GRUNDRISS

DER

ROMANISCHEN PHILOLOGIE.

II. BAND

I. ABTEILUNG.

GRUNDRISS

DER

ROMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

G. BAIST, TH. BRAGA, H. BRESSLAU, T. CASINI, J. CORNU, C. DECURTINS, W. DEECKE, TH. GARTNER, M. GASTER, G. GERLAND, F. KLUGE, G. MEYER, W. MEYER-LÜBKE, C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, A. MOREL-FATIO, FR. D'OVIDIO, A. SCHULTZ, W. SCHUM, CH. SEYBOLD, E. STENGEL, A. STIMMING, H. SUCHIER, H. TIKTIN, A. TOBLER, W. WINDELBAND, E. WINDISCH

HERAUSGEGEBEN

VON

GUSTAV GRÖBER

O. Ö. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG.

II. BAND. 1. ABTEILUNG.

II. ROMANISCHE SPRACHKUNST: ROMANISCHE VERSLEHRE. – III. ROMANISCHE LITTERATURGESCHICHTE: A. ÜBERSICHT ÜBER DIE LATEINISCHE LITTERATUR. B. DIE LITTERATURGESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER: 1. FRANZÖSISCHE LITTERATUR.

STRASSBURG.

KARL J. TRÜBNER.

1902.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK

1985

ISBN 3 11 003405 0

© 1902/85 by Walter de Gruyter & Co., Berlin 30

Printed in the Netherlands

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

VORWORT.

Die erste Abteilung des zweiten Bandes des »Grundriss der romanischen Philologie« mit der Romanischen Metrik (1893 gedruckt), der Lateinischen Litteratur im Mittelalter (1893 gedruckt) und der Altfranzösischen Litteraturgeschichte (1898—1902 gedruckt) konnte leider erst, statt vor der zweiten und dritten Abteilung des zweiten Bandes zu erscheinen, fünf Jahre nach der zweiten und ein Jahr nach der dritten Abteilung abgeschlossen werden. Mit der ersten Abteilung des zweiten Bandes liegt nun aber der erstmalige Versuch einer Darstellung des Ganzen der romanischen Philologie, die der Grundriss sein will, vollständig vor. Allerdings blieb auch in dieser Abteilung eine Lücke, da durch den frühen Tod ten Brinks die Bd. 1 S. 152 in Aussicht genommene Romanische Stilistik nicht zur Ausführung kam. Immerhin ist es gelungen, dank der Unterstützung der Mitarbeiter, eine Reihe von Kapiteln und Disciplinen der romanischen Philologie in erstmaliger Bearbeitung vorzuführen. Die Vervollständigung des Werkes, ebenso wie die Durchführung einer grösseren Gleichmässigkeit im Umfang der einzelnen Abschnitte muss einer zweiten Auflage überlassen bleiben.

Um Entschuldigung hat der Herausgeber zu bitten für die auf Seite 1248ff. dieses Bandes verzeichneten zahlreichen Druckfehler in den beiden ersten Dritteln der Altfranzösischen Litteratur. Er hatte sich bei der Korrektur leider nicht einer Unterstützung zu erfreuen, wie sie ihm sein Freund, Geheimrat Dziatzko in Göttingen, bei der Lateinischen Litteratur zu teil werden liess, wofür ihm hier noch öffentlich sein Dank ausgesprochen werden möge.

Zum Abschnitt Französische Litteratur, der nur beabsichtigen konnte, die Denkmäler des litterarischen französischen Geistes, gleichsam wie in einem Museum Überreste der Vergangenheit, nach gegenwärtig anwendbaren Gesichtspunkten geordnet, an ihrer chronologischen Stelle, erkennbar charakterisiert, dem Betrachter vorzuführen, sei die Bemerkung gestattet, dass die notwendig gedrängte Darstellung das Ganze der litterarischen Erscheinungen des französischen Mittelalters zu überblicken helfen sollte, nachdem noch keins der vorhandenen Werke über den Gegenstand diese Aufgabe sich gestellt hatte. Natürlich musste mancherlei nur ungenügend Bekanntes in Handschriften noch unerwähnt bleiben; aber keine der gepflegten litterarischen Gattungen wird unvertreten sein.

In den bibliographischen Anmerkungen sind Ausgaben, Erläuterungsschriften u. dgl. so weit verzeichnet, als es dem Verfasser nötig schien; nicht eigens erwähnte Schriften sind gewöhnlich in den angeführten angegeben. Veröffentlichungen nach dem Jahre 1900 konnten nur noch gelegentlich beim Druck eingeschaltet werden. Die Angaben über die Handschriften sollten nicht vollständig sein. Sie stützen sich auf eigens angelegte Sammlungen aus der Zeit vor dem Erscheinen des *Catalogue général des mss. des bibliothèques publiques* (seit 1885) und der Fortsetzung Omonts zum *Catalogue des mss. franç. de la Bibliothèque impériale* (1895 ff.).

Strassburg, im Februar 1902.

DER HERAUSGEBER.

INHALT.

Seite

Vorwort V

III. TEIL.

Darstellung der romanischen Philologie . . . . . 1—1247

2. Abschnitt: Lehre von der romanischen Sprachkunst von E. STENGEL . . . . . 1—96

3. Abschnitt: Romanische Litteraturgeschichte . . . 97—1247

A. *Übersicht über die lateinische Litteratur* von G. Gröber . . . . . 97—432

B. *Die Litteraturen der romanischen Völker* . 433—1247

1. Französische Litteratur von G. Gröber 433

Berichtigungen und Fehlerverbesserung . . . . . 432 und 1248

Register . . . . . 1251—1286

II. ABSCHNITT.

LEHRE VON DER ROMANISCHEN SPRACHKUNST.

ROMANISCHE VERSLEHRE

VON

EDMUND STENGEL.*

EINLEITENDES.

Während die Grammatik der romanischen Sprachen längst fest begründet ist, sind zu einer wissenschaftlichen Behandlung der Verskunst der Romanen erst vereinzelte Ansätze gemacht, an einer Gesamtdarstellung derselben fehlt es noch gänzlich, und doch ist eine solche schon wegen der allseitig anerkannten Bedeutung metrischer Kriterien für die romanische Litteratur- und Sprachgeschichte als ein dringendes Desiderium zu bezeichnen. Überdies ist die romanische Metrik keineswegs ganz so durchsichtig, wie man bei oberflächlicher Beschäftigung mit derselben meinen mag. Eine Reihe von Modifikationen haben sich im Laufe der Zeit bei den einzelnen romanischen Nationen herausgebildet, welche sorgfältige, ja subtile Beobachtung erheischen, und die historische Entwicklung der einzelnen Erscheinungen liegt in vielen Fällen nichts weniger als klar zu Tage. Gerade den Zusammenhang dieser Einzelerscheinungen, den gemeinsamen Ausgangspunkt derselben und die Faktoren, welche die Wandlungen hervorgerufen oder mitbestimmt haben, aufzudecken, muss aber das Ziel der wissenschaftlichen romanischen Metrik sein. Sie hat nicht, nach Art der zahlreichen praktischen Einzelverslehren, Regeln aufzustellen, deren Befolgung zum Bau sogenannter »richtiger« Verse und Strophen führt oder deren Kenntnis wenigstens die »falschen« erkennen lässt, sondern sie hat lediglich die in den romanischen Dichtungen thatsächlich beobachteten Regeln, ebenso aber auch die dagegen verstossenden Ausnahmen zu ermitteln, ihre Giltigkeit und Zulässigkeit der

* Ich halte es für angebracht mitzuteilen, dass diese Darstellung bereits Anfang 1887 abgefasst worden ist und seitdem nur eine Anzahl erforderlich gewordene Ergänzungen erfahren hat. Die Gleichmässigkeit der Behandlung hat hierdurch einigermassen gelitten.

Zeit wie dem Orte nach zu bestimmen und endlich dieselben genetisch zu erklären.

2. Wenn auch die Metriken der einzelnen romanischen Völker frühzeitig ihre eigenen Wege gegangen sind, so fehlt ihnen doch, ebensowenig wie den romanischen Sprachen, weder die gemeinsame Grundlage noch auch die vielfache gegenseitige Beeinflussung. Von ganz untergeordneter Bedeutung sind jedenfalls die Einwirkungen der klassisch-lateinischen, orientalischen und deutschen Metriken auf einzelne Abschnitte der oder jener romanischen Verskunst, wenn wir sie mit dem Einfluss vergleichen, welchen im Mittelalter die provenzalische und in der Renaissancezeit die italienische Metrik auf alle übrigen Schwestermetriken ausgeübt haben. Der gemeinschaftliche Ursprung, wie die starke gegenseitige Beeinflussung hat allen romanischen Metriken ein sofort in die Augen springendes verwandtschaftliches Gepräge gegeben, welches uns ebenso berechtigt, sie alle in einer einheitlichen romanischen Verslehre zusammenzufassen, wie wir die Gesetze aller romanischen Sprachen in der romanischen Grammatik begreifen.

3. In den folgenden Seiten behandle ich daher in Abschnitt 4—6: I. die Bibliographie, 7—22: II. die Prinzipien der romanischen Verskunst, 23—53: III. den Ursprung der romanischen Verse und Reime, 54—79: IV. die Anwendung der einzelnen Versarten, 80: V. ihre Fortbildung, 81—91: VI. die Silbenzählung, 92—100: VII. die festen Tonsilben, 101—117: VIII. den Reihenschluss, 118—128: IX. den Versschluss, 129: X. die Allitteration, 130—139: XI. die Assonanz, 140—152: XII. den Reim, 153—158: XIII. die Aufeinanderfolge der Reime, 159—165: XIV. die Mischung verschiedener Versarten, 166—194: XV. die Strophenbildung, 195—210: XVI. einige volkstümliche feste Dichtungsformen der Romanen.

I. BIBLIOGRAPHIE.

4. Die hauptsächlichsten Vorarbeiten und Beiträge zu einer romanischen Metrik hat der Herausgeber des Grundrisses bereits in seiner Geschichte der romanischen Philologie im ersten Bande angeführt und kurz charakterisiert. Ich brauche daher nur auf diese Angaben zu verweisen und dazu einige Ergänzungen und Nachträge hinzuzufügen. S. 5. u. 6: *Lo Donatz proensals* von Uc Faidit (vgl. *Studj di fil. rom.* 3), *Las rasos de trobar*, verschiedene daran anschliessende katalanische Traktate (von denen aber im wesentlichen nur die *Doctrina de compondre dictaz* als Vorarbeit für die romanische Metrik gelten kann) und das wichtige Lehrbuch spätprovenzalischer Dichtkunst *las Leys d'amors* (von dessen erstem, hier allein in Frage kommenden Teil, F. Wolf in: »Studien z. Gesch. d. sp. u. port. Nat.-Lit.« Berlin 1859 eine ausführliche und erläuternde Inhaltsangabe lieferte. Über eine zweite Redaktion der Leys berichtet Chabaneau, *Origine et établissement de l'Acad. des Jeux Floraux, Toulouse 1885*. Die Leys haben die späteren Lehrbücher Frankreichs, Spaniens und Portugals bis in die Renaissancezeit beeinflusst, ihrerseits aber auch den *Donat* und die *Rasos* verwertet; (vgl. Lienig »Gramm. d. prov. Leys«, Breslau 1890). — S. 9: Dante's unvollendet gebliebene Schrift *de vulg. eloq.* (vgl. dazu E. Boehmer Halle 1868 u. Bartsch, Dante's Poetik im Dante-Jhrb. III), Antonio da Tempo's *de rhythmis vulgaribus* und Gidino da Sommacampagna's *dei ritmi volgari*. — S. 9: Enrique's von Aragon, Marques de Villena *de arte de trobar* (nur auszugsweise erhalten). Dazu füge: den berühmten Brief seines Schülers, des Marques de Santillana

(1368—1458) an den Connetable von Portugal Don Pedro (in der Gesamtausgabe der Werke des Marques von Amador de los Rios), eine alte, leider sehr trümmerhaft und entstellt überlieferte portug. Poetik (s. Monaci's Herstellung in *Miscellenea di filol. e ling.* S. 418 ff.), und Juan de la Encina's *Arte de Trobar* (erschienen 1496; s. F. Wolf's Studien S. 272). — S. 10: Eustache Deschamp's *Art de dictier* und die *Art de rethoriqne* von Henry de Croy oder vielmehr von Jehan Molinet (Vgl. E. Langlois, *De Artibus rhetoricae rhythmicae in Francia ante litterarum renovationem editis* Parisiis 1890 S. 51 ff.). Zwischen diese beiden gehören noch mehrere andere ähnliche Traktate, wie der interessante von Baudet Herenc, über welche wie über eine Anzahl jüngerer Arbeiten Langlois gleichfalls Auskunft giebt. — S. 17 Girol. Ruscelli's *Modo di comporre versi* (Ist seinem *Rimario* voraufgeschickt, das bis tief in das 17. Jh. neu aufgelegt wurde). — S. 27: Spätere Lehrbücher über den franz. Versbau v. P. Fabry (neue Ausg. v. Héron Rouen 1889—90), Th. Sibilet (dessen wertvolle *Art poétique* aber, so viel ich sehe, immer anonym erschien), P. Richelet u. Mourgues (vgl. Ausg. u. Abh. XXIV S. 2). Über Fabry, Sibilet und über Du Ponts *Rhetoricque metrifiée* 1539 vgl. Zschalig's Heidelberger Dissertation. Leipz. 1884, die S. 7 auch eine Liste franz. Verslehren bis zum Anfang des 17. Jhs. enthält. Über dieselben Schriften geben auch Auskunft: G. Pelissier's Pariser These: *De XVI saeculi in Francia artibus poeticis* 1882 (Auch seine Einl. zu dem Neudr. von Vauquelin's de la Fresnaye *Art poétique* aus 1605, Paris 1885), Th. Rucktäschel's Dissert.: »Einige Arts poetiques aus der Zeit Ronsards u. Malherbe's« Leipz. 1889 und die mir unzugänglich gebliebene Arbeit v. G. Camus: *Precetti di Rettorica scritti per Enrico III, rè di Francia,* abgedr. in *Memorie della r. Academia in Modena* V 68 ff. (1887). — S. 31 G. de Rengifo's *Arte,* nach welcher Juan Caramuel Lobkowitz' *Primus calamus Campaniae* 1668 genannt zu werden verdient (s. Morel-Fatio *L'Espagne au XVI^e et XVII^e s.* S. 494 Anm.). — S. 54 Scoppa's erster Versuch einer vergleichenden romanischen Metrik. — S. 75 Quicherat's 1850 neubearbeiteter *Traité,* die Abhandlungen Ackermann's, Ducondut's, Tenint's und Du Méril's. (Letztere enthalten in des Verfassers *Mélanges archéol. et littér.* Paris 1850. Du. M. sagt S. 393 bezeichnend: »*Il faut dans ces questions d'origine comme dans presque toutes les autres, s'appuyer uniquement sur des considérations logiques*«). — S. 92 Blanc's sorgfältige Darstellung ital. Verskunst in seiner Gramm. der it. Spr. — S. 95 f. Ferd. Wolf's stofflich so überreiche Schrift über die Lais (Mancherlei wertvolle Angaben finden sich in desselben Verfassers: Studien zur sp. u. port. Lit.), W. Wackernagel's Ansichten über die Formen afr. Lyrik (vielfach irrig), Fried. Diez' grundlegende Abhandlung über den epischen Vers. (Man beachte auch seine schätzenswerten Beobachtungen über ältere portug. Metrik in der Schrift: Über die erste port. Kunst- u. Hofpoesie 1863), P. Heyse's Dissertation über den Refrain und Bartsch's Aufstellungen über den prov. Strophenbau (Germ. II 257 ff.) — S. 122 endlich die nach 1859 erschienenen metrischen Arbeiten von: ten Brink, Rochat, Bartsch, Bellanger, Freymond, Suchier, Orth, Koch, Rose, Vising, Amador de los Rios, Schuchhardt sowie die speziellen Darstellungen neufranzösischer Verskunst von: Weigand, de Gramond, Lubarsch, Tobler, Becq de Fouquières, Gröbedinkel, Johanneson, Braam.

5. Zu diesen Arbeiten sind eine recht beträchtliche Zahl meist neuere hinzuzufügen. So zunächst Kawczynski's *Essai sur l'origine et l'hist. des rythmes.* (Vgl. Romania Hft. 77), U. Ronca, *Metrica e ritmica latina nel*

medio evo, Parte prima: Primi monumenti ed origine della poesia ritmica latina Roma 1890, Ph. Aug. Becker »Über den Ursprung d. rom. Versmasse« Strassb. 1890, H. Schuchardt »Reim u. Rhythmus im Deutschen und Romanischen« (in «Keltisches u. Romanisches« Berlin 1886 S. 222), P. Pierson: *Métrique naturelle du langage* Paris 1884 (Berührt sich in mancher Beziehung mit B. Zandonella's *Saggio sulla ritmica dei dialetti italiani* Firenze 1874 (Estr. dall' Ateneo I fasc. 5), J. Storm: Romanische Quantität (in: Phonet. Studien II), Titus Galino *Musique et versification franç. au moyen âge* Leipziger Diss. 1891, E. O. Lubarsch »Über Deklamation und Rhythmus d. frz. Verse, Oppeln 1888, Humbert »Die Gesetze d. frz. Verses, ein Versuch sie aus dem Geiste des Volks zu erklären«. Leipz. 1888 und die ältere aber nicht uninteressante Arbeit von F. Vaultier *Analyse rhythmique du vers alexandrin* in: *Mémoires de l'Academie de Caen* 1840 (Lehnt sich an Scoppa an, setzt geschickt die rhythmische Vielgestaltigkeit des Al. auseinander u. giebt nützliche Winke für richtiges Lesen klassischer Verse). Auch der *Traité complet de Versification* in Quitard's *Dictionnaire des Rimes* Paris 1876 enthält mancherlei wertvolle Angaben. Weiterhin Arbeiten, wie die von R. Gnerlich »Bemerkungen über den Versbau der Anglonormannen« Leipz. 1889, A. Jeanroy *Les origines de la poésie lyrique en France au m. â.* Paris 1889 (*III^e Partie: Études de Versification*), L. Jordan »Metrik u. Sprache Rutebeufs« Göttingen 1890, F. Davids »Über Form u. Sprache d. Ged. Thibauts IV. v. Champagne« Braunschweig 1885, Frz. Blume »Metrik Froissart's I. Silbenzählung. Hiatus Reim« Greifsw. 1890, K. R. Geijer »Forsök till öfversätning från Charles d'Orléans jemte några iaktagelser vid hans versification« Stockholm 1872, C. Keuter »Marot's Metrik« (in Herrig's Arch. B. 68 S. 331 ff.), Büscher *La versification de Ronsard* (Gymn. Progr. Weimar 1867), A. Herting »Der Versbau Jodelles« Kiel 1884, H. Nagel »Die Strophenbildung Baïf's im Vergl. mit der Ronsard's, Du Bellay's u. Remy Belleau's.« (in Herrig's Archiv Bd. 61 S. 439 ff.), M. Lierau »Metrische Technik der 3 Sonettisten Maynard, Gombauld u. Malleville« Greifsw. 1882, F. Kalepky »Über Malherbe's Versbau u. Reimkunst« Berlin 1882, W. Ricken »Untersuchungen über d. metr. Technik Corneille's« Berlin 1884, E. Wehrmann »Beiträge zur Metrik u. Poetik der Dichtungen A. de Musset's« Osnabrück 1883. — Zur ital. Metrik seien genannt: Casini *Notizia sulle forme metriche italiane* Firenze 1884, L. Biadene *Il collegamento delle stanze mediante la rima nella canzone ital. dei sec. XIII e XIV* Firenze 1885, derselbe *La forma metrica del commiato* (in: *Miscellanea di filol. e linguist.* Firenze 1886 S. 357) und derselbe *Morfologia del Sonetto nei secoli XIII e XIV* (in: Monaci's *Studj di fil. rom.* fasc. 10 Roma 1888). — Zur portug. Metrik lieferte wertvolle Bemerkungen unsere gelehrte Landsmännin Carolina Michaelis de Vasconcellos in ihrer Ausgabe der *Poesias de Franc. de Sâ de Miranda* Halle 1885 S. CVII; ausserdem kommt noch in Betracht Braga's *Poetica historica portugueza* (in: *Antologia portug.* Porto 1876) und eine kurze ältere Darstellung in Hamoniere's *Grammaire port.* Paris 1820.

Zur rumänischen Verslehre weiss ich nur die wenig ergiebige Dissert. F. W. Rudow's: Verslehre u. Stil d. rumänischen Volkslieder Halle 1887 anzuführen. Eine Anzahl weiterer Arbeiten über einzelne Kapitel der Verslehre werden ausserdem später an geeignetem Ort zu erwähnen sein.

6. Überschauen wir die Gesamtheit der aufgezählten Litteratur, so erkennen wir ohne weiteres, dass weitaus die meisten Arbeiten der franz. Metrik zu Gute kommen und dass für neuprov. und rhätoroman. Verskunst überhaupt keine Schrift vorliegt. Die bisher gewonnenen Resultate sind

überdies nichts weniger als zusammenhängend und abschliessend. Es ist also nicht angängig durch einfache Zusammenstellung aus ihnen eine wenn auch noch so lückenhafte Darstellung der romanischen Metrik zu gewinnen; somit kann auch die Aufgabe der nachfolgenden Seiten nur darin bestehen, eine künftige romanische Metrik vorzubereiten und insbesondere die für sie massgebenden Gesichtspunkte aufzustellen. Oft genug werde ich dabei meine eigenen Wege gehen müssen, sei es dass die bisherige Forschung über wichtige Probleme nichts Brauchbares zu Tage gefördert, oder dass sie sich mit wichtigen Fragen überhaupt noch nicht beschäftigt hatte.

II. PRINZIPIEN DER ROMANISCHEN VERSKUNST.

7. Die Verslehre ist die Lehre von den rhythmischen, d. h. durch bestimmten musikalischen Tonfall abgemessenen, Formen, deren sich der Mensch bei gehobener Rede, d. h. in der Poesie bedient. Zunächst sind die rhythmischen Formen also etwas ausserhalb der Sprache Liegendes, sie sind dem Menschen angeboren, seinem Sinn für Ordnung und Ebenmass entsprungen. Insofern sich die Sprache in dieselben kleidet, werden derselben gewisse Fesseln angelegt: die freie Rede wird zur gebundenen. Die gebundene Rede gliedert sich in eine Anzahl Unterabteilungen, deren kleinste die Silbe bildet. Eine oder mehrere Silben bilden die einfachste rhythmische Form, den Takt. Im Takt wird eine bestimmte Silbe durch stärkeren Nachdruck der Stimme vor den übrigen hervorgehoben, sie erhält den rhythmischen Iktus. Je nachdem dieser Rhythmus auf der ersten oder letzten Taktsilbe ruht und je nach der Zahl der zu einem Takt vereinigten Silben ist der Rhythmus des Taktes ein, um mich der aus den quantitierenden Metriken geläufigen Bezeichnungen zu bedienen, trochäischer, jambischer, daktylischer, anapästischer. Um nun den rhythmischen Eindruck vollkommen zum Ausdruck zu bringen, sollten alle zu einer grösseren rhythmischen Einheit, zu einer rhythmischen Reihe verbundenen Takte eingentlich völlig gleich gebaut sein, doch tritt schon frühzeitig bei Verbindung mehrerer Takte dieselbe Erscheinung wie bei den zu einem Takte verbundenen Silben ein, dass nämlich der Iktus *eines* Taktes und damit der Takt selbst vor den übrigen durch besonders starken Nachdruck der Stimme hervorgehoben und dadurch der Grund zu einer verschiedenartigen Gestaltung der anderen Takte gelegt wird. Diese Verschiedenartigkeit findet dann wieder in der höheren rhythmischen Einheit, der Reihe ihren Ausgleich. Derselbe Vorgang wiederholt sich natürlich bei der Verbindung zweier oder mehrerer rhythmischen Reihen zu einer Periode, einem Vers, mehrerer Verse zu einer Strophe und mehrerer Strophen zu einem Liede. Der rhythmische Iktus ist seiner Natur nach weder identisch mit der Länge einer Taktsilbe, noch mit deren Wortton; denn er besteht nicht sowohl in der Zeitdauer oder der Tonhöhe als in der Tonstärke. Begreiflicher Weise wird er aber zumeist doch in den einzelnen Metriken, sei es an den Wortton, sei es an die Länge einer Wortsilbe gebunden. Die Bedingung aber, dass er zugleich an beide gebunden sei, dass also die Iktussilbe gleichzeitig lang und hochtonig sei, scheint prinzipiell nirgends gestellt oder durchgeführt zu sein, dagegen giebt es wohl Verslehren, in welchen wenigstens die meisten einzelnen Taktikten weder durch die Quantität noch durch den Akzent zur Geltung gebracht werden und welche daher den Versrhythmus fast nur durch die konstante Silbenzahl erkennen lassen.

8. Vor allen Dingen müssen wir nun feststellen, welchem rhythmischen Prinzip die romanische Verskunst huldigt. Dass die quantitierenden Verse

der Griechen und Römer in ihr keinen Platz finden, dass wir also streng genommen auch von einer romanischen »Metrik« nicht sprechen sollten, bedarf keiner weiteren Ausführung, denn es ist eine bekannte Thatsache, dass die Länge oder Kürze eines Vokals in allen romanischen Sprachen von Anfang an, ja schon in vorhistorischer Zeit eine höchst untergeordnete Rolle gespielt hat und noch spielt.

9. An Versuchen antike Verse nachzubilden hat es gleichwohl bei den Romanen nicht gefehlt. Ich erinnere nur an die altfranzösische Eulalia-Sequenz aus dem 9. Jh., an die franz. *vers mesurés* eines Michel de Boteauville an der Wende des 15. Jhs. (Vgl. A. Thomas: *M. de B. et les premiers vers fr. mesurés* in: *Annales de la Fac. des Let. de Bordeaux* T. V 1883 S. 325 ff.) und einer Anzahl Dichter nach der Mitte des 16. Jhs.: Jodelle, Baïf (dessen metr. Bearb. der Psalmen her. von Groth Heilbronn 1888 in den »Franz. Neudr.«) u. a. m. (Vgl. K. E. Müller: »Über accent.-metr. Verse in d. fr. Spr. d. 16.—19. Jh.« Bonn 1882 und A. Tobler »Vom fr. Versbau«[2] S. 5), an ähnliche Verse ital. Dichter des 15.—17. Jhs., sowie neuester Zeit: L. B. Alberti, L. Dati, Claud. Tolomei, Bernardino Filipino u. s. w. (Vgl. Casini *Sulle forme* S. 91 ff.). Auch spanische Dichter haben derartige Verse gebaut. (Vgl. Fuchs Span. Sprachl. S. 215). Doch alle diese Versuche sind eben nur Versuche geblieben, sie konnten nirgends festen Boden fassen und in grösseren Kreisen Anklang finden. Nichts davon wollen wissen: Peletier 1555 (vgl. Rucktäschel S. 17 oben), Ronsard, Deimier (eb. S. 37) und Du Gardin (eb. S. 66 ff.). Recht bezeichnend ist eine Äusserung Tabourot's in seinen Bigarrures (ed. Paris 1584 Bl. 179 f.): *combien que quelques vns ayent voulu depuis peu de temps en ça* (Noch Sibilet 1548 lässt darum die *vers m.* ganz unerwähnt) *reformer nostre poësie selon les quantitez et mesures Latines, cela est si froid que rien plus, estant bien asseuré, que telles oeuures ne viuront pas . . . . ie suis de l'opinion de Belleau qui disoit, qu'il en failloit faire, pour dire i'en ay fait, mais ce n'est mie grand cas.*» Dagegen zollt der anonyme Verfasser der *Autre Art poetique* von 1556 (im wesentl. ein Auszug aus Sibilet) in einem Schluss-Kapitel und P. Ramus in seiner *Gramere* 1562 S. 36, 1572 S. 40, derartigen Versuchen lebhaften Beifall. Denjenigen, welche die Mode mitmachen wollten, erleichterten mehrere theoretische Unterweisungen die Arbeit, so die bis 1883 verschollene *Art de metrifier francois** Boteauville's aus d. J. 1497 (abgedr. v. Thomas l. c.) und die *Maniere de faire des vers en françois comme en Grec et en Latin* von *Jacques de la Taille* 1573 für die Franzosen. (Vgl. Rucktäschel S. 23 ff.). In Italien rief der Bischof Claudio Tolomei 1539 eine *Accademia della poesia nuova* ins Leben. Viel verständiger sind *Les Nouvelles Inventions du Docteur* Du Gardin (1620) *pour faire marcher les vers François sur les piedz des vers latins, conduicts neantmoins par les propres quantitez de leurs syllabes Françoises* (vgl. Ruckt. S. 66 ff.). Aber sie scheinen über Douay, wo der wallonische Verfasser lebte, gar nicht hinaus gedrungen zu sein.

10. Beachtenswert für uns erscheint nur die Eulalia-Sequenz, ist sie doch das älteste französische, ja überhaupt das älteste erhaltene romanische Gedicht, und hat doch ihr metrisches Gebilde die verschiedensten Deutungen erfahren. Fast zu ausführlich, möchte man sagen, erörtert sie alle Koschwitz in seinem Kommentar zu den ältesten Denkm.

* Dupont's *Rhetorique metrifiee* aus dem J. 1539 ist dagegen trotz des Titels nur eine gewöhnliche Verslehre (vgl. Zschalig l. c. S. 56 ff.). Schon E. Deschamps (S. 265) spricht von *paroules metrifiées* u. *livres metrifiez* in gleichem sinne wie Dupont.

d. fr. Spr. S. 101—120. Hinzugekommen ist neuerdings noch eine neue von Ph. Aug. Becker »Über den Ursprung d. roman. Versmasse« Strassb. 1890 S. 52. Nach Becker baut sich die Eulalia zwar auch, wie im wesentlichen bereits F. Wolf (Über die Lais S. 117) und alle Neuen behaupten, aus denselben Elementen auf wie die lat. Sequenz, die ihr in der Hs. unmittelbar voraufgeht, sie wiederholt diese Elemente aber in anderer Ordnung und mit gewissen Modifikationen. Schon allein die Zulassung fakultativer Auftakte und weiblicher Reihenschlüsse jedoch lässt B.'s Auffassung als höchst gekünstelt und unwahrscheinlich erscheinen, zumal sie trotzdem noch eine beträchtliche Zahl von Änderungen erforderlich macht. Auch ich nehme allerdings im französischen Gedichte drei bewusste Modifikationen der lateinischen Vorlage an und zwar solche, welche für das französische Lied eine abgeänderte Melodie voraussetzen. Das lat. Lied besteht nämlich aus folgender Strophe von 14 Doppelzeilen von je

10. 10. ‖ 12. 11. 13. 12. ‖ 12. 10. ‖ 12. 11. 13. 12. ‖ 10. 10. | 7 Silben,

das französische Lied dagegen besteht, so wie es vorliegt, gleichfalls aus folgenden 14 Assonanzpaaren von je

10. 10. ‖ 11. 10. 13. 12. ‖ 10. 10. ‖ 10. 11. 13. 12. ‖ 10. 10. | 7 Silben.

Die erste bewusste Änderung findet sich meiner Ansicht nach im Assonanzpaar 7, wo wir 10-Silbner nach der Formel – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – finden, während in der entsprechenden *clausula* der lat. Sequenz 12-Silbner nach der Formel – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – vorliegen. Die zweite Änderung liegt im Assonanzpaar 9 vor, das gleichfalls 10- statt 12-Silbner zeigt. Freilich bietet die Überlieferung nur für die erste Zeile einen 10-Silber nach obiger Formel (K. sucht ihn durch Einschub von *ne* in einen 11-Silber zu verwandeln), der zweite 10-Silbner (K. will auch hier einen 11-S. erzielen, indem er das *e* von *morte* in der Zäsur nicht elidiren will. Bei der im franz. Ged. auch sonst zu beobachtenden schwachen Behandlung der Zäsur, wäre aber der Hiat hier eine auffällige Erscheinung) dagegen würde sich weit eher der Formel – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – fügen. Doch ist festzuhalten, dass es unserem Dichter auch sonst (z. B. Ass.-Paar 4, 13 u. 14) mislungen ist den daktylischen Rhythmus der Vorlage nachzubilden, und dass man deshalb bei Beurteilung seiner Verse den Hauptnachdruck auf die gleiche Silbenzahl zu legen hat*. Weicht nun aber Assonanzpaar 9 wirklich vom lat. Vorbild bewusst ab, so muss auch das entsprechende Assonanzpaar 3 dieselbe Abweichung aufweisen und diese dritte Abänderung der Vorlage bleibt in der That, auch wenn wir die durch eine sonst vorhandene symmetrische Störung bedingte Umstellung der Assonanzpaare 3 und 4 vornehmen. Unter Berücksichtigung dieser Modifikationen würde also folgende Formel das Schema des franz. Liedes wiedergeben:

10. 10. ‖ 10. 11. 13. 12. | 10. 10. ‖ 10. 11. 13. 12. | 10. 10. ‖ 7,

d. h. an Stelle der einen Strophe der Vorlage haben wir jetzt zwei, und voraus gehen die zwei ersten als Ripresa anzusehenden Assonanzpaare, kurz die Sequenz hat, abgesehen von der kurzen Abschlusszeile, die volkstüm-

* Ich vermag darum auch in Ass. Paar 10 keine 10-Silbner wie Koschwitz sondern nur 11-Silbner zu erkennen. Weibliche Zäsuren erscheinen mir, wie bereits bemerkt, wegen der syntaktisch sehr schwachen Behandlung der Zäsuren für unser Lied durchaus unzulässig. K. glaubte eben nur mit Rücksicht auf Assonanzpaar 3 u. 4 genau entsprechend auch die Assonanzpaare 9 u. 10 gestalten zu müssen. Die franz. 11-Silbner seiner Paare 3 u. 9 sollen dann in Folge melodischer Zerdehnung mit den 12-Silbnern der Vorlage übereinstimmen.

lichere Form einer *Balada*. (Vgl. Abschn. 198 ff.) erhalten. Allerdings fügen sich die vom französischen Dichter gleichzeitig eingeführten Assonanzen dieser Form nicht, könnten vielmehr eine andere Gliederung nahe legen, nämlich *a, i, en,* | *ié, ié, ié, ié,* | *en, é, ò,* | *ié, i, ié, i* |, die sich jedoch ihrerseits mit dem Silbenschema in durchaus keinen Einklang bringen lässt. Es werden also die Assonanzen als sekundäre Zuthat, ähnlich wie die häufigen Alliterationen (vgl. Abschn. 129) zu betrachten sein.

11. Auch dem akzentuierenden Prinzip, welchem unsere deutsche und ein Teil der mittellateinischen Poesie huldigt, wollen sich die romanischen Verse nicht fügen. Rein akzentuierende Verse im Sinne der altdeutschen Metrik, d. h. solche mit fester Zahl der Hebungen und fakultativer Tilgung oder Häufung der Senkungen, sind auf romanischem Gebiete nirgends versucht. Dagegen sind akzentuierende Verse, wie sie unsere neuhochdeutsche und die rhythmische lateinische Verskunst des Mittelalters bauen lehrt, d. h. solche mit fester Zahl betonter und unbetonter Silben in regelrecht erfolgender Abwechslung, wiederholt gedichtet worden. Einen ganzen Band solcher akzentuierend-metrischer Verse besitzen wir von dem belgischen Dichter André van Hasselt gest. 1874. (Vgl. K. E. Müller, Über accent-metr. Verse S. 61 ff.; weiter Lubarsch S. 199, wo eine derartige *Tarentelle* des Schweizers Marc-Monnier mitgeteilt ist.) Oft genug sind es allerdings nur akzentuierende Umbildungen quantitierender Metra der Alten, wie denn fast alle romanischen Nachahmungen antiker Versmasse die Neigung zu erkennen geben die Silbenlänge durch den Wortton zu ersetzen. Das ergiebt schon die Eulalia-Sequenz, auch die um 1530 verfasste Homerübersetzung Mousset's, von welcher nur wenige Zeilen erhalten sind, scheint in akzentuierenden Versen abgefasst gewesen zu sein. (Vgl. Aubigné *Oeuvres complètes* éd. Réaume et de Caussade III 271). Recht deutlich verraten namentlich Rapin's metrische Verse ihren akzentuierenden Charakter und die viel bewunderten *Odi barbare* des zeitgenössischen Italieners Giosuè Carducci, wie auch seine Übersetzungen Horazischer Oden, bestehen gleichfalls aus Akzent-Versen. Kürzlich hat denn auch A. Solerti ein *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino Löscher, geliefert (Vgl. auch Vit. da Camino *La metrica comparata latina-italiana e le odi barbare di G. Carducci, con la nuova metrica classica italiana, seguita dalle odi classiche di Vittorio da Camino*. Torino, G. B. Paravia). Milá y Fontanals erkennt sogar der galizischen Volkspoesie akzentuierende Verse zu, indem er für die weiblichen 9-Silbner regelrecht anapästischen Tonfall behauptet (vgl. *Revue d. l. r.* 1876 I 219).

12. Scheinbar ausschliesslich beherrscht dagegen das Prinzip der festen Silbenzahl alle romanischen Verse. Was Du Méril (*Mélanges* etc. S. 390 f.) dagegen bemerkt hat, bedarf heute keiner Widerlegung. Auch für den altirischen Vers gilt dieses Prinzip allgemein als ausschlaggebend, wie geteilt sonst auch die Meinungen, über die Rolle, die nebenher dem Wortton zukommt, sind (vgl. Bartsch in: Zs. III 360 ff., Schuchardt eb. IV 127. A. de Jubainville, in: *Romania* IX 177 ff., Zimmer Kelt. Stud. Hft. 2, Thurneysen in: *Revue celtique* VI 309 ff.). Eine Abänderung erfährt die feste Silbenzahl der romanischen Verse nur durch die fakultative Zulassung von ein oder zwei überschüssigen Silben am Reihen- und Versschluss.

