholung desselben Wortes, wie „*Cum hoc tritum sepius sepius refecit, et respectum sepius sepius defecit*“ an den Stil Walthers. Und wie dieser sich nicht scheut neue Wörter zu bilden, so mögen auch die Verben *hermaphroditare*, *cappare*, *refarinare*, die das Gedicht bietet, ebenso sein Produkt sein, wie das Bellanger für das „*pharizaeare*, *inguttare*, *balneare*=*natare*“ in der *Alexandreis* annimmt. Ebenso scheinen die Substantive „*recappatores*“, „*repalliatores*“ und „*reciprocatores*“ von dem Dichter gebildet zu sein. Auch mag derselbe in Str. 13 das Verbum „*facere*“ im Sinne des französischen *faire*=lassen konstruiert haben, wie dies für die *Alexandreis* Bellanger nachgewiesen hat. Dazu erinnert Str. 12: „*masculavit feminam, marem feminavit*“ lebhaft an Walthers „*de statibus mundi*“ Str. 26: „*se mares effemant, et equa fit equus*“.

CXCIX. „*De mundi statu*“.

Aus derselben pessimistischen Stimmung wie „*Utar contra vitia*“ ist auch diese Satire über die Verderbnis der Welt geflossen. Sie wendet sich hauptsächlich gegen die sittliche Verkommenheit der Geistlichen, welche die Freigebigkeit und Mildthätigkeit nur als Mittel zur Erlangung sinnlicher Genüsse bei Frauen und Knaben kennen, ein Thema, das Walther wiederholt berührt, und das auch in der „*Altercatio Ganymedis et Helenae*“ aus dem 12. Jhrh., wie in „*Phyllis et Flora*“ der Gegenstand ist.

In technischer Beziehung stellt sich diese Satire jener zur Seite. Von den 11 Str. haben 10 je 4 Langzeilen, dagegen enthält die 11. Str. nach der Überlieferung nur 2 Langzeilen; doch scheint hier etwas verloren gegangen zu sein, worin auch das „alterum genus largitatis“ behandelt wurde.

Das Innere der beiden Halbzeilen ist regelmässig gestaltet. In den 42 Halbzeilen jeder Art findet sich bei den troch. 7-Silbern nur 1 $\times$ in 8, 3, bei den 6-Silbern 2 $\times$ Tktw., der in jedem Falle durch Umstellung beseitigt werden konnte, da er überall die Form B¹ hat (quis éum reténtat, at Vénus medúllitus, sic Tháís emúngit).

2, 4 und 8, 1 haben in der 2. Halbzeile durch die Schmeller'sche Konjekture eine Zusatzsilbe erhalten; vielleicht wäre im letzteren Falle das von Schm. eingesetzte appositionelle „ei“ zu streichen und ein Einsilber, etwa „nunc“, einzusetzen oder „iniungit“ mit Vokalisierung des i viersilbig zu lesen. Auftakt hat das Gedicht nirgends.

Der Cäsurschluss fällt 29 $\times$ einem dreisilbigen Proparoxytonon, 7 $\times$ einem mehr als dreisilbigen zu, während denselben 4 $\times$ ein zweisilbiges Proparoxytonon mit einem Einsilber (nunc, hanc, se, est) füllt.

Eine höchst seltene Erscheinung ist der Schluss aus drei Einsilbern, wie in 3, 4 „sed et rem“, wo durch diese sprachliche Zerbröckelung die sonstige feste Geschlossenheit aufgelöst und der sinnliche Eindruck des Schlusses von seinem Gewichte verliert. Ebenso selten ist ein Schluss der Art, wie ihn 3, 1 bietet: „quód adhuc“, wo nicht allein gegen die regelmässige Wortbetonung des Zweisilbers ein Verstoss vorliegt, sondern auch dem „quod“ gegenüber „huc“ zu wenig Kraft innewohnt.

Die Langzeile schliesst 21 $\times$ ein zweisilbiges, selbständiges Paroxytonon oder ein paroxytoniertes Kompositionsglied; in den übrigen 21 Zeilen bildet ein mehr als zweisilbiges Proparoxytonon den Schluss.

Hiatus findet sich nur 2 $\times$ zwischen je zwei Langzeilen.

Der Reim hat die Form aaaa und erstreckt sich nur über die 4 Langzeilen. Er ist zweisilbig klingend; gleiche Quantität in der Endsilbe ist ebensowenig streng beachtet, als eine strenge Gleichheit der Vokale in beiden Reimsilben erstrebt ist, denn aere reimt auf ére. qu ist in Str. 2 gleich e (k) gesetzt und so antiquus: iniquus: amicus gereimt, wie auch in dem Gedichte des Codex Stabulensis „Ad Fridericum caesarem“ die Reimbindung equus: caccus: graccus: pecus vorkommt. Auffallend sind die Reimwörter der 8. Str., die in dem Gedichte

„de avaritia et luxuria mundi“¹⁾ wiederkehren. Ebenso finden sich die 4 Reimwörter der 9. Str. bei Wr. a. a. O. p. 160, 13—16 und bei Walther von Châtillon²⁾ wieder. Die Cäsuren sind reimlos, denn der in 1, 3 : 1, 7 und 10, 1 : 10, 3 vorkommende zweisilbige, wie der einsilbige in 7, 1 : 7, 3 sind im Hinblick auf die grosse Mehrzahl der ungereimten Cäsuren als Zufälligkeiten zu betrachten.

Bei der augenscheinlichen Übereinstimmung der Technik des Gedichtes mit der Walther'schen bin ich geneigt, dasselbe Walther von Châtillon umsomehr zuzuschreiben, als durch die obenerwähnten Reime eine Beziehung zu Walther VI zutage tritt. Die seltenen Reimwörter iungit:ungit:pungit:emungit würden freilich entschiedener für diese Ansicht sprechen als die gewöhnlicheren odit:custodit:fodit:rodit, wenn jene die Reimwörter eines sicher Walther angehörigen Gedichtes wären. Allein „de avaritia et luxuria mundi“, das sie enthält, trägt inhaltlich und formell ganz das Gepräge des Walther'schen Tones, den er in I, II, III und VI bei Müldener angeschlagen hat, wo in gleicher Weise, wie dort, die vierzeiligen Strophen aus drei rhythmischen Vagantenzeilen mit einem nachfolgenden, meist aus Ovid oder Juvenal entlehnten Hexameter bestehen. Es dürfte daher auch das Walther Mapes beigelegte Gedicht „de avaritia et luxuria mundi“ der Muse Walthers von Châtillon zuzusprechen sein, womit unsere Ansicht von der Herkunft des „de mundi statu“ einige Stärkung gewinnen möchte.

Die Wendung Str. 1: „Mundus est in *varium* sepe
variatus“,
und: „*ordo* mundi penitus est inor-
dinatus“

zeigt nicht bloss Walthers Diktion, sondern drückt auch denselben Gedanken ganz ähnlich aus wie Walther II: „et naturae penitus ordinem perversum“. Ebenso erinnert 4, 1: „Averram nondum hanc potui videre“ an den von Walther in I, 40 aus Juv. sat. VI, 165 entlehnten Hexameter: „Rara avis in terris nigroque simillima cygno“. 5, 1: „Mundus ergo labitur“ steht Walther VI, 3: „sed quia illabitur mundus universus“ gegenüber. 3, 3: „(quisquam) pleno cornu copie munera preberet“ erinnert an zwei Stellen aus der Alexandreis Walthers: IV, 426: „(est) et Pax agricola et cum pleno Copia cornu“ und X, 461: „at tu, cuius opem pleno mihi copia cornu fudit“. Auch die Alliterationen *varium:variatus, ordo:inordinatus*,

1) Wright, Latin poems p. 165, 61—64.

2) Müldener, 10 Ged. Walthers p. 38, 25—28.

currit: cadit: corrui, *nudo: nudam*, *lingua: labiis: lingit*, *prurit: pungit* und die retardierende Wiederholung: „*vestra (larga munera) sentit Thaïs, Thaïs illa*“ u. s. w. entsprechen dem Stile Walthers von Châtillon.

XXVI. „*Heu, heu voce flebili cogor enarrare.*“

Obwohl das Gedicht aus einem durchaus anders gearteten Geiste geboren ist als die drei besprochenen Satiren, so steht es doch bezüglich der Technik, sofern wir nur von einzelnen Eigenheiten absehen, im ganzen auf der gleichen Stufe der Ausbildung jener. Da sein bestimmter historischer Inhalt eine zweifellose, zeitliche Fixierung der Entstehung ermöglicht, so leistet es in den Fragen nach dem Grade der Durchbildung der Vagantenstrophe einen unverrückbaren Anhaltspunkt. Denn was ein minder begabter Dichter in technischer Beziehung im Jahre 1187 zu leisten im stande war, das darf wohl von dem Dichter der Satiren, der in jeder Strophe seinen Dichterberuf beweist, für die gleiche Zeit erwartet werden, oder: es liegt kein Grund vor, eine oder die andere jener Satiren nach 1187 anzusetzen.

Im ersten Teile ist XXVI eine historisch treue Darstellung der kriegereischen Ereignisse und politischen Verhältnisse in den Kreuzfahrerstaaten vom ersten Vordringen Saladins am 26. Juni 1187 („*exeunte Junio anno post milleno centum et octoginta iuncti cum septeno*“) bis zur Befreiung Surims (Tyrus) durch den Markgrafen von Montferrat („*marchio clarissimus vere palatinus*“). Besonders verweilt der Dichter bei der entscheidenden Schlacht von Hattin am 5. Juli 1187, deren Verlust er dem Verrat des „*malus comes Tripolis*“, Raimund, zuschreibt, und in welcher der König Guido von Jerusalem ein Gefangener Saladins wird („*rex cum cruce capitur*“).

Die Darstellung macht durchaus den Eindruck des Selbst-erlebten und stimmt mit dem Berichte des Geschichtschreibers Wilhelm von Tyrus ziemlich genau überein. Ist einerseits höchst wahrscheinlich, dass der Dichter als Augen- und Ohren-zeuge spricht, so geht anderseits aus der Einleitungsstrophe hervor, dass er im Augenblick seiner dichterischen Thätigkeit in Europa weilt („*cogor enarrare facinus, quod accidit nuper ultra mare*“).

Von Str. 15 an verlässt der Dichter die Erzählung der Ereignisse, die sich an die Rettung von Tyrus anschlossen. Insbesondere fällt auf, dass er die wichtigste Begebenheit des Jahres 1187, den Fall von Jerusalem, nicht erwähnt. Bei der sonstigen historischen Treue und Genauigkeit des Dichters dürfte der Grund dieses Verschweigens darin zu suchen sein,

dass das Gedicht in unmittelbarem Anschluss an die erzählten Vorgänge, also sehr bald nach der Aufhebung der Belagerung von Tyrus, doch vor dem Falle Jerusalems entstand.

Der zweite Teil des Gedichtes zeigt mit seinen biblischen Wendungen und dem Predigerton den Verfasser als Geistlichen. Geistliche Erwägungen, wie man sie in päpstlichen Bullen der Zeit nach der Kunde von dem Zusammenbrechen der christlichen Mächte im Morgenlande häufig findet, machen die Sünden der Christen für den Verlust des heiligen Landes verantwortlich. Trauer und Busse sollen Gott versöhnen, damit er seine Gnade wieder zuwende, die er durch die Sendung seines Sohnes, der um der Menschen willen den Kreuzestod erlitt, bewiesen hat. Christus hat für uns gelitten; wir müssen ihm das vergelten. Diese Gedanken wurden in die europäische Christenheit besonders durch die Kreuzzugsbullen Gregors und die Kreuzprediger getragen. (Siehe Wolfram, Kreuzpredigt und Kreuzlied, Zs. f. d. A. 30.) Die Anschauung, dass die Teilnahme an einem Kreuzzug nicht bloss ein Gott wohlgefälliges und für den Menschen überverdienstliches Werk sei, rief die Begeisterung der ersten Züge hervor. Die Misserfolge führten zum Zweifel, neben dem keine opferfreudige Begeisterung für ein Ideal bestehen kann. In dieser seelischen Situation ist die Christenheit am Ende des 12. Jhrh. gegenüber den religiösen Fragen. Und daher verkünden der Papst und seine Prediger die Befreiung Jerusalems jetzt als *Pflicht* jedes Christen. Diese Gedanken durchdringen auch unser Gedicht, wie sie nicht minder in die Dichtung der nationalen Sprache Eingang fanden. So singt Albrecht von Johansdorf MF. 88, 26 ff.:

„wir haben in eime järe der liute vil verlorn,
dâ bi sô merkent gotes zorn“

und in 89, 21 ff. wendet er sich gegen die Christen, welche diese Pflicht aus Zweifelsucht zu erfüllen versäumen.

Vielleicht hat diesen dichterischen Mahnruf an die Christen des Abendlandes Wilhelm von Tyrus selbst angestimmt, als er bald nach der Entsetzung von Tyrus im Auftrage Konrads von Montferrat mit der Bitte um Hilfe nach Rom ging und vom Papst zu Philipp II. August von Frankreich und Richard Löwenherz geschickt wurde. Sein Schweigen über den Fall von Jerusalem würde sich damit erklären, dass er denselben im Morgenlande nicht mehr erlebte. Mag er aber selbst der Dichter sein, oder mag ein anderer vielleicht seiner mündlichen Darstellung die gebundene Form gegeben haben, so viel ist sicher: das Gedicht ist, wie nicht bloss die erwähnte historische Thatsache, sondern auch der dem Charakter und der Bewegung

der Zeit entsprechende Einschlag zeigt, bald nach dem 5. Juni 1187 entstanden und gibt so einen festen Halt, um die Technik der Vagantenstrophe in dieser Zeit zu erkennen.

Das aus 25 Strophen bestehende Gedicht hat die Vagantenzeile zur Grundlage. Jede Strophe weist 4 Langzeilen mit feststehender Cäsur nach der 7. Silbe auf. In den 100 Zeilen haben die troch. 7-Silber 3 $\times$, die 6-Silber ebenfalls 3 $\times$ Tktw., welche 3 $\times$ die Form B¹ und 1 $\times$ D haben, während 2 der Form nach bei Walther von Châtillon und den romanisch-lat. Dichtern, soviel ich sehen konnte, nicht vorkommen. Diese beiden (pöst retrógrádávit 16, 4; ét pénitěamus 25, 1) ergeben nämlich einen Daktylus innerhalb desselben Wortes, und in den drei andern steht 1 $\times$ ein Substantiv gegen die zweisilbige Konjunktion (rěx átquě Těmplárii) und 2 $\times$ das bestimmende Wort gegen das bestimmte (těr cěntūm pāgāni; těr cěntūm Těmplárii) durch Verstoss gegen den logischen Wert zurück.

Aber auch sonst weicht das Gedicht wiederholt vom regelmässigen Bau ab. So verstösst die erste Vershälfte von 2, 2 zweifellos gegen die richtige Betonung, wenn das Versschema aufrecht erhalten wird, oder gegen dieses, wenn richtig betont wird. In 1, 3 fehlt eine Silbe, wie auch in 1, 1 und in 18, 1 u. 4; doch fallen diese beiden letzten Mängel nach der Ausgabe des Gedichtes von Du Méril¹⁾ durch Setzung des interjektionalen „heu“ für „heu“ weg. In gleicher Weise sind ebenda die nach dem Schema fehlenden Silben in 19, 1 ersetzt. Ob in diesen Fällen die von Du Méril benutzte Handschrift die regelrechte Silbenzahl hat, oder ob die Regelmässigkeit dem Herausgeber zuzuschreiben ist, weil auch seine Handschrift dieselbe vernachlässigt, ob also etwa der sonst in der lat. Rhythmik nicht vorkommende Ausfall der Senkung hier anzunehmen sei, lasse ich, weil mir das handschriftliche Material fehlt, dahingestellt. In 1, 3 ist die Cäsur verletzt, die hier statt nach der 7. Silbe nach der 6. eintritt, wodurch die 2. Vershälfte einen einsilbigen Auftakt erhält, der auch in 23, 3 bei der 2. Vershälfte auftritt. Das überschüssige „et“ in 13, 4 ist zu streichen.

Der Cäsurschluss fällt 84 $\times$ auf ein dreisilbiges Proparoxytonon; ausserdem findet sich derselbe 2 $\times$ in der Form „dignátus èst“ und „fíxus èst“. In 1, 3 ist derselbe verletzt, und in 5, 3 ist er durch falsche Betonung wie in 2, 2 gebildet, wenn nicht etwa im erstern Falle die Umstellung: „Moab, Amon filii“ vorzunehmen wäre.

¹⁾ Du Méril, poésies lat. 1847, p. 411 ff.

Den Zeilenschluss bildet der Dichter nur 32 $\times$ durch ein zweisilbiges Paroxytonon, in 68 Fällen dagegen tritt ein mehr als zweisilbiges Paroxytonon ein, denn auch Tiberiam in 3, 2 ist nach dem Versschema paroxytoniert zu lesen.

Der Endreim der Langzeilen ist zweisilbig klingend in der Form aaaa. Die Quantität der letzten Reimsilbe ist unter keine Regel gestellt, und in dem Vokalismus der Reime herrscht bezüglich der Reinheit die weitgehendste Freiheit. Ebenso wenig sind die Reime durchweg konsonantisch genau. Die Cäsur ist in der Hauptsache ungereimt, doch finden sich hier mehrmals zwei- oder einsilbige stumpfe Reime oder Assonanzen, so dass ein gewisses Bestreben, die Cäsuren auch mit Reim zu belegen, nicht verkannt werden kann, wenn es auch in keiner Strophe gelungen ist, die vier Cäsuren in Reimverhältnis zu setzen.

Sehr zahlreich kommt Hiatus vor; in den Zeilen findet er sich 20 $\times$, in der Cäsur 7 $\times$ und im Zeilenschluss 6 $\times$.

Gerade dieser häufig wiederkehrende Verstoss gegen die Regel mit den andern konstatierten Abweichungen und Mängeln dürfte Grund genug sein, in dem Dichter keinen Romanen zu sehen, sondern vielleicht einen Deutschen, dessen rhythmisches und musikalisches Gefühl durch diese Dinge infolge der Gepflogenheit der deutschen Dichtweise in dieser Hinsicht nicht verletzt wurde. Jedenfalls ergibt die Betrachtung der technischen Einzelheiten das negative Resultat, dass das Gedicht nicht von dem gleichen Verfasser sein kann, wie die drei vorher behandelten Satiren. Das bestätigt auch die ganz anders geartete Diktion, der phantasielose, prosaische Ton und der Mangel einer einheitlichen Komposition. Wie gering daher auch der künstlerische, ästhetische Wert dieses Stückes sei, so hat es doch für die Geschichte der Dichtung historischen Wert, da es ein Massstab ist für die Ausbildung der Technik seiner Entstehungszeit.

XXV. „*Tonat evangelica clara vox in mundo*“.

Demselben Geiste wie XXVI scheint auch dieses Gedicht entsprossen zu sein. Ist dort ein historisches Ereignis der Anknüpfungspunkt für eine von mystischem Geiste durchwehte Busspredigt, so fehlt hier alles Epische, und das Ganze fliesst aus dem Gefühl innerster Zerknirschung über die Schuld der Welt hervor. Im Tone des Busspredigers ruft es der sündigen Seele den Tag des Gerichts in Erinnerung, wie jenes gewaltigste Produkt der dichtenden Mystik des 12. Jhrh., das „dies irae“, der Reflex und die letzte Nachwirkung jener tatsächlichen Furcht, welche beim Herannahen des Schlusses des

ersten Jahrtausends die Christenheit ergriffen hatte. Reich an biblischen Wendungen des alten und neuen Testaments und durchdrungen von mystischer Deutung der Schrift, ist es zum grossen Teil nur eine ziemlich geschickte Versifikation entlehnter Ideen mit lehrhafter Tendenz, tief eingetaucht in den düstern Geist der Weltentsagung und Weltflucht aus religiösen Motiven und ohne jegliche Spur einer Freude am irdischen Dasein. Sünde, Tod und Gericht sind die Grundgedanken, und zu dem ersten Inhalt stimmt die prosaische Sprache, welche jedes Schmuckes durch Bilder und andere Kunstmittel der poetischen Technik entbehrt. Wenn man in dieser Beziehung das Gedicht mit den drei zuerst besprochenen Satiren vergleicht, so ergibt sich mit unzweifelhafter Sicherheit, dass es nicht demselben Verfasser, wie jene, angehört. Dort ein Geist, der auch die Sündhaftigkeit der Welt an sich und andern erkennt, der seine Welt- und Lebenserfahrung zu einem kulturhistorisch interessanten, individuellen Gemälde in launiger und satirischer Sprache gestaltet, mit Spott und Kritik zu bessern sucht, und der die Mittel der poetischen Darstellung und künstlerischen Gestaltung seinem Zwecke in einer für die Zeit ungewöhnlich geschickten Weise dienstbar macht: hier eine trockene, prosaische, lehrhafte Natur, der es an dichterischem Schwung und an Phantasie ebenso sehr fehlt, wie an dem Verständnis für die Wirkung der im Wortgebilde sich wiederpiegelnden Gefühlswelt: ein Versifikator einer Busspredigt, der alles seinem Zwecke dienliche aus der Bibel ebenso geschickt zusammenleimt, als er die Regeln der äussern dichterischen Technik beobachtet.

So sind die 12 Strophen des Gedichtes aus der 4 × gesetzten Vagantenzeile mit regelmässiger Cäsur nach der 7. Silbe aufgebaut. Tktw. begegnet in den 48 troch. 7-Silbern nur 4 ×, in den 6-Silbern 1 × und zwar in der Form A 2 × (*qui dormis in; crux Christi tē*); in B 1 × (*in die iudicii*). Die 2 übrigen Formen (*nōs iudicatōres; antē tribūnāl Christi*) sind sonst höchst selten, besonders die letzte Form, welche durch Zusatzsilben in den Zeilen zustande kommt.

Hiatus kommt in den Zeilen 2 ×, in der Cäsur 1 ×, im Zeilenschluss 5 × vor. Einsilbigen Auftakt haben drei 7-Silber und sieben 6-Silber. Die Cäsur ist 40 × durch ein dreisilbiges Proparoxytonon, 8 × durch ein mehr als dreisilbiges gebildet. Der Zeilenschluss fällt 21 × auf ein zweisilbiges, 27 × auf ein mehr als zweisilbiges Paroxytonon.

Der Reim bindet das Ende der Langzeilen und hat die Stellung aaaa. Hiervon weichen jedoch die 1., 2., 10. und 12. Str. ab, welche nur je zwei unmittelbar sich folgende

Zeilen durch Reim binden (aabb). Die Reime sind sämtlich zweisilbig klingend und vokalisch wie konsonantisch rein. Obwohl die Reimverschlingung auch der Cäsuren keineswegs principiell durchgeführt ist, so scheinen mir doch die Fälle, in denen mit grösserem oder geringerem Erfolg eine lautliche, wenigstens vokalische Übereinstimmung in der letzten oder in den beidletzten Silben auftritt, zu zahlreich, als dass hier das Spiel des Zufalls zur Erklärung der Erscheinung anreiche. Insbesondere ist in dieser Hinsicht die letzte Strophe zu beachten, die auch in den 7-Silbern Endreim zeigt, der zwar einsilbig stumpf ist, jedoch wie in den 6-Silbern paarweise Ordnung hat, so dass das Reimschema ababcd entsteht. — So stellt das Gedicht in seinem Bau den Übergang der Langzeilenstrophe, von welcher die aus vier Vagantenzeilen kombinierte Strophe ausging, in eine solche von 8 Kurzzeilen dar. Es steht daher mit seinem Strophenbau auf der Grenzscheide zwischen der Technik der ältern Pfleger der Vagantenstrophe und der jüngern Dichtweise, die in unserer Form fast nur noch die Kurzzeile kennt. Dazu trägt das Gedicht in den zahlreichen Auftakten und Hiaten einerseits Kennzeichen an sich, die entschieden gegen die Autorschaft eines Romanen sprechen, anderseits spricht sein Inhalt, wie das Reimverhältnis, dafür, seine Entstehungszeit noch im 12. Jhrh. zu suchen. Freilich könnte es dem Inhalte nach auch schon dem 11. Jhrh. angehören, aber für diese Zeit fehlen bis jetzt alle sichern Beweise für die Existenz der Vagantenzeile. Die fortgeschrittene Reimkunst und die mannigfaltigere Gestalt der Strophe weisen das Gedicht an das Ende des 12. Jhrh., denn Walthers und des Archipoeten Dichtungsweise ist in der Technik die Voraussetzung für dasselbe, das jedoch durch seine Regelwidrigkeiten XXVI an die Seite tritt und vielleicht auch das Produkt eines deutschen Klerikers ist.

Beachtenswert ist, wenn auch nicht geeignet einen unanfechtbaren Schluss daraus zu ziehen, dass es in Str. 5 u. 9 in sichtlicher Anlehnung an das Vaterunser heisst: „ab hoste liberari“ und „ab hoste omnis liberatur“, während die Vulgata „libera nos a malo“ oder „ab illo improbo“ gibt. Dagegen heisst es bei Mone¹⁾ auch: „nos ab hoste libera“. Bei der ganz anders gearteten Diktion der Gedichte von St.-Omer lässt sich an den gleichen Verfasser nicht denken. Doch könnte unserm Dichter jene Sammlung bekannt gewesen sein, worauf auch die übereinstimmende Anrede in 3, 1: „senes et decrepiti“ hinweist, die ebenso in CB. LXXI, 7, 5 = Mone

1) Mone, Anz. f. K. d. d. Vortz. 1838, p. 110, 11.

a. a. O. p. 293 lautet. Da aber die sämtlichen Gedichte bei Mone wegen ihrer auffallenden Stilähnlichkeit und geistigen Verwandtschaft des Dichters mit Walthier von Châtillon in Verbindung stehen, so wird man, sofern obige Übereinstimmungen als Entlehnungen angesehen werden, auch hierdurch auf eine Entstehungszeit des Gedichtes gewiesen, die nicht später als in das letzte Drittel des 12. Jhrh. gesetzt werden kann. Als erborgtes Gut wird man aber umso mehr gezwungen sein jene Übereinstimmungen anzusehen, da der Dichter in gleicher Weise sich enge an die Bibelworte anschliesst, wie besonders Str. 11 beweist.

49. „*Dum caupona verterem vino debachatus.*“

Wein und Liebe, die mächtigen Triebfedern edler Regungen und der zartesten lyrischen Ergüsse, finden hier eine dichterische Behandlung der hässlichsten Art. Es ist der allem sittlichen Gefühl Hohn sprechende Sinnengenuss, welcher von einem schamlosen Vaganten in selbstgefälliger Breite und widerlicher Deutlichkeit mit leichter Hinneigung zu didaktischer Wirkung in der Schlussstrophe besungen wird. Dabei verrät der Autor eine gewisse Gewandtheit im Versbau, in der Behandlung der Sprache und ebenso Gabe zur anschaulichen Darstellung der Situation, wie zur dramatischen Gestaltung.

Die 22 Strophen des Gedichtes bestehen aus je 4 Langzeilen, deren Form der durch Cäsar nach der 7. Silbe geteilte troch. 13-Silber, die Vagantenzeile, ist. Das Zeileninnere ist in den 7-Silbern mit grosser Sorgfalt gebaut, denn es finden sich in den 88 Z. nur 3 Tktw. Weniger geglückt und der Regel gemäss sind die 6-Silber, wo 13 $\times$ diese Mischung troch. und jamb. Masses eintritt. Dazu kommt noch in 2, 4 eine überschüssige Silbe und in 13, 3 einsilbiger Auftakt. In 21, 4 ist etwa zu lesen: „nummis atque ego sic sum nunc preparatus“. 16, 2 ist von Schm. eine Silbe zuviel eingesetzt und für „ipsa“ etwa „nunc“ einzustellen. Die daktylischen Kontaktstellen sind regelmässig aus einem zwei- oder mehrsilbigen Paroxytonon mit unbetonter erster Silbe des folgenden Wortes gebildet (C¹ u. D¹). Nur 1 $\times$ findet sich die Form C.

Der Cäsurschluss ist in überwiegender Zahl durch ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon gebildet; nur in 3 Fällen ist ein Zweisilber mit einem einsilbigen Hilfsword (te, est) eingesetzt. Die Zeilen schliessen 29 $\times$ mit einem selbständigen, logisch gehaltvollen Wort; die übrigen 59 Zeilenschlüsse bilden drei- oder mehrsilbige Paroxytona. Hiatus hat des Dichters Ohr jedenfalls nicht unangenehm berührt, denn

selbst in der härtesten Form, in der Zeile, findet er sich 10 ×, in der Cäsur 2 × und im Zeilenschluss 9 ×.

Der Reim ist auf das Ende der 4 Langzeilen beschränkt und geht in der Stellung aaaa zweisilbig klingend durch die ganze Strophe. Gleiche Quantität auch in der Endsilbe des Reims ist mehrfach nicht beachtet; ebenso sind e und ae in der 1. und 2. Reimsilbe gleichgesetzt. Bezüglich der Konsonanz in den Reimsilben ist volle Übereinstimmung durchweg beachtet. Die Cäsuren zeigen wohl vereinzelt ein- oder zweisilbigen Reim oder Assonanz; aber bei der grossen Zahl der Fälle, wo dies nicht statthat, ist in jenen keine Absicht zu vermuten.

Die Technik räumt also dem Gedichte zeitlich seinen Platz im letzten Drittel des 12. Jhrh. ein. Bei der sonst fließenden Diktion ist besonders der bei den Romanen möglichst gemiedene Hiatus auffällig, und es liegt daher die Vermutung nahe, dass ein deutscher Kleriker der Dichter ist. Mag das aber sein oder nicht: das ist zweifellos, dass auch durch dieses Gedicht jener Zug Ovid'schen Geistes geht, den wir bei Walther von Châtillon konstatiert haben; sein Stil ist es jedoch nicht.

50. „*Si linguis angelicis loquar et humanis*“.

Menschen- und Engelzungen sind nicht imstande, das Liebesglück würdig auszudrücken, dessen sich der Dichter nach fünfjährigem Harren und endlicher Besiegung aller Hindernisse erfreut. So führt der Inhalt von 50 in allen seinen Einzelheiten in den Anschauungskreis des ausgebildeten Minnedienstes. Die Trunkenheit seligster innerer Beglückung entbehrt der Kraft der Selbstbeherrschung, und im Preisgesang auf die Geliebte hallt die Stimmung des Innern wieder. Doch wenn auch das schwellende Gefühl nach Veräusserlichung drängt, so verlässt den Dichter trotzdem die Klugheit nicht, die ihm die Notwendigkeit der Beachtung der guten Sitte nahelegt. Er erzählt sein Glück, aber er mahnt sich selbst:

„nomen tamen domine serva palliatum,
ut non sit in populo illud divulgatum“.

Endlich ist die „vetula“, die Hüterin, überlistet, und der fast Verzweifelte kann sich der Geliebten nähern. Mit dem Glanz und der bilderreichen Pracht der Marienhymnen des 12. Jhrh. stattet der Dichter die Schilderung seiner Geliebten aus. Blume der Blumen, schönste der Rosen, glänzender Morgenstern, köstlicher Edelstein, Zierde der Jungfrauen, Leuchte und Rose der Welt, Blanziflor und Helena, Venus selbst ist ihm die Angebetete. Und der leidenschaftliche Verehrer findet Gegenliebe bei der, die, selbst schon lange nach ihm schmach-

tend, sein verwundetes Herz zu heilen bereit ist. Schmerz und Seufzer versiechen, und die „Freuden des Paradieses“ geniessen die beiden Liebenden in vollen Zügen als Preis des Harrens und der — List. So ist dem Dichter eine feine psychologische Beobachtungsgabe nicht abzusprechen. Wenn aber das Gedicht nach der einen Seite hin das Gepräge weltlichen Minnedienstes trägt, so ist auf der andern Seite, wie schon erwähnt, die Vertrautheit mit den geistlichen Marienliedern charakteristisch. Die Erwähnung von Blanziflor und Helena vereinigt die beiden beeinflussenden Elemente: die gleichzeitige Litteratur und das lateinisch-römische Altertum, das in Ovid'schen Reminiscenzen, wie „*meus fert animus*“ (Metam. I, 1) und den Bildern von dem stiefmütterlich handelnden Glück, dem Schmachten der Liebenden, den Wunden der Venus, dem Schiffbruch des Liebenden zutage tritt. Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man in dem Dichter einen Kleriker, einen Vaganten sieht, wozu auch die Form stimmt.

Die 33 Strophen bestehen aus je 4 Vagantenzeilen. Das Innere der Halbzeilen ist regelmässig gebaut. In den 132 7-Silbern hat der Dichter sich nur 11 $\times$ Tktw. gestattet, und in den 6-Silbern sind nur 4 zugelassen. Die so entstehenden Daktylen haben in 5 Fällen die Form B; die übrigen gestaltet der Dichter stets nach Form C u. D. Der Cäsurschluss besteht aus einem mindestens dreisilbigen Proparoxytonon; 1 $\times$ findet sich jedoch der Schluss „*sed tamen*“, der entweder auf regelwidrige Betonung von „*tamen*“ deutet oder durch Umstellung zu beseitigen ist. Dementsprechend kommt auch der sonst zuweilen auftretende Schluss von der Form „*illud est*“ einmal vor. Den Zeilenschluss bildet ein mindestens zweisilbiges Wort; doch findet sich diese Form in auffallend geringer Zahl (16:132). Dagegen zeigt sich deutlich Vorliebe für drei- und mehrsilbigen Zeilenschluss. Es scheint durch die engere Zusammengehörigkeit einer grössern Anzahl von Silben eine Verstärkung des sinnfälligen Eindrucks der Zeilenschlüsse in Verbindung mit dem Reime angestrebt zu sein, während andere Dichter demselben ästhetischen Zweck durch Einsetzung von Wörtern, die nur die durch die Zweisilbigkeit des Reims bedingte Anzahl von Silben haben, zustreben. Was dort durch den engern, sinnlich wahrnehmbaren Zusammenschluss äusserlich gewollt ist, das soll hier der logische Gehalt leisten. Das Letztere begegnet häufiger in Gedichten, die auch aus andern Gründen deutschen Autoren beigelegt werden müssen, während die erstere Gepflogenheit mir besonders bei nichtdeutschen Autoren begegnet ist. Auf eine nationale Verschiedenheit daraus zu

schliessen geht jedoch nicht an; höchstens kann die Erscheinung mit dazu dienen, individuelle Auffassungen zu erkennen.

Die 4 Langzeilen sind in der Form aaaa durch Endreim gebunden, der zweisilbig klingend auftritt. Derselbe ist konsonantisch wie vokalisch im ganzen rein, doch reimt *meus*: *Venus* und *-onem*: *-orem*. Die gleiche Quantität der reimenden Endsilben ist ausser acht gelassen und *e* = *oe* u. *ae*. Cäsurreim findet sich nur ganz vereinzelt wie in Str. 6. Wiederholt kommt jedoch ein- und zweisilbige Assonanz vor.

Auftakt hat nur 18, 2, jedoch hier durch Konjekturen, und 32, 2, vielleicht auch 1, 1, wenn nicht hier wie in 2, 1 „lingua“ zweisilbig zu lesen ist. In 21, 2 ist „minuit“ ebenfalls als Zweisilber zu skandieren. Hiatus findet sich verhältnismässig oft: 6 × in den Zeilen, 2 × in der Cäsur und 9 × zwischen den Langzeilen.

Die formelle Seite des Gedichtes, vor allem der Strophenbau und die Reimtechnik, berechtigen ohne Zweifel, die Entstehungszeit desselben etwa im letzten Drittel des 12. Jhrh. zu suchen. Dagegen spricht auch sein Inhalt nicht. Denn dass die fahrenden Kleriker wie die Mönche schon um diese Zeit sich nicht mehr ausschliesslich mit der dichterischen Behandlung religiöser Gefühle und Ideen begnügten, dass in diesen Kreisen vielmehr um diese Zeit eine Lyrik rein weltlicher Art vielfach Platz gegriffen hatte, das zeigen die oft ans Obscöne streifenden Liebeslieder der Handschrift von St.-Omer, die sicher von einem Vaganten, vielleicht von Walther von Châtillon, sehr wahrscheinlich wenigstens — da der Tod Thomas Becket's als frisches Ereignis erwähnt ist — nicht lange nach 1171 gedichtet sind; das zeigt ferner auch das Verbot von 1189, wornach es den Cisterciensern untersagt ist, Rhythmen zu dichten. (S. Hauréau, *Poèmes lat. attrib. à Saint-Bernard*, 1890, p. III.)

Der Frauendienst und die lascive Auffassung des Liebesverhältnisses zeigen durchaus den Charakter der Gedichte von St.-Omer, mit denen sich das Gedicht vielfach in den Metaphern berührt, wie sie sich auch in der Diktion nahe stehen. So erinnert gleich 1, 1: „*si linguis angelicis loquar et humanis*“ an St.-Omer 25, 30: „*si fiam Maro millies et linguis loquar omnium*“, das übrigens eine Reminiscenz an 1. Kor. 13, 1: „*si linguis hominum loquar et angelorum*“ zu sein scheint. Und in ähnlicher Weise bricht bei gleicher Situation in 30, 1 der Dichter die Erzählung ab mit den Worten: „*quis ignorat amodo cuncta quę sequuntur*“ wie in dem Gedichte 17, 48 von St.-Omer: „*sed quis nescit cetera*“. Die 2. Str. („*Pange lingua*“) ist die Parodie eines Hymnus von Venantius Fortunatus. Wort-

spiele, etymologische Figuren und Steigerungen durch dasselbe Wort, wie „sed *dignare* misero *digne* subvenire“, „pange lingua igitur *causas* et *causatum*“, „*flos florum*“, „*sepe sepius*“, „*vultus* et *vulneris* causas“, „*millies* et *millies*“, „ex *amaris* equidem *amara* generantur“ und die neue Wortbildung „amarantur“ zeigen ganz das Typische der Gedichte von St.-Omer und Walthers. Und wenn man den Einfluss und die Mitwirkung nicht rein religiöser Gefühle und Motive bei der schwärmerischen Mariendichtung des 12. Jhrh. glaubte in Abrede stellen zu müssen (Gourmont, *le latin myst.*), so ist das vorliegende Gedicht ein Beleg dafür, wie nahe sich religiöse und rein weltliche Schwärmerei berührten. Geist, Technik und Stil — ich verweise auf die in gleicher Weise vorkommende Mischung von Reminiscenzen aus antiken Mythen und biblischen Wendungen, dann auf die in französischen Gedichten der Zeit häufig vorkommende Mischung epischer mit dialogischer Darstellung — lassen in dem Dichter einen Franzosen vermuten, der, wenn er nicht Walther selbst ist, sich an dessen Dichtungsweise gebildet haben möchte, wenn nicht anderseits die zahlreichen Hiaten ebenso sehr für einen Deutschen sprächen.

65. „*De Phyllide et Flora*“.

Das Gedicht „de Phyllide et Flora“ bricht in der Bb. Hs. mit Str. 65 ab. Wright¹⁾ hat demselben aus einem engl. Manuskript (ms. Harl.) bei unwesentlichen Textabweichungen und derselben Strophenordnung noch weitere 14 Strophen zugefügt, die auch Hauréaus²⁾ Ausgabe enthält. J. Grimm³⁾ und Schmeller haben in ihren Ausgaben das Fragment nach Wr. ergänzt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die bei ihm gegebenen weiteren Strophen das Gedicht erst inhaltlich abrunden. Es könnte aber die Frage aufgeworfen werden, ob diese Strophen von demselben Dichter herrühren. Doch die einheitliche Komposition, die durch das ganze Gedicht in gleicher Weise gehende Abhängigkeit von der mythologischen Dichtung Ovids und noch mehr der einheitliche, in allen Einzelheiten übereinstimmende Stil beseitigen alle Zweifel. Geringer ins Gewicht fällt das in beiden Stücken, Str. 58 u. 67, vorkommende „*domicella*“, wofür sonst „*domina*“ steht, als die bei dem Dichter eigentümliche Bedeutung mancher Wörter, wie „*pariter*“ im Sinne von „zu gleicher Zeit“ in den Str. 42, 58 u. 68, dann wiederholt „*satis*“ = „sehr“ in den Str. 21, 28, 49, 50 u. 72. Dazu kommt die durch das ganze Gedicht verbreitete Neigung zu

¹⁾ Th. Wright, *Latin poems attrib. to W. Mapes*, p. 258 ff.

²⁾ B. Hauréau, *not. et. extr.*, VI, 278, 1893.

³⁾ J. Grimm, *Ged. auf Friedr. I.*, Kl. Schr. III, 76.

allitterierenden Wendungen, die Wiederholung desselben Wortes in gleicher oder nahestehender grammatischer Funktion bei unmittelbar sich folgenden Zeilen und endlich die mit Vorliebe angewandte Trennung gleicher Satzglieder eines zusammengezogenen Satzes in der Weise, dass das gemeinsame Beziehungsglied zwischen sie tritt. Hinsichtlich jener Eigentümlichkeit verweise ich nur auf Str. 17: „ab hoc voto votum“, Str. 24: „amor indeficiens, amor immortalis“, Str. 44: „pari forma virgines et pari colore, pari voto militant et pari pudore“, Str. 67: „singulorum corpora, corpora stellarum“, Str. 75: „causam vię postulat, aperitur causa“, Str. 77: „Amor habet iudices, Amor habet iura; sunt Amoris iudices Usus et Natura“, Str. 78: „ventilant vigorem, ventilant et retrahunt“. Was die andere Stileigentümlichkeit betrifft, so sind die analogen Fälle in beiden Stücken des Gedichtes zahlreich. Ich greife aus denselben nur folgende heraus: „Quid Dione *valeat* et amoris deus“ Str. 41; „sors illius dura *est* et in arcto sita“ Str. 35; „novit iram *Phyllidis* et pectus anhelum“ Str. 33; „viles *spernit* operas, fateor, et duras“; „cęli vias *dividit* et rerum naturas“ Str. 39 und wiederum aus den Str. 65—79 „Bacchus Nymphas *instruit* et choros Faunorum“ Str. 70; „servant pedum *ordines* et instrumentorum“ Str. 70; „vię myrrha, cinnamo *fragrant* et amomo“ Str. 66; „et statim virgineę *recalescunt* venę“ Str. 68; „arcum leva *possidet* et sagittas latus“ Str. 72.

Der Text der Bb. Hs. stimmt, wie bereits erwähnt, mit dem von Wr. gegebenen im Wesentlichen überein. Zur Feststellung der Technik ist es jedoch nötig, zuerst die Abweichungen zu prüfen und einen möglichst richtigen Text aus den Lesarten herzustellen.

In 1, 4 ist mit Wr. „liquit“ zu lesen; ebenso in 4, 3 „pares“ statt „parum“, während Hauréau¹⁾ „parum“ und in 4, 4 statt „vero“ „placet“ liest. 5, 2 gibt Wr. wohl das Richtige: „omnia similia sunt intus et foris“, da hierdurch einerseits der Silbenüberschuss vermieden und andererseits auch „similia“ logisch richtiger ist; Hauréau dagegen liest „communia“; in 5, 3 ist „unius“ = „eiusdem“ bei Wr. — 6, 3 „modicum“ = „modice“ Wr. — 7, 1 u. 2 hat die Bb. Hs. „ad augmentum decoris et caloris minus || fuit secus rivulus“ (um?), was Schm. nach Wr. geändert hat in: „ut puellis noceat calor solis minus, || fuit iuxta rivulum“. Allerdings ist die Konstruktion der Bb. Hs. schwerfällig; aber sie steht, wie mir scheint, der englischen Übersetzung²⁾ näher

1) Hauréau, not. et extr. 1893, VI, 278.

2) Th. Wright a. a. O., p. 363 ff.

als die Wright'sche Lesart, denn dort heisst es auch ohne Beziehung auf die beiden Jungfrauen rein beschreibend:

„to make the place in state more great
and lessen the inflaming heat“.

Es dürfte daher doch wohl die Bb. Hs. das Ursprüngliche geben. Hauréau liest in gleicher Weise wie die CB. — 9, 2 lässt sich „certissimos“ auf „singultus“ in dem Sinne von „offenbar werdende“ beziehen, während Wr. „certissimo“ setzt und mit corde in Verbindung bringt. 9, 3 hat die Bb. Hs. richtig „genas“, wo Wr. „genus“ schreibt; ebenso ist „alterantur“ besser als „alternantur“ bei Wr. In 10, 2 ist mit Wr. „istam“ oder mit Hauréau „et hanc“ statt „sed hanc“ zu lesen. 10, 3 hat Schm. schon das wiederholte „deprehendit“, das übrigens auch eine Silbe zuviel hat, nach Wr. in „rependit“ geändert, infolgedessen auch „altera sic alteri“ mit Wr. zu schreiben ist; 10, 4 behalte ich „vulnus“ gegen das farblose „quid sit“ bei Wr. bei. — 11, 1 „iste“ = „ille“ bei Wr.; doch ist „more“ statt „more“, wie Wr. hat, zu lesen und ebenso 11, 2 „quedam“ statt „quidem“. — 12, 2 dürfte „ubi nunc moraris“? mit Wr. zu lesen sein, wodurch der Tktw. vermieden wird; 12, 4 „gaudio“ = „gaudiis“ Wr. — In Str. 13 ist es besser mit Wr. und Hauréau die Stellung der 1. und 2. Zeile zu vertauschen, weil sich in den CB. eine Unklarheit bezüglich des Subjekts (Flora) im folgenden Satz ergibt. 13, 4 hat die Bb. Hs. „amans, inquit, poteras“, was Schm. vielleicht zu rasch nach Wr. in „amas et quem poteras“ geändert hat, da „amens, inquit, poteras dicere mendicum“, wie Gr. liest, einen guten Sinn gibt. — Hauréau dagegen liest: „amas, inquit, poteras“ . . . — 14, 1 u. 2 lesen Schm. u. Gr.:

„Sed quid, Alcibiades, facis, mea cura, (? Gr.)
res creata dignior omni creatura,
quem beavit omnibus gratiis natura! (: Gr.)
O sola felicia clericorum iura!“

Wr.: „Sed quid Aristoteles facit mea cura!
res creata pulerior omni creatura,
quem beavit omnibus gratiis natura;
o sola felicia clericorum jura!“

Haur.: „Sed quid Alcibiades facit, mea cura,
res creata dignior“ . . .

Der Gegensatz zwischen dem Ritterstand, der sich für Phyllis in Paris verkörpert findet, und dem Gelehrtenstand verlangt mit Wr. Aristoteles zu setzen, denn Alcibiades, wie die Bb. Hs. nach Schm. und Gr. gibt, kann doch nicht als die Personifikation der Gelehrsamkeit aufgefasst werden. Dagegen dürfte die Konstruktion des ganzen Satzes hier

einen bessern Sinn geben, als die bei Wr., und auch deswegen als ursprünglich angesehen werden, weil sie in Str. 12 ein genaues Analogon hat. Ebenso wird „dignior“ als Epitheton für Aristoteles besser am Platze sein als „pulrior“, wie Wr. schreibt. Die engl. Kopie kann kaum auf das Original direkt zurückgehen, denn „pulrior“ ist eine Lesart, die wohl nur im Anschluss an Alcibiades entstanden sein kann. Die Bb. Hs. mag dagegen eine direkte Abschrift der Urschrift sein mit falscher Lesung des Namens. Vielleicht hat eine Abschrift von ihr bestanden, welche „dignior“ dem Namen und dem geschichtlichen Bilde seines Trägers entsprechend in „pulrior“ änderte. Der Wright'sche Codex würde dann zwei Vorlagen voraussetzen, von welchem die eine das dem Abschreiber zusagendere „Aristoteles“ bot, während er „pulrior“ der andern entnahm. Es könnte jedoch auch in der engl. Abschrift von dem engl. Schreiber nur „dignior“ verlesen sein, wo freilich dann dem Abschreiber eine ganz mechanische Leistung bei seiner Ergänzung zugeschrieben werden müsste.