13. Irrig wäre es aber, wollte man — wie das von Laien oft geschieht — behaupten, der romanische Vers entbehre wegen der Missachtung des Wortakzents im Innern eines fest normierten Tonfalls, lasse sich nicht in eine bestimmte, für dieselbe Versart immer gleiche Zahl von

Verstakten zerlegen. Wenigstens in den zu musikalischem Vortrage bestimmten romanischen Versen — und ursprünglich wurden ja alle Verse gesungen — ist ein feststehender Rhythmus anzunehmen; er wird auch äusserlich durch wenigstens eine, öfter aber auch durch mehrere feste Tonsilben angedeutet. Durch eine solche wird unter allen Umständen der Versschluss und bei längeren Versen auch der Reihenschluss hervorgehoben. Schon hierdurch geben sich alle längeren Verse als Zusammensetzungen zweier Kurzzeilen oder rhythmischer Reihen zu erkennen. Je nachdem nun der festen Tonsilbe eine gerade oder ungerade Zahl Silben vorausgeht, wird sich in den meisten Fällen von selbst ein fallender oder steigender Rhythmus ergeben und damit auch eine bestimmte Anzahl von Verstakten. Die fakultativen Plussilben am Vers- und Reihenschluss können daran nichts ändern, da sie selbst stets unbetont sind und somit keinen eigenen Takt mehr ausmachen können. Sie füllen eben nur die Pausen aus, ohne den allgemeinen Versrhythmus wesentlich zu beeinflussen. Gedämpft und beständig variiert wird dieser aber allerdings durch den häufigen Widerstreit mit dem Wortton im Innern der Verse. Gerade in diesem Widerstreite jedoch und in der dadurch bedingten Mannigfaltigkeit der Formen müssen wir einen der Hauptvorzüge der romanischen Verse anerkennen. Das geben neuerdings selbst Nichtromanisten, wie Schlottmann (Zs. d. morgenländ. Gesellsch. 1879, Bd. 33, S. 283 f.) zu. Wäre freilich die von Lubarsch und anderen vertretene Ansicht zutreffend, so müsste speziell jeder neufranzösische Vers aus einer nicht immer gleichen Anzahl von Versfüssen bestehen und jeder einzelne Versfuss wieder bald zwei, bald drei, bald vier Silben in sich vereinigen, deren letzte alle Mal den Wortton zu tragen hätte. Diese Ansicht verstösst aber gegen die Grundforderung jeder Versrhythmik, indem sie jede Gleichmässigkeit der Gliederung und jeden Ausgleich etwaiger Verschiedenheit in einer höheren Einheit ausschliesst. Die gegenwärtig übliche rhetorische Vortragsweise französischer Verse mag ja bis zu einem gewissen Grade L.'s Ansicht unterstützen, es muss aber nachdrücklichst betont werden, dass man eben heute in jeglicher Hinsicht bemüht ist, den eigentlich musikalischen Charakter der Verse zu verwischen, sie wie Prosa zu Gehör zu bringen und dass folglich behufs Feststellung des Baues der Verse vom heutigen Vortrage ganz abzusehen ist. Übrigens steht die von L. mitgeteilte Skansion des ersten Aktes der Athalie in recht bedenklichem Widerspruch mit der wirklichen französischen Vortragsweise, und die Forderung, jeder Versfuss müsse mindestens aus zwei Silben bestehen, ist haltlos. Schon Tabourot bemerkte *Biggarrures* Cap. 20 ed. 1584, Bl. 209 v° f.): *Je n'ay point veu de vers François monosyllabes à la fin, si ce n'est qu'on en pourroit faire infinis & fort aisément.* Als Beispiel setzt er dann eine Stelle aus Rabelais' Buch V in Verse, z. B.: *Où est le Prieur? prez, Quels sont ces moines? rez. Etudiez vous? Rien. Comme vous portez? bien* etc. Harczyk hat seinerseits zahlreiche Belege aus der franz. Poesie für einsilbige Versfüsse beigebracht (Zs. f. nfr. Spr. u. Lit. II, 1 ff.). Das einsilbige Binnenkorn auf *-otz*, mit welchem Serveri sämtliche Strophen seines Liedes 15 (Bartsch Chr. [4] Sp. 2[8], f.) beginnt, kann als provenzalischer Beleg dienen. Pierson, der solche einsilbige Takte gleichfalls anerkennt, gesteht bei seinem Versuch einer musikalischen Gliederung des heutigen franz. Vortragsverses, dass das Verständnis für die rhythmischen Unterstufen, Takt und Atom sich nur auf theoretischem Wege erschliessen lasse. Seine Notierung der Eingangsverse der Athalie (wiedergeg. i. d. Zs. f. neufr. Spr. VII[2] S. 290) kann daher auch nur sub-

jektive Giltigkeit beanspruchen. Die Notierung nach dem Vortrag eines beliebigen hervorragenden Schauspielers würde wesentliche Abweichungen zeigen, und zwar würde sie für jeden neuen Vortragenden anders lauten. Es handelt sich eben, wie bemerkt, beim heutigen Vortrage nicht mehr um eine getreue Wiedergabe des den Versen eigentümlichen Rhythmus, sondern um individuelle, von den jeweiligen rhetorischen Bedürfnissen bedingte Umbildungen desselben zu prosaischer oder vielmehr halbprosaischer Rede. Und diese Umbildungen sind gerade bei der Deklamation neufranzösischer Verse so einschneidende, weil die bis heute beobachteten Vorschriften der französischen Verskunst in schreiendem Widerspruch zur natürlichen Rede stehen. Auf völlig unzureichender Grundlage beruht endlich, wie nur kurz bemerkt werde, die von E. Krause vertretene Ansicht: »Der Alexandriner hat 4 Accente. Die Accente kehren im Verse in gleichen Zeitabschnitten wieder« (Zs. IX 270 ff.).

14. Der romanische Vers bedingt also, neben der beständigen Silbenzahl, am Vers- und Reihenschluss eine feste Tonsilbe und huldigt damit, wenigstens teilweise, dem akzentuierenden Prinzip, ja dieses hatte in älterer Zeit sogar noch grössere Geltung, als heutzutage; denn es gab früher romanische Verse mit drei, ja vier festen Tonsilben, ich meine damit den trochäischen 11- und 14-Silbner sowie den 12-Silbner mit betonter vierter, achter und zwölfter Silbe, Versarten, welche das französische Volkslied noch lange pflegte. Auch der 8-Silbner zeigt in den ältesten franz. Dichtungen nicht nur einen, sondern zwei feste Akzente. Noch in historischer Zeit trat also das akzentuirende Prinzip in der romanischen Verskunst weiter zurück. Das ergiebt sich auch aus der teilweisen Verwischung der festen Tonsilbe am Reihenschlusse längerer Verse. Im italienischen *Endecasillabo* z. B. und im 10-Silbner Gower's wurde dieselbe beweglich, Elie de Wincestre (Ausg. u. Abh. XLVII S. 109 ff.) misachtet sie gänzlich, in der provenzalischen und altfranz. Lyrik darf sie durch eine unbetonte Wortschlusssilbe ersetzt werden. Selbst für die Tonsilbe am Versschluss tritt hier und da im Provenz., Altfrz. (speziell in Anglonorm, und hier, wie es scheint, zuerst in der alten Brandanlegende, vgl. auch Absch. 19—21) und im Rumänischen eine solche unbetonte Wortschlussilbe ein. Suchier (Reimpredigt S. XLIX) ist zwar geneigt, alle solche Fälle aus Nachahmung der rhythmischen lateinischen Dichtung zu erklären, doch sehe ich nicht ein, warum sie nicht ebensogut aus einer selbständigen Weiterentwicklung des im romanischen schon so mächtigen silbenzählenden Prinzips hervorgegangen sein könnten. Jedenfalls sind die Verse Elie's de Wincestre ausgesprochenermassen rein silbenzählend. Andere anglonorm. Dichter haben sich dagegen gerade hinsichtlich der Silbenzahl grössere Freiheiten gestattet, meist freilich weniger aus prinzipiellen Gründen, wie Suchier »Über die Vie de S. Auban« S. 23 ff.) und Gnerlich »Bemerkungen u. s. w.« annehmen, als aus Ungeschick; denn einzelne Anglonormannen, wie z. B. der Frère Anger (*Vie de Gregoire* von 1214; vgl. Romania XII), Thomas (Horn; vgl. Ausg. u. Abh. IV, S. 245 ff.) und Gower bauen, was die Silbenzahl anlangt, ganz tadellose Verse. Etwas komplizierter und vielleicht nicht ganz so, wie P. Meyer angiebt, liegen die Verhältnisse in den *Fragmens d'une vie de S. Thomas de Cantorbery* (Paris 1885 *Soc. d. Anc. T.*).

15. Entschieden zu weit ist P. Meyer (*Romania* VIII, 209) gegangen, wenn er meint, auch in der lyrischen Poesie der Provenzalen, speziell im 8-Silbner, sei die Vernachlässigung des festen Worttons am Versschluss üblich gewesen, und wenn er danach die weiblichen 7-Silbner mit den männlichen 8-Silbnern rhythmisch für identisch hält. Die Wahrheit ist,

dass im Gegenteil beide Versarten einen geradezu entgegengesetzten Tonfall besassen; denn erstens fehlen in der ältesten prov. Lyrik Strophen, in denen 8- und 7-Silbner gemischt auftreten, noch gänzlich (Das Wilhelm IX. zugeschriebene, aber nur von einer Hs. überlieferte Lied *Farai chansoneta nova* B. Chr. [4] 30 f. ist auch aus ganz anderen Gründen dem ältesten Trobador abzusprechen; vgl. L. Römer in Ausg. u. Abh. XXVI § 84) und noch später sind sie relativ selten. Zweitens aber müsste, wenn Meyer Recht hätte, z. B. in einer Reimformel *abba cc dd* mit lauter männlichen 8-Silbnern bei eintretendem Reimwechsel doch in der oder jener Cobla für irgend eines der männlichen 8-Silbner-Paare ein weibliches 7-Silbner-Paar auftreten. Ein solcher Ersatz ist aber in der ganzen prov. Lyrik nicht zu beobachten. Nur prov., nicht für den Gesang bestimmte Lehrdichtungen, wie das *Breviari* von Matfre Ermengau, gestatten ihn. Ebenso ergiebt die bis auf vereinzelte Fälle (s. Otten S. 9) beobachtete Scheidung des jambischen und trochäischen 10-Silbners, dass die rhythmische Verschiedenheit dieser beiden Versarten den Romanen deutlich bewusst war. Besonders lehrreich in dieser Hinsicht ist Chanson XXI der von Paris veröffentl. Sammlung des 15. Jhs., in welcher je zwei jambische und ein trochäischer 10-Silbner strophisch mit einander verknüpft sind.

16. Ausser der gleichen Silbenzahl vor dem letzten Tonvokal der Reihe oder des Verses ist für die romanische Metrik noch weiter charakteristisch: der vokalische oder vokalisch-konsonantische Gleichklang der letzten Tonsilbe am Schlusse von zwei oder mehr Versen, eventuell auch der ihr folgenden nachtonigen Endsilben (die Endassonanz, der Endreim). Schon Tabourot sagt in seinen *Bigarrures* (ed. 1584, Bl. 180 r.[0]): *nous ferons tousiours noz vers François rimez, car sans rimes ils ne sçauroient estre vers.* Durch die auf diese Weise bewirkte schärfere Hervorhebung der Versschlüsse fällt in der That das rhythmische Gebilde der einzelnen Verse deutlicher in das Ohr. Assonanz und Reim bilden also gewissermassen einen Ersatz für das Zurücktreten des akzentuierenden Prinzips. Nur sehr wenige romanische Verse entraten ihrer denn auch völlig, noch seltener findet sich der Reim auf den Gleichklang der Konsonanten oder auf tonlose Wortschlusssilben beschränkt oder bindet betonte mit unbetonten Silben.

17. Erst seit dem Beginn des 16. Jhs. finden wir in Italien unter dem Einfluss lateinischer Poesie reimlose Verse, *versi sciolti.* Im weiteren Verlauf wurden sie dann sogar für einige Dichtungsarten allgemein üblich, wahrscheinlich wegen des Beifalls, welcher Gedichten, wie Trissino's *Sofonisba,* Ariost's *Comedie,* Rucellai's *Api,* Alemanni's *Coltivazione* zu Teil geworden war. Von den Italienern lernten auch die Spanier *versos sueltos* dichten, und selbst die *vers blancs* der Franzosen sind zum grössten Teil auf Nachahmung der Italiener zurückzuführen (vgl. Tobler [2] S. 18 ff.). Schon Molinet (alias: Henry de Croy, Neudr. v. 1832 b. 1) spricht sich im 15. Jh. gegen solche reimlose Verse aus: *Baguenaudes sont couplets fais a voulenté contenant certaines quantités de sillab . sans rime et sans raison pou recommandee ymo repulsee de bons ouvriers et fort autorisée du temps maistre Jehan de Virtoc.* Auch Sibilet 1548 (ed. 1573 S. 168) spricht sich gegen die spärlichen Versuche reimloser Verse aus. Hauptsächlich entschlagen sich die quantitierenden oder akzentuierenden Nachbildungen antiker Versmasse des Reimes, so z. B. Baif in seinen Psalterübersetzungen von 1567 und 1573. In der älteren französischen und provenzalischen Poesie sind assonanz- oder reimlose Verse überhaupt nicht vorhanden und selbst einzelne ungebundene Zeilen höchst selten. Solche finden sich

nur am Schluss der Tiraden einer Anzahl Epen des Zyklus von Wilhelm mit der kurzen Nase und der *Cantefable* von Aucassin und Nicolette. Später findet sich aber auch in dieser Abschlusszeile oft der Reim, und zwar zur folgenden Tirade, so in der *Guerre de Navarre* und in der *Croisade contre les Albigeois*. (Die Dichter der franz. Mirakelstücke des 14. Jhs. benutzen eine derartige Bindung zur Erleichterung der Schauspieler im Interesse einer glatteren Aufführung. In ähnlicher Weise sind in den Romanen *de la Violette, du cheval de fust* u. s. w., sowie im provenz. *Breviari d'Amor* eingefügte Liederbruchstücke mit dem erzählenden Texte durch Reim verbunden.) Reimlos ist auch das *Tostemps* am Schluss einer Anzahl Capitel der provenz. *Vida de S. Honorat* von Raimon Feraut und die Schlusszeile in den Lehrgedichten Guiraut Riquier's (vgl. Bartsch Grundr. S. 49). Hier und da finden sich solche Waisen am Schluss kürzerer strophischer Gebilde. Nicht hierher gehört aber der Schluss von Cap. 1 der *Vida de S. Honorat* (Sardou druckt die dortigen Strophen, als wären sie nach der Formel $a_{12}a_{12}a_{12}b_6$ gebaut, während sie die Formel $a_6b_6b_{12}b_{12}a_6$ aufweisen). Dagegen zeigt eine Waise: die alte Paraphrase des hohen Liedes (Ausg. u. Abh. I). Selbst in der spanischen Litteratur finden sich analoge Beispiele; Du Méril (*Mélanges* etc. S. 398 n. 2) zitiert das Gedicht *La doctrina christiana*. Vielfach strittig ist die Annahme von Waisen in der provenzalischen Lyrik. So ist der reimlose 8-Silbner im Wilhelms IX. Lied 12 besser mit dem folgenden 4-Silbner zu einem 12-Silbner zu verbinden. Die reimlosen Verse Guiraut's d'Espagna sind wohl nur durch Textverderbnisse entstanden. (Vgl. L. Römer in Ausg. u. Abh. XXVI S. 66 Anm. 15). Wenigstens teilweise durch Reim mit den Schlusszeilen der vorhergehenden Strophe ist auch die reimlose erste Zeile der Coblen des anonymen Klageliedes auf König Robert's von Sizilien Tod (Bartsch: Denkm. S. 50 ff.) gebunden. Solche Zeilen, welche zwar innerhalb derselben Strophe isoliert auftreten, aber mit einer bestimmten Zeile der folgenden Strophen gebunden sind, können natürlich nicht als reimlos gelten. Die Leys d'Amors nennen sie *rims estramps*, die deutsche Metrik: Körner. Aus ihnen entwickeln sich allerdings, namentlich in der italienischen Lyrik, welche ja meist in jeder Cobla neue Reimsilben einführt, vielfach wirkliche Waisen. (Vgl. Abschn. 185).

18. Der nur auf Konsonanten beschränkte Gleichklang, die *Konsonanz*, wie sie Schuchhardt nicht ganz glücklich bezeichnet, ist namentlich im italienischen Volkslied behufs Bindung der Waisen mit den übrigen Zeilen der Strophen üblich, besonders im dreizeiligen Ritornell (vgl. Schuchardt »Ritornell u. s. w.« S. 3 ff.) z. B.: *mille-belle-spille*. In der Kunstdichtung tritt die Konsonanz fast nie allein, sondern nur als weitere Künstelei zum Vokalreim auf, um verschiedene Reimsilben unter einander zu verknüpfen. Aber der Neapolitaner F. Cammarano hat z. B. eine 5-Zeile, mit der ganzen Vokalleiter gedichtet: *stracciare—piacere—gire—ore —sicure*. Schuchardt erwähnt noch, dass die Konsonanz auch im Altnordischen üblich sei und dort den Namen *skóthending* führe.

19. Reime, welche sich auf den Gleichklang tonloser Wortausgänge beschränken, sind bekanntlich in der mittellateinischen Dichtung ganz gewöhnlich, in romanischen Versen sind sie dagegen sehr selten. Ein Beispiel zitiert P. Meyer (Rom. VIII S. 209) *assemblon : abrevion* z. 171—2 der provenz. *Doctrina de Cort* des Italiäners Terramagnino. Die *Leys d'Amors* I S. 158 warnen ausdrücklich vor solcher *consonansa borda*. Irrigerweise behauptet Du Méril (*Mélanges* S. 382 no. 1), dass in einer franz. Schnitterronde *Rev. des II. mondes, Nouv, Sér.* XIX S. 972) *les E mucts*

eux-mêmes ont paru des rimes suffisantes. Der offenbar verderbte Text zeigt gewöhnliche Assonanzen.

20. Reimbindungen endlich zwischen betonten und tonlosen Vokalen sind nur im Provenz. öfters anzutreffen. Die *Leys* erwähnen sie allerdings nur gelegentlich im vierten Buche (III, 6), aber sie sind ausser bei Terramagnino auch bei Guillem Anelier, Matfre Ermengau, Peire Cardinal, Guiraut Riquier nachgewiesen (vgl. Zs. I 1131 u. Ausg. u. Abh. XII 39 f., XXXVI 15). Schwerlich zulässig werden indessen Assonanzen sein wie: *demandan* Gerund.: *tradissant* 3 Pl. oder *fait : oicisesant* (Passion 79, 173). Bei der 3. Plur. darf man in solchen Fällen Akzentverrückung annehmen, doch geht Görlich (Franz. Stud. III 68) zu weit, wenn er meint, man habe in fast sämtlichen altfr. Dialekten Belege für die endungsbetonte 3. Plur. gefunden. Interessant ist für die Erscheinung ein Zeugnis in Fabri's Art de Rhét. v. 1521 (éd. Héron II, 7): *Combien que en plusieurs contrees et vers le Mayne l'en profere* alloyent, venoyent, disoyent *de trois sillaibes plaines, et les aultres contrees ilz proferent* disoynt *etc. de deux sillaibes; mais le plus commun c'est que ilz soyent de sillaibes masculins auec la passe feminine.* Akzentzurückziehung liegt vor, wenn im *Livre des manieres* von Estienne de Fougiere *icé : vice : service : fremice* gebunden werden. Ebenso braucht der spätprov. Trobador Guiraut Riquier die Endungen *iám, iátz* durch Akzentzurückziehung als weibliche Reimsilben *tam, tatz* (Vgl. no. 62 u. 71 seiner Lieder und Bartsch in Zs. II S. 197). Umgekehrt rückt der Italiener den Akzent hier und da aus Reimnot von der drittletzten Silbe auf die vorletzte, z. B.: *umile : simile.* Namentlich Eigennamen müssen sich derartige Entstellungen gefallen lassen. (Vgl. Blanc Gr. d. ital. Spr. S. 736).

21. Auf eine Aufhebung des Reimes oder vielmehr eine Verstümmelung der Silbenzahl kommt das Verfahren hinaus, welches schon Diez (Üb. d. epischen Vers S. 111 Anm.) bei dem franz. Dichter Gautier de Coincy beobachtete, welches aber bis tief in das 15. Jh. oft zur Anwendung kam. Wird nämlich bei weiblichem Reim einer der Reime durch Anfügung eines einsilbigen Wörtchens an ein anderes einsilbiges gebildet, so wird die betreffende Zeile der anderen gegenüber um eine Silbe verkürzt, das unbetonte einsilbige Wort also wie ein männlicher Versausgang behandelt, z. B.: *Bien vit dedenz sa conscïence | Se mort le souprenoit en ce* (Vgl. Du Méril *Mélanges* S. 400, Tobler: Versbau² S. 127). Belege finden sich z. B. auch bei Huon de Mery (s. ed. Wimmer Z. 1417) Froissart (Blume: Metrik F.'s S. 82), *Histoire de Griseldis* (Ausg. Groeneveld 2017, 2344) u. in verschiedenen frz. Dichtungen des 15. Jh. (s. Feist in Zs. XIII S. 294), auch in der *Farce des Femmes* (ed. Fournier S. 286, 2). Ausser einer vollständigen Sammlung der Belege bei Gautier de Coincy giebt C. Dunker (Rom. Forsch. III 383) noch drei Fälle bei Jehan le Marchant und einen weiteren (1525—6) ähnlichen: *Dame seur toutes autres dames Garir me pöez, ci me ames* (st. *m' amez*). Als deutlich männlichen Reim braucht dagegen *en ce* wieder Le Maire de Belges III 30: *pensé.*

22. Die Prinzipien der romanischen Verskunst bestehen also 1) in der festen Silbenzahl vor der letzten Tonsilbe jedes Verses oder jeder Versreihe, 2) im Gleichklang des letzten Tonvokals resp. der letzten Tonsilbe von mindestens je zwei Verszeilen. Schon der Lehrmeister Dante's Brunetto Latini hat sie als solche erkannt und wie folgt formuliert (*Tresors* III, I, 10 ed. *Chabaille* S. 481): *qui bien voudra rimer, il li convient conter totes les sillabes de ses diz en tel maniere, que li vers soient acordables en nombre et que li uns n'ait plus que li autres. Après ce convient il amesurer les deus derraines*

sillabes dou vers en tel maniere, que totes les letres de la deraine sillabe soient semblables et au mains la vocal [de là] sillabe qui va devant la derraine. Après ce li convient il contrepeser l'accent et la voiz, si que ses rimes s'accordent à ses accens; car jà soit ce que tu acordes les letres et les sillabes, certes la rime n'iert ja droite, se li accens se descorde. Die Freiheit in der Verteilung der Tonsilben im Innern des romanischen Verses verleiht seinem Rhythmus eine dem deutschen Verse abgehende Vielseitigkeit und gestattet, wie es Schuchardt (Roman. u. Kelt. S. 233) schön ausgedrückt hat, »die freie und feine Beziehung der metrischen Form zum sprachlichen Stoffe, das Lösen und Binden, den Widerstreit und die Versöhnung zwischen beiden Teilen.«

III. URSPRUNG DER ROMANISCHEN VERSE UND REIME.

23. Wenn auch nach dem bisher Gesagten die romanischen Verse nach ganz anderen metrischen Grundsätzen gebaut sind als die schriftlateinischen, so wird es doch, wie Bartsch (Zs. III 361) richtig bemerkt, keinem Verständigen einfallen den Zusammenhang zwischen beiden leugnen zu wollen. Schon Diez aber hat in der musterhaften Abhandlung über den epischen Vers (Altr. Sprachd. S. 126) auf die Schwierigkeiten, die einer Untersuchung über den Ursprung der romanischen Verse und speziell einer Zurückführung derselben auf antike Masse entgegenstehen, hingewiesen; die vornehmste liege in den grundverschiedenen prosodischen Prinzipien der lateinischen und romanischen Sprache. Ein lateinischer Hexameter nach dem Akzent gelesen, höre auf ein Vers zu sein. Es würden also nur die akzentuierenden Versarten der Alten übrig bleiben. Man müsse indessen, wenn man bei der Herleitung romanischer Versarten von lateinischen nicht allen Boden verlieren wolle, annehmen, dass die Nachahmung zu einer Zeit geschah, wo auch in Frankreich der lateinische oder italienische Akzent noch galt, mit andern Worten zu einer Zeit, wo die *lingua rustica* noch vorhanden war, welches wiederum die Forderung einschliesse, dass die nachgeahmten oder übergegangenen Versarten nur sehr populärer Art gewesen sein konnten. Bei der Ableitung eines speziellen romanischen Verses aus einem antiken sei auch das keine unbillige Bedingung, dass beide, wenn man auch von der prosodischen Verschiedenheit absehen wolle, wenigstens in ihren Dimensionen zusammentreffen müssten. Was z. B. den 10-Silbner betreffe, so beruhe er wesentlich auf der Abteilung in zwei ungleiche Hälften, so dass der Zäsur zwei Akzente vorausgehen, drei folgen können, oder, füge ich hier gleich hinzu, dass umgekehrt die erste Vershälfte drei Versikten, die zweite nur zwei aufweist.

24. Von diesen Gesichtspunkten aus prüft Diez die bis 1846 vorgebrachten Herleitungsversuche des 10- und 12-Silbners und erklärt sie alle für verfehlt. So die müssige Ableitung des 10-Silbners aus dem phaläzischen (– ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑) oder aus dem sapphischen (– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑)* Verse, ebenso die aus dem katalektischen oder brachykatalektischen Trimeter frühmittelalterlicher Volksrythmen. Auch die Berührung mit dem im Mittelalter fleissig geübten Hexameter beschränke sich darauf, dass die zweite Vershälfte in beiden Versarten die erste überwiege. In derselben Weise verwirft Diez die Erklärung des 12-Silbners aus dem jambischen Senar (⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –) mit in die Mitte verlegter Zäsur, weil dieser Vers in der mittellateinischen Poesie selten und dann stets mit der Zäsur hinter

* Gleichwohl wurde sie von Lubarsch S. 163 auf Littré's Autorität hin von neuem vorgebracht.

der fünften Silbe angewendet worden sei. (Dasselbe Bedenken hat Bartsch *Revue Crit.* 1866 No. 52 wiederholt). Nicht besser stünde es um die Ableitung aus dem akzentuierenden Trimeter der neueren Griechen. Auch der Annahme einer selbständigen Zusammensetzung aus zwei sechssilbigen Versen mit unterdrücktem Mittelreim, wobei man (vgl. F. Wolf: Über die Lais S. 166) einen Einfluss des heroischen und elegischen Versmasses in Anschlag gebracht habe, widerspricht Diez, ebenso natürlich auch der jetzt höchst sonderbar erscheinenden Ableitung Uhland's aus der deutschen Langzeile; gerade im Gegenteil sei eine Beeinflussung des Nibelungenverses durch den franz. Alexandriner in Erwägung zu ziehen, was indessen schwerlich der Fall ist.

25. Nicht viel besser steht es mit den seit 1846 vorgebrachten Vorschlägen für die Herkunft einzelner romanischer Versarten. Zunächst sei hier ein von Benloew (*Précis d'une théorie des rhythmes* I S. 69 ff.) und schon früher von Mutzel (»Über die accentuierende Rhythmik d. neueren Spr.« Landshut 1835; vgl. F. Wolf: Über die Lais S. 168) gemachter erwähnt, welchen später Rochat *Etude sur le vers décasyllabe* im Jahrb. f. r. u. e. L. XI S. 74 wieder aufnahm. Danach soll der romanische 10-Silbner dem jambischen Trimeter entstammen. Bekämpft wurde diese Annahme in ten Brink's Dissertation (*Conjectanea* u. s. w. S. 19). Der Haupteinwand will mir allerdings wenig stichhaltig erscheinen. ten B. behauptet nämlich mit F. Wolf (Über die Lais S. 171), der Ausgang der romanischen Verse sei ursprünglich ein durchaus oxytonischer gewesen, während obiger Vorschlag paroxytonischen oder gar proparoxytonischen voraussetze. Es ist indessen nichts weniger als sicher, dass diese Behauptung zutrifft. G. Paris hat sie bereits (Romania I 292) angezweifelt, und sie kann natürlich durch die Analogie der deutschen Verse nicht gestützt werden. Selbst die Wahrnehmung, dass in vier der ältesten romanischen Gedichte nur männliche Versausgänge begegnen, kann ihre Richtigkeit nicht erweisen; denn diese Gedichte gehören sämtlich dem französisch-provenz. Sprachgebiet an und in nicht viel jüngeren Gedichten derselben und anderer Gegenden, wie in der alten Passion, dem prov. Glaubens- und Beicht-Bekenntnisse, der altfranz. Alexislegende und dem Rolandsliede sind weibliche Ausgänge in grosser Zahl vorhanden. In der Eulaliasequenz, im Leodegarlied und in der ältesten Alba sind sie überdies durch die Melodie ausgeschlossen gewesen, während der Dichter des prov. Boethius sich ihrer wohl wegen der grösseren Schwierigkeit weiblicher Reimtiraden enthalten haben wird, vielleicht durch eine aus der mittellateinischen Dichtung überkommene Vorliebe für den stumpfen Reim noch überdies darin bestärkt wurde. Ist somit die Annahme von ursprünglich ausschliesslich stumpfen Versausgängen für den romanischen Nordwesten wenig wahrscheinlich, so entbehrt sie jedes Anhalts im Süden und Südwesten. Nichts wäre doch willkürlicher als für die älteste Poesie der Spanier und Italiener nur Verse mit derartigen Versausgängen vorauszusetzen. — Was die Benloewsche Ableitung des 10-Silbners unannehmbar macht, ist im Gegenteil der Umstand, dass sie von einem oxytonischen Ausgang am Reihenschluss im Innern ausgeht, während an dieser Stelle des Verses ganz analoge Verhältnisse wie am Versschlusse vorliegen und die von ältester Zeit an zahlreich begegnenden Fälle paroxytonischen Ausgangs als Überreste einer früher vorhandenen obligatorischen Senkung oder gar eines ganzen Taktes gedeutet werden müssen (Vgl. Abschn. 33). Im lateinischen Trimeter lag zwar an der betreffenden Stelle gerade eine Senkung vor, indem die Zäsur regelrecht nach der fünften Silbe eintrat *O tu qui servas | armis ista moenia.* Sollte aber in der zweiten Reihe die sechste Silbe den Ton tragen, so

musste Benloew die Zäsur nach der vierten Silbe ansetzen und mit der fünften Silbe die zweite Reihe beginnen lassen. Damit verletzte er aber wieder die Grundbedingungen des lateinischen und vor allen des auch syntaktisch so scharf hervorgehobenen romanischen Reihenschlusses.

26. Als verfehlt muss auch die Herleitung des 10-Silbners aus einem hyperkatalektischen daktylischen Trimeter, welche ten Brink (l. c. S. 20) und L. Gautier (Epopées fr. 2. ed. I S. 306 ff.) vorschlugen, oder aus einem 4-füssigen Daktylus, für welche Bartsch (Zs. III S. 364) eintrat, bezeichnet werden. Ebenso wenig lässt sich Gröber's Ansicht (Zs. VI 167) über den Ursprung des auf der vierten, achten und zwölften Silbe betonten 12-Silbners aus dem *versus spondiacus tripartitus (Arbor fetus dat plebs cetus sunt meliora,* vgl. Abschn. 47) oder die Gautiers (l. c. 310 ff.) über den *versus asclepiadeus* – – – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – als Quelle des gewöhnlichen 12-Silbners aufrecht erhalten. Überall wird der männliche Reihenschluss als Vorbedingung vorausgesetzt, während der weibliche Reihenschluss auch in der erstgenannten Spielart als der ursprüngliche anzusehen ist und auch thatsächlich noch oft genug begegnet (vgl. Rom. XI, 204, XV 424, 2⁰).

27. Sehr gekünstelt und darum wenig wahrscheinlich ist auch R. Thurneysen's Versuch den 10-Silbner vom daktyl. Hexameter abzuleiten (Zs. XI 305 ff.). G. Paris bermerkt dagegen (Romania XVII S. 318) mit Recht: *„Les vers populaires romains que nous connaissons sont dès le premier siècle toniques (quand bien même les plus anciens seraient également quantitatifs) et syllabiques; les vers romans, dès qu'ils apparaissent, sont également toniques et syllabiques. Pourquoi s'obstiner à ne pas rattacher les seconds aux premiers, ce qui est si naturel, et vouloir à toute force en chercher l'origine au III^e siècle, dans les déformations successives d'un vers quantitatif et non syllabique?* Übrigens ist anzuerkennen, dass Thurneysen die Umwandlungen der Versformen durch die Veränderungen der Sprachformen zu erklären versucht. Nur hat er diesen Faktor überschätzt. Kürzungen, wie sie im Innern der Verse nach Th. vorgenommen sein müssten, konnten ohne Zerstörung der auf der festen Silbenzahl beruhenden Versmelodie nur am Reihen- und Versschluss eintreten.

28. Nichts wesentliches lässt sich gegen die Vermutung Victor Henry's (*Contribution à l'étude des origines du décasyllabe roman* Paris 1886, 47 S. 8⁰) einwenden, wonach im jambischen *Trimeter skazon* das Vorbild des romanischen 10-Silbners zu erblicken wäre. Sein rhythmisches Schema ◡ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ – ◡ – ◡ genügt den Anforderungen des romanischen Reihen- und Versschlusses. Der Umstand, dass der metrische Trimeter skazon in der lateinischen Poesie ziemlich selten ist, fällt nicht sehr ins Gewicht. Wer weiss denn, ob er nicht in der latein. Volkspoesie, von der wir so wenig überkommen haben, eine weit grössere Rolle gespielt hat. G. Paris (Rom. XV 137) macht aber gegen diesen wie gegen alle anderen Einzelherleitungen ein prinzipielles Bedenken geltend: *Les vers français ne nous apparaisent qu'après l'élaboration qui s'est operée dans la langue aux temps mérovingiens, et qui, bouleversant dans la langue les conditions de la tonalité, a profondément modifié celles du rythme. Avant d'essayer de montrer comment s'est constitué le système de la versification française, il faut étudier comment s'est établi, à l'epoque antérieure, le principe de la versification rhythmique en regard de la versification métrique. Une fois ce principe constitué, les différents vers en sont naturellement issus, sans que chacun d'eux ait un rapport direct avec une des formes de la versification métrique, d'origine grecque, devenues toutes, pour le peuple, incompréhensibles avec le principe même de cette versification.*

29. Die Entwicklung der rhythmischen Verskunst aus der quantitierenden darzustellen haben sich neuerdings unabhängig von einander Ph. Aug.

Becker (»Über den Ursprung der roman. Versmasse«, Strassb. 1890) und Umberto Ronca (*Metrica e ritmica Latina nel medio evo*, Roma 1890) zur Aufgabe gestellt. Beide stützen sich auf die sehr fleissigen Untersuchungen Wilh. Meyer's (namentl.: »Über die Beobachtung des Wortaccentes in der altlateinischen Poesie« 1884 und »Anfang u. Ursprung der lat. u. griech. rhythm. Dichtung« 1885, beide in den Abhandl. d. bayer. Akad.). Sie halten für von ihm ausgemacht, dass eine altrömische akzentuierende Poesie gar nicht existiert, dass das rhythmische Prinzip vielmehr erst in der nachklassischen Zeit das quantitierende verdrängt habe. Nur B. sucht zugleich, wie schon Meyer vor ihm, auf diesem Wege den Ursprung der romanischen Verse aufzuhellen. Er meint, dass unter der Einwirkung der lateinischen Akzentgesetze sich gewissermassen von selbst am Versschluss ein bestimmter Tonfall herausbildete und dass dieser mit dem Verlust des prosodischen Gefühls und dem Siege des Akzents in der Sprache zur Regel wurde, sowie dass gleichzeitig eine Menge älterer metrischer Formen zusammenfielen und durch gegenseitige Beeinflussung immer durchgreifendere Umbildungen und Vereinfachungen der Verstypen bewirkten. Nach ihm sind also die romanischen Verse in der Zwischenzeit vom 7.—9. Jh. aus den rhythmischen Umbildungen älterer metrischer hervorgegangen, und zwar wären in Folge der Sprachentwickelung wiederum viele Assoziationen verschiedenartiger rhythmischer Typen eingetreten. B. lehnt somit die Ableitung der einzelnen romanischen Versarten aus bestimmten lateinischen, ähnlich wie schon G. Paris, ab, geht aber dabei über das bereits im 1. Jh. n. Chr. in lat. Versen ausgebildet vorliegende Prinzip der festen Silbenzahl zu leicht hinweg. Nicht erst in das 7.—9. Jh., auch nicht erst in das 1. Jh., sondern weit höher hinauf, bis in die Zeit der archaischen Latinität, gehen die Wurzeln romanischer Verskunst (vgl. im übrigen meine Anzeige von B.'s Arbeit in d. Zs. f. fr. Spr. u. Lit. XIII² S. 206 ff).

30. Wie steht es nun aber mit der von W. Meyer am energischsten vertretenen Ansicht, dass in der lat. Verskunst von irgend welcher Rücksichtnahme auf den Wortton nie die Rede gewesen sei? Sie scheint zwar zur Zeit von der Mehrzahl der Forscher geteilt zu werden (L. Müller: Der Saturn. Vers, Leipzig 1885, hat ihr ohne weiteres zugestimmt, auch Havet, *De Saturnio Latinorum versu*, Paris 1889, sucht zu beweisen, dass im saturn. Vers der Akzent bedeutungslos war). W. Meyer stellte das häufige Zusammentreffen von Wortakzent und Versiktus als »die unvermeidliche Folge der einförmigen Betonungsgesetze der lateinischen Sprache« dar. Dem gegenüber wies aber Thurneysen (»Der Saturnier«, Halle 1885) darauf hin, dass in den erhaltenen lateinischen volkstümlichen Versen (S. die Zusammenstellung derselben bei O. Keller »Der saturnische Vers als rhythmisch erwiesen«, Prag 1883) der Zusammenfall von Vers- und Wortton viel häufiger begegne, als in einer beliebig herausgegriffenen Reihe trochäischer Septenare bei Plautus oder Terenz; namentlich an der wichtigsten Stelle im Ausgang der Verse lasse sich das beobachten. Ein weiteres wichtiges Argument dafür, dass in älterer Zeit die volkstümliche Poesie in der That aus akzentuierenden Versen bestand, scheint mir selbst die Beliebtheit der Alliteration zu bilden (vgl. L. Müller l. c. S. 74). Nur in akzentuierenden Versen ist eine prinzipielle Verwendung der Alliteration am Platze, und eine solche muss man in der That, wie schon Westphal (Metrik der Griechen 2. Aufl.) dargethan hat, für die älteste latein. Poesie voraussetzen. Ich glaube daher nach wie vor, eine akzentuierende altlateinische Poesie voraussetzen und auf sie die romanische Verskunst zurückführen zu dürfen. Im Laufe der Zeit wird die

latein. Volksdichtung und im engen Anschluss an sie die romanische unter der Einwirkung der kunstmässigen Metrik das akzentuierende Prinzip wesentlich eingeschränkt und, abgesehen von den Hauptikten am Reihen- und Versschlusse, durch das silbenzählende ersetzt haben.

31. Darum ist es von vornherein unwahrscheinlich, den Ursprung der rhythmischen lateinischen und zugleich damit der gesamten romanischen Verskunst mit W. Meyer in der semitischen Poesie zu suchen. Meyer berief sich für seine Hypothese auf den Einfluss, welchen die Psalmengesänge auf den altchristlichen Kirchengesang ausgeübt hätten, hat aber von allen Seiten Widerspruch erfahren, besonders eingehend hat Ronca seine Annahme widerlegt.

32. Ebenso haltlos ist der Vorschlag Bartsch's, eine Anzahl romanische Versarten, den 14-, 11-, 9-, 7- und 5-Silbner, aus keltischen Vorbildern abzuleiten (Jahrb. XII, Zs. f. r. Ph. II, III, IV 476). Fast allgemein hat man ihn zurückgewiesen (vgl. z. B.: W. Meyer, »Der Ludus de Antichristo« Sitz. Ber. d. bayr. Akad. 1882 I. S. 145). Ja Thurneysen hat (*Revue Celtique* VI 336 ff.) umgekehrt für die zum Teil rhythmische silbenzählende Verskunst der Iren Beeinflussung seitens der vulgärlateinischen Metrik vorausgesetzt. Nur Pio Rajna ist (*Epopea francese* Firenze 1884), offenbar von Bartsch angeregt, auf die Herleitung auch des 10-Silbners aus dem Keltischen verfallen. G. Paris hat sich aber (Romania XIII) bereits entschieden dagegen erklärt, und es verlohnt sich nicht hier weiter darauf einzugehen. Dasselbe gilt von Havet's Hinweis auf den mittelgriechischen jambischen Trimeter mit betonter vorletzter Silbe als Vorlage desselben 10-Silbners.

33. Sind somit alle bisherigen Versuche, das Dunkel, welches über den Ursprung der volkstümlichen Verse herrscht, endgiltig zu lichten, als gescheitert anzusehen, so muss von neuem Umschau gehalten werden; um womöglich auf anderem Wege zum Ziele zu gelangen. Wenn ich dabei, trotz der in Abschnitt 28 geltend gemachten Bedenken, wiederum einen bestimmten romanischen Vers ins Auge fasse, so gebe ich zu erwägen, dass es der romanischste aller Verse, der 10-Silbner ist, und dass die Art meines Vorgehens von dem früherer Forscher wesentlich verschieden ist. Nach den bereits gegebenen Andeutungen kommt für mich ein metrisch gebautes Vorbild für den 10-Silbner überhaupt nicht in Frage, sondern höchstens ein akzentuierendes. Bei meiner Ermittelung werde ich nicht die moderne oder sonst eine beliebige Form des 10-Silbners zu Grunde legen, sondern die älteste nachweisbar vorhandene; von dieser aus werde ich ihre nächst ältere Form festzustellen suchen, und erst für diese bereits prähistorische Form wird dann der Versuch einer direkten Verknüpfung mit noch älteren metrischen Gebilden von neuem gemacht werden.

34. Unter den verschiedenen Formen des romanischen 10-Silbners ist unbedenklich diejenige als die älteste zu betrachten, welche am Reihen- und Versschluss je eine Plussilbe aufweist (vgl. Absch. 104 u. 25). Diese konnte, ohne den Rhythmus des Verses zu verändern, in Folge der romanischen Sprachentwicklung leicht abfallen. Als die älteste historische Form des 10-Silbners muss also der 12-Silbner mit betonter 6. (od. 4.) und 11. Silbe gelten. Er seinerseits ging meiner Ansicht nach aus einer vorhistorischen 14-silbigen Form mit betonter 6. und 12. Silbe hervor. Auf die letztere führen sprachgeschichtliche Erwägungen zurück. Den oxytonischen und paroxytonischen Wortausgängen der Franco-Provenzalen gegenüber kennen die Italiener und Spanier in Übereinstimmung mit der lateinischen Sprache den proparoxytonischen Wortschluss, das archaische Latein

und mit ihm teilweise auch das spätere Vulgärlatein kennt denselben noch oft da, wo ihn das Schriftlatein in einen paroxytonischen verwandelt hat. Auch im franco-provenzalischen Sprachgebiete hat die proparoxytonische Betonung mancherlei Spuren hinterlassen, welche beweisen, dass sie auch dort in vorhistorischer Zeit vorhanden war. Ich erinnere nur an Schreibarten, wie *aneme, angele, imagene* im Altfranz., wie *sapiencia, superbia, luxuria* im Provenz. Während sonst im Italienischen der Reihenschluss stark verwischt ist, wird er in dem altertümlichen *Contrasto* des Cielo d'Alcamo prinzipiell proparoxytonisch gebildet. Auch der ältere spanische 12-Silbner kennt derartige Reihenschlüsse (Diez, Altr. Sprachd. S. 107, F. Wolf, Studien S. 417), selbst noch der port. Dichter Fr. de Sâ de Miranda verwendet an solcher Versstelle das Wort *lagrima* (vgl. Ausg. v. Carolina Michaelis de Vasconcellos S. 865 n° 168). Geradezu aber wird die allmähliche Verkürzung der Versausgänge durch eine Freiheit der älteren spanischen Poesie dargethan. Danach dürfen proparoxytonische Versausgänge mit paroxytonischen assonieren und ebenso paroxytonische mit oxytonischen, z. B.: *bárbara, máxima: casa, planta,* oder *campo: dar* (Milá y Fontanals *Poesia herico-popular* 435, 439; F. Wolf, Studien S. 447). Auch in der prov. Poesie reimt *glorias: foras* (Zs. X 156 Str. 32 des alten Glaubensbekenntnisses), ja selbst im Altfranz. begegnen hier und da Assonanzen, wie *Gaudisse: i* (*Huon roi de Fayerie* Ausg. u. Abh. XC S. 81, 5). Und zeigt die neufranz. Aussprache statt der meisten älteren Paroxytona nicht schlechtweg Oxytona, während der regelrechte Reimwechsel nach wie vor weiblichen Versausgang bedingt?

35. Den vorhistorischen 14-Silbner bin ich nun geneigt derart in zwei Reihen zu zerlegen, dass auf die erste acht Silben mit festbetonter sechster, auf die zweite aber sechs bei festbetonter vierter Silbe kommen, d. h. ich betrachte den franz. 10-Silbner mit betonter sechster Silbe als die ältere, den mit betonter vierter als die jüngere Form. Die Beweismomente hierfür gebe ich später (Abschn. 110). Wenn wir uns nun nach einem volkstümlichen lateinischen Vorbild für diesen Vers umsehen, so kann nur der Saturnier in Frage kommen. Nach Thurneysen (Der Saturnier, Halle 1885) ist derselbe nach dem Wortakzent gebaut, jeder Vers enthält fünf Wortakzente, eine starke Zäsur teilt ihn in zwei Halbverse, wovon dem ersten drei, dem zweiten zwei Akzente zufallen. Die Stelle des ersten Akzentes ist fest, er ruht auf der ersten Wortsilbe, wobei zu beachten, dass wahrscheinlich alle lateinischen Wörter einst den Ton auf der ersten Silbe trugen (S. 31). Die Stelle des dritten und fünften, d. h. der beiden letzten Halbversakzente ist geregelt: der dritte ruht auf der vorletzten oder drittletzten Silbe des ersten Halbverses, der drittletzten Silbe geht in der Regel eine schwache Zäsur vorauf; der fünfte Akzent ruht der Mehrzahl der Fälle nach auf der vorletzten Silbe, welche lang oder kurz sein darf, auf der drittletzten nur, wenn sie und die vorletzte kurz ist. Man sieht, es herrscht ziemliche Übereinstimmung, namentlich in den wesentlichen Punkten, selbst der Reihen- und Versschluss braucht nicht schlechtweg ein proparoxytonischer oder sdruccioloartiger zu sein, wir brauchten daher nicht einmal jeden 10-Silbner prinzipiell auf einen ursprünglichen 14-Silbner zurückzuführen, vielmehr würden bereits im Lateinischen daneben zahlreiche Formen von 13- oder 12-Silbnern existiert haben.

36. Gegen einen unmittelbaren Zusammenhang des romanischen 10-Silbners mit derart gebauten Saturniern lässt sich nur ihre unbestimmte Silbenzahl und vor allem ihr vorwiegend trochäischer oder daktylischer

Tonfall ins Feld führen. Was den daktylischen Tonfall des Saturniers anlangt, so ist derselbe doch nur eine Modifikation des trochäischen, der als der eigentlich im Saturnier herrschende anzusehen ist. Dieser selbst aber war von der ursprünglichen Neigung der lateinischen Sprache, alle Worte auf der ersten Silbe zu betonen, bedingt, verlor jedoch seine Berechtigung zur Alleinherrschaft, als der Wortakzent unter dem Einfluss der Quantität vielfach auf die zweite Wortsilbe fortrückte. Dadurch musste die Bedeutung des ersten Versakzentes überhaupt abnehmen und die ganze Wucht des Tones mehr und mehr nach dem Schluss der Reihen hindrängen, wie wir das ja im romanischen Vers thatsächlich überall beobachten. Ganz von selbst entwickelte sich dadurch neben dem trochäisch-daktylischen Tonfall ein steigender, und beide erhielten durch Regelung der den festen Tonstellen der Reihen voraufgehenden Silbenzahl einen neuen, aber völlig ausreichenden Ausdruck. Je nachdem man sich für eine (einschliesslich der Tonsilbe) gleiche oder ungleiche Silbenzahl entschied, ergab sich von selbst ein steigender oder fallender Tonfall, denn für daktylische, anapästische oder noch kompliziertere Rhythmen hat der schlichte Sinn des Volkes kein unmittelbares Verständnis. Eine ganz natürliche Folge der erwähnten Schwächung des Reihenanfanges bei gleichzeitig verstärkter Markierung des Reihenschlusses war auch die Bevorzugung der Verse mit im ganzen jambischem Tonfall, d. h. der Verse mit gleicher Silbenzahl. Gleichwohl war dieselbe nicht so ausgesprochen, dass nicht Verse mit ungleicher Silbenzahl, also mit im ganzen trochäischem Tonfall, nebenher in Gebrauch geblieben wären. Bekanntlich haben, namentlich die Spanier von ältester Zeit an, fast ausschliesslich Verse mit trochäischem Tonfall gebaut und auch im nord- wie südfranzösischen Volkslied waren ungleichsilbige Verse sehr beliebt und sind es zum Teil noch heute.

37. Auch G. Paris glaubt (*Romania* XIII 625, vgl. auch XV 137), die französischen Verse mit steigendem Rhythmus auf vulgärlateinische trochäisch gebaute zurückführen zu müssen, doch kann ich ihm nicht zustimmen, wenn er den Wandel des Tonfalls erst im 8. Jh. eintreten lässt und auf Frankreich beschränkt. Aus dem oxytonierenden Prinzip der französischen Sprache — welches sich ja überdies erst später scharf herausgebildet hat — kann dieser Rhythmuswechsel nicht erst abgeleitet werden. Wie liesse sich sonst erklären, dass auch der Italiener fast ausschliesslich gleichsilbige (nach italienischer Auffassung allerdings: ungleichsilbige) Verse baut und dass sich die jambischen 10- und 12-Silbner auch in Spanien und Portugal so leicht einbürgerten? Auch bleibt völlig unklar, warum die französischen Verse vor dem achten Jahrhundert einen wesentlich verschiedenen Tonfall aufgewiesen haben sollten, als die späterer Zeit. Mochten die vorhistorischen franz. Verse immerhin nicht nur meist paroxytonischen, sondern auch mehrfach proparoxytonischen Reihenschluss aufweisen, ihr Tonfall konnte genau so ein steigender gewesen sein, wie der analoger italienischer Verse mit *piano* oder *sdrucciolo*-Ausgang.

38. Offenbar wurde der jambische Rhythmus des romanischen 10-Silbners schon durch den bei seinem vermutlichen Vorbild, dem Saturnier, recht beliebten proparoxytonischen Ausgang der ersten Reihe besonders begünstigt. Wahrscheinlich gingen sogar beide Reihen des Saturniers ursprünglich stets derart aus; denn bei solchem Bau tritt der Zusammenhang des Saturniers mit der allen indoeuropäischen Metriken gemeinsamen Langzeile von acht Hebungen oder sechszehn Silben klar hervor, ein Zusammenhang, für den sich auch bereits R. Westphal entschieden aus-

gesprochen hat und welcher auch für die Volkstümlichkeit des späteren romanischen Abkömmlings die vortrefflichste Erklärung liefern würde, zumal der ausgesprochen epische Charakter des romanischen 10-Silbners dem Saturnier und der indoeuropäischen Langzeile gleichzeitig innewohnt. Es ist daher kein Wunder, dass schon wiederholt der Saturnier als das Vorbild des volkstümlichsten romanischen Verses hingestellt wurde, so von F. Wolf (Über die Lais S. 159), Blanc (Gram. d. ital. Spr. 706 und 717) und A. Fuchs (Rom. Spr. S. 246). Eine nähere Begründung wurde freilich bisher von Niemand versucht.

39. Auf die indoeuropäische Langzeile, welche aus zwei 4-taktigen Kurzzeilen oder Reihen besteht, werden wohl auch alle übrigen volkstümlichen Verse der Romanen zurückzuführen sein. Allerdings mögen sich unter den üblichen romanischen Versarten auch einige befinden, welche als halbfreie oder völlig freie Schöpfungen der Romanen unter Anwendung der bereits erwähnten Prinzipien romanischer Versbildung (fester Silbenzahl vor der letzten betonten Silbe jedes Verses oder jeder Reihe) anzusehen sind, oder welche aus bestimmten Versarten der mittellateinischen Poesie hervorgingen.

40. So wird der gewöhnliche 10-Silbner mit betonter vierter und zehnter Silbe aus der vorbesprochenen Form durch verschiedene Verknüpfung der Reihen entstanden sein. War nämlich die Pause am Versschluss nicht wesentlich stärker als die am Reihenschluss, so konnte man leicht dazu kommen die zweite Reihe des ersten 10-Silbners mit der ersten des nächstfolgenden zu einer Langzeile zu verbinden, zumal bei musikalischem Vortrag. In der *rime batellée* späterer Zeit wiederholt sich dieselbe Erscheinung in abgeschwächter Form.

41. Hinsichtlich des gewöhnlichen 12-Silbners mit betonter sechster Silbe hat schon Diez hervorgehoben, dass wir ihn als eine sekundäre Erweiterung des gewöhnlichen 10-Silbners anzusehen haben, in dem die erste Reihe der zweiten angeglichen wurde. An dieser Erklärung wird festzuhalten und nicht mit L. Gautier (Ep. fr. I^2 310, vgl. auch Bartsch in *Revue Crit.* 1866 No. 52 und Tobler Versbau^2 S. 90 Anm. 2) an eine Ableitung aus dem *versus asclepiadeus* zu denken sein.

42. Als eine freie Schöpfung der Romanen darf wohl der 6-Silbner betrachtet werden. In ihm die selbständig behandelte Reihe eines 12-Silbners zu erblicken, wie Bartsch (Zs. III, 364) vorschlug, scheint schon darum nicht angängig, weil sich der Gebrauch des 6-Silbners sehr hoch hinauf verfolgen lässt, er also wahrscheinlich auf höheres Alter als der Alexandriner Anspruch erheben darf, aber auch die umgekehrte Ansicht Scoppa's (*Vrais princ. de la versif;* Paris 1811, S. 307), wonach der Alexandriner aus einer Zusammensetzung von zwei 6-Silbnern herrühren sollte, ist unwahrscheinlich, weil die Verwendung beider Versarten eine grundsätzlich verschiedene ist.

43. Dagegen dürfte nichts im Wege stehen, in dem 7-Silbner die selbständig gemachte Hälfte des 14-Silbners zu erblicken, wenn auch ein Zusammenhang mit dem in ähnlicher Weise zerlegten trochäischen Tetrameter der rhythmischlateinischen Poesie nicht ausgeschlossen ist.

44. Unbedenklich zugegeben werden darf eine solche Einwirkung für den in 6-zeiligen Schweifreimstrophen auftretenden 5-Silbner. Suchier hat (*Bibl. Norman.* I S. LI) überzeugend nachgewiesen, dass je drei solcher 5-Silbner durch Zerlegung eines *versus dactylicus tripartitus caudatus* entstanden sind. Freilich ergiebt sich daraus noch nicht, dass nun überhaupt jeder romanische 5-Silbner gleichen Ursprung gehabt haben müsse.

Ich bin im Gegenteil der Meinung, dass der 5-Silbner in bei weitem den meisten Fällen, ähnlich dem 7-Silbner als selbständig behandelte Reihe eines trochäischen 10-Silbners (mit betonter fünfter Silbe) anzusehen ist. Bartsch's Annahme (Zs. III 372), wonach der 5- und der 7-Silbner gleichfalls keltischen Ursprungs sein sollten, erscheint mir darum ganz unnötig.

45. Alle letztgenannten Verse entbehren einer zweiten festen Tonsilbe im Innern, sind also nur einreihige Verse, die noch kürzeren Versarten dürfen wohl gar nur als selbständig gemachte Reihenteile aufgefasst werden und erheischen darum gar keine Zurückführung auf bestimmte vulgärlateinische Vorbilder.

46. Verwickelter stellt sich die Sachlage bei dem 8-Silbner. Dieser beobachtet in ältester Zeit noch ziemlich streng eine zweite feste Tonsilbe, die vierte. Gesicherte Fälle, wo dieser vierten betonten Silbe eine überschüssige unbetonte Wortschluss-Silbe folgte, wo also weiblicher Reihenschluss anzunehmen wäre, sind jedoch kaum vorhanden, wohl aber von Anfang an solche Fälle, in denen die der vierten betonten Silbe folgende Wortschlusssilbe als fünfte Versilbe gerechnet wird. Von einem Reihenschluss im Innern kann darum bei dem 8-Silbner gar nicht geredet werden und darf man ihn auch nicht nach Analogie des 10-Silbners von einem zweireihigen Vers mit ursprünglich 12 Silben herleiten. (Vgl. Absch. 93.) Gleichwohl möchte ich dem Verse wenigstens teilweise volkstümliche Herkunft zuschreiben und ihn nicht schlechthin mit Suchier (Bibl. Norm. I) als *versus literarius* bezeichnen. Schon G. Paris hat allerdings (Romania I 292 ff.) für den rhythmisch-lateinischen 8-Silbner einen bedeutenden Einfluss auf unseren Vers in Anpruch genommen, weil, wie der erstere meist trochäisch beginne und stets jambisch schliesse, so auch zahlreiche Belege des letzteren und zwar bereits in ältester Zeit beigebracht werden könnten, in denen nicht die vierte, sondern die dritte Silbe den Wortton trage. Doch darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die vierte Silbe des alten franz. 8-Silbners dann stets unbetonte Wortschlusssilbe sein muss, und dass die derartig gebauten Verse in der entschiedenen Minderzahl bleiben. Es kann daher wohl nur von sekundärer Beeinflussung des französischen 8-Silbners seitens des betreffenden rhythmisch-lateinischen Verses die Rede sein.

47. Volkstümliche Herkunft möchte ich für den 12-Silbner mit betonter vierter, achter und zwölfter Silbe beanspruchen, im Gegensatz zu Gröber, der ihn, wie Abschnitt 26 erwähnt wurde, aus dem *versus spondiacus tripartitus* ableiten wollte. Ich gehe bei seiner Erklärung davon aus, dass die Hauptpause und damit der Reihenschluss nach der achten Silbe eintrat, sowie, dass hier wie am Versschlusse ursprünglich zwei weitere Silben vorhanden waren. Die so rekonstruirte prähistorische Form führt von selbst auf den jambischen Tetrameter, welcher bei einer Zäsur nach dem fünften Jambus und bei proparoxytonischem Ausgang der beiden Halbverse genau mit unserem 12-Silbner übereinstimmt. An der früher von mir in der *Miscellanea di filol. e linguistica* gegebenen anderweitigen Erklärung halte ich somit nicht mehr fest.

48. Getreuer als die jambischen Langzeilen hat sich der trochäische 14-Silbner an sein lateinisches Vorbild gehalten. Als solches dürfen wir ohne weiteres den katalektischen trochäischen Tetrameter ansehen, zumal derselbe in der älteren rhythmisch-lateinischen Dichtung recht beliebt ist. (Vgl. W. Meyer *Ludus de Antichr.* S. 46). Den romanischen 14-Silbner darum direkt aus den geläufigen Kirchenliedformen abzuleiten, will mir aber nicht für ratsam erscheinen. Beide Versarten werden vielmehr auf

eine ältere vulgärlateinische Grundform zurückzuführen sein; denn der relativ seltenen Verwendung des 14-Silbners in Frankreich steht seine grosse Beliebtheit in Spanien gegenüber, ferner ist auch der Umstand zu beachten, dass diese trochäische Versart, ebenso wie der 11-Silbner gerade in den ältesten provenzalischen Liedern sowie im französischen Volkslied begegnet. Die Hauptpause und damit den Reihenschluss zeigt der 14-Silbner nach der betonten siebenten Silbe, doch folgt ihr in ältester Zeit regelrecht eine unbetonte Wortschlusssilbe, welche nach provenzalisch-französischer Anschauung bei der Silbenzählung ausser Betracht bleibt, ursprünglich aber obligatorisch dem Verse angehört haben wird. In zwei Gedichten des Grafen von Poitou ist dieser weibliche Reihenschluss noch prinzipiell durchgeführt, im dritten (B. Gr. 183, 3), welches im Ganzen männlichen Reihenschluss aufweist, finden sich zwei Zeilen (15. 24) mit weiblichem Reihenschluss und obwohl Bartsch (Zs. II 196) den männlichen Reihenschluss für den ursprünglicheren hält, muss er doch selbst anerkennen, dass er selten sei. Damit fällt aber auch jeder Grund den Ursprung unseres Verses statt in dem akzentuierenden Tetrameter der römischen Volkspoesie, in den 14- (oft genug aber auch 15-)Silbnern der Kelten zu suchen. Letztere werden wielmehr eher mit Thurneysen (*Revue Celt.* VI 336 ff.) aus demselben lateinischen Original wie der romanische Vers herzuleiten sein. Übrigens erstreckt sich die Verwandtschaft des romanischen 14-Silbners mit dem akzentuierenden Tetrameter des Vulgärlateins nicht nur auf die gleiche Silbenzahl und den gleichen Reihenschluss, sondern auch darauf, dass auf die dritte und elfte Silbe meist gleichfalls ein durch den Wortton deutlich markierter Iktus fällt. Der namentlich von F. Wolf verfochtenen Ansicht, dass der 14-Silbner der spanischen Romanzen aus Zusammenfügung zweier 7-Silbner entstanden sei, lassen sich gewichtige historische Bedenken entgegenstellen. Untereinander gebundene Kurzzeilen begegnen sehr selten und erst recht spät. (Vgl. Abschn. 72).

49. Grössere Schwierigkeiten bereitet die Erklärung des romanischen 11-Silbners. (Vgl. Abschn. 75). Diez hatte (Altr. Sprachd. S. 123) auf einen Zusammenhang desselben mit dem katalektischen trochäischen Trimeter hingewiesen und auch den 10-Silbner mit betonter sechster Silbe damit zusammengestellt. Bartsch hat diese Herleitungen aber mit Recht abgelehnt, ebenso auch eine von G. Paris gegebene Erklärung, wonach der 11-Silbner aus dem 14-Silbner mit weiblichem Reihenschluss durch Unterdrückung eines seiner drei 4-silbigen Glieder entstanden sein sollte. (Vgl. dazu Jeanroy S. 350). In der That bleibt es völlig dunkel, was die Unterdrückung dieses Gliedes veranlasst haben könnte. An willkürliche Verstümmelung, wie sie Kunstdichter wohl vornehmen können, darf doch bei einem volkstümlichen Vers, als welcher der 11-Silbner unzweifelhaft anzusehen ist, nicht gedacht werden. Bartsch verfiel deshalb auch für diesen Vers auf die Annahme keltischen Ursprungs, während ich ihn als durch Verkürzung des lateinischen Tetrameters entstanden betrachte. In der ältesten Zeit zeigt auch er nämlich drei feste Tonsilben, die dritte, siebente und elfte. Die Hauptpause tritt regelrecht nach betonter siebenter Silbe ein (wegen der später abgeänderten Pause siehe Abschn. 99), der betonten siebenten Silbe folgt durchweg eine unbetonte, die jedoch oft genug in die zweite Reihe hinübergezogen wird, so dass sie sehr wohl ursprünglich dieser angehört haben kann. Das zwingt uns auch sie bei der Silbenzählung mit in Betracht zu ziehen, umsomehr als eine Verkürzung des 11-Silbners zu einem 10-Silbner mit betonter siebenter Silbe

nicht sicher nachzuweisen ist (wegen B. Gr. 182, 3 Z 1. u. 5 vgl. *Miscellanea* u. s. w. S. 7). Nehmen wir indessen einmal an, dass die der siebenten betonten Silbe folgende unbetonte des 11-Silbners ursprünglich zur ersten Reihe gehörte, so konnte ihr in vorhistorischer Zeit falls proparoxytonische Wortausgänge in Frage kamen, noch eine weitere gefolgt sein, so dass also die erste Reihe statt sieben thatsächlich neun Silben aufwies. Wenn nun auch die zweite Reihe, statt nur drei Silben mit oxytonischem Ausgang, fünf mit daktylischem zeigte, so kämen wir damit zu einer Form des Tetrameters mit katalektisch gebildetem Ausgang beider Reihen, d. h. der Hauptsache nach zu dem männlichen romanischen 14-Silbner mit gleichfalls männlichem Reihenschluss. Gehörte dagegen die achte Silbe des 11-Silbners ursprünglich in der That zur zweiten Reihe, so müssen wir sie wohl als Rest eines trochäischen Taktes betrachten, andernfalls würde ja die zweite Reihe im Gegensatz zur ersten jambischen Tonfall erhalten. Wenn wir also den verstümmelten Takt ergänzten und auch den oxytonischen Ausgang der ersten Reihe gleichzeitig mit einem paroxytonischen vertauschten, so kämen wir zu einem 13-Silbner mit betonter siebenter und dreizehnter Silbe. Der betonten dreizehnten Silbe müssten aber bei paroxytonischem Wortausgang eine, bei proparoxytonischem ursprünglich zwei weitere Silben gefolgt sein. Damit wären wir aber zur gewöhnlichen Form des Tetrameters gelangt. Die Verkürzung der zweiten Reihe würde sich sonach aus der katalektischen Behandlung des ersten Reihenschlusses und der schwachen Markirung der Pause sowie in Folge Ersatzes des proparoxytonischen Versausganges durch einen oxytonischen ergeben haben. Beide Erklärungen scheinen mir wahrscheinlicher als die, welche ich früher (*Miscellanea* u. s. w. S. 8) vorgeschlagen habe. Für die letztere der vorgenannten Erklärungen spricht noch besonders die Zerlegung des 11-Silbners bei Gace (Diez: Altr. Sprachd. S. 125) in einen weiblichen 7-Silbner und einen männlichen 4-Silbner. Allerdings könnten die Verse von Gace auch aus 12-Silbnern mit principiell durchgeführten lyrischen Reihenschlüssen nach der achten unbetonten Silbe hervorgegangen sein.

50. Für eine weitere Verkürzung des 11-Silbners halte ich den 9-Silbner. Er wurde wenigstens anfänglich stets auf der dritten, sechsten und neunten Silbe betont und lässt sich daher durch Einfügung einer ehemals vorhandenen tonlosen Silbe nach der dritten und sechsten betonten Silbe sofort in einen 11-Silbner umwandeln. Grundverschiedenen Ursprungs vom gewöhnlichen 9-Silbner ist allerdings der dem sapphischen Vers nachgebildete, wie ihn ein geistliches provenzalisches Lied (Bartsch Chr. ^{4}278, Levy 1551 ff.) aufweist. Der prinzipiell durchgeführte Binnenreim zeigt aber, dass dem Dichter diese Verse gar nicht mehr als 9-Silbner galten, sondern in weibliche 4- und 5-Silbner zerfielen.

51. Schliesslich wäre noch der 10-Silbner mit betonter fünfter Silbe zu erwähnen. Derselbe giebt sich gleichfalls als trochäischen Vers zu erkennen und wird daher gleichfalls auf den trochäischen Tetrameter der Römer zurückzuführen sein. Durch proparoxytonischen Reihen- und Vers-Ausgang würden wir ohne weiteres zu der Form des in beiden Reihen katalektisch behandelten Tetrameters gelangen. Hier und da allerdings mag sich dieser 10-Silbner vielleicht auch aus dem im Mittelalter so beliebten 11-silbigen sapphischen Verse entwickelt haben.

52. Ebenso wie im Vorstehenden die Art und Weise, wie die volkstümlichen romanischen Verse entstanden sind oder sein können, darzulegen versucht wurde, lässt sich auch die allmähliche Entwicklung der

romanischen Assonanz und des romanischen Reimes aus analogen älteren Reihen- und Vers-Verknüpfungen wahrscheinlich machen. In der lateinischen Kunstpoesie begegnen wir allerdings derartigen Verknüpfungen nur sporadisch. Sie machen dort mehr den Eindruck zufälligen Auftretens. Wir werden darum aber doch nicht erst in den Reimen eines Commodian und Augustin den Ursprung der von Anfang an obligatorischen Assonanzen oder Reime der Romanen suchen wollen. Daran hindert uns schon der prinzipielle Unterschied beider Reimarten. Den beiden christlich-lat. Dichtern genügt der Gleichklang der tonlosen vokalischen Wortausgänge, die romanische Assonanz und der aus ihr hervorgegangene Reim verlangen den Gleichklang der letzten Tonvokale. Der gleichen Forderung muss bereits vor Commodian die volkstümliche lateinische Poesie gerecht geworden sein, und die christlich-lat. Dichter werden sich in Anlehnung an den volkstümlichen Brauch mit einem schwachen Notbehelf begnügt haben. Offenbar steht die obligatorische Verwendung der Assonanz mit der Verdunkelung des akzentuierenden Prinzips und mit dessen teilweisem Ersatz durch das silbenzählende Prinzip im Zusammenhang, die Assonanz war gewissermassen dazu bestimmt, den sonst nur schwach angedeuteten Versrhythmus dem Ohr deutlicher fühlbar zu machen. Gelegentlich hat die lateinische Sprache zu allen Zeiten Assonanz wie Reim, sei es in kurzen Wortverbindungen, sei es zur Verknüpfung von längeren Satzgliedern und Sätzen, verwandt; besonders häufig lassen sich solche Reimverbindungen, aber auch Glieder- und Satzreime bei Tertullian und anderen afrikanischen Kirchenvätern beobachten (vgl. Wölfflin »Über den Reim im Lateinischen« im Archiv f. lat. Lexicogr. I 350 f.). Man darf sie aber darum keineswegs als einfache Nachahmungen eines analogen Gebrauches in der Bibel ansehen. Mögen sie durch diesen in ihrer Häufigkeit immerhin beeinflusst gewesen sein, vorhanden waren sie von jeher in der lateinischen Sprache. Es ist daher ebenso unzulässig, für Assonanz und Reim fremden Ursprung anzunehmen, wie für das silbenzählend-akzentuierende Prinzip der romanischen Verse. Früher glaubte man freilich, die Romanen hätten ihre Reime von den Arabern entlehnt, und neuerdings scheinen einzelne Orientalisten wieder den Ägyptern die Erfindung des Reimes zuschreiben zu wollen (vgl. Ebers in Lepsius' Zs. f. ägypt. Sprachforsch. 1877 S. 45). Der Umstand, dass gerade lat. Schriftsteller afrikanischer Herkunft zuerst eine gewisse Vorliebe für den Reim bekunden, wird aber schwerlich ausreichen, um ihre Ansicht für uns annehmbar erscheinen zu lassen.

53. Über die Entstehung des romanischen Strophenbaues und der festen Gedichtformen herrscht zur Zeit noch ziemliche Unklarheit. Unterschieden muss auch hier werden zwischen dem Strophenbau der volksmässigen Dichtungen, welcher sich jedenfalls ganz allmählich aus sehr primitiven vulgärlateinischen Formen heraus entwickelt hat, und zwischen den zum Teil höchst komplizierten Gebilden der künstlichen, um nicht zu sagen gekünstelten Poesie. Auch diese letzteren werden zum Teil aus der Volkspoesie ihre Muster entlehnt, sie aber durch freie Um- und Ausgestaltung oft gänzlich entstellt haben, zum Teil aber sind sie Nachbildungen der in der mittellateinischen und in anderen Kunstlitteraturen ausgebildeten Formen. Nur dem Ursprung und der Entfaltung des wirklich volkstümlichen Strophenbaues nachzugehen, kann hier unsere Aufgabe sein. Die Musik kann uns leider zur Lösung derselben nur wenig helfen, da ja von älteren Melodien überhaupt nur wenig und dies unzuverlässig überliefert ist, und der Hauptsache nach das, was wir davon besitzen, kunstmässiger

und nicht volkstümlicher Art ist. So hat denn auch die Arbeit Galino's *Musique et versification françaises au moyen-âge* (Leipz. 91) so gut wie keinen neuen sicheren Anhaltspunkt ergeben, und können wir nach wie vor nur aus einer Zergliederung der Strophen selbst Aufschlüsse erwarten. Einige solche werden wir im letzten Abschnitt dieser Darstellung auf dem angegebenen Wege zu gewinnen suchen.

IV. ANWENDUNG DER EINZELNEN ROMANISCHEN VERSARTEN.

54. Ihrem Tonfall, wie ihrer Entstehung nach zerfallen die romanischen Versarten in zwei grosse Gruppen, in jambische und in trochäische Verse, in Verse mit steigendem oder mit fallendem Rhythmus. Unter den ersteren darf der 10-Silbner mit betonter sechster oder vierter Silbe sowohl als ältester wie als volkstümlichster gelten. In Frankreich war er recht eigentlich der Vers des Nationalepos; denn in ihm ist die Chanson de Roland und die bei weitem grösste Zahl der assonierenden Chansons de geste abgefasst. Auch in dem Bruchstück eines *Carmen rusticum* des 7. Jhs. auf den Sieg Chlotar's über die Sachsen, welches uns Hildegar's *vita Faronis* aus dem 9. Jh. erhalten hat, lassen sich solche Verse unschwer erkennen (vgl. P. Rajna *Origine dell' Epopea fr.* S. 118 ff., 503 u. Thurneysen in Zs. XI 319 ff.). Wenn sich seiner auch alte Lehrgedichte, wie der prov. Boethius (und zwar ebenfalls zu einassonanzigen Tiraden verbunden), bedienen, so bekundet sich darin das Streben ihrer Dichter nach möglichst volkstümlichen Formen. Die spätere altfranzösische didaktische Dichtung ist ihm dagegen ziemlich abhold, ebenso die leichtere erzählende Poesie, grundsätzlich hat sich seiner der höfische Roman entschlagen. Von Gedichten, welche antike Stoffe behandeln, ist nur eine (jetzt von P. Meyer veröffentlichte) Alexander-Version in ihm abgefasst. Im mittelalterlichen Drama der Franzosen tritt er nur stellenweise für den sonst beliebtesten 8-Silbner auf, z. B. in einreimigen 4-Zeilen in der *Representatio Adae*. Ähnliche Stellen zeigen Jean Bodel's *Jeu de S. Nicolas* (s. *Théatre fr. au m.-â.* S. 199) und ein Ostermyster (s. Le Petit de Julleville I 64), in beiden Fällen mit Reihenschluss nach der sechsten Silbe. Auch in einer *Moralité* (s. *Anc. Théatre fr.* III, *Moralité* II), in Marguerite de Valois' *La Vielle* und noch in Akt 2, 3 und 5 von Jodelle's Cleopatre, wie in Akt 2 und 4 von Jean de La Taille's *Famine* (1571) ist er verwandt. Dagegen war er in der nordfranz. Lyrik ziemlich häufig und wohl von Anfang an üblich gewesen. Seit dem Ende des 12. Jhs. kam er in der gesamten anderen französischen Dichtung stark in Abnahme, bis er im 14. und 15. Jh. von der Lyrik aus als *vers commun* wiederum zu allgemeiner Beliebtheit gelangte. Wiewohl gerade Ronsard seine *Franciade* noch in 10-Silbnern abfasste, wurde er doch unter dem Einfluss eben seiner Schule im 16. Jh. von neuem zurückgedrängt und hat seitdem immer mehr an Boden verloren. Am entschiedensten haben ihn die Romantiker des 19. Jhs., schon früher, wenigstens im Drama, auch die Klassiker gemieden. Noch Hardy bediente sich seiner in allen seinen Schäferspielen, aber später wird er ausser in Lustspielen Voltaire's, in den Entwürfen der Satyrspiele André Chénier's im Drama kaum noch anzutreffen sein. Den Namen *vers commun* braucht, so viel ich weiss, zuerst Ronsard, später (1610) Deimier (Rucktäschel S. 37), *vers heroïque* nennt ihn Du Bellay in seiner Defense Bl. 31 (ebenso Peletier, vgl. Rucktäschel S. 16 unten).

55. Wollte man Pio Rajna (*Epopea fr.* S. 518) glauben, so würde

der französische 10-Silbner das Vorbild für den aller andern Romanen, selbst für den der Provenzalen abgegeben haben. Doch stützt sich diese Ansicht im wesentlichen nur auf die Thatsache der bis in die älteste Zeit hinaufreichenden Verwendung unseres Verses im altfranz. Epos. Demgegenüber muss aber darauf hingewiesen werden, dass der 10-Silbner, abgesehen von seiner Verwendung in der Boethius-Dichtung, auch ziemlich früh in der provenzalischen Lyrik auftritt, nicht erst, wie Suchier Jahrbuch XIV 293 angenommen hatte, nach der Mitte des 12. Jh. bei Bernhard von Ventadorn, sondern bereits in einem vor 1135 abgefassten Gedichte Marcabrun's (Vgl. P. Meyer in: *Romania* VI 129). Pio Rajna (l. c. S. 517) nimmt auch mit Unrecht an, dass Marcabrun der einzige *Trobaire* gewesen sei, welcher den weiblichen Reihenschluss im 10-Silbner zulasse und glaubt auch daraus ein Beweismoment für seine Annahme vom nordfranzösischen Ursprung des 10-Silbners herleiten zu dürfen, indem er im weiblichen Reihenschluss ein deutliches Indiz des ursprünglich epischen und damit von selbst nordfranzösischen Charakters unseres Verses erblickt. Nun hat aber, wie schon Abschn. 48 erwähnt, auch der Graf von Poitou in einem seiner Gedichte unter lauter anderen Versen mit männlichem Reihenschlusse zwei mit weiblichem, und andererseits hat Bartsch (*S. Agnes* S. XXVII und früher) bereits eine Anzahl weiterer Belege derartigen Reihenschlusses in 10-Silbnern späterer provenzalischer Lyriker beigebracht; ja in einem Gedichte Guillem's de S. Leidier (15) — welches Bartsch auch unter denen Bernart's von Ventadorn (34) aufführt — wird der weibliche Reihenschluss sogar grundsätzlich in der vierten und achten Zeile jeder Cobla (Vgl. Suchier Jahrb. XIV 294) durchgeführt. Wurde der Reihenschluss durch eine deutliche musikalische Pause markiert, so konnte er in der Lyrik ebensogut, wie im Epos, weiblich sein. Deshalb lassen auch gerade die volkstümlichsten altfranzösischen Romanzen und zahlreiche wirkliche französische Volkslieder den weiblichen Reihenschluss ohne Bedenken zu. Erst die künstlerische Entwickelung der musikalischen Komposition führte zu einer Verwischung der Pause im Innern des Verses und damit zur Aufgabe des fakultativen weiblichen Reihenschlusses. Gar wenig für Pio Rajna's Ansicht beweisend ist endlich die von ihm geltend gemachte wachsende Beliebtheit des 10-Silbners in der provenzalischen Lyrik. Diese Beobachtung trifft doch nur für einzelne Trobadors, z. B. für Aimeric de Peguilhan, zu. Die vorzugsweise Verwendung des 10-Silbners bei ihnen lässt aber sehr verschiedene Deutungen zu. Dass der Mönch von Montaudon gerade seine Canzonen aus lauter solchen Versen baute, scheint mir z. B. dafür zu sprechen, dass er in dieser Gedichtgattung nicht recht zu Hause war und sich daher dafür die Form aus anderen Gattungen, für welche der 10-Silbner durchaus üblich war, aus dem Kreuzlied oder dem Klagelied, erborgte. In der nichtlyrischen Poesie der Provenzalen ist unser Vers ziemlich selten. Die nicht ursprünglich provenzalische *Chanson de Girart de Rossilho*, die Legende von Trophim, die Briefe Raimbaut's von Vaqueiras sind die hauptsächlichsten nichtlyrischen Gedichte der älteren Zeit, welche in ihm abgefasst sind.