15, 4 lese ich mit Schm. u. Gr. „nobile“ als Attribut zu „pectus“; Wr. dagegen setzt es als „nobili“ zu „Epicuro“. — 16, 1 scheint mir die Wiederholung „surge, surge“ der Aufregung der Redenden besser zu entsprechen als die Unterbrechung durch das überflüssige „inquit“, welches Wr. hat. Hauréau vertauscht die Stellung der 2. u. 3. Zeile. — 17, 1 hat die Bb. Hs. „libidinis“, wofür Schm. nach Wr. „Cupidinis“ gesetzt hat. Notwendig ist diese Änderung, da Phyllis, wie die Antwort Floras Str. 22, 1 „quod indulget sibi“ ergibt, dem Kleriker Mangel an Liebe zu dem andern Geschlecht vorwirft und nur Streben nach Befriedigung leiblicher Bedürfnisse zuerkennt. Dazu legt das Bild (castris) die Personifikation (Cupidinis) nahe. 17, 4 „quam“ = „quod“ Wr. — 18, 1 „solis necessariis“ scheint mir gegenüber der Übertreibung bei Wr. richtiger zu sein. — 19, 1 ist mit Schm. „quis“ zu lesen, wo Wr. „quos“ hat; dagegen entspricht „loro“ bei Gr. und Wr. besser dem „copulet“ als „loco“, wie Schm. liest; ebenso ist mit Gr. u. Wr. „lex nature“ statt „lex, natura“ bei Schm. zu setzen. — 20, 1 lies „haurit“ mit Wr. u. Gr., wo Schm. „hausit“ schreibt; 20, 2 „iocundo“ = „secundo“; 20, 3 lese ich mit Wr. „tandem in“, um den Tktw. zu vermeiden; dagegen ist „resonat quod“ = „reserat quae“ bei Wr. — In 21, 1 dürfte „satis plus quam deceat, Phyllis, es astuta“ bei Schm. der Lesart Wr's.: „satis, inquit, libere, Phyllis, es locuta“ vorzuziehen sein, da in der folgenden Zeile eine Charakterisierung der Rede gegeben ist und so bei Wr. eine Wiederholung des Gedankens stattfindet. Auch „nimis“ in

21, 2 ist besser als „multum“ bei Wr. 21, 4 scheint mir die Änderung Schm's. nach Wr. in „dicis quod“ aus „ut per te“ in der Bb. Hs. umsoweniger notwendig, als dadurch ein Emjambement geschaffen wird, das sonst in dem Gedichte nicht vorkommt. — 22, 4 „patere“ = „tolera“ bei Wr. — 23, 2 „quod“ (dass) ist richtiger als „quae“ (was) bei Wr.; 23, 2 liest Haur. „quod non unquam indiget“; 23, 3 „cellę mellis, olei“ = „vasa mellis, tritici“ bei Wr.; doch könnte wegen des „Lyei“ auch „Cereris“ und nicht „tritici“ ursprünglich sein. — 24, 2 ist „aliqua“ beizubehalten gegen „aliquis“ bei Wr.; 24, 3 liest Gr. allein „valet“, wo Schm., Wr. und Haur. in „volat“ übereinstimmen. — 25, 3 ist mit Wr. „non est tamen“ zur Vermeidung des Tktw. zu lesen; „et“ = „aut“; 25, 3 ist „copię“ richtig, während Wr. „gaudii“ hat; dagegen möchte ich mit Wr. in 25, 4 „domino“, nicht wie Schm. und Gr. „dominę“ lesen, durch das der ganze Satz eine andere logische Wendung mit einer Zugabe von Eigenlob erhält, das sonst den beiden Streitenden bezüglich ihrer eigenen Person fremd ist. — 26, 3 „nec vires nec animum“ hat Schm. als Nominativ aufgefasst und so gebessert; eine strenge Nötigung liegt dazu nicht vor, da mit der Ergänzung „habet“, das wie „est“ öfters ausgelassen wird, der Satz klar ist. Wr. hat dafür „non sunt arctus (artus) validi“, das freilich den Tktw. umgeht, wogegen dort die Gegenüberstellung der Körper- und Geisteskräfte (vires, animum) wirksameres Argument ist. 26, 4 „dum“ = „cum“ Wr. u. Gr.; dagegen vermeidet die Stellung „deest et“ bei Schm. u. Gr. den Tktw. und ist daher der Lesart Wr's. „et deest“ vorzuziehen. — 28, 2 liegt kein Grund vor den handschriftlichen Plural in „utrisque studiis“, den auch Haur. hat, mit Schm. nach Wr. in den Singular zu verwandeln; auch behalte ich lieber die asynthetische Verbindung „in utraque vita“ bei, als dass ich mit Wr. „vel utraque vita“ setze. 28, 3 ist „es“ statt „et“ bei Wr. zu lesen. 28, 4 „hęc . . . quiescet“ = „hoc quiescit“ bei Wr.; Gr. schreibt „quiescat“. — 29, 1 ist „orbem cum“ aus metrischen Gründen besser als „cum orbem“ bei Wr. 29, 2 „tunc“ = „tum“ Wr. — 30, 1 dürfte mit Wr. „non est ullus adeo fatuus et (oder aut) cęcus“ aus metrischen Gründen zu lesen sein. — 31, 1 „meus“ = „miles“ Wr.; dagegen ist „armis“ zu setzen, wo Wr. „minis“ liest. 31, 2 „solus“ = „meus“ bei Wr. 31, 3 scheint Schm. in dem „Bucephalum“ das Richtige zu geben, während Wr. „quadrupedum“ liest. 31, 4 ist „ille me“ besser als „me sepe“, wie Wr. hat. — 32, 4 ist das handschriftliche „nihil“ mit Recht von Schm. nach Wr. in „mihi“ geändert. — 33, 1 hat Schm. schon das unrichtige „movit“ nach Wr. in „novit“

geändert. 33, 2 „illi“ = „ei“ Wr.; ebenso 33, 3 „dixit“ = „inquit“ Wr. 33, 4 „figere“ = „trahere“ Wr. (Matth. 19, 24 transire). — 34, 1 ist mit Schm. u. Wr. „deseris“ zu lesen, wo Gr. „deserius“ hat; 34, 2 vermeidet die Lesart Schm's., „approbans“, den Tktw., der sich bei Wr. mit „quod probas“, ergibt; dagegen ist „reprobando“ = „inprobando“ bei Wr. — 35, 1 hat Schm. das „multum“ der Hs. in „multis“ geändert; doch Gr., Wr. u. Haur. behalten es mit Recht bei. 35, 2 „dura“ = „dira“ Wr. 35, 3 „pendulo dubioque“ = „dubio penduloque“ Wr. — 36, 2 „veris“ = „meis“ Wr. 36, 3 „sitis atque fames“ ist aus metrischen Gründen „et sitis et fames“ bei Wr. vorzuziehen. 36, 4 besserte Schm. das handschriftliche „infertur“ nach Wr. in das richtige „infernī“. — 38, 2 hat Schm. das handschriftliche „constant“ nach Wr. in „constat“ geändert. — 39, 2 scheint mir „opera“ bei Wr. die geläufigere Bezeichnung der Kriegsarbeit zu sein; allein das weibliche Adjektiv „duras“ verlangt „operas“ (Körperanstrengungen) mit Schm. zu setzen. — 40, 3 „facta“ = „gesta“ Wr.; doch für „relegat“ bei Wr. möchte ich lieber „recolit“, wie Schm. liest, beibehalten, da es die eine Seite der wissenschaftlichen Thätigkeit besser bezeichnet als „relegat“. — 41, 1 ist jedenfalls „Dione“, nicht „Dianae“, wie Wr. hat, zu lesen, denn es handelt sich um die Göttin und den Gott der Liebe. 40, 2 „primo“ = „primum“ Wr.; „instruxit“ gibt einen ganz guten Sinn (mein Kleriker lernte zuerst kennen und lehrte, was Dione und Amor vermögen) und braucht daher nicht durch „amicus“ bei Wr. ersetzt zu werden. 41, 3 hat Schm. die Hs. mit Recht aus „cythareus“ in „Cythereus“ gebessert. 41, 4 ist die Lesart Wr's. zwar nicht unmöglich, aber die Schm's.: „est semper huius modi tuus sermo reus“ scheint mir ein wirksameres Argument zu sein zur Überwindung der Gegnerin; Haur. liest: „His est et ex aliis“ . . . — 43, 1 vermeidet die Wortfolge bei Schm.: „est certamen situm“, den Tktw. und ist daher Wr's. Lesart: „certamen est situm“ vorzuziehen. 43, 3 „quia iuris noverit utriusque ritum“ scheint mir als Begründung des „verum“ und „peritum“ treffender zu sein als die Lesart Wr's.: „qui et vitae noverit utriusque ritum“, obwohl auch sie einen guten Sinn gibt. Doch erweckt schon der starke Hiatus „qui et“ Bedenken. Dann aber widerspricht die ganze Auffassung von Cupido, der nur die in seinem Dienste Stehenden kennt und in Beziehung zu ihnen steht, dass er nun auch den Verächter der Liebe kennen soll. Wichtiger ist es, dass der gewählte Richter in geistlichem und weltlichem Recht erfahren ist, als dass er die zu beurteilenden Thatssachen schon im voraus kennt. 43, 4 „iamiam“ = „et

iam“ bei Wr. — 45, 3 ist entweder „hunc“ mit Gr. oder „quem“ mit Wr. zu lesen. 45, 4 „pro solatio“ ≡ „in solatium“ Wr. — 46, 2 hat die Bb. Hs. „Hiberinē“, Wr. „Yberinae“; 46, 3 „eo quod indulserat opere divine“ scheint mir besser als die Lesart Wr’s.: „ei quod indulserat opere divine“. 46, 4 „datum lēto fine“ ≡ „illum dato fine“ Wr. — 47, 1 „hic decebat“ ≡ „congruebat“ Wr.; 47, 2 „erat“ ≡ „fuit“ Wr.; 47, 3 „qualem esse decuit“ ≡ „bonum morem docuit“ Wr. 47, 4 schreibt Wr. „Nereus“, während Schm. hier wie in 45 „Neptunus“ setzt. — 48, 1 „si qui de suppositis“ ≡ „qui de superpositis“, ebenso „frenis“ ≡ „freno“ Wr.; 48, 4 fehlt bei Wr. — 49, 2 „satis“ ≡ „multum“ bei Wr. wie in 50, 2. 49, 4 ist jedenfalls „equi“ besser als „aeque“ Wr. — 50, 1 „ille“ ≡ „fuit“ Wr.; dagegen wird „Horis“ bei Schm. u. Gr. durch „loris“ bei Wr. zu ersetzen sein, wie auch „decoris“ bei Schm. durch „valoris“ bei Wr. Das handschriftliche „pectus“ kann nur „pictus“ sein, wie auch Wr. liest; 50, 4 „mixtus“ ≡ „nuptus“ Haur.; „color“ ≡ „candor“ Wr. — 51, 1 hat die Hs. „Flora“, das jedenfalls unrichtig ist; doch könnte es „Florae“ sein. Schm. hat „loro“ gesetzt, während Gr. mit Wr. „pulchre“ liest. Haur. dagegen liest „Formae quidem humilis“, was wohl richtig ist. 51, 2 halte ich „timide“, das einen bessern Gegensatz gibt zu „seve“ als „munde“ bei Wr., schon aus metrischen Gründen für richtiger. 51, 3 „sparsa lēve“, nicht „leve“, wie Wr. liest. — 52, 1 gibt „sessure“ mit „virgini“, wie Schm. aus „virginis“ gebessert hat, einen bessern Sinn als „cessurae“, wie Wr. liest. 52, 3 ist das handschriftliche „dedit“ in „pede“ nach Wr. zu ändern; dagegen ist „longo“ treffender als „largo“ bei Wr. 52, 4 ist „totus“ mit Wr. auf „sonipes“ zu beziehen. — 53, 1 „equo superposita radiabat sella“ dürfte der Lesart Wr’s.: „a quo supraposita congruebat sella“ vorzuziehen sein; Haur. liest „respondebat“. 53, 2 „clausit“ ≡ „claudit“ bei Wr., da der Dichter das Tempus in der Beschreibung oft wechselt. 53, 3 „sellē ≡ cellae“ Wr. 53, 4 „singulum“ (auf „capitella“ bezogen) gibt einen bessern Sinn als „cingulum“ bei Wr. u. Haur. (Jedes „capitellum“ ist mit einem Edelstein verziert.) „velut“ ≡ „tanquam“ Wr. ≡ „quasi“ Haur. 54, 4 ist mit Schm. u. Haur. „matrimonii“, nicht „matrimonium“ Wr., zu lesen. — 55, 2 „habet“ Schm. u. Haur. ≡ „erat“ Wr. 55, 3 u. 4: „solus illam sculpserat hęc spectans Vulcanus, vix hęc suas credidit potuisse manus“ ist eine sehr schwerfällige Konstruktion; jedenfalls wäre „illam“ mit Haur. in „illa“ zu ändern; es scheint mir jedoch, dass Wr. u. Haur. überhaupt hier die bessern Lesarten haben, denen ich um so lieber folge, weil so auch der Tktw. vermieden wird. — 56, 2 „laboravit“ Schm. u. Haur. ≡ „fabricavit“ Wr. — 57, 1 „subinsuto“ ist zu ändern

in „subinsuta“, denn „byssus“ ist Femininum. 57, 3 ist das handschriftliche „achamo“ oder „athamo“ Gr. durchaus falsch; dafür setze ich mit Schm. „acantho“ ein, das mit dem parallelen „flore narcisso“ sicherlich einen bessern Sinn gibt als die Lesart Wr's.: „de arante texerat (aranea?)“. Gr. vermutet „e thymo texuerat“. Die Strophe dürfte daher lauten:

„Sellam textit purpura subinsuta bysso,
quam Minerva, reliquo studio dimisso,
acantho texuerat et flore narcisso
et per pennas margine fimbriavit scisso“,

wie Haur. liest. Ein Purpur, von Byssus durchwoben, bedeckte den Sattel, welchen (den Purpur) Minerva mit Hintansetzung ihrer sonstigen Beschäftigung mit Akanthus und Narzissen und an dem ausgeschnittenen Rande mit Fransen von Federn versehen hat. — 58, 3 „emergunt“ Schm. u. Haur. $\equiv$ „erumpunt“ Wr. — 59, 2 ist „visum“ statt „risum“, das die Hs. enthält, zu lesen. — 59, 3 „paris pulchritudinis decus est illisum“ $\equiv$ „Phyllis Florae, Phyllidi Flora movet risum“ Wr. u. Haur. — 60, 3 ist „myrrham“ wegen der einheitlichen Konstruktion beizubehalten, während Wr. „myrrhis“ liest. — 62 vertauscht Haur. die 1. mit der 2. Z. — 62, 4 hat Schm. nach Gr. „cantum edit via“ gesetzt, das auch der engl. Übersetzung besser entspricht als die unverständliche Lesart Wr. — 63, 3 liest Haur. „graculus“ statt „garrulus“ Schm. — 64, 2 ist „tum“ zu lesen. — 67, 2 liest Haur. „splendentesque virgines ut ordo stellarum“. — 69, 2 Haur. „Hic semper ab omnibus est Cupido cultus“. — 70, 4 Haur. „nec psallit“ statt „et salit“ bei Schm. und 76, 2 „retractandi“ für „retractari“ bei Schm.

Der so festgestellte Text weist in den 79 vierzeiligen Strophen, wie die vorausgehenden Gedichte, die 13-silbige Vagantenzeile in ihrer ungetrennten Form als Grundlage der Strophe auf. In den 316 Halbzeilen zu 7 $\sim$ — tritt 30 $\times$, in jenen zu 6 $\sim$ 34 $\times$ Tktw. auf. Dieselben haben 8 $\times$ die Form A, 25 $\times$ B, 25 $\times$ B¹, 1 $\times$ C, 1 $\times$ D und 2 $\times$ D¹, wobei die eingesetzten Einsilber nur 2 $\times$ Vollwörter (cor, fert), sonst stets unbetonte Hilfsörter sind. Dazu kommen noch 2 Tktw. innerhalb eines Wortes: „ët dômicellârum“ und „ët instrûmentôrum“. Ziemlich häufig erscheint u mit folgendem Vokal verschleift (lingûae). Auftakt und Zusatzsilben im Innern fehlen ganz. Die Cäsur bildet in der Regel ein drei- oder mehrsilbiges Proparoxytonon. Doch ist 5 $\times$ ein Zweisilber mit einer einsilbigen Form von „esse“ zugelassen. Der Zeilenschluss wird regelmässig durch ein zwei- oder mehrsilbiges Paroxytonon gebildet und zwar 173 $\times$ durch ein selbständiges Wort oder ein zweisilbiges Kompositionsglied.

Die Cäsur entbehrt des Reims; denn wohl finden sich ein- und zweisilbige Reime und Assonanzen, aber ihre Zahl ist im Verhältnis zu jenen, die einer solchen Verbindung gänzlich ermangeln, zu gering, und deswegen, wie mit Rücksicht darauf, dass sie niemals, wie der Endreim der Langzeilen, die ganze Strophe umfassen, müssen sie als Zufälligkeiten angesehen werden. Dagegen haben sämtliche Strophen zweisilbigen klingenden Endreim mit der Stellung *aaaa*, der, wie schon erwähnt, in einer grossen Anzahl von Fällen sich nicht auf gleichen Tonwert beschränkt, sondern auch logischen Gehalt erstrebt. Die vokalische Reinheit ist ziemlich oft verletzt.

Gegen Zulassung des Hiatus *zwischen* je 2 Langzeilen trägt der Dichter keineswegs Bedenken, was die 31 vorkommenden Fälle beweisen. Gegen den Hiatus in der Cäsur verhält er sich dagegen ablehnend; nur 4 $\times$ tritt ein solcher auf. In der Zeile selbst sind aber nur 2 sichere Fälle von Hiatus zu konstatieren, wobei es noch fraglich bleibt, ob diese nicht durch Wortumstellung zu beseitigen wären.

Wann ist das Gedicht entstanden? Zur Beantwortung dieser Frage bietet zunächst der Inhalt einige Anhaltspunkte. Unschwer lässt sich ein Kleriker als der Autor erkennen. Zwar drängt sich hier nicht, wie in vielen anderen lat. Rhythmendichtungen des M.-A., die theologische Gelehrsamkeit und die Belesenheit in der Bibel, sowie die damit gewöhnlich Hand in Hand gehende didaktische Tendenz und der religiös gefärbte Pessimismus in den Vordergrund, sondern ein in der vor- und nachchristlichen Litteratur bewandeter Gelehrter, dessen Lebensanschauung sich als ein epikuräisches Behagen in der diesseitigen Welt verrät, hat den Pegasus bestiegen. Doch einzelne Bilder, wie „*lux matutina*“, eine feststehende und in vielen Marienliedern wiederkehrende Metapher, verraten ebensowohl die Vertrautheit des Dichters mit dieser Dichtungsgattung, als auch die Wendung Str. 33: „*et per acum niteris figere camelum*“ den Einfluss von Matth. 19, 24 nicht verkennen lässt. Im Übrigen aber ist die weltliche Litteratur des klassischen Altertums und besonders Ovid seine Quelle und Rüstkammer. Daneben kennt er auch Martianus Capella, dessen „*de nuptiis Philologiae et Mercurii*“ er in Str. 54 gedenkt. Wenn der Dichter auch der dem Kleriker abholden Phyllis gestattet, die sittlichen Mängel und Schwächen seines Standes als Motive ihrer Abneigung gegen denselben auszusprechen, so hat er doch in geschickter und wirksamer Weise die geistige Überlegenheit des Klerikers durch die Hervorhebung seiner wissenschaftlichen Thätigkeit mit Erfolg verteidigt. Leiht der Dichter aber der Verteidigerin des Geist-

lichen kräftigere Argumente, so zeigt die Entscheidung, die er durch das Liebesgericht Amors fällen lässt, gewiss nichts anderes, als dass derselbe in dem grossen Kampfe um die bevorzugte Stellung in der menschlichen Gesellschaft, welcher der kulturhistorische Hintergrund des Gedichtes ist, auf seiten des Klerus steht. Das Gedicht, eine der besten Früchte der mittellat. Rhythmik, wird also der Zeit der Rivalität von geistlichem und weltlichem Stande entsprossen sein, einer Zeit, in welcher jener Gegensatz oft in den schroffsten Formen hervorbrach, jener Zeit, wo Walther von Châtillon gegen die Verweltlichung des geistlichen Standes seine Satiren dichtete, ohne dass er jedoch die Priorität desselben gegenüber den Laien in Frage stellte. Das „*quod papa sit summus et imperator sub eo*“ dieses Dichters ist aus derselben Anschauung geflossen wie „*Phyllis et Flora*“ und argumentiert in nahestehender Weise. Freilich handelt es sich dort um den Vorrang in der Welt-herrschaft, hier nur um persönliche oder höchstens Standesinteressen, aber der Grundzug ist derselbe, wenn auch in „*Phyllis et Flora*“ das Streitobjekt enger begrenzt und in der Art der Darstellung des Kampfes ein leiser Hauch zeitgemässer Ironie gegen den Klerus zu verspüren ist. Wenn aber die Darstellung ein Reflex der thatsächlichen Verhältnisse der Zeit ist, so dürfte, obwohl ein guter Teil der ungünstigen Charakteristik des bedürftigen, ungebildeten Ritters gegenüber dem reichen Ritter vom Geist, dem Kleriker, auf Kosten der Parteilichkeit des Dichters gebucht werden muss, doch die Zeit der höchsten Entfaltung der geistlichen Macht der Boden sein, aus dem das Gedicht entsprang.

Nähere Anhaltspunkte neben diesen allgemeinen Erwägungen bieten, wie auch J. Grimm bemerkt, die Str. 29 u. 37. Mit den Worten: „*tum apparet clericus in tonsura capitis et in atra veste*“ schildert Phyllis die äussere Erscheinung des Klerikers. Flora entgegnet ihr: „*non dicas opprobrium si cognoscas morem, vestem, nigram clerici, comam brevior*“. Wenn so die schwarze Kleidung kurzweg als Kennzeichen des Klerikers aufgefasst wird, so kann das Gedicht nur in einer Zeit entstanden sein, wo das Schwarze die ausschliessliche Farbe der Klerikertracht war. Nun tragen freilich die Mitglieder des 1121 gestifteten Prämonstratenserordens weisse Kleidung. Aber in so frühe Zeit lässt sich das Gedicht zufolge seiner Technik nicht hinaufrücken. Dazu war dieser Orden räumlich zuerst sehr beschränkt und erlangte erst am Ende des 12. und Anfang des 13. Jhrh. eine grössere Ausdehnung. Der 1098 gestiftete Cistercienserorden trug aber die weisse Kleidung nur im Kloster, während er öffentlich schwarz-

gekleidet auftrat. Eine grössere Verbreitung fand das weisse Kleid erst durch den 1215 gestifteten Dominikanerorden. Nur bis um die Wende des 12. Jhrh. kann demnach das schwarze Kleid als Charakteristikon des geistlichen Standes gelten. Das Gedicht „de Phyllide et Flora“ dürfte also für das letzte Viertel des 12. Jhrh. in Anspruch genommen werden, wenn auch nicht geleugnet werden soll, dass es auch zu einer Zeit entstanden sein könnte, wo schon das weisse Kleid neben dem schwarzen eine grössere Verbreitung gefunden hatte. Es liesse sich nämlich denken, dass ein schwarzer Kleriker der Dichter wäre. Allein gegen diese Ansetzung spricht vor allem das, dass Flora bei ihrer Beweisführung der gegenseitigen Missachtung, welche schwarze und weisse Kleriker gegen einander an den Tag legten, nicht gedenkt. Ich glaube, der schwarze Kleriker hätte, wenn er in der Zeit dichtete, wo seine Genossen mit den weissen Klerikern rivalisierten, entweder — wenn er ein Feind dieser war — seine Stimmung gegen dieselben nicht verschwiegen, oder — wenn er gegen dieselben nicht eingenommen war — wie der Dichter von CB. XVII die weissen neben den schwarzen Genossen zur Bezeichnung des gesamten geistlichen Standes genannt. Die besondere Hervorhebung der wissenschaftlichen Thätigkeit des Klerikers legt es aber nahe, in dem Dichter einen Benediktiner zu sehen.

Mit dieser Fixierung des Gedichtes stimmt denn auch seine Technik aufs beste überein. Freilich will sich dieser die Bezeichnung Cupidos als eines Richters, der „iuris noverit utriusque ritum“, nicht recht fügen, da nach Savigny¹⁾, worauf J. Grimm verweist, erst Lanfrancus im Anfange des 13. Jhrh. als erster „iuris utriusque doctor“ bezeichnet werde. Es enthält aber die Ansicht Grimms, dass der Ausdruck schon früher für tatsächliche Verhältnisse gebraucht wurde, ehe er als offizieller Grad besondere Bedeutung erhielt, soviel Wahrscheinlichkeit, dass die durch jene Bezeichnung hervorgerufenen Bedenken wegen der Datierung aufgehoben werden.

Wie so die spärlichen historischen Beziehungen des Gedichtes in Verbindung mit seiner Technik an das Ende des 12. Jhrh. weisen, so sind auch die dialogische Einkleidung des Märchens und die Auffassung von der Wirkung und den Symptomen der Liebe Einzelheiten, wie sie in den Dichtungen französischen Ursprungs in dieser Zeit öfter begegnen. Was das Erstere betrifft, so weise ich darauf hin, dass auch 49 u. 50 und andere der CB. diese Form haben, wie auch No. 32 der

¹⁾ Savigny, Gesch. d. röm. Rechts im MA. 5, 68.

Gedichte von St.-Omer ein Zwiegespräch ist. „Phyllis et Flora“ ist ein Altercatio, wie sie von französischen Dichtern in lat. Sprache aus der Zeit zahlreich überliefert sind. Was aber die Auffassung der Liebe betrifft, so verrät sich hier überall wieder der Einfluss Ovids, wie wir es mehrfach in der lat. Dichtung französischer Verfasser gefunden haben. Die Wunden der Liebe („pectus sauciatum“ Str. 2; „amor corda vulnerat“ Str. 8) sind ihm entlehnt. Die Liebe äussert sich in Veränderung der Gesichtsfarbe („pallor genas inficit, alterantur vultus“ Str. 9); sie lockt Seufzer der Sehnsucht und des Kummers hervor („et corde . . . elicit singultus“), und trefflich ist jenes Aufgehen der Liebenden in dem sie beherrschenden Gefühl geschildert:

„Iste sermo mutuus multum habet more,
et est quædam series tota de amore:
amor est in animis, amor est in ore“.

Dies alles findet sich aber auch in gleicher Weise dargestellt in den Gedichten von St.-Omer, denn

„pallor, singultus, macies
suspria ieiunium,
haec est amrois acies . . .“,

und dann: „Amor est illa species
iuxta vatis praesagium,
quae repetita decies
placet nec infert taedium“.

In stilistischer Hinsicht lässt sich jener Zug zur allitterierenden Lautmalerei, wie er charakteristisches Merkmal der Dichtungen Walthers von Châtillon und seiner französ. Zeitgenossen ist, auch hier nicht ganz verkennen, wie auch noch manches andere an seinen Stil erinnert. Doch reicht alles das nicht aus, um dadurch ihn als den Dichter von „Phyllis et Flora“ zu erweisen. Da das Märchen selbst aber nach Grimm französischen Ursprung hat und von deutschen Dichtern nicht bearbeitet wurde, so wird man wohl mit der Behauptung nicht fehlgehen, dass der Dichter ein französischer Kleriker, vielleicht ein Benediktiner etwa der letzten Jahrzehnte des 12. Jhrh. war, der das Märchen in der besonders in Nordfrankreich um diese Zeit gepflegten Vagantenstrophe nach französischen Quellen mit reichlichen Zuthaten altklassischer Reminiscenzen im Geiste seiner Zeit und seines Standes umdichtete. —

Hauréau¹⁾ hält den Dichter für einen Italiener. Dagegen spricht jedoch, dass die Vagantenstrophe augenscheinlich in

¹⁾ B. Hauréau, not. et extr. 1880, 29, 2, 508. B. Hauréau, not. et extr. 1893, 6, 288.

Italien wenig Anklang gefunden hat. Technik und Stil des Gedichtes „de peccatore et B. Maria“, welches Hauréau aus 1544 de la bibl. nat. de Paris bruchstückweise an dem zuletzt angegebenen Ort p. 288 druckt, sprechen für seine Ansicht, dass es von demselben Verfasser wie „Phyllis et Flora“ herrühre. Wendungen dieses Stückes wie „Pulchra, pulchris, pulchrior, nullam pulchriorem“ . . . „Miserere miseri, mei miserere; miserere“ tragen ganz das Gepräge des Stils der französischen Dichter des 12. Jhrh. — Gleiche Herkunft dürfte ferner auch die „Altercatio Ganymedis et Helenae“ haben, die Wattenbach¹⁾ nach zwei alten Handschriften (Wende des 12. Jhrh.) von Berlin und Rom (Christ. 344) vollständig veröffentlicht hat. Wie in „Phyllis et Flora“ ist auch hier eine alte Sage im Geiste und in der Sprache der franz. Rhythmendichter des 12. Jhrh. behandelt, und in Anlage, Stil und Versbau stimmt das Gedicht ganz zu „Phyllis et Flora“.

193. „*Cum in orbem universum decantatur: Ite.*“

In den Geist des heimatlosen, sittlich schiffbrüchigen, doch bei aller Not und Bedrängnis des Lebens humorvollen Vagantentums versetzt uns das „Bundeslied der Vaganten“, wie man 193 der CB. genannt hat. Von dem sittlichen Ernst, der durch die satirischen Dichtungen Walthers von Châtillon geht, von dem religiösen Eifer und der christlichen Weltentsagung, welche die Kreuzzugsdichter charakterisiert, von der bilderreichen geistlichen und weltlichen Lyrik treten wir mit diesem Gedichte in das Gebiet des Humors, mit dem der Dichter die Genossen bei fröhlichem Zusammensein zu ergötzen sucht. Kulturhistorisch hat 193 als ein mit grellen Farben gezeichnetes Bild des studentischen Lebens der Zeit seine Bedeutung, wenn es auch in seiner persiflierenden Weise teilweise einen widerlichen Eindruck macht. Dennoch verlohnt es sich, seine Form zu betrachten, da es die Kennzeichen in hervorragendem Masse an sich trägt, welche es als Produkt eines, vielleicht auch mehrerer Fahrenden erweisen, die wohl mit dem Aufbau der Vagantenstrophe sich vertraut gemacht hatten, die also bei den bessern Dichtern in die Schule oder auf Borg, um nicht mehr zu sagen, gegangen sind. Denn sicherlich geschieht mit dieser Bemerkung dem Dichter kein Unrecht, wenn man, worauf Hubatsch²⁾ hingewiesen hat, die 15. Strophe des Bundesliedes mit der 1. Strophe der Satire bei Wright³⁾ vergleicht. Oder

¹⁾ Wattenbach, Z. f. d. A. 18, 124.

²⁾ O. Hubatsch, die lat. Vagantenlieder des MA., 1870, p. 40.

³⁾ Wright, Anect. litt., p. 43.

sollte etwa CB. 193 das Original sein? Eine genauere, Inhalt und Form erwägende Vergleichung kann nur zum Nachteil des Bundesliedes ausfallen. Wenn jene Satire auch in recht verderbter Gestalt überliefert ist, so ist ihr ästhetischer Wert doch durch die noch erkennbare, einheitliche Behandlung eines Grundgedankens gesichert, und die Darstellung schliesst in Geist, Stil und charakteristischen Wendungen (*masculos demasculant* u. a.) so eng an die Dichtweise Walthers von Châtillon an, dass man versucht sein könnte, in ihm den Dichter zu sehen. Dafür spricht auch die Übereinstimmung der Reimwörter in dem Gedichte Walthers: „quod papa sit“ in den Z. 85—88 mit denen der 14. Str. jenes Gedichtes, denn an beiden Stellen finden sich in genau übereinstimmender Folge die Reimwörter: „struis : cluis : suis : luis“. Dazu schliessen beide Gedichte mit der Zeile: „diffusa est gratia in labiis tuis“. Allein es geht doch wohl nicht an, Walther als den Dichter auch der Satire anzusehen, weil einerseits keine sonstige Dichtung Walthers eine solche Mischung von Latein mit anglo-normannischen Sprachelementen, wie dieses Gedicht, enthält, und weil andererseits für die Dichtungszeit Walthers überhaupt ein derartiges Mischgedicht nicht bekannt ist. So wird man sich damit begnügen müssen, in dem Stücke den Einfluss des franz. Dichterkreises des 12. Jhrh. in Geist und Sprache zu konstatieren, und es als Original eines nordfranzösischen Dichters etwa aus der Wendezeit des 12. zum 13. Jhrh. gelten lassen, in welcher Zeit auch das Bundeslied entstanden sein dürfte. Es entstammt wohl der Zeit, wo der zum Studium nach Frankreich ziehende Kleriker gar bald den Zweck seiner Reise vergass und im Bunde mit Gleichgesinnten durch die Länder zog, um seinen Lebensunterhalt durch Vortrag eigener und fremder Dichtung an den geistlichen Höfen zu gewinnen. Und nach der Darstellung des Dichters dürfte es jene Zeit sein, wo das anstössige Leben dieser Vaganten schon die kirchlichen Gewalten zu Repressivmassregeln drängte. Aus diesen erklärt sich die gereizte Stimmung gegen die „schlechten Kleriker“ und die „frommen Mönche“, welche die Bedürftigen von ihren Thüren weisen. Gerade diese Animosität gegen die reichen, einst so freigebigen Standesgenossen und andererseits die Empfehlung, selbst von dem Gastfreund Geld zum Schlemmen und Spielen zu erbetteln, scheinen mir darauf hinzuweisen, dass das Gedicht in der Zeit des sittlichen Verfalls des Vagantentums, vielleicht im ersten Viertel des 13. Jhrh. entstanden ist. Und demgemäss halte ich dafür, dass die letzte Strophe als eine Entlehnung aus der in Wrights Anecd. lit. gegebenen Satire ist.

In diese Zeit des Verfalls des Vagantengesanges fügt sich das Bundeslied auch mit seiner unvollkommenen Technik. Vielleicht lässt sich dieselbe jedoch auch daraus erklären, dass es gesungen wurde und deswegen der Reinheit des Verses weniger Sorgfalt gewidmet wurde als bei Dichtungen, die zum Vortrag bestimmt waren. Von den 15 Strophen hat jede 4 Langzeilen mit Ausnahme der 6. Strophe, die nach der Schmeller'schen Ausgabe 6 Zeilen aufweist. Nach dem Reim zu schliessen haben jedoch die zwei ersten Zeilen einer besonderen Strophe angehört.

Die Cäsur liegt fest nach der 7. Silbe. Das Innere der troch. 7-Silber zeigt jedoch 7 $\times$, das der 6-Silber sogar 11 $\times$ Tktw. Ausserdem hat 1, 1 in der ersten Halbzeile eine überzählige Silbe im Schlusse, während der 1. Halbzeile von 14,2 eine Silbe fehlt, wo etwa „tunc“ eingesetzt werden könnte. Von den 7-Silbern haben 4, 1; 4, 2; 7, 3 und von den 6-Silbern 2, 4; 9, 4; 10, 1; 12, 3; 14, 2 Zusatzsilben im Innern. Einsilbigen Auftakt weisen beide Arten von Halbzeilen je 5 $\times$ auf. Die vorkommenden Tktw. haben 3 $\times$ die Form A, 1 $\times$ B, 6 $\times$ B¹, je 1 $\times$ C u. C¹, 3 $\times$ D¹; 2 Tktw. bestehen aus Einsilbern mit einem fünfsilbigen Paroxytonon (vös persëvëratë; ët paüpëriórës). Durch die Zusatzsilben im Innern der Zeile entsteht 8 $\times$ Daktylus in der troch. angelegten Reihe, wobei 3 $\times$ der sonst seltene Fall eintritt, dass er durch *ein* Wort gebildet ist (rëcípimüs, vénërit, calcëüs).

Die Cäsur wird in der Regel durch ein mindestens dreisilbiges Wort gebildet; eine Ausnahme macht aber 2, 1 (scriptum est), 10, 5 (hec et hoc), 14, 5 (sibi spem) und 14, 7 (malum sors), wovon hauptsächlich die zwei letzten Fälle durch Verwendung eines einsilbigen Vollwortes in letzter Hebung auffällig sind. Die 6-Silber schliessen mit einem wenigstens zweisilbigen Paroxytonon.

Verbindung der 7-Silber durch Reim tritt auf, und zwar ist derselbe ein- oder zweisilbig stumpf. Doch nur in der 12. Str. ist der Cäsurreim ganz durchgeführt. Die 6-Silber tragen den Schmuck zweisilbigen klingenden Reims, wobei die letzten Reimsilben weder gleiche Quantität aufweisen, noch die vokalische Reinheit in beiden Silben gewahrt wird. Die Form der Strophe ist also aaaa oder abababab. Unter den 62 Reimen finden sich 20, die von einem selbständigen Wort gebildet sind.

Hiatus hat das Gedicht 3 $\times$ zwischen je zwei Zeilen, 1 $\times$ in der Zeile.

Der Verfasser des Bundesliedes ist nach der Technik zweifellos kein Franzose. Zwar ist dasselbe fast vollständig

frei von Hiaten, die sonst als Kennzeichen eines deutschen Verfassers entgegentraten. Doch der häufige Auftakt und die zahlreichen Zusatzsilben von geringerem Tonwerte in den Zeilen zeigen hier neben der guten Absicht, der üblichen Form in der lat. Rhythmik gerecht zu werden, unverkennbare Spuren einer Dichtweise, die nicht ausschliesslich auf das Princip des Wortaccentes und der Silbenzählung gegründet ist, denn eine Zeile mit unbetonter Vorschlagsilbe oder mit einer unbetonten überzähligen Silbe im Innern oder am Ende der Zeile ist einer solchen mit regelrechter Silbenzahl gleichgesetzt. Diese Erscheinungen weisen die Gedichte französischen Ursprungs vom 12. Jhrh. kaum mehr auf, und die Vagantenzeilen dieser Zeit sind zumeist ganz frei davon. Wo aber je vereinzelt ein Fall vorkommt, da liegt meist ein hinreichender Grund anderer Art vor, an der Zuverlässigkeit der Überlieferung zu zweifeln. In diesem Gedichte liegen aber nicht genügend Anhaltspunkte vor, um zu reinigenden, alle Unregelmässigkeiten beseitigenden Konjekturen Berechtigung zu geben. Im Gegenteil, denn so ist gleich die erste Zeile mit ihrer überzähligen Silbe: Cum, „in orbem universum“, decantatur, „ite“ jedenfalls eine Entlehnung aus Marc. 16, 15 und widerstrebt so jeder Besserung. Daher muss man eben zusehen, wie sich der überlieferte Text mit den Regeln der Technik abfindet. An *recipimūs, vénērit, cálcēus, paúpēriōres, prēter* Hášhárdi scheint mir der Dichter keinen Anstoss genommen zu haben, sie einem Trochäus gleichzusetzen, weil ihm vielleicht die Dichtung im heimischen Idiom das Mittel der Verschleifung auf Hebung oder Senkung darbot, das er in diesen Fällen bewusst oder unbewusst anwandte. Dies halte ich um so wahrscheinlicher, je sorgfältiger die Rhythmik den reinen, durch *ein* Wort gebildeten Daktylus innerhalb trochäischer Reihen und auch sonst meidet. Wo daher der Iktus auf eine kurze Stammsilbe fällt, da wird die durch einfache Konsonanz getrennte, ebenfalls kurze Silbe mit der Hebung zu verschleifen sein (*recipimus, vénērit*); wo dagegen jener auf einer langen Stammsilbe ruht, da vereinigen sich die beiden Bildungssilben zur Senkung (*cálcēus, paúperiores*). Doch in *prēter* Hášhárdi, *vóbis in caritate, quórum delēctat, sécta vocátur, vultum dolēti* scheint wirklicher Daktylus vorzuliegen, zu dem sich der Dichter zufolge der zahlreich vorkommenden Taktwechsel, die analog gebaut sind, berechtigt halten durfte.

Aus diesen Einzelheiten der Technik ergibt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit das Resultat, dass in diesem sogenannten „Bundeslied“ der Vaganten das von den Franzosen mit grosser Reinheit in der Vagantenzeile gewahrte Princip der gleichen

Silbenzahl entsprechender Zeilen durch Einfluss eines andern metrischen Principis mannigfach durchbrochen ist. Es bestätigt dies aber nur, was aus der einzeln aufzählenden Erwähnung der „Marchiones, Bawari, Saxones, Australes, Boemos, Teutonicos“ und der zusammenfassenden „S(c)lavos et Romanos“ nahe gelegt wird, dass der Dichter ein Deutscher war. Und so gewinnt das Gedicht nach der Seite Bedeutung, dass es zeigt, in welcher Richtung und Weise der Einfluss der germanischen Technik bei deutschen Dichtern lateinischer Rhythmen zur Geltung kam.

Was ergibt sich nun als *Resultat* der vorausgehenden Untersuchung? Ich glaube: 1. Die untersuchten Stücke der CB., welche sich aus Strophen zu je 4 troch. 13-Silbern mit feststehender Cäsur nach der 7. Silbe und Reihenreim aufbauen, entsprechen in dem, was das Wesentliche der Vagantenzeile ausmacht, so vollständig dem, was die zeitlich bestimmbar Gedichte Walthers von Châtillon, des Archipoeten und Walther Mapes in technischer Hinsicht zur Regel ausgebildet haben, dass es berechtigt sein dürfte, auch die nicht nachweisbar von den Genannten herrührenden Dichtungen zumeist dem letzten Drittel des 12. Jhrh. zuzuweisen, zumal im Inhalte derselben spezielle historische Beziehungen vorliegen oder doch allgemeine kultur-historische Verhältnisse und Lebensanschauungen den Hintergrund bilden, welche jener Zeit mehr als jeder andern entsprechen. Was aber die Abweichungen von den Regeln der Technik betrifft, so dürfte sich als 2. Resultat die Ansicht bestätigt erweisen, dass die CB. eine Sammelhandschrift sind, die poetische Produkte verschiedener Dichter aus entlegenen geographischen Gebieten umfasst, einheitlich nur bezüglich ihres Ursprungs im geistlichen Stande. Der Grundstock könnte aus jenen Gedichten bestehen, die, wie Prof. Martin nach Einsicht der Handschrift die Freundlichkeit hatte mir mitzuteilen, sich auf den ersten 55 Blättern befinden, und die sich durch ältere Schrift von den Nachträgen abheben. Vor 1219 kann jedoch jener Teil kaum aufgezeichnet sein, da sich auf fol. 6 b ein Gedicht befindet, welches den Aufstand der Laienbrüder im Kloster Grandmont („Exit rumor discriminis de Grandis montis cella“) behandelt. (Nach Guibert, La destruction de l'ordre de Grandmont, p. 104, vertrieben 1219 die Laienbrüder den Abt mit 40 Mönchen.) Vielleicht geht diese Gruppe auf eine französische Vorlage direkt zurück, da in den meisten hier vereinigten Gedichten entweder unzweideutige Spuren französischer Herkunft zu finden sind oder doch nichts gegen dieselbe spricht.

Dagegen treten in andern, die zumeist auch den jüngern Teilen der Handschrift angehören, Eigenheiten der Technik zutage, denen zwar nicht absolute Beweiskraft zugesprochen werden kann, die aber doch im Verein mit andern Momenten inhaltlicher und stilistischer Art eine Scheidung der Autoren für die einzelnen Gedichte nach deutscher und französischer Nationalität das Wort reden.

Was den ersten Punkt betrifft, so zeigt die Vagantensrophe schon durch ihr zeitlich zuerst auf romanischem Sprachgebiet nachweisbares Auftreten, dass sie, in ihrer allgemeinen Norm von der deutschen Dichtweise unbeeinflusst, eine poetische Form ist, die auf dem Boden der lat. Rhythmik entsprang und ihr eigen ist. Sie erfreute sich im letzten Drittel des 12. Jhrh., von welcher Zeit ihre Entstehung nicht weit zurückreichen kann, einer so grossen Beliebtheit, dass sie der in der religiösen Lyrik des 12. Jhrh. hauptsächlich angewandten Stabastrophe mit ihrem troch. 15-Silber als Form der reichfliessenden satirisch-didaktischen und epischen Dichtung der Zeit im Umfange der Verwendung zur Seite tritt. Doch blieb sie nicht auf dieses Gebiet beschränkt, sondern griff auch in die rein weltliche und, wie die „Carmina scholarium Campensium¹⁾“ beweisen, auch in die religiöse Lyrik hinüber, ohne dass es ihr gelungen wäre, sich diese Beliebtheit länger zu erhalten, als die lat. Rhythmendichtung vorwiegend in den Händen der Vaganten lag. Mit dem Verfall des Vagantentums wird sie daher roher und seltener.

Die Strophe ist in den besprochenen Gedichten übereinstimmend mit jenen Walthers von Châtillon und der franz. Rhythmendichter seiner Zeit gebaut. Eine Gliederung derselben ist, wie auch bei diesen, nicht wahrzunehmen. Sie besteht durchweg aus 4 Langzeilen mit Cäsur nach der 7. Silbe und Endreim von der Form aaaa. Dieser ist, wie bei Walther und dem Archipoeten, stets zweisilbig rein klingend, wobei jedoch die letzten Reimsilben in der Quantität nicht unbedingt übereinstimmen müssen, noch auch auf absolute Klanggleichheit der Vokale in beiden Reimsilben gesehen ist. Seltener ist konsonantische Unreinheit. Vielfach ist der Reim einem selbständigen Worte zugewiesen, ohne dass jedoch hierin absichtsvolles Handeln in der Befolgung eines Kunstprinzips zutage träte. Bei den vermutlich deutschen Gedichten steht zwar die Anzahl der von einem selbständigen Wort getragenen Reime zu denen, welche sich mit Bildungssilben begnügen, wiederholt in dem Verhältnis von 1 : 1, so dass man versucht sein könnte,

¹⁾ Drewes, *Analecta Hymnica*, 1888, II, 119 ff.

diese Thatsache bei der Beurteilung der Stücke nach ihrem nationalen Ursprung mit in Betracht zu ziehen. Es muss jedoch davon abgesehen werden, weil das Verhältnis zu schwankend ist, indem in manchen nachweisbar auf französischem Boden entstandenen Stücken sich annähernd die gleiche Proportion ergibt und anderseits Gedichte wahrscheinlich deutscher Autoren wesentlich dahinter zurückbleiben, wenn auch nicht verkannt werden kann, dass sie immer noch in ihrem diesbezüglichen Gebrauch einzelne der besten Rhythmendichter Frankreichs, wie Abaelard und Adam von St. Victor, übertreffen, die in überwiegender Zahl ihre klingenden Reime durch Bildungssilben ausdrücken.

Im Bau des Zeileninnern stehen die besprochenen Gedichte der CB. völlig auf dem von Walther von Châtillon und dem Archipoeten bezeichneten Standpunkt der Technik. Einzelne bleiben in der Reinheit und Regelmässigkeit hinter jenen zurück; übertroffen hat sie jedoch keiner, denn in keinem der Gedichte ist der Taktwechsel durchaus gemieden. Im Gegenteil, einige Stücke weisen sogar eine etwas grössere Prozentzahl von Taktwechseln, besonders im 6-Silber, auf, als jene Dichter. Denselben um deswillen ein höheres Alter zu geben untersagen die darin gegebenen historischen Beziehungen. Ein Rückgang in der Handhabung der Technik der Vagantenzeile ist aber im allgemeinen im Ausgange des 12. Jhrh. nicht wahrzunehmen. So fordern diese Erscheinungen eine Erklärung, welche die Gedichte nicht aus dem fixierten Zeitraum herausrückt. Spezielles technisches Ungeschick oder fremder Einfluss werden daher im Wesentlichen die Schuld an solchen Abnormitäten tragen, wo nicht Mangelhaftigkeit der Überlieferung anzunehmen ist.

Auch hinsichtlich des Auftaktes, der Zusatzsilben im Innern der Zeile, wie des Hiatus stehen die behandelten Gedichte im allgemeinen auf dem Standpunkt Walthers. Wie der Auftakt von jenem durchaus gemieden ist, so begegnet er in den von Franzosen herrührenden Gedichten fast gar nicht. Das Gleiche gilt von den Zusatzsilben im Zeileninnern. Auffallend reich hat sich an beiden das Bundeslied erwiesen, das wohl auf einen Deutschen zurückgeht. Und in gleicher Weise unregelmässig im Bau der Vagantenzeile ist das Gedicht „Vale dulcis patria“, das sicher deutschen Ursprungs ist. Noch mehr aber tritt der Hiatus als charakteristisches Moment auf. Während sich einige der behandelten Gedichte von diesem besonders in der Zeile frei zeigen, sind andere reich daran. Auf Grund dieser Verhältnisse, die den Einfluss einer fremden Technik zu bekunden scheinen, glaubte ich mit Hinzuziehung anderer

Momente bei den einzelnen Gedichten französische und deutsche Autoren annehmen zu sollen, wobei den Erstern der grössere Anteil zufällt, wie sich dies nach meiner Ansicht überhaupt für die Gesamtheit der CB. ergibt und auch in der grossen Anzahl Gedichte mit eingestreuten französischen Worten oder Versen und gewisser Eigentümlichkeiten, wie des Refrains, Bestätigung findet. Vielleicht wird es auch noch gelingen, manches der nur in den CB. vorliegenden Stücke in französischen Archiven wiederzufinden.

Bei dem mächtigen Einfluss, den z. B. Abaelard in anderer Beziehung auf seine Zeit hatte, wird auch seine poetische Technik nicht ohne Einfluss geblieben sein. Sagt er doch selbst von seinen Liebesliedern: „*Quorum etiam carminum pleraque in multis, sicut et ipsi nosti, frequentantur et decantantur regionibus ab his maxime, quos vita similis oblectat*“¹⁾. Heloise aber schreibt an ihn: „*Amatorio metro vel rhythmo composita reliquisti carmina, quae prae nimio suavitate tam dictaminis quam cantus saepius frequentata tuum in ore omnium nomen incessanter tenebant*“²⁾. Seine zahlreichen Hörer haben sie gesungen, weitergetragen und nachgeahmt. Und ebenso weite Verbreitung fanden die Dichtungen Walthers von Châtillon, wie die in Zürich, Benediktbeuern, Stablo-Brüssel, Paris, St.-Omer, England aufgefundenen Handschriften zeigen. Die Gedichte des Archipoeten fanden von Rom bis Oxford Verbreitung. Die Vagantenzeile, von Nordfrankreich ausgehend, fand Pflege und Nachahmung in ganz Mittel- und Nordeuropa, besonders auch in Deutschland, wo sie jedoch Dinge in sich aufnahm, die ihr ursprünglich fremd waren, und die sich auf die deutsche Auffassung entsprechender sprachlicher Verhältnisse gründen. Dies bestätigt auch der „*Rhythmus chronicus maxime de Friderico I. imperatore*“ bei B. Pez, thes. anecd. V, 2, 29. Derselbe ist zweifellos von einem Deutschen in den letzten Jahrzehnten des 12. Jhrh. gedichtet. Ein- und zweisilbiger Auftakt, mehrsilbige Senkung, Ausfall derselben, sowie Hiatus kommt wiederholt vor. Ebenso zeigt diese freie Behandlung der rhythmischen Zeile der „*Rhythmus de secta chorianantium*“ aus dem Jahre 1375 (Otto, commentt. in codd. bibl. Giss. 163), der das Treiben der religiösen Sekte der „Tänzer“ schildert, welche im 14. Jhrh. in Aachen, Lüttich und Maastricht auftraten. Der Inhalt und der Ermunterungszuruf „frisch friscis“ lassen einen Deutschen als den Dichter vermuten. Das Gedicht hat in 18 7-Silbern 8 × einsilb. Auftakt, 4 × zweisilb.

1) Abaelard, opera p. 12.

2) Abaelard, a. a. O. p. 46.

Senkung und 2 × Tktw., in den 6-Silbern 3 × einsilb. und 1 × zweisilb. Auftakt, 3 × zweisilbige Senkung und 2 × Tktw. Zwischen den Kurzzeilen findet sich 5 × und in den Z. 1 × Hiatus.

Von diesen Ergebnissen meiner Untersuchungen ausgehend, werde ich nun jene drei Gedichte betrachten, welche dem anscheinend jüngern Teil der Bb. Hs. angehören, die aber ebenfalls die Vagantenzeile zur Grundlage haben, und denen eine deutsche Strophe beigegeben ist. Es wird sich dabei zeigen, ob den lat. oder den deutschen Gedichten die Originalität zuerkannt werden muss.

109. „*Tellus flore vario*“.

Das Gedicht ist nach meiner Ansicht ebenso, wie die beiden von Hauréau, not. et extr. 29, 2, 275 erwähnten Stücke, welche die Überschrift „*Altercatio hyemis et aestatis*“ tragen, eine Nachahmung der schon erwähnten „*Altercatio Ganymedis et Helenae*“. Wie unselbständig der Verfasser ist, zeigt sich bei der folgenden Nebeneinanderstellung des Textes. Zweifellos hat derselbe auch die Form der in seinem Vorbilde gegebenen ungeteilten, vierzeiligen Vagantenstrophe beibehalten. Aber nur ein durch Lücken entstelltes und daher teilweise ganz unverständliches Bruchstück ist in der CB.-Handschrift erhalten. Wahrscheinlich verdankt das Gedicht seine jetzige Gestalt einer Aufzeichnung aus dem Gedächtnis, das wohl einzelne Zeilen vollkommen, andere dagegen mehr oder weniger mangelhaft bewahrt, die Reime vor allem aber behalten hatte. Denn dass nicht etwa eine Kombination aus Vaganten- mit andern Zeilen beabsichtigt ist, lässt sich deutlich aus der jetzigen systemlosen Verteilung der rein erhaltenen Vagantenzeilen in den einzelnen Strophen erkennen. Während nämlich in der 1., 2., 3. und 5. Strophe eine solche die dritte Stelle einnimmt, hat die 4. Strophe deren zwei an 1. und 3. Stelle, denn „*spatio*“ steht augenscheinlich in der Handschrift an falschem Platz. Ferner weisen 10 der verderbten Zeilen den regelmässigen Tonfall des 7-Silbers der Vagantenzeile und den dreisilbigen, feststehenden Schluss des 6-Silbers auf, während vor dem letztern drei Silben ausgefallen sind. Dass hier aber nicht eine absichtliche Kürzung vorliegt, ergibt sich einerseits aus der unregelmässigen Verteilung dieser Zeilen in den einzelnen Strophen und anderseits daraus, dass in 2, 4 nicht drei, sondern nur zwei Silben zur Vervollständigung des 6-Silbers fehlen. Dagegen sind 2, 1; 2, 2 und 5, 4 im 6-Silber richtig erhalten und in dem 7-Silber lückenhaft überliefert.

Aus dieser Sachlage dürfte es sich rechtfertigen, durch Konjekturen einen Text herzustellen, der dem Schema der vierzeiligen Vagantenstrophe gerecht wird. Die Konjekturen sind durch kleineren Druck, die Entlehnungen aus der „Altercatio Ganymedis et Helenae“ durch Fettschrift hervorgehoben und die entsprechenden Stellen aus diesem Gedicht in den Anmerkungen gegeben.

1. Tellus flore vario denuo vestitur,
et veris presentia lepida sentitur;
philomena dulciter modulans auditur:
hyemis sevitia victa sic finitur.
2. Rubent genę femine, *coma disgregata*¹⁾
*fronte cadit libere parum inclinata*²⁾;
*tota ridet facies*³⁾; felix et beata,
quę tantis virtutibus a diis est ornata.
3. Gracilis sub cingulo Taydis *de more*⁴⁾
ista vincit attamen *balsamum odore*⁵⁾;
*felix, qui cum virgine fruitur sopore*⁶⁾;
hic diis⁷⁾ adequabitur⁸⁾ unico honore.
4. *Distant supercilia spatio decenti*⁹⁾
at equali spatio oculi ridenti¹⁰⁾;
*os invitat osculum simile poscenti*¹¹⁾;
Subveni, mi domina, absque te cadenti!
5. Vulneratus nequeo sine te sanari,
nulla vitę poterit mihi nunc spes dari,
nisi me pre ceteris velis consolari,
quę tu cunctas vinceret *forma singulari*¹²⁾.

Der Nachahmer kannte also jenes anstössige Zwiegespräch des Phrygiers mit der Lacedämonierin. Wenn die Frau aber in diesem trotz des schliesslich zu ihren Gunsten von Natura und Ratio (in „Phyllis et Flora“ sind Usus und Natura die Richter) gefällten Urteils durch ihre eigene Verteidigung recht

1) Ganymed et Helena Str. 23, 3: frontis haec (*coma*) ab apice recte *disgregatur*.

2) Str. 23, 4: *frons* verenti similis *parum inclinatur*.

3) Str. 21, 4: *tota ridet facies* blanda blandienti.

4) Str. 55, 1: Tays olet Taydem Taydis *de more*.

5) Str. 55, 2: sed puella superat *balsamum odore*.

6) Str. 55, 4: *felix, qui cum virgine fruitur sopore*.

7) So ist auch in 30, 3 von Ganymed diis kontrahiert.

8) 51, 2 verbis adequari.

9) Str. 21, 1: *Distant supercilia spatio decenti*.

10) Str. 21, 2: dulce micant oculi radio latenti.

11) Str. 23, 3: *os invitat osculum simile poscenti*.

12) Str. 32, 2: *forma singulari*.

starke Zweifel bezüglich ihrer Sittsamkeit hervorruft, wenn also der Dichter der *Altercatio* über seiner sittlich berechtigten Tendenz dem weiblichen Zartgefühl und der Schamhaftigkeit zu nahe tritt, so suchte der Nachahmer ein Gegenstück zu schaffen, das, planvoll angelegt, doch im sprachlichen Ausdruck durchweg abhängig, sich von den Schattenseiten seines Vorbildes ebenso freihält, als es auch der lehrhaften Absicht entsagt, wodurch es einen mehr lyrischen Grundzug erhält. Die einleitende Naturschilderung, welche ganz den Charakter der lat. Lyrik des nordfranzösischen Dichterkreises des 12. Jhrh. trägt, kommt bei allem Sinn für die äusseren Schönheiten der Natur nicht über eine *Abschrift* derselben, das Höchste, was die Lyriker erreichten, hinaus. Erscheinung und Wirkung der Natur sind in ihrer bunten Mannigfaltigkeit gezeichnet, aber es fehlt dieser Natur die Beseelung, welche nur der Mensch ihr leihen kann. Ganz in der Weise jener nordfranzösischen Dichter schliesst sich in unserm Gedichte daran ein eingehender Preisgesang auf die Körperreize der Geliebten an, der 3 Strophen umfasst. Aber auch hier verbirgt sich jener Mangel an Verständnis für das Seelische nicht, denn nicht ein von Gefühl und Geist durchdrungenes Gemälde, sondern nur ein photographisches Bild entwirft der Dichter. In der 5. Strophe hat derselbe endlich in der stereotypen Weise des französischen Dichterkreises des 12. Jhrh. den Zustand des Liebenden gezeichnet, welcher durchweg bei dieser erotischen Gattung unter dem Einfluss Ovids als eine Krankheit oder Verwundung erscheint, bei welcher dem Leidenden nur die eine Hoffnung und der eine Trost bleibt, dass ihn die Geliebte endlich erhören werde.

So trägt das Gedicht 109 in seiner Auffassung der Liebe und in der ganzen Finkleidung den Charakter der Äusserlichkeit, wie er der nordfranzösischen mittellateinischen Erotik eigen ist, der eine tiefer gegründete, ethische Unterlage durchweg mangelt. Daraus schliesse ich aber, dass das Gedicht „*tellus flore vario*“, wie es in äusserer Abhängigkeit von einem Gedichte steht, das zweifellos aus dem nordfranzösischen Dichterkreis des 12. Jhrh. stammt, auch von einem Franzosen herrührt.

109a. „*Nahtegal, sing einen dôn mit sinne*“.

Nahtegal, sing einen dôn mit sinne
 miner hôchgemuoten küniginne;
 künde ir, daȝ min stæter muot und min herze brinne
 nâh irm stægen libe und nâch ir(er) mînne.

Wie verhält sich nun die deutsche Anhangstrophe zu dem lat. Gedichte? Bartsch, Deutsche Liederdichter (1864), hält das letztere für eine Nachbildung der deutschen Strophe. Eine gleiche Ansicht hat K. Burdach bezüglich aller lat. Gedichte mit deutschen Anhangstrophen mit Ausnahme von 104a ausgesprochen, während E. Martin die lat. Strophen von 109 als Original ansieht. Axel Wallensköld¹⁾ schliesst sich neuerdings in dieser Frage K. Burdach mit einer etwas eigentümlichen Begründung an. „Lateinische Vaganten,“ so meint er S. 78, „bedienten sich der Melodie und der Strophenkonstruktion ihnen bekannter deutscher Lieder, wahrscheinlich um dadurch ihre eigene Dichterarbeit, vielleicht auch das Absingen der lateinischen Lieder, zu erleichtern.“ 109a hält er S. 85 für ein unvollständiges Lied, für das gelten soll, was er S. 87 von der grösseren Anzahl der deutschen Strophen behauptet: „sie hatten ihre Bedeutung nur als formelle Muster für die entsprechenden lateinischen Lieder“. Die schliessliche Erklärung des Verhältnisses macht der Kombinationsgabe Wallenskölds alle Ehre, aber sie fällt wenigstens in ihrer Allgemeinheit bei dem vorliegenden Gedicht in sich zusammen. Wallenskölds Voraussetzung ist nämlich, dass die Vaganten, von welchen die lat. Gedichte herrühren, sämtlich Deutsche waren. Nun zeigt sich aber bei 109 eine so innige Beziehung zu einem Gedichte, das sicher von einem Franzosen herrührt, und in seinen selbständigen Teilen eine so deutlich ausgesprochene Übereinstimmung mit dem Geiste und der Darstellungsweise der französischen mittellateinischen Lyrik des 12. Jhrh., dass kaum an der französischen Herkunft des Stückes gezweifelt werden kann. Dazu ist die Strophen- und Zeilenform eine solche, welche auch in ihrer verderbten Gestalt immer noch so genau den Regeln der lat. Rhythmik entspricht, wie sie die französischen Dichter ausgebildet, die sicher von Deutschen nachweisbaren Gedichte aber nie erreicht haben, dass die Voraussetzung Wallenskölds nach meiner Ansicht bei 109 durchaus keine Geltung hat. Ohne Zweifel stimmt die deutsche Strophe formell mit den lat. Strophen in ihrer erhaltenen Gestalt überein. Allein ich glaube dargethan zu haben, dass eben die erhaltene nicht die ursprüngliche Gestalt des lat. Gedichtes ist. Und dann lässt sich nach meiner Meinung das Verhältnis überhaupt nicht umkehren. Die teilweise unverständliche Überlieferung des lat. Gedichtes mit der überall durchscheinenden

¹⁾ Axel Wallensköld, Das Verhältnis zwischen den deutschen u. den entsprechenden lat. Liedern in den CB. in *Mémoires de la société néophilol. in Helsingfors*, I, 78.

Lückenhaftigkeit in der rhythmischen Modeform der Zeit auf der einen Seite — die logisch ganz klare, formell mit den lat. Strophen übereinstimmende Gestalt der deutschen Strophe: ich kann mir dieses Verhältnis nicht anders erklären, als dass dem deutschen Dichter die lat. Form zum Vorbild gedient hat, ohne dass er sich der Mangelhaftigkeit derselben bei seiner rein mechanischen Nachbildung auch nur bewusst geworden wäre. Übrigens würde sich auch ein deutscher Originaldichter kaum mit dieser Schwerfälligkeit ausgedrückt haben, welche die letzte Zeile der deutschen Strophe verrät. Dazu kommt, dass meines Wissens eine Strophe in dieser Zeilenmischung, wie sie 109a zeigt, in der mittelhochdeutschen Dichtung der in Betracht kommenden Zeit nicht nachweisbar ist.

Was aber die Form erweist, das wird durch den Inhalt bestätigt. Das lat. Gedicht ist ganz, wie ich gezeigt habe, in seiner Anordnung und seinem Inhalt ein treues Spiegelbild der erotischen Dichtungen nordfranzösischer Dichter des 12. Jhrh. Und auch der deutsche Liebeserguss ist ein abgerundetes Ganze, das sich keineswegs nach irgend einer Seite als aus einem grösseren Ganzen ausgehobene Strophe darstellt. Gleichwohl verrät es doch durch die in der französischen Rhythmendichtung sehr gebräuchliche Metapher von dem brennenden Herzen, dass es der Auffassung des Liebesverhältnisses, wie es jener im 12. Jhrh. eigen ist, nahe steht, wenn es auch nicht die unmännliche Sentimentalität kennt und in der Bitte an die Nachtigall eine vertiefte und vergeistigte Auffassung der Natur durchscheint, die dem Franzosen abgeht. So verquicken sich hier fremder Einfluss und deutsche Auffassung, eine Erscheinung, die sich daraus erklärt, dass dem deutschen Dichter die lat. Strophen als Vorbild dienten.

132. „*Quelibet succenditur vivens creatura*“.

Die 3 Str. des lat. Liebesliedes bestehen aus je 4 Langzeilen, deren Schema genau das der betrachteten Vagantenzeile ist. Das Innere der Zeilen ist im ganzen regelmässig gebaut. In den 7-Silbern haben 2, 2 und 3, 2 Tktw. Die 6-Silber weisen Tktw. in 1, 3; 1, 4 und 2, 1 auf. Dieselben sind $3 \times$ aus einem Einsilber $+$ einem zweisilb. Paroxytonon und erster unbetonter Silbe eines Mehrsilbers gebildet (B u. B¹): in eñus figurä; et mäter naturä: os éius subfünditur. $2 \times$ bestehen sie (C¹ u. D¹) aus dreisilb. Paroxytonon mit einem Mehrsilber, dessen erste Silbe unbetont ist. In den drei ersten Fällen konnte der Tktw., wenn er nicht als berechnete Eigentümlichkeit der Zeile angesehen wurde, sondern absolut gleicher Bau der entsprechenden Zeilen als Regel galt, durch

die syntaktisch mögliche Umstellung der beiden ersten Worte beseitigt werden. Dass es nicht geschehen ist, zeigt, dass der Dichter nicht nach germanischer Art Hebungen zählte, sondern in der silbenzählenden lat. Rhythmik sein Vorbild sah. Vielleicht wäre aber unter dem Einfluss der Quantität in *cuius figura, et mater natura und concertat carbunculo* zu betonen? Sicher ist, dass ja auch eine lange Silbe, selbst wenn sie Stammsilbe ist, in der Senkung stehen kann, wie der Vers *undiqué scintillulas* beweist. Darnach könnten auch die Silben *cui—, mat—, cent* wohl in die Senkung fallen, und daraus möchte gefolgert werden, dass die ihnen folgenden Kürzen *üs, ér, át* ihre durch die Position erlangte Dehnung auch zur Beanspruchung des Iktus geltend machen können. So würde man freilich lauter durchaus regelmässige Zeilen mit 4 und 3 Hebungen bekommen, die stets durch eine Senkung getrennt wären. Aber diese Regelmässigkeit wäre auf Kosten der Einheitlichkeit des Betonungsprinzips erkaufte, indem bald die prosaische Wortbetonung das Mass für den Aufbau einer rhythmischen Reihe abgäbe, bald der Quantität modificierend einzutreten gestattet wäre. Und dies nicht allein: eine Zeile wie *miranda decore* könnte nur mit grösster Willkür in das Schema eingepasst werden, wenn man auch das weder von Natur, noch durch Position lange Nominativ=*a* dennoch einen Iktus tragen liesse. Da, wie mir vorkommt, dem natürlichen Rhythmus des Wortes, wie er sich in der lat. Sprache ausgebildet, um eines in anderen Sprachen geltenden technischen Prinzips willen Gewalt angethan wird, so bleibe ich auch hier bei meiner Auffassung um so mehr, als nach meinem Gefühl der doch bei aller Regelung der Dichtersprache erstrebte Zweck des ästhetischen Eindrucks durch eine solche gegen Zunge und Ohr verstossende Neuerung nicht gefördert, sondern nur gestört werden könnte.

Die Cäsar wird durch ein mindestens dreisilb., der Zeilenschluss durch ein wenigstens zweisilb. Wort gebildet. 4 × ist das letztere nur zweisilbig.

Der Reim bindet die 4 Langzeilen jeder Strophe in der Form *aaaa*. Er ist zweisilbig klingend. Im ganzen ist er auch konsonantisch und vokalisch rein; doch reimt auch hier *ę (ae):e*. Die gleiche Quantität der Endsilbe ist nicht aufrecht erhalten. Die 12 Reimstellen weisen 4 zweisilbige Vollwörter auf, während 8 × Bildungssilben das Reimmaterial abgeben. Die 7-Silber sind reimlos; jedoch tritt in der 2. Str. zwischen der 1. und 3. Z. zweisilbiger, reiner, stumpfer Cäsurreim ein, der aber als Zufälligkeit aufzufassen ist, weil er nicht analog den Endreimen die 4 Cäsuren umfasst.

132a. „*Min vrouwe Vênus ist sô guot*“.

Min vrouwe Vênus ist sô guot;
 si kan vröude machen
 den, swer iren willen tuot,
 der herze muoꝝ lachen.
 Si hât vrouwen in ir huot,
 die lât sie niht swachen;
 swer gegen den hât hōhen muot,
 der mac gerne wachen.

Die deutsche Strophe besteht aus 8 Kurzzeilen. In Z. 1 liest Martin¹⁾ „min vrô“, und in Z. 7 setzt er an Stelle von „gegen“ die kontrahierte Form gēn, wodurch der Auftakt in beiden Zeilen in Wegfall kommt. Ebenso liest er Z. 4 „dēr herzé muoꝝ lāchen“. In dieser Weise stimmt das Schema der deutschen Strophe mit dem der vorausgehenden lat. Strophen überein, sofern man auch da die auftretenden Tktw. als Stellen mit schwebender Betonung behandelt. Gegen die Behandlung der beiden ersten Fälle lässt sich nichts einwenden, als dass vielleicht dem min, das schon neben der sonst ganz allgemein gehaltenen Charakteristik der „vrouwe Vênus“ auffällig ist, durch die stärkere Hervorhebung desselben, wenn ihm eine Hebung gegeben wird, ein Wert verliehen wird, der ihm nur bei einer Gegenüberstellung zukommen dürfte. Ein Gegensatz ist aber weder ausgesprochen, noch angedeutet, und darum möchte ich bei dem Auftakt bleiben und denselben dann auch in der Z. 7 erhalten. Die Z. 4 betone ich dagegen analog den Zeilen „in cūiūs nātūra; ēt mātēr nātūra; mīrāndā dēcōre“ so:
 „dēr hērzē muoꝝ lāchen“.

Sonst ist das Zeileninnere ganz analog der lat. Vagantenzeile gebaut, da nur die durchaus zum Schema erforderliche Anzahl von Silben eingestellt ist (daher ist wohl auch Z. 5 „ir“ ohne Kasusendung gesetzt) und nirgends zwei Hebungen zusammenstossen.

Der Zeilenschluss der ungeraden Zeilen weicht von dem der 7-Silber der lat. Vagantenzeile ab. 2 × bildet ihn der Dichter auf drei Einsilber (ist sô guot; in ir huot) und 2 × durch einen Zweisilber mit einem Einsilber (willen tuot; hōhen muot). Die geraden Zeilen schliessen alle mit einem zweisilb. Wort.

Die deutsche Strophe reimt die geraden Zeilen zweisilbig rein klingend, wie die entsprechenden 6-Silber des lat. Gedichtes.

¹⁾ Zs. f. d. A. XVIII, p. 53.

Die ungeraden Zeilen tragen einsilb. reinen stumpfen Reim. Beide Reime gehen durch die ganze Strophe in der Form abababab.

Die Schemata der lat. und deutschen Strophe sind:

Lateinisch:	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	b
								(	—	—	—	—	)
	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	b
	(	—	—	—	—	—		)					
	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	b
								(	—	—	—	—	)
	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	b
								(	—	—	—	—	)
Deutsch:	—		—	—	—	—	—	a	—	—	—	—	b
	—		—	—	—	—	—	a	—	—	—	—	b
	—		—	—	—	—	—	a	—	—	—	—	b
	—		—	—	—	—	—	a	—	—	—	—	b.

Wenn die beiden Gedichte aber auch keine vollständige Übereinstimmung in der Technik zeigen, so stimmen sie doch im Wesentlichen zusammen. In dem lat. Gedichte ist dabei in formeller Beziehung nicht das Geringste, was auf einen Einfluss germanischer Metrik gedeutet werden könnte. Der Dichter kannte und beachtete vollkommen die Regeln, welche die Rhythmik im allgemeinen und in der Vagantenstrophe speziell ausgebildet hatte und gestattete sich in den Tktw. die Freiheit der rhythmischen Bewegung in dem Masse und mit den Beschränkungen, welche sich in der besten Zeit und bei den besten Vagantendichtern der zweiten Hälfte des 12. Jhrh. finden. Es liegt von technischer Seite kein Grund vor, das lat. Gedicht aus dem letzten Drittel des 12. Jhrh. hinauszurücken. Ja die noch ungetrennt auftretende Langzeile und die ausschliessliche Verwendung des Endreims derselben, sowie die noch ganz ungegliederte Form der lyrischen Strophen ganz nach der Art der epischen weisen das Gedicht entschieden eher noch an den Anfang, als an das Ende jenes Zeitraums. Denn etwa von den 80er Jahren des 12. Jhrh. an scheint sich die Liebeslyrik der Vagantenzeile bemächtigt zu haben. Diese ist es aber auch, welche sofort eine Trennung der Langzeilen durch Einführung des Cäsurreims herbeiführt und auch mit dieser mannigfaltigeren Gestalt der Strophe und dem Wechsel von stumpfem und klingendem Reim Mittel gewinnt, die logische Gliederung der Strophe auch äusserlich zur Darstellung zu bringen. Bei der geradezu technischen Vollkommenheit des lat. Gedichtes ist aber doch nicht wahrscheinlich, dass der Dichter eine zu seiner Zeit schon veraltete und in der Lyrik durchaus überholte Form wieder hervorgesucht hätte, in einer

Zeit, wo sich überall in der lat. Rhythmik das eifrigste Streben kundgibt, eher neue Formen zu schaffen, als alte neu zu beleben. Oder sollte etwa der lat. Dichter bei der Nachahmung der vorliegenden deutschen Strophe mit ihren gekreuzt gereimten Kurzzeilen zu den Langzeilen gekommen sein, weil ihm die Kraft zur Wiedergabe der weitergehenden Reimkunst des deutschen Dichters abging? Seine sonstige Formgewandtheit spricht nicht für diese Annahme, und die Ausbildung des stumpfen und klingenden Reims war am Ende des 12. Jhrh. in der lat. Rhythmik infolge langer Übung und des grossen, den Reim erleichternden Reichtums an Bildungssilben der lat. Sprache schon längst ein so hoher, dass Reimverlegenheit, wie sie sich in der mhd. Dichtung selbst noch im 13. Jhrh. einstellt, kaum die Ursache zur Wahl der Langzeile gewesen sein kann. Wenn also die unverkennbare Beherrschung der Form und der allgemeine Stand der Reimtechnik den Dichter davor schützt, dass man ihn als einen hinter seinem Vorbild zurückgebliebenen Nachahmer ansehen kann, so bleibt nur übrig, die Entstehung des lat. Gedichtes um ein gutes Stück in das 12. Jhrh. hinaufzurücken. Andererseits ist es auch wahrscheinlicher und der Entwicklung der Technik entsprechender, dass die deutsche Strophe mit ihren Kurzzeilen eine Nachahmung der langzeiligen lat. Vagantenstrophe ist, entstanden zu einer Zeit, wo in der mhd. Dichtung die Bindung aller Zeilen durch reinen klingenden und stumpfen Reim schon durchgedrungen war, was für die Entstehung der deutschen Strophe eine Zeit bedeutet, die jedenfalls am Ende des 12. Jhrh., nach Burdach vielleicht im 13. Jhrh. zu suchen ist. Damit wird aber der Anspruch der deutschen Strophe als Original für das lat. Gedicht hinfällig. Es fragt sich aber nun, ob Kennzeichen gegeben sind, die das Verhältnis mit Wahrscheinlichkeit umkehren lassen.

Aus der Untersuchung der lat. Gedichte hat sich ergeben, dass deutsche Dichter, welche lat. Rhythmen nach dem Schema der Vagantenzeile schufen, sich nicht scheuten, einsilbigen Auftakt unregelmässig anzuwenden. Um so weniger wird ein Nachahmer der lat. Vagantenzeile in deutscher Sprache darin Bedenken gehabt haben, weshalb ich auch den Auftakt in den beiden Zeilen der vorliegenden Strophe beibehalten habe. Jedenfalls kann sein Vorkommen nichts gegen die Ursprünglichkeit der lat. und ebensowenig für die Originalität der deutschen Strophe beweisen. Vergleicht man aber 132a, 4 mit einem der Tktw. A¹ in den 6-Silbern des lat. Gedichtes, so liegt in dem analogen Bau der Einfluss der lat. Technik nach meiner Ansicht offen zutage. Dazu kommt die streng gewahrte Einsilbigkeit der

Senkung und das Vermeiden des Zusammenstosses zweier Hebungen ganz wie in der lat. Rhythmik. Wenn eine gegenseitige Abhängigkeit zwischen beiden Gedichten angenommen wird, so sprechen diese Verhältnisse für die Ansicht, dass die deutsche Strophe die Nachbildung ist.

Dafür spricht auch das, dass die lat. Strophenform schon früh im 12. Jhrh. sehr verbreitet ist, eine achtzeilige Strophe von der Form 132a aber in der frühmhd. Lyrik kaum gefunden werden dürfte. Ähnlichkeit mit ihr hat allerdings die Strophe Heinrichs von Rugge MF. 96, 17: „Nu hœrent wises mannes wort“. Allein hier ist der Abgesang durch neue Reime von den Stollen getrennt, was in 132a nicht der Fall ist, und wodurch es der lat. Strophenform nahe steht. Ähnlich ist ferner auch Rugge MF. 97, 27: „Nu hœret man der liute vil“, das wohl auf die Kunde von dem unglücklichen Ausgange des Kreuzzuges 1190 gedichtet ist. Die Stellung und Ausdehnung des Reimes über die ganze Strophe ist gleich der in 132a, nur mit dem Unterschied, dass der stumpfe Reim zweisilbig auch in den geraden Zeilen auftritt. Damit wäre als ziemlich sicherer Zeitpunkt für das Auftreten der Strophenform in der deutschen Dichtung die Zeit bald nach 1190 gegeben, wie denn Rugge noch einige andere Strophenformen hat, die den modifizierten Vagantenstrophen auffallend nahe kommen. Überhaupt scheint die in der lat. Rhythmik so beliebte Strophenform keine weite Verbreitung, selbst in der besten Zeit der mhd. Lyrik, bei dieser gefunden zu haben, denn auch Walther von der Vogelweide hat sie nicht angewendet.

Ich glaube daher, dass die deutsche Strophe das Produkt eines deutschen Vaganten ist. So mag auch die Frau Venus in das Gedicht gekommen sein; denn in der lat. Dichtung der Fahrenden spielt sie eine grosse Rolle, wie überhaupt eine besondere Eigentümlichkeit der lat. Rhythmik des 12. Jhrh. die Verquickung religiös kirchlicher Anschauung mit dem altklassischen Heidentum ist. Auf diese Weise erklärt sich auch nach meiner Ansicht am einfachsten die der deutschen Dichtung in der betreffenden Zeit fremde Strophenform.

Die lat. Strophen sind sicher das Werk eines Klerikers, denn die „lampas oculorum“, die Vergleichung der Geliebten mit dem „carbunculus“, die Wendung „sicut flos est florum rosa“ sind jedenfalls den Marienliedern des 12. Jhrh. entnommen. Man vergleiche nur Mone¹⁾ No. 342, 546, 606, 630 u. a., wo Maria die „Blume der Blumen“, die „Rose, die

¹⁾ Mone, Lat. Hymnen II.

Blume der Blumen“ genannt wird; ferner Mone II, 620, wo der Dichter eine lange Reihe von Edelsteinen, darunter auch den „carbunculus“, als poetisches Mittel zur Versinnbildlichung der Tugenden Marias benützt, wie überhaupt im 11. und 12. Jhrh. der Edelstein als Sinnbild der christlichen Tugenden in der kirchlichen Poesie und Prosa eine grosse Rolle spielt. (Vgl. auch Mone II, 637 aus dem Jahre 1098.)

So gibt denn diese stilistische Seite der Technik einen Fingerzeig, wo für das lat. Gedicht die Abhängigkeit zu suchen ist. Dieselbe liegt sicher nicht im deutschen Volkslied, und selbst in der deutschen Kunstlyrik der Zeit wird man vergebens den Bilderreichtum in so engem Rahmen suchen.

Noch auf zwei Eigentümlichkeiten muss wenigstens hingewiesen werden: nämlich auf die in dem lat. Gedichte vorkommende Allitteration *roseo robore, caret carie, concertat carbunculo, Nos est Norum*. Diese zeigen den Dichter auch in dieser Beziehung wenigstens als guten Kenner der französischen Vagantendichtung und gelehrigen Schüler der besten Meister, wenn man nicht geradezu annehmen will, dass das Gedicht ein Kind der Muse Walthers von Châtillon ist, dessen Dichtweise es in Form und Stil entspricht. Das Zweite ist das Emjambement in der 3. Z. der deutschen Strophe, gewiss doch in der frühmhd. Lyrik eine auffällige Erscheinung, die aber in der lat. Strophe 3, 3 ihr Analogon hat, hier aber in der Langzeile durchaus am Platze ist.

Der syntaktische und logische Aufbau der deutschen Strophe zeigt ebenfalls Verschiedenes, was das Gedicht nicht in die Reihe alter Volksliedchen oder der älteren Kunstlyrik stellen lässt. Die Konstruktion *ἀπὸ τοῦτο* der 2.—4. Z. ist in dem einfachen Satzbau der älteren deutschen Lyrik eine grosse Seltenheit. Der Ausfall des Artikels vor „vrouwen“ in Z. 5, dann die Konstruktion mit dem Determinativ und dem verallgemeinernden „swer“, an das wieder das Relativ anschliesst, scheinen mir eher Anzeichen von grösserer Schulung des Dichters in der lat. Syntax zu sein, als dass sie dem einfachen Satzbau mit seiner vorwiegend asynthetischen Aneinanderreihung in der älteren deutschen Lyrik entsprechen. Und auch die einfache Verneinung durch „niht“ Z. 6 weist frühestens in die Zeit um 1200. (Vgl. Paul, Mittelhochd. Gr. p. 120, § 311.)

In logischer Beziehung fehlt es der deutschen Strophe an Durchsichtigkeit. Sie preist die freudenbringende Venus. Doch nur denen gewährt sie ihre Freuden, welche ihren Willen thun. Sie nimmt die Frauen in ihren Schutz. Wie in Z. 4

der Gedanke von Z. 2 in anderer sprachlicher Wendung wiederkehrt, so sagt auch Z. 6 gegenüber Z. 5 nichts Neues. Wer gegen die Frauen hochherzig ist, der darf — so liesse sich doch erwarten — der Gunst der Frau Venus sicher sein. Statt dieses Schlusses folgt eine Zeile, die ihre Existenz augenscheinlich mehr der Verlegenheit um ein Reimwort, als logischer Konsequenz verdankt.

Das lat. Gedicht ist dagegen in syntaktischer und logischer Beziehung durchaus klar und trägt darin das Gepräge der Darstellung eines Dichters, dem die sprachlichen Mittel zum anschaulichen Ausdruck seiner dichterischen Idee zur Verfügung stehen. Jede Strophe bildet einen abgeschlossenen Gedanken in einem einzigen Satze. Wie die ganze geschaffene Lebewelt zur Freude der Liebe entflammt wird, so zieht auch den Dichter diese Macht zur Schönen, bei deren Erschaffung die Gottheit und die „Mutter Natur“ zusammengewirkt haben. Gleichsam als Beweis für diese Behauptung schliesst sich eine in sinnvollen Bildern gehaltene Einzelschilderung des schneeweissen Antlitzes, des rosenfarbenen Mundes, der funkelnden Leuchte der Augen der Geliebten an, die gleich der Rose, der Blume der Blumen, die ganze Schaar der Jungfrauen übertrifft. Das ganze Gedicht macht so den Eindruck der Unmittelbarkeit und ästhetischen Anschauung. Lebenswärme und Lebenswahrheit durchzieht die 3 Strophen, während die deutsche Strophe ein allgemein gehaltener Preisgesang auf die Frau Venus ist und in dieser Abstraktion der Frische des persönlich Erlebten und eines thatsächlichen Hintergrundes entbehrt. Es hält sich daher zu sehr in allgemeinen Gedanken, als dass man auch nur Anhalt darin finden könnte, ob es als Männer- oder Frauenstrophe zu nehmen ist. Eine Reflexion über die Art, wie man die Gunst der Frauen gewinnen kann, ist Sache des gelehrten Dichters, nicht der naiven Volkslyrik, die im Einzelfall erlebtes Leid und genossene Freude darstellt.

So kann auch in inhaltlicher Beziehung nichts gefunden werden, was für grössere Ursprünglichkeit und höheres Alter der deutschen Strophe spricht. Ich fasse daher meine aus der Betrachtung der technischen, stilistischen und inhaltlichen Verhältnisse der beiden Stücke gewonnene Ansicht dahin zusammen, dass die lat. Strophen das Produkt eines wahrscheinlich französischen Fahrenden aus dem Anfang des letzten Drittels des 12. Jhrh. sind, während die deutsche Strophe wohl die technische Nachbildung eines deutschen Fahrenden frühestens aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert ist.

105. „*Tempus adest floridum*“.

Das Schema der 3 lat. Strophen ist $4 \times (7 \sim - + 6 - \sim)$:

- | | | | | |
|-------|---|-------------------|-------------------|---|
| 1. Z. | { | (~) — ~ — ~ — ~ — | ~ — ~ — ~ — ~ — } | b |
| 2. Z. | { | ~ — ~ — ~ — ~ — | — ~ — ~ — ~ — } | b |
| 3. Z. | | — ~ — ~ — ~ — | — ~ — ~ — ~ — } | b |
| 4. Z. | | — ~ — ~ — ~ — | ~ — ~ — ~ — ~ — } | b |

Das Innere der Zeilen ist regelrecht gebaut; nur 1 $\times$ begegnet Tktw. in dem 6-Silber 1, 4 (për mültös cölórës), der aus einsilb. Präposition mit einem Paroxytonon und erster Silbe eines dreisilb. Paroxytonons besteht. Der Auftakt ist verhältnismässig zahlreich, denn er findet sich stets einsilbig in 1, 2; 2, 1; 3, 2 beim 7-Silber und in 2, 1 beim 6-Silber. Zusatzsilbe im Innern der Zeile weist das Gedicht in 3, 2 auf, wo jedoch „aljenaris“ gelesen werden könnte.

Der Cäsurschluss wird 1 $\times$ durch ein viersilb., sonst immer durch ein dreisilb. Proparoxytonon gebildet. Die Langzeilen bilden ihren Schluss durch ein mindestens zweisilb. Paroxytonon, welches in 4 Fällen ein zweisilb. Wort ist, in 8 Fällen das Mass der Zweisilbigkeit überschreitet. Hiatus findet sich in 3, 3 in der Z. 1 $\times$.

Der Reim ist an das Ende der Langzeilen geknüpft und geht als bbbb durch die ganze Strophe. Er ist rein zweisilbig klingend und wird 4 $\times$ von selbständigen Wörtern, 8 $\times$ von Bildungssilben getragen. Eine eigene Stellung nimmt das Gedicht hinsichtlich des Cäsurreims ein. In der 1. Str. mag die zweisilbige Assonanz floridum:omnibus noch als Zufälligkeit betrachtet werden, und in der 2. Str. haftet an dem reinen, zweisilbig stumpfen Reim floribus:virginibus und an dem einsilbig stumpfen clericis:Veneris der Mangel der Systemlosigkeit in der Stellung und des Widerspruchs gegen das Princip des Tiradenreims, wie es die Langzeilen in allen Strophen zeigen und daher auch für die Cäsurreime erwartet werden könnte. In der 3. Str. endlich ist der Cäsurreim auf 3 Zeilen ausgedehnt; die 4. tritt jedoch ungebunden auf. Doch bleibt er auch dort unvollkommen, denn in den Reimwörtern domina:carissima:Helena ist sowohl konsonantisches wie vokalisches Auseinandergehen zu bemerken. Immerhin fallen diese Verhältnisse trotz ihrer Unvollkommenheit so sehr ins Ohr, dass sie bei der theoretischen Betrachtung nicht unbeachtet bleiben dürfen.

105 a. „*Ich solte eines morgens gân*“.

Ich solte eines morgens gân
eine wise breite;
dô sach ich eine maget stân,
diu gruoꝛte mich bereite;
si sprach: „lieber, war went (welt) ir?“
dürfe(n)t ir geleites? (oder geleiten?)
gên den vuozen neig ich ir,
gnåde ich ir des seite.

Das Schema der deutschen Strophe ist:

—	—	—	—	—	—	—	a
—	—	—	—	—	—	—	b
—	—	—	—	—	—	—	a
—	—	—	—	—	—	—	b
—	—	—	—	—	—	—	c
—	—	—	—	—	—	—	b
—	—	—	—	—	—	—	c
(—)	—	—	—	—	—	—	b

Die Strophe kennzeichnet sich durch den Endreim der Kurzzeilen als achtzeilig. Das Zeileninnere ist durchaus regelmässig gebaut; nirgends fällt die Senkung aus. In Z. 1 ist wohl morgens, in Z. 7 gên und in Z. 8 gnåde zu schreiben. Aber selbst wenn man die Schreibart der Handschrift beibehält, wird die Regelmässigkeit nicht beeinträchtigt, dasich „morgēnes“ mit Verschleifung auf der Senkung, „gēgen den“ mit solcher auf der Hebung lesen lässt. Wenn aber mit Haupt M. S. III. 444 genåde zu lesen wäre, so würde zu den einsilbigen Auftakten in Z. 1, 3 u. 4 ein solcher in Z. 8 hinzutreten.

Die geraden Zeilen reimen zweisilbig klingend, breite: bereite: geleiten(s): seite, wobei im 3. Reimwort überschüssige Konsonanz auftritt. Die ungeraden Zeilen haben zwei Reimpaare, gân: stân und den grammatischen Reim ir: ir. Gerade dieser letzte Reim, aus persönlichen Pronomen bestehend, ist nach meiner Beobachtung in der mhd. Lyrik eine Seltenheit, und wo er je auftritt, da hat stets das Pronomen eine durch Antithese oder sonstigen logischen Wert bedingte Tonsteigerung, die in dem vorliegenden Fall aus dem Sinne des Satzes sich nicht erkennen lässt. Überhaupt aber macht dieser Reim zweier so nahestehender Wörter den Eindruck der Ähnlichkeit und Unbeholfenheit, der jeder Lappen zur Deckung ihrer Blösse dienen muss.

Was nun die Form der lat. Strophen betrifft, so haben sich in derselben eine Reihe Unvollkommenheiten gezeigt, wie sie in den lat. Gedichten deutscher Vaganten gang und gäbe sind. Einzelne Erscheinungen legen jedoch die Frage nahe,

ob die 3 Strophen überhaupt zusammengehören. Inhalt und Form erregen in dieser Beziehung in gleicher Weise Bedenken. Die Basis ist nämlich in der 1. Str. die ungetrennte Vagantenzeile; in der 2. und 3. Strophe dagegen tritt in der Cäsur der Reim auf, der die Langzeilen auflöst. Dazu kommt aber, dass der Inhalt ebensowenig Einheitlichkeit erkennen lässt. Die 1. Str. schildert die Frühlingslandschaft mit ihrem Blüthen-schmuck und ihrer Farbenpracht. Doch sind dieselben für den Dichter nur äussere Decoration, denn von einer Beseelung der Natur ist keine Spur zu entdecken. Ebensowenig besteht ein erkennbarer Zusammenhang zwischen der 1. u. 2. Strophe. Vielmehr beginnt die Letztere wieder mit einer partiellen Naturschilderung, die hier als Einleitung zu der folgenden Aufforderung begründet ist, aber in Verbindung mit der 1. Str. nur eine Wiederholung bedeutet. Es scheint mir daher Str. 1 mit 2 nicht zusammenzugehören, wie die erstere denn auch in ihren stilistischen Wendungen eine gewisse, vielleicht zufällige, wahrscheinlicher aber anders zu deutende Übereinstimmung mit CB. 55 zeigt, dessen Abhängigkeit von „Phyllis et Flora“ offenbar ist. Was die gegenseitige Berührung von CB. 105 und 55 betrifft, so verweise ich auf die 1. Str. beider Gedichte, wo es heisst: „tempus adest floridum“, eine Phrase, die ähnlich in CB. 88, 1: „tempus instat floridum“, in 165, 3: „tempus accedit floridum“, in „Phyllis und Flora“: „anni parte florida“ wiederkehrt, wie auch die Gedichte 102, 1: „tempus adest horridum“; 116, 1: „tempus transit gelidum“; 160, 1: „tempus est iocundum“ in nahestehender Weise eingeleitet sind. An die Konstatierung des zurückgekehrten Frühlings schliesst sich als weiterer Gedanke der Str. 1 unseres Gedichtes die gegensätzliche Erwähnung der vergangenen Winterzeit: „hoc quod frigus leserat“. Und ebenso ist in 55, 1 der blumenreichen Frühlingszeit der kalte Winter als Gegensatz gegenübergesetzt: „frigus hinc est horridum“. Diese Veränderung in der Natur tritt durch die farbenreiche Blütenpracht in die Anschauung: 105, 1 „cernimus hoc fieri per multos colores“; 55, 1: „dum florere cernitur“. Die Ursache der Veränderung erkennt der Dichter von 105 in der Wärme: „reparant calores“ und der von 55, 2 darin, dass „sol tellurem recreat“. So ist in 105, 1 kein einziger Gedanke, der gegenüber 55, 1 neu wäre.

In Str. 2 von 105 erweist sich der Dichter als Kleriker, der den Jungfrauen seine Aufforderung zum Spiel auf den Wiesen in den Mund legt. Und wenn auch hier nicht jener Gedanke von „Phyllis et Flora“, dass der Kleriker „ad amorem aptior quam miles“ sei, ein Gedanke, der im Refrain von 55

wiederkehrt: „clerus seit diligere virginem plus milite“, direkt ausgesprochen ist, so scheint er doch in der Aufforderung zum Spiel mit den Klerikern: „ceteris virginibus ut hoc referamus“, im Hintergrund zu stehen.

105, 3 trägt stilistisch wieder einen andern Charakter. Sie ist direkte Anrede des Liebenden an die Herrin und erinnert durch das: „si tu esses Helena, vellem esse Paris“ an 50, 4: „estne illa Helena“ und 49, 10: „es tu forte iuvenis ille dictus Paris“?

Das lat. Gedicht scheint mir also von einem deutschen Fahrenden herzuführen, der mit den Produkten der lat. Rhythmenlyrik vertraut war und sich Ideen und Ausdruck daraus erborgte, ohne dass es ihm gelungen wäre, ein stilistisch, technisch und logisch einheitliches Lied zu schaffen. Bei aller Unselbstständigkeit zeigt sich aber keine Spur von Abhängigkeit des lat. Gedichtes von der deutschen Strophe. In dieser fehlt alle Naturschilderung. Als einfache Erzählung mit eingefügter direkter Rede macht es inhaltlich den Eindruck eines Resumé der 2. u. 3. lat. Strophe. Ich glaube nun aber, dass 105 zufolge seiner augenscheinlichen Entlehnungen aus Gedichten der ursprünglichen und der später auftretenden modifizierten Vagantstrophe nicht wohl früher als höchstens an den Anfang des 13. Jhrh. gesetzt werden kann. Die deutsche Strophe mit ihren überschlagenden Reimen und Ausfüllung aller Senkungen kann ebenfalls kaum älter sein. Vielleicht hat sie derselbe deutsche Vagant gedichtet, der auch die 3 lat. Strophen aus Reminiscenzen zusammenleimte. Der Inhalt legt wenigstens den Ursprung in den Kreisen der Fahrenden nahe; denn auch in andern Stücken der CB. und wiederholt in den Liedern von St.-Omer ist ein zufälliges Zusammentreffen auf der Wiese, am Bache in der Morgenstunde die geschilderte Situation. Die unvollkommene Reimtechnik (ir : ir; geleiten : seite) erweckt aber ebensowenig eine hohe Meinung von dem deutschen Dichter, als die technischen Unebenheiten des lat. Gedichtes von dessen Urheber. Es wäre daher nicht unmöglich, dass beide Gedichte gleichzeitig entstanden wären und zwar zu einer Zeit, wo das Vagantentum schon im Verfall begriffen war und seinen Angehörigen an den geistlichen Höfen die gastliche Aufnahme durch strenge Synodalbeschlüsse versagt war, so dass sie sich mit ihrem Gesang an Laien wenden mussten. Vor den des Lateinischen Unkundigen musste aber zu der Muttersprache gegriffen werden. So wird mancher Fahrende gezwungen gewesen sein, seinem lat. Vortrag einen deutschen anzuschliessen, der sich naturgemäss in Form und Inhalt jenem möglichst anpasste. Dieses Verhältnis scheint mir bei 105 und 105a obzuwalten.

Dagegen löst Burdach gegen die Überlieferung 105a von 105 los und setzt es wegen der gleichen Reimstellung zu 101. Auf diese Weise liesse sich bei der grossen Anzahl lat. Gedichte der CB., welche die aufgelöste Vagantenzeile zur Grundlage haben, ein Tausch in weitem Umfang bewerkstelligen, der doch nur zur Anschauung bringen könnte, dass die deutschen Strophen der CB. in den lat. Strophenformen derselben Analoga haben. Die Ursprünglichkeit der einen oder andern scheint mir aber nur aus den Beziehungen erweisbar zu sein, welche die nebeneinander überlieferten Strophen, deren Zusammengehörigkeit sich auch dadurch kundgibt, dass die anschliessende deutsche Strophe, wie mir Prof. Martin mitteilte, nicht einmal durch grossen Anfangsbuchstaben gekennzeichnet ist, zu einander haben, und in welchem Verhältnis anderseits hauptsächlich die lat. Gedichte zu der lat. Rhythmik in formeller und inhaltlicher Richtung stehen. Schliesslich spitzt sich die Frage doch dahin zu, ob die Vagantenstrophe in der lat. Rhythmendichtung original ist oder nicht. Mich dünkt es nun, dass man ihr die Ursprünglichkeit in der lat. Rhythmik nicht absprechen kann, und dass daher die deutschen Strophen, welche eine so nahe formelle Verwandtschaft wie 105a zu jener haben, unter dem Einfluss derselben entstanden sind, zumal wenn der Inhalt auch dafür spricht, dass die deutsche Strophe aus den Kreisen stammt, die diese Form besonders pflegten.

So gering daher auch meine Meinung von der Leistung des lat. Dichters ist, so glaube ich doch, dass er bei aller Abhängigkeit von der lat. Vagantenlyrik gegenüber der deutschen Strophe original ist, dass der deutsche Dichter dagegen das Motiv der 3. lat. Strophe aufgriff und mit geringer Modifikation der Situation in der vorbildlichen Form der lat. Strophen seine deutsche Strophe dichtete.



Kap. 3.

Modifikationen der Vagantenstrophe.

Die ursprüngliche Form der Vagantenstrophe ist der 4 × gesetzte troch. 13-Silber, der nach der 7. Silbe eine feststehende männliche Cäsur und klingenden Reim hat. Wie aber in den anderen rhythmischen Langzeilen, so machte sich auch hier im Verlaufe der Entwicklung das Bestreben geltend, die Langzeile in zwei Kurzzeilen zu zerlegen. Schon in der früheren Zeit der Pflege der Vagantenzeile begegnen zufällige oder nicht geglückte Versuche, die Cäsuren mit Reim auszustatten und mit dem Ende der Kurzzeilen den logischen und syntaktischen Abschluss in Einklang zu setzen. Doch erst mit dem Auftreten der Vagantenzeile in der Lyrik scheint die Trennung durchgedrungen zu sein. Wenigstens ist die Zahl der didaktisch-satirischen und erzählenden lat. Rhythmendichtungen, welche ihre Strophen aus Kurzzeilen aufbauen, sehr klein im Verhältnis zu den Produkten lyrischen Charakters, welche die Trennung aufweisen. Jedoch ist auch bei dieser Spaltung der Ursprung aus dem Bau der Zeilen nicht zu verkennen, da immerzu die an der Langzeile ausgebildeten Regeln auch hier ihre Geltung behalten.

Der künstlerische Formtrieb beschränkte sich aber nicht auf die Trennung der Langzeilen und den damit in kürzerem Zwischenraum wiederkehrenden Reimschmuck, sondern die Strophe erlitt auch durch die Zahl der vereinigten Zeilen Wandlungen, indem die neuen Strophengebilde bald mehr, bald weniger als 8 Kurzzeilen umfassten, die der ursprünglichen Strophe entsprachen. Die Zahl der Kurzzeilen einer Strophe schwankt infolgedessen zwischen 4 und 16. Vorwiegend ist es aber immer die achtzeilige Strophe mit ihrer Reimstellung abababab, die zur Verwendung kommt. Oft tritt jedoch bei ihr eine Modifikation gewöhnlich in der Art ein, dass zwei Gruppen von Reimen entstehen, die je 4 Zeilen in der Form abab und cded umfassen, womit sich zumeist auch eine kunstmässige Gliederung in These und Antithese verbindet. Zu-

weilen geht der Reim der 6-Silber aber noch durch die ganze Strophe durch, so dass die Form ababcebb entsteht. Nicht-reimende Zeilen treten nur vereinzelt auf. Öfter begegnet aber die ein- oder mehrmalige Wiederholung einer Zeilenform, wo dann Paar- oder Reihenreime auftreten.

Nach den achtzeiligen Strophen finden sich am zahlreichsten sechszeilige, meist ebenfalls mit überschlagendem Reim ausgestattet: ababab, vereinzelt auch gepaart aabbce oder mit Wiederholung einer Zeilenform aabaab.

Ausserdem haben die CB. drei Gedichte, welche aus zehn-zeiligen Strophen bestehen. Mit 12, 14 und 16 Zeilen in der Strophe findet sich je ein Gedicht. Diese Strophenformen sind alle durch Wiederholungen derselben Zeilenform gebildet, und zwar ist der 7-Silber dabei vorzugsweise verwendet, seltener der 6-Silber.

Nur 4 Kurzzeilen bilden die Strophen von 6 Gedichten, wovon jedoch 3 mit Refrain versehen sind.

Neben den Strophen mit gerader Anzahl von Zeilen ist in einer beschränkten Zahl von Gedichten auch eine ungerade Zahl von Kurzzeilen zu einer Strophe vereinigt. Aus 5 Kurzzeilen bestehen die Strophen von 108, 119 und 137, welche die Reimstellung aabxb und aabab haben.

Die Gedichte 53, 125 und 134 hinwiederum haben sieben-zeilige Strophen in der Form ababcecb oder abababb.

II ist das einzige Gedicht, das aus einer neunzeiligen Strophe mit der Reimstellung xaxaxabba besteht.

1. *Die achtheilige Kurzzeilenstrophe.*

Durch die Erhebung der Cäsur zur Pause und Ausstattung des Cäsurschlusses mit Reim vollzog sich die Trennung der aus 4 trochäischen 13-Silbern bestehenden Vagantenstrophe in ein Strophengebilde, das sich in regelmässiger Abwechslung aus je 4 troch. 7-Silbern und ebensolchen 6-Silbern zusammensetzt. Da die 7-Silber jambischen Ausgang hatten, so konnte eine Reimbindung der zwei ursprünglich zusammengehörigen und meist ein syntaktisches Ganze ausmachenden beiden Zeilen nicht eintreten, ohne den Charakter der Zeile zu verletzen. So entwickelte sich, da das Ende sämtlicher Langzeilen seinen klingenden Reim beibehielt, mit Einführung des durch den Tonfall des 7-Silbers bedingten stumpfen Reims überschlagende Reimfolge. Hand in Hand mit dieser Entwicklung stellte sich auch eine grössere syntaktische Selbständigkeit der beiden Halbzeilen ein und erhöhte so den Eindruck der Unabhängigkeit.

Aus dieser Strophenform bestehen CXCVII, 54 und 99, wovon das vorletzte Gedicht mit einem dreizeiligen Refrain,

das letzte mit einer deutschen Anhangstrophe versehen ist. Auch in 102, dem sich ebenfalls eine deutsche Strophe anschliesst, sind die Strophen teilweise so gebaut; doch in einzelnen ist das Princip der Durchführung desselben Reims durch die ganze Strophe für die stumpf ausgehenden Zeilen schon aufgegeben und nur je 2 Zeilen durch gleichen Reim gebunden. Dasselbe zeigt sich mit Konsequenz befolgt in 101, dem sich wieder eine deutsche Strophe anfügt. LXXVII hat in einzelnen Strophen den gleichen Bau; in anderen stehen dagegen 2 Gruppen von je 4 Zeilen im engeren Reimverhältnis. In 34 und 90 ist dann dieses Verhältnis konstant. Einseitige Zeilenwiederholung begegnet in den 8-zeiligen Strophen nur in 177, wo auf zwei gepaart reimende 7-Silber in gleicher Weise zwei 6-Silber und dann drei trochäische, unter sich reimende 4-Silber folgen, worauf eine mit den vorangehenden 6-Silbern in Reimverbindung stehende Zeile von gleichem Bau den Abschluss der Strophe macht.

CXCVII. „*Artifex qui condidit hominem ex luto*“.

Die 1. Str. des Gedichtes hat zur Grundlage die ungeteilte, viermal gesetzte Vagantenzeile in der gewöhnlichen Form der Reimstellung aaaa. In dem vierten 7-Silber fehlt eine Senkung. Ob hier germanischer Einfluss anzunehmen, oder ob in dieser Reminiscenz aus 2. Kor. 13, 13; 1. Kor. 1, 2; 2. Kor. 1, 2 u. s. w. nach diesen Stellen „pax sit vobis omnibus!“ zu lesen ist, lässt sich schwer entscheiden; doch möchte ich das letztere annehmen. Die 8. Halbzeile greift syntaktisch in die 2. Str. hinüber. Wenn sie überhaupt in dieser Weise eingesetzt worden ist, so beweist sie nur, dass der Dichter ängstlich das ausgebildete Strophenschema beachtete; denn nach dem Friedensgruss ist das „ego vos saluto“ eine schwache Wiederholung, die nur in der Verbindung mit den folgenden Anreden erträglich ist.

Die 2. u. 3. Str. sind, wenn sie nicht zufällig in das Gedicht hineingeraten sind, entweder in formeller Beziehung von dem Dichter nicht als Vagantenstrophen gedacht oder gänzlich verfehlt. Für das eine wie für das andere sprechen Gründe, denn nur unter der Voraussetzung höchst gewaltthätiger Behandlung der Tongesetze liesse sich die Vagantenzeile erkennen, und ein System von troch. 6-Silbern anzunehmen, welche die beiden Strophen bilden sollten, geht bei den starken Abweichungen ebensowenig an.

Die 4. Str. baut sich dagegen wieder aus Vagantenzeilen auf, hat jedoch eine vollkommenere Reimtechnik als jene, indem

hier auch die zwei ersten 7-Silber reinen, zweisilbigen Reim tragen und die 3. und 4. sich mit Assonanz und Konsonanz anschliessen.

So scheinen durch Versehen des Schreibers oder durch Ungeschick des Dichters, was wahrscheinlicher ist, formell disparate Elemente zusammengekommen zu sein. Die 2. Str. hält zwar den troch. Fall aufrecht, aber ihr Schluss ist in allen troch., denn in der 1. Z. liegt es nahe, „*prelati*“ als Reimwort auf „*litterati*“, „*legati*“ und „*beati*“ in den Schluss zu stellen, was durch die Lesung Wustmanns bestätigt wird. Einsilbigen Auftakt hat diese Str. in der 1. u. 6. Zeile; dagegen ist die 4. Z. mit zweisilbigem Auftakt zu lesen, der sonst in der lat. Rhythmendichtung kaum zu finden ist. Die 8. Z. scheint als Verlängerung, d. h. als troch. 8-Silber mit einsilbigem Auftakt gedacht zu sein, oder es wäre dreisilbiger Auftakt anzunehmen, wozu ich in echtlat. Rhythmen kein Gegenstück gefunden habe. In Z. 3 bilden „*régis légati*“ einen regelrechten Daktylus.

Jedenfalls ist die 2. Strophe, wenn man ihr auch die Berechtigung an ihrer Stelle zu sein durch die Annahme, dass das Gedicht ein freier Leich sein soll, zuerkennt, doch so wenig den Regeln der lat. Rhythmik gemäss gebaut, dass die Frage entsteht, ob es überhaupt deren Princip der Zeilenkonstruktion befolgt. In der That fügt sich die Strophe durchweg leichter und geschmeidiger in das Schema der deutschen kurzen Reimzeile mit ihren 3 (resp. 4) Hebungen bei klingendem Ausgang, so dass es nicht unmöglich ist, dass ein deutscher Fahrender zwei lat. Vagantenstrophen mit seinem mangelhaften poetischen Können in der ihm näher liegenden und bekannteren deutschen Dichtweise zwei eigene Strophen mit seinen persönlichen Klagen und bettelnden Schmeicheleien einfügte. So wäre das Schema der Strophe nach Hebungen: $\sim 3 \sim a + 3 \sim a + 3 \sim a + 4 \sim a$; $3 \sim b + \sim 3 \sim b + 3 \sim b + \sim 4 \sim b$.

In gleicher Weise verhält es sich mit der 3. Strophe, denn auch sie fügt sich durchaus leichter in ein Schema, das nur Hebungen zählt, als in das silbenzählende der lat. Rhythmik. Dasselbe gestaltet sich analog dem der 2. Strophe folgendermassen: $\sim 3 \sim a + 3 \sim a + \sim 3 \sim a + \sim 3 \sim a$; $3 \sim b + \sim 3 \sim b + 4 \sim b$, ist also um eine Zeile verkürzt. In der 1. Z. werden dabei zwei Trochäen durch Daktylen ersetzt und zwar einmal in der von den besseren Rhythmendichtern gemiedenen, unschönen Form, dass Hebung und Senkungen Silben desselben Wortes sind. In der 5. Z. erscheint nochmals ein Daktylus durch überzählige Silbe im Zeilen-

innern; vielleicht ist an diesen Stellen aber überall zu verschleifen. 3, 6 fehlt eine Senkung; die Schlusszeile ist dagegen wieder zu einem troch. 8-Silber mit 4 Hebungen erweitert.

Die 4. Str. schliesst sich wieder enger an das Schema der Vagantenzeile an; doch fällt auch hier der oft wiederkehrende, einsilbige Auftakt (5 ×) auf, worin sicherlich germanischer Einfluss zutage tritt.

Die 1. u. 4. Str. schliessen die 7-Silber mit wenigstens dreisilbigen Proparoxytona, die in der 1. Str. reimlos sind und wovon in der 4. Str. die zwei ersten durch zweisilbigen, stumpfen Reim gebunden sind, während die 5. Z. auf zweisilbige Assonanz, die 7. auf Konsonanz beschränkt ist. In den vier 6-Silbern schliessen die beiden Strophen mit mindestens zweisilbigen Paroxytona, die durch zweisilbig reinen, klingenden Reim gebunden sind. Dabei ist der Reim in 5 auf 8 Fälle ein selbständiges Wort. Die beiden mittleren Strophen schliessen die Zeilen mit paroxytonierten Wörtern, die meist zweisilbig sind oder einen zweisilbigen Kompositionsteil an letzter Stelle haben. Demnach ist der Reim hier zweisilbig rein klingend, nur ist ϵ (ae) $\equiv$ e gesetzt.

Hiatus haben die 1. u. 4. Str. je 1 × zwischen den Zeilen. In dieser weniger gemiedenen Form hat ihn auch die 2. Str. 1 ×. Härter ist derselbe in 2, 6: „me omnibus“ und 4, 3: „qui autem“.

Alle diese Unregelmässigkeiten und Verstösse gegen die Technik der Vagantenzeile veranlassen mich, das Gedicht als eine Kompilation aus besseren Vagantenliedern, zu denen es auch inhaltlich wenigstens in den zwei Vagantenstrophen durch seine biblischen Wendungen und die Erwähnung Plutos Beziehung hat, mit einer misslungenen Hinzudichtung, welche das persönliche Motiv zur Geltung bringt, zu betrachten. Und da diese Unebenheiten teilweise von der Art sind, wie sie deutsche Dichter bei Anwendung der Vagantenzeile aufweisen, teilweise sogar eine intime Annäherung an die deutsche Dichtweise auftritt, so halte ich dafür, dass uns in dem Gedichte der geschmacklose Bettelgesang eines deutschen Fahrenden aufbewahrt ist, der kulturhistorisch einiges Interesse bietet, da er ein kleines Bild von dem im Niedergang begriffenen, armen Vagantentum gibt. Für die Geschichte der Dichtung hat derselbe nur insofern Wert, als er ein Beispiel ist, wie sich die lat. rhythmischen Formen bei Nachahmung durch ungetübte Deutsche, welche die Feinheiten jener nicht beherrschten, veränderten.

54. „*Solis iubar nituit*“.