56. In Italien hat der *Endecasillabo*, wie der 10-Silbner wegen seines regelrecht weiblichen Versausganges hier benannt wird, vom 13. Jh. bis heutzutage die fast unbestrittene Herrschaft in allen Litteraturgattungen inne. Dieser Umstand lässt denn doch die Herleitung desselben aus dem Vers der Epen Nordfrankreichs, wofür sich Rajna (l. c. S. 515) und auch G. Paris (Rom. XIII 622 u. XV 137) ausgesprochen haben, höchst zweifelhaft erscheinen. Demgemäss hält sie auch Gaspary Gesch. d. it,

Lit. I S. 486) nicht für hinreichend begründet, während Diez (l. c. S. 100 f. S. 104 f.) umgekehrt Rajna's Ansicht bereits viel früher geteilt zu haben scheint. Zugegeben muss immerhin werden, dass der *Endecasillabo* eine starke Beeinflussung speziell von dem 10-Silbner der Provenzalen erfahren hat. Bei dem bekannten Abhängigkeitsverhältnis der erwachenden italienischen Litteratur von der bereits verblühenden provenzal. Lyrik bedarf die Möglichkeit einer solchen Beeinflussung keiner weiteren Erklärung. Ich bin geneigt, die Umbildung des 2-reihigen 10-Silbners zu einem pausenlosen *Endecasillabo* diesem fremden Einflusse zuzuschreiben. (Man beachte spez. den schwachen Reihenschluss Abschn. 109). Die wenigen Fälle paroxytonischen Reihenschlusses bei älteren italienischen Lyrikern sind allerdings schwerlich als Reste einer älteren Form des *Endecasillabo* aufzufassen; sie sind wohl nur durch den in solchen Fällen stets auftretenden Binnenreim veranlasst worden. (Vgl. Blanc Gr. d. it. Spr. 737). Aus dem Bau der italienischen Sprache lässt sich jedoch die völlige Aufgabe paroxytonischer und proparoxytonischer Reihenschlüsse nicht wohl erklären, wohl aber aus einer Nachbildung der provenzalischen 10-Silbner mit musikalisch wie syntaktisch schwach markiertem Reihenschluss. Wollte der Italiener derartige Verse nachbilden, so musste er die noch vorhandene Pause gänzlich beseitigen, gleichzeitig aber auf eine anderweite deutliche Markierung des jambischen Tonfalls Bedacht nehmen; denn bei dem scharf in die Ohren fallenden Wortton seiner Sprache, musste der Versrhythmus ausser am Verschluss auch noch im Innern wenigstens an einer Stelle mit dem Worttone zusammenfallen, wenn derselbe überhaupt noch gefühlt werden sollte. Ob die vierte oder sechste Silbe betont wurde, war hierfür gleichgiltig und hob man ganz prinziplos bald die eine bald die andere durch den darauf fallenden Wortakzent hervor. Ein derartiges Durcheinanderwerfen beider Abarten des 10-Silbners lässt sich in Südfrankreich nur bei Raimon Anilier (s. Abschn. 69) beobachten und in Nordfrankreich nur in dem kurzen Bruchstück einer poetischen Bearbeitung der Makkabäerbücher (neu herausg. v. Münchmeyer in Stockholm) sowie in den anglonormannischen Balladen Gower's.

57. Thatsächlich als Fremdling muss der 10-Silbner in Spanien und Portugal gelten. Schon im Mittelalter fand er im Gefolge der französisch-provenzalischen Litteraturwerke Eingang, wurde aber damals nur spärlich angewandt (Vgl. Wolf: Studien S. 193 Anm. 2), stimmte dann auch der Form nach vollkommen mit seinem Vorbilde überein. Weit erfolgreicher war seine neue Einführung von Italien her im 15. Jh. Er wurde jetzt zeitweilig recht beliebt, und vor allem waren es die *Dantistas* (Vgl. F. Wolf l. c. S. 197), die ihn pflegten. Natürlich wurde er jetzt nach italienischer Art gebaut. Ebenso in Portugal, hier versuchte sich im Endecasillabo zuerst Francesco de Sâ de Miranda, welchem er indessen noch sehr wenig gelang.

58. Nahezu ebenso hoch hinauf wie den 10-Silbner, können wir auch den 8-Silbner verfolgen. Er zeigt anfänglich noch zwei feste Tonsilben. (Vgl. Absch. 93) und gehört zu den beliebtesten Versarten der französischen und provenzalischen Litteratur. In ihm sind die in provenzalischer Form überlieferten alten Gedichte auf die Passion Christi und auf den heiligen Leodegar abgefasst. Sein teilweise liturgischer Ursprung erhellt auch daraus, dass die ersten Zeilen dieser Gedichte mit Notenzeichen versehen sind. Demgemäss verwenden den 8-Silbner auch fast ausschliesslich alle lehrhaften und erzählenden mittelalterlichen Dichtungen Nord- und Südfrankreichs, ebenso ist das höfische Epos und auch das ältere Drama seine nahezu unbestrittene Domäne. Gewöhnlich tritt er hier paar-

weise gereimt auf. Zu einassonanzigen oder einreimigen Tiraden verbunden zeigen ihn nur die Bruchstücke von Alberic's Alexanderdichtung und von der Chanson von *Gormond et Isembart*. Seit der Mitte des 16. Jhs. hat er in Frankreich sehr an Boden verloren, heutzutage wird er fast nur noch in der Lyrik verwandt, in welcher er aber auch im Mittelalter von jeher sehr beliebt war.

59. Ausserhalb Frankreich's zeigt sich eigentlich nirgends grosse Vorliebe für ihn. In Spanien und Portugal ist seine Verwendung stets eine sehr beschränkte gewesen. Er ist dort, wie Diez (Erste port. Kunst- u. Hofpoesie S. 39) bereits bemerkt hat, stets als Fremdling betrachtet worden. Noch spärlicher tritt er bei den Italienern auf, z. B. bei Uguccione da Lodi. (Vgl. sonst Blanc: Gr. d. it. Spr. 708 u. Rajna in Zs. V 10).

60. In Nordfrankreich trat der 12-Silbner mit betonter sechster Silbe die Erbschaft des 10- und 8-Silbners an. Er erhielt hier, wie es scheint, im 15. Jh. den Namen Alexandriner. In mittelalterlichen Texten lässt sich diese Bezeichnung nicht nachweisen. Zuerst findet sie sich in Baudet Herenc's *Doctrinal de la secunde Retorique : Sont dittes Lignes alexandrines pour ce que une ligne des fais du roy Alexandre fu fait de ceste taille* (Archives des Miss. Sc. et Litt. I 278). Ähnlich begründen sie auch Jean Molinet (Henry de Croy), Fabri (ed. Heron II 3) und Geoffroy Tory in seinem *Champ fleury* v. 1529. (Vgl. Palsgrave: *Esclairc.* p. p. Génin *Introduct.* S. 8). Unter Herenc's »*ligne des fais du roy Alexandre*« wird nicht sowohl die Bearbeitung, deren teilweiser Verfasser Alexandres de Bernay ist, zu verstehen sein (geschweige denn, dass, wie schon Fauchet *Recueil* S. 85 vermutete, der Vers nach dem Namen dieses Dichters Alexandriner benannt worden sei), als vielmehr die späten Fortsetzungen derselben. Darauf deuten auch die Worte Tory's, und Pasquier: *Recherches* éd. 1633 S. 602 behauptete geradezu von Pierre de S. Cloct und Jean li Nevelois *qu'ayant esté inuenteurs des vers de douze syllabes par lesquels ils avoient escrit la vie d'Alixandre, la postérité les nomma vers Alexandrins.* Keineswegs ist aber bereits von Baudet Herenc vertreten, was man seit Fabri (II 3) und Sibilet (*Art poet.* Bl. 12) vielfach aufgestellt findet, dass nämlich der Alexandriner in der einen oder anderen Alexandrinerdichtung zuerst verwandt worden sei.

61. Thatsächlich bediente man sich seiner bereits früh im 12. Jh. Wenn wir auch davon absehen, dass er schon in der fabliauartigen Chanson von Karl's Pilgerfahrt nach Jerusalem begegnet, da über das Alter dieses Gedichtes wenigstens in der uns überkommenen Form die Meinungen ja geteilt sind, so finden wir ihn doch schon in dem provenzalisch überlieferten liturgischen Myster *Sponsus* als Refrainvers, danach in einem Teile von Wace's *Roman de Rou*, sowie in einer grossen Zahl von Chansons de Geste, von denen einige sogar die Assonanz durch den Reim noch nicht vertauscht haben. Auch eine Fortsetzung des Partonopeus-Romans und der Abenteuerroman von Brun de la Montagne bedienen sich seiner. Überall tritt er hier tiradenweise verbunden auf und noch Jean Molinet hält die strophische Form für ihn geradezu für charakteristisch (Neudr. b. III r°: *Vers alexandrins sont de XII ou de XIII sillabes pour mettre. Et n'a que vne seule termination le nombre des lignes et est a la voulenté de l'acteur*). Im mittelalterlichen Drama finden wir ihn in einer den Ton des Epos anschlagenden Stelle von Jean Bodel's *Jeu de S. Nicolas*, ebenso im Eingang des *Jeu de la feuillie* von Adam de la Hale; im *Jeu du Pelerin* und in Rutebeuf's *Miracle de Theophile*. Überall ist er hier zu einreimigen 4-Zeilen verbunden. Diese Alexandriner-4-Zeile ist ferner sehr beliebt in

der didaktischen Poesie und blieb es bis in den Anfang des 15. Jh. Nätebus (Die nichtlyrischen Strophenformen u. s. w.) führt S. 56 nicht weniger als 111 Gedichte aus altfranz. Zeit auf, welche in ihr abgefasst sind. Schon das neuerdings von Cloetta herausgegebene *Poème morale* (Rom. Forsch. III, 1) wendet sie an, aus späterer Zeit sei nur die jüngste Umarbeitung der alten Alexislegende angeführt. Interessant ist, dass die älteste französische Übersetzung von Dante's *Inferno* aus dem 15—16. Jh. sich ebenfalls des Alexandriners bedient, aber nach dem Vorbild des Originals in Terzinenform.

62. Sonst kam der Alexandriner am Schluss des 14. Jh. und während des 15. Jh. nahezu ganz aus der Mode. Nur hier und da begegnen wir ihm bei Coquillard und recht bezeichnend ist es, dass er in einigen Stellen der ältesten dramatischen Bearbeitung eines antiken Sagenstoffes aus der Mitte des 15. Jh., in Milet's *Destruction de Troye*, wie es scheint, zuerst wieder auftaucht. Er zeigt sich hier sowohl zu einreimigen Tiraden wie paarweise verbunden (vgl. meine autogr. Wiedergabe der ältesten Ausg. V. 20363 ff. 25173 ff. und 20393 ff.). In dem wohl etwas älteren Myster vom *Siège d'Orleans* finden wir am Schlusse nur vereinzelte Alexandriner unter den sonst verwandten 10-Silbnern. Der paarweis gebundene Alexandriner, wie er seit der Renaissance allgemein üblich wurde, findet sich in der ältesten Zeit höchst selten, so in einer Stelle der *IV ages* von Philippe de Navarre, in des Norditalieners Patecchio *Splanamento dei Prov. di Salamone*, in der französischen Redaktion des *Gerard de Rossillon* aus dem 14. Jh., in einigen Dichtungen des 1480 gestorbenen König René. Hier und da kommt auch der 10-Silbner, um das hier nachzutragen, in älterer Zeit paarweise gereimt vor, z. B. in einer anonymen Übersetzung des alten Testamentes (vgl. Bonnard *Traduct. de la Bible* S. 92 ff.)

63. Im Anfang des 16. Jh. bedienen sich des Alexandriners Cl. Marot in zwei Epigrammen und Jean le Maire in einem Gedicht, doch mit der ausdrücklichen Angabe »*Vers alexandrins.*« Jean le Maire bemerkt dazu im *Temple d'Amour* (nach Fauchet *Rec.* 86): »*Laquelle taille iadis auoit grand bruit en France, pour ce que les prouesses du Roy Alexandre le grand, en sont escrites en anciens Romans: dont aucuns modernes ne tiennent compte auiourdhuy: toutefois ceux qui mieux sçauent en font grand compte*« und Pasquier *Recherches* Ausg. 1633 S. 625 setzt hinzu: »*comme si c'eust esté chose nouvelle et inaccoustumée d'en user.*« Noch Fabri (ed. Héron II 3) sagt: *les plus longues (sc.: lignes feminines) sont de treize selon les anciens, et selon les modernes de vnze.*

64. Seit der Mitte des 16. Jh. gewann der 12-Silbner das Übergewicht über die übrigen Versarten und bald genug nahezu die Alleinherrschaft namentlich im Drama. Recht bezeichnend sind folgende Entschuldigungsworte Ronsard's: *Si je n'ai commencé ma* Franciade *en Vers Alexandrins, lesquels j'ay mis (comme tu sçais) en vogue et en honneur, il s'en faut prendre à ceux qui ont puissance de me commander et non à ma volonté; car cela est fait contre mon gré, espérant un jour la faire marcher à la cadence Alexandrine; mais pour cette fois il faut obéir.*« (*Abrégé de l'art poét franç., éd.* 1573). In der Lyrik brachte den 12-Silbner nach Pasquier's Zeugnis Baïf zu Ehren. Jodelle verwandte ihn bekanntlich bereits in seiner ersten französischen Tragödie *Cleopatre*, jedoch noch nicht ausschliesslich, sondern nur im ersten und vierten Akte. Seine *Didon* ist aber schon in lauter solchen Versen gedichtet. Bastier de la Peruse in seiner c. 1553 aufgeführten *Medée* (s. *Trésor des pièces Angoumoisines*, Angoulême 1866 T. II) und auch noch Bounin in seiner 1561 erschienenen *Soltane* (s. Venema's Neudr. in Ausg. u. Abh. LXXXI) verwenden den 12- und 10-Silbner neben einander, jedoch so,

dass die Hauptpersonen im 12-, die Nebenpersonen im 10-Silbner sprechen. Nur ganz vereinzelte Fälle begegnen in der *Medée*, wo der Dichter offenbar aus Versehen der Amme (S. 19 u. 72), dem Erzieher (S. 35) oder dem Boten (S. 68 f.) 12-Silbner in den Mund legt. Diese verschiedenartige Verwendung der beiden Versarten findet ihre Erklärung in den Worten Sibilet's *Art poëtique* 1548 Bl. 13: *Ceste espece* — d. h. die *vers Alexandrins* — *ne se peut proprement appliquer qu'a choses fort graues, comme aussi au pois de l'aureille se trouue pesante.*« Aus ihnen mag sich auch vielleicht die Wahl des 12-Silbners in der Abschn. 61 erwähnten *Inferno*-Übersetzung erklären. Noch die *Famine* Jean de la Taille's aus dem Jahre 1571 wendet, ähnlich wie die *Cleopatre* Jodelle's, in Akt 1, 3, 5: 12-Silbner, Akt 2 und 4 dagegen 10-Silbner an, während Grévin's *César* (Neudruck v. Collischon in Ausg. und Abh. LII), welcher 1561 erschien, ausschliesslich 12-Silbner aufweist. Im Lustspiel scheint dagegen erst Pierre Corneille den Alexandriner eingeführt zu haben, jedenfalls zeigen noch alle Komödien des 16. Jh. genau so wie die früheren mittelalterlichen Farcen den paarweis gereimten 8-Silbner. (Nur in einigen Punkten wird obige Darstellung durch Ernst Träger's Leipziger Dissertation: »Der französische Alexandriner bis Ronsard« Leipz. 1889 ergänzt. Die zwar fleissige Arbeit hat kaum ein neues Resultat zu Tage gefördert, weist daneben aber mancherlei Lücken und haltlose Argumentationen auf.)

65. Bei weitem untergeordneter ist die Rolle des 12-Silbners in der altprovenzalischen Poesie. In der Lyrik begegnet er selten — zuerst wohl bei Guillem de S. Leidier 16 — und fast nur in einreimigen Strophen, so in dem bekannten *Planh* Sordel's auf Blacatz Tod: *Planher vuelh en Blacatz en aquest leugier so* (vgl. Suchier in Jhbch. XIV 294 und Maus in Ausg. u. Abh. V Anhang: 12, 17). Öfter bedient sich seiner dagegen die didaktische und erzählende Poesie, so der *Tesaur* Peire Corbiac's, der *Doctrinal*, des Sünders Reue (beide letzten Gedichte sind mitgeteilt in Suchier's Denkmälern), eine Anzahl Kapitel von Raimon Ferraut's Leben des heil. Honorat, die Geschichte des Navarrischen Krieges von Guillelm Anilier, die *Chanson de la Croisade contre les Albigeois*, das von P. Meyer veröffentlichte Bruchstück einer *Chanson d'Antioche*. Auch eine Stelle des Dramas von der heil. Agnes (Z. 535 ff.) ist in 5-zeiligen einreimigen 12-Silbnerstrophen abgefasst. Nichts steht hiernach der Annahme entgegen, dass die Provenzalen ihre 12-Silbner aus der nordfranzösischen Poesie entlehnt haben.

66. Nicht ganz so klar steht es hinsichtlich desselben Ursprunges der analogen italienischen Verse. In der italienischen Kunstpoesie ist er zwar fast völlig vernachlässigt, dagegen verwendet ihn der alte sizilische Dichter Cielo d'Alcamo und zwar, wie bereits erwähnt, in einer sehr altertümlichen Form mit proparoxytonischem Reihenschluss und paroxytonischem Versausgang, so dass er thatsächlich fünfzehn Silben zählt. Dieselbe Form des Verses begegnet auch noch in einigen späteren Gedichten (vgl. Blanc, Gram. d. it. Spr. S. 716 ff. und Ebert, Handbuch d. it. Lit. S. 28). Auch das italienische Volkslied kennt unseren Vers (vgl. Diez, Erste port. Kunst- u. Hof-Poesie S. 42). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass wir in ihm einen früh ausser Gebrauch gekommenen alteinheimischen Vers vor uns haben und nicht, wie neuerdings Jeanroy meint, einen aus der französischen Poesie stammenden Lehnvers, als welcher er nur bei Norditalienern, wie Patecchio, Bonvesin, Uguccione da Lodi, anzusehen ist. Möglicherweise dürfen wir jenen echtitalienischen 12-Silbner sogar als Überbleibsel eines altromanischen Verses be-

trachten, aus welchem sich der alte 10-Silbner mit betonter sechster Silbe seinerseits leicht entwickelt haben könnte. Auch Blanc rechnet ihn ebenso wie die Langzeile des spanischen *Poema del Cid* zu den ältesten romanischen Versen.

67. Die sehr verschieden langen Verse des *Poema del Cid* wollte Diez allerdings schon für Nachahmungen französischer 12-Silbner erklären und D. Hinard wie F. Wolf (Studien S. 415 Anm.) pflichteten ihm bei. Milá y Fontanals (*De la poesia heroico-popular*) und Morel-Fatio (in Romania IV 54 f.) sind dieser Ansicht aber mit Recht entgegen getreten (vgl. Abschn. 73). Sonach begegnen wir den ältesten 12-Silbnern in Spanien erst im 13. Jh. Es sind das gleich schon ausgesprochene Alexandriner, an deren französischer Herkunft nicht zu zweifeln ist, da sie gerade wie in Frankreich zu einassonanzigen 4-Zeilen verbunden auftreten. Interessant ist, dass auch hier das *Libro de Alexandro* den Reigen zu eröffnen scheint. Ihm schliessen sich eine grosse Zahl didaktischer Gedichte an. Der Spanier bezeichnet übrigens diese 12-Silbnerstrophen selbst als *versos franceses*, ist sich also über ihren fremden Ursprung nie im Unklaren gewesen.

68. Auch die älteste portugiesische Poesie kennt einige analog gebaute Verse. Diez möchte dieselben aber durch selbständige Zusammensetzung aus jambischen 8-Silbnern erklären. (Vgl. Erste port. Kunst- und Hofpoesie S. 42). In der späteren portugiesischen Poesie ist der Alexandriner höchst selten.

69. Es bleibt noch eine zweite Form des 12-Silbners zu erwähnen, die nämlich, in welcher die vierte und achte Silbe betont ist. Nach Boucherie (*Revue des l. rom.* 1882 I S. 194) liegt dieselbe schon im Strophenschluss der bekannten Romanze Wilhelm's IX. »vom roten Kater« vor und zwar mit scharf ausgeprägtem Reihenschluss nach betonter achter Silbe. Auch in dem neufranzösichen Volkslied sowie in der altfranzösischen Kunstlyrik hat Boucherie je ein Beispiel nachgewiesen. Denselben Vers verwendet Beaumanoir in zwei Gedichten (vgl. Mussafia in Rom. XV 423 ff.). Auch in der *Comedie des Chansons* III 1 *Anc. théatre* IX 170 begegnet ein (von Heune S. 23 als zäsurlos angesehener) Fall: *Je rencontray un cortisan Ho! ma commère!* In der provenzalischen Bearbeitung von Roger's von Parma *Chirurgie*, deren Verfasser Raymon Anilier ist, kommt unser Vers mit verwischtem Reihenschluss vor, oft scheint ein solcher hier statt nach der achten nach der vierten betonten Silbe einzutreten (vgl. Ant. Thomas in: Romania XI 210 ff.). Doch zeigt sich Raymon offenbar von der italienischen Art des Versbaus beeinflusst, wie das auch die von ihm eingestreuten 10-Silbner mit bald vierter bald sechster betonter Silbe darthun. Auch in der französischen Kunstdichtung des 19. Jh., besonders bei den Romantikern, werden 12-Silbner unserer Form unter gewöhnliche Alexandriner gemischt, nur ist in ihnen durchweg gleichzeitig auch die sechste Silbe betont. Syntaktisch treten aber die vierte oder achte Silbe oder beide derart in den Vordergrund, dass der Reihenschluss nach der sechsten Silbe ganz zu verschwinden scheint. Nach den Ermittelungen von Becq de Fouquières aus der *Légende des siècles* und von John D. Matzke (Modern Language Notes 91, Sp. 338 ff.) aus *Hernani* verhält sich die Zahl der 3-gliedrigen sogenannten romantischen Alexandriner zu der der klassischen bei Victor Hugo wie 1: 4. Unter den romantischen Versen verhält sich wieder die Zahl der Verse, welche die vierte oder achte oder beide schärfer als die sechste hervortreten lassen, zu der Zahl derer, in welchen weder die vierte noch die achte sondern zwei andere Silben die sechste Silbe überwiegen in *Hernani* wie 9 : 5 (358: 199). Viele der letzteren würden sich überdies

unter Annahme lyrischer Reihenschlüsse, d. h. wenn die vierte oder achte Silbe auf eine unbetonte Wortschlusssilbe fiel, leicht auf den Typus der ersteren Art reduzieren lassen. Ich glaube daher, dass hier eine unbewusste Einwirkung des volksümlichen 12-Silbners mit drei festen Akzenten auf den gelehrten mit nur zwei festen Akzenten stattgefunden hat. Der Dichter Fréd. Amiel hat vorgeschlagen Übersetzungen namentlich von deutschen Gedichten aus lauter solchen 3-gliedrigen Versen zu bauen und hat auch derartige Gedichte verfasst, ohne indessen Anklang und Nachahmung damit zu finden (vgl. Lubarsch Verslehre S. 136). Jedenfalls geht Tobler (Vom fr. Versbau[2] S. 90) zu weit, wenn er dem franz. Gebiete die erwähnte Form des 12-Silbners ganz abspricht. Er sagt auch selbst (S. 101), dass man bei Victor Hugo und anderen Dichtern Alexandrinern aus drei 4-silbigen Teilen sehr häufig begegne. Mit Recht weist er aber die von Rochat (Jahrb. XI 210 ff. angeführten altfranzösischen Verse, als Belege sogebauter 12-Silbner zurück.

70. Von geringerer Verbreitung als die bisher erwähnten Verse ist der 6-Silbner. Er ist zwar in Italien, wo er *Settenario* heisst, nächst dem Endecasillabo der gebräuchlichste Vers, steht aber auch hier hinter diesem durchaus zurück und wird höchst selten und nur in ältester wie in neuester Zeit als ausschliesslicher Vers ganzer italienischer Gedichte verwandt, so z. B. in Brunetto Latini's *Tesoretto*. Dagegen wird er in der Canzonenstrophe gern unter Endecassillabi gemischt. Auch die provenzalische alt- und neufranzösische und altportugiesische Lyrik bedient sich seiner nicht selten, hier und da wohl auch die spanische. Belege aus neufranz. Zeit gibt in genügender Zahl z. B. De Gramont S. 137 ff. Gern verwandten ihn ältere französische und speziell anglonormannische didaktische Dichter, so schon im Beginn des 12. Jh. Philipe de Thaon und bald darauf der Verfasser eines alten Streitgedichtes zwischen Leib und Seele (neu herausg. von H. Varnhagen in: Erlanger Beiträge z. engl. Philol. I). Auch das alte *Lai du corn* (neu hrg. v. Wulf Lund 1888) zeigt unsern Vers und ebenso einige Gedichte in 6- oder 12-zeiligen Schweifreimstrophen. Weiterhin verwenden ihn eine Anzahl *Chansons de geste* des Cyklus von Wilhelm v. Orenge als Tiradenabschlussvers. Nach Nordfelt (*Etude sur la chanson des Enfances Vivien*, Stockholm 1891) hätten ihn allerdings nur die jüngeren Teile der Geste oder spätere Bearbeitungen älterer Teile aufzuweisen, und müssten wir ihn daher hier nicht als Rest archaischen Tiradenbaues sondern als effekthascherischen Zusatz späterer Dichter oder Jongleurs ansehen. Jedenfalls wurde er indessen von späteren Umdichtern auch oft weggelassen. Das beweist z. B. die Galïendichtung (vgl. Ausg. u. Abh. LXXXIV S. 393 zu 30) wie überhaupt der ganze Garin de Monglane-Cyklus der Cheltenhamer Hs. (vgl. Hartmann: Eingangsepisoden d. Cheltenh. Version des Gir. de Viane, Marb. 1889 Anm. 25). Auch provenzalische Dichtungen, wie das von P. Meyer veröffentlichte Bruchstück einer *Chanson d'Antioche*, die *Hist. de la guerre de Navarre*, die *Chanson de la Croisade contre les Albigeois* haben diesen 6-silbigen Tiradenabschlussvers. Paarweise gereimt begegnet der 6-Silbner in mehreren provenz. didaktischen Gedichten von Guiraut Riquier, N'At de Mons, (Ausg. v. W. Bernhardt Bd. XI d. Afrz. Bibl.) Serveri (Wert der Frauen in: Suchier Denkmäler S. 256), im *Ensenhamen del Escudier* (Bartsch, Denkmäler S. 101 ff.) und in einer Anzahl Kapitel der *Vida de S. Honorat* von Raimon Feraut (Ausg. v. Sardou).

71. Die kürzeren jambischen Verse, der 4- und 2-Silbner, begegnen fast ausschliesslich in der Lyrik und sind wohl nur durch Zerlegung längerer Verse entstanden, ebenso wie hier und da begegnende jambische 14- oder 16-Silbner (vgl. Jeanroy S. 357 f., Naetebus S. 31, Zs. f. fr. Spr.

XIV[1] 140) sich von selbst in Kurzzeilen spalteten. Gedichte aus lauter 4-Silbnern sind höcht selten und von den Theortikern wenig geachtet (vgl. Deimier 1610 S. 33 f.). Einige französische Belege aus dem Beginn des 16. Jh. (aus Octavien de Saint-Gelais und Marot) sowie aus Victor Hugo's *Orientales* teilt de Gramont S. 151 ff. mit. Noch viel seltener sind natürlich Gedichte aus lauter 2-Silbnern. Sie sind wohl nur als Spielereien aufzufassen. So einige Muster-Rondels in den älteren Metriken z. B. bei Molinet: *Ton nom Me plet, Caton, Ton nom; Mais non Ton plet; Ton nom Me plet,* oder einige kleine neuere Stücke, *un peu faites par gageure,* wie De Gramont meint, z. B. folgendes Sonett:

L'eau vive Des rêts Du grès S'esquive.
Qu'on suive Aux frais Retraits Sa rive;
Du flot S'élève Bientôt Le rêve
Comme un Parfum.

Dagegen finden sich namentlich 4-Silbner öfter mit längeren Zeilen strophisch verbunden. So verfassten Guiraut de Cabreira und Giraut de Calanso ihre bekannten Anweisungen für provenz. Jongleurs in 3-zeiligen Strophen aus je zwei 4- und einem 8-Silbner, wobei sämtliche 8-Silbner auf einen Reim ausgehen und die 4-Silbner paarweis gereimt sind. Ähnlichen Bau zeigen einige Stellen des altprovenz. Glaubensbekenntnisses (vgl. Zs. X S. 153 ff). Umgekehrt folgt in der altfranz. Paraphrase des Hohenliedes auf je zwei 10-Silbner immer ein reimloser 4-Silbner, auch die 7-Silbner-Tiraden von *Aucassin et Nicolette* schliessen mit einem reimlosen 4-Silbner ab. Dagegen verknüpft ihn Rutebeuf in seinen 3-Zeilen aus zwei 8- und einem 4-Silbner mit dem 8-Silbner der nächstfolgenden Strophe und gewinnt auf diese Weise eine ununterbrochene Zeilen-Kette. Da er dieses Gebilde auch im Drama Theophile verwendet, so werden wohl die Verfasser der vierzig dramatischen Mirakel des 14. Jh. durch ihn zu ihrem Gebrauch des 4-Silbners veranlasst worden sein. Bei ihnen bildet er nach einer beliebigen Zahl von Reimpaaren den ständigen Abschluss jeder einzelnen Rede und wird überdies mit der 8-silbigen Anfangszeile der folgenden Rede zu einem Reimpaar verbunden. — Als 4-Silbner mit prinzipiell weiblichen Reihenschluss nach zweiter betonter Silbe haben wir auch den *Senario* der Italiener aufzufassen, dessen sich z. B. Jac. da Todi in einigen seiner Gedichte ausschliesslich bedient. — Der 2-Silbner wird auch mit längeren Versen nur selten strophisch verknüpft und macht überall den Eindruck der Künstelei, so z. B. in der bekannten Ballade an den Mond von A. de Musset: *C'était dans la nuit brune, Sur le clocher jauni, La lune, Comme un point sur un i.*

72. Während die bisher besprochenen Verse mit jambischem Tonfall, recht eigentlich in Frankreich heimisch waren, einige auch in Italien, sind die nun anzuführenden trochäischen Verse als Nationalverse Spaniens und nächstdem auch Portugals zu bezeichnen. Kaum kommen hier in Betracht der 13- und der 12-Silbner mit betonter siebenter Silbe (Einige franz. Belege dafür gibt Jeanroy S. 352, 359 f., 355), oder gar der 17-Silbner (eb. S. 358). Der hauptsächlichste hierher gehörige Vers ist der 14-Silbner mit betonter siebenter Silbe. Jeanroy bezeichnet ihn fälschlich (l. c. 345) als 15-Silbner (vgl. Rom. Jahresber. I). Nur selten findet sich dieser Vers in Nordfrankreich, bezeichnend genug aber hier gerade in der alten Volkspoesie (vgl. Bartsch in Zs. III 367 und Jahrb. XII, 5 ff., Otten S. 16, Jeanroy S. 345, ff.). Den neufranzösischen Metrikern ist er unbekannt, wenn wir nicht die *vers baïfins*, eine angebliche Schöpfung Baïf's hierher stellen wollen. Sie haben die siebente Silbe stets männlich und betont und die

zweite Reihe zählt acht Silben. Sie lassen sich also als 14-Silbner mit prinzipiell durchgeführtem epischen Reihenschluss, deren weibliche Schlusssilbe in die zweite Reihe gezogen ist, auffassen. Baïf sagt davon: *Je veux donner aux François | un vers de plus libre accordance Pour le joindre au luth sonné | d'une moins contrainte cadence.* Auch in der provenzalischen Poesie ist er durchaus ungewöhnlich und durch Binnenreime mehrfach noch unkenntlicher gemacht. Da ihn aber der älteste Trobador Wilhelm IX in drei Gedichten mit 11-Silbnern untermischt verwendet, und da auch die zweite Refrainzeile der ältesten uns überlieferten Alba (veröffentlicht v. Joh. Schmidt), welche aus vier 3-silbigen Gliedern mit oxytonischen Ausgang besteht, sich leicht aus ihm ableiten lässt — man braucht nur in allen vier 3-silbigen Gliedern des Verses den oxytonischen durch einen paroxytonischen Ausgang zu ersetzen —, so muss wohl zugegeben werden, dass derselbe ehemals in Südfrankreich geradeso wie in Nordfrankreich als volkstümlicher Vers üblich war und nur von den Kunstdichtern frühzeitig vernachlässigt wurde. In Spanien hat er dagegen, wie bemerkt, als Vers der Romanzen und später des Dramas die weiteste Verbreitung gefunden. Freilich wollen ihn die Spanier hier seit Alters her gar nicht als einheitlichen Vers anerkennen, sondern meinen in ihm zwei selbständige Kurzzeilen von je sieben oder acht Silben vor sich zu haben, die sie als *versos de redondilla mayor* bezeichnen. Schon Juan de la Encina (Cap. 7 seiner *Arte de Poesia cast.*; vgl. F. Wolf Studien S. 413) und ebenso später Rengifo (Cap. 34 S. 38 der Ausg. Salamanca 1598, citirt von Dumeril *Mélanges* etc. S. 380 Anm.) waren dieser Ansicht. Mit Aufwendung grosser Gelehrsamkeit hat auch F. Wolf (l. c.) dieselbe Anschauung vertreten, während J. Grimm, teilweise F. Diez (s. in »Kl. Schriften« seine Besprechung von Huber's *Chronica del Cid*; vgl. dagegen: Erste port. K. und Hof-Poesie S. 42) und neuerdings Milá y Fontanals sowie Morel-Fatio (*Romania* IV 54) sich gegen eine Zerteilung der Langzeile ausgesprochen haben. Ich schliesse mich letzteren an, weil bei Annahme von zwei selbständigen Kurzzeilen die erstere immer assonanzlos bliebe, was gegen eine Grundforderung der romanischen Verskunst verstösst. Die zwei für ursprünglich paarweise Bindung der beiden Kurzzeilen angeführten Fälle angeblich alter Romanzen hat Morel-Fatio mit Recht für nicht beweiskräftig erklärt; und die starke syntaktische Markierung des Reihenschlusses, welche in Spanien beliebt blieb, erläutert hinreichend, warum das Bewusstsein von der ursprünglichen Zusammensetzung der Langzeilen aus zwei Kurzzeilen nicht nur nicht erlosch, sondern geradezu eine sekundäre Zerlegung in diese beiden Bestandteile zeitigte. In Folge dieser Zerlegung entstanden offenbar die 4-zeiligen Strophen mit Kreuzreimen, wie sie uns spätere Romanzen darbieten.

73. Denselben Vers erblicke ich mit Milá y Fontanals auch in den unregelmässigen Zeilen des *Poema del Cid*, im Gegensatz wiederum zu Diez, F. Wolf und Hinard, welche dieselben als Nachbildungen französischer 12-Silbner auffassten, im Gegensatz natürlich auch zu Amador de los Rios, nach welchem sie vorzüglich auf der Nachahmung der lateinischen Pentameter, nebenher auch der Hexameter beruhen sollten. (Vgl. Jahrb. II S. 70 Anm.) Milá wollte darin allerdings nur eine Vorstufe zu dem 14-Silbner erkennen, während die so ungleich langen Verse wohl besser als eine Verwilderung desselben anzusehen sein werden. Man bedenke, dass uns das Gedicht des 12. Jh. nur in einer Hs. des 14. Jh. überliefert ist, deren Text jedenfalls arge Entstellungen aufweist und dass, wie auch schon F. Wolf nach dem Vorgange Tapia's und des Marques de Pidal hervorhob (Studien S. 416), der zweite, wegen der Assonanz wichtigere

Teil der Cidverse meist trochäischen Tonfall und sechs Silben vor der Assonanzsilbe zeigt, dass also dieser Teil regelrecht mit der zweiten Reihe eines 14-Silbners übereinstimmt.

74. Dem 14-Silbner nahe verwandt ist der 10-Silbner mit betonter fünfter Silbe, der *verso de arte mayor* der Spanier und Portugiesen. Auch er lässt sich in zwei Kurzzeilen von fünf oder (bei Einrechnung der meist vorhandenen nachtonigen Schlusssilbe) von sechs Silben zerlegen. Er begegnet besonders in der rein lyrischen Romanze (vgl. F. Wolf, Studien S. 420 und 427 Anm. 1 und Diez, Erste K. u. Hofpoesie S. 43). Auch die provenzalischen Trobadors kennen den Vers, verwenden ihn aber nur selten, so der Mönch von Montaudon (No. 13) und zwei anonyme Balladen (B. D. 2, 21 u. B. Chr. [4] 243); ebenso findet er sich in der altfranzösischen Lyrik (z. B. in: *La venue de Dieu à Arras* in: Jubinal Nouv. Rec. II 377 ff., vgl. ferner Tobler [2] S. 89, Otten S. 9, Heune S. 20 f. Jeanroy S. 356). Es ist also unrichtig, wenn De Gramont S. 102 behauptet: »*Les premiers essais n'en remontent pas plus loin que le commencement du XVI. s.*« und gradezu Christophe de Barrouso für den Erfinder dieser Versart erklärt. Später bedienen sich seiner unter anderen: Malherbe (in der Chanson *Chère beauté*), der Abbé Regnier Desmarais (in einer Epistel, aus welcher De Gramont S. 104 den Anfang mitteilt) und von Neueren: Béranger, Victor Hugo, Alfred de Musset, Brizeux, De Banville, Leconte de Lisle, Marc Monnier, Th. Gautier (Lubarsch S. 171, De Gramont, Tobler). Voltaire's Verwerfung (im *Dict. philos.* unter *Hémistiche*) hat ihm also nichts geschadet. Bonaventura des Periers bezeichnete den Vers (1544 in einem Gedicht) durch den Ausdruck: *en taratantara*, wohl wegen des Rhythmus.

75. Eine andere Verkürzung des 14-Silbners ist der 11-Silbner mit betonter siebenter Silbe (s. Abschn. 49), der *verso de redondilla mayor con pie quebrado* der Spanier (vgl. F. Wolf, Studien S. 429 Anm. 1). Wahrscheinlich ist G. Paris durch diese Bezeichnung zu seiner bereits erwähnten Entstehungserklärung des Verses veranlasst worden. In der prov. Lyrik begegnet der 11-Silbner schon bei Wilhelm IX., und zwar strophisch verknüpft mit 14-Silbnern. Weitere Belege geben Bartsch (Zs. II 196 ff.), Tobler [2] S. 92, Otten S. 12 f., Heune S. 22, Jeanroy 343 f. In drei Teile zerlegt führt ihn die anonyme *Art de rhetorique* (*Anc. poésies fr.* p. p. A. de Montaiglon III 121) als Beispiel für eine *rime brisée* an:

Par tristesse Qu'on me laisse Mes amours;
Sans liesse Je ne cesse Mes clamours.

Fabri (II 6) behauptet, 9- wie 11-Silbner fände man nicht *sans licence poetique* und eine zwölfzeilige Strophe Bounin's (in der *Soltane* Z. 1590 ff. des von Venema in Ausg. u. Abh. No. 81 besorgten Neudrucks) bestätigt diese Ansicht indirekt. Sie zeigt folgendes Silbenschema 12, 10, 8, 7, 6, 5, 5, 6, 7, 8, 10, 12, übergeht also gerade die 11- und 9-Silbner. Ebenso erklären sich Theoretiker, wie Deimier 1610 (S. 27 f., 31 f.) und Lancelot 1660 gegen diese beiden Versarten (vgl. Rucktäschel S. 37). Im Neufranzösischen kommt denn auch der Vers nur mit verändertem Reihenschluss vor, worüber später (Abschn. 99). Dagegen ist er, ebenso wie in Spanien, nicht ungewöhnlich in Portugal. So braucht ihn der König Dionys in einem Gedicht. Diez (l. c. S. 44) hat ihn allerdings dort für einen *verso de arte mayor* ausgegeben. Recht selten ist der 11-Silbner endlich im Italienischen. Einen Beleg bietet wohl ein Gedicht von Francesco Patrizio (Blanc Grammatik S. 719).