Die 4 Str. sind ein Frühlingsliedchen von echt lyrischer Empfindung, welche die laue Luft, die süß singende Nachtigall und die trillernde Lerche erregt haben. Frei von allem mythologischen und gelehrten Beiwerk, das so oft den dichterischen Ausdruck sinniger Naturfreude in der Vagantenlyrik überwuchert und dieser den Beigeschmack des nicht aus innerer, persönlicher Teilnahme des Gemütes entstandenen Machwerkes verleiht, ist das Gedicht ein Beleg dafür, dass doch dem Vagantengesang nicht alles Verständnis für das geheime Hin- und Herweben zwischen der selbstbewussten Seele und der Natur fehlt, dass es vielmehr einzelnen Dichtern gelungen ist, sich in jene einzudenken und einzufühlen und für ihre seelische Situation auch gelegentlich den rechten Ausdruck zu finden. Rein gebaut in den Zeilen wird dem gemessenen Gang der Trochäen durch die verhältnismässig häufig wiederkehrenden Tktw. ein leichter Schwung geliehen, der dem schwankenden Rhythmus der Gefühle wonnetrunkener Freude über den endlichen Sieg des Frühlings anschaulichen Ausdruck gibt. Erhöht wird der Eindruck inhaltlich durch den wiederholt berührten Gegensatz, durch dessen Vergewärtigung im Bewusstsein die jetzige freudengebende äussere Situation nur um so lebhafter empfunden wird.

Dem Inhalt entspricht, wie gesagt, auch die Form. Die 4 Str. haben je 8 Zeilen, an die sich ein dreizeiliger Refrain anschliesst. Dabei ist eine kunstvollere Gliederung der Strophen mit Erfolg erstrebt. Wenigstens haben die 1., 2. u. 3. Strophe je zwei deutlich nach dem Inhalt geschiedene und meist auch syntaktisch selbständige Teile, die den beiden Stellen der lyrischen Strophe entsprechen, wozu der Refrain den Abgesang bildet. Der 4. Str. geht diese Symmetrie jedoch ab.

Die troch. 7-Silber weisen im Innern der Zeile 3 ×, die 6-Silber 4 × Tktw. auf. Diese haben 6 × die Form B u. B¹, wobei der Einsilber nur 1 × durch ein Vollwort (dans) vertreten wird. Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern durch ein mindestens dreisilbiges Wort gebildet (in 3, 5 muss mit Wustmann „obruerat“ gelesen werden) und mit zwei- oder sogar dreisilbigem, reinem, stumpfem Reim ausgestattet, der jedoch für die letzte Silbe nicht gleiche Quantität erfordert, wie die 4. Str. zeigt. In den 6-Silbern bildet nur 2 × ein logisch bedeutungsvolles Wort den Schluss, während sonst ein drei- oder mehrsilbiges Paroxytonon eintritt. Der Reim ist hier zweisilbig (3 × dreisilbig), rein klingend.

Der Refrain setzt sich aus 2 troch. 7-Silbern mit eigenem, zweisilbig reinem, stumpfem Reim und einem reimlosen troch. 6-Silber zusammen. Er könnte aus 47, 3:

„Satyrorum concio
psallit cum tripudio
Tempe peramena“

entnommen und zu „Ergo nostra concio
psallat cum tripudio
dulci melodia“

umgebildet sein, wobei durch Form und Inhalt der Gedanke nahe gelegt wird, es könnten beide Gedichte von demselben Verfasser sein. Das Schema der Strophen gestaltet sich also:

$$4 \times (7 \sim - a + 6 - \sim b), 2 \times (7 \sim - c) + 6 - \sim x.$$

Von Auftakt, Zusatzsilben im Innern der Zeile und Hiatus ist das Gedicht frei.

Das Frühlingslied gehört sicherlich in die bessere Zeit des Vagantengesangs und rührt von einem Dichter her, der über Form und Inhalt frei verfügte. Nach der Reinheit jener dürfte in demselben kaum ein Deutscher zu suchen sein. Zu diesem Schlusse drängt auch die Beigabe des Refrain, der sich, wie die rhythmischen Gedichte Abaelards, seines Schülers Hilarius, Adams von St.-Victor und vor allem des um 1172 dichtenden Anonymus von St.-Omer zeigen, im 12. Jhrh. in der lat. Rhythmendichtung geistlichen und weltlichen Inhalts auf romanischem Sprachgebiet schon grosser Beliebtheit und Pflege erfreute. Übrigens berührt sich das Gedicht auch in den Naturschilderungen und den Personifikationen nahe mit der Auffassung des letztgenannten Dichters. Wie bei diesem ist auch in 54 der CB. alles Naturgeschehen in den Umkreis des selbstbewussten Handelns der Persönlichkeit gerückt, und daher erscheinen Sonne und Erde, der Winter, das Wetter, Tau und Regen nicht als blosse materielle Daseinsformen und naturgesetzlich bedingte Zustände, sondern als mit persönlicher Initiative ausgestattete Wesen und deren in Wirklichkeit umgesetztes Wollen. Wenn sich daher auch nicht strikte beweisen lässt, dass das Frühlingslied von dem Anonymus von St.-Omer und weiterhin von Walther von Châtillon ist, so bewegt es sich doch zweifellos in dem geistigen Gesichtskreis jener und steht technisch ganz auf der Stufe der Dichtungen beider.

99. „*Omnia sol temperat*“.

Die 3 achtzeiligen Strophen dieses Liebesliedes stimmen in ihrem Bau und Geist mit 54 vollständig überein. Die formelle Grundlage der Strophen ist auch hier die getrennte

Vagantenzeile, die durchaus regelmässig erscheint. Nur 2 $\times$ weist das Gedicht in 2, 3 und 3, 3 in den 7-Silbern Tktw. von der gangbaren Form B auf (*ët véris auctóritás; dē córdē tótálitèr*). Die 6-Silber sind frei von Tktw.

Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern ausnahmslos durch ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon gebildet und mit reinem, zweisilbig stumpfem Reim ausgestattet, der die 4 entsprechenden Zeilen umfasst. Die 6-Silber schliessen mit einem Paroxytonon, das wenigstens zweisilbig ist. Sie reimen ebenfalls alle 4 unter sich rein zweisilbig klingend; der Reim fällt bei 6 unter 12 Fällen auf ein selbständiges Wort.

Auftakt und Zusatzsilben kommen nicht vor. Hiatus zwischen den Zeilen tritt 1 $\times$ auf; in den Zeilen ist er aber ganz vermieden. Das Schema der Strophe ist bei 99 wie bei 54, mit der Ausnahme, dass hier der Refrain fehlt, was der individualisierenden Situation entspricht, deren Hintergrund ein persönliches Liebesverhältnis ist. Das Schema ist also: 4 $\times$ (7 $\cup$ — a + 6 — $\cup$ b).

So liegt von formeller Seite kein Grund vor, die 3 lat. Strophen in ein Abhängigkeitsverhältnis zu der anschliessenden deutschen Strophe zu bringen. Neben der Technik zeigt aber auch der Inhalt und die Ausdrucksweise eine intime Beziehung zu der lat. Rhythmendichtung der Vaganten. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die 3. Strophe, welche ganz in Vagantenart eine Reminiscenz an Matth. 22, 37 u. Marc. 12, 30 birgt.

Ein Hauptmittel des Kunststils der dichtenden Vaganten ist das Wortspiel, das oft in inhaltlose Künstelei ausläuft, in der Hand des echten Dichters aber ebenso oft eine Idee trefflich zur Anschauung bringt. So charakterisiert der Dichter hier die Macht der Raum und Zeit überwindenden Liebe mit den Worten: „sum *presentialiter absens* in remota“. Das Gekünstelte des Ausdrucks fällt sofort auf, wenn man die schmucklose, ungesuchte Einkleidung derselben Idee in dem deutschen Volksliede vergleicht: „Bist du gleich weit von hier, weil' ich doch stets bei dir“.

Das „Hangen und Bängen in schwebender Pein“ und „wer lieben will, muss leiden“ sind Motive, die in der Liebeslyrik der lat. Rhythmik in mannigfaltiger Variation wiederkehren und unter den verschiedensten Bildern dargestellt werden. Auch in 99 findet diese allgemein menschliche Erfahrung und psychologische Selbstbeobachtung ihren Ausdruck, denn mit „quisquis amat taliter, volvitur in rota“ zeichnet der Dichter einen seelischen Zustand, der dem Verfasser von 37, 7 den schmerzvollen Ausruf auspresst: „O in quantis animus amantis

variatur vacillantis!“ und zu einem andern, sehr beliebten Bilde übergehend, fährt er fort: „Ut vaga ratis per equora, dum caret anchora, fluctuat inter spem metumque dubia, sic Veneris militia“. Ähnlich schildert die Qual der Liebe der Anonymus von St.-Omer in 18, 2: „nox insonnis agitur et in die torqueor, si sic die vivitur, graviora vereor“, und CB. 82, 4 fasst das Resultat der Erfahrung in das Sprichwort zusammen: „ubi amor ibi miseria gravis“.

Es liesse sich aus den CB. wie aus den sonst überlieferten Gedichten eine lange Reihe von Belegstellen ausheben, die bestätigen würden, dass jene Auffassung von dem qualvollen Zustand der Liebe, mit welcher die aus Ovid entlehnte, häufig begegnende Metapher der „vulnera amoris“ in inniger Beziehung steht, in der lat. Rhythmendichtung des 12. Jhrh. heimisch ist. Ebenso ist der „deus puerilis Cupido“ eine geläufige Personifikation, und die Naturschilderung in der Art, wie ich sie bei der Besprechung von 54 kurz charakterisiert habe und wie sie auch in der 1. u. 2. Strophe von 99 als Gegenbild des Seelenzustandes vorkommt, steht mit Gehalt und Form ganz in jener Zeit. Und so erweist sich das Gedicht in technischer wie inhaltlicher Beziehung als original aus dem Boden der lat. Rhythmendichtung des 12. Jhrh. entsprossen.

99 a. „*Solte ich noch den tac geleben*“.

Solte ich noch den tac geleben,
 daz ich wünschen sollte
 näch der, diu mir vröude geben
 mac, ob si noch wolte!
 Min herze muoz näch ir streben;
 mühte ich sie hân holde,
 sô wolte ich in wünne sweben,
 swære ich niemer dolte.

Das Schema der deutschen Str. ist, wie das der lat., $4 \times (7 \sim - a + 6 - \sim b)$. Die Zeilen haben rein troch. Fall, der durch Auftakt nirgends beeinträchtigt wird. Ebenso haben dieselben überall auch nur die zum Schema erforderliche Anzahl von Silben; in den Zeilen 1, 6, 7 u. 8 muss freilich Elision angenommen werden, wie auch die zweisilbigen stumpfen Reime einer tontragenden Silbe gleich zu achten sind. Zwei Hebungen stossen nirgends zusammen. Eigenartig ist der Bau der 5. Zeile. E. Martin liest sie: „mîn herzé muoz näch ir streben“, also mit schwebender Betonung. Allein bei dem sonst so ähnlichen Bau, den die Str. gegenüber dem der lat. Strophen zeigt, könnte vielleicht auch hier an eine analoge

Konstruktion der Zeile gedacht werden, wie sie das lat. Gedicht in seinen Taktwechseln wiederholt bietet, und gelesen werden: „mîn hêrzê müoz nâch ir streben“, eine Betonung, die, wie mir scheint, auch den logischen Accent nicht verletzt. Eine gleiche Betonung könnte auch der 3. Zeile zukommen, wo doch der logische Accent auf „der“ ruht, und die also auch mit Tktw. gelesen die Gestalt annähme: „nâch dêr, diû mir vröude gêben“.

Der Reim ist in den ungeraden Zeilen rein zweisilbig stumpf, in den 6-Silbern rein zweisilbig klingend; doch schlich sich mit „holde : dolte“ eine konsonantische Abweichung ein. Zu beachten ist ferner, dass die eigentlichen reimtragenden Vokale der deutschen Strophe mit jenen der 3. lat. Strophe übereinstimmen, nämlich e in den 7-Silbern und o in den 6-Silbern.

Wie aber die deutsche Strophenform der lateinischen nahe steht, so ist auch der Inhalt jener dem lat. Gedichte nicht so ganz fremd, wie es zunächst scheint. Obwohl der deutsche Dichter seine Gedanken in recht schwerfällige Form gekleidet hat, so kann ich doch nicht mit Rich. Meyer¹⁾ ein „geradezu unsinniges Gemisch von Formeln“ darin erkennen. Zunächst scheint mir der Dichter nicht ein Sehnen nach dem Tage auszudrücken, an dem er etwas ihm Unangenehmes wünschen darf. Ein solcher psychologischer Zustand könnte nur krankhaft sein. Doch so schlimm liegt nach meiner Ansicht die Sache nicht. Vielmehr hat der Dichter seinem Kummer darüber Ausdruck verliehen, dass er den Tag erleben musste, wo er von Sehnsucht nach der Geliebten gequält wird, die ihm Freude bereiten könnte, wofern sie noch wie früher wollte. Das Liebesverhältnis scheint von der Frau abgebrochen zu sein, und der Schmerz darüber ist der Grund, warum der Liebende bedauert, den Tag erlebt zu haben. Wie sehr ihn aber auch das schmerzvolle Bewusstsein des verlorenen Liebesglückes betrübt, nimmermehr vermag er sich innerlich von der Treulosen zu trennen. Und es bleibt ihm der Wunsch und die Hoffnung, dass sie ihm wieder hold werden könnte, und in dieser Hoffnung vergegenwärtigt er sich die zukünftige Wonne. Wie nun aber der Liebende des lat. Gedichtes der Macht der Liebe ganz unterworfen ist, und wie diese sein Geschick regelt, so steht auch das Herz des Liebenden der deutschen Strophe unter dem Zwange der Notwendigkeit, gegenüber welcher er sich ohnmächtig fühlt. Ebenso hat die in der lat. Vagantenlyrik heimische Schilderung des Trennungs-

¹⁾ R. Meyer, Alte deutsche Volksliedchen, Zs. f. d. A. N. F. XVII, p. 221.

schmerzes des Liebenden in der deutschen Strophe elegischen Ausdruck gefunden. Dieses Motiv des sich nach der Wiedervereinigung mit der Geliebten sehnenden und nach Befreiung von dem Seelenschmerz begehrenden Männerherzens mit seinem sentimentalén Duft, der es in der lat. Lyrik begleitet, ist aber der älteren deutschen Lyrik, soweit ich sehen kann, fremd und erst unter dem Einfluss von aussen eingedrungen. Das lat. Liebeslied des 12. Jhrh., das jenes so oft aussprach, könnte daher wohl in dieser Beziehung einen Einfluss auf die deutsche Lyrik ausgeübt haben; jedenfalls liegt es nahe anzunehmen, dass das Motiv aus dem lat. Gedicht in die deutsche Strophe übergeleitet wurde. Seinen vollen Ausdruck hat es, um nur eins anzuführen, in 125 der CB. gefunden, das sicher französischen Ursprungs ist.

Die Grundanschauung des Dichters von 99a ist sonach der des lat. Dichters von 99 nicht fremd. Da nun aber die lat. Form Anhaltspunkte gibt, 99 als Produkt eines der besseren, französischen Dichter lat. Rhythmen des 12. Jhrh. anzusehen (es sei nebenbei erwähnt, dass die Z. „volvitur in rota“, freilich in anderem Sinn, auch bei Walther von Châtillon p. 24, 151, 151: „in rota volvitur“ vorkommt), da ferner die deutsche Form eine sehr nahe Beziehung zu der des lat. Gedichtes zeigt und wegen der Durchführung des überschlagenden reinen, stumpfen und klingenden Reims und der Ausfüllung aller Senkungen nicht wohl früher als höchstens an das Ende des 12. Jhrh. gesetzt werden kann, so halte ich 99a für eine Nachbildung der letzten Strophe von 99. Dieses Resultat scheint mir auch nicht beeinträchtigt zu werden, wenn man mit Rich. Meyer für die 1., 6. u. 7. Zeile die Verwendung schon sprachlich ausgeprägter Formeln annimmt. In diesem Falle wäre für die 6. Zeile auch noch an Nib. 102, 3: „man sol in holden hân“, Trist. 19151: „ich hân die beide holde“, Flore 13a: „die hête Paris holde“ zu erinnern. Die Unselbstständigkeit des deutschen Dichters würde so nur um so mehr offenkundig und würde jedenfalls nicht geeignet sein, seine Originalität gegenüber dem lat. Gedicht zu beweisen.

102. „*Tempus transit horridum*“.

Der Liebe Leid und Freud' in ihrem steten Wechsel wie Winter und Sommer ist der Grundakkord auch dieses Vagantenliedes, welches durch seine Lebensanschauung ebenso tief in den Geist des Vagantentums eingetaucht ist, als es durch seine Form sich demselben angehörig erweist.

Die 6 Strophen bestehen aus je 8 Kurzzeilen, die das Schemaergeben: $2 \times (7 - a + 6 - b) + 2 \times (7 - a \text{ od. } c + 6 - b)$.

Das Innere der Zeilen ist mit grosser Regelmässigkeit gebaut, denn es findet sich nur 1 Tktw. der 7-Silber in 2, 1 (*mutātis tēmpōribus*). Die 6-Silber weisen dagegen 3 Tktw. in 3, 6 (*quī iūbēt gaudēre*), 5, 8 (*prō pēnā futūra*) und 6, 6 (*quōd vērūm habētur*) auf. Drei davon bestehen aus einsilbigem Hilfswort, zweisilbigem Paroxytonon und erster unbetonter Silbe des folgenden Mehrsilbers; einer hat ein dreisilbiges Paroxytonon an erster Stelle, dem eine unbetonte Silbe eines Mehrsilbers folgt.

Zusatzsilben im Innern der Zeile und Auftakt ist gemieden. Den Zeilenschluss bildet in den 7-Silbern regelmässig ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon, in den 6-Silbern 5 × ein zweisilbiges und 19 × ein mehrsilbiges Paroxytonon.

Der Reim der 6-Silber geht zweisilbig rein klingend durch die ganze Strophe. Die 7-Silber haben zweisilbig reinen, stumpfen Reim, der in Str. 2, 3, 4 u. 6 die 4 Zeilen umfasst, in Str. 1 u. 5 aber paarweise auftritt, so dass die doppelte Reimstellung entsteht *abababab* u. *ababcbb*. Hiatus hat das Gedicht 2 × zwischen den Zeilen und 1 × in der Zeile.

Die Form bedingt jedoch einige Textänderungen, die Patzig bereits als notwendig erachtet und teilweise durch die Handschrift bestätigt gefunden hat. So erfordert das Reimschema in Str. 3 die Umstellung von „*gaudia*“ und „*debeat*“, da letzteres in den Reim zu treten hat. Ebenso dürfte in 4, 2 mit Patzig „*tantum*“ statt „*tamen*“ zu lesen sein. In 4, 5 schreibt Schm. „*huic*“ für das von ihm gelesene „*hec*“; Patzig setzt dafür „*hoc*“. 5, 7 verlangt der Reim „*fecerit*“, zu dem aus der vorhergehenden Zeile „*etas*“ als Subjekt hinzuzunehmen ist. 9, 3 ändert Patzig „*quo alligor*“ in „*quod alligo*“; vielleicht wäre besser „*allego*“ zu setzen.

R. Meyer¹⁾ ist geneigt, aus dem „*dicat ei vale*“ auf einen deutschen Verfasser zu schliessen. Der schroffe Hiatus „*dulce est*“ könnte diese Vermutung bestätigen, doch die auch von R. Meyer anerkannte inhaltliche und formelle Trefflichkeit der lat. Strophen erweckt Bedenken. Andererseits bemerkt R. Meyer²⁾, dass „die Romanen gern den Duft“ bei ihrer Naturbeschreibung hervorheben. Nun heisst es aber gerade in 102, 2, 6: „*prata dant odores*“. So scheint mir das, was aus der oben angeführten sprachlichen Wendung vermutet wird, durch das, was als inhaltliches Kennzeichen Auskunft geben soll, aufgehoben. Überhaupt darf nach meiner Ansicht nicht zuviel aus solchen

1) R. Meyer a. a. O., p. 220.

2) R. Meyer a. a. O., p. 209.

Einzelheiten des Inhalts, wie die Erwähnung des Duftes oder auch der Linde, die gewöhnlich als der spezifisch deutsche Baum angesehen wird, bei der lat. Lyrik des 12. Jhrh. für die Autorschaft geschlossen werden. Nimmt die Linde auch bei unseren mhd. Dichtern in den Naturschilderungen einen hervorragenden Platz ein als der Baum, wo sich die Liebenden in traulicher Stunde finden und die Alten ihre Erinnerungen austauschen, so ist sie doch auch in lat. Dichtungen, die nicht unter deutschem Himmel aufgeblüht sind und nicht eine deutsche Landschaft und deutsches Dorfleben schildern, mit der gleichen Beziehung auf den Menschen erwähnt. So spricht schon Apollinaris Sidonius¹⁾ in seiner 2. Epistel bei den Reizen der Landschaft von zwei gewaltigen Linden, die ihre Schatten spendenden Aste ausbreiten und den Spielenden Schatten gewähren, und von den beiden Mönchen heisst es in dem Gedichte „de Clarevallensibus et Cluniacensibus“ bei Wright²⁾:

„Quos delectat avium vox et decor prati,
sedent sub *tilio*(a) duo cucullati“.

Anderseits erwähnen die 13 Gedichte des Anonymus von St.-Omer, die alle mehr oder weniger von Naturschilderung der Frühlingslandschaft durchzogen sind, nicht ein einziges Mal den Duft, und doch sind sie unzweifelhaft französischem Boden entsprossen. Wenn daher in einer grösseren Anzahl von Stücken der CB. der Duft der Blumen, der Wiesen, der Gesträuche eine gewisse Rolle spielt und die Linde wiederholt erwähnt wird, so halte ich dies für ein recht individuelles Merkmal, dem bei Verwendung als Kriterium für die Nationalität des lat. Dichters eine zu weitgehende Bedeutung zugemessen würde. Jedoch für die Beurteilung des Verhältnisses, in welchem die in der Bb. Hs. vereinigten Gedichte zu einander stehen, bleibt diese Erscheinung immer beachtenswert. Sie kann nämlich im Verein mit anderem die Unterlage zu der Vermutung abgeben, dass eine Reihe der lyrischen Dichtungen von einem und demselben Verfasser herrühren, oder dass sie wenigstens einer Art von Schule angehören.

Die Hauptelemente der Naturschilderungen in der lat. Lyrik des 12. Jhrh. sind in der Hauptsache auf wenige Qualitäten beschränkt, welche durch den Gesichts- und Gehörsinn in die Erfahrung eingehen: Farbenpracht — die Form ist schon seltener — und Vogelgesang, Murmeln des Baches,

¹⁾ Migne, Patrol. LVIII, p. 478.

²⁾ Th. Wright, Lat. poems attrib. to W. Mapes, p. 238 V. 41 u. 42.

Säuseln des Windes. Daneben spielen diejenigen Vorgänge in der Natur, welche der Temperatursinn wahrnimmt, eine Rolle und zwar in zwiefacher Richtung: einmal als die Ursachen, welche den klimatischen Wechsel im allgemeinen bedingen, dem in engem Parallelismus der Wandel der seelischen Stimmung folgt, und dann als die direkt wirkenden Agentien, von welchen das geistige und leibliche Behagen des Menschen bestimmt wird. Dazu kommt als weiteres Darstellungsmittel die Kontrastierung, indem in stereotyper Weise der zur freudig gehobenen Stimmung im Einklang stehenden Frühlingslandschaft der Trennungsschmerz und das hoffnungslose Sehnen in dem Bilde des rauhen Winters gegenübertritt. Nur selten ist der Liebesdichter der CB. frei von diesem wehmütigen Zuge eines trostlosen Pessimismus; doch häufig verbirgt sich hinter dieser Sentimentalität bezeichnender Weise ein ironischer oder satirischer Zug, der die Einheit der Stimmung wesentlich beeinträchtigt, was noch mehr da der Fall ist, wo im Hintergrund die sinnliche Genussucht lauert und dem Adel der Gesinnung Eintrag thut.

Das sind die Grundzüge der Seelenstimmung einer grösseren Anzahl der lyrischen Gedichte der Bb. Hs., und 102 steht mit allen seinen Bildern und Ideen im Kreise dieser und der Stücke von St.-Omer. Ich nehme daher auch keinen Anstand, 102 denjenigen Gedichten anzureihen, die höchst wahrscheinlich aus Nordfrankreich, der, wie es scheint, eigentlichen Heimat des Vagantengesangs, durch deutsche Fahrende importiert wurden. Sollte aber das „*dicat ei vale*“ und die Hiaten „*dulce est*“ und „*qui amorem*“ für deutschen Ursprung beweisend erachtet werden, so zeigt doch die Form im allgemeinen und der Ideengehalt samt den stereotypen Bildern von den Liebeswunden und der Vorstellung von der tödtlichen Wirkung, welche die Versagung der Gegenliebe in dem leidenschaftlichen Gemüte zum Gefolge hat, mit der leichtlebigen Art, wie der Dichter nur dem Augenblicke lebt und dem Greisenalter es überlässt, über das Geschehene zu trauern, wie auch der stilistisch bezeichnende Bau der 2. Str. mit ihrer rhetorischen Wiederaufnahme desselben Wortes in der nächsten Zeile (*flores : floribus ; variat colores variis coloribus*), dass der Verfasser ein recht gelehriger Schüler der Franzosen war und von dem Geiste, der Sprache und Kunst derselben so viel eingesogen hat, dass es unmöglich wird, in ihm einen Deutschen des 12. Jhrh. wiederzuerkennen, denn es liegt ja nach der Ausbildung der Technik kein Grund vor, die Entstehungszeit des Gedichtes später als in die letzten Jahrzehnte dieses Jhrh. zu setzen.

102. „Zergangen ist der winter kalt“.

Zergangen ist der winter kalt,
 der mich sô sêre mûete;
 geloubet stât der grüene walt:
 des vrûot sich mîn gemûete.
 Nieman kan nû werden alt
 (in des meien blûete)¹⁾;
 vröude hân ich manecvalt
 von eines wibes gûete.

102a stimmt mit 102 in der Form insoweit überein, dass es gleich diesem eine achtzeilige Strophe bildet, von der jedoch die 6. Zeile verloren gegangen ist, oder die dem Dichter nicht glückte. Schon der Parallelismus in dem syntaktischen Bau je zweier aufeinanderfolgenden Zeilen, von denen die erste im Hauptsatz etwas aussagt, was in der nächsten durch Nebensatz oder abhängiges Satzglied näher bestimmt wird, lässt vermuten, dass der 5. Zeile eine solche Ergänzung ebenfalls zgedacht war. Doch wäre nicht unmöglich, dass der Dichter eine siebenzeilige Strophe im Sinne hatte. Aber auch dann könnte er in den lat. CB. sein Vorbild gehabt haben, denn 134 ist in seinen 3 Strophen und 53 wenigstens in der ersten Strophe nach dem ähnlichen Schema ababcecb gebaut. Auf die deutsche Strophe 134a weist aber auch der Inhalt von 102a hin. Überhaupt könnten beide Strophen von demselben deutschen Dichter sein, und es würde dann bei 102a demselben eine genauere Übereinstimmung mit dem Vorbild der siebenzeiligen lat. Strophe geglückt sein als in der an 134 unmittelbar angeschlossenen deutschen Strophe. Doch bleibt der Unterschied in dem Bau der siebenzeiligen lat. Str. in den CB. immer noch gross genug, um sie von der deutschen Str. 102a, sofern diese als siebenzeilige gelten soll, zu trennen. Denn die lat. Siebenzeiler in den CB. kennen nur die Formen ababcecb und abababb, die sich, wie sich zeigen wird, aus der Genesis der Strophe folgerichtig ergaben. Nie erscheint aber die Form ababaab in den lat. siebenzeiligen Strophen. Ebenso ist aber auch ababcecb die Form der Siebenzeiler bei Albrecht von Johansdorf MF. 92, 14 ff. und bei Reimar MF. 193, 22. Daher bleibe ich dabei, dass 102a als achtzeilige Strophe aufzufassen ist und nehme die durchaus treffende Konjektur von E. Martin in dieselbe auf.

Der troch. Fall der Zeilen des lat. Gedichtes zeigt sich auch in der deutschen Strophe. Das Innere der Zeilen ist

¹⁾ Konjektur von E. Martin, Zs. f. d. A. p. 49.

mit der bei dem lat. Gedichte bemerkten Regelmässigkeit gebaut. Senkungen fehlen nirgends, und nie überschreitet die Hebung und die Senkung das Mass einer Silbe. Dagegen haben die vier ersten und die 8. (7.) Zeile einsilbigen Auftakt.

Der Reim hat dieselbe Form und Stellung wie in der Mehrzahl der lat. Strophen: die ungeraden Zeilen reimen rein stumpf einsilbig, die 3 erhaltenen geraden aber zweisilbig rein klingend. Das Schema der Strophe gestaltet sich also nach Hebungen:

$\sim 4a + \sim 3 \sim b$; $\sim 4a + \sim 3 \sim b$; $4a + (\sim 3 \sim b)$; $4a + \sim 3 \sim b$,
nach Silben:
 $8 \sim - a + 7 - \sim b$; $8 \sim - a + 7 \sim - b$; $7 \sim - a + (6 - \sim b)$;
 $7 \sim - a + 7 \sim - b$.

Abgesehen von dem zweisilbigen stumpfen Reim der lat. Strophen in den ungeraden Zeilen, an dessen Stelle der deutsche Dichter einsilbig stumpfen setzt, da sich jenem im Deutschen grosse Schwierigkeiten entgegensetzen, unterscheidet sich die Technik der deutschen Strophe wesentlich dadurch von jener des lat. Gedichtes, dass 5 von ihren 7 erhaltenen Zeilen einsilbigen Auftakt haben. Diese Eigentümlichkeit der deutschen Strophe scheint mir aber entschieden für die formelle Unabhängigkeit des lat. Gedichtes von jener zu sprechen. Denn hätte der lat. Dichter die deutsche Strophe zum Vorbild gewählt, so konnte er bei der überwiegenden Anzahl von Zeilen mit einsilbigem Auftakt nicht in der rein trochäischen Vagantenzeile das Analogon sehen, sondern er würde wohl jambisches Mass angewandt haben. Am genauesten hätte dem deutschen Schema die jambische Verbindung $8 \sim - a + 7 - \sim b$ entsprochen, von der W. Meyer a. a. O., p. 172 bemerkt, dass sie in der dort besprochenen Periode (vom 12. Jhrh. an) „immer mehr Beifall gefunden habe“, wie denn auch diese Zeilenform in den CB. LXVIII, CCII, 62, 36 Str. 11—14 u. 25—27, 174 Str. 10, 11, 21 und 22 vorkommt und Strophen mit dem Schema $4 \times (8 \sim - a + 7 \sim - b)$ bildet. Anders liegt aber die Sache, wenn der deutsche Dichter die lat. Strophen zum Vorbild nahm. Für ihn erwachsen aus den Betonungsgesetzen des deutschen Wortmaterials unüberwindliche Schwierigkeiten, überall mit Trochäen einzusetzen. Getreu dem Princip der Einsilbigkeit beschränkte er wenigstens den Auftakt auf eine Silbe, eine Form, die sich deutsche Dichter, wie wir wiederholt gesehen haben, selbst in lat. Rhythmen gestatteten, vermied denselben aber, wo es immer anging.

Bei dieser Sachlage scheint es mir richtiger, 102 gegenüber 102a als Original anzusehen, als das Verhältnis umzu-

kehren. Zu demselben Resultat gelangte auch Rich. Meyer a. a. O. p. 221, der aus den sprachlichen Beziehungen, die sich zwischen 102a, 101a, 104a und 124a zeigen, mit grosser Wahrscheinlichkeit ausserdem dargethan hat, dass diese 4 deutschen Strophen „eine engere Gruppe von Nachahmungen echt lateinischer Gedichte durch denselben Fahrenden“ sind. Besonders ist die Idee, dass im Frühling niemand altern könne, in 102a und 101a in sehr nahestehender Weise ausgesprochen. Ebenso kommt die Naturschilderung „geloubet stât der grüene walt“ in 102a der von 101a „in liehter varwe stât der walt“ nahe, wie auch in beiden Gedichten die Wirkung des Frühlings auf die seelische Stimmung durch ähnliche Wendungen wiedergegeben ist: 102a „vrûde hân ich manecvalt“ und 101a „die wunne ist worden manecvalt“. Und anderseits stimmt 104a mit 101a und 102a nicht allein in den Reimwörtern „walt : manecvalt : kalt“ überein, sondern die 1. Zeile von 102a: „zergangen ist der winter kalt“ kehrt in der Schlusszeile von 104a wörtlich wieder. Diese selbst aber ist eine nahezu wörtliche Übersetzung von 102, 1,1: „tempus transit horridum“. Die sonstige anschauliche und farbenreiche Naturschilderung des lateinischen Gedichtes beschränkt sich in der deutschen Strophe auf die Erwähnung des belaubten Waldes, und die in der 3. lateinischen Strophe ausgesprochene Freude über die schöne Zeit reduziert sich hier auf die Zeile: „des vrût sich mîn gemüete“. So weit folgt die deutsche Strophe ganz dem Ideengang des lat. Gedichtes. Die breitere Ausführung der psychischen Situation der drei letzten lat. Strophen mit der für den Vaganten bezeichnenden Auffassung der Liebe als einer das Selbst vernichtenden Leidenschaft, wenn ihr nicht Befriedigung zuteil wird, schrumpft mit einer die Liebesqualen beseitigenden Wendung in der deutschen Strophe zu den beiden Zeilen zusammen: „vrûde hân ich manecvalt von eines wibes gûete“, wobei der Dichter für seinen Seelenzustand, insofern er von dem Verhältnis zu der Geliebten bedingt ist, keinen anderen Ausdruck kennt als den, womit er auch vorher die Wirkung des Frühlings auf sein Gemüt bezeichnet hat.

So zeigt die deutsche Strophe inhaltlich teils eine nahe Beziehung zu dem Ideengang des lat. Gedichtes, teils macht sie, wo sie eine andere Richtung einschlägt, den Eindruck der stilistischen und geistigen Armut. Ich glaube daher, dass von dieser Seite meiner auf Grund des Befundes der Technik ausgesprochenen Ansicht über das gegenseitige Verhältnis der beiden Gedichte keine Schwierigkeiten erwachsen, dass sie vielmehr nur unterstützt wird, zumal doch nicht wohl anzunehmen ist, der Reiche werde den Unbemittelten um ein Anlehen angehen.

101. „*Veris leta facies mundo propinatur*“.

Dieses Liebeslied erweist sich durch die Verwünschung, welche der Dichter der Jungfrau als Ausdruck ihrer Gesinnung gegen den mit dem Kleriker um ihre Liebe werbenden Laien leiht, als ein Produkt aus Vagantenkreisen. Und diese Herkunft des an Bildern und mythologischen Beigaben reichen Liedes bestätigt ebensowohl sein geistiger Gehalt, als auch die sprachliche Darstellung und der formelle Aufbau der 4 Strophen.

Jede Strophe hat 8 Zeilen. Das Schema der 1. und 4. Strophe ist $2 \times (7 \text{ — } a + 6 \text{ — } b) + 2 \times (7 \text{ — } c + 6 \text{ — } b)$, das der 2. und 3. Strophe $4 \times (7 \text{ — } a + 6 \text{ — } b)$. Das Innere der Zeilen ist durchweg regelmässig gebaut. Tktw. findet sich nur $1 \times$ in der Form C. Zusatzsilben im Innern der Zeilen kommen nicht vor. Dagegen hat die 8. Zeile jeder Strophe und 3, 6 einsilbigen Auftakt. Im Zeilenschluss der 7-Silber steht durchgehends ein Proparoxytonon von mindestens drei Silben; in dem der 6-Silber tritt ein wenigstens zweisilbiges Paroxytonon ein, das jedoch nur $2 \times$ ein Zweisilber ist.

In der Reimkunst steht das Gedicht nicht vollständig auf dem Standpunkt seiner sonstigen Technik. Wie in 102 reimen auch hier nur in einzelnen Strophen die 7-Silber durch die ganze Strophe durch, während in anderen nur die zwei zunächststehenden gebunden sind. Dagegen erstreckt sich der Reim der 6-Silber wie in 102 auf die 4 Zeilen jeder Strophe in gleicher Weise. So ergibt sich die doppelte Reimstellung ababcbb (1. u. 4. Str.) und abababab (2. u. 3. Str.).

Der stumpfe Reim der 7-Silber ist nur $3 \times$ rein zweisilbig, $11 \times$ dagegen tritt er rein einsilbig auf, wobei 6 $\times$ die vorletzte Silbe wenigstens Assonanz zeigt. In 2 Reimwörtern ist er rein dreisilbig. Das Reimungsgeschick des Dichters zeigt sich auch darin, dass er in den 4 Strophen $3 \times$ zu dem Reim „vario“ greift.

Besser ist der klingende Reim der 6-Silber gelungen, der überall rein zweisilbig auftritt; doch macht auch hier 3, 8: „per nomen generale“ den Eindruck eines geschraubten, wenig sagenden Flickverses, der seine Existenz dem Reimbedürfnis verdankt, wie auch das Distributivum „millena“ in 4, 8 nur wegen seiner Reimfähigkeit Aufnahme fand. Hiatus hat das Gedicht in keiner Form.

Zum Text des Gedichtes ist nur zu bemerken, dass in 1, 2 vielleicht „propinquatur“ zu setzen wäre, wodurch der Gegensatz schärfer hervortreten würde, der doch zwischen dem nahenden Frühling und dem fliehenden Winter augenschein-

lich hervorgehoben werden soll. Sonst dürften die Konjekturen Schmellers in 2, 4 „stipatur“ für „stipata“ und 2, 8 „amore“ für das wiederholte und sinnlose „odore“ das Richtige treffen.

Welche Stellung nimmt nun das Gedicht in der lat. Rhythmendichtung ein? Es ist bereits gesagt, dass es einem Vaganten zuzuschreiben ist, und trotz seiner mannigfachen technischen Schwächen bin ich geneigt, es in die Blütezeit der fahrenden Sänger aus dem geistlichen Stande zu setzen. Dazu nötigt einmal jene gehässige, aus Verachtung entsprungene Bezeichnung des Laien als „pectus bestiale“, die sich nur für eine Zeit erklären lässt, wo der Fahrende noch nicht auf die Heimsuchung der Laien angewiesen war. Dann aber scheint mir der Pluralis: „curramus in amore“ auf eben die Zeit hinzuweisen, wo Sänger und Publikum einem und demselben Stande angehörten und entweder Alters- und Studiengenossen oder auf reichen Pfründen sesshaft gewordene alte Herren waren. Der Gegensatz zu den Laien ist einer der bezeichnenden Züge in einer grossen Anzahl von Stücken der CB. und tritt bald verdeckter, bald mit offener Abneigung auf. Es ist jener Zug, der uns schon in „Phyllis et Flora“ begegnet ist, der im allgemeinen in der kirchlichen Auffassung des Mittelalters von der besondern Verdienstlichkeit des geistlichen Amtes seine Unterlage hat, in den Zeiten des welt-historischen Streites um den Vorrang alle Welt entflammte und auch in der lateinischen Poesie seine Spuren hinterliess. Da aber in der Zeit der so gearteten politischen Situation und geistigen Stimmung des 13. Jhrh. das Vagantentum schon aus dem Kreise des sesshaften geistlichen Standes durch Synodalbeschlüsse verbannt war, so glaube ich, dass jene poetischen Produkte, in welchen sich Hass und Verachtung gegen die Laien in offener oder versteckter Form geltend macht, nur den Zeiten des 12. Jhrh. angehören, wo die beiden Grundbedingungen dieser Poesie gleichzeitig gegeben waren, nämlich die bis zur Überreizung gesteigerte Abneigung der beiden Stände und dann die noch von den eigenen Standesgenossen gesicherte und daher den Laien gegenüber unabhängige Lage der lat. dichtenden Vaganten.

Das Gedicht der Glanzzeit der poetischen Technik in der Rhythmendichtung zuzuweisen, erfährt durch die unvollkommene Reimkunst einen bedenklichen Widerspruch. Nach dieser zu schliessen, müsste es der Zeit der Umbildung der 13-silbigen troch. Langzeile in zwei Kurzzeilen angehören. Doch macht das Gedicht nicht den Eindruck, dass es von einem Dichter sei, der in sich die Kraft fühlt, neue Bahnen in formeller

Beziehung einzuschlagen; vielmehr dürfte derselbe die Kurzzeilenstrophe schon gekannt haben, und die Unvollkommenheit der Reimtechnik, welcher auch der Stil seine Gespreiztheit und Schwerfälligkeit verdankt, wird nur als Zeichen persönlichen Ungeschicks aufzufassen sein.

Neben dem Reim ist für die Bestimmung des Dichters der Auftakt bedeutsam. Er kommt zu oft vor, um dem Versuch Berechtigung zu geben, ihn durch Konjekturen zu beseitigen; andererseits ist die Zahl der auftaktlosen Zeilen zu gross und die Symmetrie seiner Anwendung durch das Auftreten in einem 6-Silber der 6. Zeile neben den 4 anderen, die in der 8. Zeile stehen, gestört. Allein in der 8. Zeile scheint der Auftakt mit bewusster Absicht gesetzt zu sein, denn in 4, 8 konnte er ohne Beeinträchtigung des Sinnes durch Auslassung des aus der Zeile 4 wiederholten Flickwortes „iam“ vermieden werden. Man wird daher bei der konstatierten Rigorosität, mit welcher romanische Dichter lateinischer Rhythmen in der Vagantenzeile den Auftakt mieden und bei der weniger peinlichen Sorgfalt, mit der deutsche Dichter in diesem Punkte verfahren, vielleicht nicht fehlgehen, wenn man das Gedicht einem deutschen Vaganten zuschreibt. Damit soll jedoch keineswegs die Abhängigkeit dieser Strophen von der romanisch-lateinischen Vagantenlyrik in inhaltlicher Beziehung in Frage gestellt werden. Der mythologische Apparat liegt ganz im Geiste derselben. Phoebus und Zephyrus kehren immer als die Personifikationen der den Frühling schaffenden Naturkräfte wieder, und ebenso ist Flora die beliebte Anthropomorphisierung und zur Gottheit erhobene Wirkung einer solchen, an deren Busen sie ruhen. Venus aber beherrscht mit ihrer Macht die ganze Natur wie den einzelnen Menschen. Mit fröhlichem Antlitz tritt der Frühling in die Welt, und besiegt flieht der Winter. Das bunte Blütengewand, der süsstönende Gesang der Nachtigall, der Nektarduft, die grünenden Wiesen, der anmutige Wald, das lustige Springen der Vogelschar: alles dies sind Dinge, welche in der lat. Lyrik des 12. Jhrh. heimisch sind und in den CB. häufig mit ähnlichen Wendungen wiederkehren, wie sie insbesondere in dem technisch und inhaltlich herrlichen Frühlingslied 47 wiederzufinden sind. Wenn es auch nicht mit Evidenz bewiesen werden kann, so macht es doch den Eindruck, als ob der Dichter von 102 jenes Lied gekannt habe. Jedenfalls ist die verhältnismässig grosse Zahl zum Teil nicht gewöhnlicher, gleicher Reimwörter auffallend. So reimt 102 wie 47 „per amena“: „philomena“ — die übrigens auch in 37, 46 und 101 vorkommen — und ebenso haben beide Gedichte übereinstimmend die Reimwörter „estivalis“,

„gremio“, „bravio“. Nahe in Inhalt und Ausdruck stehen die Wendungen 101, 1: „Phēbus principatur“ und 47, 1: „Phēbus serenatur“; 101, 4: „flore rident vario prata iam serena“; 47, 1: „novo flore faciem Flora renovatur“; und wie nach 101, 1: „hiemalis acies victa iam fugatur“, so 47, 1: „risu Jovis pellitur torpor hiemalis“. Der kunstvolle Aufbau von 47 spricht durchaus aber für dessen Originalität, während 101 mit seinen Ideenwiederholungen und der teilweise ungeordneten und sprungartigen Entwicklung des Gedankengangs, der zufolge die Naturschilderung auseinandergerissen ist, Misstrauen gegen seine Unabhängigkeit erweckt. 101 dürfte daher, wie schon gesagt, das Produkt eines deutschen Fahrenden sein, der seine dichterische Auffassung der Natur den romanischen Lyrikern entlehnte und selbst im sprachlichen Ausdruck an jene gebunden blieb. Abgesehen aber davon, erweist sich das Gedicht jedenfalls als durchaus in Abhängigkeit von der echtlat. Rhythmenlyrik des 12. Jhrh.

101a. „*In liehter varwe stât der walt*“.

In liehter varwe stât der walt,
der vogeleschal nû dœnet;
diu wunne ist worden manecvalt,
des meien tugende krœnet
senede liebe; wer wære alt,
dâ sich die zît sô schœnet?
Her meie, iu ist der pris gezalt,
der winter sî gehœnet!

101a hat die gleiche strophische Form wie 101; nur ist hier der einsilbige Auftakt mit alleiniger Ausnahme der 5. Zeile durchgeführt. Senkungen sind nirgends ausgelassen; doch ist die Einsilbigkeit derselben wiederholt nur durch Verschleifung und Synalöphe erreicht.

Der Reim ist in den ungeraden Zeilen rein stumpf einsilbig, in den geraden Zeilen zweisilbig rein klingend. In der Reimstellung stimmt die deutsche mit der 2. und 3. lat. Strophe überein. Als Schema ergibt sich sonach mit Zählung der Hebungen:

— 4 a + — 3 — b, — 4 a + — 3 — b, 4 a + — 3 — b, — 4 a + — 3 — b,
silbenzählend dagegen:

8 — — a + (8) 7 — — b, (9) 8 — — a + (8) 7 — — b, (9) 8 — — a + 7 — — b,
(9) 8 — — a + 7 — — b.

Auch hier scheinen mir die bei 102 und 102a zur Anwendung gekommenen Kriterien für Beurteilung der Ursprünglichkeit Geltung zu haben. Bei der Regelmässigkeit, mit der

die Senkungen im Innern der Zeile gesetzt sind, dürfte gleich principielle Behandlung des Auftaktes erwartet werden. Trotzdem diese Regelmässigkeit auch in der 5. Zeile leicht durch Vorsetzung des Artikels erreicht werden konnte, hat dies der Dichter vermieden. Allerdings findet sich solche Unregelmässigkeit auch in der unbeeinflussten deutschen lyrischen Strophe, und es kann daher diese Erscheinung an und für sich hier nichts beweisen. Allein wenn man sich vergegenwärtigt, dass ein lat. Rhythmendichter, sofern er die deutsche Strophe zum Vorbild genommen hätte, bei dem vorwiegend steigenden Mass derselben zu der jambischen Zeile von $8 + 7$ gegriffen haben müsste, könnte die trochäisch beginnende Zeile doch darauf hinweisen, dass ein rein trochäisches Mass vorschwebte. Kurz: es lässt sich leichter erklären, dass ein deutscher Nachahmer trochäischer, lateinischer Zeilen zu solchen mit Auftakt griff, da dieser in der deutschen Technik üblich war, als dass ein lat. Nachahmer deutscher Strophen mit nahezu regelmässiger Anwendung des einsilbigen Auftakts zu der rein trochäischen Vagantenzeile und nicht zu der näher liegenden Reihe jambischen Masses gegriffen hätte.

Die nahe Berührung von 101a mit 102a bezüglich des Reims und Inhalts ist bereits besprochen. Es fragt sich daher nur noch, ob der Inhalt von 101a der Annahme einer Beeinflussung von 101 widerspricht. Aus dem Rahmen dessen, was die lat. Lyrik überhaupt und 101 speciell an Ideen bietet, tritt die deutsche Strophe keineswegs heraus. Freude über die Rückkehr des Frühlings und den Abzug des Winters ist der Grundgedanke der deutschen Strophe wie des lat. Gedichtes. Farbenpracht und Vogelsang sind die Kennzeichen des Lenzes, der selbst das Alter vergessen lässt, ein Motiv, das in dem lat. Gedichte 54, 4 mit den Worten wiederkehrt: „anus, licet vetula, mire petulatur“. Dass aber auch von den lat. Dichtern französischer Nationalität der Mai als der eigentliche Wonnemonat gefeiert wird und daher in der Erwähnung desselben in der deutschen Strophe nichts spezifisch Deutsches gesehen werden kann, erhellt aus dem Frühlingslied No. 24 des Anonymus von St.-Omer, wo es in der jenem eigenen etymologischen Spielerei heisst:

„Dictus a maioribus
non nata, sed ordine
Maius maior omnibus
in anni volumine
a maiorum nomine
sic denominatur“.

Und ebenso schimmert diese Stellung des Mai zu der ganzen

Frühlingszeit in CB. 120 durch: „Vere dulci mediantē, non in Maio, paulo ante“. Wenn daher das lat. Gedicht bezüglich seines Ideenkreises und seiner Ausdrucksweise ganz im Bereiche der echtlateinischen Vagantenlyrik steht und in seiner Technik nur unwesentlich von dem abweicht, was am Ende des 12. Jhrh. in jener als Regel ausgebildet war, wenn anderseits auch die deutsche Strophe inhaltlich nichts jenem Ideenkreis Fremdes bietet und in der Technik nur insoweit abweicht, als der genauesten Nachahmung sich fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen, oder nur im weiten Umfang Geübtes anwendet, so dürfte Grund genug gegeben sein, der Ansicht Rich. Meyers a. a. O., p. 221 zuzustimmen, der 101 für ursprünglich hält und 101a als Nachahmung betrachtet, die möglicherweise von dem gleichen Verfasser wie 102a herrührt.

LXXVII. „*Fortune plango vulnera*“.

In der Form schliessen sich diese 3 Strophen didaktischen Gepräges, welche den Wankelmut des Glückes behandeln, an die beiden vorausgehend besprochenen lyrischen Gedichte an. Wie bei diesen, so ist auch hier die Vagantenzeile aufgelöst, und es zeigt sich, dass die Kurzzeile auch im Verlaufe der Entwicklung der Technik bei der Behandlung didaktischer Stoffe, an denen sich zunächst die Ausbildung der Vagantenzeile vollzog, Aufnahme fand. Inhaltlich bieten die Strophen im Grunde nichts Neues, denn die Unbeständigkeit des Glücks und der ewige Fluss der Dinge spielten in der Dichtung des Altertums, die vorwiegend die Quelle der Dichter des 12. Jhrh. war, besonders in Ovid und Juvenal, den häufig benutzten Vorbildern der CB.-Dichter, eine grosse Rolle. Neu aber und dem germanisch-romanischen Mittelalter, wie mir scheint, eigen ist das Glücksrad, das Symbol jenes Wankelmutes, dessen bildliche Darstellung auf fol. 1 der CB.-Handschrift gegeben ist. Dort schliesst sich ein Gedicht mit gleichem Thema an; doch würde die Zeichnung zu LXXVII eine entschieden treffendere Illustration abgeben, so dass es fraglich ist, ob jene nicht mit diesem ursprünglich in irgend welcher Beziehung stand. Ähnliche Zeichnungen vom 12. Jhrh. an finden sich auch sonst in deutschen und französischen Handschriften. Wo aber der Ursprung der Anschauung liegt, ist, soweit mir bekannt, noch nicht ermittelt. Bemerkenswert ist, dass auch eine Handschrift von St.-Omer, die mit jener Handschrift, welche die von Mone a. a. O. veröffentlichten Gedichte enthält, aus dem Benediktinerkloster St.-Bertin stammt, eine Zeichnung des Glücksrades hat. Obwohl zwischen den beiden

Klöstern desselben Ordens, Benediktbeuern und St.-Bertin, zu irgend einer Zeit eine litterarische Verbindung bestanden hat? Diese Vermutung erhält einige Wahrscheinlichkeit auch dadurch, dass die CB. Stücke enthalten, die, wie das „Ecce torpet probitas“, auch in Handschriften von St.-Bertin überliefert sind. Wie dem aber auch sei, soviel ist sicher, dass jene Handschrift mit dem Glücksrad in der Bibliothek von St.-Bertin nach dem „Catalogue des manuscrits“ aus dem 12. Jhrh. stammt. Damit ist aber nach meiner Ansicht unzweifelhaft, dass die Vorstellung von dem Glücksrad der genannten Zeit geläufig war. Und daher wird man auch berechtigt sein, Gedichte wie das vorliegende, das diese Vorstellung in zwei Strophen ausspinnt, in das 12. Jhrh. zu setzen, zumal es, wie auch die Zeichnung auf fol. 1, in dem älteren Teil der Handschrift steht und auch die Technik ganz und gar zu dieser Zeit stimmt.

Jede der 3 Strophen besteht aus 8 Kurzzeilen trochäischen Falles. Das Zeileninnere ist mit Regelmässigkeit gebaut. Tktw. hat nur 3, 5 (rēx sēdēt in vērtece). 3, 4 hat eine Zusatzsilbe im Innern der Zeile, wodurch der Daktylus „ältēr in ältum“ entsteht. Einsilbiger Auftakt tritt 4 × in den 7-Silbern und 3 × in den 6-Silbern auf. Von Hiatus ist das Gedicht frei. Den Zeilenschluss bilden in den 7-Silbern regelrecht dreisilbige Proparoxytona; die 6-Silber schliessen mit einem mindestens zweisilbigen Paroxytonon.