76. Aus dem 11-Silbner ging durch Verkürzung der 9-Silbner hervor. Er begegnet in der ersten Refrainzeile der alten Alba und zeigt, so lange die zwei festen Tonsilben im Innern, die dritte und sechste, bewahrt werden, von selbst anapästischen Tonfall. Belege unseres Verses aus der ital. Literatur giebt Blanc S. 706, aus der galizischen Volkspoesie Milá y Fontanals (vgl. Rom. IV 508); provenzalische stellten Bartsch (Zs. III 377), alt- und neufranzösische Tobler (S. 92) und Jeanroy (S. 353 f.) zusammen. Einen Beleg *par licence poetique* giebt Fabri (II, 9). Hier und schon früher ist die zweite feste Tonsilbe im Innern aufgegeben, sonst öfters auch die erste. Andere Dichter halten aber den Reihenschluss nach der dritten Silbe fest (vgl. Malherbe's Chanson: *Sus debout,* Béranger's *La Bacchante.* Die von De Gramont S. 107 angeführte Chanson Malherbe's *Chere beauté* enthält weder 9- noch 11-Silbner, sondern 8- und 10-Silbner mit prinzipiell weiblichem Reihenschluss.).

77. Häufiger als die letztgenannten Verse ist der 7-Silbner, welchen die Spanier *verso de arte real* oder *de redondilla mayor* benennen. Es ist die selbständig gewordene Hälfte des Romanzenverses. Er liegt z. B. in den *Cánticas Serranas* des Erzpriesters von Hita vor (s. F. Wolf, Studien S. 116 Anm.). In Italien wird er, wie alle trochäischen Verse. nur selten verwandt, öfter dagegen in der Lyrik Nord- und Südfrankreichs, In der modernen franz. Litteratur sind es besonders Ronsard und seine Schule, welche sich seiner gern bedienen; früher und später scheint er nicht sehr beliebt gewesen zu sein, kam aber doch wiederholt vor (vgl. De Gramont S. 128 ff.). Von erzählenden altfranz. Gedichten ist nur *Aucassin et Nicolette* in ihm verfasst, und zwar tritt er hier in einassonanzigen Tiraden auf. Nach Rudow's Angaben (S. 17) endlich scheint er im rumänischen Volkslied der bei weitem üblichste Vers zu sein.

78. Auch der 5-Silbner *redondilla de arte menor* oder *verso de arte comun* begegnet im Spanischen und Portugiesischen ziemlich oft. Er wird ebenfalls durch Zerlegung und zwar des trochäischen 10-Silbners (Absch. 74) entstanden sein. In der Kunst-Lyrik Frankreichs ist er ziemlich selten. Nordfranzösische Belege aus den letzten drei Jh. giebt De Gramont (S. 145 ff.), welcher hervorhebt, dass er in einer beträchtlichen Zahl französischer Volkslieder auftritt. Die ältere didaktische Poesie verwendet ihn hier und da in der Schweifreimstrophe, so die bekannte Reimpredigt: *Grant mal fist Adan* (s. Abschn. 44). Sonst begegnet er auch öfter in der rumänischen Volkspoesie.

79. Von ganz untergeordneter Bedeutung und jedenfalls nur als Zersetzungsprodukte grösserer Verse zu betrachten sind endlich die 3- und 1-Silbner. Das ist schon die Ansicht der Leys I 100: *Bordos al may conte XII sillabas et a tot lo mens quatre, si donx non son enpeutat o biocat (enté ou brisé* lautet die franz. Übersetzung); *quar adonx podon esser . . . de tres o de mens tro ad una sillaba.* Öfters findet sich namentlich der erstere in Verbindung mit 7-Silbnern in der franz. Lyrik. Gedichte aus lauter 3-Silbnern sind selten, De Gramont S. 155 ff. zitiert zwei kurze *epîtres* von Marot sowie zwei Stücke Victor Hugo's: *Le Pas d'armes du roi Jean* und *La Esmeralda,* und Lubarsch (S. 216) fügt noch zwei Gedichte Amedée Pommier's hinzu. — Der 1-Silbner wird zu reinen Spielereien, besonders als Refrain und in den namentlich den Italienern und Spaniern geläufigen *Echos* verwandt. Der Verskünstler Pommier hat eine Ekloge von 226 lauter 1-Silbnern gebildet (vgl. Quitard *Dict. des Rimes* S. 19 f.).

V. FORTBILDUNG DER ROMANISCHEN VERSE.

80. Der Fortbildung der romanischen Verse sind seit Beginn der romanischen Litteraturen sehr enge Schranken gezogen. Die Silbenzählung innerhalb einer Reihe hat allerdings namentlich im Falle des Zusammenstossens mehrerer Vokale mancherlei Wandlungen und namentlich im Französischen manche an und für sich unnötige Komplikationen erfahren.

Tiefgreifender sind die Veränderungen in der Behandlung der festen Tonsilben, Reihen- und Versschlüsse. Die Verse mit mehr als zwei festen Tonsilben kommen mehr und mehr ausser Gebrauch, und selbst die Reihenschlüsse werden zeitweise hinsichtlich der für sie charakteristischen Tonsilben laxer behandelt. Eine tonlose Wortschlusssilbe kann die Stelle der betonten einnehmen, während andererseits die überschüssige tonlose Silbe am Reihenschluss verpönt wurde, ja das Gefühl der ursprünglichen Selbstständigkeit der Reihe sogar soweit verloren ging, dass die nachtonige Wortschlusssilbe hinter der festen Tonsilbe zu der zweiten Reihe gezogen und gleichzeitig die feste Stelle der Tonsilbe aufgegeben wurde. Dieses Verfahren haben besonders die Italiener eingeschlagen, wohl mit Anlehnung an die schwache Behandlung der Reihenschlüsse im Provenzalischen. Hinsichtlich der Versschlüsse sind nur vereinzelte Versuche gemacht, die letzte Tonsilbe durch eine unbetonte Silbe zu ersetzen und statt prinzipieller Verpönung der weiblichen Versausgänge ist in der französischen Verskunst gerade eine feste Regelung der Aufeinanderfolge männlicher und weiblicher Reime erfolgt. Auch hinsichtlich der syntaktischen Markierung der Reihen- und Versschlüsse ist natürlich im Laufe der Zeit mancherlei Wandel eingetreten, besonders haben die Franzosen hier zu verschiedenen Zeiten ganz verschiedene Vorschriften befolgt. Alle weiteren Veränderungen der romanischen Verse, namentlich auch solche, welche sich aus den theoretischen Vorschriften moderner Metriker abstrahieren lassen, entziehen sich bis jetzt einer streng wissenschaftlichen Darlegung oder gehen über die Grenzen der Verslehre hinaus und fallen eher in das Gebiet der Poetik, so z. B. verschiedene neuere Wohllautsregeln.

In der Verknüpfung der Verse endlich vollzieht sich bei den einzelnen romanischen Völkern, bei den einen früher, bei den andern später, dadurch ein bedeutsamer Wandel, dass die Assonanz durch den Reim ersetzt wird und dass sich eine grosse Zahl von Reimkünsteleien entwickelt, von denen die meisten indessen als allzuhohle Spielereien wieder aufgegeben wurden. Im Folgenden werden die hier nur kurz angedeuteten Veränderungen im Einzelnen näher ins Auge zu fassen sein.

VI. SILBENZÄHLUNG.

81. Die Silbenzählung der romanischen Verse ist, wie bemerkt, von Anfang an derart fest geregelt, dass den festen Tonsilben am Reihen- und Versschluss in einer bestimmten Versart stets eine gleiche Zahl Silben vorausgeht. Provenzalen wie Franzosen bezeichnen deshalb auch ihre verschiedenen Versarten lediglich nach der Anzahl Silben oder *piez* (so schon Eustache Deschamps p. 268), welche sie bei oxytonischem Reihen- und Versschluss aufweisen. Die nach der letzten Tonsilbe des Verses (und früher auch der Reihe) zulässige nachtonige Wortschlusssilbe bringen sie nicht in Anrechnung (vgl. Leys d'Amors I, 100: *quant nos en pauzam cert nombre de sillabas ad algus verssetz . . . deu hom entendre quel bordos finisca en accen agut: quar si finia en greu, adonx deu creysher . . d'una*

sillaba. — Jacobus Magnus (c. 1405): *Dient les rymeurs et versifieurs françois que ceste sillabe femenine ne se compte point, quant elle advient a la fin du milieu d'un baston* (in E. Langlois *De artibus rhetoricae rhythmicae* S. 20). — Fabri II 5: *les [termes] feminins sont plus longz en rithme que ne sont les masculins, de leur sillaibe feminine qui n'est appellee que demye sillaibe ou passe feminine, comme contre une ligne masculine de huyt sillaibes la ligne feminine correspondente sera de huyt sillaibes et de sa creue feminine qui n'est point de plain pié entier.* Ähnlich II 97; (vgl. noch F. Wolf: Über die Lais 173 f.) Der älteste französische Metriker zählt allerdings diese überschüssigen Silben noch mit (Eust. Deschamps S. 268: *toutefois que le derrain mot du premier ver de la balade est de trois sillabes, il doit estre de onze piez . . . et se le derrenier mot du second ver n'a que une ou deux sillabes, le dit ver sera de dix piez.* Auf die sonderbare Formulierung kommt es hier nicht an), andere schwanken (so Fabri II, 6: *en comptant la passe pour plaine sillaibe, . . l'en ne treuue point ligne . . . de dix [sillaibes] feminine).* Umgekehrt geht der Italiener bei seiner Bezeichnung der Verse gerade entgegengesetzt vom paroxytonischen Ausgange aus (analoge Reihenschlüsse kommen für ihn seiner Auffassung nach nicht in Betracht), sein *Endecasillabo* entspricht also dem weiblichen 10-Silbner der Franzosen und Provenzalen. Diese Form gilt ihm als *piano,* während er die, welche dem männlichen neufranzösischen 10-Silbner entspricht, als *verso tronco,* also als verstümmelt, auffasst und eine dritte thatsächlich 12-silbige Form als *verso sdrucciolo* bezeichnet. Letztere sind Verse mit proparoxytonischem Ausgang. Da der Italiener in Folge seines Inklinationsverfahrens auch Wortgebilde kennt, auf deren Tonsilbe drei ja fünf tonlose Silben folgen, so kann er auch, indem er diese am Versschlusse verwendet, *versi bi-* ja *quadrisdruccioli* bauen, Verse also, welche aus dreizehn ja fünfzehn Silben bestehen. Die Spanier folgen in ihrer Bezeichnungsart genau der italienischen, was schon die Ausdrücke *versos llanos, agudos, esdrujolos* deutlich erkennen lassen. Einzelne Theoretiker befolgen indessen die provenz.-französische Bezeichnungsweise, so der Theoretiker Caramel im 17. Jh. (vgl. Morel-Fatio *L'Espagne* etc. S. 494 Anm.). Auch die Portugiesen schliessen sich im allgemeinen den Italienern an, doch scheint bei ihnen arge Verwirrung zu herschen (vgl. C. Michaelis de Vasconcellos S. CVIII ihrer Ausgabe der *Poesias de F. de Sâ de Miranda).* Um nun in meiner Darstellung ein ähnliches Durcheinander zu vermeiden, und eine bestimmte Bezeichnungsart durchzuführen, habe ich mich im Folgenden durchweg der provenz.-franz. als der durchsichtigsten und üblichsten bedient.

82. Um beim Lesen des einzelnen romanischen Verses die erforderliche Silbenzahl herauszubekommen, muss man beachten, welche Vokale der geschriebenen Sprache einen eigenen Silbenwert haben und welche nicht. Die romanischen Orthographien bewahren ja ihrem etymologisch-historischen Charakter gemäss eine Anzahl Vokale, welche die ungezwungene Rede längst beseitigt oder mit anderen verschmolzen hat. Folgten die Dichter hier getreu der ungezwungenen Rede, so wäre keine Schwierigkeit für die richtige Silbenzählung vorhanden, wenigstens nicht für den, welcher dieser ungezwungenen Rede mächtig ist. Für die Übrigen würde die Grammatik ergänzend einzutreten haben. Aber die Dichter, und namentlich die Kunstdichter, haben sich nie klar und unzweideutig auf den Boden der gesprochenen Sprache gestellt. Sie haben sich vielmehr teils durch Beibehaltung älterer, teils durch Einführung dialektischer oder gar selbständig umgestalteter Formen und Laute von derselben mehr oder weniger entfernt, sie haben sich bald den oft genug veralteten Vor-

schriften engherziger Theoretiker anbequemt, bald bewusstermassen davon losgesagt. Es kann also nicht davon die Rede sein, dass zu allen Zeiten bei allen romanischen Völkern ein gleichmässiges Verfahren hinsichtlich der Silbenzählung beobachtet worden sei, zumal ausser der verschiedenen Behandlung der Sprach-Laute und -Formen auch noch bald strenger, bald laxer gehandhabte Wohllautsregeln in Frage kommen, welche die Silbenzählung gleichfalls bedeutend beeinflussen.

83. Relativ am einfachsten gestaltet sich die Silbenzählung in der älteren französischen Verskunst. Hier haben noch keine Wohllautsregeln Geltung erhalten. Der Hiat zwischen zwei Worten ist noch durchaus zulässig. Ausgenommen sind nur zwei Fälle: 1. wenn der erste Vokal ein tonloser ist und in Folge dessen elidiert wird, 2. wenn der zweite Vokal den Wörtchen *en* (Pronomen) oder *est* angehört, und bei vorhergehenden einsilbigen Worten, wie *li, qui, ço, jo*, mit deren Vokale verschliffen wird. Doch finden sich auch von diesen beiden Ausnahmen selbst wieder zahlreiche Ausnahmen, d. h. der Hiat wird auch in solchen Fällen oft geduldet. Das muss freilich für jedes einzelne Gedicht erst besonders festgestellt werden und darf nicht von vornherein auf Grund der von Kopisten mannigfach entstellt überlieferten Texte für ausgemacht angesehen werden. Hiat im Innern der Worte erregt ebenfalls noch fast nirgends Anstoss; isolierte Vokale, die nur Schriftzeichen sind, also keine syllabische Geltung beanspruchen dürfen, existieren daher nur wenige, so z. B. *e* in: *angeles, anemes* u. s. w., oder in *averai* u. s. w. In Worten der letzteren Art muss man überdies genau unterscheiden zwischen Belegen aus älteren Texten, wo *e* kein syllabischer Wert beiwohnt, und solchen aus späterer Zeit, wo es in der That eine Silbe ausdrückt (vgl. Tobler[2] S. 32 ff.). Weiterhin ist noch zu beachten, dass für eine Anzahl Worte Doppelformen üblich waren oder in Gebrauch kamen, welche auch ihrer Silbenzahl nach von einander abwichen, z. B.: *verité, verté; verai, vrai; donques, donc; encores, encore; monde, mont; grande, grant; Carles, Carle; -omes, -om; aiet, ait; noient, nient* (2- oder auch 1-silbig wegen *rien*) u. s. w. Durch unrichtige Vertauschung derselben seitens der Kopisten wird oft genug die richtige Silbenzählung erschwert. Dazu kommt ferner der schwankende Behandlung der Inklination einer Anzahl einsilbiger konsonantisch anlautender Worte an vokalisch anlautende meist gleichfalls einsilbige andere Worte. Je nachdem die Inklination hier stattfindet oder nicht, variiert die Silbenzahl. Im grossen und ganzen lässt sich nur konstatieren, dass die Inklination im Laufe der Zeit immer mehr einschrumpft und schliesslich sich auf völlig erstarrte Fälle beschränkt (vgl. hierzu Gengnagel: Die Kürzung d. Pron. u. s. w., Halle 1882). Endlich muss noch festgestellt werden, welchen Vokalkombinationen der Schrift diphthongische, welchen 2-silbige Geltung zusteht. Diese Bestimmung lässt sich aber mit Hilfe der historischen Grammatik zumeist ohne Schwierigkeit treffen. Fälle der Diärese wirklicher Diphthonge begegnen in altfranzösischer Zeit noch gar nicht und auch die umgekehrte Erscheinung der Kontraktion 2-silbiger Vokalkombinationen lässt sich nur selten und erst in relativ jungen Texten beobachten.

84. Eine gewisse Sonderstellung nehmen hinsichtlich der Silbenzählung viele anglonormannische Dichtungen ein, indem ihre Verse bald zu viel, bald zu wenig Silben aufweisen. Soweit wir es hier aber nicht mit Textverderbnissen oder mit Eigentümlichkeiten der anglonormannischen Sprache zu thun haben, sind diese Ungenauigkeiten fast sämtlich, sei es auf Ungeschicklichkeiten der Verfasser, sei es auf mechanische Hand-

habung der Silbenzählung unter Vernachlässigung der festen Tonsilben am Reihen- und Versschluss, sei es auf falsche Analogien von in Folge anglonormannischer Verkürzungen scheinbar zu kurz oder zu lang aussehenden Versen zurückzuführen, schwerlich aber auf eine Beeinflussung seitens der englischen Verskunst (vgl. hierzu das im Rom. Jahresbericht I über Gnerlich's Arbeit Gesagte). Letzteres ist um so weniger anzunehmen, als einige anglonormannische Dichter, wie Elie de Wincestre, Frère Anger und Gower in der Silbenzählung geradezu peinlich genau verfahren (vgl. Abschn. 14). Ganz ähnliche Anomalien wie jenseits des Kanals finden wir übrigens auch jenseits der Alpen in franco-italienischen Dichtungen, z. B. in denen des Nicolaus v. Verona (s. H. Wahle's Ausg. seiner Pharsale in Ausg. u. Abh. No. 80 S. XIX ff.).

85. Weit komplizierter sind die Verhältnisse in neufranzösischer Zeit geworden. Tobler hat denselben in seinem Lehrbuch eine sorgfältige Darstellung gewidmet und dabei, was unbedingt erforderlich, stets die analogen altfranzösischen Verhältnisse zur Vergleichung herangezogen. Seit dem 16. Jh. ist die Abneigung gegen den Hiat zur vollen Herrschaft gelangt und hat in den übertriebenen Vorschriften Malherbe's und Deimier's (1610 S. 50 ff.) ihren schärfsten Ausdruck erhalten. Danach ist fast jeder Zusammenstoss zweier Vokale im Innern der Verse verpönt, und Worte oder Wortgruppen, in denen er sich nicht durch Elision des ersten Vokales beseitigen liess, sind einfach aus dem Versinnern verbannt, z. B. *vies*. Eine Anzahl von Ausnahmen haben sich indessen von jeher behauptet, oder zum Teil recht bedenkliche Hintertüren sind neuerdings geschaffen worden. Worte, wie *lueur, louer, haïr, chaos,* werden als 2-silbige im Verse durchweg geduldet, hauptsächlich wohl, weil in ihnen der zweite Vokal den Wortton trägt. Die Silbe *-aient* gilt im Innern einsilbig. Ein bedenkliches Schwanken zeigen auch Vokalverbindungen, deren erster Teil ein *i* ist. Dieses *i* ist bald syllabisch, bald nicht. Sogar ursprünglich diphthongische *ie* sind von diesem Schwanken ergriffen und in *hier* ist die zweisilbige Geltung sogar die Regel geworden. Vielleicht ist hier Analogie im Spiele, und trat die Diärese des Diphthongen zunächst in *l'autrier* ein, wo die 2-Silbigkeit durch die voraufgehende Konsonanz bedingt ist, gerade so wie in *meurtrier* und in der Verbalendung *-iez* bei auf *Muta cum liquida* ausgehenden Stämmen (z. B. *voudriez*). Das vorerwähnte Schwanken beruht seinerseits auf einem mehr und mehr unhaltbar werdenden Kompromiss zwischen den als massgebend angesehenen historisch überkommenen Schreibweisen und den wirklich gesprochenen Sprachformen. Recht augenfällig zeigt uns das die Gestattung des Hiats zwischen zwei Worten in dem Falle, wo das erste Wort der Schrift nach auf einen unter keinen Umständen mehr lautenden Konsonanten ausgeht. Viele altfranzösische Hiate hat die neufranz. Sprache übrigens durch Kontraktion im Innern der Worte auch für das Auge beseitigt, manche andere werden nur noch scheinbar in der Orthographie zum Ausdruck gebracht, ohne als solche beachtet zu werden, so z. B. *août, eu,* andere wieder werden nur im Verse durch Unterdrückueg des tonlosen *e* für das Auge beseitigt, z. B. *crîrai, dénoûment.*

86. Im Übrigen zeigt die Silbenzählung im Neufranzösischen keine merklichen Schwierigkeiten; denn die Anlehnung ist ja, wie bemerkt, für den Vers nur noch versteinert vorhanden, und Doppelformen, die bei gleicher Bedeutung verschiedene Silbenzahl zeigen, sind kaum mehr im Gebrauche, höchstens noch *encor* neben *encore*. Nur in der volkstümlichen Dichtung und bei Dichtern, welche den Ton derselben anschlagen, lässt sich die richtige

Silbenzählung nicht ohne weiteres ermitteln. Die grosse Menge verkürzter Formen, welche hier aus der Umgangssprache oder der Rede des gewöhnlichen Mannes zur Anwendung kommen, werden in den Drucken nicht immer ihrer wirklichen Silbenzahl nach wiedergegeben, werden aber auch von den Dichtern selbst hier und da, wenn die Silbenzahl es bedingt, durch die volleren der herkömmlichen Schriftsprache ersetzt. Kommen nun in einer Druckzeile z. B. zwei Worte vor, die volkstümlich verkürzt gesprochen werden, während nach der Silbenzahl nur eine der herkömmlich geschriebenen Silben überschüssig ist, so ist die Entscheidung, welche bestimmte Silbe zu unterdrücken ist, ohne eingehendere Untersuchung gar nicht zu treffen. Man vergleiche hierfür die beiden Abdrücke der Chanson: *La fill' du roi d'Espagne* bei Haupt-Tobler S. 78 und bei Scheffler II 142. Letzterer druckt z. B. *A la première chemise*, ersterer richtiger: *A la premièr' chemise*. Ist aber nicht vielleicht eher *A la première ch'mise* zu lesen, wie *ch'valier* Z. 17, zumal *première* Z. 19 3-silbig begegnet? Allerdings ist auch *chevalier* Z. 12 3-silbig. Kurz, alte wie neue Drucke sind hier nicht ohne weiteres zuverlässig. Die zünftige Poesie hütet sich natürlich sorgfältig, die Silbenzahl der Worte abweichend von den herkömmlichen Schreibformen zu berechnen, selbst die Verse Béranger's sind daher bei unbefangenem Vortrag fast durchweg um eine oder mehrere Silben zu kurz (vgl. P. Passy *Les sons du Fransais* 2. éd. S. 89).

87. In scharfem Gegensatz zur neufranzösischen Behandlung der Silbenzählung steht die der Italiener. Leider fehlt es hier bisher an so eingehenden und die Verhältnisse historisch betrachtenden Darlegungen, wie sie für das französische vorliegen. Wir sind im wesentlichen auf das, was Blanc in seiner Grammatik und F. D'Ovidio (*Dieresi e sineresi nella poesia it.* Napoli 1889) zusammengestellt haben, angewiesen. Weiteres über den Gebrauch bei den ältesten Dichtern und bei Dante haben N. Caix (in: *Origini della ligua poetica it.*, Firenze 1880), B. Wiese (in: Zs. VII 289 ff.), Zehle (Laut- und Flexionslehre in Dante's Divina Commedia 1886) beigebracht. Auch der Italiener ist dem Hiat im Innern der Verse abgeneigt, sucht ihn aber nicht durch Verbannung bestimmter Worte oder Wortverbindungen, sondern durch stark ausgebildete Vokalverschleifung zu beseitigen. Diese tritt im Innern der Worte regelrecht ein, wenn die zusammenstossenden Vokale beide unbetont sind, ferner im Auslaut der Worte, wenn der letzte Vokal unbetont ist *(mio)* und zwischen zwei Worten, wenn der erste Vokal unbetont ist. Im letzten Falle lassen sich auch dazwischentretende, nur aus einem Vokal bestehende Worte mit verschleifen, so dass hier und da sogar vier Vokale nur eine Silbe bilden, z. B.: *Di véra pudicizia è un paragone* Ariosto *Orl. fur.* IV 62. Jedoch vermeiden die Dichter in solchen Fällen keineswegs ausnahmslos den Hiat und lassen auch Verschleifungen im An- und Inlaute der Worte bei betontem zweitem Vokal zu, besonders wenn der erste ein *i* ist, oder zwischen zwei Worten bei betontem ersten Vokale. Wie weit hier zu verschiedenen Zeiten abweichend verfahren wurde, lässt sich zur Zeit noch nicht genau übersehen. Da aber im *Tesoretto* Brunetto Latino's der Hiat noch vorzuherrschen scheint, so wird wohl auch hier die Abneigung gegen den Hiat eine Erscheinung sein, die sich allmählich ausgebildet hat. Hinsichtlich der Apokope auslautender tonloser Vokale und des Ausfalls vortoniger Vokale lässt sich zur Zeit noch weniger bestimmtes sagen.

88. Für das Spanische liegen noch viel unzureichendere Zusammenstellungen vor. Auch Morel Fatio erklärt ausdrücklich (S. LIII seiner Aus-

gabe des *Magico prodigioso*), dass er keine bestimmten Regeln über die Zulässigkeit von Hiat und Elision aufzustellen im Stande sei, und Krenkel (Klass. Bühnendicht. der Span. Bd. II S. VIII) wiederholt dieselbe Erklärung. Die kurzen Angaben P. Förster's (Span. Sprachl., Berl. 1880) genügen in keiner Weise, um die bedenkliche Lücke auszufüllen. Soviel lässt sich immerhin sagen, dass sich die spanische Behandlung der Hiate vielfach mit der italienischen berührt; doch liegt dabei die Vermutung nahe, dass dieses Zusammentreffen kein zufälliges ist, sondern nur ein neues Kennzeichen der starken Abhängigkeit der spanischen Dichtkunst von der der Italiener abgiebt.

89. Im Portugiesischen lässt sich dagegen, dank den Beobachtungen von Diez (in: Erste port. K. u. Hofpoesie), Cornu (in: Romania XII) und Carolina Michaelis de Vasconcellos (in *Poes. de Fr. de Sâ de Miranda* S. CXV ff.) die Behandlung der Silbenzahl genauer überblicken. Der Zusammenstoss von Vokalen ist bekanntlich in dieser Sprache wegen des starken Konsonantenausfalls ein überaus häufiger. In der ältesten Periode ist die port. Poesie dem Hiat im Innern der Worte noch durchaus nicht abgeneigt, nur unbetonte Wörtchen, welche sehr häufig verwandt werden, zeigen Kontraktion, so *eu, meu, teu, seu, mia, deus;* ebenso ist der Hiat zwischen zwei Worten, selbst bei zwei 1-silbigen gestattet. Nur das tonlose *e* der Pronomina *me, te, se* wird elidiert oder mit folgendem Vokal verschliffen (*mespanta* = *me espanta, mio* = *me ,o*). In der zweiten Sprachperiode tritt dagegen die Kontraktion schon viel häufiger ein, *mao* wird bald 1-, bald 2-silbig gebraucht. Besonders starke Neigung zu oft geradezu gewaltsamen Zusammenziehungen zeigen die volkstümlicheren Dichtungen, *Autos,* Romanzen, Volkslieder. Noch weiter haben die neueren port. Dichter entsprechend der fortschreitenden Sprachentwicklung die Kontraktion ausgebildet. Verschleifung mehrerer Vokale zwischen zwei Worten kennt schon Miranda, der offenbar auch hierin seine italienischen Muster nachahmte. Beachtenswert ist noch, dass im Portug. auch der Nasalvokal der Elision unterworfen werden kann, und dass in einer Anzahl daktylisch ausgehender Worte die zwei nachtonigen Silben metrisch nur als eine gerechnet zu werden scheinen (vgl. *Romania* XII 301 ff.). Die letztere Erscheinung beruht wohl nur auf hinter der Sprachentwicklung zurückgebliebenen Schreibformen, wie altfr. *angeles, aneme* etc.

90. Im Altprovenz. nähert sich die Silbenzählung wieder den im Altfranz. geltenden Normen; doch ist zu beachten, dass die Anlehnung einsilbiger Pronomina in weit ausgedehnterem Masse stattfindet, sowohl der Zahl der angelehnten Worte, wie auch der derjenigen Worte nach, an welche sie angelehnt werden. Letztere können unbedenklich mehrsilbig und demnach mit eigenem Wortakzent versehen sein (vgl. Hengesbach in Ausg. u. Abh. XXXII). Umgekehrt wird auch die Elision unbetonter auslautender Vokale vor vokalischen Auslauten nicht so streng wie im altfranz. durchgeführt, obschon sie einzelne provenz. Dichter, wie Ponz de Capduoill und Peire Rogier, entschieden begünstigen (vgl. Pleines in Ausg. u. Abh. L). Die Vermeidung des Hiats auch bei betontem auslautenden Vokale schreiben allerdings schon die Leys d'Amors vor, ähnlich also, wie im Neufranz,, aber sie selbst schliessen Worte, wie *qui, si, ni,* vor folgendem verschiedenartigen Vokale ihrer Unentbehrlichkeit halber von diesem Verbote aus und wollen die Regel überhaupt nur beobachtet wissen, wenn dadurch kein treffender Ausdruck verloren gehe (vgl. I 22 ff.). Wie sich die älteren Trobadors diesem strengen Hiatverbot gegenüber verhielten, ist mangels umfangreicher Beobachtungen noch nicht

mit Bestimmtheit anzugeben, doch scheinen vorläufige Ermittelungen zu ergeben, dass die ältere Praxis Hiate zwischen zwei Worten bei betontem ersten Vokal selbst dann gestattete, wenn der zweite dem ersten völlig gleichartig war. Belege wie *rete em* (Ponz de Capd. 20, 4) sind allerdings dafür nicht beweiskräftig, da man *reten em* mit Wiederbelebung des indifferenten *n* gesprochen haben könnte. Was den Hiat im Innern der Worte betrifft, so wird derselbe nirgends gemieden; am Wortschluss begegnet fast nur die Verbindung *ia*, für deren 1-silbige Geltung sich Belege schon im Boethius und im Girart de Rossilhon finden. In der älteren Lyrik sind derlei Belege sehr spärlich und meist wohl nur durch fehlerhafte Überlieferung entstanden, dagegen mehren sie sich bei Bertran Carbonel, Guiraut de l'Olivier und in Gedichten des 14. Jhs., namentlich auch in der *Santa Agnes* (vgl. Bartsch Einl. S. X ff.). Auch in Worten, wie *crestian, diable, justisiar*, wird *ia* in späterer Zeit 1-silbig behandelt; ferner lässt sich die Verschleifung aus- und anlautender Vokale in Fällen, wo Elision unzulässig ist, in vor-, namentlich aber in nachklassischen Texten beobachten (vgl. Bartsch l. c. S. XIII f.).

91. Wegen der Silbenzählung im Rumänischen verweise ich auf Rudow's Diss. S. 9 ff. Danach scheinen feste Regeln über Hiatvermeidung durch Ausstossung oder Verschleifung dort nicht zu bestehen und der Hiat oft genug unbeanstandet gelassen zu sein.

VII. FESTE TONSILBEN.

92. Ausser der feststehenden Silbenzahl hat jeder romanische Vers, wie bereits bemerkt, mindestens eine feste Tonsilbe, welche zugleich die letze der gezählten Verssilben ist. Nur ausnahmsweise kann auch diese durch eine unbetonte ersetzt werden, so besonders in einer Anzahl jüngerer provenzalischer und anglonormannischer Dichtungen, deren paroxytonisch ausgehende Verse daher durchweg um eine Silbe kürzer sind als die entsprechenden Verse anderer provenzalischer oder französischer Dichter. Auch hierauf wurde schon Abschn. 14 hingewiesen. Alle längeren romanischen Verse haben aber ausser dem festen Akzent am Versschluss auch noch mindestens eine weitere feste Tonsilbe. Der kürzeste Vers mit zwei solchen festen Tonsilben ist der 4-Silbner in der von den Italienern als *Senario* bezeichneten Form. Er zerlegt sich in zwei weibliche 2-Silbner oder *trisillabi* nach ital. Terminologie z. B. *Non fáccio bevánde; Ma tésso ghirlánde Su quésti miei crìni.* (Redi *Bacco in Toscana.* Firenze 1685 S. 37). Schon Jacopone da Todi verwendet derartige Senare. Später haben die Italiener freilich versucht statt der zweiten die dritte Silbe zu betonen, damit aber den alten Vers thatsächlich durch einen ganz anders gearteten ersetzt. Das erklärt denn wohl auch, warum diese Abart des ohnehin seltenen Verses keinen Beifall gefunden hat. (Vgl. Blanc l. c. S. 713).

93. Die übrigen kurzen Verse bis zum 8-Silbner zeigen, wie es scheint, keine durchaus feste Tonsilbe im Innern. Dagegen betonen die ältesten Gedichte in 8-Silbnern und auch noch eine ganze Anzahl spätere aus dem Westen Frankreichs und aus England herstammende neben der achten fast regelrecht auch noch die vierte Silbe. Diese vierte Silbe braucht dann freilich nicht immer ein Wort zu schliessen, und eine ihr eventuell folgende unbetonte Wortschlusssilbe wird als fünfte Silbe des Verses gezählt, also nicht für überflüssig wie bei dem epischen Reihenschluss der Langzeilen angesehen. Andererseits kann auch schon in den ältesten Gedichten die betonte vierte Silbe durch eine unbetonte aber dann stets ein Wort schliessende Silbe ersetzt werden. Dagegen fehlen anfänglich noch fast

gänzlich Verse, deren vierte Silbe weder betont noch wortschliessend ist, also z. B. im unbetonten Wortan- oder Inlaut steht. Man hat die Existenz der zweiten festen Tonsilbe oder, besser ausgedrückt, eines deutlich markierten Versiktus im Versinnern der ältesten 8-Silbner vielfach wohl deswegen verkannt, weil man statt auf den Iktus nur auf die Pause, die Zäsur zu achten gewohnt war. Da bei vierter betonter aber vorletzter Wortsilbe, wie zuvor bemerkt, von einer Pause nicht die Rede ist, so dachte man gar nicht an das Vorhandensein eines Iktus, zumal derselbe hier und da schon durch eine unbetonte Wortschlusssilbe zum Ausdruck gebracht werden kann. Tobler (S. 94), der dem 8-Silbner eine prinzipiell durchgeführte Zäsur abspricht und in dem häufigen Vorkommen derselben nur »etwas aus der Natur des Verses und der Sprache ungesucht und ungewollt Hervorgehendes« erblickt, leugnet damit also, ohne es freilich zu sagen, auch die prinzipielle Markierung eines Versiktus im Innern des 8-Silbners. Er ist darin aber entschieden im Irrtum und zwar aus folgenden Gründen: 1) finden sich 8-Silbner der beschriebenen Art fast ausnahmslos nicht nur, wie Otten (»Cäs. im Altfr.« Greifsw. 84 S. 4) meinte, im Leodegarlied und im *Mystère d'Adan*, sondern auch in der Passion, im Alexanderbruchstück (Vgl. P. Meyer *Alex. le Grand* II 74), im Gormond (Vgl. Heiligbrodt in: Rom. Stud. III 518 ff.), in der Brandanlegende (Vgl. Birkenhof in: Ausg. u. Abh. XIX), in der Legende von der h. Modwena (Vgl. Suchier: Über die Vie de S. Auban), im *Livre des Manières*, im *Roman du Mont S. Michel* und wohl noch in mancher anderen altfranz. und namentl. anglonormannischen Dichtung. 2) Dass speziell in den ältesten Texten die rhythmisch schärfere Gliederung des Verses kein Zufall gewesen ist, zeigt sowohl die von F. Spenz (Die syntakt. Behandl. des 8-silb. Verses etc. in Ausg. u. Abh. LXVII S. 3 ff.) festgestellte wiederholte Abweichung von der gewöhnlichen Wortstellung, welche sich nur aus dem Zwang des vorliegenden Versbaus erklärt, wie die Zulassung des Hiats nach vierter unbetonter Wortschlusssilbe. 3) Den Ausschlag giebt vollends eine Vergleichung der Verse der vorerwähnten Gedichte mit denen eines beliebigen Romans von Chrestien de Troies oder irgend einer anderen zentral- oder ostfranzösischen Dichtung älterer Zeit. Unter den letzteren wird man sehr bald eine beträchtliche Zahl solcher Verse finden, welche den oben geschilderten Bau nicht aufweisen.

Mit der Existenz eines festen Iktus im Innern des 8-Silbners ist aber noch keineswegs zugleich die Existenz einer regelrechten Zäsur oder eines Reihenschlusses erwiesen. Ich glaube sie vielmehr ausdrücklich leugnen zu müssen, schon weil bereits in der ältesten Zeit Fälle eines verwischten Reihenschlusses (betonte vierte Silbe mit nachfolgender wortschliessender, welche als fünfte Verssilbe gilt) vorkommen und weil andererseits sichere Belege sogenannten epischen Reihenschlusses (betonte vierte Silbe mit wortschliessender aber in der Silbenzählung nicht mitgerechneter Plussilbe) fehlen. Suchier (l. c. S. 25) giebt allerdings eine Anzahl Belege für solchen epischen Reihenschluss. Es ist aber zu beachten, dass die Überlieferung dieser Stellen um so weniger für gesichert angesehen werden kann, als die Silbenzählung der Gedichte, welchen sie angehören in der uns überkommenen Form auch sonst recht viel zu wünschen übrig lässt und als überdies die meisten Stellen durch Emendation sich leicht beseitigen lassen. Die wenigen Fälle, die etwa thatsächlich von altfranzösischen Dichtern selbst herrühren, werden sich daher unschwer aus Analogie mit den epischen Langzeilen erklären lassen. Da in den 10- und 12-Silbnern dem Reihenschluss eine betonte Silbe mit oder ohne unbe-

tonte Wortschlusssilbe voraufging, und sich auch nach der betonten vierten Silbe des 8-Silbners meist eine Pause einstellte, so glaubte man, dass auch der 8-Silbner aus zwei Reihen bestehe und liess hier und da die erste ebenso weiblich ausgehen wie im 10- oder 12-Silbner. Zeigt nun aber der 8-Silbner gerade in ältester Zeit — und im Westen auch noch später — einen zweiten festen Akzent, so beweist das klar und deutlich, dass das akzentuierende Prinzip anfänglich im romanischen Verse noch mehr Geltung hatte als später und stellt überdies den steigenden Rhythmus unseres Verses ausser Zweifel. Warum der zweite Akzent nach und nach vernachlässigt wurde, ist bereits angedeutet worden. Gewöhnte man sich in Anlehnung an den gleichsilbigen Vers der rhythmisch-lateinischen Verskunst früh daran, statt an vierter öfters an dritter Stelle einen Wortton zuzulassen (freilich anfänglich nur, wenn als vierte eine Wortschlusssilbe folgte), so wurde damit gerade das Gegenteil von dem bewirkt, was die Betonung der vierten Silbe bezweckte, der jambische Rhythmus wurde verdunkelt, und damit erschien auch jede weitere Markierung desselben im Innern des Verses überflüssig. Man liess darum allmählich auch Verse zu, in welchen die vierte weder betont noch wortschliessend war. Dass so gebaute Verse in vielen altfranzösischen Dichtungen dennoch in starker Minorität verblieben, beruht aber gleichfalls wohl weniger auf »der Natur des Verses und der Sprache« als auf einer Nachwirkung der in Abusus gekommenen ursprünglichen Bauart. Darauf deutet vor allen der Umstand, dass im Neufranzösischen das Verhältnis der archaisch gebauten 8-Silbner zu den anderen ein weit ungünstigeres ist. Man vergleiche z. B. die Verse der in Lubarsch S. 197 angeführten Strophe aus A. de Vigny's Gedicht *Le malheur* oder gar die der Strophe II von Malherbe's *Ode à Monsieur le Grand Ecuyer de France:*

Les Muses hau|taines et braves — De ces beautés | dont les appas
Tiennent le flat|ter odieux, — Ne sont que ri|gueur et que glace,
Et comme pa|rentes des Dieux — Et de qui le | cerveau leger,
Ne parlent ja|mais en esclaves; — Quelque servi|ce qu'on lui fasse,
Mais aussi ne | sont elles pas — Ne se peut ja|mais obliger.