Der stumpfe Reim ist in den 10 Reimwörtern rein zweisilbig und durch Assonanz meist auch auf die drittletzte Silbe ausgedehnt. Jedoch sind nur je zwei benachbarte 7-Silber gebunden. 3, 5 und 3, 7 sind reimlos, höchstens könnte man Assonanz in „vertice“ : „legimus“ sehen. Die klingenden Reime der 6-Silber sind alle rein zweisilbig. In der 1. und 3. Strophe stehen je zwei in Reimverbindung; in der 2. Strophe erstreckt sich der gleiche Reim auf die vier Zeilen. Nirgends ist der klingende Reim von einem selbständigen Wort getragen, während dies bei dem stumpfen Reim durchweg stattfindet. Das Schema der Strophen ist demnach:

$2 \times ((8) 7 \sim - a + (7) 6 - \sim b) + 2 \times (7 \sim - c + 6 - \sim b \text{ oder } d).$

Die technischen Unvollkommenheiten weisen das Gedicht in die früheste Zeit der Umbildung der Langzeilen in die Kurzzeilenstrophe, und die verhältnismässig grosse Zahl unsymmetrisch gesetzter Auftakte könnte auf einen deutschen Fahren den der letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts deuten, der vielleicht das Symbol aus Frankreich mitbrachte.

34. „*Ecce, chorus virginum*“.

Als echtes Gesellschaftslied erweist sich 34 durch seinen Refrain, der zwar nur zur 1. Strophe gegeben ist, zweifellos aber zu allen Strophen gehört. Form und Inhalt zeigen, dass es ein Vagantenprodukt ist, das von dem Märchen „Flora et Phyllis“ abhängig ist und nach Art der Dichtung vieler Fahrenden in ausgiebigem Masse den Schmuck der Gelehrsamkeit in der antiken Sagenwelt an sich trägt, ohne jedoch in der poetischen Auffassung der Natur sich über die dekorative Verwendung derselben, wie sie dem 12. Jhrh. in der lat. Dichtung eigen ist, zu erheben. Als äusserer Zierat ist die Schilderung der Frühlingslandschaft eingewoben; doch von einer Beziehung zwischen dem psychologischen Zustand des Dichters und der Natur, von einem Mitleben und Mitfühlen zeigt sich keine Spur. Ebenso wenig durchdringt ihn eine rechte Gefühlswärme gegenüber der Geliebten. Er schmachtet zwar, wenn er sie in Begleitung eines anderen sieht; doch es bedarf des günstigen Urteils der Göttinnen über ihre Reinheit, um seine Zweifel zu heben und ihn wieder zur Liebe entflammen zu lassen.

Die 7 Strophen des Gedichtes bestehen aus je 8 Kurzzeilen, an die sich ein dreizeiliger Refrain in der Weise anschliesst, dass sich zuerst die letzte Zeile der Strophe, dann die beiden letzten Zeilen wiederholen. Der Bau der übrigen Strophen lässt vermuten, dass auch in diesen der Refrain durch die von der letzten Zeile umrahmte zweitletzte gebildet ist, denn die beiden letzten Zeilen machen in allen Strophen ein mehr oder weniger selbständiges, syntaktisches Ganze aus. Mag aber der Refrain jedesmal aus den zwei letzten Zeilen einer Strophe bestehen — verschiedenen Refrain in den einzelnen Strophen haben auch CB. LXXXVI und 31 —, oder mag der zur ersten Strophe gegebene Refrain allen Strophen zugedacht sein, soviel scheint mir sicher, dass auch dieses Gedicht durch jene formelle Eigenheit, welche in der französisch-lateinischen, weltlichen Lyrik des 12. Jhrh., wie die zahlreichen Beispiele aus den Gedichten von St.-Omer zeigen, sehr beliebt war, in der Reihe der Stücke der CB. steht, welche sehr wahrscheinlich bei uns importiertes, fremdes Gut sind, wozu auch die schon erwähnte Anspielung auf „Phyllis et Flora“ stimmt.

Das Innere der Zeilen ist regelmässig gebaut; Tktw. tritt nur 4 × in den 7-Silbern in 1, 3 (*dūm solis incēdium*), 4, 5 (*quām inter venēream*), 6, 3 (*affirmānt intérprete*), 6, 5 (*flāgrābit fēlicius*) und in dem 6-Silber 3, 4 (*quāntóquē dēcōre*,

wie der Reim auf *flore* verlangt) auf. Der Zeilenschluss ist durch ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon in den 7-Silbern und durch ein wenigstens zweisilbiges Paroxytonon in den 6-Silbern gebildet. Jene Zeilen sind teils durch einsilbigen, reinen, stumpfen Reim gebunden, dem in der Regel eine Assonanz in der zweitletzten Silbe vorausgeht, teils haben sie zweisilbigen, reinen, stumpfen Reim. Zwei Zeilen haben konsonantisch unreinen Reim mit überschüssiger Konsonanz (s): „singula“ : „dignitas“, und zwei Zeilen sind ohne Reim: „veneream“ : „video“. Die klingenden Reime des 6-Silbers sind rein zweisilbig, und zwar fallen dieselben in 12 von 28 Fällen auf selbständige Wörter. Doch auch hier findet sich einmal konsonantisch unreiner Reim in „ludis“ : „futuris“, und bei dem schon erwähnten „flore“ : „decore“ muss falsche Accentuation angenommen werden. Das Schema der Strophen ist also im allgemeinen:

$$2 \times (7 \sim - a + 6 - \sim b) + 2 \times (7 \sim - c + 6 - \sim d).$$

Auftakt und Zusatzsilben im Innern der Zeilen sind streng gemieden. Hiatus kommt nur $2 \times$ zwischen den Zeilen vor.

So findet sich durch den Zeilen- und Strophenbau das bestätigt, was sich aus dem Refrain und den inhaltlichen Anspielungen als Vermutung ergab. Freilich zeigt die Reimkunst des Dichters noch eine Reihe Unvollkommenheiten, aber die schematisch tadellose Gestalt der Zeilen und der Mangel an Hiaten *in* der Zeile, wie auch die regelmässig gebildeten Zeilenschlüsse stellen das Gedicht in formeller Beziehung mit den besseren lateinischen Rhythmen französischen Ursprungs auf gleiche Stufe. Es dürfte daher gleichfalls französischer Herkunft sein, zumal es inhaltlich und formell nichts enthält, was mit gleicher Wahrscheinlichkeit auf einen deutschen Verfasser hinwiese, es müssten denn die unreinen Reime sein, die — wenn sie nicht mangelhafter Überlieferung zuzuschreiben sind — allerdings bei deutschen Dichtern häufiger als bei romanischen angetroffen werden. Doch sind dieselben auch bei diesen nicht ganz und gar ausgeschlossen und begegnen bei denselben in der Zeit der Umbildung der Langzeile bei den 7-Silbern nicht selten. Es scheint mir daher das Gedicht etwa im 8. bis 9. Jahrzehnt des 12. Jhrh., sicherlich aber nach „Phyllis et Flora“, in Frankreich entstanden zu sein, womit auch übereinstimmt, dass es in dem Teil der Handschrift mit älterer Schrift überliefert ist.

90. „Remigabat naufragus“.

Was das Formelle des Strophenbaus betrifft, so steht 90, abgesehen von seiner besseren Reimtechnik, ganz auf dem Standpunkte von 34. Ich habe es, indem ich mich an die

Ausgaben von Schmeller anschloss, hierher unter die achtzeiligen Strophen gestellt, obwohl das Reimverhältnis, die Interpunktion und der Abschluss des Gedankens nach je 4 Zeilen es nahe legen, das Gedicht in 4 vierzeilige Strophen zu zerlegen und mit den 6 anderen Stücken der CB., welche nur aus vierzeiligen Strophen bestehen, zusammenzustellen. Als achtzeilig aufgefasst haben die beiden Strophen das Schema:

$$2 \times (7 \text{ — } - a + 6 \text{ — } \text{ — } b) + 2 \times (7 \text{ — } - c + 6 \text{ — } \text{ — } d).$$

In der 1. Strophe haben Zeile 5: „düm návís áb équore“ und 7: „nön fúit in littore“ Tktw. Die Daktylen weisen nichts Ungewöhnliches auf. Ebenso ist der Zeilenschluss der 7-Silber regelrecht durch Proparoxytona, jener der 6-Silber durch Paroxytona gebildet. Der Reim ist in beiden Zeilenarten rein zweisilbig und zwar bei den 7-Silbern stumpf, bei den 6-Silbern klingend. Auftakt, Zusatzsilben und Hiatus kommen nicht vor.

Nach seiner Technik gehört das Gedicht zweifellos in die bessere Zeit der Vagantenstrophe. Vielleicht ist es von XVIII Strophe 20—22 inhaltlich beeinflusst, denn dasselbe Bild von dem Schiffbrüchigen, das dort verallgemeinert auf die ganze Welt übertragen ist, dient hier zur Versinnbildlichung individuellen Missgeschicks. Und wie dort zwei Retter, der Bischof von Meaux und Papst Alexander (III.), gepriesen werden, so weisen auch hier zwei Jünglinge den Weg zum Hafen. Allerdings ist dabei auffällig, dass der Nachahmer statt der vorbildlichen Stabatzeile in XVIII die Vagantenzeile gewählt hat, obwohl jene mindestens ebenso sehr in Übung war als diese. Immerhin hätte er aber den trochäischen Fall, den die Stabatzeile hat, in seiner Nachahmung beibehalten, und so würde 90 die Ansicht bestätigen, dass von den lat. Rhythmendichtern, sofern sie ein Vorbild in technischer Beziehung sich wählten, doch der Charakter des Tonfalls gewahrt wurde.

Wenn also 90 eine von XVIII inspirierte Nachahmung ist, so darf man in dem Dichter einen Franzosen sehen, denn auch dieses rührt, wie sein Inhalt zeigt, von einem solchen her („cum tu sis de Francia“ u. a.). Ferner weist XVIII entschieden mit 21, 1: „Petrus enim Papiensis, qui electus est Meldensis“ in das 8. Jahrzehnt des 12. Jhrh., denn Petrus sass von 1171—1175 auf dem bischöflichen Stuhl von Meaux, und der in Strophe 22 erwähnte Papst kann nur Alexander III. (1159—1181) sein¹⁾. Es ist daher wohl möglich, dass 90 auch aus dieser Zeit stammt, wogegen auch seine Technik keinen Widerspruch erhebt. Sollte in der That das Gedicht „Propter Sion non tacebo“, wie es Stil, Technik und Inhalt

1) Siehe W. Giesebrecht, Allg. Monatsschr. 1853, p. 376 ff.

nahelegen, dem Archipoeten angehören und dieser, wie ich mit Giesebrecht annehme, Walther von Châtillon sein, so dürfte auch 90 von demselben herrühren, da das Bild des Schiffbruchs diesem geläufig ist. (Vgl. unter anderem Walther von Châtillon X, 111 ff.: „fluctibus liberare me dignetur.“)

2. Die erweiterte Vagantenstrophe.

Weitaus die grösste Anzahl der Vagantenstrophen besteht aus je vier trochäischen Dreizehnsilbern, die aufgelöst eine achtzeilige Strophe ergeben. Daneben erscheint aber auch eine erweiterte Strophenform aus derselben Art von Zeilen in den CB., bei welcher 5—8 Langzeilen, die gewöhnlich aufgelöst sind, zu einer strophischen Einheit zusammentreten. So bestehen die Strophen von 47, 103 und 116 aus je 10 Kurzzeilen; 180 hat zwölf-, 84 und 45 vierzeilige Strophen. Alle diese Gedichte sind lyrischen Charakters, und sie zeichnen sich zum Teil durch eine weitgehende Entwicklung und Ausbildung des Reims durch Einführung des Binnenreims aus.

47. „*Lētabundus rediit avium concentus*“.

Dieses Frühlingslied ist inhaltlich und formell eines der besten Erzeugnisse der Vagantenlyrik. Es „atmet“, wie Biese¹⁾ von den Liebesliedern der Bb. Hs. im allgemeinen sagt, „Lebenslust und Naturfreude“. In der lebenswahren und lebenswarmen Naturschilderung birgt sich ein inniges Mitempfinden, eine hingebende Teilnahme, die um so angenehmer berühren, als sie eine Umkehr in der Schätzung der Natur gegenüber der pessimistisch christlichen Anschauung von deren gänzlicher Sündhaftigkeit aufweisen. Der Förderung, welche der Dichter von seiten der Natur in seinem physischen Wohlbefinden erfährt, entspricht das Wohlgefallen, das er an ihr hat. „Die Natur ist entsündigt und von jeder dämonischen Einwirkung befreit“, wie Schnaase²⁾ diesen Übergang aus der frühmittelalterlichen Askese und Naturfeindschaft des geistlichen Standes zu einer neuen, freieren Lebensanschauung charakterisiert, die in dem Werke den Schöpfer verherrlicht. Die ganze Natur ist für den Dichter der Wirkungskreis guter Geister, die in den Gestalten und Namen der antiken Mythendichtung auftreten. So anmutig diese Geisterwelt in der antiken Dichtung erscheint: in den CB. sind sie nur eine gelehrte Beigabe. Für den alten Dichter waren es lebendige, in seinem religiösen Glauben heimische Wesen; bei dem christlichen Geistlichen des Mittelalters sind

1) Alfr. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im M. A., p. 132.

2) Schnaase, Gesch. der bildenden Kunst, 1850, IV, p. 51.

es ungeglaubte, wesenlose Fiktionen und seiner inneren Überzeugung widersprechende Reminiscenzen. Wenn daher Ehrenthal¹⁾ findet, dass das vorliegende Gedicht „ein anschauliches Bild davon gibt, wie sich moderne Empfindung und Form mit antiker Mythologie und Sprache in einer Art von mittelalterlicher Renaissance zu eigenartigen und lebensvollen Gebilden höchst glücklich vereinen konnten“, so bedarf dieses etwas überschwengliche Lob nach meiner Ansicht der Einschränkung in der Richtung, dass für die Wiederbelebung einer dem Zeitgeist und der Lebensanschauung fremden Mythologie ein nicht zu übertreibender ästhetischer Wert in Anspruch genommen wird. Soweit die mythologischen Figuren als Metaphern der vergeistigten Natur Verwendung finden, sind sie im 12. Jhrh. in der lat. Lyrik ein schätzbares Kunstmittel der poetischen Darstellung abstrakter Verhältnisse und Vorgänge in der Natur, aber Lebenswahrheit vermögen sie als ungeglaubte Personifikationen nicht hervorzurufen. Trotz dieser der eigenen Anschauung des Dichters fremdartigen, gelehrten Beimischung ist aber in den sonstigen Schilderungen des Gedichtes ein reines und inniges Naturgefühl kundgethan, und aus der gehobenen Frühlingsstimmung wächst das Streben nach Befriedigung des seligsten aller Gefühle, der Liebe hervor, denn „felix qui diligitur, . . . miser e contrario, qui sublato bravio sine spe laborat“.

Wie das Gedicht aber nach seinem Inhalt eines der besten Produkte der rhythmischen Lyrik des Mittelalters ist, so entspricht es auch in der Form in jeder Beziehung den Anforderungen seiner Zeit. Dazu bricht eine planmässige Gliederung der Strophe durch. Auf die beiden Stollen zu 7 — — + 6 — — folgt ein zweiteiliger Abgesang, der die Ordnung der Stollen mit Verdoppelung des 7-Silbers wiederholt. Das Schema ist demnach:

1. Stollen: 7 — — a + 6 — — b,
2. Stollen: 7 — — a + 6 — — b,
- Abgesang: $\left\{ \begin{array}{l} 7 — — c + 7 — — c + 6 — — d, \\ 7 — — e + 7 — — e + 6 — — d. \end{array} \right.$

Taktwechsel, Auftakt, Zusatzsilben und Hiatus sind streng gemieden. Der Zeilenschluss wird in den 25 trochäischen 7-Silbern stets jambisch durch ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon gebildet, die reine, zweisilbig stumpfe Reime bilden. In den 20 trochäischen 6-Silbern sind die Zeilenschlüsse durch zwei oder mehrsilbige Paroxytonona gebildet, die rein, zweisilbig klingend reimen. Die Reime ruhen in überwiegender Zahl auf Bildungssilben.

¹⁾ L. Ehrenthal, Studien zu den Liedern der Vaganten.

Die technische Vollendung wie der einheitliche, abgerundete Gedankengang mit manchen Wendungen in der Naturauffassung, welche die selbständige Geistes- und Gefühlsveranlagung des Dichters gegenüber der mehr oder weniger stereotypen Gestalt der in Inhalt und Sprache beschränkten Landschafts-Schilderungen in den Frühlingsliedern in günstiges Licht rücken, geben allen Anlass dazu, 47 als eine Originaldichtung anzusehen. Denn von den Gedichten der CB., die sich inhaltlich und sprachlich mit 47 in Einzelfnem berühren, machen die wenigsten den Eindruck gleicher Vollendung der Kunstform. Sie dürften teils, wie 101, unter dem Einfluss von 47 entstanden, teils, wie 53, 46 u. a. demselben Dichter angehören. Bezeichnend ist besonders die bildliche Wendung: „Aestas ab exilio redit exoptata“. Dieselbe Auffassung begegnet in 41, 1 wieder: „redit ab exilio ver . . .“, ferner in 46, 1: „carcere ver exit“ und in dem Winterlied 42, 1 mit entsprechender Wendung der Idee: „estas in exilium iam peregrinatur“. Auch in anderen Zügen harmoniert 47 mit diesen drei Liedern. Wie hier die Dryaden, Oreaden und Satyrn, Phëbus, Flora, Jupiter und Venus, so durchziehen auch in 46 der Chor der Dryaden, Satyr, Venus, Cupido die ganze Darstellung. Auf die sonstigen zahlreichen Beziehungen stilistischer und inhaltlicher Art, welche zwischen den lyrischen, besonders der auf den ersten 56 Blättern der Handschrift verzeichneten Gedichte, bestehen, möchte ich hier nur vorübergehend hinweisen. Dagegen kann ich nicht unterlassen, zu bemerken, dass die obenerwähnte bildliche Auffassung auch in einem Gedichte wiederkehrt, das Du Méril¹⁾ aus den „Early mysteries and other latin poems“ von Wright aufgenommen hat, worin es in Str. 1 heisst:

„Plaudit humus, Boreae
fugam ridens *exulis*

.
gaudet Rhea coronari
novis frontem flosculis,
olim gemens *carcerari*
sui saevis vinculis“.

Und ein ähnliches Bild gebraucht auch der Anonymus von St.-Omer in 31, 1 bei Mone²⁾ in der Form:

„Redit aestas praeoptata
gelu captivata“.

So ist meiner Ansicht nach in 47 die Originaldichtung eines Franzosen mit grosser Wahrscheinlichkeit zu sehen, von

¹⁾ Du Méril a. a. O., 1847, p. 230.

²⁾ Mone, Zs. f. K. d. d. Vorzeit. 1837, p. 296.

dem noch eine grössere Anzahl der lyrischen Stücke der CB. herrühren dürfte, die von einem Vaganten nach Deutschland gebracht und hier wohl auch Nachahmungen gefunden haben möchten.

103. „*Terra iam pandit gremium*“.

Obwohl das Schema dieser 5 zehnzeiligen Strophen so sehr gestört ist, dass man vor der Überfülle der Unregelmässigkeiten und Überwucherungen kaum den charakteristischen Tonfall der Trochäen erkennen kann, so scheint mir doch, wenn überhaupt — was doch wohl anzunehmen ist — dem Dichter ein festes technisches Princip vorschwebte, und derselbe nicht als Eklektiker in dieser Beziehung handelte, bei Erwägung aller inbetracht kommenden Einzelheiten immer noch die troch. Vagantenzeile als Grundschema durchzuschimmern und am nächsten zu liegen. Es sei daher der Versuch gemacht, von diesem aus den technischen Aufbau von 103 zu beleuchten.

Das Innere der 7-silbigen Zeilen hat in 1, 1; 3, 1; 4, 1; 5, 1; 5, 4 und 5, 9 eine überzählige Silbe, so dass an erster oder zweiter Stelle statt des Trochäus ein auf dem Princip der Accentuation beruhender Daktylus eintritt. Von den 6-Silbern zeigen 3, 8 und 5, 8 die gleiche Unregelmässigkeit. Einfacher Taktwechsel tritt dagegen auffallender Weise nur in 2, 5 und 2, 7 auf, und ich möchte daher die Lesart Patzigs: „pellant et nubes animi“, weil so der eine Tktw. aus dem Gedichte beseitigt und diese Zeile in die Zahl derer eingereiht wird, welche einen Daktylus enthalten, der Schmeller'schen Konjekture: „pellantur nubes animi“ vorziehen, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass in dieser das Bild einen anschaulicheren und ansprechenderen Ausdruck findet. Vielleicht wäre dann auch in 2, 5 der Tktw. durch Umstellung zu entfernen. — Die Daktylen sind durchaus nach den Regeln gebaut, wie sie im Tktw. beobachtet werden. In 3 Fällen bestehen sie aus zweisilbigem Paroxytonon und einem einsilbigen Formwort (*térrā iam; ecce iam; verū cūm*); 5 andere haben an erster Stelle ebenfalls ein zweisilbiges Paroxytonon, dem sich als zweite Senkung die unbetonte Silbe eines auf der 2. Silbe betonten Mehrsilbers anschliesst (*nēmūs indūitur; meā prēcōrdia; circūm primōrdia; mūltōs cōlōres; quēūnt valēre*). Zu diesem kommt noch ein Daktylus, der aus dreisilbigem Paroxytonon mit der ersten unbetonten Silbe des folgenden Wortes besteht. Strenge gemieden ist aber die Einsetzung eines proparoxytonierten Wortes an die Stelle eines Daktylus in der Weise, dass jenem sofort ein in erster Silbe betontes Wort folgt und der ganze Daktylus *einem* Proparoxytonon zufällt, eine Regel, die auch

bei der Bildung des Taktwechsels höchst selten verletzt wird. — Der einzige Taktwechsel des Gedichtes besteht aus einsilbigem Formwort, zweisilbigem Vollwort und der ersten unbetonten Silbe eines viersilbigen Proparoxytonon (ēt sāxō frīgīdior).

Zahlreich ist der einsilbige Auftakt vertreten, der in den 7-Silbern 10 ×, in den 6-Silbern 17 (16) × vorkommt. Dagegen ist der Zeilenschluss fast durchweg regelrecht gebaut, indem derselbe nur 1 × bei einem 7-Silber in ungewöhnlicher Weise aus zwei Wörtern (dūlcē èst) besteht, sonst aber auf ein drei- oder mehrsilbiges Proparoxytonon in den 7-Silbern und auf ein zwei- oder mehrsilbiges Paroxytonon in den 6-Silbern fällt.

Hiatus hat das Gedicht nur 1 × in den Zeilen (dulce est).

Die 5. Strophe weicht insofern von dem Schema der übrigen ab, als sie an Stelle der 2 ersten 6-Silber 7-silbige Zeilen setzt. In Strophe 2 sind augenscheinlich die zwei ersten 6-Silber verloren gegangen. Die beiden Stollen der Strophe könnten etwa gelautes haben:

„Nunc ergo canunt iuvenes,
(nam hiems est fugata);
nunc cantum promunt volucres
(in silva renovata)“.

In 1, 8 verlangt die Beziehung auf „boreas“, dass „sevus“ gesetzt wird, denn das Epitheton „sevus“ wird nur dem „boreas“, nie aber dem „favonius“ beigelegt. Nur so geben die Zeilen in Verbindung mit dem Vorhergehenden und Folgenden in Einklang stehenden Sinn, nämlich: Wenn der Favonius in sanftem Säuseln mit dem Frühling kommt, so zögert der wildbrausende Boreas sich noch zu rühren, woran sich die rhetorische Frage anschliesst: Wen lässt eine so angenehme Erneuerung der Welt schweigen? 3, 7 u. 8 sind also zu lesen:

„sevus spirans boreas
iam cessat conmovere“.

3, 4 ist mit Schmeller „tam“ in „iam“ zu ändern, und in 3, 5 gibt die Lesart von Patzig: „supparans“ für „sui partus“ bei Schmeller eine leidliche Klärung des grammatisch nicht durchsichtigen Verhältnisses in der Handschrift, ohne jedoch völlig zu befriedigen. 5, 9 lese ich mit Patzig „primordia“; indem ich mich an das handschriftliche „quid“ und „veris“ halte, gestaltet sich Z. 9 als zweite Frage so: „quid tunc veris primordia?“ Diesen mag sich die schmerzvolle Resignation in der letzten Zeile begründend angeschlossen haben: „nam hiems erit vere“.

Die Reimkunst des Dichters steht nicht auf sehr hoher Stufe der Ausbildung. Die 7-Silber der 1. und 3. Strophe entbehren sämtlich des Reimschmucks. In der 2. Strophe ist das erste Paar dieser Zeilenart durch einsilbigen, reinen, stumpfen Reim, das zweite Paar durch zweisilbigen, reinen, stumpfen Reim gebunden, die 7. (9.) Zeile ist dagegen reimlos. Die 1. u. 3. Zeile der 4. Strophe haben zweisilbige stumpfe Assonanz, die 7. und 9. Zeile gleichartigen reinen Reim, während die 5. Zeile sich diesen beiden mit zweisilbiger Assonanz anschliesst. In der 5. Strophe sind die 1., 3., 4. u. 9. Zeile durch zweisilbigen, stumpfen, reinen Reim gebunden; die 2. Zeile unterscheidet sich nur durch eine Zwischenkonsonanz. Die 5. u. 7. Zeile dieser Strophe sind ohne Reim.

Die 6-Silber haben reinen, zweisilbigen, klingenden Reim; an einer Stelle tritt jedoch auch hier zweisilbige Assonanz auf. Ein Drittel dieser Reime wird durch selbständige Wörter gebildet.

Hinsichtlich der Gliederung der Strophen zeigt das Gedicht gegenüber der grösseren Anzahl der Stücke der CB., die zum Teil in den sonstigen Einzelheiten der Technik weit überlegen sind, eine grössere Kunstfertigkeit. Auf die zwei Stollen von je 2 Zeilen folgt ein sechszeiliger Abgesang, der durch die durchgehends beobachtete Reimverbindung der 6., 8. und 10. Zeile gekennzeichnet ist.

Es ist nicht daran zu zweifeln, dass das Gedicht aus Vagantenkreisen hervorgegangen ist. Dafür spricht die Technik im allgemeinen, wie auch die Naturanschauung und Naturschilderung, die sich ganz innerhalb des Rahmens hält, der von jenen in Anlehnung an die Alten geschaffen war. In der linden Frühlingsluft öffnet die Erde ihren Busen, den sie vor der Kälte des Winters verschlossen hatte. Mit sanftem Säuseln zieht der Südwind in Begleitung des Lenzes ein, und der rauhe Nord rührt sich nicht mehr. Wer könnte da stille sein? Es jubelt die Jugend; die Vögel singen. Nur denjenigen, der härter ist als Eisen, vermag Venus nicht zu erweichen, und nur derjenige, der kälter ist als der Stein, wird nicht von innerem Feuer belebt. Die Heiterkeit des Himmels verschleucht die Wolken der Seele. Alles verjüngt sich und trägt neue Frucht. Nachdem die schädliche Winterkälte vertrieben ist, gebiert die befruchtete Erde duftende und buntfarbige Blumen, indem sie sich damit selbst einen herrlichen Schmuck bereitet. Selbst Catos ernster Sinn müsste bei solchem Anblick sich ändern. Der Hain kleidet sich in frisches Laub, die Nachtigall singt, anmutig sind die farbenreichen Wiesen. Und nun die in der Vagantendichtung heimische Spielerei:

spatiari *dulce* est
per loca nemorosa,
dulcius est carpere
iam lilium cum rosa,
dulcissimum est ludere
cum virgine formosa.

Die Schlussstrophe zieht nun gewissermassen das Facit des persönlichen Interesses. Wenn solche Reize von den Sinnen wahrgenommen werden, so fühlt der Dichter eine ängstliche Beklemmung im Herzen, denn wenn die Geliebte kalt bleibt, zu der er in Liebe entbrennt, wenn sie ihn nicht erwärmen will, was nützt ihn dann der Vogelsang, was die Wiederkehr des Frühlings? Denn Winter bleibt's im Frühling.

Aus dieser Skizze des Inhalts ist ersichtlich, dass der Dichter einen Schatz schöner Ideen mit logischer Ordnung und ästhetischer Kompositionsgabe zu einer für die Zeit muster-giltigen Leistung zu verarbeiten verstand. Freilich sind beinahe alle Ideen aus der Schatzkammer des Vagantengesanges entlehnt; allein die Verwebung des Äussern und Innern in fortschreitender Entwicklung ist selten so gelungen. Dazu kommt, dass auch Einzelnes in der Vagantendichtung sonst nicht zu finden ist, was für die Selbständigkeit des Dichters spricht. So ist mir der Vergleich des von der Macht der Liebe im Frühling nicht Bezwungenen mit dem harten Eisen und dem kalten Stein sonst in der lat. Lyrik nicht begegnet. Doch liegt eine ähnliche Anschauung den Zeilen zu Grunde:

„nam sic in illam (amicam) ardeo,
non est catena ferrea,
quae me teneret laqueo“,

die ich Du Méril¹⁾ entnehme. Eigen scheint dem Dichter auch die humorvolle Erwähnung des starren Cato zu sein, der übrigens auch in dem Zecherlied CB. 195 und bei Walther von Châtillon IV, 33 erwähnt wird. Eigen mag auch die Metapher „nubes animi“ und die sinnvolle Antithese „hyems erit vere“ sein. Im Übrigen aber berührt sich das Gedicht in den Einzelheiten der Ideen und des Ausdrucks vielfach ebensowohl mit anderen Stücken der CB., die mit originalem Inhalt auch eine reinere Form vereinen, als mit den bei Du Méril 1847 p. 230, 232, 234—237 überlieferten Gedichten, die in übereinstimmender Weise zumeist auch die Darstellung des seelischen Zustandes mit der ins Einzelne fortschreitenden Naturschilderung in innigere Verbindung setzen, als dies die meisten lyrischen Gedichte thun, wo die Naturschilderung in

¹⁾ Du Méril a. a. O., 1847, p. 234.

geschlossener Einheit die Einleitung bildet. Eine Übereinstimmung wie die, dass die Zeile „cum virgine formosa“ in 103, 4 auch wörtlich bei Du Méril p. 233 den Abschluss einer Strophe bildet, kann Zufall sein; allein die Auffassung der Natur und der Liebe ist in dieser Gedichtgruppe mit der in 103 und den zahlreichen, mit ihm geistig verwandten Stücken der CB. zum Verwechseln ähnlich. Und wenn ich oben die Spielerei mit „dulce“ angeführt habe, so begegnet bei Du Méril Ähnliches, wie: „Amore nihil gravius, nihil amore levius, nihil eo felicius“, wie ebenda auch die schon besprochenen Alliterationen sich zeigen, wenn es p. 231 heisst:

„*solum sola* me solari
soles in periculis“.

Da die betreffenden Gedichte bei Du Méril aber zweifellos romanischen Ursprungs sind, so muss für 103 wenigstens eine Beeinflussung von jener Seite, wenn nicht ebenfalls solche Herkunft angenommen werden.

Rich. Meyer¹⁾ scheint in Str. 4 von 103 eine Interpolation zu sehen. Nach dem oben dargelegten Gedankengang des Gedichtes zu schliessen, dürfte die Strophe hier ihren ursprünglichen Platz haben, wenn auch zugegeben werden muss, dass sie eine starke Anlehnung an 37, 6, 1—5 aufweist. Denn dass hier das Ursprüngliche vorliegt, glaube ich umso mehr, als der vortreffliche Leich 37, den Burkhardt²⁾ mit, wie mir scheint, nicht zureichenden Gründen für das Werk eines Italieners hält, auch parodistische Nachahmung in dem Kneiplied 236 der CB. fand, wie Ehrental a. a. O. nachgewiesen hat. Wenigstens erhellt daraus, dass dieser Leich in weiteren Kreisen bekannt war, und bei der Skrupellosigkeit der lat. Rhythmendichter in der Benutzung fremden Gutes entspricht die Annahme der Entlehnung von seiten des Dichters viel besser den tatsächlichen Verhältnissen, als die der Interpolation, zumal die betreffende Strophe in 37 auch ein anderes Mass hat.

So kann man durch den Inhalt und die Anlage des Gedichtes versucht werden, es einem französischen Vaganten aus der besseren Zeit der Vagantenlyrik am Ende des 12. Jhrh. beizulegen. Dagegen spricht jedoch die unvollkommene Technik, die freilich zum Teil von der Überlieferung verschuldet sein mag, zum Teil jedoch dem Dichter zufallen wird, der sich, mit warmem Naturgefühl, sinniger Betrachtung der Natur und ästhetischer Kompositionsgabe ausgestattet, bei aller Abhängigkeit von der begrenzten Sphäre, innerhalb welcher sich die

¹⁾ R. Meyer a. a. O., p. 218.

²⁾ Burkhardt, Kultur der Renaissance in Italien, p. 232.

lat. Lyrik seiner Zeit bewegt, doch mit bemerkbarer Selbstständigkeit bewegt, ohne dass er gleiche Veranlagung in der Beherrschung der poetischen Formen und der Sprache zeigte, wie andere seiner Standesgenossen. Vielleicht möchte der Dichter ein Deutscher sein, was auch R. Meyer vermutet, und wofür insbesondere die unregelmässige Setzung des Auftaktes, der Hiatus „dulce est“, die verhältnismässig bedeutende Anzahl der auf selbständige Wörter fallenden Reime und die übersichtliche Gliederung der Strophen sprechen. Jedenfalls ist aber derselbe von der in Frankreich ausgebildeten lat. Lyrik durchaus abhängig. Denn wenn er z. B. unter ganz anderen klimatischen Bedingungen dennoch den Favonius als den Frühlingswind wirken lässt, so beruht dies nicht auf der Selbstbeobachtung, sondern auf der litterarischen Tradition, die ein thatsächliches Verhältnis in den Naturbedingungen Italiens aus dessen Litteratur in die Dichtung der französischen Rhythmendichter überleitete, woraus sie auch der Deutsche dann geschöpft haben mag. Und wenn auch hier wieder der bei französischen Dichtern so beliebte Blumenduft vorkommt, so kann dies bei der häufigen Berührung der deutschen mit den französischen Fahrennden und bei dem dadurch herbeigeführten Austausch von Formen und Ideen nichts über die Herkunft entscheiden. Sicher werden jedoch leichter solche in die Sinne fallenden Einzelheiten inhaltlicher Art übernommen, als man die entlehene Form, die nur durch längere Übung zu eigen wird, mit vollendeter Kunst handhaben lernt.

103 a. „*Nû suln wir alle vröude hân*“.

Nû suln wir alle vröude hân,
 diu zît mit sange wol begân;
 wir sehen (schöne) bluomen stân,
 diu heide ist wunderlich getân.
 Tanzen, reien, springen wir (wol?¹)
 mit vröude und ouch mit schalle!
 daz zimet kinden als ez sol
 nû schimpfen mit dem balle.
 min vrouwe ist ganzer tugende vol,
 ich weiz wie'z ir gevalle.

Das Schema der deutschen Strophe schliesst sich an das der 5. lat. enge an. Die 4 ersten Zeilen sind regelmässig gebaut; doch ist vor „bluomen“, wie E. Martin a. a. O., p. 49 bemerkt, wohl ein attributives Adjektiv ausgefallen. Diese 4 Zeilen haben durchweg einsilbigen Auftakt und einsilbige Senkung.

¹) Bartsch, D. Liederdichter, p. 294.

Der Reim ist wie in den 4 ersten Zeilen der 5. lat. Strophe stumpf. Die 6 letzten Zeilen wechseln regelmässig zwischen vierhebigen, stumpf und dreihebigen, klingend gereimten. Auch sie haben mit Ausnahme der 5. Zeile alle einsilbigen Auftakt. In der 7. Zeile wird, wie E. Martin bemerkt, „guoten“ zu streichen sein. Senkungen sind auch hier nirgends ausgefallen. Die 5. Zeile hat reimlosen stumpfen Ausgang; die 7. und 9. Zeile reimen einsilbig, rein stumpf; die 6., 8. und 10. Zeile sind mit zweisilbig reinem, klingendem Reim belegt. Die Schemata der 5. lat. und der deutschen Strophe sind also:

Lateinische Strophe: 1. Stollen: (8) 7 — — a (x) + (8) 7 — — a;
 2. Stollen: 7 — — a (x) + (8) 7 — — a;
 Abgesang: (8) 7 — — x + (7) 6 — — b,
 7 — — x + (7) 6 — — b,
 (8) 7 — — a + (7) 6 — — b.

Deutsche Strophe: 1. Stollen: (8) 7 — — a + (8) 7 — — a;
 2. Stollen: (8) 7 — — a + (8) 7 — — a;
 Abgesang: 7 — — x (c) + (7) 6 — — b,
 (8) 7 — — c + (7) 6 — — b,
 (8) 7 — — c + (7) 6 — — b.

Der Unterschied beschränkt sich auf die abweichende Reimverbindung in den 7-Silbern des Abgesanges, die aber ebenso in der 1. und 4., vielleicht auch in der 5. lat. Strophe gegeben ist, wenn in dieser statt des Plurals „primordium“ gesetzt wird.

Rich. Meyer¹⁾ hält die deutsche Strophe für ein Flickwerk aus drei verschiedenen Stücken, die er als Frühlingslied, Aufforderung zu Tanz und Spiel, Minneformeln bezeichnet. Und in der That macht die Strophe formell und inhaltlich den Eindruck einer schwerfälligen Kompilation, in der mit Mühe und Not Heterogenes zusammengeklebt ist, um einem vorliegenden Schema notdürftig gerecht zu werden. Wie wenig selbständig auch der lat. Dichter immer ist, so hat er das entlehnte Kapital doch wenigstens glücklich verwendet und vielleicht auch etwas vermehrt. Er baute ein einheitliches Ganze auf, während dies dem deutschen Dichter nicht in gleichem Masse gelungen ist. Wenigstens kann ich keinen rechten Zusammenhang zwischen den zwei letzten Zeilen mit ihrem Lob der Herrin und der vorhergehenden Aufforderung entdecken. Denn: wir wollen fröhlich sein, weil ich weiss, dass es meiner Geliebten gefällt, ist mindestens ein eigenartiger Gedankengang; es müsste denn das vorausgehende „wir“ als

¹⁾ Rich. Meyer a. a. O., p. 218.

„Pluralis majestaticus“ aufgefasst werden, wogegen aber der gesellschaftliche Ton spricht. Ausserdem begegnet dem Dichter in seinen wenigen Zeilen eine ärmliche Wiederholung: Z. 1 „nû suln wir alle *vröude* hân“ und Zeile 5 u. 6: „springen wir *mit vröude*“, und der Konjunktiv „gevalle“ in der letzten Zeile verdankt doch augenscheinlich nur der Reimnot, nicht dem logischen Verhältnis seine Verwendung. Nun hält sich die deutsche Strophe ganz an das lat. Schema. Die mehrmalige Wiederholung einer Zeile, besonders des 7-Silbers und damit verbundener Reihenreim, wie in der 5. lat. Strophe, ist in dem lat. Strophenbau des 12. Jhrh. sehr gebräuchlich, und es bedarf daher zur Erklärung seines Vorkommens in dem lat. Gedichte nicht der Annahme, dass das deutsche Gedicht, das ausserdem wegen seines überschlagenden, reinen, stumpfen und klingenden Reims im Abgesang nicht sehr alt sein kann, das Vorbild abgegeben habe. R. Meyer hat nun 103a wegen des Reims der 4 ersten Zeilen mit 98a bezüglich seiner Herkunft in nähere Verbindung gebracht. Was jedoch die Reimwörter selbst betrifft, so sind hân, gân, stân, gefân in der mhd. Lyrik als solche zu häufig, um darin die Eigentümlichkeit eines Dichters zu erkennen. Die Stellung der Reime war aber für den deutschen Nachahmer von 103 ebenso in der 5. Strophe, wie für den von 98a in 98 gegeben. Freilich würde sich 103a mit „nû“ gut an 98a anschliessen. Aber abgesehen von der Wiederkehr der „bluomen“ und der „heide“, die R. Meyer auch bedenklich schien, ist doch eine solche Verbindung: 98a „davon mac uns vröude nimmer mêr zergân“ mit 103a: „nû soln wir alle vröude hân“ wegen ihrer Geschwätzigkeit auch bei recht bescheidener Meinung von der Leistungsfähigkeit des Dichters demselben doch kaum zuzutrauen. 98a wird wohl unter dem Einfluss von 98 seine fünfzeilige Strophe erhalten haben. Dass aber die 4 ersten Zeilen von 103a eine Fortsetzung von 98a nach dem gleichen Vorbild wegen der gleichen Reime sein sollen, sagt mir um so weniger zu, als in 98a die Daktylen des Vorbildes unverkennbar nachgeahmt sind, was bei jener Annahme doch auch für die betreffenden Zeilen von 103a zu erwarten wäre, wovon sich aber nicht die geringste Spur zeigt. Ich bleibe daher bei der durch die Überlieferung nahegelegten Ansicht, dass 103a eine formelle Nachbildung von 103, speciell von dessen 5. Strophe ist, dass dagegen 103a mit 98 nichts zu thun hat. Doch stimme ich R. Meyer darin bei, dass 98a und 103a von demselben Dichter sein können. Die beiden lat. Gedichte 98 und 103 halte ich aber gegenüber den deutschen Strophen für original.

116. „*Tempus transit gelidum*“.

Die 4 Strophen dieses Frühlingsliedes zeigen in technischer Beziehung einen recht kunstvollen Aufbau. Die 1. Strophe hat 10 Zeilen, von denen jedoch zwei durch Binnenreim zerlegt sind, so dass sie zwölfzeilig wird. Die 3 anderen Strophen sind in der Grundlage zwölfzeilig, werden aber durch Einführung des Binnenreims vierzehnzeilig. Durch diese freie Gruppierung verschiedener rhythmischer Elemente wird der Vagantenstrophe das Monotone ihres Schemas benommen und mit dem lebhafteren Gang zugleich durch die grössere Fülle nahegerückter Reime eine mehr in die Sinne fallende musikalische Klangwirkung erzielt. Diese sinnliche Frische und Lebendigkeit erreichte der Dichter nicht zum geringsten Teil dadurch, dass er die Strophen nicht einseitig aus Vagantenzeilen kombinierte, sondern jambische 15-Silber mit jenen mischte. Durch die planvolle Anordnung dieser Elemente ist es zugleich gelungen, den Strophen eine deutliche Gliederung zu geben, wenn dieselbe auch nicht durch den logischen und grammatischen Bau Unterstützung gefunden hat.

Den 1. Stollen jeder Strophe bildet die $2 \times$ gesetzte Vagantenzeile. Daran schliesst sich der Abgesang, der in der 1. Strophe aus zwei, in den 3 anderen aus je 4 sechsilbigen Kurzzeilen besteht. Darauf folgt in neuem Masse der 2. Stollen, der aus dem $2 \times$ gesetzten jambischen 15-Silber besteht und in $4 + 4 + 7$ aufgelöst ist. So stehen die 3 Glieder jeder Strophe zu einander in einem harmonischen arithmetischen Verhältnis ihrer Elemente, dessen Grundlage die Zweizahl ist. Trotz der Künstlichkeit bleibt die Strophe durch diese Ordnung übersichtlich. Das Schema ist also:

1. Stollen: $2 \times (7 \text{ — } + 6 \text{ — } \text{—})$;

Abgesang: $2 \times$ (resp. $4 \times$) $6 \text{ — } \text{—}$;

2. Stollen: $2 \times (4 \text{ — } + 4 \text{ — } + 7 \text{ — } \text{—})$.

Die Einheitlichkeit der Strophe hat der Dichter dadurch gewahrt, dass er sämtliche klingend schliessenden Zeilen einer Strophe durch denselben Reim gebunden hat. Dagegen trägt der Wechsel des Reims in den jambisch schliessenden Zeilen zur sinnfälligen Gliederung bei, wenn er auch nicht das Glied schliesst.

E. Martin fasste die jambischen Zeilen als trochäische mit einsilbigem Auftakt auf, um so die Einheitlichkeit des Masses zu wahren. Der übereinstimmende Bau der Zeilen 7 bis 12 (14) in jeder Strophe erfordert jedoch, wie mir scheint, dass man sie als jambische behandelt, denn selbst wenn ein Trochäus, wie in 1, 9; 1, 12 und 4, 14 die Zeile

beginnt, ist doch die 7-Silbigkeit gewahrt und der Ausgleich durch Tktw. hergestellt. Wo aber solche Zeilen als troch. mit einsilbigem Auftakt aufzufassen sind, da ist das einzige zuverlässige Kriterium dafür, dass eine gewisse Unregelmässigkeit in der Setzung und Weglassung des Auftaktes waltet, was ich hier nicht erkennen kann. Wie aber die Regelmässigkeit in diesem Falle das Gedicht ganz in Übereinstimmung mit der lat. Rhythmentechnik setzt, so muss auch in den fraglichen Zeilen eine mit Bewusstsein und Absicht gesetzte rhythmische Reihe gesehen werden.

Dass in der That diese Zeilen als jambische und selbständige aufzufassen sind, zeigt mir auch die Art, wie die beiden den troch. 6-Silbern folgenden 4-Silber gebaut sind. Wo man nämlich in demselben Masse erweiterte, da begegnen im Gefolge eines troch. 7-Silbers gewöhnlich troch. 3-Silber oder jamb. 4-Silber als refrainartige Wiederholung der 3, resp. 4 letzten Silben. Infolgedessen kommen nach dem troch. 7-Silber 4-Silber mit jambischem Gange vor, wie unter anderem in CB. 45:

Grates ago Veneri — — — — — a
que prosperi — — — — — a,

deren Zusammengehörigkeit sich auch durch den Reim erweist. Wo aber, wie in CB. CXXX auf einen troch. 6-Silber ein jambischer 4-Silber folgt, da tritt er nicht als Wiederholung, sondern als Übergang aus dem troch. in jambisches Mass selbständig und mit neuem Reim versehen auf:

talium si fidem — — — — — a
incurreret — — — — — b
desereret — — — — — b.

Dasselbe Verhältnis zeigt sich auch in 100 und 140, wo die den 6-Silbern folgenden 4-Silber sich durch eigenen Reim als selbständige, jambische Zeilen ausweisen. Viersilbige jambische Zeilen nach troch. 7-Silbern erscheinen also in der Regel nur einzeln und können als rhythmische Wiederholungsglieder der 4 vorausgehenden Silben gelten, mit denen sie auch reimen. Viersilbige jambische Reihen nach troch. 6-Silbern erscheinen gewöhnlich gepaart als Auflösung eines jambischen 8-Silbers und stehen unter sich in Reimverbindung. Während sie demnach dort trotz ihres jambischen Aussehens wegen ihres engen Anschlusses an die vorausgehende Zeile den Eindruck des gleichen Masses machen, tritt hier ein entschiedener Wechsel im Tonfall ein. Wenn aber der Dichter in 1, 9 und 4, 14 vermieden hat, durch eine naheliegende Umstellung den reinen Tonfall der jambischen Zeile herzustellen, so beweist dies um deswillen nichts gegen meine Auffassung, weil er

damit nur dem sehr verbreiteten Gebrauch Folge leistete, die jambischen Reihen mit einem Trochäus einzuleiten, wie unter anderem das Gedicht No. 32 des Anonymus von St.-Omer unter 24 zweifellos jambischen Reihen 11 mit trochäischem Eingang hat.

116a. „*Vrouwe, ich bin dir untertân*“.

Vrouwe, ich bin dir untertân,
des lâ mich geniezen;
ich diene dir sô ich beste kan,
des wil dich verdriezen.
Nû wiltu mine sinne
mit dime gewalte sliezen;
nû wolt ich dîner minne
vil stüege minne niezen.
Vil reine wîp,
dîn schœner lip
wil mich ze sêre schiezen;
ûz dime gebote
ich nimmer kome, (chume)
ob'z alle (-iu?) wibe hiezen.

Es ist interessant, mit den kunstvoll gebauten lat. Strophen die deutsche in formeller Beziehung zu vergleichen. Die Ähnlichkeit ist nicht zu verkennen. Der erste Doppelstollen wird auch hier durch $2 \times (7 \sim - + 6 - \sim)$ gebildet, wobei jedoch die 2. vierhebige Zeile abweichend von der lat. einen einsilbigen Auftakt hat. Darauf folgt der vierzeilige Abgesang, dessen dreihebige Zeilen sämtlich Auftakt haben. Abweichend von der lat. Strophe setzt der deutsche Dichter den überschlagenden stumpfen und klingenden Reim fort. Der 2. Stollen umfasst die 9. bis 12. Zeile nach Schmellers Anordnung. Die 9. und 11. Z. sind jedoch, wie oben geschehen, zu trennen. Der Tonfall in diesen Zeilen harmoniert durchaus mit den entsprechenden jambischen Zeilen des lat. Gedichtes. Auch die Reimverbindung ist in analoger Weise durchgeführt, indem die beiden Paare zweihebiger Verse eigene Reime haben, die dreihebigen aber mit den entsprechenden Zeilen der Strophe in Reimverhältnis stehen.

Nun zeigt sich der Verfasser des lat. Gedichtes aufs genaueste mit den Regeln der lat. Rhythmentechnik vertraut. In mässiger Anzahl tritt Tktw. auf; denn nur $3 \times$ begegnet ein solcher in den jambischen 7-Silbern an Stellen und in einer Form, wo und wie sie diese Zeilenart gewöhnlich zeigt. Sonst ist das Zeileninnere regelmässig gestaltet. Die jamb. Zeilen-

schlüsse sind alle wenigstens durch ein dreisilbiges Proparoxytonon, die troch. durch ein zwei- oder mehrsilbiges Paroxytonon gebildet. Einsilbige Schlüsse sind durchaus gemieden. Überzählige Silben im Innern, Auftakt und Hiatus fehlen gänzlich.

Der Reim ist in den jambisch schliessenden Zeilen stets zweisilbig rein stumpf, in den troch. ausgehenden zweisilbig rein klingend und hat die Stellung: ababbb(bb)ecbddd.

In der deutschen Strophe fallen nirgends Senkungen aus. Dass sie einige troch. Zeilen der lat. Strophen durch solche mit einsilbigem Auftakt ersetzt, ist bereits bemerkt und entspricht dem, was wiederholt bei anderen Gedichten gefunden wurde. Die jambisch ausgehenden Zeilen schliessen einmal mit einem dreisilbigen Wort (*ündertân*); in den übrigen Fällen tritt ein Einsilber auf, der aber in Analogie mit dem lat. Schluss trotz seines logischen Wertes als Vollwort durch seine Verbindung mit einem vorangehenden bestimmenden Satzglied an dieses den Hochtön abtritt und sich mit einem Nebentön begnügt. Da auch stets der gleiche Vokal zwischen diese beiden Hebungen tritt, nämlich ein schwaches e, so stimmen diese Schlüsse nicht allein durch die Abstufung der Intensität des Tones der beiden letzten Hebungen mit dem lat. Schluss vollkommen überein, sondern nähern sich auch in der Klangwirkung, indem der einsilbig stumpfe Reim durch die vorhergehende Assonanz erhöht wird. Der stumpfe Reim ist nicht durchaus rein, denn der Dichter bindet *â : a* (*untertân : kan*) und gestattet sich auch blosser Assonanz: „*gebote : kome*“. Besser sind ihm die troch. Schlüsse mit den zweisilbig klingenden Reimen geglückt, die sämtlich reine Form haben. Die Stellung des Reims ist ababecbdddbeeb.

Es ist zweifellos, dass der lat. Dichter dem deutschen in jeder Beziehung in der Technik überlegen ist. Er baut mit künstlerischem Geschick Strophen, die in der lat. Rhythmendichtung in allen Einzelheiten ihre Seitenstücke haben. Der troch. Einleitung mit der 2 × gesetzten Vagantenzeile folgt eine einseitige Erweiterung durch troch. 6-Silber, wie sie sich ähnlich schon bei Adam von St.-Victor I, 268 in der 9. Str. findet. Ebenso begegnen die symmetrisch gesetzten jambischen 8- und 7-Silber mit der Zerlegung der ersteren in 4 ◡ — + 4 ◡ — schon frühe sehr häufig. So hat nach W. Meyer¹⁾ Hilarius bei Du Méril, *Origines* p. 230 u. 250 je eine Strophe zu 4 ◡ — a + 4 ◡ — a + 7 — ◡ b, welche Form sich ganz mit dem 2. Stollen unseres Gedichtes deckt. Die Verbindung des ungetrennten jamb. 8-Silbers mit dem jamb. 7-Silber ist in

¹⁾ Wilh. Meyer, *Ludus de antichristo*, p. 172.

den CB. häufig, und in der Auflösung begegnet jener in 7, 2 und IX, 1 u. 2, wie in anderen.

Daraus scheint mir aber hervorzugehen, dass der Dichter von 116 durchaus seine Strophen in den Formen, welche eine lange Entwicklung ausgebildet hatte, dichtete. Sein persönliches Verdienst in technischer Beziehung ist nur die neue Kombination der vorliegenden Elemente. Um so weniger kann ich daher Burdach¹⁾ zustimmen, der die Form der lat. Strophen gegenüber der deutschen für die kompliziertere, durch nachträgliche Änderung entstanden hält, die statt des einen Mittelreims in der 9. Z. auch die Weise vor dem letzten Vers mit Mittelreim versehe. Es ist bei Beurteilung des gegenseitigen Verhältnisses vor allem der Umstand im Auge zu behalten, dass die Form der lat. Strophen keineswegs eine Zurückrückung der Entstehungszeit in das 13. Jhrh. fordert, sondern, da alle hier vereinigten Strophenelemente für den ganzen Verlauf des 12. Jhrh. nachweisbar sind, wird man die Möglichkeit, dass es in dieser Zeit des frischesten Formentriebes der neuerblühten lat. Rhythmenlyrik entstanden sei, nicht leicht mit guten Gründen bestreiten können. Dagegen dürfte es schwer werden, für diese Zeit eine gleich kunstvolle Strophe in der selbständigen deutschen Lyrik nachzuweisen oder wenigstens in gleicher Weise die Elemente zur Benutzung vorbereitet aufzuzeigen. Und darum halte ich das lat. Gedicht für das Original. Wenn der deutsche Dichter noch unreinen Reim hat, so hat er doch anderseits überschlagenden stumpfen und klingenden. Diesen Widerspruch in der Ausbildung der Reimtechnik — das eine weist in frühere, das andere in spätere Zeit — deute ich dahin, dass es dem Dichter schwer wurde, sein kunstvolles Vorbild nachzuahmen.

In inhaltlicher Beziehung bewegt sich das lat. Gedicht ganz in dem Rahmen der sonstigen lat. Lyrik des 12. Jhrh. Die Naturschilderung und das Mythologische dienen auch hier nur als dekorativer Aufputz. So farbenreich auch die Natur dargestellt ist, so weiss der Dichter doch diese Natur nicht zu beseelen, und es tritt dadurch nur zu deutlich hervor, dass die Naturschilderung nicht auf Selbstbeobachtung beruht, sondern mit dem Mythologischen zusammen aus der alten Litteratur zum grossen Teil erborgt ist. Nur ein intellektuelles Interesse an der Natur spricht demgemäss hie und da aus der Darstellung hervor, das zuweilen den Eindruck macht, dass es weniger der Sache als dem Glanz der Darstellung gelte. Wie wäre es sonst möglich, dass die verschiedenen Dichter dieselbe

¹⁾ K. Burdach, Reinmar der Alte, p. 159.

Sache immer wieder von einem und demselben Gesichtspunkte aus betrachten, zu demselben Resultate gelangen und sich in ihren sprachlichen Wendungen so nahe berühren!

„Charakteristisch ist“ bei 116 in sprachlicher Beziehung, wie Rich. Meyer¹⁾ bemerkt, „die Vorliebe für gesuchte Worte“, wie 3, 2 „pharetratus“, 3, 11 „reluctatus“, 4, 12 „cinnamum“. Doch auch in dem „versus“ 116 b ist Cupido als „pharetratus“ bezeichnet, wie auch „reluctantem“ und „luctatio“ zu dem Vokabelschatz Walthers von Châtillon und des Anonymus von St.-Omer gehören, und „cinnamum“, „balsamum“ bilden in den Marienliedern des 12. Jhrh. sehr häufig die Unterlage eines Vergleiches. Die Macht Cupidos, seine Dienstbeflissenheit gegen Venus und die Liebeswunden hat das Gedicht nicht bloss mit anderen Stücken der CB., sondern auch mit den Liedern von St.-Omer gemein.

So weist der Inhalt des lat. Gedichtes in gleicher Weise wie seine strophische Form darauf hin, dass der Dichter ganz im Bereich und unter dem Einfluss der lat. Lyrik des 12. Jhrh. steht. Seine Selbständigkeit und Eigenart in geistiger Beziehung beschränkt sich auf ein geringes Mass, was nicht auffallen kann, da gleiche Bildungseinflüsse zu übereinstimmenden Lebensanschauungen und die Macht der konstanten Umgebung zu typischer äusserer und innerer Ähnlichkeit führt. Denn ein Kleriker ist der Dichter wohl zweifellos. Ob er aber, wie Rich. Meyer glaubt, derselbe Fahrende ist, der sich 124, 4—5 als „scolaris“ einführt, ist mir fraglich. 132 und 116 zeigen allerdings inhaltlich und formell manches, was für sie auf einen und denselben Verfasser schliessen lässt, und ich möchte für 116 ebenso, wie für 132, einen französischen Autor ansetzen. Dass auch 124 von dem gleichen Dichter sein soll, kann ich auf Grund der Technik nicht erkennen. Nur so viel scheint mir wahrscheinlich, dass der trochäische 10-, resp. 11- und 12-Silber, wie ihn 124 hat, mit seiner Verlegung der Cäsur nach der Anzahl der Silben einer Zeile von der 4. zur 5. und 6. Silbe eine spezifisch französische Form ist, so dass für 124 daraus, wie aus anderem, die Herkunft von einem Franzosen wahrscheinlich wird. Und auch an dem Bau der Strophen von 111 kann ich nichts finden, was die Vermutung R. Meyers, dass auch dieses demselben Verfasser angehöre, bestätigte. Soviel ist sicher, dass die Strophenform von 124: $2 \times (7 - a + 7 - a + 6 - b)$ in der religiösen französischen Lyrik, besonders bei Adam von St.-Victor, und auch in der weltlichen des 12. Jhrh. weit verbreitet ist. Aber

1) Rich. Meyer a. a. O., p. 222.

dieser Ton hat mit dem von 116, 124 und 132 nichts gemein. Höchstens könnte die Stileigentümlichkeit von 111, dessen Autor es liebt, durch Wiederaufnahme gebrauchter Worte rhetorisch zu wirken, in schwacher Ausbildung bei 116 wiedergefunden werden. Denn wie dort: „*floret tellus floribus . . . floret et cum gramine; Venus assit omnibus . . . assit cum Cupidine, assit iam iuvenibus; in amatas puellas, quæ amantes munerat*“ (Patzig), so findet sich hier in ähnlicher Weise bei 116: „*avis modulatur, modulans letatur; fidem cum iuravi, fidem violavi*“. In 124 und 132 tritt Ähnliches dagegen nicht auf. Dazu kommt in 132 die Neigung zur Allitteration (*roseo rubore; caret carie; flos florum*), die in den 3 anderen Gedichten nicht begegnet. In der Reimtechnik steht aber 124 entschieden hinter 111 und 116 zurück, denn es mischt unter reine, zweisilbig klingende und drei- oder zweisilbig stumpfe Reime $6 \times$ einsilbige Assonanz und $2 \times$ einsilbig stumpfen Reim, während bei 111 und 116 alle Reime rein zwei- oder dreisilbig stumpf oder klingend sind, 132 aber die ältere Form der in den 7-Silbern nichtreimenden Vagantenzeile hat, in den Zeilenschlüssen aber rein zweisilbig klingend gebunden ist.

Taktwechsel hat 116 in den troch. 6-Silbern nicht, während 124 in derselben Zeilenart $6 \times$ solchen aufweist; 111 besteht aber nur aus troch. 7-Silbern, und 132 läßt in 12. troch. 6-Silbern $3 \times$ Wechsel des Masses eintreten.

Hiatus hat 124 in 32 Zeilen $2 \times$ zwischen den Zeilen, 111 je $1 \times$ in und zwischen den Zeilen, 116 dagegen ist ganz frei davon, und 132 hat solchen $4 \times$ zwischen den Zeilen.

So zeigen die 4 Gedichte in der Technik Differenzen, die sich schwer erklären lassen, wenn man für sie einen und denselben Verfasser annehmen will. Dagegen sind die Abweichungen von der regelmässigen Form meist von der Art und Zahl, wie sie (abgesehen von dem Hiatus in den Zeilen) bei französischen Rhythmendichtern allgemein vorkommen. Nirgends aber treten Auftakt und Überschuss von Silben, die auf deutsche Einflüsse hinweisen, in den Zeilen auf. Daher glaube ich, dass man mit einigem Recht in den Autoren dieser Gedichte Franzosen sehen darf. Dann fällt aber die Annahme der Originalität von 116a in sich zusammen. Es fragt sich nur noch: Wie steht es mit der Autorschaft von 111a, 116a, 124a und 132a, die Rich. Meyer geneigt ist, einem und demselben Nachahmer zuzuschreiben?

111a ist unzweifelhaft eine recht inhaltsarme Nachahmung der in 111 gegebenen Form. Die von Rich. Meyer nachgewiesene Formel dürfte dem Nachdichter durch die 3. Str.

von 111: „Venus, que est et erat, tela sua proferat“ in das Gedächtnis gerufen sein, und er wird sie zur Ausfüllung des Schemas benutzt haben. Doch gelang ihm dabei nicht, neben der Anzahl von Silben und dem trochäischen Fall auch das Reimverhältnis zu wahren. „Nû sîn stolz und hövesch“ ist eine Aufforderung, die sich zwanglos an die Charakteristik der Venus in den lat. Strophen anschliesst. Wie daher in der Form Übereinstimmung im Wesentlichen herrscht, so erweist sich die deutsche Strophe inhaltlich nur als eine aus dem lat. Gedicht gezogene Folgerung. —

Zu 116a hat Rich. Meyer nahestehende Wendungen in CB. CCII, p. 97 gefunden, das, abgesehen von dem Refrain, ganz die Form des vorausgehenden lat. Krämerliedes hat, dann in 124a für 4 Zeilen und in Nib. 54, 3 für die 3. Zeile. Zu der 2. und 4. Zeile könnte auch noch aus dem Eggenliet 43: „des lât iuch niht verdrießen“ und „er möht ir wol genießen“ angeführt werden. So macht 116a in der That den Eindruck einer Kompilation, deren stilistische Einförmigkeit mit ihrem steten Wechsel von *ich* und *du*, *mich* und *dich*, *mir* und *dir*, *min* und *din*, der wiederkehrenden Konstruktion mit *wil*, *wiltû*, *woltich*, *wil mich*, der Wiederholung von *nû* gewiss keine hohe Meinung von dem Können des Dichters erwecken kann. Ebensowenig vermag in den beiden Zeilen: „nû woltich diner minne vil stiege minne nießen“ kaum etwas anderes gesehen werden, als eine durch Gedanken- und Wortarmut hervorgerufene Tautologie zur Ausfüllung des Schemas, und in der folgenden Zeile muss „vil“ schon wieder als Flickwort dienen. Auf den ungeschickten Ausdruck: „dîn schœner lip wil mich ze sêre schießen“ hat schon E. Martin hingewiesen, und derselbe mag, wie Rich. Meyer bemerkt, aus 124a: „Vênus wil mich schießen“ entnommen sein. Besonders aber scheint mir das letzte Reimwort (hießen) in so gezwungener logischer Verbindung zu stehen, dass es nur dem Reimbedürfnis seine Aufnahme verdanken kann.

124a steht formell in genauester Übereinstimmung mit 124. Das Schema von diesem ist in den 5 Strophen: 2 × (5 — a + 6 — b), 6 — + 6 — b, 4 — + 6 — b. Ebenso hat die deutsche Strophe: 5 — a + 6 — b, (6) 5 — a + 6 — b, (7) 5 — + 6 — b, 4 — + 6 — b. In der lateinischen wie in der deutschen Strophe sind die 2 ersten Langzeilen zerlegt und durch überschlagenden Reim gebunden. Weniger deutlich tritt dagegen die Trennung der 3. und 4. Langzeile hervor; doch ist auch in der ersteren bei den lateinischen wie bei den deutschen Strophen die weibliche Cäsar nicht zu verkennen, da sie durch Assonanzen die Auf-

merksamkeit auf sich zieht. Nur die 4. lat. Strophe widerstrebt dem Schema, insofern hier die 4. Zeile die männliche Cäsur nach der 4. Silbe vernachlässigt. Ebensovienig ist aber auch der Bau dieser Zeilen in der deutschen Strophe gelungen.

Reimart und Reimstellung des deutschen Gedichtes stimmen mit demjenigen der lat. Strophen überein. Doch ist der Reim der lat. Strophen so unvollkommen, dass es nicht gut in die bessere Zeit der Ausbildung der Reimtechnik gesetzt werden kann, es müsste denn angenommen werden, dass es das Produkt eines geringeren Autors sei. Nach seinem Inhalt dürfte es in die Zeit fallen, wo die hier ausgesprochene Missachtung des Laien („estimetur autem laicus ut brutus“) Kennzeichen der realen Verhältnisse war und sich als Begleiterscheinung der Erfolge der geistlichen gegenüber der weltlichen Macht bis in die niedrigsten Kreise verbreitete. Kann daher das Gedicht wohl aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammen, so spricht auch die Zeilenverbindung 4 — — + 6 — —, 5 — — + 6 — —, 6 — — + 6 — —, die besonders von Abaelard in den Hymnen gepflegt wurde, nicht gegen diese Ansetzung. Vielleicht ist es von diesem selbst, der auch den Reim mit ziemlicher Nachlässigkeit behandelt, vielleicht ist es aber auch von einem seiner zahlreichen Schüler. Jedenfalls weist es bezüglich seines Ursprungs nach Frankreich, da dem Dichter nach seinem Urteil über den Laien die Dichtung „de Phyllide et Flora“ könnte bekannt gewesen sein.

Es lässt sich also wohl annehmen, dass das lat. Gedicht für die deutsche Strophe das Vorbild war, zumal auch diese sich inhaltlich an die 5. lat. Strophe gut anschliesst. Denn an das hier verkündigte Recht des Scholaren zu lieben und um Liebe zu werben schliesst sich ungezwungen die thatsächliche Liebeswerbung an. Auf die mehrfache Übereinstimmung in Inhalt und Reim mit 116a und 111a ist schon hingewiesen. Wie in 116a findet sich auch hier die Wiederholung gleicher Konstruktionen und die durch die ganze Strophe gehende Gegenüberstellung der 1. und 2. Person. Das „lâ mich des geniezen“ und das „lâ mich, kuniginne, dîner minne niezen“ zeigen gewiss nicht Gedanken- und Wortfülle.

R. Meyer mag daher Recht haben, wenn er in den Autoren von 111a, 116a und 124a einen und denselben Nachahmer der entsprechenden lateinischen Lieder sieht. Vielleicht gehört demselben auch 132a an. Ob ebenderselbe auch 137a gedichtet hat, ist fraglich. Die Reimwörter „vliezen“ und „verwîzen“ könnten wohl aus Vorliebe für so klingende Reime entstanden sein und auf denselben Dichter hinweisen, der in 116a

„geniezen : verdriezen : sliezen : niezen : schiezen“ und in 124a „geniezen : schiezen : niezen : verdriezen“ reimt. Ebenso begegnet in 137a „guot : muot“ und in 132a „guot : tuot : huot : muot“, eine Übereinstimmung, die bei dem häufigen Auftreten dieser Reimwörter in der mhd. Dichtung nicht viel für den Zweck der Ermittlung gleicher Urheberschaft beweisen kann, immerhin aber neben der sonstigen stilistischen Unbeholfenheit, wie sie die 4 Gedichte übereinstimmend zeigen, zu beachten ist.

45. „Grates ago Veneri“.

Der künstliche Strophenbau von 116 wird von dem des Leichs 45 noch übertroffen. Die Grundlage ist auch da die Vagantenzeile, die aber eine mannigfaltige Modifikation erfährt, welche selbst wieder in jeder Strophe anderer Art ist. In der Str. 1 liegt das Schema zu Grunde:

1. Stollen: $7 \text{ — } \text{a} + 4 \text{ — } \text{a}, 7 \text{ — } \text{b} + 4 \text{ — } \text{b};$
1. Abgesang: $4 \text{ — } \text{c} + 4 \text{ — } \text{c} + 6 \text{ — } \text{d};$
2. Stollen: $7 \text{ — } \text{e} + 4 \text{ — } \text{e}, 7 \text{ — } \text{f} + 4 \text{ — } \text{f};$
2. Abgesang: $4 \text{ — } \text{g} + 4 \text{ — } \text{g} + 6 \text{ — } \text{d}.$

In der 2. Str. tritt im Abgesang an die Stelle von $6 \text{ — } \text{d}$ bloss $3 \text{ — } \text{d}$. Die 6. Str.: „Res utrique placuit“ setzt statt $4 \text{ — } \text{a}$ und $4 \text{ — } \text{e}$ in den Stollen $7 \text{ — } \text{a}$ und $7 \text{ — } \text{e}$ und beschränkt den Abgesang auf $3 \text{ — } \text{d} + 3 \text{ — } \text{d}$. Der 3. Str. fehlt in der 1. Zeile eine Silbe, wo vielleicht „hanc“ vor „metam“ zu ergänzen ist; dagegen möchte „mea“ in der 3. Z. zu streichen sein. Das Schema stimmt dann im ganzen zu dem der 1. Str.; nur hat der 1. Abgesang $7 \text{ — } \text{c} + 4 \text{ — } \text{c} + 3 \text{ — } \text{d}$, und der 2. Abgesang ist auf $3 \text{ — } \text{d}$ zusammengeschrumpft.

Am künstlichsten ist aber der Bau der 4. u. 5. Str., die zusammen eine Einheit bilden mit dem Schema:

1. Stollen: $8 \text{ — } \text{a} + 8 \text{ — } \text{a};$
1. Abgesang: $(4 \text{ — } \text{b} + 4 \text{ — } \text{b} + 3 \text{ — } \text{c}) + (4 \text{ — } \text{d} + 4 \text{ — } \text{d} + 3 \text{ — } \text{c} + 4 \text{ — } \text{c}) + (7) 6 \text{ — } \text{e};$
2. Stollen: $8 \text{ — } \text{f} + 8 \text{ — } \text{f};$
2. Abgesang: $(4 \text{ — } \text{g} + 4 \text{ — } \text{g} + 3 \text{ — } \text{h}) + (4 \text{ — } \text{i} + 4 \text{ — } \text{i} + 3 \text{ — } \text{h} + 4 \text{ — } \text{b}) + (7) 6 \text{ — } \text{e}.$

Die Basis der Stollen dieser Strophe ist die Stabatzeile, d. h. die Zerlegung des troch. 15-Silbers in $8 \text{ — } + 7 \text{ — }$. Die 8-Silber sind in beiden Stollen $2 \times$ gesetzt, worauf $2 \times$ der 7-Silber folgt, der aber in $4 \text{ — } + 3 \text{ — }$ zerlegt und in seinem ersten Teil verdoppelt auftritt. In der 2. Hälfte des Abgesangs ist dann 3 — noch einmal durch 4 — erweitert. Den Abschluss des Abgesangs bildet ein troch. 6-Silber, der $1 \times$ einsilbigen Auftakt und $1 \times$ eine Zusatz-

silbe mit Daktylus im Zeileninnern aufweist. Sonst begegnet Tktw. nur noch einmal. Die Zeilenschlüsse sind durchaus regelmässig gebaut, und der stumpfe wie der klingende Reim ist stets rein zweisilbig. Hiatus findet sich nur einmal in den Zeilen.

Die kunstvolle Reinheit der Form und die gewandte sprachliche Darstellung lassen den Dichter nach der formellen Seite hin nicht als den geringsten unter den Vaganten erscheinen. Die Reime fliessen ihm geradezu in überreicher Fülle zu. Um so mehr ist zu bedauern, dass der Dichter keinen edleren Stoff besingt. Der Schmutz gemeinster Sinnlichkeit wird mit einer ekelerregenden Offenheit und schamlosen Ausführlichkeit und Deutlichkeit ausgesprochen.

Im Einzelnen zeigt das Gedicht sowohl in der Technik, als auch in der Sprache mit einer Reihe anderer Stücke der CB. nahe Berührung. Wie z. B. 116 b, das eine in manchem recht bezeichnende Deutung der bildlichen Darstellung Amors gibt, welche die verschiedenen Weisen aufzählt, wodurch wir in Liebe vereinigt werden, nämlich: „Visus, colloquium, tactus compar laborum“, so beginnt Str. 2 von 45: „Visu, colloquio, contactu, basio frui virgo dederat“. Da in 116 b ebenso wie in 116, 3 Amor als „puer pharetratus“ und „alatus“, was aus Ovid, Eleg. I, 10 stammen könnte, genannt wird, so könnte 45 auf denselben Verfasser wie 116 zurückgehen, mit dem es grosse Übereinstimmung in der Technik, im Stil und in der Lebensauffassung zeigt. Ebenso liesse sich zu einer Anzahl anderer Leiche der CB., die das Liebesthema in demselben lasciven Ton behandeln, eine Beziehung finden, die ebenso sehr für denselben Verfasser spricht, wie der sinnliche Charakter dieser Dichtungen viel mehr den leidenschaftlichen, dem Moment lebenden Franzosen kennzeichnet, als dass das ernstere Wesen des Deutschen darin gefunden werden kann. Ich glaube daher, dass 45 von einem Franzosen herrührt, dem vielleicht Ovid, Eleg. I, 5, 14 ff., zum Muster gedient hat.

84. „*Tange sodes cytharam*“.

Dem vorher besprochenen Gedichte reiht sich 84 ebenso durch die freie Art des Strophenbaus, als durch den sittlichen Charakter seines Verfassers an. Es gehört wahrhaft keine Prüderie und moralische Engherzigkeit dazu, um vor diesem splinternackten Realismus und dieser ungezügelten, genussüchtigen Sinnlichkeit einen Abscheu zu bekommen. Wie kunstvoll daher auch die Strophen aufgebaut sind, und mit wie grosser Leichtigkeit auch der Dichter die Sprache, den Rhythmus und den Reim handhabt, so entbehrt doch das Gedicht wegen

seiner gemeinen Gesinnung des ästhetischen Wertes. Die Form der Strophe ist jedoch eigenartig genug, um ihren Aufbau genauer zu betrachten.

Die 4 Strophen sind in den beiden Stollen jeder einzelnen übereinstimmend so gestaltet, dass je zwei ungetrennte Vagantenzeilen einen Stollen bilden, während der Abgesang in den 5 Strophen verschieden geformt ist. Derselbe hat zur Basis den jambischen 8-Silber, der in der 1. Strophe $4 \times$ in ungetrennter Form erscheint, worauf als refrainartige Wiederholung eine Zeile von 3 Silben folgt, die also nur die 3 im jambischen Schlusse notwendigen Silben enthält, woran sich ein jambischer 8-Silber schliesst, von dem jedoch die erste tonlose Silbe ausgefallen ist. In der 2. Strophe ist der jambische 8-Silber im Abgesang auch $4 \times$ gesetzt; allein der 2. und 4. sind getrennt und durch Einsetzung von Binnenreim in Einklang mit dem Ende der Zeile gesetzt. Daran schliesst sich wieder, wie in der 1. Strophe, ein reimtragender 3-Silber, der verdoppelt ist, wofür der 5. 8-Silber der 1. Strophe fehlt. Der Abgesang der 3. Strophe bringt wieder zunächst 4 jambische, ungetrennte 8-Silber, von denen aber der 3. um die erste unbetonte Silbe gekürzt ist. Im Übrigen stimmt der Abgesang mit dem der 1. Strophe überein. In der 4. Strophe ist der Abgesang auf 4 jambische 8-Silber gekürzt, wovon der vorletzte in $4 \cup - + 4 \cup -$ zerlegt ist. Das Schema der Strophen ist sonach:

1. Strophe: 1. Stollen: $2 \times (7 \cup - x + 6 - \cup b);$ } in allen Str.
 2. „ $2 \times (7 \cup - x + 6 - \cup b);$ } gleichgebaut.
 Abgesang: $4 \times 8 \cup - c + 3 \cup - c + (8) 7 \cup - c.$
 2. Strophe: „ $8 \cup - c + 4 \cup - c + 4 \cup - c + 8 \cup - c$
 $+ 4 \cup - c + 4 \cup - c + 3 \cup - c + 3 \cup - c.$
 3. Strophe: „ $8 \cup - c + 8 \cup - c + (8) 7 \cup - c + 8 \cup - c$
 $+ 3 \cup - c + (8) 7 \cup - c.$
 4. Strophe: „ $8 \cup - c + 8 \cup - c + 4 \cup - c + 4 \cup - c$
 $+ 8 \cup - c.$

Die troch. Zeilen sind regelmässig gebaut. Nur in 4, 5 tritt einsilbiger Auftakt auf, und in 1, 2 verlangt der Reim auf „conclavi“, „gravi“ und „suavi“ für „tanta vi“ die Annahme einer gegen die Gesetze der Rhythmik verstossenden Betonung „tantá vi“. Überzählige Silben und Taktwechsel hat das Gedicht in den Vagantenzeilen nicht.

Mit ungleich geringerer Strenge sind die jambischen Zeilen gebaut, wo $6 \times$ in den ungetrennten 8-Silbern Taktwechsel vorkommt und $3 \times$ die erste unbetonte Silbe ausgefallen ist. Die Taktwechsel sind in den gewöhnlichen Formen gebaut. Der Reim ist mit Ausnahme von 1, 2 regelrecht gestaltet.

Die klingenden wie die stumpfen Reime sind rein zweisilbig, in einzelnen Fällen sogar dreisilbig, doch fällt der erstere in den meisten Fällen auf Nebensilben.

Hiatus hat das Gedicht je einmal in und zwischen den Zeilen.

Wie das Gedicht in dem in älterer Schrift überlieferten Teile der CB. steht, so enthält es auch nichts, was nötigte, dasselbe für besonders jung anzusehen und es etwa in das 13. Jhrh. zu rücken. Vielmehr spricht die ungetrennte Form der Vagantenzeilen gerade für das 12. Jahrhundert.

In stilistischer Beziehung zeigt es Verschiedenes, was an die Sprache Walthers von Châtillon erinnert; denn die allitterierende und mit Worten spielende Art, wie sie in „*clavus clavo retunditur*“, „*amor amore pellitur*“, „*vinculis vinceam*“, „*tractas teneram tactu*“, „*vel suavius utere suavi*“, „*carneo calcanda est calcaneo*“, dann die Wiederaufnahme desselben Wortes, wie das viermal wiederholte „*prior*“ in Str. 2 und endlich die Reinspielereien von Str. 2 liegen ganz im Charakter der Walther'schen Diktion. Wenn ich auf Grund dessen auch nicht wage, das Gedicht als ein Produkt Walthers zu bezeichnen, so halte ich doch für wahrscheinlich, dass es aus einem Kreise stammt, wo dessen Dichtweise bekannt war und nachgeahmt wurde. Und wenn man die Gedichte von St.-Omer als Erzeugnisse der Jugendmuse Walthers ansehen darf, so würde ihm auch kein grosses Unrecht gethan, wenn man in ihm den Dichter dieses lasciven Leiches sehen wollte, da auch in jenen wiederholt das Liebesthema in nahezu gleich frivoler Art behandelt ist. Jedenfalls weist das Gedicht aber durch seine innige geistige Verwandtschaft mit einzelnen, sicher aus Frankreich stammenden Gedichten darauf hin, dass es von dorthier eingeführt ist, und seine Technik spricht, abgesehen von dem einen harten Hiatus *in* der Zeile und dem einen Auftakt, nicht gegen diese Annahme.

3. Die verkürzte Vagantenstrophe.

Wie die Vagantenstrophe Erweiterungen über das ursprüngliche Mass hinaus erfahren hat, so tritt sie auch in einer Reihe von Gedichten der Bb. Hs. verkürzt auf. Zunächst enthält dieselbe 5 Gedichte, die aus je 4 Kurzzeilen bestehen. An diese schliessen sich 8 andere an, welche je 6 Zeilen zu einer Strophe vereinigen. Die erste Gruppe umfasst die Stücke 63, 178, XCI, 146 und 142, wovon 146 ein sprachliches Mischgedicht ist und 142 eine deutsche Anhangstrophe hat. Zu den Gedichten mit sechszeiligen Strophen gehören X, 32, LXVII, 164, 112, 191, 61 und 78. Von diesen ist 164 mit

einer deutschen Anhangstrophe versehen. Ich wende mich im Folgenden zuerst zur Betrachtung der Gedichte mit vierzeiligem, dann zu jenen mit sechszeiligem Strophenbau.

a) Gedichte mit Strophen aus 4 Kurzzeilen.

63. „*Exiit diluculo*“.

Die Grundlage der 3 Strophen von 63 ist die zweimal gesetzte, aufgelöste Vagantenzeile. Das Schema ist:

$$2 \times (7 \sim - a + 6 - \sim b).$$

Allerdings kann man Zweifel haben, ob überhaupt eine vierzeilige Strophe vorliegt. Da nämlich die 2. Strophe die in der 1. Strophe angeschlagenen Reime konsequent fortsetzt, so könnte auch eine acht- oder zwölfzeilige Strophe als Anfang einer Pasturelle vorliegen. Die in der Hs. gegebenen beiden ersten Strophen würden dann zu der 3. im Verhältnis der beiden Stollen zu dem Abgesange stehen.

Die beiden Zeilenarten sind in den beiden ersten Strophen mit Regelmässigkeit gebaut. Doch 1, 3 sowohl, als auch 1, 4 weist einen Tktw. auf. Der erstere besteht aus Einsilber, zweisilbigem Paroxytonon + Einsilber, der letztere setzt an Stelle des zweiten Einsilbers die erste tonlose Silbe eines dreisilbigen Paroxytonon. Die 3. Str. hat ebenfalls 2 Tktw. in der 1. und 2. Zeile, wovon der eine aus dreisilbigem Paroxytonon + einem Einsilber besteht, während in dem anderen an die Stelle des Einsilbers wieder die erste unbetonte Silbe eines dreisilbigen Paroxytonon tritt. Die verwendeten Einsilber sind sämtlich Hilfsörter der Sprache (3 $\times$ cum, 1 $\times$ in). 4, 3 hat eine überzählige Silbe. Die Zeilenschlüsse sind in den 7-Silbern regelmässig aus drei- und mehrsilbigen Proparoxytona, in den 6-Silbern aus zwei- oder mehrsilbigen Paroxytona gebildet. In 3, 4 ist jedoch durch die Einsetzung von „ludere“ gegen das Gesetz der rhythmischen Betonung verstossen.

Hiatus findet sich einmal zwischen den Zeilen.

Der stumpfe Reim ist in den 7-Silbern der zwei ersten Strophen rein zweisilbig, in der 3. Strophe ist er jedoch konsonantisch unrein (cespite: domine). Die klingenden Reime der 6-Silber sind in der 1. und 2. Strophe ebenfalls rein zweisilbig; in der 3. Strophe dagegen tritt falscher Reim auf (sedere: ludere).

Das Gedicht ist eine Pasturelle, wie das in 5-zeiligen Vagantenstrophen gedichtete „Lucis orto sidere“ (119) und der Leich 62: „Nos duo boni“. Mit dem letzteren besonders berührt es sich mannigfach im sprachlichen Ausdruck, wie es

auch eine ähnliche Situation darstellt wie Nro. 32 der Lieder von St.-Omer, mit dem es sich auch in der Vorliebe für diminutive Wortformen zusammenfindet, die wiederum in gleicher Weise bei 62 der CB. begegnen. Ich glaube kaum, dass die Reimwörter von 63: „puella : novella : asella : capella“ durch Zufall in 62 zweimal, teilweise sogar dreimal wiederkehren. Überhaupt scheinen die 5. und 14. Strophe von CB. 62 in den zwei ersten Strophen von CB. 63 eine Nachbildung im Vagantenmasse erfahren zu haben, was von demselben Dichter geschehen sein könnte. Doch wäre bei der technischen Reinheit der zwei ersten Strophen von 63 und der 16 sechszeiligen Strophen von 62 das Gleiche auch für die 3. Strophe von 63 zu erwarten. Ihre Mangelhaftigkeit scheint mir daher nur ein Zeichen des Ungeschicks ihres Verfassers, dessen Können nur soweit reichte, als er sich fremden Gutes bedienen konnte, das ihn aber im Stiche liess, wo er selbständig einen Schritt zu machen versuchte. Dass aber die betreffenden Strophen in 62 original sind, das kann bei ihrer logisch und technisch festen Eingliederung in jenes Gedicht nicht zweifelhaft sein. Ebenso wenig kann es bei einer Vergleichung der entsprechenden Strophen einem Zweifel unterliegen, dass sie sich, auch abgesehen von den gleichen Reimwörtern, nahe berühren. Ich setze zur Vergleichung die beiden Strophen hierher.

62, 5: Ducit puella
gregem parvulum
et cum capella
caprum vetulum,
et cum asella
ligat vitulum.

63, 1: Exiit diliculo
rustica puella
cum grege, cum baculo,
cum lana novella.
2: Sunt in grege parvulo
avis et asella,
vitula cum vitulo,
caper et capella.

Die Technik des Gedichtes spricht ebensowenig als der Inhalt dagegen, wenn man das Gedicht dem 12. Jhrh. zuweist, zumal es mit der Pasturelle 62 in dem älteren Teile der Handschrift überliefert und durch die Pasturelle von St.-Omer, die sicher aus dieser Zeit stammt, erwiesen ist, dass sich diese Dichtungsart im 12. Jhrh. bei romanischen Dichtern lateinischer Rhythmen findet. Vielleicht sind auch diese beiden Gedichte bezüglich ihrer Herkunft mit dem Anonymus von St.-Omer in Beziehung zu setzen, wofür in beiden manche stilistische und lexikalische Eigenheit spricht.

178. „*Bacche, bene venies*“.

Dieses Gesellschaftslied fröhlicher Zecher liegt ausser unserer Handschrift in dem „Journal des savants de Nor-

mandie“ I., p. 552 im Druck vor, und zwar ist dieser nach einem Manuskripte gefertigt, das gemäss der Angabe Du Mérils, *poésies pop. lat.* 1847, 202, Anm. 2, Ferdinand Wolf gehörte. Der Abdruck Du Mérils a. a. O., p. 202 ist nach jenem gefertigt, und er weicht nur in unbedeutenden Einzelheiten von Schmellers Ausgabe ab. Auch Docen hat das Gedicht in Aretins Beiträgen zur Litt. u. Gesch., 1806—1807, veröffentlicht.

Du Méril schreibt wohl mit Recht in 1, 1 „bene venies“ für „benevenies“ in den CB., und 1,4 setzt jener „sit“, wo diese „fit“ haben. In 1, 3 haben die CB. wohl das richtige „regia“ gegenüber dem den Vers überladenden „regalia“ Du Mérils. Die Zeilen 3 und 4 der 3. Strophe sind zwar auch in den CB. nicht ganz tadellos, da die 3. Zeile einen einsilbigen Auftakt hat, der nur noch einmal in der 13. Strophe vorkommt. Allein die Lesart der CB. ist doch besser als die bei Du Méril, der statt

„Jerusalem, et Babylon || regalis ditatur“ (CB.)

liest: „Jerusalem, et regalis Babylon ditatur“.

10, 3 „illam“ in den CB. = „eam“ bei Du Méril.

Das Lied ist von den Preisgesängen auf Bacchus, deren die CB. mehrere enthalten und die Du Méril um einige andere vermehrt hat, in technischer Hinsicht trotz seiner Unvollkommenheiten das beste. Die 13 Strophen sind von Schm. in vierzeiliger Form gegeben, während Du Méril zweiteilige Langzeilenstrophen darin gesehen hat. Sicherlich steht das Gedicht auf der Grenzscheide der Umbildung der Lang- in Kurzzeilen. Wenn es auch dem Dichter nicht gelungen ist, die 7-Silber durch Endreim überall zu binden, so tritt doch in den zahlreichen Assonanzen an der Stelle jener seine Absicht deutlich genug hervor, so dass ich keinen Anstand nehme, das Gedicht unter die mit vierzeiligem Strophenbau einzureihen.

Das Schema der Strophe ist: $2 \times (7 \text{ — } + 6 \text{ — } \text{—})$, woran sich ein Refrain von der Form $2 \times (8 \text{ — } \text{—} + 6 \text{ — } \text{—})$ anschliesst. Davon verschieden sind aber die Strophen 2, 4 und 13, die an die Stelle der troch. 6-Silber ebenfalls 7-Silber setzen, so dass diese Strophen das Schema $4 \times 7 \text{ — } \text{—}$ haben, wovon jedoch 4, 4 abweicht, indem diese Zeile nur sechssilbig angelegt ist.

Das Innere der Zeilen ist im ganzen regelmässig gebaut. Tktw. findet nur in 3, 4 und 4, 4 statt. Im letzteren Falle ist übrigens das Mass durch das Fehlen einer Silbe und durch falschen Schluss gestört. Vielleicht möchte diese Zeile gelautes haben: „bibent et iam alii“. — Auftakt haben 2, 2 und 3, 3; Hiatus begegnet in den Zeilen nur einmal.

Im Zeilenschluss ist bei den jambisch ausgehenden Zeilen durchgehends ein dreisilbiges Proparoxytonon eingesetzt; nur 1 $\times$ erscheint ein 4-Silber. Die trochäisch endenden 8- und 6-Silber schliessen 5 $\times$ mit einem zweisilbigen Wort, in den übrigen Fällen mit einem mehrsilbigen Paroxytonon. Die 7-Silber reimen nur in der 2. u. 4. Str. und je zwei der 13. Str. Der Reim ist hier teils einsilbig rein stumpf, teils zweisilbig. Sonst sind die beiden 7-Silber einer Strophe zwar reimlos, aber doch durch zweisilbige Assonanz gebunden. Die 6- und 8-Silber sind 14 $\times$ rein zweisilbig klingend gereimt; 2 $\times$ tritt jedoch auch hier konsonantisch unreiner, zweisilbig klingender Reim ein. Im Refrain stelle ich dabei aber „*virum*“ als Reimwort auf „*vinum*“ an das Ende der Zeile.

Die Technik des Gedichtes weist dasselbe in die letzten Jahrzehnte des 12. Jhrh., wo die Zerlegung der Langzeilen in Fluss kam, ohne dass es jedem nun auch gelang, die neue, grössere Reimfertigkeit erfordernde Kurzzeilenstrophe mit vollkommener Reinheit aufzubauen. Ob wir es aber mit einem aus Frankreich eingeführten poetischen Erzeugnis zu thun haben, lässt sich auf Grund der Technik nicht sicher entscheiden. Die ziemlich strenge, wenn auch nicht unbedingte Vermeidung aller der Dinge, die, wie Auftakt, Zusatzsilben in den Zeilen, Hiatus, den Deutschen oft verraten, spricht für einen französischen Autor. Und auch einzelne stilistische Eigenheiten, wie die beliebte Wiederholung desselben Wortes, die vielen der französischen Gedichte ein rhetorisches Gepräge gibt, finden sich hier. So hat gleich der Refrain: „Istud *vinum*, *vinum* bonum, *vinum* generosum“, dann in Str. 4: „*bibent* sui domini, *bibent* sui socii, *bibent* . . .“, endlich Str. 8: „*Bacchus lenis leniens* . . .“.

Gegen diese Ansicht hat man auch von seiten des Inhalts nichts einzuwenden. Derselbe lascive Ton, wie wir ihn als bezeichnendes Merkmal der französischen Rhythmendichtung wiederholt kennen lernten, ist auch hier mit unbemäntelter Offenheit in Str. 10 angeschlagen. Dass das Gedicht aus Vagantenkreisen stammt, zeigt einerseits die litterarische Bildung des Verfassers, welcher sich das in der alten Dichtung aus der Kenntnis der sinnlichen Natur des Menschen und seiner Schwächen gezogene dichterische Motiv von der unzertrennlichen Verbindung von Bacchus und Venus zu eigen gemacht hat, anderseits die biblische Reminiscenz in Str. 4, wo er von den königlichen Gefässen spricht, die Jerusalem geraubt und Babylon gegeben wurden.

Aus dem Kreise fröhlich zechender Vaganten mit ungezügelter Jugendlust hervorgegangen, ist wohl dieser Preisgesang

auf Bacchus in diesen Kreisen häufig gesungen und vielleicht auch erweitert worden. Mir scheint nämlich, dass das Gedicht ursprünglich nur die Strophen umfasste, welche den Hymnus auf den Gott des Weins enthalten. Alle diese beginnen mit der Anrede oder mit der Nennung des Bacchus und zeichnen denselben in seinen Wirkungen jedesmal von einer anderen Seite. In diesem festgeschlossenen Kreis von Gedanken machen die Strophen 2, 3, 4 und 13 einen fremdartigen Eindruck. Da dies aber auch gerade jene Strophen sind, welche die oben bemerkten Unebenheiten in der Technik zeigen, so halte ich dieselben für Interpolationen, wozu vielleicht auch die sittlich allzu anstössige und teilweise nur den Inhalt von Strophe 9 variierende 10. Strophe zu rechnen ist.

XCI. „*Exul ego clericus*“.

Die 7 Strophen des Gedichtes weisen sich inhaltlich zu Genüge als das Klagelied eines armen, verbannten Klerikers aus, der gerne den Studien und religiösen Pflichten obliegen möchte, wenn ihn nicht leibliche Bedrängnis und Not davon abhielte. Wie der Archipoeta klagt er einem nicht genannten reichen Standesgenossen seine klägliche Lage und bittet mit der Ermahnung, dass man dem Beispiele des heil. Martinus folgen möge, um Befreiung aus der Bedrängnis.

Auch hier kann man zweifeln, ob zweizeilige Langzeilenstrophen oder vierzeilige Kurzzeilenstrophen vorliegen. Da jedoch die 6. und 7. Strophe den Reim der 7-Silber durchgeführt haben, so schliesse ich mich der Ausgabe Schmellers an, der vierzeilige Strophen annahm. Das Schema derselben ist $2 \times (7 \sim - a(x) + 6 - \sim b(x))$. 5, 1 ist unvollständig überliefert; wahrscheinlich ist ein Ortsname ausgefallen (Novaresii?). Der Zeilenschluss ist regelrecht so gebaut, dass die 7-Silber jambisch und die 6-Silber trochäisch schliessen, wobei die ersteren auf ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon, die letzteren $4 \times$ auf ein zweisilbiges Wort, sonst auf ein mehrsilbiges Paroxytonon fallen. Weniger geschickt ist der Dichter in der Reimkunst. Die 6-Silber hat er zwar in allen Strophen durch reinen, zweisilbig klingenden Reim gebunden, dagegen ist ihm der Reim bei den 7-Silbern nur in den zwei letzten Strophen rein zweisilbig stumpf gelungen. Dabei wird derselbe in der 7. Str. durch dasselbe Wort gebildet. — Tktw. findet sich nur einmal in den 7-Silbern, dagegen $5 \times$ in den 6-Silbern, also in der Zeilenart, die sonst weniger davon betroffen wird (3, 4; 4, 2; 5, 2; 5, 4; 7, 2). Bei den dadurch entstehenden Daktylen befolgt der Dichter die Regel, dass er entweder ein Paroxytonon von einem mehrsilbigen Wort gefolgt

sein lässt, dessen erste Silbe keinen Ton trägt (4 ×), oder dass er demselben ein einsilbiges Formwort (nec, iam) nachsetzt. — Hiatus, Auftakt und Zusatzsilben in den Zeilen sind vollständig gemieden. Die Gliederung der Strophe beschränkt sich auf die durch die Langzeilen gegebene Zweiteiligkeit, wie sie allen vierzeiligen Strophen eigen ist und auch in der älteren Strophe aus 4 Langzeilen syntaktisch und logisch teilweise zur Geltung kam. Eigentümlich ist in dem vorliegenden Gedichte nur die syntaktische Einheit der 6. und 7. Strophe.

Das Gedicht erinnert durch sein Thema an die dichterische Klage, welche Walther von Châtillon an den Papst richtete¹⁾ und an die poetischen Bittgesuche des Archipoeten. Wenn es auch keine besonderen Anhaltspunkte gibt, um es einem Dichter mit bekanntem Namen zuzuweisen, so lässt doch das angeschlagene Thema durch seine Verwandtschaft mit der Archipoeta-Walther'schen Dichtung vermuten, dass es in dieser sein Vorbild gehabt habe. Eine weitergehende Beziehung zu behaupten, geht um deswillen nicht an, weil nichts in dem Gedichte den Charakter des Walther'schen Stils verrät, und weil es auch in dem verhältnismässig zahlreichen Auftreten des Taktwechsels in den 6-Silbern technisch von dem Gebrauche jener merklich abweicht. Doch liegt kein Grund vor, es in weiteren zeitlichen Abstand von jenen zu rücken, und da es im ältern Teile der Handschrift überliefert ist, die frühestens, wie wir gesehen haben, bald nach 1219 angefertigt sein kann, so könnte es um die Wende des Jhrh. entstanden sein.

142. „*Quam natura ceteris*“.

Bei der recht mangelhaften Überlieferung dieses Gedichtes und der Schwierigkeit, welche es durch seinen schwerfälligen Stil der Wiederherstellung entgegensetzt, lässt sich auf Grund einer Untersuchung der Technik zu einem sauberen Resultat betreffs seiner Stellung zu der lat. Rhythmik nicht gelangen, noch weniger aber seine zeitliche Fixierung erreichen und seine nationale Herkunft feststellen. Nichtsdestoweniger sei es der Betrachtung unterstellt, weil es gerade durch seine mangelhafte Gestalt ein Licht auf die Art der Überlieferung und Vermittlung der CB. aus ihrer Heimat in die Bb. Hs. wirft. Trotz aller Unvollkommenheiten klingt doch die Vagantenzeile in allen 4 Str. durch. Das Schema derselben ist $2 \times (7 \sim - a + 6 - \sim b)$, woran sich ein zweizeiliger Refrain von der Form $8 \sim - c + 8 \sim - c$ anschliesst. Einfachen Tktw. hat von den 7-Silbern nur 3, 1; dagegen treten Daktylen, die

¹⁾ Müldener, 10 Ged. Walthers von Châtillon, p. 45.

durch Silbenvermehrung geschaffen sind, in 1, 2; 2, 4; 3, 2; 3, 4; 4, 3 und 4, 4 (6 $\times$) auf. Einsilbigen Auftakt haben 1, 3; 1, 4; 2, 2; 2, 3; 3, 3 und die beiden Refrainzeilen. In 4, 2 fehlt eine Silbe. Rein trochäisch gebaute Zeilen in der Form, wie sie die besseren Dichter geschaffen haben, sind sonach nur 1, 1; 2, 1 und 4, 1. Die Abweichungen sind aber zweifacher Natur: entweder Silbenvermehrung am Anfang oder in der Zeile. Die 7 mit Auftakt versehenen Zeilen legen es nahe, die Zeile als achtsilbig jambisch aufzufassen. Dem widersprechen jedoch die 3 troch. 7-Silber, und ich wüsste auch kein Beispiel sonst aus der Sammlung anzuführen, wo eine in jambischen 8-Silbern gebaute Strophe Zeilen einmischte, die um die erste schwache Silbe gekürzt wären, was auch ganz natürlich ist, da durch eine solche Kürzung der Charakter der Zeile verloren ginge. Umgekehrt hat es sich aber gezeigt, dass die troch. 7- und 6-Silber bei deutschen Dichtern lat. Rhythmen in systemloser Weise einsilbigen Auftakt haben. Daher glaube ich, dass man auch hier mit Fug und Recht die Vagantenzeile als Grundlage annehmen darf, zumal auch die 6 Fälle, wo die Zeile eine Überladung des Innern aufweist, eine Erscheinung sind, die auf dieselbe freiere Behandlung des Silbenmaterials zurückzuführen ist.

Neben diesen rhythmischen Unebenheiten fällt aber die Reimfertigkeit des Dichters auf. Es wäre daher wohl möglich, dass der grössere Teil jener der Textverderbnis zuzuschreiben wäre, mit der die wiederholt begegnende Unverständlichkeit Hand in Hand geht. Die ungeraden Zeilen sind 6 $\times$ durch dreisilbige und 2 $\times$ durch viersilbige Proparoxytona geschlossen, und der Reim erstreckt sich über diese 3 gebundenen Silben. Die 6-Silber schliesst der Dichter 6 $\times$ mit einem Zweisilber; abweichend von der Regel sind die Schlüsse „tuear te“ und „experiar te“. Die sämtlichen 6-Silber der 4 Strophen stehen unter sich in Reimverbindung, und zwar ist der klingende Reim derselben rein zweisilbig. Hiatus kommt nicht vor.

R. Meyer¹⁾ hat bereits auf die Wortspiele: „*Veneris! ad Venerem*“; „*cura curatus*“; „*miro Marte*“, „*arceas arte*“ hingewiesen, ihnen jedoch als Zeichen eines „überkünstelten Übungsstückes“ eine Deutung zuteil werden lassen, der ich nur teilweise zustimmen kann. Dass in diesen Stileigentümlichkeiten etwas Gekünsteltes liegt, ist zweifellos. Aber deshalb braucht das Gedicht nicht als ein Übungsstück zu gelten, da wir in einer grossen Anzahl der CB., besonders aber in den Gedichten Walthers von Châtillon und des Ano-

¹⁾ Rich. Meyer a. a. O., p. 217.

nymus von St.-Omer diese Stileigentümlichkeit als Kunstmittel konstatiert haben. Ich halte daher das Auftreten dieser in dem vorliegenden Gedichte für ein Zeichen dafür, dass dem Dichter jene Stilmittel nordfranzösischer Dichter lateinischer Rhythmen aus deren Lektüre bekannt waren, und dass er sie nachahmte. Wenn ich jedoch den Widerspruch, wie er zwischen dem unebenen Bau der Zeilen und der Reimgewandtheit zutage tritt, mit jenen stilistischen Eigenheiten zusammenhalte, so kann ich mich der Vermutung nicht erwehren, dass uns die Handschrift hier ein Stück überliefert hat, das in seiner ursprünglichen Gestalt auch durch den rhythmischen Bau allen Anforderungen entsprach, durch die mündliche Übermittlung aber stark in allem dem gelitten hat, was nicht so fest, wie der Reim, im Gedächtnis haftete. Es dürfte also auch 142 zu denjenigen Gedichten gehören, die aus Frankreich eingeführt sind, wozu auch die Beigabe des Refrains und der mythologische Aufputz stimmt.

142a. „*Der winter zeigt sine kraft*“.

1. Der winter zeigt sine kraft
den bluomen unde der weide;
zergangen ist ir groziu kraft,
das klaget uns diu heide.

(Refr.) Wê tuot in rife unde ouch der snê,
davon stât val der grüne klê.

2. Die voglele swigent gegen der zît,
si lebet in grozen sorgen;
durch daz der vrost in kelte git,
des ligent si verborgen.

In dem deutschen Gedichte scheint mir E. Martin mit Recht 2 vierzeilige Strophen gesehen zu haben, die durch den dazwischen stehenden zweizeiligen Refrain getrennt sind. Die Anlage der Strophen ist analog jenen des lat. Gedichtes. Senkungen fallen auch hier nirgends aus. Der Reim ist rein stumpf und rein klingend in gleicher Stellung, wie bei dem lat. Gedichte, ababcc; doch reimen nicht alle geraden Zeilen aufeinander, sondern nur die beiden ersten je einer Strophe. Ferner unterscheiden sich die deutschen Strophen von den lateinischen dadurch, dass alle Zeilen einsilbigen Auftakt haben. So macht das deutsche Gedicht in technischer Beziehung einen entschieden kunstvolleren Eindruck als das lateinische, obwohl es in der Wiederholung desselben Reimwortes (kraft) auch eine Schwäche zeigt. Ebenso ist es aber inhaltlich nicht ganz tadellos. Die ungeschickte Zusammenstellung von „bluomen“

und „weide“ hat schon E. Martin angemerkt. Ich möchte dem noch hinzufügen, dass auch das „groziu kraft“ der Blumen und der Weide eine eigenartige Ausdrucksweise ist. Dann geht aber durch das ganze Gedicht ein solch sentimentaler Zug und eine so ausgesprochene Neigung zur Personifikation und Abstraktion, dass ich die Volkstümlichkeit, die R. Meyer a. a. O., p. 217 darin entdeckt, nicht finden kann. Daher glaube ich, dass das Gedicht von einem litterarisch gebildeten Dichter herrührt, der möglicherweise auch ein Kleriker war und sich die Vagantenstrophe mit überschlagendem Reim und zweizeiligem Refrain zum Muster nahm, inhaltlich aber seine Unabhängigkeit wahrte. Jedenfalls kann aber das deutsche Gedicht in formeller Beziehung nicht das Vorbild des lateinischen gewesen sein, weil in diesem Falle der lateinische Nachahmer wohl sicherlich zu dem jambischen 8-Silber gegriffen und dann auch seine geraden Zeilen nicht durchgereimt hätte.

146. *„Ich was ein kint só wolgetân“.*

Zu den Stücken der CB., welche aus vierzeiligen Vagantenstrophen bestehen, gehört auch das Mischgedicht 146. Sämtliche ungeraden Zeilen der Strophen haben deutschen Text; in den geraden dagegen bedient sich der Dichter der lateinischen Sprache. Wie die CB. noch einige andere Stücke gemischter Sprache, entweder in Deutsch und Lateinisch oder in Französisch und Lateinisch, enthalten, so findet man deren eine ziemliche Anzahl in den Sammlungen von Du Méril, Wright, Soltau u. a., die durch ihre teilweise bestimmbare Entstehungszeit und Herkunft beweisen, dass eine solche launige Vermengung des Gelehrten- und Volksidioms in weitem räumlichen Umfang durch das ganze Mittelalter hindurch beliebt war. Die ältesten derartigen Dichtungen machen den Eindruck, als ob das Lateinische nur eintrete, wo dem Dichter der Ausdruck im heimischen Idiom fehlt¹⁾. Doch in den Gedichten aus vorgerückteren Jahrhunderten ist die Mischung der Idiome mit bewusster Absicht geschaffen, zum Teil wohl um solches auszusprechen, was in der Muttersprache doch zu anstössig schien, zum Teil aber auch da noch, weil gerade diesen Dichterkreisen der litterarische Gebrauch der lateinischen Sprache infolge der steten Übung leichter fiel, als der des

¹⁾ Wenn man von der Predigt auf die Dichtung schliessen dürfte, so würde die Mischung von Latein und Französisch entschieden in die ersten Jahrzehnte des 13. Jhrh. weisen, denn um diese Zeit dringt bei Jakob von Lausanne und anderen in stetig gesteigertem Masse eine Mischung der Sprachen im Sermon ein.

heimischen Idioms. 146 gehört jedenfalls zu den Gedichten der letzteren Art, denn die lat. Zeilen sind mit ungleich besserer Technik und in tadelloserem Stil gebaut, als die deutschen Zeilen mit ihrer einförmigen Satzkonstruktion.

Die Grundlage der Strophen ist die Vagantenzeile, die sich zu dem Schema vereinigt: $2 \times (7 \sim - a + 6 - \sim b)$, woran sich ein dreizeiliger Refrain in der Form $3 \sim - x + 8 \sim - c + 7 \sim - c$ anfügt. Die lat. troch. 6-Silber sind mit grosser Regelmässigkeit gebaut. Nur in 6, 2 u. 8, 2 tritt ein Tktw. in der gewöhnlichen Form ein, der aber vielleicht durch Umstellung („*procul non a via, absque non timore*“) zu beseitigen wäre. Nirgends haben die lat. 6-Silber Auftakt oder Zusatzsilben in den Zeilen. Dagegen kommt $4 \times$ sehr harter Hiatus in den Zeilen vor, der die wiederholt ausgesprochene Ansicht, dass sein Vorkommen auf deutsche Autorschaft weist, bestätigt. Die Zeilenschlüsse sind durch zwei- oder mehrsilbige Paroxytona gebildet; die zwei letzten Silben tragen den reinen, klingenden Reim. Der 2. und 3. Zeile des Refrains liegt der troch. 7-Silber zu Grunde, der in der 2. Zeile eine Zusatzsilbe im Innern hat. Der Schluss wird in beiden Zeilen durch dreisilbige Proparoxytona gebildet, die mit zweisilbiger Assonanz gebunden sind.