Gedichte, in denen die vierte Silbe prinzipiell betont ist, sind im Neufranzösischen sehr selten und, wie Lubarsch mit Recht vermutet, sind es nur solche, welche von vornherein für musikalischen Vortrag nach bestimmter Melodie verfasst sind. Lubarsch führt S. 199 als Beispiel dafür eine *Tarentelle* des Genfer Dichters Marc Monnier an:

Gai marinier | de Mergelline — Le ciel et l'on|de sont à moi.
Je suis plus ri|che que le roi: — Je peux, au vent | ouvrant mes voiles
La plaine immen|se et la colline, — Aller partout | où vont mes yeux. u. s. w.

Dahin gehören auch die zweiten Zeilen der Strophen in Malherbe's Chanson: *Chère beauté* etc., in welchen aber prinzipiell weiblicher Reihenschluss durchgeführt ist.

94. Während nun im 8-Silbner der zweite feste Akzent frühzeitig aufgegeben wurde, hat er sich im 10- und im 12-Silbner zäh behauptet und gibt denselben recht eigentlich ihren rhythmischen Charakter. Allerdings gesellt sich eben hier, wenigstens im französisch-provenzalischen Verse und auch in den älteren spanisch-portugiesischen, eine durch den Wortschluss deutlich markirte Pause zu dem festen Akzente hinzu, so dass nur hier und da eine unbetonte Wortschlusssilbe die betonte vertritt, aber Verse ohne die gewohnte innere Tonsilbe oder ohne die festgelegte Pause im übrigen unzulässig erscheinen (Scheinbare oder wirkliche Ausnahmen s. Otten S. 9, 10; Heune S. 21). Die Italiener aber (und vor ihnen schon einige provenzalische Trobadors, sowie nach ihnen die italienischen Mustern

nachstrebenden Spanier, Portugiesen und der Engländer Gower) haben in ihren *Endecasillabi* die Pause aufgegeben und deswegen wohl auch die feste Tonsilbe in eine bewegliche umgewandelt, so dass sie bei ihnen, sei es an die vierte sei es an die sechste Silbe gebunden ist. Vielleicht gieng diese Beweglichkeit der inneren Tonsilbe, welche gleichwohl den jambischen Rhythmus des Verses hinreichend ins Ohr fallen lässt, mit daraus hervor, dass bei Franzosen und Provenzalen zwei Abarten von 10-Silbnern üblich waren, die mit betonter vierter und die mit betonter sechster Silbe.

95. Im französisch-provenzalischen Alexandriner ist von einer solchen Beweglichkeit der Tonsilbe im eigentlichen Sinne nie die Rede gewesen. Vereinzelte Fälle mit betonter siebenter Silbe (in *Venus la deesse* 129a, 241b) können daran nichts ändern. Selbst in neuer Zeit wird die Betonung der sechsten Silbe nie vernachlässigt, wenn auch hier und da zu gleicher Zeit die vierte oder achte Silbe oder beide durch Wort- und Satzton hervorgehoben werden und die sechste Silbe überwiegen; in diesem Falle liegt dann eine Mischung zweier an sich verschiedener Versarten vor, des gewöhnlichen Alexandriners und des volkstümlichen 3-akzentigen 12-Silbners.

96. Auch im trochäischen 10-Silbner, der ja nur selten begegnet, ist die innere Tonsilbe an fünfter Stelle streng beobachtet. Hier ist sogar, wie es scheint, der Ersatz durch eine unbetonte Wortschlusssilbe ausgeschlossen, während gerade umgekehrt eine überschüssige unbetonte Wortschlusssilbe gern der betonten fünften folgt.

97. In dem eben erwähnten 12-Silbner mit betonter vierter und achter Silbe haben wir einen Vers mit drei festen Akzenten vor uns (Vgl. auch *Rom.* XV 423ff.), doch findet sich schon in der provenzalischen Übersetzung der Chirurgie Roger's v. Parma vielfach bald der erste, bald der zweite vernachlässigt, was freilich bei der geradezu italienischen Bauart der im Gedichte vorkommenden 10-Silbner nicht sonderlich auffallen kann.

98. Verse mit drei festen Akzenten sind auch der 9- und der 11-Silbner. Im neufranzösischen 9-Silbner wird aber, wie Tobler (S. 93) hervorhebt, zumeist nur noch die dritte, nicht auch die sechste Silbe betont, und schon in altfranz. Zeit baute man daneben auch 9-Silbner mit betonter 5. Silbe (vgl. Jeanroy S. 354); Richepin, ein zeitgenössischer Dichter, hat ebensolche in *La Mer* gebaut. Ganz willkürlich ist die Behandlung des Verses, die sich P. Verlaine, ebenfalls ein ganz moderner Franzose, in seiner *Sagesse* gestattet hat (vgl. eb. S. 360). Der Italiener behandelt ihn gleichfalls sehr frei, indem er entweder seine dritte oder vierte Silbe betont, doch ist im letzteren Falle der Rhythmus völlig verändert und liegt eigentlich ein französischer 8-Silbner mit weiblichem Reihenschluss vor (vgl. Blanc l. c. S. 707 f.).

99. Der 11-Silbner älterer Zeit betont im Innern die dritte und siebente Silbe (vgl. Abschn. 49), später verlegen aber die Franzosen den inneren Wortton auf die fünfte Silbe. (Vgl. Otten S. 13b, Heune S. 22). So verfährt auch der heutige Dichter Rollinat in *Les Névroses.* (Vgl. Jeanroy S. 360.) Diese Bauart ist auch schon den Provenzalen bekannt. Sie findet sich in zwei Gedichten von Guillem Figueira (No. 2 u. 7 der Ausgabe von Levy), ebenso in der fingierten Tenzone Gui de Cavaillo's (B. Gr. 192,3; vgl. Selbach in: Ausg. u. Abh. LV § 41). Auch die Leys (I 116) schreiben sie vor. Möglicher Weise liegt also ein von dem erstgenannten 11-Silbner auch seiner Entstehung nach selbständiger Vers

vor. Oder sollte die zweite Form aus der ersten nach Analogie der beiden 10-Silbnerformen mit betonter vierter oder sechster Silbe hervorgegangen sein? Sehr selten sind Belege mit betonter sechster Silbe. (Vgl. Otten S. 13, b.) Doch hat einer der kühnsten Neuerer unter den modernen franz. Dichtern, Richepin, diesen Reihenschluss angewandt (s. Jeanroy S. 360), während P. Verlaine wieder in alter Weise auf die siebente Silbe den Ton verlegt (eb. S. 361).

100. Der einzige Vers mit vier festen Tonsilben war der 14-Silbner, doch ist von den drei inneren nur die der siebenten Silbe verblieben, während der feste Ton auf der dritten und zehnten Silbe frühzeitig aufgegeben wurden. So bauen den Vers auch die Spanier.

IX. REIHENSCHLUSS.

101. Auf die Tonsilben im Innern der Verse, welche ihre feste Stelle dauernd zu behaupten wussten, folgt zumeist eine deutlich markierte Pause; sie ist es, welche die Beibehaltung der Tonsilbe wesentlich bedingt. In den Versen mit zwei oder drei festen Tonsilben im Innern zeigt sich nur hinter einer derselben eine wirkliche Pause und nur die ihr voraufgehende Tonsilbe ist auch späterhin beibehalten. Öfter hat sich aber wohl auch, weil Pause und Tonsilbe so eng mit einander verknüpft waren, eine Pause eingestellt, wo ursprünglich nur eine feste Tonsilbe vorhanden war und dadurch wurde sogar eine Zerlegung längerer Verse in ganz kurze hervorgerufen, sowie auch die fakultative Vermehrung der Silbenzahl um eine der betreffenden Tonsilbe folgende nachtonige oder die Ersetzung der Tonsilbe durch eine wortschliessende nachtonige ermöglicht. Diese Vorgänge sind aber, weil sie vereinzelt geblieben sind, jedenfalls als sekundäre, zu betrachten, bewirkt durch die Erscheinungen, welche die gesetzmässige Pause im längeren Verse hervorgerufen hatte.

102. Man hat sich nun seit langer Zeit daran gewöhnt diese Pause (*pausa suspensiva* in den Leys I 130, *repos ou reprise d'haleine* in Ronsard's *Abrégé: Vers communs*) als Zäsur zu bezeichnen (Fabri II S. 14: *incision ou couppe, a laquelle le lysant se peult et doibt licitement reposer comme point ou fin de sentence,* noch deutlicher S. 97: *Et pour ce que la pronunciation des lignes de dix syllabes seroit trop longue a pronuncer sans faire pause ou poinct, il est de necessité de coupper sa ligne en deux.* Den Ausdruck *césure* finde ich zuerst bei Tabourot *Bigarrures* Cap. XVIII, und Jacques de la Taille 1573 unter Lizenzen bei Ruckstäschel S. 27, Sibilet braucht noch *couppe* und für die Reihe: *semistiche*), aber auch hier, wie in so vielen anderen Fällen, hat man sich begnügt eine herkömmliche lateinische Auffassung und deren Ausdruck auf eine wesentlich verschiedenartige romanische Erscheinung zu übertragen, und was das schlimmste ist, dieser unzutreffende Name hat die Verkennung der Eigenart der romanischen Pause und damit der Entstehungsweise der romanischen Verse überhaupt nach sich gezogen. Die eigentliche Zäsur der Alten zerschneidet in der That durch den Wortschluss einen Versfuss, von der Pause im romanischen Verse könnte man das selbst dann nicht behaupten, wenn man von regelrechten Versfüssen sprechen dürfte, sie deutet nur die Stelle an, an welcher die zwei Reihen oder Kurzzeilen, aus welchen die romanische Langzeile zusammengesetzt ist, mit einander verwachsen sind. Naturgemäss treten also an dieser Stelle, wenn auch abgeschwächt, dieselben Erscheinungen zu Tage wie am Versschlusse. Diesen Ursprung der romanischen Pause, welcher jede willkürliche Behandlung derselben ausschliesst, hat bis jetzt

wohl noch Niemand scharf betont. Selbst Tobler spricht noch von einem Einschnitt, andere pflichten gar voll und ganz Fabri's Ansicht bei (vgl. Otten Einl.). Dass die Pause nicht etwa erst von reflektirenden Kunstdichtern eingelegt wurde, erweist aufs deutlichste ihre Geschichte. Gerade in ältester Zeit und in volkstümlichen Dichtungen wurde sie nämlich besonders scharf markiert. Alle diese Erwägungen haben mich bewogen den Ausdruck Zäsur grundsätzlich zu meiden und statt dessen »Reihenschluss« zu gebrauchen. Im direkten Gegensatz zu Zäsur würden Bezeichnungen wie »Nat« oder »Narbe« stehen.

103. Betrachten wir die verschiedenen Formen des Reihenschlusses, so werden dieselben bedingt durch das doppelte Erfordernis der Pause und des an eine feste Verssilbe gebundenen Wortakzentes. Hervorgehoben wurde bereits, dass auch paroxytonische und proparoxytonische Worte am Reihenschluss zulässig sind, dass aber die nachtonigen Silben dieser Worte bei der Silbenzählung nicht in Anschlag gebracht werden, während sie allerdings für Feststellung der ältesten Form der Verse und damit für ihre Ableitung nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Gerade in diesen fakultativen Plussilben ist der Hauptunterschied der Zäsur der Alten und des romanischen Reihenschlusses zu erblicken.

104. Ein proparoxytonischer Reihenschluss ist natürlich nur bei Spaniern und Portugiesen möglich. Bei den Italienern findet er sich nur in den wenigen Fällen, in denen der Reihenschluss überhaupt markiert wird, regelrecht z. B. in den 12-Silbnern des Cielo d'Alcamo. — Der paroxytonische Reihenschluss ist dagegen nicht nur bei den Spaniern und Portugiesen, wo er der gewöhnliche ist, üblich, sondern tritt auch und zwar obligatorisch, im *Senario* der Italiener auf, welchen wir ja von unserem Standpunkte aus als 2-reihigen 4-Silbner auffassten. Weiterhin lassen ihn die älteren provenzalischen und altfranz. 14- (vgl. Abschn. 48) 10- wie 11-Silbner zu. Ten Brink und auch Bartsch (Zs. II 208 u. 218) vertraten allerdings die Meinung, dass der paroxytonische Reihenschluss sich erst sekundär und vertretungsweise für den oxytonischen eingestellt habe. Doch lässt sich ihnen entgegenhalten, dass gerade im ältesten hierher gehörigen Gedichte, im prov. Boethius die Verse mit paroxytonischem Reihenschlusse die entschiedene Mehrheit aufweisen (150 : 107), im altfranzösischen Alexis sich beide Arten wenigstens so ziemlich die Wage halten (298 : 327, Otten zählt 296 unter 575 [?]) und erst im Oxforder Roland die oxytonischen Reihenschlüsse die paroxytonischen bedeutend an Zahl übersteigen (noch nicht 1200 parox. Reihenschlüsse auf 4002 Zeilen). Nicht alle späteren altfranzösischen Epen und erzählenden Gedichte zeigen sich übrigens diesem Reihenschlusse so abgeneigt, wie der Oxforder Roland. So bieten unter 799 Pluszeilen der Alexis-Redaktion *S* (in assonirenden Tiraden) nicht weniger als 339 (incl. 36 Zeilen, in denen Elision des auslautenden *e* eintreten konnte) unsere Form, die *Chanson des Saxons* (und auch noch andere Gedichte in Alexandrinern z. B.: Reise Karls, Berte, Aiol, Gui de Bourg. Vgl. Otten S. 2 u. Träger S. 45, dessen Angaben etwas abweichen) hat für sie sogar eine gewisse Vorliebe, namentlich wenn die Verse selbst oxytonisch ausgingen. Regelrecht zeigt diese Art des Ausgangs die 6-silbige Tiradenschlusszeile einer Anzahl Epen, welche ich als erste Reihe eines archaischen 10-Silbners ansehe. (Vgl. Abschn. 70 u. 110).. Auch 3-teilige 12-Silbner kennen sie (vgl. Romania XV 424 ff.). Unter allen Umständen fehlt daher jeder thatsächliche Anhaltspunkt um die paroxytonischen Reihenschlüsse für sekundär erklären zu können. Dass sie so frühzeitig nur in der Minderzahl der

Verse vorkommt, ist eine einfache Folge der Sprachentwicklung, welche ein Überwiegen der oxytonischen Worte vor den paroxytonischen bedingte. Nach Diez Vorgang pflegt man unseren Reihenschluss als »epischen« zu bezeichnen, wogegen durchaus nichts einzuwenden ist, da er in der That fast ausschliesslich im Epos und in der erzählenden Dichtung üblich und da in derartigen Gedichten neben ihm nur noch der gewöhnliche oder oxytonische Reihenschluss zu finden ist. Nur in zwei epischen Dichtungen des 13. und 14. Jhs. ist bereits eine ausgesprochene Abneigung gegen den epischen Reihenschluss zu bemerken: in einigen Vor- und Nachdichtungen des *Huon de Bordeaux*, wo statt desselben der lyrische Reihenschluss getreten ist und ein Überarbeiter diesen nur teilweise wieder in einen epischen verwandelt hat (vgl. Fricke Über die Chanson de Godin Marburg 91 § 58 ff § 165 ff.), und im Abenteuerroman *Brun de la Montagne*, unter dessen 3926 Versen sich nach Otten (S. 3) nur 374 mit epischem Reihenschlusse befinden und unter diesen wieder nur 15 (resp. 17), in denen er thatsächlich vorliegt, d. h. in welchen die überschüssige Silbe nicht elidirt wird. Noch früher und eigentlich von Anfang an meidet die lyrische Dichtung Nord- wie Südfrankreichs den epischen Reihenschluss, jedenfalls weil in Folge des einheitlich gestalteten Tonsatzes der Vers-Melodie die Pause im Innern der einzelnen Verse nicht mehr zur Geltung kam, 10- und 12-Silbner also auch dem Baue nach wie einreihige Verse behandelt werden mussten. Gleichwohl deuten noch zahlreiche Spuren in den Dichtungen der Trobadors (vgl. Abschn. 55) wie in denen der nordfranzösischen Kunstlyriker (Otten S. 2 f., 7) mit ziemlicher Bestimmtheit darauf hin, dass in den volkstümlichen Vorbildern der höfischen Dichter der weibliche Reihenschluss, wenn auch nicht die Regel so doch vollkommen zulässig gewesen sein muss.

105. Das Absterben des epischen Reihenschlusses auch ausserhalb der Lyrik beginnt im 14. Jh.; Froissart meidet ihn bereits geflissentlich. Unter 378 Zeilen von No. 5 in Bd. I S. 48 seiner Gedichte finden sich nach Otten (S. 3) nur 21 wirkliche epische Reihenschlüsse. Ähnlich steht es in Gower's Balladen (vgl. Ausg. u. Abh. LXI S. 26); Jacobus Magnus 1405 erwähnt ihn freilich noch als vollkommen legitim (vgl. Abschn. 81). Bei Villon und anderen Dichtern des 15. Jhs. (vgl. Heune l. c.) bilden aber derartig gebaute Verse schon thatsächlich die Ausnahme. Freilich scheinen hier manche Fälle nachträglich durch willkürliche Wortverkürzungen beseitigt zu sein z. B.: *S'il y a hom d'aucune renommee*, (Villon ed. Moland S. 177) oder *Maints vaillans homs par moy mors et roidiz* (eb. S. 178). Im Beginn des 16. Jhs. scheint sich Jehan Le Maire de Belges nach einem Zeugnis Marot's (*Adolescense clementine* Vorwort) zuerst prinzipiell gegen den epischen Reihenschluss ausgesprochen zu haben. Allerdings wohl nur mündlich dem jugendlichen Clément Marot gegenüber; denn in Le Maire's Schriften findet sich kein dahingehender Ausspruch (vgl. Heune S. 4). Noch etwas früher nämlich in einer Ankündigung des »*Puy de l'Immaculée Conception*« etc. in Rouen von 1516 heisst es: *Au meilleur chant royal contenant le nombre de XI lignes pour chascun baston sans coupes feminines, s'ilz ne sont synalimphees.* Ähnlich in den Statuten dieses Puys von 1525 (Héron in den Anmerkungen seiner Ausgabe Fabri's S. 63). Positiv hat sich auch Fabri 1521 gegen »*les couppes feminines, s'ilz ne sont synalimphees*« (ed. Héron II 101) erklärt.*

* Ed. Heron II 97: *Et pour ce qu'il est dict deuant que termination feminine ne faict point pleine syllabe, il est requis que la IIII. syllabe qui est la couppe en champ royal soit masculine, car syllabe feminine a la IIII. place n'est que de trois et sa passe, qui est diminu-*

Aber noch Gracien du Pont trat 1539 energisch für ihre Zulassung ein. Wie wenig noch 1548 die Regel von der Vermeidung der *Coupe feminine* in Fleisch und Blut übergegangen war, zeigt die breitspurige Ausführung in Sibelet's *Art poëtique* Bl. 13 ff. Ungeschickte Dichter der zweiten Hälfte des 16. Jh's., wie Bounin in seiner *Soltane* (ja selbst Ronsard, Du Bellay; vgl. Heune S. 11), haben sie daher auch noch keineswegs streng befolgt, wenn sie auch ihre Versehen durch Einführung gewaltsamer Aphäresen zu verdecken suchten. So muss noch Tabourot die *césures feminines*, wenn auch tadelnd, erwähnen (*Bigarrures* Cap. XVIII), ähnlich Pasquier (*Recherches* Cap. VII). Deimier 1610 S. 46 behauptet zwar: *de finir en ces vers le premier Hemistiche par vn* e *feminin c'est la faute la plus extraordinaire et absurde de toutes;* aber selbst Malherbe scheint in seiner Jugenddichtung *Les larmes de S. Pierre* noch ein derartiger Vers untergelaufen zu sein: *Quitte moi, je te prie je ne veux plus de toi.* Oder ist hier nur die archaische Form *pri* für *prie* einzusetzen? (Vgl. Heune S. 5 f.; Jacques de la Taille will 1573 gleichfalls *ie supply* gestatten s. Rucktäschel S. 27.) Prinzipiell verwendet derselbe Dichter epischen Reihenschluss in seiner mehrfach bereits erwähnten Chanson: *Chère beauté* in jeder zweiten und letzten Strophenzeile bei 8-Silbnern mit betonter vierter und 10-Silbnern mit betonter fünfter Silbe.

106. In Fällen, wo das nachtonige *e* im Auslaut steht und ein vokalisch anlautendes Wort folgt, ist der epische Reihenschluss auch späterhin unbeanstandet geblieben, offenbar deshalb, weil in der Zeit, als man den epischen Reihenschluss hart zu empfinden begann, eine Pause zwischen beiden Reihen, ähnlich wie schon von Alters her in der Lyrik, allgemein aufgegeben wurde, und weil somit Elision an der Reihenschlussstelle genau ebenso eintreten konnte, wie an jeder beliebigen anderen Stelle im Innern der Verse. Als man dann seit der Mitte des 16. Jh. die Pause wieder deutlicher markierte, wurde die ein Mal übliche Elision einfach beibehalten, obwohl sie z. B. zwischen zwei Versen, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, nie zugelassen war.

107. Hatten die romanischen Verse mit epischem Reihenschluss das Prinzip der festen Silbenzahl noch nicht streng durchgeführt, so erklärt sich eine andere Art von Reihenschluss, der lyrische nämlich, gerade umgekehrt aus der zum Schaden der inneren festen Tonsilbe strickt beobachteten Silbenzahl. Diez hat ihn lyrisch benannt, weil er wenigstens anfänglich nur in der Lyrik und zwar in der nord- und südfranzösischen üblich war. Bei dem lyrischen Reihenschluss wird die vor demselben stehen sollende Tonsilbe durch eine unbetonte Wortschlusssilbe ersetzt. Eine einfache Consequenz hiervon, die sich aus den franz.-provenz. Akzentuationsgesetzen ergiebt, ist, dass dann die nächstvorgehende Silbe den Wort-

tion de couppe (lyrischer Reihenschluss), *ou elle est de quattre et sa passe, qui est addition* (epischer Reihenschluss). Ähnlich II, 15. Wenn er II 98 hinzufügt: *Mais il est des termes feminins desquelz l'en est si fort contrainct que necessairement il fault qu'ilz soient en couppe, et feroit l'en bien de s'en abstenir qui pourroit, mais se aulcuns y en auoit et le mot subsequent se commençoit par vocal, encor ne le fault il point synalimpher Exemple:*

Vierge mere et fille especialle,
Clere estoille en paradis luysante etc.,

so darf das (wie schon Heune S. 13 Anm. richtig vermutet hat, der S. 14 zahlreiche Belege für Hiat bei lyrischem Reihenschlusse beibringt vgl. Otten § 3) nur auf lyrische Reihenschlüsse bezogen werden. Wollte man in den angeführten Zeilen elidieren, so blieben ja nur neun Silben übrig. Auch im 2-teiligen 8-Silbner mit auf unbetontes *e* ausgehender vierter Wortsilbe beobachteten wir Duldung des Hiates. Nicht nur Zschalig sondern auch Héron (Notes S. 35, 62, 66) hat diesen Sachverhalt verkannt.

ton trägt, im 10-Silbner also die dritte resp. fünfte. Gewöhnlich betont man einseitig die zweite Thatsache und behauptet, dass in diesen Versen die feste Tonstelle eine Silbe weiter nach vorn gerückt sei. Das ist nicht der Fall, der Versiktus ruht nach wie vor auf der alten Versstelle, wird aber nur schwach markiert. Offenbar hängt diese Neuerung mit dem einheitlichen Tonsatz der Melodien derartiger Verse zusammen. Etwas ähnliches soll nach Zimmer prinzipiell im irischen 14-Silbner eingetreten sein, dessen Schema er als – –́ – –́ – –́ –̀ | – –́ – –́ – –́ –̀ angiebt. Thurneysen (*Revue Celt.* VI 344) will dies allerdings nur für das Versmass »kleine Rannaigheaht« zugeben. Die andern romanischen Völker scheinen den lyrischen Reihenschluss nicht in Anwendung gebracht zu haben.

108. In Frankreich hielt er sich etwas zäher als der epische Reihenschluss. Ausserhalb der Lyrik finden wir ihn in altfranzösischer Zeit bei den Anglonormannen Fantosme, in der *Vie de S. Auban* und, wie es scheint, hier und da auch im *Horn.* (Vgl. Gnerlich S. 24 f.) In kontinental-französischen Dichtungen begegnet er wohl nur im Auberon und in den letzten Fortsetzungen von *Huon de Bordeaux.* Hier hat ihn aber, wie schon Abschn. 144 angegeben, ein späterer Überarbeiter durch den gewöhnlichen oder durch den epischen Reihenschluss zu ersetzen gesucht. So erklärt sich das Nebeneinander beider Reihenschlussarten, welches sonst im Altfranz. unzulässig ist. Wir finden dasselbe allerdings auch in den provenzal. Briefen Raimbaut's de Vaqueiras, welche eine Zwittergattung lyrischer und erzählender Poesie repräsentieren, ferner in einer Ballade von Eustache Deschamps, welche in dessen *Art de dictier* (S. 273) als Beispiel steht (E. Langlois *De artibus* etc. S. 21. ändert wohl unnötig den epischen Reihenschluss der Refrainzeile in einen lyrischen) und ganz gewöhnlich in französischen Dichtungen des 15. Jhs. jedwelcher Art, so z. B. in den 10-Silbner-Partien der *Destruction de Troie* von Milet, im Myster der *Trois Domps* und in dem unstrophischen Gedichte No. IX der von Eugène Ritter veröffentlichten *Poésies du XIV^e et XV^e s.*, Genève 1880 S. 35. In letzterem finden sich jedoch neben zahlreichen lyrischen nur zwei epische: *Les ung chandelles et les autres espices* und *Que l'en apelle causes extr(a)ordinaires.* Auch bei Alain Chartier überwiegt die erstere Art die zweite. (Vgl. Heune S. 6). Ziemlich zahlreich sind beide Arten von Reihenschlüssen in den französischen Volksliedern des 16. Jhs., z. B. in denen, welche Römer in den Frankfurter Neuphilol. Beiträgen mitteilte. Noch ziemlich häufig begegnen lyrische Reihenschlüsse bei Villon. (Vgl. Heune S. 15), erst seit Marot's Zeit kamen auch sie ausser Gebrauch, doch enthielt sich ihrer bereits im 14. Jh. der Engländer Gower gänzlich, vielleicht wieder in Folge der Beeinflussung, welche er von Seiten der Italiener und ihrer Art des Versbaues auch sonst erfahren hat. (Vgl. Ausg. u. Abh. LXIV S. 26 o.). Seit Fabri verpönen dann die Theoretiker des 16. Jh's. sowohl lyrischen (vgl. indessen Abschn. 105 Anm.) wie epischen Reihenschluss, und nach Marot's Zeit scheint der lyrische Reihenschluss überhaupt nicht mehr vorzukommen.

109. Eine dritte Abart des Reihenschlusses setzt eigentlich einen wirklichen Schnitt, in Folge dessen aber die nachtonige Wortschlusssilbe von dem voraufgehenden Wortkörper abgetrennt und der zweiten Versreihe zugewiesen wird, voraus. Thatsächlich erfolgt aber ein solcher Schnitt nicht, sondern der Reihenschluss wird verwischt. Ich möchte diese Abart daher als schwachen oder verwischten Reihenschluss bezeichnen. Ein Erfordernis des romanischen Reihenschlusses, nämlich die Betonung der unmittelbar voraufgehenden Silbe, ist auch hier gewahrt, und nur das zweite,

die durch gleichzeitigen Wortschluss sich einstellende Pause, ist misachtet. Ich kann daher in solchen Versen noch nicht mit Tobler (S. 86) zäsurlose Verse erblicken. Auch die von Koschwitz (Kommentar zu d. ält. fr. Sprachd. S. 113) dafür gebrauchte Bezeichnung »weibliche lyrische Cäsur« vermag ich, weil sie unverständlich und jedenfalls völlig unklar ist, nicht zu billigen. Ganz gewöhnlich ist der schwache Reihenschluss im Endecasillabo der Italiener und in den diesem nachgebildeten 11-Silbnern der Spanier, Portugiesen und des Engländers Gower. Auch einzelne provenzalische Dichter wie Ponz de Capdoill lassen ihn bereits zu. (Vgl. die Ausg. v. P. d. C.'s Ged. S. 33). In der nordfranzösischen Lyrik begegnen gleichfalls bis in die Zeit Marot's vereinzelte Beispiele. (Vgl. Otten S. 8, Heune S. 12, Tobler, Mussafia in *Romania* XV 424 ff.). Das von Héron (ed. Fabri's Notes S. 35) aus Marot angezogene Beispiel trifft aber nicht zu. Man darf nicht trennen: *Qu'a leur goût treu- | vent bonnes viandes fades* denn *viandes* ist 3-silbig. Es liegt also epischer Reihenschluss vor.

110. Auf einer verschiedenartigen Kombination der Reihen endlich beruht der archaische Reihenschluss im 10-Silbner mit betonter sechster statt vierter Silbe. Aus der Bezeichnung ergiebt sich, dass ich diese Form für die ursprüngliche aber in historischer Zeit nur noch vereinzelt angewendete ansehe. Die Gründe hierfür sind folgende: 1) Der archaische Reihenschluss findet sich vereinzelt in den verschiedensten Gegenden und Litteraturgattungen Nord- und Südfrankreichs, er war wohl auch ebenso wie die jüngere Form des 10-Silbners mit betonter vierter Silbe in der vorhistorischen italienischen Volksdichtung üblich und aus der Verquickung beider Formen ging der gewöhnliche Endecasillabo hervor. 2) Insonderheit weisen die uns in der *Vita Faronis* übermittelten lateinischen Verse (vgl. Pio Rajna *Epopea fr.* S. 526 f., Thurneysen Zs. XI 319 ff.) auf Verse mit archaischem Reihenschluss zurück. 3) Die reimlose 6-silbige Schlusszeile der Tiraden einer Anzahl Chansons des geste aus dem Zyklus von Wilhelm von Orenge ist als erste Reihe eines derartig gebauten Verses anzusehen und von früherer Zeit her beibehalten (Vgl. indessen Abschn. 104). 4) Zwei altfranzösische Romanzen ausgesprochen altertümlichen Charakters (Bartsch I 5 u. 16) bringen in ihren 10-Silbnern den archaischen Reihenschluss grundsätzlich zur Anwendung. 5) Ebenso verfahren noch: der Refrain eines alten liturgischen Mysters (Le Petit de Julleville I 64), die halbprovenzalische Chanson von Girart de Rossilho, die älteren Teile der franz. Chanson Aiol. Des weiteren verweise ich für die Verwendung des archaischen Reihenschlusses auf Tobler[2] S. 87 und ausserdem noch auf eine kurze Stelle der ungedruckten *Chanson d'Anseïs de Mes*, auf das von Münchmeyer Stockholm 1886 neu herausgegebene Bruchstück der Makkabäerbücher, wo gewöhnliche und archaische Reihenschlüsse durcheinander vorkommen, auf mehrere der den *Miracles de N. D. par pers.* folgenden *Serventois*, z. B. Bd. I 55, II 276, III 183, und auf vereinzelte Verse in den Balladen von Deschamps. (Vgl. Heune S. 21). In neufranzösischer Zeit scheint nur Voltaire diesen Reihenschluss neben und unter gewöhnlichen zu verwenden, (Vgl, Quicherat S. 181, Tobler 88 Anm.). Natürlich konnte der archaische Reihenschluss in früherer Zeit, gerade so wie der gewöhnliche, zu gleicher Zeit auch ein epischer oder lyrischer oder schwacher sein. Einen lyrisch-archaischen Reihenschluss zeigt z. B. der *Roman d'Auberon* 1917: *U liu u la dame se dementa.* Andere Belege giebt Tobler l. c. S. 87 ff. Verse mit schwachem archaischen Reihenschluss finden sich natürlich ganz gewöhnlich im Italienischen, altfranzösische Belege giebt Otten S. 10.

111. Neben den verschiedenen Formen des Reihenschlusses ist auch die syntaktische Behandlung desselben zu beachten. So lange die einzelne Reihe im wesentlichen noch als selbständiger Vers empfunden wurde, musste sie auch in syntaktischer Hinsicht ein vollständig abgeschlossenes Satzganzes darstellen und somit nicht nur mit einem Wort- sondern auch mit einem Satzschluss zu Ende gehen. Gerade das Bedürfnis längere Satzgebilde in einem Verse zum Ausdruck zu bringen mag zu der frühzeitigen Verschmelzung zweier Reihen zu einer Langzeile geführt haben. Diese Verschmelzung ging allmählich vor, und noch erinnert die syntaktische Behandlung des romanischen Reihenschlusses in manchen Fällen deutlich an die ehemalige Selbständigkeit der einzelnen Reihe. In der Regel begnügte man sich allerdings schon in den ältesten Gedichten damit, dass der Reihenschluss auch in syntaktischer Hinsicht den schärfsten Ruhepunkt im Innern des Verses darstellte. Es durfte also kein Satz innerhalb einer Reihe schliessen, wenn nicht, was dann doch höchst selten eintreten konnte, die Reihe selbst mit einem zweiten Satze schloss, und es durften ebensowenig Satzglieder zu einer Reihe verbunden werden, welche sich syntaktisch ferner standen als die, welche durch den Reihenschluss getrennt wurden.

112. Aber auch diese syntaktische Behandlung des Reihenschlusses ist bereits in den ältesten romanischen und speziell französischen Dichtungen nicht mehr in voller Strenge durchgeführt. Man vergleiche hierfür die sorgfältige Darlegung der betreffenden Verhältnisse im altfranzösischen Alexis und Roland, welche Reissert (Ausg. u. Abh. XIII) gegeben hat. Fälle ursprünglichster syntaktischer Behandlung sind z. B.: *Pur quem fuïs?* | *Jat portai en men ventre?* oder *Ferez i Francs!* | *Nostre est li premers colps* (§ 190); andere Fälle, welche den Anforderungen an eine strenge syntaktische Behandlung noch durchaus genügen, sind z. B.: *Ahi, culvert!* | *Malvais hom de put aire* oder *O bele buce!* | *bel vis! bele faiture* (§ 218), *Par lui aurum,* | *se deu plaist, bone aiude* (§ 310, 408—9), *As tables juent* | *pur els esbaneier* (§ 236), *Tantes dolurs* | *ad pur tei anduredes* (§ 390), »*Deus!*« *dist li quenz* | »*Or ne sai jo que face*« (§ 216). Weniger streng sind schon: »*Or sui jo vedve,* | *sire*« *dist la pulcela* (§ 217), *E gentilz quenz,* | *vaillanz hom! U ies tu?* (§ 220), *Deus! se jol pert,* | *ja n'en aurai escange* (§ 315), *Granz est li dols* | *ki sor mai est vertiz* (§ 320). Hier gehört der Attributivsatz enger zu *li dols* als *granz est*), *Li reis Marsilie* | *la tient ki deu nen aimet* (§ 335), *Que l'ume deu* | *quergent, ki est en Rome* (§ 410—11) oder gar: *Enz en la fosse* | *des leons o fut enz* (§ 325, 442), *Iert i sis niés* | *li quens Rollanz, ço crei* (§ 332—34), *Mis avoëz* | *la vos sivrat, ço dit* (§ 336—37, 412), *Or volt, que prenget* | *moyler a sun vivant* (§ 83, 87), *Meillor vassal* | *de lui ne vestit bronie* (§ 338, 407), *Si fist la spuse* | *danz Alexis acertes* (§ 448—449), *Les dis escheles* | *Charlun li ad mustrees* (§ 508—510, 506), *Guardes de mei* | *l'anme de tuz perilz* (§ 518), *Iloec arrivet* | *sainement la nacele* (§ 346—49, 420 ff.), *Sucurrat nos* | *li reis od sun barnet* (§ 354), *Sur mei avez* | *turnet fals jugement* (§ 362—65, 375), *Ensemble avum* | *estet e ans e dis* (§ 486, 489), *Mult orguillos* | *purcuner i aurez* (§ 520), *En Tachebrun* | *sun destrer est munted* (§ 524).

113. Aus den ähnlichen Zusammenstellungen von Otten und Heune über die syntaktische Behandlung des Reihenschlusses in alt- und mittelfranzösischer Zeit lässt sich leider noch keine zuverlässige Vorstellung über den historischen Verlauf dieser Behandlung gewinnen. Bereits früher aber stand fest, dass zuerst in der französischen Lyrik der Reihenschluss rhythmisch wie syntaktisch nachlässig behandelt, ja mehrfach geradezu ver-

wischt wurde, so besonders bei Gower. Auch in den Vor- und Nachdichtungen zu Huon de Bordeaux lässt sich die gleiche laxe syntaktische Markierung beobachten und in mittelfranzösischer Zeit bis zur Plejade hin fehlt überhaupt der Sinn für schärfere innere Gliederung der 10- und 12-Silbner z. B. *O jour hideux! ô mort | horrible! ô destinée!* Jodelle Didon V 203; *Princes, il est | nul, s'il a raison plaine, Qui ne voulsist* Eust. Deschamps Ball. XII 31. *L'aile qu' Orlande peut | donner aux vers, est telle* Jodelle (Heune S. 50). *Que tu as, sans en rien | espargner, et sans crainte . . . voulu peiner* Baïf (ib. S. 58). Doch ist zu beachten, dass sich gleichwohl in der überwiegenden Mehrheit der Langzeilen eine syntaktisch erkennbare Pause wie von selbst einstellt. Fälle wie die von Heune (S. 29 Bem. 2, S. 33 Bem. 1, S. 35 β Bem., S. 37 β, S. 38, S. 41 a α, b $\alpha\beta$, S. 45 $\alpha\beta$, S. 46 Bem. 5, S. 49 aα, S. 50 cα-γ, S. 51, S. 52 a b, S. 54 Bem. 4, S. 56 Bem. 4, S. 58 u. s. w.) angeführten, begegnen auch in mittelfranzösischen Texten nur verhältnismässig selten.

114. Schon Fabri 1521 S. 97 fordert denn auch: *et doit l'en tousiours terminer substance entre la ou est la couppe ou la fin de ligne*, ähnlich Du Bellay (éd. Marty-Laveaux I 52): *un autre default bien usité et de tres mauvaise grace, c'est quand en la quadrature des vers heroïques la sentence est trop abruptement couppee, comme:* »*Sinon que tu | en monstres un plus seur.*« Ronsard schreibt sogar in seiner *Art poetique* schon vor: *que les quatre premieres syllabes du vers commun ou les six premieres syllabes des Alexandrins soient façonnees d'un sens aucunement parfait, sans l'emprunter du mot suivant* (Oevr. chois. Garnier S. 358). Malherbe und Deimier haben also die Vorschrift der Theoretiker des 16. Jhs. nur detaillierter ausgebildet und strenger, aber auch pedantischer auf ihre Beobachtung seitens der Dichter gehalten.

115. So kommt es, dass sich die Dichter der klassischen Litteraturperiode kaum einer auffälligen Vernachlässigung der strengen sytnaktischen Markierung des Reihenschlusses schuldig machen, zumal auch Boileau ihnen einschärfte: *Ayez pour la cadence une oreille sévère: Que toujours de vos vers le sens coupant les mots, Suspende l'hémistiche, en marque le repos!* Wenn Molière und selbst Racine im Lustspiel hier und da einer laxeren Praxis huldigen, so thaten sie es, wie Tobler S. 102 hervorhebt, nicht aus Nachlässigkeit, sondern um damit die Bühnensprache der des gewöhnlichen Lebens anzunähern. Erst etwa seit dem zweiten Drittel unseres Jhs. aber werden die strengen Vorschriften der Malherbe'schen Schule wieder in grösserem Maasstabe auch ausserhalb des Lustspiels übertreten. Die Romantiker suchten »die Eintönigkeit eines immer gleichen Wechsels zwischen 4- und 6-silbigen Redestücken bei 10-silbigem Vers und die einer ununterbrochenen Folge 6-silbiger Redestücke bei 12-silbigem Vers« möglichst zu vermeiden und mischten darum Verse, bei denen die syntaktische Pause am Reihenschlusse weniger ins Ohr fällt oder gar gänzlich vernachlässigt zu sein scheint, in beträchtlicher Zahl unter die Masse der regelrecht gebauten. Nach Becq de Fouquières und Matzke (Modern Lang. Notes June 91 Sp. 340) machen die sogenannten romantischen Verse bei Victor Hugo ungefähr 25 % der Gesamtzahl aus (vgl. Abschn. 69).

116. Bei weitem schwächer als die gleichzeitigen altfranzösischen Dichter haben die Provenzalen, und zwar nicht nur in ihrer Lyrik, sondern auch in didaktischen Gedichten, selbst schon im Boethius, den Reihenschluss syntaktisch markiert. Hengesbach hat in seinem Beitrag zur Lehre der Inklination im Prov. (Ausg. u. Abh. XXXVII S. 5) zahlreiche Belege dafür beigebracht, dass syntaktisch zur zweiten Reihe gehörige Enklitika dennoch an ein vokalisch auslautendes Wort der ersten angelehnt werden. So

Boethius Z. 37: *De tot l'emperil tenien per senor.* Schwach ist die Pause eb. Z. 43: *Mort Mallios Torquator dont eu dig.* Es ist daher völlig verständlich, dass die Leys (I S. 130) für die *pausa suspensiva,* worunter sie den Reihenschluss verstehen, gar keine Sinnespause vorschreiben.

117. Bei den Italienern kann natürlich von einer syntaktischen Markierung des Reihenschlusses überhaupt nicht die Rede sein, um so mehr aber bei den Portugiesen und Spaniern. Leider fehlt es indessen für diese Poesien noch an jeglicher Detailuntersuchung. Schwankungen werden sicherlich aber auch hier nicht ausgeblieben sein.

IX. VERSSCHLUSS.

118. Die bei dem Reihenschluss beobachteten rhythmischen und syntaktischen Grundsätze finden auch auf den Versschluss ihre Anwendung. Nur wird besonders bei den längeren Versarten die Pause am Versschluss noch schärfer ins Ohr fallen und demnach sowohl rhythmisch wie syntaktisch auch deutlicher gekennzeichnet werden müssen. Daraus folgt, dass 1. bei Franzosen und Provenzalen sich der weibliche Versschluss (Die Ausdrücke *masculins* und *feminins* wendet zuerst Jacobus Magnus bei Langlois S. 20, L'Infortuné und Fabri an, während Molinet — = Henry de Croy — von *syllabes parfaites* und *imparfaites* spricht, *lesquelz aucuns nomment masculines et feminines*) durchaus behauptet hat und bei den Italienern, Spaniern und Portugiesen sogar als der regelrechte angesehen wird (vgl. Abschn. 25), 2. der lyrische Versschluss nur hier und da bei Anglonormannen und Provenzalen begegnet (vgl. Abschn. 14, 15, 19—21), 3. der schwache Versschluss (d. h. ein solcher, bei welchem eine unbetonte Wortschlussilbe abgeschnitten und in die folgende Zeile hinüber gezogen wird) nur ganz vereinzelt und überhaupt nur bei kürzeren Versarten zu beobachten ist. Neben dem gewöhnlichen weiblichen und dem seltenen männlichen oder *tronco*-Versschluss begegnet natürlich in Süden und Südwesten auch noch der proparoxytonische oder *sdrucciolo*-Ausgang. Franzosen und Provenzalen begünstigen dagegen schon in ältester Zeit gemäss den Auslautsgesetzen ihrer Sprachen den oxytonischen Reihenschluss. Abschn. 25 wurde hervorgehoben, dass die ältesten ihrer Gedichte den weiblichen Ausgang sogar völlig ausgeschlossen haben, dass aber daraus dennoch nicht gefolgert werden dürfe, dieser sei damals und womöglich anfangs überhaupt unzulässig gewesen.

119. In der rezitierend vorgetragenen Poesie war eine äussere Regelung in der Aufeinanderfolge männlicher und weiblicher Versschlüsse nicht erforderlich. Deshalb zeigt auch das rumänische Volkslied beide in beliebigem Wechsel. Dagegen machte die kompliziertere musikalische Begleitung der Lyrik frühzeitig eine scharfe Ordnung, welche der Melodie Rechnung trug, nötig. Da die Italiener, Spanier und Portugiesen der Hauptsache nach nur den weiblichen Ausgang kennen, so erwies sich diese Regelung aber ausschliesslich bei den Provenzalen und Franzosen erforderlich und führte allmählich zu einer durchweg alternierenden Verwendung männlicher und weiblicher Versausgänge. Schon in erzählenden Tiradendichtungen einiger höfischer Dichter des ausgehenden 13. Jhs., in Adan de la Hale's *Roi de Sizile,* in einem Teil des Alexanderromans (vgl. P. Meyer Alexandre le Gr. II 195 f.) und in der *Berte* wie im *Bueve de Commarchi* von Adenet le Roi (keineswegs aber in seinem *Cleomades,* wo unter den ersten 200 Reimen nur 63 weibliche begegnen) findet sich ein derartiger regelrechter Wechsel, doch erst seit Beginn des 16. Jhs.

erhielt die Regel allgemeine und auch auf die nichtlyrische Poesie sich erstreckende Anwendung. Alsbald wurde sie auch von den Theoretikern als obligatorisch hingestellt. Undeutlich spricht sich schon Eustache Deschamps (S. 270 ed. Crapelet) bezüglich der Ballade dafür aus, präzis zuerst Fabri (ed. Heron II 101): *le facteur . . . doibt vser a son champ royal de ligne feminine et puis masculine ou de masculine et puis feminine.* Bei paarweis gereimten Zeilen (vgl. Abschn. 155) bringt zuerst Jean Bouchet den Reimwechsel bewusst zur Anwendung. In der Sammlung seiner 1545 veröffentlichten *Epitres* findet sich eine aus dem Jahr 1537 mit folgenden Versen: *Je treuve beau mettre deux feminins En rime plate, avec deux masculins, Semblablemeut quand on les entrelasse En vers croisés,* und wohl mit Bezug auf Bouchet sagt dann Ronsard im *Abrégé* seiner *Art poëtique*: *Aprés à l'imitation de quelqu'un de ce temps, tu feras tes vers masculins et feminins tant qu'il te sera possible* (S. 344). Ähnlich Du Bellay. Später wurde Ronsard als *prince de nostre poesie Françoise* das ausschliessliche Verdienst für Einführung dieser Regelung zuerkannt. In diesem Sinne spricht sich bereits Fauchet *Recueil* 1581 S. 86 aus, ebenso Pasquier in seinen *Recherches* VII 7. Deimier 1610 S. 315 f. weist aber auf eine angeblich über 200 Jahr alte Hs. mit ca. 400 *huitains* von Jean Olivier, sowie auf ein *Poëme de la destruction de Troye la grande* von Jean de Meum (!) hin, in welchem das Gesetz bereits streng beobachtet sei, während nach La Harpe's *Cours* das Gesetz erst Malherbe zu verdanken wäre.

120. Nähere Details über die *alternance des rimes* finden sich in Banner's Dissert. (Ausg. u. Abh. XIV). Übersehen hat er Duméril's ältere Ausführungen (*Mélanges* u. s w. S. 400 ff.). Irrig ist, wenn S. 35 dem Dramatiker Jodelle nachgesagt wird, er habe sich des Reimwechsels gänzlich enthalten. Das trifft nur für *Cleopatre* und *Eugène* zu, in *Didon* ist dieser Wechsel im Akt 2—4 bewusst angestrebt (vgl. Herting S. 27). Hervorgehoben zu werden verdient auch, dass die *Medée* von La Perusse (1553) nur noch drei Stellen (639, 1257, 1373) und der *Cesar* von Jacques Grevin (1561) nur noch fünf zeigt, in welchen eine geringe Verletzung der Regel untergelaufen ist (vgl. Collischon in: Ausg. u. Abh. LII S. 36), dass dagegen Jean de Taille in seiner *Famine* (1571) den Reimwechsel noch völlig missachtet. In einer Besprechung von Banner's Arbeit hat Gröber (Deutsche Literat.-Zg. 1884 Sp. 800) angedeutet, dass die Einführung des Reimwechsels als ein Ersatz für das Aufgeben der im 15. Jh. grassierenden überreichen Reime zu betrachten sei, und wie schon vordem Duméril (l. c. S. 400) vermutet, durch diese Reimmethode werde einerseits mit Notwendigkeit gewichtigerer Reim und grössere Klangfülle des Reimes erreicht, andererseits zugleich der Bequemlichkeit des Dichters und der Flüssigkeit des Ausdrucks Vorschub geleistet. Beweise für diese Ansichten werden indessen schwer zu erbringen sein, da wenigstens, so viel ich weiss, die Dichter und Theoretiker, welche den Reimwechsel durchgeführt oder vorgeschrieben haben, nirgends davon sprechen, dass sie auf diese Weise für die Reimspielereien eines Cretin Ersatz schaffen wollten, ja da nach dem Überarbeiter Molinet's von 1524 (vgl. E. Langlois *De artibus* u. s. w. S. 84) Cretin selbst der Erfinder auch der neuen Künstelei sein soll.

121. Bekanntlich haben die französischen Dichter vom 17. Jh. bis heute fast ausnahmslos auf strenge Beobachtung des Reimwechsels gehalten. Nur Th. de Banville und die neue Schule der *Symbolistes* oder *Décadents* haben es gewagt, ihn wissentlich aufzugeben. Wenn man genauer zusieht, ist aber heute der Reimwechsel in französischen Versen meist nur noch ein

scheinbarer, kommt nur für das Auge, nicht für das Ohr zur Geltung. In Folge der Verstummung der meisten nachtonigen *e* sind auch die meisten der Schrift nach weiblichen Reimausgänge thatsächlich zu männlichen geworden, werden aber von den Dichtern nach wie vor zu den weiblichen gezählt. Nach den phonetischen Transkriptionen Paul Passy's (*Les sons fr.* 2. éd. 1889 S. 90) bildet sogar *maître* einen männlichen Versausgang, reimt aber dennoch mit dem weiblich ausklingenden *peut-être*. Da hätten wir also geradezu ein Analogon zu der früher besprochenen spanischen Assonanz *campo : dar* (vgl. Abschn. 34). Die Endung *oient*, welche Frère Anger schon 1214 im Versinnern zu den einsilbigen zählt (vgl. Rom. XV, 146) und welche am Reihenschluss seit langer Zeit nur als männlicher Ausgang betrachtet wird, gilt noch heute im Versausgang fast allgemein als weiblich. Nur ganz vereinzelt wagen neufranzösische Dichter, derartige Wortausgänge hier als einsilbige zu behandeln (vgl. Tobler S. 37). Der Engländer Gower war in dieser Hinsicht viel konsequenter, indem er der Endung *-ée* sowohl im Innern wie im Versausgang lediglich 1-silbige Geltung zuerkannte und sie demgemäss auch mit einfachem *-é* reimte.

122. Keine andere romanische Nation — mit Ausnahme der Neuprovenzalen, welche sich auch hierin dem nordfranzösischen Einfluss nicht zu entziehen vermögen, und bis zu einem gewissen Grade auch wohl die Rumänen (vgl. Rudow's Diss. S. 27) — hat eine ähnliche Regelung der Versschlüsse aufzuweisen, im Gegenteil nicht nur bei den Italienern, sondern auch bei den Spaniern, denen doch eine grosse Anzahl männlicher Endungen zur Verfügung steht, ist der weibliche Ausgang die Regel geworden (vgl. Morel-Fatio *L'Espagne au XVI^e et XVII^e s.* S. 493); der männliche wie der proparoxytonische sind sogar in der gehobenen Poesie der Italiener streng verpönt.

123. Dass im Gegensatz zu dem lyrischen Reihenschluss nur sehr wenige provenzalische und anglonormanische Fälle eines analogen Versschlusses begegnen, hat seinen Grund offenbar darin, dass der rhythmische Charakter der romanischen Verse an dieser Stelle in der natürlichen Satzbetonung einen kräftigen Halt besass, und dass die Pause in Folge schärferer syntaktischer Markierung am Versschlusse stets deutlicher in das Ohr fiel.

124. Was die syntaktische Markierung des Versschlusses anlangt, so sollte natürlich eigentlich jeder Vers mit einem Satzende abschliessen. Diese Forderung wird aber selbst im 2-reihigen 10-Silbner, und zwar schon im Rolandslied, nicht mehr durchweg eingehalten (vgl. z. B. bei Reissert § 676: *Ki puis veïst Rollant et Oliver De lur espees(e) ferir e capl[ei]er* Rol. 1680. Andere Fälle ib. § 205). Strenger wird dagegen in der ältesten Zeit wenigstens einem anderen natürlichen Erfordernis genügt, dass nämlich die syntaktische Pause am Versschluss eines 2-reihigen Verses hinter den Pausen am Schluss oder gar im Innern der nächstvorhergehenden oder nächstfolgenden Reihen nicht zurückstehen darf. Hier und da findet sich jedoch, namentlich bei längeren Satzperioden und zwar schon in ältester Zeit, die stärkere Pause am Reihenschluss. So im Alexis 40 c d: *Quant vit sun regne, durement s'en redutet* || *De ses parenz,* | *qued il nel reconuissent* (vgl. Reissert § 205, 631—2). Später und besonders in der lyrischen Poesie Frankreichs werden solche und noch stärkere Enjambements viel häufiger. Beispiele lassen sich leicht aus den Zusammenstellungen von Heune zusammentragen. Z. B. S. 42: *Je penserois* | *plustost que les ruisseaux* || *Fairoient aller* Marot El. VII, II. Zur lyrischen Poesie gesellt sich auch hier wieder der französische Roman von Auberon und die späteren Fortsetzungen des Huon de Bordeaux mit Versen wie: *A Rome l'ai* | *laissié pour le païs* || *Garder;*

de tous | est amés et cheris Aub. (1202); *Par dedens Romme | la fort cité garnie || Vinrent; partout | en fu la gent moult lie* (2023); *Dautres peciés | faire est amanevis || Cascuns; li cors a l'ame est anemis* (1793); *Soiés seürs | ja n'iert en lui trovee || Volentés dont | sa gens soit destourbee* (Godin 9337), in welchen die stärkere syntaktische Pause ganz unverkennbar sogar in die Mitte der nächstfolgenden Reihe fällt. Ebenso verhalten sich anglonormanische Dichter, wie Fantosme, Langtoft und der Verfasser der *Vie de Saint Auban* (vgl. Gnerlich Bemerk. üb. d. Versbau d. Agn. S. 27 f.).

125. Weniger Anstoss erregte ein solches Enjambement in 1-reihigen französischen Versen. Mögen immerhin Verse wie: *Mont S. Michel* 2808 f.: *si commencha Il cel servise . . .* verderbt sein, indem *Il cel* durch *Icel* ersetzt werden muss, so begegnen doch genügend andere mit ähnlich schwacher Versschlusspause. Ich führe nur an: *Va le querre et lui di, que mon = Plaisir est, que je parle a lui* (Griseldisdrama V. 894 d. Ausg. v. Groeneveld). Andere noch stärkere zeigen sich in den sogenannten gebrochenen Reimen, wie *N'onc preterit present n'i fu, Et si vous redi, que li fu-Turs n'i aura jamès presence* (R. de Rose 20955 ff. ed. Michel); vgl. Christ. de Pisan's *Chem. de l. est.* 2270. Wegen der noch ziemlich strengen Beobachtung der Versschlusspause in den ältesten 8-Silbner-Dichtungen, in der Passion und im Leodegar, verweise ich auf die bereits erwähnte Arbeit von Spenz (in Ausg. u. Abh. No. 67), für das Altfr. im allgemeinen auf E. Stramwitz (»Über Strophen- und Vers-Enjambement im Afr.«, Greifsw. 1886), der leider den älteren Brauch nicht seiner historischen Entwicklung und allmählichen Umwandlung nach, auch nicht den verschiedenen Versarten nach, sondern nur im Gegensatz zum neufranzösischen betrachtet. Auch er ordnet den Stoff lediglich nach syntaktischen Gesichtspunkten, während die mehr oder minder strenge Behandlung der erforderlichen syntaktischen Pause in erster Linie Beachtung verdient. Hierauf bezügliche kurze Notizen geben Tobler S. 22, Duméril *Mélanges* S. 415, Herting: Versbau Jodelle's S. 44 ff., Gröbedinkel S. 27 ff. Aus ihnen ergiebt sich, dass die Franzosen gerade im 16. Jh. das Enjambement am wenigsten vermeiden und selbst im 10- und 12-Silbner unbedenklich zulassen. Fabri hat sich allerdings bereits 1521 dagegen ausgesprochen (vgl. Abschn. 114), aber Ronsard, der doch den Reihenschluss auch schärfer hervorgehoben haben wollte, ist am Versschluss für die grösste Freiheit. In der *Preface* zur *Franciade* motiviert er seine Ansicht bezeichnend genug, wie folgt: *J'ay esté d'opinion en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'estoient pas bons en nostre poësie; toutesfois j'ay cognu depuis le contraire par la lecture des auteurs grecs et romains, comme: »Lavinia venit || Littora«.* Demgemäss finden wir denn auch bei Jodelle viele solcher Enjambements, und obwohl derselbe Dichter im Innern der 8-Silbner die *repos complets marqués par un point* vermeidet, gestattet er sich doch am Versschluss selbst die engst zusammengehörigen Satzglieder auseinander zu reissen. Seit dem Ende des 16. Jhs. hat man dann aber dem Enjambement fast gänzlich entsagt. Deimier 1010 führt S. 97 zwei Verse von *Monsieur de Malherbe* als Muster für die Vermeidung des Enjambement an. Erst im 19. Jh. ist dasselbe wieder, und zwar bewusstermassen, in Anwendung gebracht. Man sieht, die Analogie zwischen Reihen- und Versschluss ist zwar keine vollkommene, springt aber gleichwohl deutlich in die Augen.

126. Auch der Provenzale nahm es natürlich, wie schon bei dem Reihenschluss, mit der syntaktischen Behandlung des Versausganges nicht allzu streng. Die *Leys d'Amors* finden gegen das Enjambement gar nichts

zu erinnern (vgl. I S. 130), aber auch schon in älterer Zeit galt dasselbe für unanstössig. Man vergleiche nur die von Hengesbach § 9—10 angeführten Fälle, in welchen Enklitika an vokalische Versausgänge angelehnt werden, obwohl sie syntaktisch zu dem folgenden Verse gehören. Nur selten werden dieselben dann allerdings mit dem Versausgange so eng verknüpft, dass sie auch als zur Reimsilbe gehörig betrachtet werden. Selbst einheitliche Worte werden, gerade so wie hier und da im Altfranzösischen, durch den Verschluss zerschnitten, und die *Leys d'Amors* nehmen an solchen *motz trencatz* keinen Anstoss (vgl. Bartsch im Jahrb. f. r. u. e. L. I 194). Auch männliche Reime, welche erst durch Elision des Schlussvokals eines weiblichen Reimwortes entstehen, begegnen des öfteren. Ein enges Zusammensprechen des Schlusswortes der einen und des vokalisch anlautenden Eingangswortes der andern Verszeile ist hier unvermeidlich, Vgl. *Aisi tanh c'om afortit tenh' A sos faitz . . . Vilan . . joyos* Raimon Vidal Verfall 186, 19; *Vas calque part qu'ieu an ni venh'* Hs. *C* hat allerdings: *Quar per tot on vau ni venh), Ieu mi tenh* Arnaut Catal. 3, Cobl. 4 (M. G. 731 nach Hs. *E*). Ähnlich Guiraudo lo Ros 2 Cobl. 3 (M. W. III 172): *remanh' Ieu.*

127. Dass die Italiener dem Enjambement weiten Spielraum gewähren, ist von vornherein zu erwarten (vgl. Tobler[2] S. 26), teilweise scheinen auch die Spanier und Portugiesen sich ihnen hierin angeschlossen zu haben. Aus Mangel an Spezialforschungen lassen sich aber zur Zeit keine Details anführen.

128. Ähnlich wie der Schluss eines Verses oder einer Reihe sowohl formell wie auch syntaktisch bald stärker bald schwächer markiert wird, pflegt auch die innere Gliederung und der Schluss einer Strophe durch verschiedene formelle und syntaktische Mittel deutlicher hervorgehoben zu werden. Die Pause wird hier im ganzen noch schärfer in das Ohr fallen müssen. Näheres hierüber muss aber der Erörterung des romanischen Strophenbaues vorbehalten bleiben. (vgl. Abschn. 193).

X. ALLITERATION.

129. Als wesentliches Hilfsmittel der Verknüpfung mehrerer Verse zu einer höheren Einheit dient bekanntlich in den neueren Poesien der Reim. Derselbe tritt entweder als Stabreim (Allitteration) oder als, sei es teilweiser sei es vollkommener, Endreim (Assonanz und Reim im engeren Sinne) auf. — Die in den germanischen Poesien einst allgemein übliche Alliteration ist auch den Dichtungen der Romanen nicht gänzlich fremd geblieben, ja selbst die Römer haben sich ihrer oft genug bedient; es liegt sogar die Vermutung ziemlich nahe, dass die älteste lateinische Poesie sie geradezu prinzipiell verwandt habe. Wie dem auch sei, in der gewöhnlichen römischen wie romanischen Verskunst bildet die Alliteration nur einen gelegentlichen Schmuck. Hier und da hat ein romanischer Dichter seine Verse allerdings, um seine Kunstfertigkeit recht glänzend zu bethätigen, mit diesem Schmuck geradezu überladen. Blanc (Ital. Gram. S. 794) teilt ein Sonett des Cieco d'Adria mit, dessen sämtliche Worte mit dem Buchstaben *d* beginnen. Ähnliche Spielereien finden sich in den *ballades tautogrammes* der Franzosen (vgl. das Kapitel: *Vers lettrisés et tautogrammes* in: Canel *Recherches sur les jeux d'esprit.* Evreux 1867). Die Leys und nach ihnen auch Fabri bezeichnen derartige Künstelei als *paronomeon* (Fabri benennt aber irrtümlich die speziellen Formen des *paronomeon,* in denen nämlich sämtliche Worte mit *l,*

m, r oder *s* anfangen, *lipda, methacismus, frenum* und *colision*), während Tabourot Kap. 14 seiner *Bigarrures* dafür den Ausdruck *vers lettrisez* gebraucht. Wegen der Alliteration bei den Römern verweise ich im Übrigen auf einen Aufsatz von Wölfflin (Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1881 II, 1). Fränzösische Belege sind gesammelt von Goldbeck (Lexical. Beiträge Progr. v. 1872), Wilh. Riese (Alliterirender Gleichklang alter und neuer Zeit, Halle 1888) und M. Koehler (Über alliterirende Verbindungen in d. altfranz. Literat. in Zts. f. fr. Spr. u. Lit. XII S. 90 ff.), provenzalische von Gröber (Zs. VI 467 ff.), P. Meyer (Roman. XI 572 ff), Römer und Selbach (Ausg. u. Abth. XXVI S. 65 und LVII S. 99). Erwähnen will ich hier nur noch, dass in einem seiner Gedichte Guillem Ademar (B. G. 202, 4) die Allitteration genau durchgeführt hat, ebenso Arnaut de Brancaleo in Z. 1 und 2 seines Liedes, sowie dass sie auch in einem Gedicht von Ponz Fabre d'Uzes sehr stark auftritt und dass die Leys I 248 allitterirende Strophen als *coblas replicativas* bezeichnen. Beachtenswert ist endlich, dass sich schon im alten Eulalialied eine auffällig grosse Zahl von Allitterationen findet (*buona, bel, belezour* 1; *poro, presentede, pagiens* 11; *pouret, pleier, polle* 9; *uoldrent, ueintre, uoldrent* 3; *elle, element, empedemenz* 15; *kose, contredist, Christ* 23). Schwerlich darf man darin einen reinen Zufall erblicken und liegt die Annahme einer Beeinflussung seitens der deutschen allitterirenden Dichtung sehr nahe.

Einige Belege für allitterirende Wendungen im Italienischen hat Mussafia im Literaturbl. 1889 Sp. 172 beigebracht.

XI. ASSONANZ.

130. Prinzipiell verwenden dagegen die romanischen Verse und zwar bereits in der ältesten Zeit die Assonanz oder den Vollreim. Schon die Eulalia, obwohl einer lateinischen Sequenz nachgebildet, hat die Assonanz regelrecht durchgeführt, ebenso erlauben das Fragment aus der *Vita sancti Faronis*, welches uns nur in lateinischer Umschrift oder Bearbeitung erhalten ist, wie die sehr alte satirische Correspondenz zwischen Bischof Frodebert und Importunus, welche Boucherie unter dem Titel *Cinq formules rhythmées et assonancées du VII^e s.* Paris 1867 veröffentlicht hat, mit ihren Assonanzen auf eine vulgäre grundsätzlich assonierende Poesie zurückzuschliessen. Auch das Haager Bruchstück beruht auf einer derartigen französischen Dichtung. Dass die Assonanz bereits in der vorhistorischen vulgärlateinischen Dichtung verwendet wurde und nach und nach obligatorisch geworden war, wird durch die gelegentliche Verwendung des Reimes und der Assonanz bei den Römern und in der spätern Hymnenpoesie, insbesondere aber durch den grundsätzlichen Reim bei Commodian, Augustin und im Gedichte *de Resurrectione mortuorum* erwiesen. (Vgl. Abschn. 52). Ganz unzulässig wäre es aber, die romanische Assonanz aus den Reimen Commodians oder Augustins herleiten zu wollen. Diese sind auf den Gleichklang der unbetonten Endvokale beschränkt, während die romanische Assonanz den Gleichklang der Tonvokale bedingt. Die christlichen Dichter suchten also gerade umgekehrt die mit der romanischen identische Assonanz ihrer vulgar-lateinischen Vorbilder nachzuahmen, beschränkten ihre Nachahmung aber auf den Gleichklang der tonlosen Vokale. Nur in dem vom Volke zu singenden Refrain seines alphabethischen Psalmen verwandte Augustinus eine auch vom romanischen Standpunkt aus korrekte Assonanz: *Omnes qui gaudetis pace | Modo verum judicate!*

131. Aus der Assonanz entwickelte sich auf romanischem Boden spontan

der Reim, er ist ja nur eine vervollkommnete Assonanz. Diese herrscht in Nordfrankreich bis in das 12. Jh., wird aber im Laufe desselben vom Reime nach und nach fast völlig verdrängt, am frühesten und durchgreifendsten in der gelehrten und höfischen Dichtung, danach auch im Volksepos, zuletzt im Volkslied. In diesem ist sie aber noch heute nicht völlig erstorben. Beachtenswert für die Zeit Molière's ist das Citat im Misanthrope I, 2. Nur natürlich ist es, dass die Assonanz auch in prinzipiell gereimten afr. Dichtungen zahlreiche Spuren hinterlassen hat (vgl. Tobler[2] S. 112 und Freymond in Zs. VI 212 f.), wie denn auch noch heute der Gleichklang der Tonvokale das Haupterfordernis des fr. Reims geblieben ist, im direkten Gegensatz zum deutschen Reim, welcher das Hauptgewicht auf Identität der Konsonanten legt.

132. Molinet (= H. de Croy) verwendet für die Assonanz die Bezeichnung *rime en goret* und Fabri (ed. Héron S. 27) sagt: *rithme de goret ou de boute-chouque . . . laquelle n'est approuvee que entre ruraux et ignorans.* Der Ausdruck *rime de goret* (= Ferkel-Reim) steht bei Fabri im Gegensatz zu *rithme leonine qui est la plus noble des rithmes, ainsi que le lyon est le plus noble des bestes.* »Die anonyme *Art de rhetorique (Anc. poes. fr.* p. p. A. de Montaiglon III 119) beginnt mit folgender 4-Zeile: *Je, rime goret, La rime des rimes, Si je suis appert, Vous le veez par signes.* Sibilet Art poét. 1548 Bl. 24 sagt: *ce que les resueurs du temps passé ont appellé la ryme Goret, et i'appelle ryme de village, ne merite d'estre nombrée entre les espéces de ryme, non plus qu'elle est usurpée entre gens d'esperit.*« Fälschlich verwendet denselben Ausdruck der Verfasser des *L'an des sept dames* (ed. Ruelens et Scheler Bruxelles 1867 S. 140: *[une rime] de* es *à* ez . . *seroit rime de goret, comme de* chauffer *à* fer, *en quoy plusieurs faillent bien souvent.* Er meint hier nicht Assonanzen, sondern die sogenannten *rimes normandes.* Späteren franz. Metrikern scheint die Assonanz durchaus unbekannt zu sein.

133. Bedeutend früher als im Norden, ist die Assonanz im Süden Frankreichs dem Reime gewichen. Schon das alte Boethius-Bruchstück ist fast ganz rein gereimt, ähnlich, wenn auch weniger ausgesprochen, verhält sich das franco-provenz. Alexanderbruchstück. Daneben zeigt jedoch das alte Glaubens- und Beichtbekenntnis noch starke Neigung zur Assonanz. Fast gänzlich beseitigt ist die Assonanz in der Kunstlyrik, nur hier und da wird sie z. B. zur Verknüpfung mehrerer *rims estramps* (Zeilen, welche nur mit den entsprechenden der folgenden Strophe, nicht innerhalb derselben Cobla reimen) verwandt. Dagegen hat auch das provenzalische Volkslied an ihr festgehalten, was natürlich für die Leys d'Amors, welche die Assonanz als *rim sonan ab accen agut o lonc* (I, 154) bezeichnen, hinreicht um sie aus der Kunstdichtung völlig zu verbannen.

134. Noch radikaler als in Südfrankreich haben die Italiener die Assonanz beseitigt. Nur in einigen alten Dichtungen, so im Sonnengesang von Francesco d'Assisi, bei Jacopone da Todi, sowie hier und da in Volksliedern hat sie sich zu behaupten vermocht. Etwas beliebter blieb sie in Portugal (vgl. Diez: Erste port. Kunst- u. Hof-Poesie S. 98), nirgends aber war und ist sie so verbreitet wie in Spanien. Auch die höheren Litteraturgattungen bedienen sich hier derselben. Zeitweilig schien es allerdings, als ob auch in der spanischen Dichtung der Reim die Stelle der Assonanz einnehmen wollte, eine kräftige Reaktion wusste der letzteren aber bald wieder das verlorene Terrain zurückzuerobern. Im rumänischen Volksliede ist zwar der Reim die Regel, doch vertritt ihn häufig die Assonanz, ja nach A. Franken »Rumänische Volksdichtungen« (Progr. d. Realg.

Danzig 1889 S. 19) sogar der konsonantische Gleichklang des Versausganges.

135. Von Künsteleien, wie sie sich bei dem Vollreim alsbald einstellten, kann selbstverständlich bei der Assonanz kaum die Rede sein. Dennoch lassen sich einige Ansätze zu künstlicher Regelung der Aufeinanderfolge der vokalischen Gleichklänge beobachten. Während nämlich im ältesten Teil des altfranz. Lothringerliedes eine derartige Vorliebe für die männliche *i*-Assonanz herrscht, dass die Vermutung nahe liegt, das ganze Gedicht habe in seiner ursprünglichen Gestalt aus einer einzigen *i*-Tirade bestanden, hat der Verfasser der jüngeren Eingangs-Chanson von Hervis de Mes einen regelmässigen Wechsel von männlichen *-i* und *-é* Tiraden (gegenüber dem von *-i* Tiraden und solchen auf einen beliebigen andern Vokal im eigentlichen Lothringergedichte) durchgeführt, ein Verfahren, welches die Abschn. 119 erwähnten Reimkünsteleien von Adam de la Hale und Adenet nach sich zog.

136. Im Allgemeinen gilt bei der Assonanz wie bei dem Reim die Regel, dass die männliche und weibliche Gattung derselben scharf auseinander gehalten werden, sowie dass — was übrigens für das Französische selbstverständlich ist — auch die nachtonigen Vokale weiblicher Assonanzen identisch sein müssen. Doch gestattet sich der Italiener von der letzteren, der Spanier und Portugiese von beiden hier und da Abstand zu nehmen (vgl. Abschn. 34).

137. Der Hauptnachdruck wird bei der Assonanz auf grösstmögliche Gleichheit der Tonvokale hinsichtlich ihrer Qualität gelegt. Daher ist es denn auch im Allgemeinen unzulässig, einfache Vokale mit Diphthongen oder Nasal-Vokalen assonieren zu lassen. Einzelne Ausnahmen mögen immerhin vorkommen, meistens sind es aber nur scheinbare. Abgesehen von den nicht seltenen Fällen, in denen Textverderbnis vorliegt, bietet das Schriftbild oft Diphthonge, für welche die Sprache entweder noch keine diphthongische Geltung kennt, oder für welche sie dieselbe bereits aufgegeben hat. Wenn in der Eulalia *tost* : *coist* assoniert, so wird für *coist* noch kein diphthongisches *oi* anzunehmen, das *i* vielmehr konsonantisch zu sprechen sein, ebenso wie wahrscheinlich im Worte *dreit* in den Eiden. Die vielen Fälle, in welchen einem *ai* der Schrift ein *è* der Sprache entspricht, bedürfen keiner besonderen Erwähnung. Vielfach ist es natürlich wegen dialektischer Verschiedenheiten schwierig eine sichere Entscheidung zu treffen, z. B. wenn es sich darum handelt, ob *ai* diphthongisch oder *a* ausgesprochen wurde, sobald es mit reinem *a* in Assonanz gebunden auftritt. Wo dagegen eine prinzipielle Scheidung von reinem und nasalbeeinflusstem Vokale in der Assonanz nicht durchgeführt ist, wird man von einer nasalen Aussprache des betreffenden Vokals überhaupt nicht reden dürfen. Für die Nasalierung wie für die Diphthongierung muss man eben stets im Auge behalten, dass sie weder für alle Vokale noch auch in allen Gegenden gleichzeitig durchgedrungen ist, und dass der beste Gradmesser, wie weit sie in einem Dialekt zu einer bestimmten Zeit vorgeschritten sind, gerade in den Assonanzverhältnissen einschlägiger Gedichte zu erblicken ist. Leider giebt es nun gerade aus der älteren Zeit französischer Poesie kaum ein umfangreiches Werk, das nicht die Spuren jüngerer und fremdartiger Überarbeitung an sich trüge. Nichtsdestoweniger behält der Gradmesser selbst darum theoretisch seine volle Bedeutung. Tobler (Versbau[2] S. 141 ff.) scheint mir in der Zulassung von Bindungen zwischen Diphthongen und einfachen Vokalen gerade deshalb zu weit zu gehen, weil er den hybriden Charakter der Überlieferung in den von ihm angezogenen Fällen ausser

Acht lässt. Der Inf. *faire* wird in die *a . . e* Assonanz des Roland erst von einem Überarbeiter statt ursprünglichen *face* 's hineingebracht sein; *Autres* im Cor. Loois: *a . . . e* kann einfach jüngere Schreibung für *altres* sein, demnach nicht die Bindung von *áu* mit *a* erweisen u. s. w.

138. Allgemeines Einverständnis herrscht darüber, dass im grossen und ganzen die Assonanzen dem Lautwerte der Tonvokale viel mehr gerecht werden, als ihre zum grossen Teil nur historisch überkommene schriftliche Wiedergabe, ja dass sie uns sicheren Aufschluss über einige Lautunterschiede gewähren, von deren Vorhandensein die letztere nur dunkele und verworrene Andeutungen giebt. Es sei nur an die drei verschiedenen betonten *e* des Altfranzösischen erinnert, von denen das eine (= lat. $\check{e}^{cc}$) aber früh mit *è* (= lat. $\bar{e}^{cc}$) zusammenfiel. Fast allein die Assonanzen können über das Vorhandensein jenes ersten *e* Aufschluss geben, wie sie es auch gewesen sind, welche Böhmer zu seiner Entdeckung geführt haben. Minder sorgfältig hinsichtlich der Auseinanderhaltung der Vokalnuancen insbesondere von *é* und *è*, *ó* und *ò* verfahren in ihren Reimen nur die Italiener, Catalanen und, wie es scheint, auch die Rumänen. Für die Italiener kommt dabei in Betracht, dass sie am frühesten und durchgreifendsten die einfache Assonanz durch den Vollreim ersetzt haben. Nicht hierher gehören wohl die sogenannten *rimes normandes*, welche sich im 16. u. 17. Jh. nach Deimier 1610 S. 57 z. B. bei Ronsard und Malherbe finden (*abimer : Mer; Enfer : philosopher*). Sie erklären sich besser durch teils archaische teils dialektische Aussprache.

139. Assonanz wie Reim dient fasst ausschliesslich zur Verknüpfung der Versschlüsse. Für eine bewusst durchgeführte Binnen-Assonanz, d. h. eine Bindung auch der Reihenschlüsse untereinander und mit den Versschlüssen hat sich bisher nur ein augenfälliges Beispiel in der altfr. Chanson von *Aye d'Avignon* 2327 ff. gefunden (Vgl. Zs. IV 101) und auch in ihm handelt es sich nur um einen Anlauf zu dieser Künstelei, von dem der Dichter bald wieder Abstand genommen hat. Die von Otten (Cäsur im Afr. S. 11) angeführten weiteren Belege können höchstens als Binnenreime gelten, auch erstreckt sich in ihnen die Reihen-Bindung nur auf wenige Verse. Der von Träger (Gesch. d. Alex. S. 58) angeführte Fall aus dem Mirakel von Theophile ist eher als eine Spielerei nach Art der grammatischen Reime aufzufassen, da es sich dabei um verschiedene Formen von *baillir* handelt. — Sehr wunderbar wäre es, wenn die Spanier nicht öfter auf Binnenassonanzen verfallen sein sollten. Leider fehlen auch hierfür, wie sonst, bis jetzt die Spezialermittelungen. — Als bedeutungsvoll wurde endlich bereits hervorgehoben (Abschn. 130), dass schon der Refrain des Augustinischen Psalmen eine ganz korrekte Binnenassonanz aufweist.

XII. REIM.

140. Dass der romanische Reim nichts weiter als eine vervollkommnete Assonanz sei, wurde bereits erwähnt. Demgemäss lässt sich auch beobachten, dass man in assonierenden Tiraden frühzeitig begann wirklich reimende Versausgänge gruppenweise zusammenzustellen und danach eine assonierende Tirade in mehrere reimende zu zerlegen. Recht interessante Belege hierfür bieten bereits das alte provenz. Boethiuslied sowie das franko-prov. Alexanderbruchstück. Von einer selbständigen Erfindung des Reimes seitens der Franzosen, wovon einige ältere Metriker (so die *Autre art poet.*, ein Auszug aus Sibilet und noch Deimier 1610 S. 40; vgl. Rucktäschel S. 37 Ch. II) fabeln kann daher ebenso wenig die Rede sein, wie

von einer Entlehnung desselben von den Arabern, welche später ebenfalls ohne jedwede nähere Begründung angenommen wurde.