Auch die deutschen Zeilen sind im ganzen regelmässig gebaut. Der grösste Teil derselben ist mit Auftakt versehen, der jedoch nie die Einsilbigkeit überschreitet. Dass dem Dichter auch hier der troch. 7-Silber der Vagantenzeile vorschwebte, zeigt einerseits die sichtliche Bemühung, alle Senkungen durch Einsilber auszufüllen und anderseits die Apokopierung der Präteritalform „*priste*“ (1, 3), um dem Schema genau zu entsprechen, was ein zweites Mal in 3, 3 zu gleichem Zweck geschieht, wenn nicht etwa beide Fälle als Tktw. aufzufassen sind. Die Ausfüllung der Senkung ist nur an zwei Stellen nicht gelungen (1, 3 u. 4, 3). In 7, 3 hat „*sère*“ mit „*twanc*“ den Platz zu tauschen. Die ungeraden Zeilen schliessen zwar nur in einzelnen Fällen analog den lat. troch. 7-Silbern mit Paroxytona, aber auch wo dies nicht der Fall ist, setzt sich doch der Zeilenschluss meist aus solchem Wortmaterial zusammen, dass die drittletzte Silbe die Haupthebung und die letzte Silbe nur eine Nebenhebung trägt. Der Reim ist in den deutschen Zeilen einsilbig rein. Doch ist er in Strophe 1 auf Klanggleichheit des Vokals beschränkt und hier, wie in Str. 3 und 7, konsonantisch unrein. Dagegen weist die 9. Strophe zweisilbigen, stumpfen Reim auf ganz in der Weise, wie er in lat. Gedichten Regel ist.

So weist die formelle Reinheit der lat. Zeilen sowohl, als auch manche Einzelheit der deutschen darauf hin, dass der Dichter von 146 ein deutscher Vagant war, der sich nicht allein die Form der vierzeiligen lat. Vagantenstrophe mit Refrain zum Muster nahm, sondern auch die pikanten Schlüpfrigkeiten romanischer Rhythmendichter nachahmte, ohne denselben, wie es gar mancher von den Romanen verstand, durch die mit Worten und Reimen spielende und scherzende Art das Widerliche möglichst abzustreifen.

b. *Gedichte aus Strophen von 6 Kurzzeilen.*

Von den Gedichten, welche aus 6-zeiligen Strophen bestehen, deren Grundlage die Vagantenzeile ist, gehen 78, LXVII und 61 im Bau der Strophen auf eine Form zurück, die aus 3 Langzeilen besteht. 78 steht noch in der Entwicklung der Langzeilen zu Kurzzeilen. Nur vereinzelt ist es gelungen, die Trennung durch Ausstattung der Cäsur mit Reim kenntlich zu machen. Bei den beiden anderen Gedichten ist dagegen die Auflösung vollkommen durchgeführt. Die Strophen von X zeigen eine ursprünglich zweizeilige Grundlage. Die beiden Langzeilen sind auch hier aufgelöst, und der erste 7-Silber ist $3 \times$ gesetzt. Dazu erfährt der 2. und 4. 7-Silber noch einmal eine Auflösung in $3 \cup - + 4 \cup -$, wobei der erstere sich mit dem Reim an die beiden ihn umgebenden 7-Silber anschliesst, der zweite selbständigen Binnenreim hat. — 191 ist eine dreiteilige Strophe, bei welcher auf zwei 7-Silber zwei 6-Silber und dann ein 8- und ein 10-Silber folgen, die aabbc reimen. — 112 unterscheidet sich davon nur dadurch, dass es auch an den beiden letzten Stellen 6-Silber hat. Die Form der sechszeiligen Strophe, welche das Gedicht: „Flore vernans gratiae“ bei Du Méril¹⁾ hat, nämlich $7 \cup - a + 7 \cup - a + 6 - \cup b; 7 \cup - c + 7 \cup - c + 6 - \cup b$, eine Strophenform, die besonders häufig die Stabatzeile zur Grundlage hat, aber sonst vereinzelt auch in Vagantenzeilen aufgebaut ist, begegnet uns in den CB. nur mit der 1. Strophe des Leichs 32.

78. „*Hortum habet insula*“.

Die 8 Strophen des Gedichtes bestehen aus je 6 Zeilen in der Form $3 \times (7 \cup - + 6 - \cup)$. Das Zeileninnere hat in den 7-Silbern rein troch. Fall; doch begegnet $3 \times$ einsilbiger Auftakt. Die troch. 6-Silber sind im ganzen ebenfalls regelmässig gebaut; einmal begegnet jedoch ein Daktylus durch

¹⁾ Du Méril a. a. O. 1847, p. 49.

Zusatzsilbe im Innern der Zeile. Dazu kommt eine verhältnismässig grosse Anzahl von einsilbigen Auftakten (14 auf 24 Zeilen), die in der 6. Zeile konsequent, sonst aber ohne erkennbare Regel auftreten. Einfache Tktw. hat das Gedicht nicht. Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern durch ein drei- oder mehrsilbiges Proparoxytonon, in den 6-Silbern durch ein zwei- oder mehrsilbiges paroxytoniertes Wort gebildet.

Bezüglich des Reims scheint der Dichter von dem Bestreben geleitet zu sein, denselben auch in den 7-Silbern in der durch den Schluss bedingten Weise stumpf zweisilbig anzuwenden. Vollständig gelungen ist dies jedoch in keiner Strophe, denn in der 1., 2., 6., 7. u. 8. Str. fehlt entweder jedes hörbare Band, oder es beschränkt sich auf zweisilbige Assonanz, wie in Str. 1, Z. 3 : 5 und Str. 8, Z. 3 : 5. Dagegen sind in der 3. Str. Zeile 1 u. 3 und in der 4. u. 5. Str. Zeile 3 u. 5 durch reinen Reim verknüpft. Die 6-Silber jeder Strophe sind durch zweisilbigen, 2 $\times$ durch dreisilbigen, klingenden, reinen Reim unter sich gebunden, der jedoch nur 4 $\times$ bei 24 Reimwörtern auf ein selbständiges Wort fällt. Das Reimschema ist also: xbx bxb oder ababxb oder xbabab. Hiatus hat das Gedicht in den Zeilen nicht, zwischen den Zeilen 2 $\times$.

Die Gliederung der Strophe ist nicht mit Konsequenz durchgeführt und kommt ebensowenig durch logische und syntaktische Pausen zur Geltung als durch Reimwechsel. Nur die Regel ist beobachtet, dass der Gedankenschluss mit dem Ende der Langzeile zusammenfällt. Nur Str. 8 macht davon eine Ausnahme, indem hier 2 Langzeilen ein Satz Ganzes bilden.

Auffallend ist bei der sonstigen Gewandtheit des Dichters in der Technik die grosse Anzahl von Auftakten und die Unvollkommenheiten des stumpfen Reims. Der letztere Mangel erklärt sich am einfachsten daraus, dass das Gedicht, das übrigens zu dem älteren Teile der Handschrift gehört, aus einer Zeit stammt, wo die Umbildung der Langzeile noch in der Entwicklung begriffen war. Damit lässt sich vielleicht aber auch das häufige Auftreten des Auftaktes erklären, der nur in der frühesten Zeit der Vagantenzeile zuweilen auch bei den formenreineren, romanischen Dichtern begegnet. Doch wäre nicht unmöglich, dass auch ein deutscher Vagant der Autor wäre, und dass sich daraus der Auftakt erklärte. Eine sichere Entscheidung kann hier auf Grund der Technik umsoweniger getroffen werden, als sich die bezeichnenden Kennzeichen hier kreuzen. Für französische Herkunft sprechen die Wortspiele „*virgo virginalem*“ und „*sedibus sedere*“. Ebenso setzt sich dieser Annahme auch der Inhalt nicht entgegen.

Das Gedicht gehört in dieser Beziehung zu den Stücken, in welchen zwar die Liebe als das Süsseste in der Welt gepriesen wird; aber es ist dieselbe sinnliche, lüsterne Auffassung, wie wir sie öfter in Vagantenliedern gefunden haben, denen mit grösserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit französische Herkunft zugesprochen werden konnte. Im Einzelnen ist z. B. der in Str. 3 ausgesprochene Gegensatz:

„est amore dulcius
rerum in natura,
nihil est amarius
conditione dura“

ein oft wiederholtes Motiv in der romanisch-lat. Liebeslyrik. Ferner weist das in Str. 6 u. 7 erwähnte „Rhinoceros“ auf 61, 5 der CB. hin, ein Gedicht, das mit 78 der CB. denselben leichten, unsittlichen Ton gemein hat, der um so anstössiger ist, als der Dichter sich in beiden Gedichten als Greis bezeichnet: 78, 8: „inde senex arcam relinquo successori“ und 61, 1: „sum quasi in custodia fragilis etatis“. Möglich ist daher, dass beide Gedichte auf denselben Verfasser zurückgehen. CB. 61 zeigt aber, wie wir sehen werden, in so ausgiebigem Masse jene bei Walther von Châtillon und dem Anonymus von St.-Omer beliebten Stileigentümlichkeiten, dass ich glaube, beide Gedichte stammen aus jenem Kreise. Vielleicht besteht auch eine Beziehung zu 40 und 42 der CB., denn auch in diesen ist das Liebesthema in ähnlich pikanter Weise behandelt, und die nahestehenden sprachlichen Wendungen: 78, 5: „in se trahit omnia tempus senectutis“, 40, 3: „omnes amantium trahit in se visus“ und 42, 3: „omnes in se trahit visus“ sprechen nicht gegen eine solche Vermutung.

LXVII. „*Ecce torpet probitas*“.

- | | |
|---|---|
| <p>1. Ecce torpet probitas,
virtus sepelitur,
fit iam parca largitas,
parcitas largitur,
verum dicit¹⁾ falsitas,
veritas mentitur.</p> | <p>2. Regnat avaritia,
regnant et avari,
mente quisquis³⁾ anxia
nititur ditari,
cum sit summa gloria
censu gloriari.</p> |
|---|---|

Refr. Omnes iura ledunt
et ad res illicitas
licite recedunt²⁾.

¹⁾ Schm. vincit.

²⁾ Schm. illicite procedunt.

³⁾ Schm. quivis.

- | | |
|--|---|
| <p>3. Multum habet oneris
do, das, dedi, dare:
verbum hoc præ ceteris
volunt¹⁾ ignorare
divites, quos poteris
mari²⁾ comparare.</p> <p>4. Cunctis est aequaliter
inseita (wohl insita) cupido,
perit fides turpiter,</p> | <p>nullus fidus fido,
nec Junoni Jupiter
nec Aeneae Dido.</p> <p>5. Si recte discernere
velim, non est vita,
quod sic vivit temere
gens hæc imperita,
quia non est vivere,
si quis vivit ita.</p> |
|--|---|

Das Gedicht „Ecce torpet probitas“ liegt ausser der Schmeller'schen Ausgabe aus der Bb. Hs. auch in einem Abdrucke von Mone³⁾ vor. Dieser stammt aus der mehrfach erwähnten Hs. No. 351 der Stadtbibliothek von St.-Omer. Auffallend ist, dass diese Handschrift in ähnlicher Weise wie die von Bb. neben einer Anzahl Gedichte religiösen Charakters andere Stücke satirisch-didaktischen Gepräges und auch rein weltliche Liebeslieder enthält. Aber nicht bloss die gleichen Dichtungsgattungen sind in beiden Sammlungen vertreten, sondern die ganze Lebens- und Weltanschauung zeigt vielfach die intimste Berührung. Dazu weisen die dichterische Behandlung des Stoffes, die Sprache nach ihrer lexikalischen und syntaktischen Seite und die eigenartigen Stilmittel eine nahe Verwandtschaft auf. Nach Mones Auffassung, der sich nach meiner Ansicht nichts Entscheidendes entgegensetzen lässt, sind die Gedichte von St.-Omer von einem und demselben Verfasser. Da nun das Gedicht in der Bb. Hs. verstümmelt vorliegt, dagegen in der von St.-Omer augenscheinlich vollständig und allem Anschein nach in der Urschrift überliefert ist — nach Mones Angabe sind die Stücke mit verschiedener Tinte geschrieben — so ist es wohl nicht fraglich, dass „Ecce torpet probitas“ ein aus Frankreich importiertes Stück ist, das in dem älteren Teile der CB. Aufnahme fand. Was ich bezüglich der Herkunft einer grösseren Anzahl von Stücken der CB. aus Inhalt, Stil und Technik glaubte für wahrscheinlich halten zu dürfen, wird durch die Thatsache und Art der doppelten Überlieferung dieses Gedichtes in diesem Falle zur grösstmöglichen Gewissheit, die jener Hypothese um so günstiger ist, als das fragliche Gedicht selbst wieder alle die Eigentümlichkeiten in unverkennbarer Weise besitzt, welche mich zu meiner Vermutung geführt haben. So liebt der Dichter vor allem die schon als Kennzeichen der

¹⁾ Schmeller norunt.

²⁾ Bb. Hs. malis.

³⁾ Mone, Anzeiger für Kunde der deutsch. Vorzeit, 7. Bd. 1838, Sp. 294.

Walther'schen Dichtung besprochenen Wortspiele, wie folgende Wendungen zeigen:

- Str. 1: „fit iam *parca largitas*,
parcitas largitur,
verum dicit falsitas
veritas mentitur“;
- Str. 2: „*Regnat avaritia*,
regnant avari,
.
cum sit summa gloria
censu gloriari“;
- Str. 3: „Multum habet oneris
do, das, dedi, dare“;
- Str. 4: „nullus *fidus fido*“;
- Str. 5: „. . . non est *vita*,
quod sic *vivit* temere . . .
gens hæc imperita,
quia non est *vivere*,
si quis *vivit* ita“;
- Refr.: „et ad res *illicitas*
licite procedunt“.

Die Beziehungen des Gedichtes zu anderen Stücken der CB. wie zu den Gedichten Walthers von Châtillon sind schon früher besprochen. Doch auch in der Technik steht es so ganz auf dem Standpunkte, dass es sich als ein Erzeugnis von französischer Herkunft ausweist. Die 5 Strophen sind nach dem Schema gebaut: 3 × (7 — a + 6 — — b), woran sich ein dreizeiliger Refrain von der Form 6 — — c + 7 — — a + 6 — — c anschliesst, wobei ich mit Mone in der 3. Refrainzeile „licite“ lese, das auch Patzig in der Bb. Hs. gefunden hat. Ebenso lese ich mit Mone ebenda „recedunt“, wo Schm. „procedunt“ hat; dann 1, 5 „dicit“ für „vincit“ bei Schm.; ferner 2, 3 „quisquis“ für „quavis“ (Schm.), endlich 3, 4 „volunt“ statt „norunt“ (Schm.). 3, 6 hat Schmeller das handschriftliche „malis“, das keinen Sinn hat, schon in „mari“ geändert, wie auch bei Mone steht. Bei Schm. ist zur 3. Str. ein Refrain gegeben, der sich zwar in gleicher Weise, wie der Refrain bei der 1. Str., im Reim anschliesst und durch sein Wortspiel der Sprache des Gedichtes entspricht, der aber nichtsdestoweniger eine Zudichtung sein dürfte, obwohl auch die CB. sonst noch Beispiele aufweisen, wo der Refrain wechselt. Die Hs. von St.-Omer kennt nämlich nur einen Refrain für alle Strophen, und ausserdem geben die beiden Zeilen keinen verständlichen Sinn. Dass aber die 4. u. 5. Str. von St.-Omer keine Zudichtung sind, folgere ich einerseits daraus, dass sie im engsten

logischen Zusammenhang mit den 3 vorausgehenden Strophen stehen, indem sie dem Tadel über Lug und Trug, Habsucht, Mangel an Freigebigkeit noch jenen über die Treulosigkeit anfügen und mit einer Verurteilung dieser Lebensweise schliessen, anderseits daraus, dass die Technik und Sprache in denselben aufs genaueste mit der jener 3 ersten Strophen übereinstimmen.

Das Zeileninnere ist mit grosser Regelmässigkeit behandelt. Nur in 4, 1 ist ein Tktw. Sonst hat das Gedicht weder Auftakt, noch Zusatzsilben im Innern der Zeilen, noch Hiatus.

Die 7-Silber schliessen alle mit drei- oder mehrsilbigem Proparoxytonon, die 6-Silber mit zwei- oder mehrsilbigem Paroxytonon.

Der stumpfe Reim der 7-Silber ist durchgehends rein zweisilbig. Ebenso ist der klingende Reim der 6-Silber rein zweisilbig, fällt aber bei 8 Reimwörtern nur 6 $\times$ auf ein selbständiges Wort.

So zeigt die Technik nirgends eine Spur, welche die oben ausgesprochene Vermutung über den Ursprung des Gedichtes in Zweifel setzte. Um so unwahrscheinlicher scheint es mir darum auch, dass diese sechszeilige Strophe, wie Burdach, Reinmar der Alte, p. 158, annimmt, „aus der seit ältester Zeit in der deutschen Poesie üblichen Strophe von 3 Langzeilen ohne Beeinflussung durch lat. Strophenformen“ wirklich entstanden ist. Die Thatsachen sprechen zu deutlich gegen diese Annahme. Denn wie die Vagantenzeile nach meiner Untersuchung sehr bestimmt nach Frankreich als ihrer Heimat und auf die quantitierende lat. Dichtung als ihren Ausgangspunkt hinweist, so ist sie zweifellos auch schon eben dort zu einer Zeit gewissermassen Modeform einzelner Dichtgattungen geworden, für die sie in der deutschen Dichtung kaum nachweisbar sein dürfte. Mir ist es wenigstens nicht geglückt, ein deutsches Gedicht in der Vagantenzeile zu finden, das nach den allgemein angenommenen Kriterien früher als höchstens in die 2 letzten Jahrzehnte des 12. Jhrh. gesetzt werden könnte. Dagegen ist die Vagantenzeile in der lat. Poesie schon für die erste Hälfte dieses Jhrh. nachweisbar, und geht im Anfang der 2. Hälfte in raschem Schritte der Entwicklung vorwärts, so dass sie den Höhepunkt der Ausbildung schon in den 70er Jahren des 12. Jhrh. erreicht zu haben scheint, denn jünger können eine Reihe Vagantenstrophen der CB. und der anderen Handschriften nach Anzeichen inhaltlicher Natur nicht sein. Was aber die Sechszeiligkeit der Strophen anlangt, so ist dieselbe augenscheinlich durch Auflösung der 3 $\times$ gesetzten Langzeile entstanden. Die Strophe aus 3 Langzeilen reicht aber in der lat. Rhythmendichtung auf sehr frühe

Jahrhunderte zurück, so dass auch in dieser Hinsicht nicht auf die deutsche Strophe von 3 Langzeilen zurückgegriffen werden muss, um unsere Strophe zu erklären. Abgesehen aber von dem Anachronismus, der in der Annahme liegt, dass die sechszeilige Vagantenstrophe in der deutschen Dichtung ihren Ursprung habe, lässt es sich schwer erklären, wie der französische Dichter von „*Ecce torpet probitas*“ — denn als Franzosen werden wir ihn sowohl, als auch den Dichter von 61 und wohl auch von 78 aus anderen Gründen anzusehen haben — zu der Nachbildung und ziemlich weitgehenden Umbildung der althochdeutschen dreizeiligen Langzeilenstrophe gekommen sei. Und nicht minder grosse Schwierigkeiten würde es bereiten, Walther von Châtillon als Nachahmer einer deutschen Zeilenform aufzufassen, zumal die deutsche Nationalität des Archipoeten, der allenfalls als Vermittler dienen könnte, nach meiner Ansicht mindestens sehr zweifelhaft ist.

61. „*Ludo cum Cēcilia*“.

Die 16 Strophen des Gedichtes sind nach Inhalt und Form ein echtes Vagantenlied. Der reiche, mythologische Apparat und die grammatische Spielerei der 13. und 15. Strophe sind deutliche Zeichen seiner Herkunft. Die Strophen bestehen aus je 6 Kurzzeilen. Das Versinnere der 7-Silber ist mit Geschick gebaut. Nur 3 $\times$ findet sich in den 48 Zeilen Tktw. Die 6-Silber weisen 2 $\times$ Tktw. auf. Die Tktw. zeigen den gewöhnlichen Bau derselben. Einsilbigen Auftakt haben 2 von den 7-Silbern. Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern durch ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon, in den 6-Silbern durch ein zweisilbiges Paroxytonon gebildet. Unter die regelrechten Schlüsse der 7-Silber mischen sich jedoch die unregelmässigen 10, 3: „*coniunctus sum*“, 16, 1: „*diem hanc*“ und 16, 3: „*passa est*“.

Der Reim ist in den 7-Silbern 22 $\times$ rein zweisilbig stumpf, 1 $\times$ rein einsilbig stumpf; 5 $\times$ findet sich zweisilbige und 2 $\times$ einsilbige Assonanz. Die 6-Silber reimen in 45 Zeilen zweisilbig rein klingend; 2 $\times$ ist die erste der beiden Reimsilben vokalisch unrein und 1 $\times$ die zweite. Der klingende Reim wird bei 48 Reimwörtern 14 $\times$ von einem selbständigen Worte getragen.

Das Schema der Strophe ist also 3 $\times$ (7 $\cup$ — a(x) + 6 — $\cup$ b). Hiatus findet sich 5 $\times$ in den Zeilen und 7 $\times$ zwischen den Zeilen.

Auffallend ist die verschiedene Behandlung des Reims der 7-Silber in den 8 ersten und 8 letzten Strophen. Während nämlich in der ersten Hälfte der Strophe die 7-Silber jeder

Strophe in Reimverbindung stehen, wobei allerdings $2 \times$ zweisilbige Assonanz eintritt, entbehren die Strophen der 2. Hälfte in den 7-Silbern vollständig des Reims, und es zeigt sich auch gar kein Streben darnach. Ebenso ist es auch diese Strophengruppe, in welcher die oben erwähnten unregelmässigen Zeilenschlüsse und 4 von den 5 Hiaten in den Zeilen vorkommen. Bei dieser Verschiedenheit der Technik liegt es nahe, in dem Gedichte eine Kompilation aus verschiedenen Elementen zu sehen, wozu auch die im zweiten Teile mehrfach hervortretende Schwerfälligkeit und Undurchsichtigkeit des Stiles stimmt. Und auch im Inhalt tritt ein Widerspruch hervor, der jedoch nur zum Teil mit der Verschiedenheit der Technik zusammenfällt. So erwecken z. B. die letzte und vorletzte Strophe Vermutungen über die Art des Liebesverhältnisses, welche den Einleitungsstrophen geradewegs widersprechen. Ebensowenig lässt sich aber auch 1, 2 u. 3: „sum quasi in custodia *fragilis etatis*“ mit 8, 5 u. 6: „*ambo sumus teneri* tenere ludamus“ nicht recht in Einklang bringen. Ich glaube daher, dass in 61 heterogene Strophen zusammengebracht sind. Doch einer Scheidung desselben setzen sich Schwierigkeiten entgegen, da sich die inhaltlichen Widersprüche mit der Verschiedenheit der Technik kreuzen. Vielleicht gehören die Strophen der 2. Hälfte einer früheren Zeit an, als die der ersten Hälfte, da bei jenen die Langzeile noch nicht durch den Reim getrennt ist. Sie könnten wohl aus der Zeit Walthers von Châtillon stammen, wo man sich auch noch solche Schlüsse in der Cäsur gestattete, wie die oben angemerkten. Für die Herkunft dieser Strophen aus Frankreich sprechen der Reim: „amicam : lecticam : anticam“ (Str. 12) und die Wortspiele „*solus solam* diligo, sic me *sola solum*“ und besonders die 15. Strophe. Wie aber gerade diese Strophe darauf hinweist, dass das Gedicht aus Schülerkreisen hervorgegangen ist, so zeigt es auch in sprachlichen Wendungen und Ideen vielfach Beziehungen zu anderen Stücken der CB., wie 83, 60, 116, 129, 78, 115 u. a., so dass man wohl annehmen darf, es seien hier eine Reihe Strophen französischer Herkunft in der Bb. Hs. zusammengefloßen.

X. „*Dum iuventus floruit*“.

Das Gedicht besteht aus 4 Strophen zu je 6 Zeilen. Die Grundlage derselben ist die aufgelöste Vagantenzeile, deren erster Teil $3 \times$ gesetzt ist, worauf ein 6-Silber folgt. Den Abschluss der Strophe bildet ein 7-Silber mit einem 6-Silber. Von den 7-Silbern an 1., 2., 3. und 5. Stelle ist der 2. u. 5. wieder aufgelöst in $3 \sim - + 4 \sim -$, wovon die der 2. Zeile

unter sich und mit der 1. Zeile, die der 5. Zeile bloss unter sich reimen, wodurch die Strophe eine reichere Gliederung erhält. Tktw., der bei den geteilten und mit Binnenreim belegten 7-Silbern unmöglich ist, kommt in den 8 ungeteilten 7-Silbern einmal und ebenso einmal in den 6-Silbern vor, während Hiatus, wie schon Wilh. Meyer a. a. O., p. 136 bemerkt, gemieden ist. Ebenso ist das Gedicht frei von Auftakt und Zusatzsilben im Innern der Zeile. Der Reim ist in den 7-Silbern rein, stumpf, zweisilbig und wird von einem drei- oder mehrsilbigen Proparoxytonon getragen. In den 6-Silbern ist der Reim klingend, rein, zweisilbig und fällt auf ein zwei- oder mehrsilbiges Paroxytonon. Das Schema der Strophe ist demnach:

$$7 \sim - a + 3 \sim - a + 4 \sim - a + 7 \sim - a + 6 - \sim b; 3 \sim - c + 4 \sim - c + 6 - \sim b.$$

Nach seiner Technik gehört das Gedicht in die Zeit, wo die Vagantenzeile auf der Höhe ihrer Entwicklung angelangt war, wie es auch in seinem Inhalt die Reife des Mannes verrät, der seine Jugendsünden bekennt und den Entschluss fasst, entsprechend dem vorgerückten Alter besser zu leben und die begangenen Laster durch Tugend gutzumachen. Die reiche Entfaltung der Reime findet sich in keinem der Gedichte, welche die Vagantenzeile zur Grundlage haben, wieder. Dagegen haben Stücke der CB., deren Basis eine andere Zeilenform ist, eine nicht minder grosse Reinspiellerei aufzuweisen. Und da dies hauptsächlich in Gedichten von wahrscheinlich französischer Herkunft der Fall ist, so dürfte auch X solche zuerkannt werden, zumal der Anonymus von St.-Omer und die Dichter verschiedener Stücke in Du Mérils Sammlung in gleicher Weise und mindestens gleichem Umfang diese Kunst üben, wie unter anderen die Gedichte 28 und 32 bei Mone a. a. O., Sp. 294 u. 296, zu Genüge zeigen.

191. „*Jocundemur socii*“.

Dieser Preisgesang auf den freigebigen Gastgeber an dessen Geburtstag kündigt sich durch seine Sprache und den Refrain als Gesellschaftslied an, das einer besonderen Gelegenheit seinen Ursprung verdankt und in frischem Tone der Fröhlichkeit und Redlichkeit das verdiente Lob spendet, dagegen Neidischen und Lügner das „percat“ in herzhafter Offenheit zuruft. Die 3 Strophen sind nach dem Schema gebaut:

$$7 \sim - a + 7 \sim - a; 6 - \sim b + 6 - \sim b; 8 - \sim c + 10 - \sim c,$$

woran sich der Refrain mit der Form:

$$3 \sim - d + 4 \sim - d + 9 \sim - d$$

anschliesst.

Die Zeilen weisen 3 × Tktw. auf; zwei davon kommen auf die 8-Silber und einer auf die 6-Silber; die 7-Silber sind dagegen ganz regelmässig gebaut. Auftakt ist vermieden; reine Daktylen in den Zeilen durch Silbenvermehrung kommen nicht vor. Die Taktwechsel-Daktylen sind in gewöhnlicher Weise gebaut. Hiatus findet sich je einmal in und zwischen den Kurzzeilen.

Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern regelmässig durch ein drei- oder mehrsilbiges Proparoxytonon gebildet, die in reiner, zweisilbiger oder dreisilbiger Reimverbindung stehen. Die 6-Silber schliessen mit zwei- oder mehrsilbigen Paroxytona, die gleichfalls zweisilbig rein reimen. In den zwei letzten Zeilen jeder Strophe ist ein troch. 8-Silber mit einem troch. 10-Silber rein zweisilbig klingend gereimt. — Der Refrain, welcher aus einem troch. 7-Silber, aufgelöst in 3 — — + 4 — — und durch einsilbigen, stumpfen Reim verbunden, und einem troch. 9-Silber besteht, wahrt durch seine eigene Reimverbindung seine Selbständigkeit gegenüber den Strophen. Doch ist dieselbe konsonantisch unrein.

Die Strophen sind durch die Paarreime und die syntaktische Gliederung ziemlich deutlich in Stollen und Abgesang geschieden. Nach dem Bau der Strophen zu schliessen, dürfte das Gedicht einen Deutschen zum Verfasser haben, denn Strophen mit paarig gereimten Vagantenzeilen sind mir nur noch in dem sicher von der deutschen Dichtweise beeinflussten 112 begegnet. Ebenso spricht die Verlängerung der zwei letzten Zeilen zugunsten dieser Annahme umsomehr, als die mhd. lyrische Strophe häufig Erweiterungen der letzten Zeilen aufweist, während die Vagantenstrophe meines Wissens nirgends solche Verlängerungen hat.

112. „*Floret silva nobilis*“.

Die lat. Strophe ist, wie E. Martin¹⁾ richtig bemerkt, die Übersetzung der beigegebenen deutschen Strophe. Die fast wörtliche Übereinstimmung würde zwar für die Ursprünglichkeit der einen oder anderen nichts beweisen, da sich das Verhältnis auch umkehren liesse. Doch der Bau der Zeilen in beiden Strophen lässt keinen Zweifel über das Verhältnis der Abhängigkeit. Während nämlich die deutsche Strophe keine Spur eines fremden Einflusses in dem Bau der Zeilen erkennen lässt, widerspricht der Bau der 4 letzten Zeilen der lat. Strophe durchaus den Regeln der lat. Rhythmendichtung und zwar gerade in der Richtung, dass man auf eine Beeinflussung durch

¹⁾ E. Martin a. a. O., p. 56 u. 57.

die metrischen Gepflogenheiten der deutschen Dichtung hingewiesen wird. Die zwei ersten Zeilen sind zwar formell rein gebaute, troch. 7-Silber, und an sie schliesst sich ein rein gebauter, troch. 6-Silber an, der jedoch schon durch seinen harten Hiatus auffällt. Die 4. Zeile aber mit ihren 5 Silben bei troch. Schluss steht, so weit ich sehen kann, hier ganz vereinzelt als Parallelzeile zu einem 6-Silber. Ebenso fügt sich auch die 5. Zeile mit ihren 5 Silben nicht dem Schema der Vagantenzeile, die keinen Ausfall von Senkungen duldet. Die 6. Zeile weist mit ihrem Schluss, wie die drei vorhergehenden, auf einen troch. 6-Silber, zeigt aber eine überschüssige Silbe in der Zeile, eine Erscheinung, die bei einer Reihe von Gedichten gefunden wurde, wo auch aus anderen Gründen ein deutscher Verfasser vermutet werden musste. Dazu hat auch diese Zeile wieder einen starken Hiatus und reimt konsonantisch unrein. Dies alles, besonders aber der Ausfall von Senkungen in den Zeilen, ist eine Unregelmässigkeit, welche selbst in den frühesten Zeiten der Vagantenstrophen bei originalen Dichtern gemieden wird. Dazu kommt noch, dass der Paarreim, wie bei der Besprechung von 191 bereits bemerkt wurde, gegen den Bau der Vagantenstrophe — eine andere Form kann in 112 doch nicht beabsichtigt sein, wie aus den drei richtig gebauten ersten Zeilen hervorgeht — verstösst, die bei allen Modifikationen, welche sie erlitten hat, immer doch das Grundschema der mehrfach wiederholten 13-silbigen Langzeile nicht verleugnete und bei der Auflösung der Langzeilen stets zu überschlagendem Reime gelangte. Daher sehe ich in 191 und 112 Produkte deutscher Dichter, welche den deutschen Paarreim mit der lat. Vagantenzeile verbanden und so zu einer Strophenform kamen, die sonst in der lat. Rhythmendichtung fehlt.

Kap. 4.

Die unpaarige Vagantenstrophe.

Neben der grossen Anzahl von Gedichten, deren Strophen aus einer geraden Anzahl von Zeilen bestehen, befindet sich unter den CB. auch eine Reihe von Stücken mit ungerader Zeilenzahl der Strophen. Besonders stark vertreten ist die siebenzeilige Strophenform, die in den Nummern CCI, 51, 53, 59, 95, 115, 125, 126, 128, 134, 165, 166 und 181 erscheint. Nur in 3 dieser Gedichte ist aber die Vagantenzeile die Basis der Strophe, nämlich in 53, 125 und 134, wovon den beiden letzten je eine deutsche Strophe beigegeben ist, während die

grössere Anzahl der angeführten Gedichte entweder den troch. 15-Silber oder ein jambisches Mass zur Grundlage hat.

Die siebenzeilige Strophenform findet sich sonst sowohl in der mittellateinischen, als auch in der mhd. Dichtung verhältnismässig selten. Immerhin bildet sie im Bereiche der ersteren eine Kunstform, die sich bis in die früheste Zeit der lat. Rhythmendichtung zurückverfolgen lässt, und in deren Genesis der Einfluss der antiken Dichtung auf die lat. Rhythmik deutlich zutage tritt. Wie verschieden auch die Zeilenelemente sind, welche im Mittelalter ihre Grundlage bilden, so scheint sie gleichwohl von einer antiken Strophenform ihren Ausgangspunkt genommen zu haben.

Bei dieser Sachlage ist es aber nicht gut möglich, die siebenzeiligen Strophenformen, welche ihre Zeilen aus troch. 13-Silbern aufbauen, abgesondert zu betrachten, sondern es muss die siebenzeilige Strophe überhaupt in den Bereich der Betrachtung gezogen werden, zumal jene, wie mich dünkt, selbst wieder eine sekundäre Nachbildung siebenzeiliger Strophenformen ist, die sich in Anlehnung an die antike Form entwickelten.

Mone¹⁾ gibt ein neunstrophisches Gedicht, in welchem die letzte Strophe siebenzeilig nach dem Schema $3 \times (8 - \cup + 7 \cup -) + 4 - \cup$ gebaut ist. Die Hs. desselben stammt aus dem 12. Jhrh.; doch zufolge der technischen Einzelheiten, besonders des fehlenden Reims, ist es jedenfalls als viel älter anzusehen.

Du Méril²⁾ hat ein siebenzeiliges Stück von 5 Strophen. Dasselbe gehört der 2. Hälfte des 12. Jhrh. an. Es weist das Schema auf:

$$3 \times (6 - \cup a + 6 - \cup a) + 6 - \cup a.$$

Auf Seite 177 a. a. O. gibt derselbe ein solches aus 20 Strophen von dem Sachsen Gottschalk, der 868 oder 869 starb. Die Form desselben ist:

$$6 - \cup a + 6 - \cup a, 8 - \cup a + 6 - \cup a, 8 - \cup a + 6 - \cup a, 7 - \cup a.$$

Noch weiter zurück führt aber ein Gedicht auf die Zerstörung von Aquileja³⁾, das bald nach 454 unserer Zeitrechnung verfasst sein muss. Die 23 Strophen desselben haben teils einsilbigen Reim oder Assonanz, teils fehlt jedes derartige Band der Zeilen, so dass ihm jedenfalls auf Grund der unvollkommenen Ausbildung des Reims das aus dem Inhalt sich ergebende hohe Alter zukommt. Es ist freilich in einer vier-

¹⁾ Mone, Lat. Hymnen III, 767.

²⁾ Du Méril, poésies lat., 1843, p. 142.

³⁾ Du Méril a. a. O., p. 234.

zeiligen Strophe gedichtet, aber die Form derselben ist geeignet, einen Einblick in die Entstehung der siebenzeiligen Strophe zu gewähren. Die Strophe besteht nämlich aus 3 zwölfsilbigen Langzeilen mit jambischem Fall und Cäsur nach der 5. Silbe. Daran schliesst sich ein trochäischer Dimeter, so dass das Schema entsteht: $3 \times (5 - \cup + 7 - \cup) + 5 - \cup$. Es sind also jambische 12-Silber, der sogenannte römische Senaar, jedoch rhythmisch gemessen, welche die Langzeilen bilden. Als weiteres Strophenelement tritt noch der ebenfalls accentuierende adonische Vers von 5 Silben hinzu.

Die so gebaute Strophe, welche sich, wie Wilh. Meyer¹⁾ nachgewiesen hat, in zahlreichen lat. Gedichten des früheren MA. findet, ist augenscheinlich eine Nachahmung der antiken, sapphischen Strophe. Mit Beibehaltung der Strophenform im allgemeinen setzten die Rhythmendichter an die Stelle der drei sapphischen Verse in der ersten Hälfte jambische Trimeter. An der 4. Stelle behielten sie jedoch den Adonier mit freiem Bau bei. Für die erste Zeilenhälfte erhielt man so jambisch aufsteigende Bewegung; doch in dem trochäischen Fall der 2. Hälfte trat zunächst keine Änderung ein. Der vorbildliche trochäische Fall der antiken, sapphischen Zeile machte sich in der Folge bei der Nachbildung in accentuierender Dichtweise geltend. Der troch. Schluss der ersten Vershälfte wurde beibehalten und in Annäherung an das Vorbild von den drei vorausgehenden Silben häufig statt der zweiten die erste als Tonsilbe eingesetzt. Dass Absicht hier vorliegt, zeigt, wie mir scheint, das Verhältnis der rein jambisch gebauten ersten Zeilenhälften zu denen, welche die erwähnte Versetzung der Tonsilbe vornehmen und sich in dem vorliegenden Gedichte verhalten wie 46 : 23. Es mag dabei mitgewirkt haben, dass durch diese Änderung die erste Zeilenhälfte mit dem abschliessenden Adonier in Übereinstimmung gebracht wurde.

Die zweite Hälfte der Langzeile ist in der Regel rein troch. gebaut. Doch nur der jambische Schluss steht unveränderlich fest. Die 5 ihm vorausgehenden Silben nehmen in verschiedener Weise an dem Accent teil: bald werden die 1., 3. und 5. von ihm getragen, bald die 2. und 5. Im ersteren Falle ist die Zeile rein trochäisch, im letzteren leitet ein Jambus das Zeilenstück ein.

Die 4. Zeile weist in dem Gedichte, wie bereits erwähnt, den reinen adonischen Vers, aus Daktylus und Trochäus bestehend, auf. Einmal ist dabei der einleitende Daktylus durch einen Trochäus ersetzt, nicht etwa durch einen Spondaus,

¹⁾ Wilh. Meyer von Speyer a. a. O., p. 234.

wie zu erwarten wäre, wenn das Gedicht quantitierend zu messen wäre.

Die erste Halbzeile nimmt also folgende Formen an:

a. — — — — —
b. — — — — —;

die zweite:

a. — — — — — — —
b. — — — — — — —.

Das regelmässige Schema der Gesamtstrophe aber ist:

— — — — — || — — — — —
— — — — — || — — — — —
— — — — — || — — — — —
— — — — — .

Mone¹⁾ bemerkt zu No. 285, das in ganz ähnlicher Weise gebaut ist: „Das Versmass ist eine in betonte Verse aufgelöste, sapphische Strophe und wahrscheinlich in Italien entstanden“.

Ein gleichgebautes Gedicht findet sich bei Du Méril²⁾ auf den Tod des Abtes Hugo von Saint-Bertin. Dieser wurde 844 im Kampfe getötet, und das Gedicht kann seinem Inhalte und seiner formellen Eigenschaften zufolge aus dieser Zeit stammen. Damit zeigt sich jedoch, dass die Strophenform nicht auf Italien beschränkt blieb, sondern auch im romanischen Sprachgebiet Eingang fand und weiter, dass auch zeitlich ihre Existenz und Verwendung einen weiten Rahmen hat. Doch bis in die Zeiten der CB. scheint diese Strophenform nicht heraufzureichen, da jene kein einziges Gedicht in derselben enthalten, obgleich doch ein recht grosser Teil der nachweisbaren Strophenformen des 12. Jhrh. hier vertreten ist.

Die sapphische Strophe erfuhr aber Modifikationen nicht bloss nach der Seite hin, dass accentuierende Zeilen an die Stelle der quantitierenden traten, sondern auch dadurch, dass man in der Anzahl der eine Strophe bildenden Langzeilen freier verfuhr und die Schlusszeile von dem Schema des Adoniers loslöste. So findet sich bei Du Méril³⁾ eine Elegie auf den Tod Karls des Grossen, welche die Langzeile 4 × setzt und darauf an Stelle des Adoniers einen trochäischen oder auch jambischen 6-Silber als Strophenschluss folgen lässt. Der noch unvollkommenen Reimkunst dieser Zeit entsprechend sind die Langzeilen wiederholt durch einsilbigen stumpfen Reim gebunden. Das Schema ist also 4 × (5 — — + 7 — —) + 6 — — oder 6 — —.

Bei der Neigung der mittellat. Rhythmendichtung die mehr als acht-, höchstens neunsilbigen Zeilen an der Cäsurstelle zu

¹⁾ Mone, Lat. Hymnen No. 285.

²⁾ Du Méril a. a. O., p. 251.

³⁾ Du Méril a. a. O., p. 245.

brechen und der Pause durch den Reim eine sinnlich erkennbarere Form zu geben, war nur ein kleiner Schritt, um aus der zweimal gesetzten Langzeile mit dem Adonier durch Auflösung jener eine fünfzeilige Strophe zu gestalten. Und ebenso entstand aus der drei- und viermal gesetzten Langzeile mit folgendem Adonier durch Trennung die sieben- und die neunzeilige Strophe. Dass die Entwicklung in der That diesen Weg gegangen ist, schliesse ich auch daraus, dass in den unpaarigen Strophenformen der überschlagende Reim Regel ist, zu dem die beiden verschiedenen gearteten Schlüsse führen mussten. In dem erwähnten Gedichte auf die Zerstörung von Aquileja ist die Trennung der Zeilen schon durchgeführt, was sich deutlich erkennen lässt, abgesehen vom Reim, wenn man die häufige, mehr oder minder scharf ausgeprägte logische und syntaktische Selbständigkeit der beiden Vershälften ins Auge fasst und damit die Behandlung der sapphischen Verse vergleicht, wie sie z. B. Horaz in der 17. Epode gehandhabt hat.

In bloss äusserer Anlehnung an die sapphische Strophenform entstanden aber im Verlaufe der Entwicklung solche, die wohl das Schema der Strophe im allgemeinen beibehielten, aber andere Zeilenformen zum Aufbau benutzten. So begegnet in Mone¹⁾ ein Hymnus aus dem 12. Jhrh., angeblich von Guido von Basoches, der den troch. 7-Silber mit jambischem Schluss auch in die erste Halbzeile einführt. Dagegen erweitert er den Adonier zu einem achtsilbigen Refrain mit jambischem Schluss, verkürzt aber die 6. Halbzeile um einen Trochäus. Diese Form wird im 12. Jhrh. eine sehr gangbare, indem nach der Trennung der Langzeilen und Einführung des Endreims, der sich infolge des gleichen Zeilenschlusses freier entfalten konnte, auch der Adonier das gleiche Mass erhielt wie die vorausgehenden Zeilen. So teilt Mone²⁾ ein Gedicht aus der Hs. von St.-Omer mit, dessen Strophen nach dem Schema gebaut sind:

$$\begin{array}{ccccccc} 7 & - & - & a & + & 7 & - & - & a & + & 7 & - & - & b, \\ 7 & - & - & a & + & 7 & - & - & a & + & 7 & - & - & b, \\ 7 & - & - & a. & & & & & & & & & & \end{array}$$

In ähnlicher Weise dichtete Adam von St.-Victor einen Hymnus mit dem Schema:

$$\begin{array}{ccccccc} 7 & - & - & a & + & 7 & - & - & b, \\ 7 & - & - & a & + & 7 & - & - & b, \\ 7 & - & - & c & + & 7 & - & - & c, \\ 7 & - & - & b. & & & & & \end{array}$$

In gleicher Form ist auch No. 10 der Hymnen gebaut.

¹⁾ Mone, Lat. Hymnen III, No. 1160.

²⁾ Mone, Anzeiger für Kunde d. d. Vorzeit, 1839, No. 17, Sp. 287/88.

Mone's¹⁾ Hymnus 450 hat bei sonst gleichem Bau auch die gleiche Reimstellung ababccb. Dagegen hat das sonst gleichgebaute Gedicht bei Du Méril a. a. O. 1847, p. 226 die Reimstellung aabaaba.

Bei der Beliebtheit des getrennten troch. 13-Silbers, der Vagantenzeile, welche dieselbe im 12. Jhrh. genoss, ist es nicht zu verwundern, dass dieselbe auch in den Rahmen der alten, Jahrhunderte lang in der Hymnenpoesie gepflegten, unpaarigen Strophenform eindrang. Und so finden wir denn die Vagantenzeile auch in den CB. bei den siebenzeiligen Strophen der Stücke 53, 125 und 134 und bei den fünfzeiligen von 108, 119 und 137, zu deren Besprechung ich mich jetzt wende.

a. *Strophen aus 7 Kurzzeilen.*

53. „*Aestivali gaudio*“.

Dieses Frühlingslied besteht nach der Schmeller'schen Ausgabe aus 4 Strophen, von welchen die zwei ersten je 7 Zeilen, die zwei folgenden je 8 Zeilen haben. Da dasselbe aber, wie der Refrain zeigt, wohl zum Singen bestimmt war, so ist die Ungleichheit der Strophen wenigstens auffällig. Ich möchte daher den Versuch wagen, eine andere Abteilung der Strophen vorzunehmen. Auch die Länge des Refrains, der aus 7 Zeilen bestehen soll, ist ungewöhnlich. Da nur höchst selten in den zahlreich zur Vergleichung herangezogenen Gedichten mit Refrain weder in den CB., noch in den Sammlungen von Wright, Du Méril und Mone eine so grosse Anzahl von Refrainzeilen begegnet, dieselbe vor allem aber höchst selten über das Mass von 2 bis 4 Zeilen hinausreicht und noch seltener der Strophe an Zeilenzahl gleichkommt; da ferner die 3 letzten Zeilen der 1. Strophe Schmellers am Ende seiner 2. Strophe wiederkehren und die Selbständigkeit derselben gegenüber den vier vorausgehenden Zeilen durch den zweimal in unmittelbarer Folge gesetzten 7-Silber gekennzeichnet ist; da endlich der allgemeine und abschliessende Gedanke derselben den Eigentümlichkeiten des Refrains auch in dieser Hinsicht entspricht, so möchte ich annehmen, dass das ganze Gedicht aus siebenzeiligen Strophen besteht, deren drei letzten Zeilen durch den Refrain gebildet werden:

Gaudet chorus iuvenum,
dum turba frequens avium
garritu modulatur.

¹⁾ Mone, Lat. Hymnen II, No. 450.

Vielleicht hat also das Gedicht folgende Gestalt gehabt:

- | | |
|--|---|
| <p>1. Aestivali gaudio
tellus renovatur,
militandi studio
Venus excitatur.
Refr. Gaudet etc.</p> | <p>4. Tellus ferens gramina
decoratur floribus,
(et) vestiuntur nemora
frondosis arboribus.
Refr. Gaudet etc.</p> |
| <p>2. Ornantur prata floribus
varii coloris,
quorum delectatio
causa fit amoris.
Refr. Gaudet etc.</p> | <p>5. Annorum officiis
haec arrident tempora,
geminatis sociis
restaurantur fœdera.
Refr. Gaudet etc.</p> |
| <p>3. In calore vivido
(nunc) reformantur omnia,
hiemali tædio
quæ viluere languida.
Refr. Gaudet etc.</p> | <p>6. Festa colit Veneris
puellaris curia;
propinat Amor teneris,
amaris miscens dulcia.
Refr. Gaudet etc.</p> |
7. Quanta (nunc?) sunt gaudia
amanti et amato,
sine fellis macula
dilectæ sociato.
Refr. Jam revernant omnia
nobis delectabilia,
hyems eradicatur.

Ich verhehle mir durchaus nicht, dass auch diese Gestalt des Gedichtes noch Zweifel erregen kann. Zunächst nimmt die Naturschilderung schon einen Umfang ein, wie er selten in einem Stücke der mittellat. Dichtung vorkommt. Daher leidet das Gedicht an einer gewissen Breite und Weitschweifigkeit, die nahezu an Wiederholung desselben Anschauungsbildes grenzt. Zieht man dazu in Betracht, dass die an die 3., 4., 5. und 6. Stelle gesetzten Strophen eine durchaus andere Zeilenkombination aufweisen als die 1., 2. und 7. Strophe, so wird es überhaupt fraglich, ob ein nach seinem Ursprung einheitliches Gedicht hier vorliegt. Ein gewisser Widerspruch liegt zudem auch in der Auffassung der Liebe vor, wenn der Zustand der Liebenden in den drei letztgenannten Strophen als ein von jedem störenden Moment befreiter und ungetrübter gepriesen wird, nach der 6. Strophe aber Amor Süßigkeit mit Bitterkeit mischt, ein Gedanke, der ohne alle Motivierung auftritt, da doch die Naturschilderung den zweifellosen Sieg des Frühlings über den Winter darstellt.

Was nun die Form im Einzelnen betrifft, so bestehen die 1., 2. und 7. Strophe aus je 7 Zeilen, wovon die drei letzten den Refrain bilden. Diese Strophen haben das Schema:

$2 \times (7 \sim - + 6 - \sim) + 7 \sim - + (8) 7 \sim - + (7) 6 - \sim$
mit der Reimstellung ababecb in der 1. Str.; xaxabbx in der 2. Str. und ababaax in der 7. Strophe. Die 3. bis 6. Str. besteht aus $6 \times 7 \sim - + (7) 6 - \sim$ mit der Reimstellung ababecx.

Der Bau der Zeilen ist nicht sehr regelmässig. Die 7-Silber haben in 5 Fällen einsilbigen Auftakt. In der 7. Str. wird etwa „nunc“ zu ergänzen sein. Bei den 6-Silbern erscheint $3 \times$ einsilbiger Auftakt. Tktw. findet sich in 4, 4; 5, 1; 7, 6 und 7, 7. Die beiden letzten sind aus einem zweisilbigen Paroxytonon und der ersten unbetonten Silbe des folgenden Wortes, die beiden ersten aus einem dreisilbigen Paroxytonon und unbetonter erster Silbe des folgenden Wortes gebildet. Überzählige Silben haben im Innern die zwei letzten Zeilen der 7. Strophe, wodurch ein Daktylus entsteht, der mit seiner letzten Senkung auf das folgende Wort hinübergreift.

Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern durch ein drei- oder mehrsilbiges ($2 \times$) Proparoxytonon gebildet; die 6-Silber schliessen mit einem mehrsilbigen Paroxytonon.

Der Reim steht nicht auf hoher Stufe der Ausbildung. Die 7-Silber haben neben 4 zweisilbig reinen, stumpfen Reimen $4 \times$ einsilbig reinen, stumpfen Reim, und 2 davon sind ohne Reimverbindung. Die 6-Silber reimen zu zweien rein zweisilbig klingend.

Hiatus kommt in und zwischen den Zeilen je einmal vor.

Nach der unvollkommenen Ausbildung des Reims könnte das Gedicht schon in der ersten Hälfte des 12. Jhrh. entstanden sein. Der relativ häufige Auftakt und der zweimal vorkommende Silbenüberschuss würde dieser Ansetzung nicht entgegenstehen. Da die Vagantenzeile in dieser Zeit nur in wenigen Stücken nachzuweisen ist, so dürfte das Gedicht doch wohl aus der 2. Hälfte des 12. Jhrh. stammen und sein Zurückstehen in technischer Beziehung teils der Überlieferung zuzuschreiben sein, teils dem persönlichen Ungeschick des Verfassers zufallen. Dazu mag es vielleicht eine Nachahmung eines religiösen Liedes sein, denn in dem „ludus scenicus de nativitate Domini“, CB. CCII, wo als No. 45 ein Lied mit gleichem Anfang angezeigt ist, dürfte es selbst mit seinem Inhalt kaum Platz gefunden haben. Dagegen stimmen mehrere der dort gegebenen lyrischen Strophen in der Form, abgesehen von dem Refrain, und in der Technik mit der von 53 überein, so dass ein Zusammenhang bezüglich der Herkunft nicht aus-

geschlossen ist. Ob aber der Ludusdichter und der Dichter von 53 eine und dieselbe Person sind, dürfte kaum zu beweisen sein, wenn auch Einzelheiten des Stils, wie die in beiden Gedichten weitgehende Anwendung der Inversion als Hauptmittel des poetischen Ausdrucks darauf hindeutet. Der zahlreich in dem „ludus“ vorkommende Auftakt und Hiatus würde zu der Technik des Gedichtes 53 ebenso stimmen, wie der freie Bau der Strophen der einzelnen Lieder von jenem, die bald aus reinen Vagantenzeilen bestehen, bald anderen Massen folgen. Mag der Dichter des „ludus“ und der von 53 aber eine und dieselbe Person oder der letztere ein Nachahmer von jenem sein: in jedem Falle zeigt die Technik des „ludus“ so viel Unregelmässiges, wie man es bei romanischen Rhythmendichtern des 12. Jhrh. nicht leicht findet. Dazu kommt, dass der „ludus paschalis“ CB. CCIII ganz dieselben Strophenformen, denselben Stil, die gleiche Technik und die gleichen Unregelmässigkeiten darin aufweist wie CCII. Da jener aber eine Anzahl fest eingefügter deutscher Strophen zwischen den lateinischen enthält, so wird er wohl von einem deutschen Kleriker gedichtet sein. Dasselbe lässt sich auch von CCII vermuten, und 53 könnte ebenfalls von demselben Dichter sein. Vielleicht hat es aber auch ein anderer deutscher Vagant gedichtet, der Frühling und Liebe in entlehnter Form und in den stereotypen Bildern besingt. Doch mehr als den Wert einer Hypothese, die zum Teil wenigstens die That-sachen erklärt, vermag diese Annahme nicht zu beanspruchen, zumal andere Momente ziemlich bestimmt auf französischen Ursprung hinweisen. So begegnet der Refrain fast ausschliesslich in Gedichten, die teilweise mit Wahrscheinlichkeit, teilweise ohne allen Zweifel französischen Dichtern zuzuweisen sind, während nirgends bestimmte Anhaltspunkte gegeben sind, die den Kehrreim auch in der unabhängigen, frühmittelhochdeutschen Dichtung heimisch zeigen. So haben von den 33 Gedichten der Hs. von St.-Omer 15 Refrain, und die CB. haben 33 lateinische Stücke mit Refrain. Von den deutschen Strophen haben ausser dem Liede Maria Magdalenas in dem „ludus paschalis“ nur 140a und 143a und zwar die 3 letzten in gleicher Zeilenzahl und gleichem Bau wie die vorangehenden lat. Gedichte. Es scheint daher die Annahme berechtigt, dass der Refrain, wenn auch nicht gerade seinen Ursprung, doch seinen hauptsächlichsten Verbreitungsbezirk in der lateinischen Rhythmendichtung des M. A. gehabt habe. Die christliche Kultdichtung hat ihn in seiner gewöhnlichen Form, wie als Einleitungsrefrain, Hypopsalma, frühzeitig als Mittel, die Gemeinde am Gesange teilnehmen zu lassen, gepflegt. Die grosse Anzahl von Dich-

tungen, die Du Méril aus der „bibliothèque royale“ und anderen Aufbewahrungsorten Frankreichs in seiner Sammlung der „poésies latines du moyen-âge“ 1843 u. 1847 zu Druck gebracht hat, die schon erwähnten Gedichte von St.-Omer und andere Veröffentlichungen aus dem französischen Sprachgebiet enthalten Refrainzeilen in so grosser Menge, dass nicht daran zu zweifeln ist, dass der Refrain bei gesungenen und ungesungenen Gedichten in Frankreich eine ganz besondere Pflege fand, wo er denn auch viel früher in die Dichtung im nationalen Idiom übergegangen zu sein scheint, als in Deutschland. Doch zeigt gerade das oben erwähnte deutsche Lied in dem „ludus paschalis“, dass geistliche, deutsche Dichter den Refrain wohl den lateinischen Vorbildern nachahmten, während er erst später in die unabhängige deutsche Lyrik eindrang. So hat von den Gedichten in MF. nur Morungens Tagelied 143, 22 einen Refrain. Wie nachdrücklich daher auch die Existenz des Refrains bei 53 für fremden Ursprung spricht, so halte ich auf Grund des gewissermassen europäischen Charakters des Refrains in der lat. Kirchendichtung des früheren Mittelalters für möglich, dass 53 von einem Deutschen herrührt.

134. „*Lude, ludat, ludite!*“

Mit 53 stimmt im Bau der siebenzeiligen Strophe 134 im allgemeinen überein. Die Basis der Strophe ist die aufgelöste Vagantenzeile, deren 7-Silber an 1., 3., 5. und 6. Stelle jeder Strophe auftritt. Die 2., 4. und 7. Zeile ist ein troch. 6-Silber.

Das Zeileninnere ist im ganzen regelrecht gebaut. Die 7-Silber haben nur in 3, 3 Taktwechsel (nōn virī nōtītiām). Es muss jedoch zugestanden werden, dass aus diesem Gedichte ein überzeugender Beweis für die Richtigkeit der Auffassung nicht erbracht werden kann. Möglicherweise ist hier zu lesen: „nōn virī nōtītiām“, wodurch die Zeile zu der ihr entsprechenden in genaueste Übereinstimmung tritt und der Tktw. aus dem Gedichte ganz verschwindet. Eine gewisse Berechtigung zu der Annahme, dass hier die reine Wortbetonung aufgegeben wäre, lässt sich aus Reimen wie 43, 8 „dūlcīā : gāūdiā : sūnt piā“ und „prōperā : mūnerā : donā serā“ entnehmen. Wenn solche Betonungen in dem sonst streng geregelten Schlusse zugelassen wurden, so liesse sich auch in dem freier behandelten Teile der Zeile nichts gegen die Betonung „nōn virī“ einwenden. Allein solche Fälle, wie die angeführten, sind so selten, und der Bau der Zeilenschlüsse steht so sichtlich unter den strengsten Gesetzen, dass ich glaube, es entspricht dem Princip der rhythmischen Dichtung besser, wenn in den er-

wähnten Zeilenschlüssen ein Verstoss gegen die Regeln angenommen wird, wie ein solcher ja auch vorkommt, wenn ein einsilbiges Wort in den Schluss tritt. Daher möchte ich auch hier von der prosaischen Betonung, auf welcher die rhythmische Poesie ruht, nicht abgehen und bei der Accentuierung „nōn virī“ bleiben.

Zusatzsilben im Innern der Zeile mit Bildung eines Daktylus haben 2, 7 und 3, 7. Auch hier liesse sich mit Aufgebung des Principis der reinen Wortbetonung in Übereinstimmung mit 1, 7 (*delūdāt hōras rite*) statt „*verbis devicta piis*“ und „*prestet virgo laudata*“ auch lesen: „*verbis devicta piis*“ und „*prestet virgō laudata*“. Müsste dabei aber nicht auffallen, dass der Dichter einmal in „*verbis*“ die lange Ablativendung „*is*“ den Ton tragen liesse und dann das attributive Adjektiv „*piis*“ in demselben Kasus als Paroxytonon behandelte? Es wäre um so auffälliger, als er dieser Inkonzsequenz leicht entgehen konnte, wenn er die Zeile änderte in: „*devicta verbis piis*“, wodurch zugleich die Trennung des Attributs von seinem Träger aufgehoben und der engere grammatische Zusammenschluss des logisch Zusammengehörigen erreicht wurde. Es drängte sich mir daher auch hier die Überzeugung auf, dass die unverbrüchliche Übereinstimmung entsprechender Zeilen bezüglich des Tonfalls bei der lat. Rhythmendichtung nur im Zeilenschluss gesucht wurde, dass man auch gleiche Silbenzahl für die in engerer Beziehung stehenden Zeilen verlangte, ohne dass jedoch auch die Forderung strengster Symmetrie im Tonfall für die Silben vor dem fixierten Schluss gestellt wurde.

Der Zeilenschluss ist in 134 bei den 7-Silbern regelmässig durch ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon, in den 6-Silbern durch ein wenigstens zweisilbiges Paroxytonon gebildet.

Einsilbiger Auftakt begegnet öfters. Er kommt in den 6-Silbern bei 9 Fällen 7 $\times$ vor, und in den zwei anderen hat die Zeile ebenfalls 7 Silben mit Tktw., so dass es vielleicht besser wäre, diese Zeilen als jambische aufzufassen, wenn nicht auch der 7-Silber 3, 6 mit einsilbigem Auftakt ausgestattet wäre, was zeigt, dass der Dichter am Auftakt in troch. Zeilen keinen Anstoss nahm.

Der Reim ist, wo er Verwendung fand, ohne Mängel. Am unvollkommensten ist in dieser Beziehung die 1. Strophe, wo nur die trochäisch ausgehenden Zeilen rein zweisilbig klingend reimen: *xbxbxb*. Die beiden anderen Strophen sind dagegen in allen Zeilenschlüssen mit dem Reimschmuck bedacht, der in den 6-Silbern in gleicher Weise wie in der 1. Strophe, in den 7-Silbern dagegen zweisilbig, rein stumpf

ist, so dass für diese Strophen das mit 53 übereinstimmende Reimschema ababaab entsteht.

Hiatus findet sich nirgends, dagegen ist in 2, 1 „suavibus“ mit Verschleifung von „ua“ dreisilbig zu lesen.

Die Strophen sind ziemlich durchsichtig gegliedert. In der 1. Str. enthält der 1. Stollen eine Ermunterung zu Spiel und Scherz, worauf der relativisch angeschlossene 2. Stollen die Freuden des Augenblicks preist. Die 3 letzten Zeilen bilden als Abgesang eine syntaktische Einheit mit einer satirisch ausklingenden Aufforderung zum Lebensgenuss in der dem Stande zusagenden Art. In gleicher Weise umfassen die beiden Stollen der 2. Str. je eine geteilte Vagantenzeile, die auch syntaktisch und logisch abgeschlossen ist. In süßklingenden Liedern ist Amor zu preisen, denn er verweilt nicht bei ernsten Homilien. Der Abgesang umfasst auch hier die 3 letzten, ein Satz Ganzes bildenden Zeilen und wendet sich an das wie ein Röslein blühende („florans“ bei Schm. ist mit Patzig in „florens“ zu bessern) Mädchen, das den tugendhaften Worten („pilis“ der Hs. gibt keinen Sinn; es ist mit Schm. in „piis“ zu ändern) Vertrauen schenken soll. Den gleichen lehrhaften Ton, das Zeichen der Schuldichtung, schlägt auch die 3. Str. an, die in der Gliederung insofern eine Modifikation erfährt, als die beiden Stollen syntaktisch 5 Zeilen umfassen und nur ein zwei-zeiliger Abgesang folgt. Das Mädchen soll Gewährung des Gebetenen zusagen, ohne nach der Person des Bittenden zu fragen, der durch lobende Befriedigung der weiblichen Eitelkeit das Erreichen will, was seinen Bitten versagt wird.

Das Gedicht ist ein schlüpfriges Vagantenlied, in dem ein Schüler seinen Genossen in lehrhaftem Ton die ethisch bedenklichsten Anweisungen gibt, wie die Schwäche des weiblichen Herzens mit trügerischen Worten zur Erreichung des erstrebten Zieles zu betrücken sei. Form und Inhalt weisen dasselbe also in gleicher Weise dem Fahrenden zu, der, überall daheim und fremd, nur dem Momente lebt, in seiner Liebe zu dem weiblichen Geschlecht keine Beständigkeit kennt und mit dem Ort seine Zuneigung wechselt, wie er auch keine Treue von der anderen Seite fordert.

Manche formellen Eigenheiten, wie das Fehlen des Hiatus und die Wortform „omeliis“ in 2, 4, sprechen nicht weniger als die lascive Moral für einen Franzosen. Der häufig vorkommende Auftakt erweckt jedoch Zweifel, und ebenso ruft die Unvollkommenheit des Reims der 1. Str. Bedenken wach. Doch ist nicht zu übersehen, dass es wohl das Lied eines *Schülers* und die Überlieferung, besonders der 1. Str., nicht tadellos ist. Das Gedicht dürfte in die Zeit des sinkenden

Vagantentums gehören, da der Dichter in gleicher Weise verächtlich von dem „histrion“ und dem „clericus“ spricht, ein Zug, der in der Blütezeit des Vagantengesanges, wo der sesshafte Kleriker des wandernden Standesgenossen Zuflucht und dankbarer Hörer war, keine Erklärung findet. Sei es aber das Werk eines Deutschen oder eines Franzosen: aus dem Kreise der fahrenden Kleriker ist es hervorgegangen und spiegelt den Geist derselben ebenso treu wieder, wie auch ihre besonders gepflegte Dichtungsform den Rahmen dazu liefert.

134a. „*Ich hân eine senede not*“.

Die deutsche Strophe ist analog den lateinischen Strophen nach folgendem Schema gebaut:

1. Stollen: 7 — x + 6 — b,

2. Stollen: 8 — x + 6 — b,

Abgesang: 7 — c + 8 — c + 8 — c.

Das Schema der lateinischen Strophe ist:

1. Stollen: 7 — (x) a + (7) 6 — b,

2. Stollen: 7 — (x) a + (7) 6 — b,

Abgesang: 7 — (x) c + (8) 7 — c + 7 — b.

Klarer als in der Aufstellung des Schemas nach Silben zeigt sich die Ähnlichkeit beider Strophenformen in Hinsicht auf die gehobenen Silben, wie E. Martin durch sein Schema gezeigt hat. Die wesentlichste Abweichung der deutschen Strophe besteht darin, dass sie an 2., 4. u. 7. Stelle ebenfalls jambisch schliesst, wie in den anderen Zeilen.

Das lat. Gedicht ist zweifellos in der silbenzählenden Technik der rhythmischen Dichtung aufgebaut. Die konsequente Setzung der Senkung in der deutschen Strophe legt die Annahme nahe, dass ein gleiches Ziel auch dem Dichter dieser vorschwebte. Wie wenig umfangreich aber immer das Material ist, um daraus einen Schluss zu ziehen, so ist doch die Tatsache zu konstatieren und um so bemerkenswerter, als die Strophe wegen ihrer einseitig stumpfen und in einem Falle unvollkommenen Reime nicht für sehr jung gelten kann. Angenommen nun, es wäre, wie Burdach¹⁾ glaubt, die deutsche Strophenform das Original, so wäre vor allem nicht zu erklären, was den lat. Dichter bewogen hätte, von den vorbildlichen jambischen 6-Silbern der 2. und 4. Zeile abzugehen und durchweg an diesen Stellen trochäische 6-Silber mit einsilbigem Auftakt zu setzen, zumal die Verbindung des troch. 7-Silbers mit dem jambischen 6-Silber, wie unter anderen die Sequenz 147 bei Kehrein zeigt, vorkam und der jambische 6-Silber mit troch.

¹⁾ Burdach a. a. O., p. 167.

Zeilen überhaupt öfter in Verbindung trat. Ferner wäre zu erwarten gewesen, dass der Dichter gemäss dem jambischen Falle der 3., 6. u. 7. Zeile der deutschen Strophe auch hier zur Nachahmung den jambischen 8-Silber gewählt hätte. Damit wäre er aber zu der sehr geläufigen Form gelangt, die einen jambischen 8-Silber mit einem solchen 6-Silber vereinigt. Sollte trotzdem sonst ein Grund vorliegen, die lat. Strophen als Nachahmung anzusehen, so müsste der Nachahmer wenigstens in Hinsicht auf die Wahl der Zeilenart durchaus selbständig verfahren sein. Hat aber umgekehrt die lat. Strophe dem deutschen Dichter vorgelegen, so erklären sich die Abweichungen teils durch die grössere Freiheit des deutschen Versbaus, der zufolge er auftaktlose Zeilen solchen mit Auftakt gleichsetzen durfte, teils, was den anders gearteten Schluss in den 6-Silbern betrifft, aus der Reimnot, die sichtlich zutage tritt.

Was nun die Stellung des Reims in den lat. Strophen betrifft, so stimmt dieselbe mit der von 53 überein. Ebenso hat aber auch Hymnus 450 und 610 in einer grösseren Anzahl (17) von Strophen bei Mone¹⁾ die gleiche Stellung in siebenzeiligen Strophen. Ähnlich ist auch die Stellung bei Mone III, 800; nur reimt hier jedesmal die 7. Zeile nicht mit der letzten Zeile der Stollen, sondern die letzten Zeilen aller Strophen sind unter sich gebunden. In anderen Hymnen begegnet die Stellung ababxcx oder abababb (Mone 356, 263, 609). In den Gedichten von St.-Omer haben die siebenzeiligen Strophen folgende Reimstellungen: No. 2 u. 3: abbaccx (A); 12: ababbab; 13: aab-baba; 17: aabaaba. Wenn also die Stollen, mögen sie aus $8 + 7$, $5 + 6$, $7 + 7$, $6 + 6$, $7 + 6$ bestehen oder aus noch anderen Zeilenformen zusammengesetzt sein, mit überschlagendem Reim, der ja nach meiner Ansicht der Genesis der Strophe allein entspricht, auftreten, so schliesst sich in der Regel der dreizeilige Abgesang so an, dass zwei der Zeilen mit einer der beiden Stollenzeilen reimen, oder dass zwei der Abgesangszeilen unter sich reimen und die 3. Zeile entweder mit einer Stollenzeile und zwar gewöhnlich der letzten in Reimverhältnis steht oder als absolute Waise oder doch als solche in der einzelnen Strophe auftritt. Nur das „Pange vox Adonis“ CCI hat die Stellung ababccc. Dieses Gedicht ist jedoch unter dem Namen Marners, also aus der 1. Hälfte des 13. Jhrh. überliefert. Dagegen habe ich bei allen früher anzusetzenden 7-zeiligen Strophen die aus dem sapphischen Strophenchema sich ergebenden Überschlagsreime in den Stollen nirgends im Abgesang von einem Reihenreim gefolgt gefunden. Wo dieser

¹⁾ Mone, Lat. Hymnen II.

aber auftritt, wie bei Mone 301, 312, 425, da geht demselben auch Paarreim in den Stollen voraus, also aabbcc. Daraus scheint mir hervorzugehen, dass der Dichter des lat. Liedes mit seiner Reimstellung ababccb nur lat. Vorbildern gefolgt sein kann, und dass wenigstens die 2. u. 3. Strophe ganz der Gepflogenheit der älteren Rhythmendichter beim Bau siebenzeiliger Strophen folgten. Hätte dagegen die deutsche Strophe als Vorbild gedient, so würde der Nachahmer vermutlich auch im Abgesang Reihenreim gebracht haben, der ja in der lat. Rhythmendichtung üblich und überhaupt lange Zeit die gewöhnliche Form war. Die in den beiden Strophen angeschlagenen Reime auf „-ula“ und „-itur“ sind ganz gewöhnlicher Art, dass kaum anzunehmen ist, Reimverlegenheit habe zur Bindung der letzten Zeile mit dem Stollen geführt. Soviel scheint mir aber sicher, dass der lat. Dichter für seine Strophen in der lat. Rhythmendichtung hinreichend Vorbilder finden konnte. Allerdings haben auch MF. 92, 14 und 92, 35 von Albrecht von Johansdorf, ferner MF. 61, 18 von Veldegge und MF. 193, 22 von Reimar ganz ähnliche Strophenformen mit der Reimstellung ababccb. Aber gegenüber der grösseren Anzahl lat. Stücke in diesem Tone, die zum Teil, wie die Hymnen Adams von St.-Victor, sicher in das 2. Drittel des 12. Jhrh. zurückreichen, zum Teil auch noch älter sein mögen, ist es nach meiner Ansicht unabweisbar, der lat. Rhythmendichtung bezüglich dieses Tones die zeitliche Priorität zuzuerkennen, wenn man nicht überhaupt annehmen will, dass die genannten Dichter sich in den betreffenden Stücken dieser lat. Strophenform angeschlossen haben, wozu die durch die Kirche geförderte weite Verbreitung der Hymnenpoesie die Erklärung geben könnte, zumal auch die übrigen siebenzeiligen deutschen Strophenformen der älteren mhd. Lyrik ganz analogen Bau wie die lat. Siebenzeiler haben.

Inhaltlich stehen das lat. Gedicht und die deutsche Strophe, wie Rich. Meyer a. a. O., p. 185, mit Recht bemerkt, selbständig einander gegenüber. Ich stimme ihm daher auch vollkommen zu, wenn er 134a als eine formelle Nachbildung der lateinischen Strophen ansieht, die sich durch das „senede nôt“ als „nicht besonders altertümlich“ erweist.

125. „*Longa spes et dubia*“.

Der Dichter von 125 steht mit seiner ganzen Anschauung und allen seinen Bildern im Bereiche der lat. Liebeslyrik des 12. Jhrh. Furcht und Hoffnung, Angst und Seelenschmerz quälen sein liebebedürftiges Herz, das sich in Seufzern Erleichterung schafft. Die Liebeswunden brennen im Innern;

vom Feuer der Leidenschaft wird der Liebende verzehrt; der Stachel des Schmerzes durchbohrt sein Herz; das honigstösse Gift durchdringt seine Adern: aber er liebt diesen qualvollen Zustand; er vermag ihn nicht abzuschütteln, wie wenig Hoffnung auch die Verschiedenheit der äusseren Lage gewährt, dass er Erlösung und Erhörung finden werde. Nur im Liede findet er in der Umgebung fröhlicher Genossen Erleichterung und Erheiterung. Und wie der Inhalt das Gedicht in die Zeit des höfischen Frauendienstes rückt, so entspricht dieser Zeit auch die Form.

Die 10 Strophen bestehen aus je 6 Zeilen, denen sich eine 7. Zeile in refrainartiger Weise anschliesst. Das Schema ist $3 \times (7 \text{ — } a + 6 \text{ — } b) + 10 (9, 8) \text{ — } x$. Die 30 troch. 7-Silber weisen 6 Tktw. und $2 \times$ eine Zusatzsilbe im Innern der Zeile auf. Von der gleichen Zahl 6-Silber haben 3 Tktw. Auftakt findet sich in ersteren $1 \times$, in letzteren $3 \times$. Die Tktw. sind sämtlich in der gewöhnlichen Weise gebaut, dass der Daktylus sich aus dem Silbenmaterial von zwei Wörtern zusammensetzt.

Der Zeilenschluss wird in den 7-Silbern in der Regel durch ein drei- oder mehrsilbiges Wort gebildet; doch findet sich in 8, 6 der in der besten Zeit der lat. Rhythmik gemiedene Schluss „mihi est“. Die 6-Silber haben im Schluss ein zwei- oder mehrsilbiges Wort.

Der stumpfe Reim der 7-Silber ist meist rein zweisilbig. In 5, 1 fehlt die Reimverbindung jedoch ganz; die Konjekture Patzigs: „te rogat supplicium“ genügt der Reimart auch nur teilweise und scheint mir dazu eine recht ungewöhnliche Ausdrucksweise. Ebenso fehlt der Reim in 8, 6. In Strophe 6 tritt die Verbindung der 7-Silber nur in ein- oder zweisilbiger Assonanz zutage, wie dies auch in der 9. und 10. Strophe statthat. Es liegt daher auch kein hinreichender Grund vor, die 6. Strophe, wie Patzig will, für unecht zu halten, zumal sie inhaltlich durch die gebrauchten Bilder im innigsten Verhältnis zu den anderen Strophen steht. In formeller Beziehung zeigt sie freilich in dem reinen Daktylus der 1. Zeile (rosëam) eine Eigenheit, die in den besseren Zeiten der rhythmischen Dichtung strengstens gemieden wird.

Die 6-Silber haben durchweg zweisilbig reinen, klingenden Reim; doch ist derselbe in 6, 6 auf Einsilbigkeit beschränkt. $12 \times$ fällt derselbe auf ein selbständiges Wort. Die Stellung des Reims ist ababab.

Einen eigenartigen Bau hat die 7. Zeile jeder Strophe. Sie besteht aus zwei rhythmisch gebauten Adoniern, wobei jedoch in der 2. und 6. Strophe der Daktylus durch einen

Trochäus ersetzt wird. Wiederholt zeigen diese beiden Adonier selbständigen Binnenreim oder doch Assonanz. In Strophe 3 und 9 ist die Zeile ein onomatopoetischer Ausdruck.

Hiatus findet sich in den Zeilen bloss 1 $\diagdown$, zwischen den Zeilen 3 $\diagdown$.

Nach seiner Technik dürfte das Gedicht aus ziemlich früher Zeit des 12. Jhrh. stammen. Dafür spricht der erwähnte reine Daktylus in Strophe 6; dafür spricht aber vor allem auch der Zeilenschluss „mihi est“, und dafür sprechen endlich die zahlreichen, unvollkommenen Reime, sowie der abweichende Bau der 7. Zeile jeder Strophe, der lebhaft an die Behandlung der Vagantenzeile von seiten Walthers von Châtillon erinnert, der in mehreren seiner rhythmischen Gedichte den 3 vorausgehenden troch. 13-Silbern eine 4. Zeile in antikisierender Technik folgen lässt. An Walthers Stil erinnern auch die Wortspiele „*nodus* absque *nodo*“, „*modus* in hoc *modo*“, „*amens amans amplius obligor amore*“, sowie die hierin, wie in „*cunctis caritas cordis habet carum*“ und in anderen Wendungen zutage tretende Neigung zur Alliteration. Wenn aber auch nicht bewiesen werden kann, dass das Gedicht Walther von Châtillon zum Verfasser hat, so zeigen doch die Einzelheiten der Technik, wie sein Inhalt überhaupt und die gebrauchten Bilder, dass der Dichter mit der von jenem vielfach beeinflussten französisch-lat. Liebeslyrik in ihrer gewissermassen typisch gewordenen Auffassung des Liebesverhältnisses und Liebeszustandes, sowie mit der Verwendung der alten Mythologie vertraut war und daraus seine Ideen schöpfte, was sich im Einzelnen durch eine Reihe nahestehender Wendungen darthun liesse, die ich jedoch mir versagen muss, hier auszuheben.

125 a. „Eine wunnecliche stat“.

Die deutsche Strophe hat dieselbe Form wie die lat. Ihr Schema ist auch $3 \times (7 \sim - a + 6 - \sim b) +$ den 2 Adoniern des Jodelrefrains, der zur 2. und 9. lat. Strophe überliefert ist. Die Zeilen sind mit grösster Regelmässigkeit gebaut. Senkungen sind nirgends ausgelassen. Die ungeraden Zeilen schliessen jambisch, die geraden trochäisch. Auftakt ist nirgends gesetzt. Der Reim ist in den ungeraden Zeilen einsilbig stumpf, in den geraden Zeilen zweisilbig klingend. Doch in beiden Arten leidet er an Unvollkommenheiten: „stat : gras : pat“ und „bescheiden : baide : leide“, wie auch das lat. Gedicht sich wiederholt mit Assonanzen begnügt.

Wie Rich. Meyer a. a. O., p. 189 bemerkt, macht der Refrain nicht den Eindruck, als ob er von einem deutschen

Dichter herrühre. Mehr aber als die Art des Lautmaterials desselben scheint mir der Tonfall (Daktylus und Trochäus) dafür zu sprechen, dass er aus dem lat. Gedichte übernommen ist. Hier bildet er einen wesentlichen Teil der siebenzeiligen Strophe. Die lat. Strophen stehen aber mit dieser Form in einer langen Entwicklungsreihe, wie ich glaube oben nachgewiesen zu haben. Wenn daher das lat. Gedicht eine Strophenform darstellt, die in der lat. Rhythmik schon lange heimisch und ausgebildet war, ehe die wenigen siebenzeiligen Strophen der mhd. Lyrik mit gleichem Bau entstanden sein können, wenn dann das lat. Gedicht seinerseits inhaltlich und stilistisch alle Eigentümlichkeiten aufweist, die mit grosser Wahrscheinlichkeit auf französische Herkunft hinweisen, so kann ich in 125 a nichts weiter als eine formelle Nachbildung der lat. Strophenform sehen, die, inhaltlich selbständig, in der Situation aber 146 gleicht und auch mit 63, 145 und anderen eine gewisse Ähnlichkeit hat, wie auch Walthers von der Vogelweide herrlichem „Unter der linden“ (39, 11) die gleiche Situation zu Grunde liegt. Dass die Situation einer altfranzösischen Pastorelle entlehnt und die Stücke 45, 52, 56, 63, 119 der CB. direkte Nachbildungen, wie Rich. Meyer a. a. O., 223 glaubt, von altfranzösischen Vorlagen seien, mag zum Teil richtig sein; doch ist dabei nicht zu übersehen, dass die meisten jener Gedichte in mehr oder weniger deutlicher Weise auf das französisch-lat. Originalgedicht CB. 65 „de Phyllide et Flora“ hinweisen.

b. *Strophen aus 5 Kurzzeilen.*

108. „*Musa venit carmine*“.

Das Frühlingslied „Musa venit carmine“ besteht nach der Teilung der ersten Schmeller'schen Strophe, wie sie E. Martin vorgenommen und Patzig bei einer nochmaligen Prüfung der Hs. bestätigt gefunden hat, aus 6 Str. zu je 5 Zeilen. Die Grundform dieser ist die aufgelöste Vagantenzeile, deren erste Hälfte verdoppelt und durch Paarreim gebunden ist. Darauf folgt der troch. 6-Silber, woran sich nochmals die Vagantenzeile anschliesst, die nach der ursprünglichen Weise wohl die Cäsur nach der 7. Silbe nicht verletzt, jedoch nur in der letzten Strophe durch einsilbigen Reim auf die zwei ersten 7-Silber die beabsichtigte Auflösung erkennen lässt. Vielleicht ist jedoch auch in 3, 4 „cuculus et cuculat“ zu lesen. So gestaltet sich das Schema der Strophen:

7 — — a + 7 — — a + 6 — — b, 7 — — x (a) + 6 — — b.

Das Zeileninnere ist mit grosser Regelmässigkeit gebaut. Tktw. tritt je einmal bei den 7- und 6-Silbern auf, und zwar

besteht derselbe aus einem dreisilbigen Paroxytonon mit der ersten unbetonten Silbe des folgenden Wortes oder mit einem Einsilber. Eine überschüssige Silbe hat 2, 1, wodurch ein Daktylus entsteht, der sich in gewöhnlicher Art auf zwei Wörter verteilt. Doch könnte „laudula“ gesetzt werden, eine Wortform, die auch in CB. 97, 19 vorkommt. Einsilbiger Auftakt erscheint in dem 7-Silber 6, 2 und in den 6-Silbern 2, 5; 3, 5 und 6, 5. In Str. 2 ist aber „lupilulat“ in „jubilat“ zu ändern und „et“ zu tilgen. In Str. 3 lese ich mit E. Martin „finsitat“ und „trinsitat“, den Vogelsang nachahmende Wortbildungen, wie deren eine grosse Anzahl von gleicher Bildung das Gedicht „Jam vernali tempore“¹⁾ enthält.

Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern durch ein drei- oder mehrsilbiges Proparoxytonon, in den 6-Silbern durch ein zwei- oder mehrsilbiges Paroxytonon gebildet. Die 7-Silber an erster und zweiter Stelle der Strophe reimen teils dreisilbig rein stumpf (8 ×), teils einsilbig rein stumpf (3 ×), teils sind sie durch zweisilbige Assonanz verbunden (3 ×). Der dritte 7-Silber jeder Strophe ist in 4 Fällen ohne Reim; in 2 Fällen reimt er einsilbig. Die zwei 6-Silber jeder Strophe stehen in zweisilbig rein klingender Reimverbindung, die in den meisten Fällen auf Nebensilben fällt. — Von Hiatus in den Zeilen ist das Gedicht frei; nur 1 × hat es solchen zwischen den Zeilen.

108 a. „*Wære diu werlt alle mîn*“.

Das Schema dieser Strophe ist das gleiche, wie bei den lateinischen, nämlich

8 — a + 10 — a + 6 — — b; 9 — x + 7 — — b.

In der 1. Z. lese ich dabei „wære diu“ als Daktylus; Z. 2 hat einsilbigen Auftakt und 2 × Apokope; Z. 4 dürfte zweisilbigen Auftakt haben; Z. 5 ist mit Apokope zu lesen. Nirgends ist die Senkung ausgefallen. Der Auftakt ist unregelmässig gesetzt. Die Zeilenschlüsse haben in der 1., 2. u. 3. Z. wie in den lat. Strophen jambischen, in den beiden anderen Zeilen troch. Schluss. Analog der Reimverbindung in den lat. Strophen ist der 1. mit dem 2. 7-Silber durch einsilbigen, reinen, stumpfen Reim verbunden, während der 3. 7-Silber auch hier eine Waise ist, der sich ebenso wie in den lat. Strophen durch seine syntaktische Zusammengehörigkeit mit dem folgenden 6-Silber als Teil der Vagantenzeile erweist. Die beiden 6-Silber haben zweisilbig klingenden, konsonantisch unreinen Reim (darben : armen).

¹⁾ Siehe Du Méril, poés. lat. 1847, 213, Anm. 2.

137. „*Pre amoris tedio*“.

Die 5 Strophen dieses Gedichtes haben dasselbe Schema wie 108. Die 1., 2. u. 4. Str. sind ganz regelmässig gebaut. Die 3. Str. hat dagegen in den zwei ersten 7-Silbern — im zweiten augenscheinlich zur Vermeidung des Hiatus — und in beiden 6-Silbern Tktw. Die Tktw. bestehen $3 \times$ aus Einsilber, zweisilbigem Paroxytonon und erster unbetonter Silbe des folgenden Wortes; einmal wird er dagegen durch ein dreisilbiges Paroxytonon mit der ersten Silbe des nächsten Wortes gebildet. Die 5. Str. hat in der 1. u. 5. Z. zwei überschüssige Silben; doch dürfte eine derselben durch die annehmbare Konjekture Patzigs: „bella“ oder „stella“ für „puella“ in der 1. Z. wegfallen. Der Daktylus in der 5. Z. fällt auf 2 Wörter. Eigentlichen Auftakt hat das Gedicht nicht. Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern durch ein mindestens dreisilbiges Proparoxytonon, in den 6-Silbern $4 \times$ durch ein zweisilbiges, $5 \times$ durch ein dreisilbiges und einmal durch ein sechssilbiges Paroxytonon gebildet; in Str. 4 schliessen die 7-Silber jedoch in der seltenen Form „urget me“, „ligat me“ und „urit me“.

Die Reimstellung ist aabab, wovon nur Str. 5 insofern abweicht, als hier der letzte 7-Silber keinen Reim hat. Die Reimkunst des Dichters ist beschränkt: der reine, dreisilbige, stumpfe Reim der 7-Silber gelingt ihm nur in der 1. Str., wo derselbe bei 2 Reimwörtern sogar auf drei Silben erweitert ist. In der 2. Str. ist er einmal auf zweisilbige Assonanz beschränkt; in der 3. Str. ist wohl für „extinxis“ „extinxero“ zu schreiben, wodurch wenigstens einsilbiger Reim entsteht. Die 4. Str. hat nur einsilbigen, stumpfen Reim auf dasselbe Wort; doch die vorhergehende Silbe zeigt wenigstens dieselbe Konsonanz. Bei der 5. Str. tritt wieder für die ersten 2 Stellen erweiterter, dreisilbiger, reiner Reim ein; doch der 3. 7-Silber ist reimlos. Die 6-Silber jeder Strophe reimen rein zweisilbig klingend, wobei das Reimwort in 4 bei 10 Fällen nur zweisilbig ist.

Hiatus hat das Gedicht je dreimal in und zwischen den Zeilen.

137a. „*Tougen minne diu ist guot*“.

Die deutsche Strophe hat dasselbe Schema wie die lat. Senkungen fehlen nirgends. Die 5. Z. hat Auftakt, doch könnte dieselbe möglicherweise gelautet haben: „dēm sol mǎn'z ver-wīzen“. Die beiden ersten Zeilen und die 4. gehen jambisch aus; doch ist in dieser die letzte Hebung zweisilbig. Die 3. und 5. Z. schliessen trochäisch. Der Reim ist in den beiden ersten Zeilen einsilbig rein stumpf; die 4. Z. ist wie in der

entsprechenden Zeile der 5. lat. Str. reimlos. Die 3. u. 5. Z. reimen zweisilbig rein klingend.

119. „*Lucis orto sidere*“.

Die Komposition dieses stimmungsvollen Schäfergedichtes zeigt in ihrer kunstvollen Anlage und Durchführung, dass es der Verfasser verstand, mit weiser Ökonomie seinen Ideen und Motiven die wirksame Form zu geben. Erzählung und Schilderung sind in geschickter Weise verknüpft, und zwischen sie schiebt sich das Zwiegespräch ein, in welches die Werbung des Liebenden und die zarte Zurückweisung von seiten der Jungfrau gekleidet ist. Diese hat noch nicht die Liebe eines Mannes kennen gelernt.

Darum bedarf es eines thatkräftigen Beweises von der Redlichkeit der Gesinnung, um sie zu gewinnen. Und der Jüngling ist sofort bereit, seine Worte durch die That zu bekräftigen. Liebe hat die Jungfrau nie erfahren, darum findet die blossе Werbung des Jünglings keinen Boden. Trefflich weiss aber der Dichter die Sinnesänderung zu motivieren. Ein Wolf raubt ein Schaf aus der ihr anvertrauten Herde, die sie kurze Zeit ohne Aufsicht gelassen hat. Verantwortlich für das ihr anvertraute Gut, drängt sich ihr so plötzlich das Bewusstsein von der Unzulänglichkeit ihrer eigenen Kraft auf, um die Lebensaufgabe zu erfüllen, und daher will sie dem angehören, der ihr ein Helfer in der Not sein will.

Der kunstvollen Komposition entspricht auch die äussere Form. Die 7 Strophen bestehen aus je 5 Zeilen nach dem Schema: 7 — a + 7 — a + 6 — b; 7 — a + 6 — b. Das Zeileninnere der 7-Silber weicht nur in 5, 2 durch einen Tktw. von dem regelmässigen Bau ab. Die 6-Silber an der 3. Stelle sind ebenfalls alle ganz regelmässig gebaut. Dagegen ist die 5. Z. stets um eine Silbe vermehrt, die entweder als Auftakt oder als Zusatzsilbe im Innern auftritt. Der Zeilenschluss ist in den 7-Silbern stets durch ein drei- oder mehrsilbiges Proparoxytonon gebildet, in den 6-Silbern durch ein zwei- oder mehrsilbiges Paroxytonon. Die Reimstellung ist aabab. Die stumpfen Reime der drei 7-Silber jeder Strophe sind rein zweisilbig, wie auch die beiden klingenden Reime der 6-Silber, die nur 4 × durch ein selbständiges Wort gebildet werden. Hiatus hat das Gedicht in den Zeilen nicht, zwischen den Kurzzeilen 4 ×.

E. Martin¹⁾ hält es für wahrscheinlich, dass die Pastorelle CB. 119 in Frankreich entstanden ist. Rich. Meyer²⁾ hat

¹⁾ E. Martin, Zs. f. d. A., 20, 60.

²⁾ Rich. Meyer, Zs. f. d. A., N. F. XVII, 223.

dementsprechend auch eine Beziehung von 119, 6, 5—6 zu der Pastarelle 123, 23—24 bei Bartsch gefunden. Burdach¹⁾ dagegen hält die Strophe für „eine uralte volkstümliche, der Moroltstrophe fast ganz gleiche“ und schliesst sich der Ansicht Scherers²⁾ an, der glaubt, dass die Strophe „nicht in Frankreich entstanden“ sei. In der Reimstellung aabxb stimmt dieselbe allerdings mit der Moroltstrophe überein. Diese Übereinstimmung ist aber in 119 durchaus nicht vorhanden, denn dort reimen die 7 Strophen aabab, und in 108 sind 4 von den 5 Strophen genau ebenso gereimt, und nur die 5. Str. hat an 4. Stelle eine reimlose Zeile. Ebenso haben auch in 108 die 3. u. 6. Str. die Reimstellung aabab, während allerdings die vier anderen Strophen aabxb reimen. Dabei ist jedoch zu beachten, dass 108 von den betreffenden Gedichten in der Technik überhaupt, besonders aber in der Reimkunst, das schwächste ist. Ich halte daher 119 für die Musterform und die Abweichungen davon als Zeichen geringerer Reimfertigkeit des Verfassers. Ausserdem ist aber auch die Art des Reims nicht durchaus dieselbe, denn die vorliegenden lat. Strophen reimen in 3. und 5. Stelle durchweg zweisilbig klingend, während die Moroltstrophe auch in diesen Zeilen stumpfen Reim wie in der 1. und 2. Zeile aufweist. Hätte daher den lat. Dichtern die Moroltstrophe als Vorbild vorgeschwebt, so wären sie sicher auch an 3. und 5. Stelle zu jambisch schliessenden und stumpf reimenden Zeilen gelangt. Mit Reimverlegenheit kann die Erscheinung umsoweniger erklärt werden, als dieselbe in den 3 Gedichten konsequent, soweit es die Art des Schlusses angeht, und nahezu vollständig auch, soweit es sich um den Reim handelt, durchgeführt ist. Dazu kommt, dass der Reim in der lat. Rhythmendichtung viel früher seine Ausbildung zur Reinheit erhalten hat, als man in der deutschen Dichtung dazu gelangte. Wenn daher der lat. Dichter deutsche Moroltstrophen nachbilden wollte, so stand ihm ein so reicher Vorrat ausgebildeter, stumpfer Reime in der lat. Sprache zur Verfügung, dass er seinem Vorbilde vermutlich hätte gerecht werden können. Meiner Ansicht nach hat die Strophenform von 108, 119 und 137 mit der Moroltstrophe nichts zu thun. Sie ist vielmehr eine Modifikation der Vagantenstrophe. Die Grundlage ist die zweimal gesetzte Vagantenzeile, die beide Mal in 7 — + 6 — aufgelöst ist. Der 7-Silber an erster Stelle ist verdoppelt, wie solche einseitigen, neben zahlreichen symmetrischen Wiederholungen einer Zeilenart in einer und derselben

¹⁾ Burdach, Reinmar d. A., 158.

²⁾ Scherer, D. Studien I, 284.

Strophe eins der hauptsächlichsten Mittel der Rhythmendichter des 12. Jhrh. sind, um aus den feststehenden Zeilenelementen durch neue Kombinationen neue Töne zu bilden. Und so halte ich die Strophenform von 119 für den eigenen Ton eines lat. Rhythmendichters des 12. Jhrh., denn technisch liegt gar kein Grund vor, das Gedicht später anzusetzen. Wenn aber aus der oben erwähnten, von Rich. Meyer gezeigten Beziehung des Gedichtes zu einer altfranzösischen Pasturelle auch ein französischer Verfasser vermutet werden muss, so steht 137 durch seine Anschauung und Ausdrucksweise, durch die Bilder von den Liebeswunden, von dem Schiffbruch, dem von Flammen der Liebe verzehrten Herzen ganz in dem Bereiche der französisch-lat. Liebeslyrik des 12. Jhrh. Es ist nach Form und Inhalt ein echtes Vagantenlied dieser Zeit. Sicher weist aber auch der Inhalt von 108 auf seine Herkunft aus Vagantenkreisen hin. Rich. Meyer¹⁾ hat dem Gedichte eine eingehende Betrachtung gewidmet und ist zu dem Schlusse gelangt, dass es eine Kompilation „aus 4 disparaten Elementen“ sei. In der That zeigt 108 eine weitgehende Abhängigkeit. So ist zweifellos die 3. Str. (bei Schm. die 2.) inhaltlich und sprachlich abhängig von der „Elegia de Philomela“ des Albius Ovidius Juveninus, wie Rich. Meyer erkannt hat, und auch die 2. Str. möchte wenigstens teilweise auf dieselbe Quelle zurückgehen. Andererseits erinnern jedoch die 3 letzten Zeilen der Strophe:

„iubente natura
philomena queritur
antiqua de iactura“

lebhaft auch an das Frühlingsgedicht „De terrae gremio“ bei Du Méril²⁾, wo es heisst:

„Fronde sub arborea
Philomela Terea,
dum meminit,
non desinit
sic imperat natura,
natura,
recenter conqueri
de veteri
iactura“.

Hauptsächlich weist aber die 4. (bei Schm. 3.) Str. auf die 1. und 3. Str. des erwähnten Gedichtes bei Du Méril hin. Aus der 1. Str. scheint der Dichter die Zeilen:

¹⁾ Rich. Meyer a. a. O., 180 ff.

²⁾ Du Méril, poésies lat. 1847, 232 ff.

„et in partum solvitur
mirifico colore“
genommen und mit den Zeilen der 3. Strophe:
„ridet terrę facies
multiplici calore“
verschmolzen zu haben zu:
„ridet¹⁾ terrę facies
vario colore,
et in partum solvitur
redolens odore“.

Klar tritt so zutage, dass der Dichter nach einem vorliegenden Schema seine Strophen aus entlehntem Gute zusammenflickte. So erklärt sich aber auch die Reimlosigkeit der 4. Z. dieser Strophe, die der Dichter nicht, wie die 3. und 5. Str. zeigen, nach dem Vorbilde von 108a absichtlich vermied, sondern in dieser Strophe mit dem entlehnten Wortmaterial nicht herzustellen vermochte. Ebenso dürfte sich auch das Fehlen des Reims der 4. Z. in den übrigen Strophen erklären. Vielleicht ist auch die Ersetzung von „veteri“ bei Du Méril an der oben erwähnten Stelle durch „antiqua“ darauf zurückzuführen, dass der Dichter nach einem Reime auf „cornicula“ suchte.

Dass die 6. Str. (bei Schm. 5.) eine Nachbildung von 65, 6 und 60 ist, hat Rich. Meyer schon mit Recht dargethan. Und auch die Zeile 3 der 4. Str. kann in Anlehnung an 65, 1 aus dem oben angeführten „multiplici calore“ entstanden sein, wie denn das Gedicht auch mit CB. 55 (vgl. „in partum inde solvitur; nec philomela desinit, iacturam suam meminit; ridet terrę facies“) das seine Abhängigkeit von CB. 65 nicht verleugnen kann, manches gemein hat. Alles dies zeigt mir aber, dass der Dichter von 108 durchaus von der lat. Rhythmendichtung beeinflusst ist und zwar nicht allein bezüglich des Inhalts, sondern auch der Form der Zeilen. Wie er aber diese nach den Gesetzen der Vagantenzeile geformt hat, so scheint er mir auch das in 137 und 119 vorliegende Strophenschema im Auge gehabt zu haben, und die Abweichungen von demselben fasse ich als die Zeichen einer unzulänglichen Kunstfertigkeit auf. Ein deutscher Vagant könnte der Verfasser von 108 wohl sein,

¹⁾ So ist wohl zu setzen, wie es auch in CB. 114: „ridet facie“;
109: „tota ridet facies“; 107, 1: „terrę ridet facies“;
55, 4: „ridet terrę facies“; 165: „prata ridet omnia“;
St.-Omer 20: „telluris superficies
nostris aridet moribus“;

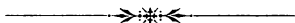
Du Méril, p. 230: „plaudit humus, Boreae
fugam ridens exulis“

heisst, wogegen Schm. an unserer Stelle „nitet“ ergänzt hat, wie auch 164, 1 „terrę nitet facies“ lautet.

womit sich die Darlegungen Rich. Meyers über die Quelle der 5. (resp. 4.) Strophe nach meiner Ansicht vereinigen lassen, obwohl doch wieder zu bemerken ist, dass auch in dieser Strophe die Erwähnung des „thymus“, der in Gedichten von zweifellos französischer Herkunft häufiger vorkommt (vgl. 55, 5), auf die Abhängigkeit von der Naturschilderung in der lat. Rhythmendichtung hinweist.

Bei dieser Abhängigkeit des Dichters von der lat. Rhythmendichtung kann ich nun aber auch nicht annehmen, dass derselbe wo anders als bei jener seine Strophenform entlehnt habe. Dass dieselbe aber dort gebräuchlich war, zeigt 119, das sicherlich nicht den Eindruck einer Nachbildung macht. Es liegt daher näher, den Dichter von 108, wie er Teile der Gedichte „de terrę gremio“ und 65, 6 und 60 nur umgeformt hat, auch als Nachbildner der lat. Strophenform von 137 und 119 anzusehen, die er jedoch nicht erreichte. Damit stimmt es denn auch überein, dass die 3 Gedichte, wie aus der oben gegebenen Einzelbesprechung durch Vergleichung hervorgeht, auf nahezu gleicher Stufe der Ausbildung der Technik in allen Einzelheiten stehen. Ob 119, das technisch beste der drei Gedichte, von einem Franzosen herrührt, wie R. Meyer wahrscheinlich macht, wage ich auf Grund seiner Technik nicht zu entscheiden. Seine Reinheit von Hiaten in den Zeilen und seine Reimvollkommenheit spricht für französische Herkunft. Andererseits sind das wiederholte Vorkommen von Zusatzsilben in den Zeilen, sowie der öfters wiederkehrende Auftakt häufiger bei deutschen Rhythmendichtern. Darum könnten auch 108 und 137 von Deutschen herrühren. Vielleicht sind aber die 3 Gedichte die Produkte eines und desselben deutschen Vaganten, der sich seine Technik bei den Romanen geholt hat, ohne dass es ihm gelungen wäre, die entlehnten Formen mit gleichem Geschick und Feingefühl für das Zulässige und ästhetisch Erforderliche zu handhaben. Jedenfalls zeigt der Inhalt der 3 Gedichte fast nur solche Bilder und Ideen, wie sie in Vagantenkreisen heimisch waren. Daher will mir aber auch die deutsche Strophe 108a in ihrer Form nicht unabhängig vorkommen. Der Inhalt weist sicherlich auf einen Vaganten als Dichter hin, denn ich kann kaum glauben, dass Eleonorens Lebensschicksale und ihre von den Romanen vielfach gepriesene Schönheit auch bei einem Deutschen in der Heimat, der sie nur von Hörensagen kannte, so wirksam gewesen seien, wie sie sich nach 108a zeigen. Vergegenwärtigt man sich die geographische Situation, die 108a zur Voraussetzung hat, so kann das Gedicht nur zwischen dem Meere und dem Rheine, also wahrscheinlich im Norden Frankreichs entstanden sein.

Dort mag es ein deutscher Vagant unter dem Eindruck des Gerüchtes über Eleonore in seinem heimischen Idiom, wohl aber nach dem Muster einer Vagantenstrophe, gedichtet haben. Und ebenso spricht nach meiner Ansicht nichts dagegen, dass auch 137a unter dem Einfluss französischer Anschauung von einem deutschen Vaganten gesungen sei. Die lehrhafte Art des Dichters stünde einem Vaganten nicht übel an, und die allerdings später auch in Deutschland eingedrungene Sitte des heimlichen Frauendienstes könnte derselbe wohl in Frankreich kennen gelernt haben. Wenn so 137a vielleicht schon in die frühmittelhochdeutsche Zeit hinaufreicht und 108a um 1160 entstanden sein kann, so ist doch nicht ausgeschlossen, dass die deutsche Strophenform auf die lateinische zurückgeht, da die Ausbildung der Technik in den 3 lateinischen Gedichten derart ist, dass diese so weit ohne Anstand hinaufgerückt werden können.



Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1
Kap. I.	
Bau der Vagantenstrophe bei Franzosen, Engländern und Deutschen	4
Kap. II.	
Bau der vierzeiligen Vagantenstrophe in den CB.	23
XIX. Utar contra vitia (Beziehung zur Dichtung Walth. v. Châtillon)	23
CLXXII. Aestuens interius (Confessio Goliae), Beziehung zu Walth. von Châtillon, dem Archipoeten und dem Anonymus von St.-Omer	35
CXCIV. Sepe de miseria	53
CXCIX. De mundi statu	55
XXVI. Heu, heu voce flebili (1187)	58
XXV. Tonat evangelica vox	61
49. Dum caupona verterem	64
50. Si linguis angelicis loquar et humanis	65
65. De Phyllide et Flora	68
193. Cum in orbem universum decantatur: Ite („Bundeslied“) .	80
Resultat	84
109. Tellus flore vario	88
109 ^a . Nahtegal, sing einen dôn mit sinne	90
132. Quelibet succenditur vivens creatura	92
132 ^a . Min vrouwe Vênus ist sô guot	94
105. Tempus adest floridum	100
105 ^a . Ich solte eines morgens gân	101
Kap. III.	
Modifikationen der Vagantenstrophe	104
Formen der Kurzzeilenstrophen	104
1. Die achtteilige Kurzzeilenstrophe	106
CXCVII. Artifex qui condidit hominem ex luto	107
54. Solis iubac nituit	110
99. Omnia sol temperat	111
99 ^a . Solte ich noch den tac geleben	113
102. Tempus transit horridum	115
102 ^a . Zergangen ist der winter kalt	119
101. Veris lêta facies	122
101 ^a . In liechter varwe stât der walt	125
LXXVII. Fortunę plango vulnera	127
34. Ecce, chorus virginum	129
90. Remigabat naufragus	130

	Seite
2. Die erweiterte Vagantenstrophe	132
47. Letabundus rediit (10-zeilig)	132
103. Terra iam pandit gremium (10-zeilig)	135
103 ^a . Nû suln wir alle vröude hân (10-zeilig)	140
116. Tempus transit gelidum (10-zeilig)	143
116 ^a . Vrouwe, ich bin dir untertân	145
45. Grates ago Veneri (14-zeilig)	152
84. Tange sodes cytharam (14-zeilig)	153
3. Die verkürzte Vagantenstrophe	155
a. Gedichte mit Strophen aus 4 Kurzzeilen	156
63. Exiit diluculo	156
178. Bacche, bene venies	157
XCI. Exul ego clericus	160
142. Quam natura ceteris	161
142 ^a . Der winter zeigt sine kraft	163
146. Ich was ein kint sô wolgetân	164
b. Gedichte mit Strophen aus 6 Kurzzeilen	166
78. Hortum habet insula	166
LXVII. Ecce torpet probitas	168
61. Ludo cum Cecilia	172
X. Dum inventus floruit	173
191. Jocundemur socii	191
112. Floret silva nobilis	175

Kap. IV.

Die unpaarige Vagantenstrophe	176
Entstehung derselben, besonders der 7-zeiligen Strophe aus der sapphischen Strophe	176
a. Strophen aus 7 Kurzzeilen	181
53. Aestivali gaudio	181
134. Lude, ludat, ludite	185
134 ^a . Ich hân eine senede not	188
125. Longa spes et dubia	190
125 ^a . Eine wunnecliche stat	192
b. Strophen aus 5 Kurzzeilen	193
108. Musa venit carmine	193
108 ^a . Wære die werlt alle mîn	194
137. Pre amoris tedio	195
137 ^a . Tougen minne diu ist guot	195
119. Lucis orto sidere	196
Beziehungen zwischen 108, 108 ^a , 137, 137 ^a und 119	197