141. Je nachdem der Reim auf dem Gleichklang des oder der auslautenden Vokale oder auf dem von Vokal und Konsonant oder Vokalen und Konsonanten beruht, haben wir einen einfachen (männlichen oder weiblichen) Vokalreim oder einen vokalisch-konsonantischen Reim vor uns. Für den Altfranzosen genügen beide, ja es laufen noch vielerlei Unreinheiten der konsonantischen Reimbestandteile mit unter und erinnern ihrerseits an die Herkunft aus der Assonanz. So reimt der Bearbeiter der *Ars amatoria* Ovid's, Elie z. B. 324 f.: *bataille : visnaige*. (Vgl. S. 70 d. Ausg. No. 15). Viel weiter in seinen Anforderungen ging dagegen der Neufranzose, wieder hauptsächlich im Anschluss an Malherbe und Deimier 1610. Die strengsten Vorschriften der Theoretiker verlangen nicht nur vollkommenen vokalisch-konsonantischen Gleichklang sondern auch ein gleiches schriftliches Bild der Reimsilben, d. h. den Reim nicht nur für das Ohr, sondern gleichzeitig auch für das Auge; mindestens aber sollen nur solche Wortausgänge miteinander reimen, welche im Falle der Bindung gleich lauten. (Vgl. Tobler[2] S. 114). Letztere Bestimmung erklärt sich daraus, dass die Erfordernisse des korrekten neufranzösischen Reimes im 16. Jh. festgestellt wurden, zu dieser Zeit aber die fraglichen Endkonsonanten am Satzende noch nicht verstummt waren.

142. Aber frühzeitig machte sich bereits im Altfranz. das Bestreben geltend die einfachen Vokal- und vokalisch-konsonantischen Reime zu vervollkommnen und zwar durch Hineinziehen vortoniger Laute in den Gleichklang, das Bestreben also nach sogenannten *rimes riches*, welchen Ausdruck ich zuerst bei Ronsard *Abregé* S. 356 verwandt finde. Schon die mittellateinischen Dichter bekunden eine ähnliche Neigung. Offenbar wollte man dadurch den Reim deutlicher in das Ohr fallen lassen. Bei den weiblichen Reimen erschien das Bedürfnis dazu weniger dringend und möglicher Weise gaben gerade sie als ihrer Natur nach zweisilbige Reime den Anstoss auch die männlichen Reime zu 2-silbigen auszugestalten; denn bezeichnend genug galten im Mittelalter und noch für Fabri (ed. Héron II 23) die gewöhnlichen weiblichen Reime ebenso für leoninische wie die 2-silbigen männlichen Reime. Bedenken wir nun, dass der männliche Reim nur bei Nord- und Süd-Franzosen entschieden vorwiegt, während er in Italien geradezu die Ausnahme bildet, so verstehen wir leicht, warum fast nur in Frankreich ähnlich wie im Mittellatein das Verlangen nach Reimverstärkung hervortrat und warum hier noch heute die Verwendung reicher Reime in bestimmten Fällen obligatorisch ist. In den einreimigen Tiraden der Volksepen ist natürlich von derartigen Neigungen noch nichts zu spüren, auch die oft recht ausgedehnten Reimketten der altfranz. Lyrik liessen keine strenge Durchführung reicher Reime zu. Erst die Reimschmiede des 15. Jh. mühen sich auch in ihren lyrischen Gedichten ab, thunlichst vollkommene Reime anzuwenden. Sehr früh zeigt sich dagegen die Vorliebe für reiche Reime in der im Altfranzösischen so beliebten Reimpaarpoesie. Hier war auch eine stärkere Hervorhebung des Reimes um so mehr am Platze, als in Folge des häufigen *Enjambement* von der ersten zur zweiten Zeile des Reimpaares der Reim wenig hervortrat. Über die Ausdehnung des reichen Reimes und seiner verschiedenen Abarten im Altfranz. besitzen wir eine sorgfältige Spezialarbeit von E. Freymond (Zs. VI). Schon eins der ältesten Reimpaargedichte, die Brandanlegende aus dem Anfang des 12. Jh. hat den reichen Reim grundsätzlich verwandt und zwar nicht nur den einfachsten, wie er noch der heutigen französischen Dichtung geläufig ist (d. h. den, wonach

der dem Tonvokal zunächst voraufgehende Konsonant ebenfalls übereinstimmt), sondern auch den männlichen leoninischen Reim. (Das Nähere hierfür s. bei Birkenhoff in Ausg. und Abh. XIX S. 23 ff.). Allgemein wurde die Künstelei erst mit dem Ende des 13. Jh. und blieb dann bis zum Ende des 15. Jh. in der Mode. Während dieser Periode galt der möglichst vollkommene Reim als das wesentliche Kriterium für die Wertschätzung eines poetischen Werkes. Noch Fabri 1621 legt grossen Wert auf leoninische Reime, während Fauchet für diese Künsteleien bereits so wenig Verständnis zeigt, dass er (Rec. S. 80) sagt: *Par le propos duquel Fabry t'appren que la Leonine estoit ce que nous appellons ryme riche.* Gautier de Coincy, Baudouin de Condé, Cretin sind die Dichter, welche in dieser Beziehung die grössten Kraftleistungen aufzuweisen haben.

143. Neben den einfachen reichen Reimen *(rimes consonantes)* verwandten die französischen Reimkünstler nicht nur leoninische, sondern sie dehnten den Gleichklang auch noch über die vorletzte Silbe aus, indem sie auch Reime wie *lance: balance, felicité: ferocité, utilité: tranquilité* mit Vorliebe bildeten. Weiterhin brauchten sie auch gern in beiden Versen dasselbe Reimwort, meist allerdings so, dass es in beiden Zeilen eine deutlich verschiedene Bedeutung hatte z. B. *ferme* Adj.: *ferme* Praes. Ind. Auf dasselbe kommt es heraus, wenn man das Simplex mit einem Kompositum oder zwei Komposita untereinander reimen liess z. B. Durmart 763, 8819 *metent: entremetent, avoiés: desvoiés,* oder wenn an Stelle des einen Reimwortes ein zusammengesetzter Wortkomplex tritt: *loge: lo je, aportas: a port as, volagement: vol a je ment (Guill. d'Angl.* 111, Gaut. de Coincy 741, 152; 422, 220; vgl. Tobler ^{2}125, 133). Reime der letzten Art werden in der gewöhnlichen neufranzösischen Metrik als *rimes equivoques* oder *equivoquées* bezeichnet. Schon Gautier de Coincy S. 377 Z. 92 verwandte denselben Ausdruck und zwar für die Mehrzahl der vorerwähnten Reimspielereien. Jacobus Magnus gilt der equivoke Reim noch als der vollkommenste. *(La seconde regle si est que les rimes de tant sont meilleures que les dictions finables s'entreressemblement plus, et pour tant dit l'on que la meilleure rime qui soit c'est par equivoques* bei Langlois S. 21 f.) Der im strengen Gegensatz zu all diesen vervollkommneten Reimarten stehende schlichte Vokalreim *(rithme caudaire)* gilt bereits Fabri II 27 als *basse,* die heutige Metrik nennt ihn bekanntlich *rime pauvre* (zuerst in: *Escole de Muses* 1656 S. 25).

144. Zu den angeführten Reimspielereien gehören auch die Fälle, in welchen der oder den eigentlichen Reimsilben noch andere voraufgehen, die lediglich untereinander assonieren. Tobler^{2} S. 135 hat dafür den Namen »Doppelreim« vorgeschlagen, während Freymond (Zs. VI 35) sich für die Bezeichnung »paronymer Reim« aussprach. Mir will die Benennung »Assonanz-Reim« passender erscheinen, weil er das Wesen der Erscheinung sachlich genauer hervortreten lässt. Als Beispiele dienen Dolop. 1011, 1579:

li rois **sens** *et* **savoir** *cest* **don** *ne nos* **changiez**
puissance et **avoir** *prions ke vos* **mengiez**

Die Bezeichnung Doppelreim würde besser auf die von französischen Metrikern (z. B. Fabri ed. *Héron* II 45) *»rimes courounnées«* benannte Künstelei passen z. B. auf folgenden in der *Moralité de la mere et de la fille* begegnenden Fall (s. Fournier *Théatre fr. avant la ren.* 387, 2): *Que feras-tu, pauvre et infame femme? Tu souffriras huy grant laidure dure. Plus ne seras nommée d'ame dame. Mort tient sur toy trop sa morsure sure, Ton corps ira à corrompure pure; A ce jour d'huy toute lyesse lesse. Nul n'est vivant qui me procure cure; Car aujourd'huy trop ma noblesse blesse.* (Vgl. Julleville *Les comédiens* S. 129 Anm. und *Anc. poés. fr.* Bd. XIII S. 387 ff.).

145. Auch die altprovenzalische Lyrik kennt den reichen Reim und seine verschiedenen Abarten, den leoninischen und equivoken, ja höchst wahrscheinlich haben die Nordfranzosen die meisten der hierher gehörigen Künsteleien den Provenzalen abgelernt. In den *Leys d'Amors* (S. 154) begegnen wir folgenden Ausdrücken: für den männlichen einfachen Reim *rim sonan legal* (im Gegensatz zu *rim sonan bord*, der Assonanz; F. Wolf, Studien S. 253 irrt also, wenn er *rim sonan* schlechthin = Assonanz setzt. Nur mit dem Zusatz *bord* versehen vermag der Ausdruck diesen Begriff wiederzugeben), welcher *se fay tostemps ab accen agut* (während die Assonanz auch *ab accen lonc*, d. h. weiblich sein kann); für den einfach-reichen männlichen Reim: *rim consonan legal;* für den gewöhnlichen weiblichen und für den zweisilbigen männlichen Reim: *rim simple leonisme ab accen greu* (d. h. mit nachtoniger Schlusssilbe) oder *ab accen agut;* für die noch weiter nach vorn ausgreifenden Reime: *rims perfiegtz leonismes ab accen greu* oder *agut* und *rims mais perfieytz leonismes*. Bezeichnend genug bedient sich der älteste französische Metriker Eustache Deschamps im wesentlichen derselben Terminologie.

146. Bei den älteren provenzalischen Dichtern sind die reichen Reime und ihre Abarten selten, häufiger dagegen die equivoken Reime. Vor allem beliebt waren aber von früher Zeit an die sogenannten *rims cars*, die schweren Reime, deren Reimworte wegen ihrer Seltenheit an die Kunstfertigkeit der Dichter starke Anforderungen stellte. Eine ganze Kunstrichtung der provenzalischen Lyrik ist durch diese Reimart ins Leben gerufen worden. Dichter wie Raimbaut d'Aurenga, Guiraut de Bornelh und Arnaut Daniel sind ihre Hauptvertreter, ja bereits Marcabrun versuchte sich in dieser Künstelei. Ein Wilhelm IX zugeschriebenes Lied mit schweren Reimen und noch anderen auffälligen Eigenheiten ist aber wahrscheinlich erst viel später entstanden (Vgl. Abschn. 190 u. Römer in: Ausg. u. Abh. XXVI § 86). Das hohe Ansehen, dessen sich die provenz. Dichtung alsbald auch ausserhalb Südfrankreichs erfreute, ist besonders in Italien gerade auf die spielende Handhabung der *rims cars* seitens der hervorragenden Trobadors zurückzuführen.

147. Eine lehrreiche Darstellung der Reimkunst der Trobadors gab Bartsch im Jahrb. Bd. I, auch die selteneren Reimspielereien sind dort bereits genügend zur Geltung gebracht. Es sei daher hier nur an die häufige Verwendung derselben Reimsilben in mehreren Gedichten erinnert. Sie hat sogar zur Wiederholung der gleichen Reimworte eines ganzen Gedichtes noch dazu in vollkommen gleicher Reihenfolge geführt (Vgl. darüber Zs. IV 102). Diese letztere Spielerei hat auch anderwärts Nachahmung gefunden (Vgl. Absch. 184). In Nordfrankreich erwähnt Du Gardin 1620 einen *Petit Puy* oder *Puy d'Eschole*, dessen Prinz eine Woche vor der Preisverteilung drei oder vier bestimmte Reime angab, zu welchen zuerst eine grosse, dann eine kleine Ballade zu dichten war. (Vgl. auch: *L'escole des Muses* 1656 S. 94 f. u. De la Croix *L'art de la Poesie* 1694 S. 220). Noch im 18. Jh. dichtete man Sonette *à bouts rimés* d. h. auf gegebene Reimketten, aber schon de Hamilton bemerkt: *Que le sonnet à bouts-rimésAvec ses agrémens postiches L'anagramme et les acrostiches, Du bourgeois toujours estimés, Chez le bourgeois sont renfermés, Parmi ses effets les plus riches; Et dans cette cour supprimés Vont sous campagnardes corniches Sécher dans les poudreuses niches De quelques recueils enfumés* (s. *Eléments de poésie fr.* II p. 197). Ähnliche Reimscherze bilden auch bei uns noch jetzt die Unterhaltung vergnügter Gesellschaften. Natürlich ist die sorgfältige Beachtung der Verwendung gleicher Reimsilben in mehreren Gedichten sowohl für die Litteraturgeschichte

wie für die Textkritik öfters höchst wertvoll, ermöglicht sie doch hier und da allein die Chronologie eines Gedichtes näher festzustellen, die Identität zweier unter den Namen verschiedener Dichter überlieferter Lieder zu erkennen (z. B. Guillem de S. Leidier 15 nach *f* und Bernart de Veut. 34 nach *V.* (Vergl. dazu P. Meyer *Dern. Troub.* S. 28 u. Jahrb. XI 60, XIV 294), und alle Zweifel über die strophische und metrische Form eines unvollständig und entstellt überlieferten Textes zu heben (Vgl. z. B. die Tenzone zwischen Maistre und Fraire Berta bei: Selbach in Ausg. u. Abh. LVII S. 102 u. 96 unten).

148. Die übrigen romanischen Völker scheinen den reichen Reim und dessen Abarten nur vorübergehend und unter Einwirkung namentlich der späteren provenzalischen Meistersinger verwandt zu haben. Zeitweilig waren aber equivoke und schwere Reime in Italien und Spanien doch recht beliebt (Vgl. F. Wolf: Studien S. 210 Anm. 2, 3.). Auch in der altportugiesischen Kunstpoesie finden sich viele Gedichte, in denen namentlich der equivoke Reim im Übermass verwandt wurde (vgl. z. B. *Canz. Colocci-Brancuti* n⁰ 177). In dem *Trattato di poetica portoghese* (ed. Monaci in: *Miscellanea de filol. e ling.* S. 422) werden diese und ähnliche Künsteleien als *Dobre* und *Mordobre* bezeichnet.

149. Weit seltener stellt sich neben dem Reim am Versschluss auch noch ein Binnenreim ein, d. h. die Bindung des Schlusses der ersten Reihe mit dem der zweiten, oder des Versschlusses mit dem nächstfolgenden Reihenschlusse oder endlich mehrerer erster Reihenschlüsse unter einander. Nur ganz vereinzelt begegnen auch Binnenreime im Innern der einzelnen Reihen (z. B. geht bei Serveri 15 die erste Silbe sämtlicher Strophen auf *otz* aus). De Leys d'Amors (I 124) nennen alle Arten der mit Binnenreimen ausgestatteten Verse *bordos enpeutatz*, während sie den Binnenreim selbst als *rim fayshuc* bezeichnen (I 131, 140 III 68 ff. u. 364). Die entsprechenden französischen Ausdrücke sind *vers batelés, rime batalée* (Vgl. Canel *Recherches sur les jeux d'esprits* etc. Evreux 1867 S. 147). Allerdings scheint bei Fabri II 15, 5; 92, 6 *rithme batelee* noch eine vagere Bedeutung zu haben. Sibilet (ed. 1573 S. 176) braucht aber *ryme batelée* schon ausdrücklich für Binnenreim. Eine besondere Abart der *vers batelés* bilden die von *Tabourot* (*Bigarrures* Cap. 18) beschriebenen *vers couppez*, in welchen die untereinander reimenden ersten Versteile einen selbständigen und zwar einen dem der vollständigen Verse entgegengesetzten Sinn ergeben. Im Italienischen endlich heisst der Binnenreim *rima al mezzo*. Die Vorliebe für diese Spielerei kam in Frankreich im 16. Jahrh. aus der Mode und Deimier 1610 S. 64 spricht sich ausdrücklich gegen alle Arten von Binnenreimen, für welche er übrigens keine bestimmte Bezeichnung verwendet, aus.

150. Namentlich wenn es sich um Reime zwischen den Reihenschlüssen einer Langzeile handelt, ist es schwierig den Binnenreim vom Versschlussreim zu unterscheiden, und falls derselbe prinzipiell durch ein ganzes Gedicht durchgeführt ist, wird man sogar meist gut daran thun überhaupt keine Langzeilen als vom Dichter beabsichtigt anzunehmen, sondern einfache Kurzzeilen, mögen diese auch immerhin erst durch Zerlegung von Langzeilen entstanden sein. Eine solche Entstehung lässt sich allerdings hier und da nachweisen. Z. B. für die Strophenform von Marcabrun 24 durch Vergleichung mit der Strophenform von Wilhelm IX 3 (Vgl. Maus n⁰ 18, 4 und 40, 2. Die letztere lautet: $a_{11}\, a_{11}\, a_{14}$, die erstere $\underbrace{\alpha^3\, \alpha^4\, a^4}_{11}\ \underbrace{\beta^3\, \beta^4\, a^4}_{11}\ \underbrace{\gamma^3\, \gamma^4\, a^7}_{14}$). Bei anderen *rimes brisées* fühlte man die Herkunft noch durch (Vgl. z. B. den Abschn. 75 angeführten Beleg sowie

die auf zwei 14-Silbner zurückführende Schweifreimstrophe $a_8 a_4 b_7 c_8 c_4 b_7$ in dem fr. Volkslied *L'amye loyalle* nebst *Reponse: Je consens Que tout leur sens Ont perdu ces amoureux Qui esprits sont des esprits Qui les font si malheureux etc.* in: *Ample Rec. des Chansons* Lyon 1579 f. 37 v[0] vorh. in Wiesbaden: N.D. 1. 1161). In Gedichten, deren Strophen abgesehen von den Binnenreimen aus lauter gleichlangen Versen bestehen, giebt sich ebenso der Binnenreim als sekundärer Schmuck zu erkennen. Z. B. in Guillem de la Tor 6 (*Parn. Occ.* S. 379 f.), auf dessen Binnenreime bereits Diez (Poesie S. 97) hingewiesen hatte. Ähnlich Serveri 15 (Bartsch: Chr.[4] 289 f.), wo aber zu den zwei Binnenreimen noch je ein Binnenkorn in Z. 1 u. 2 jeder Cobla hinzukommt.

151. Unzulässig ist es dagegen die 6-Silbner-Reimpaare in Gedichten wie dem Cumpot Philipp's de Thaun als durch Zerlegung aus 12-Silbnern entstanden auszugeben. Müsste doch den zu Grunde liegenden 12-Silbnern der Versschlussreim völlig gefehlt haben, während die romanische Verskunst ältester Zeit gerade reimlose Verse gänzlich meidet. Überhaupt lässt sich der Binnenreim in der nichtlyrischen Poesie nur selten beobachten, wiewohl die Leys (I 126 und 140) ihn gerade in den *novas rimadas* für zulässig erklären. Nahezu durchgeführt ist er aber z. B. in der Lyoner Bearbeitung eines Teils von Ramon Feraut's *Vida de S. Honorat* (*Giorn. di fil. rom.* I 216 ff.). Hier werden die Reihenschlüsse unter einander gebunden, so dass unter Berücksichtigung der Versschlussreime Kettenreime (*a b a b*) entstehen. Dieselbe Art Binnenreime zeigen auch eine Anzahl spätere spanische Romanzen, ebenso die Alexandriner-4-Zeilen von Messire Thibaut's *Roman de la Poire*. Sporadisch begegnet der Binnenreim in dem alten prov. Glaubens- und Beichtbekenntnis (Vgl. Zs. X 153 ff.), sowie in verschiedenen franz. Dramen des 15. Jh. z. B. im *S. Didier* S. 1, 9, 24 etc. im Anfang von *S. Quentin* u. s. w. Nur zufällig hat er sich jedoch wohl eingestellt: *Aliscans* 1538 ff., *Huon* 395 ff. (vgl. indessen den deutlichen Beleg einer Binnenassonanz in Abschn. 139). In der italienischen Lyrik findet sich die *rima all mezzo* anfangs nur spärlich, bei Dante 3 bis 4 Mal, bei Petrarca sogar nur in der Canzone *Vergine bella*. Spätere Dichter, besonders Pucciandone Martello da Pisa, überladen aber ihre Gedichte geradezu mit solchen Zierraten, im 17. Jh. kam nach dem Dichter Lodovico Leporeo für solche Verse der Name *leporeambici* auf (Vgl. Blanc: Gr. S. 733).

152. Ausser dem gewöhnlichen Binnenreim existiert auch noch ein gehäufter, bei dem jede Verssilbe mit der entsprechenden des folgenden Verses reimt. Solche *rims serpentis* oder *coblas serpentinas* erwähnen bereits die Leys d'Amors I 172 und 250. Auch in der französischen Dichtung giebt es derartige Versuche. G. Paris (Rom. VI 623) führt einen von Cretin und folgenden von dem zeitgenössischen Dichter Marc Monier an:

Gall, amant de la reine alla (tour magnanime)
Gallament de l'Arène à la Tour Magne à Nime.

Auf eine ähnliche Spielerei laufen die *rim retrogradat per dictios* der Leys (I 180) heraus, von denen Tobler zwei altfranzösische Beispiele nachweist: Lyoner Ysopet 1973-8 und Jean de Condé II 143.

XIII. AUFEINANDERFOLGE DER REIME UND ZAHL DER DURCH EINEN REIM VERBUNDENEN ZEILEN.

153. Das im Neufranzösischen herrschende Gesetz, wonach ein beständiger Wechsel männlicher und weiblicher Reime erforderlich ist, wurde

schon bei Besprechung der Versschlüsse (Abschn. 119 ff.) erörtert. Eine andere Künstelei in der Aufeinanderfolge der Reime ergiebt sich aus einer bewussten Abwechselung der Reimvokale. Für das volkstümliche Epos wird man entgegen der Annahme Grävell's (Charakt. der Personen im Rol. S. 152, wonach anfangs die Wahl der Assonanz-Vokale sich grossenteils nach dem Inhalte der Erzählung gerichtet hätte, so dass z. B. das dumpfe *u* Schmerz, das helle *i* Freude angezeigt hätte) eine solche Lautmalerei nicht zugeben können, wohl aber für die kunstmässige Lyrik. Bartsch hat im Jahrb. I 187 f. verschiedene Belege aus den Dichtungen der Trobadors beigebracht. Die beweiskräftigsten sind natürlich die, in welchen die verschiedenen Reimsilben bis auf den Tonvokal übereinstimmen und in welchen der Reihe nach sämtliche Vokale vom Dichter verwandt werden, wie das z. B. in einem Bernart de Pradas zuerkannten Gedichte (B. G. 65, 1, abgedr. B. D. 142 f.) der Fall ist. Zu ihm sind folgende Reimworte verwandt:

Kobla 1: *certa, fe, te, a, vi, gazardo, pro, traï, cru, pru;*
» 2: *vas, bes, merces, sobeiras, fis, doptos, pros, conquis, dejus, reclus;*
» 3: *dan, enpren, talen, avan, ten, fron, son, repren, prion, mon;*
» 4: *val, auzel, apel, mal, gentil, vol, sol, mil, ordil, s'orgol;*
» 5: *esgar, fer, er, trobar, dezir, amor, gensor, aucir, rancur, atur.*

Nur in Kobla 3 und 4 wusste also der Dichter die Vokalreihe nicht durchzuführen. Etwas einfacher gestaltet sich die Spielerei bei Daude de Pradas 8, wo die Reimsilben *utz, itz, itz, utz, otz, otz, etz, atz, etz, atz* in allen vier Strophen in gleicher Reihenfolge wiederkehren. Unvollkommener und doch zugleich gekünstelter ist die Klangmalerei in einem Gedichte von Raimon Jordan (B. Gr. 404, 13, gedr. v. Appel: Prov. Inedita S. 291), wo nacheinander folgende Reimsilben auftreten:

Kobla 1. 2: *ert, ert, arta, ars, ars, arta;*
„ 3. 4 *art, art, ansa, ut, ut, ansa;*
„ 5. 6 *ort, ort, ensa, ir, ir, ensa.*

Der Erfinder der hier erörterten Reimkünstelei scheint Jaufre Rudel zu sein. Sämtliche Strophen eines seiner Gedichte (ed. Stimming n° VI S. 54) zeigen nämlich das Reimschema, *i, a, a, i, i, a* und Bernart de Pradas lehnt sich an dieses Gedicht ausdrücklich in seinem vorerwähnten Gedichte an (Vgl.: *Amada l'ai pos anc nol vi* Kobla 1, 5 mit: *amor . . . d'aisella que anc non vi* Jaufre Kobla 2, 4). Ähnliche Reimspielereien finden sich natürlich auch in der altfranzösischen Lyrik (Vgl. z. B. die anonyme Chanson in *Roman.* XV 250) und von den Romanen lernten sie auch die mittelhochdeutschen Dichter. So reimt Walther v. d. Vogelweide in: *Diu werlt was gelf, rôt unde blâ* die 7-zeiligen Strophen der Reihe nach auf: *â, ê, î, ô, û.* (Archivar Koppmann hat in einer Übersetzung dieses Liedes noch zwei weitere Strophen auf *au* und *ei* hinzugedichtet). Sonst werden heute derartige Reimkunststückchen bei uns wohl nur im Interesse komischer Effekte versucht (Vgl. z. B. eine derartige 10-Zeile und ein Sonett in den Fliegenden Blättern 1886 S. 15 u. S. 149). — Auch die spätere französische didaktische Poesie hat sich in diesem Vokal-Wechsel versucht, so z. B. *L'An des sept dames* von 1503 (ed. Ruelens und Scheler Bruxelles 1867) in den den Wochen 38—42 gewidmeten *Huitains.*

154. Eine dritte Künstelei in der Aufeinanderfolge der Reime bilden die sogenannten grammatischen Reime. In ihnen gehören die entsprechenden Reimworte mehrerer aufeinander folgender, im übrigen verschiedenartiger Reime wirklich oder scheinbar demselben Wortstamme an. Diese

Künstelei tritt in der Regel zugleich mit reichen und equivoken Reimen, aus welchen letzteren sie ja hervorgegangen ist, auf und wird hier und da auch auf das Innere der Verse ausgedehnt, ohne dass dann die betreffenden Worte eine wirkliche Reimbindung aufweisen. Als Beispiel für die letztere Art kann das Lied 19 von Sordel oder Lied 4 von Guillem Ademar dienen: *Comensamen comensarai Comensan mas comensar sai D'un vers ver vertadier verai, Ans vei verament i veirai* u. s. w. Ein portug. Beispiel steht im *Canzon. Colucci-Brancutti* n° 231, französische z. B. im *Ipomedon* 8573 ff., 9121 ff. (Vgl. dazu *kultust qui cupita cupiens cupienter cupit.* Ennius *Tragg.* 389). Beispiele ersterer Art sind auf provenzalisch-franz. Gebiete sehr häufig. Ein portug. Beispiel s. n° 567 des *Canzon. Vaticano.* Mit der Verpönung des equivoken Reimes verschwindet in Frankreich zugleich der grammatische. Hier möge nur auf einige besonders auffällige Belege hingewiesen werden, so auf No. 60 der Hs. Digby 86 (S. 82 meiner Beschreibung = Barbazan Méon Fabl. III 446) und auf ein *Anecdota litteraria* S. 54 von Th. Wright mitgeteiltes Gedicht. Auch im *L'an des sept dames* in den sieben Huitains der Woche 51 ist der grammatische Reim durchgeführt und in Huon de Mery's *Tournoiement* begegnen mehrere Stellen, in welchen er durch eine ganze Anzahl Reimpaare hindurch fortgesetzt ist, so Z. 1299 ff., 1405 ff., 1663 ff. (Vgl. S. 12 der Prolegomena in Wimmer's Ausg. Marburg 1886). Offenbar verwandten die höfischen Dichter diese und die früher erwähnten Künsteleien gern um Kraftstellen hervorzuheben (Vgl. Durmart 14287—14346 und die 40 Schlussverse, *Cleomades* 18595 ff., Griseldis-Drama 357 ff.). Adenez li Rois brachte den grammatischen Reim sogar im Karlsepos zur Anwendung, indem er sowohl in *Berthe* wie in *Bueve* fast jeder männlichen Tirade eine genau entsprechende weibliche folgen liess. Dieselbe Künstelei findet sich schon in circa 1500 Zeilen des *Roman d'Alixandre* (S. 459—500 d. Ausg. Michelant's) und in Tirade 7—10 des mehrfach erwähnten Makkabäerbruchstücks (Vgl. P. Meyer *Alexandre le Grand* II S. 196). Beispiele grammatischen Reimes aus der provenzalischen Lyrik teilte Bartsch im Jahrb. I 189 ff. mit. Besonders bezeichnend ist Aimeric de Pegulhan 25, welches Guillem Anelier 4 nachahmte (Vgl. Zs. IV 102 f.); sowie Arnaut Catalan 2. Vgl. ausserdem noch Guir. d'Espanha 1 und Grimoartz 1.

155. Die Zahl der durch Reim verbundenen Verse ist eine sehr verschiedene. In der erzählenden höfischen und didaktischen Dichtung der Franzosen und Provenzalen beschränkt dieselbe sich von ältester Zeit an aber meist auf zwei und zwar müssen diese Verse sich unmittelbar folgen. Auch in den rumänischen Volksliedern ist die paarweise Bindung die beliebteste doch finden sich darin auch drei und mehr Zeilen durch gleichen Reim gebunden (Vgl. z. B. die Ballade 45 in Alexandri's Sammlung). Selten sind die Reimpaare bei den Italienern, etwas häufiger bei den Spaniern und Portugiesen. Bezeichnet werden sie von den Italienern als *rime accopiate,* von den Spaniern als *versos pareados* (Vgl. F. Wolf: Studien S. 252 Anm.), von den Provenzalen als *rims caudatz* (vgl. *Leys* I 168, 238), von den heutigen Franzosen als *rimes plates* (so schon von Bouchet, vgl. Abschn. 119, und in Fauchet's Rec. S. 80) oder *suivies* (so zuerst, wie es scheint in De La Croix's *Art de la poësie fr. et lat.* Lyon 1694 S. 66). Froissart nennt sie im *Tresor amoureux* (ed. Scheler III 122, 186) *lignes couplettes.* Molinet (= H. de Croy) Bl. 3 r° spricht von einer *autre taille de rigme qui se nomme doublette la plus facile et commune que l'on puist faire. Et se peut faire en toutes quantités de sillabes et le plus souvent en huit ou en neuf sillabes. De ceste maniere de rigme est composé le*

Romant de la Rose. In der That bestehen die französisch-provenz. Reimpaare älterer Zeit fast ausschliesslich aus 8-Silbnern, Beispiele für 10- und 12-Silbner-Reimpaare sind Abschnitt 62 angeführt. Erst seit der Renaissance aber werden sie zur Regel in der gesamten nicht lyrischen Poesie.

156. Mehr als zwei Verse in unmittelbarer Aufeinanderfolge finden sich in älterer Zeit gleichfalls nicht selten, besonders beliebt waren die 1-reimigen (*continuadas* der *Leys* I 238, 170) 4- oder 5-Zeilen (Vgl. Abschn. 61). Für die volkstümlichen Dichtungen der Spanier endlich ist die Verbindung einer beliebigen Anzahl Verse durch eine Assonanz charakteristisch. Dasselbe gilt für das mittelalterliche Epos der Franzosen, natürlich treten hier an Stelle der assonierenden im Laufe der Zeit die Reim-Tiraden (*laisses monorimes*). Im Laufe des 15. Jh. kamen diese aber mit dem Epos selbst aus der Mode. Fabri (ed. Héron S. 29 f.), der erwähnt, dass in ihnen *les anciens livres et romans ont esté escriptz*, fügt allerdings hinzu: *et encores de present, moralitez et plusieurs liures sont faictz de celle taille. Et maistre Alain en faict iusques à XXIIII* (l. *XXVI*) *en son »Esperance« .... Item ... XXVIII au »Lay de paix eureuse«.* Hier und da begegnet die Reimtirade auch in rumänischen Volksliedern. Viele spanische und einige französische, provenzalische und rumänische Gedichte weisen sogar überhaupt nur eine einzige Assonanz oder einen einzigen Reim auf. Dahin gehörte vielleicht, wie bereits erwähnt, auch die älteste Fassung der *Chanson des Loherains*, welche möglicherweise aus einer einzigen mehrere Tausend Zeilen langen *i*-Tirade bestand (Vgl. Abschn. 170).

157. Aus den Reimpaaren und aus den einreimigen Tiraden entwickelten sich durch Einführung von Binnenreimen und demgemäss stattfindender Zerlegung der Langzeilen frühzeitig verschiedene primitive strophische Gebilde, die aber getreu ihrer Entstehung der Hauptsache nach nur in nichtlyrischen Dichtungsarten zur Anwendung kamen. Dahin gehört zunächst die sogenannte Schweifreimstrophe *rime couée*, älter *rime brisée* (Vgl. oben Abschn. 75, F. Wolf: Lais S. 38), welche durch Zerlegung von zwei Langzeilen in je drei Kurzzeilen entstand und sowohl in den Formen (*a a b c c b*, *a a b a a b*) wie in verdoppelter Form (*a a b a a b b b a b b a*) oder in 3-zeiligen Kettenstrophen, *rithmes de deux et ar*, wie sie Fabri II 49 nennt (*a a b c c b d d b c c b a a b b b c c d d d e*), sehr beliebt war. Nätebus zählt S. 97 f. unter XXIV—XXIX, XXXIV—XXXVII, LIX—LXVIII nicht weniger als 130 nichtlyrische Dichtungen auf, welche in solchen 6- oder 12-zeiligen Strophen abgefasst sind. F. Wolf wollte unserer Schweifreimstrophe volkstümlichen Ursprung zuerkennen, aber wohl mit Unrecht; denn in der Form von sechs 5-Silbnern ist sie, wie Abschn. 44 erwähnt wurde, offenbar auf ein mittellateinisches Hexameterpaar zurückzuführen, abgesehen davon, dass ungewöhnlich viele nichtlyrische franz. Gedichte sich derselben Strophe bedienen.

Eine Abart der 12-zeiligen Schweifreimstrophe, welche Fabri (II 51) ungenau *lay* benennt, bezeichnet Gracien Dupont f. 28—29 als *arbre fourchu*: $a_7\, a_3\, b_7\, a_7\, a_8\, b_7\, b_7\, b_3\, a_7\, b_7\, b_3\, a_7$.

158. Eine weitere Reihe primitiver strophischer Gebilde entstand durch 2-Teilung der Langzeilen. Dahin gehören die Kettenreime (*rimes croisées* bei Fabri II 32, die *rimas encadenadas* der *Leys*, *rime incatenate* der Italiener) und die umschliessenden Reime (*rimes mêlees*, *rimas crozadas*, *rime chiuse*). Doch gehören diese Reimfolgen sowohl dem Ursprunge wie der Verwendung nach mehr der lyrischen Dichtung an. Manche ursprünglich lyrische Strophe mochte überdies nachträglich auch in der nichtlyrischen Poesie Verwendung finden. Ich erinnere hierfür nur an die *ottava rima* der Italiener.

Völlige Willkür in der Reimfolge gestatten sich die romanischen Dichter nur selten, unter den Neufranzosen z. B. A. de Musset in *Rolla*.

XIV. MISCHUNG VERSCHIEDENER VERSARTEN.

159. Im allgemeinen herrscht auch in der romanischen nichtlyrischen Poesie das Gesetz, dass in einem und demselben Gedichte nur ein und dieselbe Versart verwandt wird. Existieren von derselben Versart mehrere, deutlich unterschiedene Formen, so ist ebenfalls innerhalb eines Gedichtes in der Regel auch nur eine derselben zulässig. Ausnahmen verschiedener Art begegnen, nicht alle sind aber ohne weiteres zuzugeben. Wenn Tobler (Versbau[2] S. 11) bezweifelt, dass man hinsichtlich der in altfranzösischen 10-Silbnerdichtungen sporadisch auftretenden 12-Silbner unter allen Umständen das Recht habe den Überschuss weg zu emendieren, so möchte ich für die Volksepen dieses Recht (oder das der völligen Beseitigung) doch bestimmt in Anspruch nehmen, natürlich nur, soweit wir die älteste Fassung der Gedichte ins Auge fassen. Im Roland z. B. lässt sich einerseits kein 12-Silbner, deren die Oxforder Hs. eine ganze Anzahl bietet, durch die übrige Überlieferung sicher stellen, während wir andererseits wissen, wie bedeutsame Entstellungen der ursprüngliche Text in jener Hs. erfahren hat. Ebensowenig kann ich mich entschliessen, die bunte Bilderkarte verschieden langer Verszeilen, wie sie das *Poema del Cid* in der einzigen späten Hs., die wir davon besitzen, aufweist, für die Form der ursprünglichen Version dieser ehrwürdigen Dichtung anzuerkennen. Nur in späten, nicht mehr gesungenen Gedichten gelehrten Ursprungs, wie z. B. in dem oft erwähnten Makkabäer-Bruchstück wird eine solche prinziplose Einmischung auf Rechnung der Dichter selbst gesetzt werden dürfen, geradeso wie umgekehrt die unter die 12-Silbner eingestreuten 10-Silbner der *Chirurgie* Raimon Aniller's oder der *Pharsale* des Nicolas v. Verona (herausgeg. v. Wahle in Ausg. u. Abh. n° 80 Vgl. S. XVI daselbst) von diesen Dichtern selbst herrühren werden. Wie die Mischung beider Versarten in der *Entrée d'Espagne* zu beurteilen ist, wird erst die in Aussicht stehende Ausgabe ergeben.

160. Beachtenswert ist noch die Vermengung beider Versarten in Gedichten wie *Aiol*. Hier wechseln Partien von assonierenden 10-Silbnertiraden mit solchen von reimenden 12-Silbnertiraden. Diese Erscheinung erklärt sich am leichtesten durch die Annahme, dass der uns erhaltene Text eine teilweise Umarbeitung und Erweiterung der ursprünglichen Version darstellt. Die 12-Silbner-Partien sind also das Werk eines jüngeren Redaktors. In anderen Gedichten lassen sich sogar die in neuer Versart abgefassten Stellen durch Vergleichung mehrerer Versionen als Interpolationen erweisen, so z. B. die fünfzig 8-Silbner einer Londoner Hs. der *Poines d'Enfer* (Zs. V 383 Anm.), ebenso steht es mit dem Verswechsel in der anglonormannischen *Desputeison entre l'ame et le cors* (Zs. IV 366). Auch der Partonopeus-Schluss in 12-Silbnertiraden ergiebt sich als das Werk eines späteren Fortsetzers; ebenso erklärt sich das Durcheinander verschiedener Versarten und Strophen im Anfang der Turiner Hs. der *Chanson des Loherains* (vgl. meine Mitteil. aus Tur. Hss.) und wohl auch im *Jardin de Plaisance* aus dem Ende des 15. Jh. aus dem kompilatorischen Charakter dieser Texte.

161. In anderen Dichtungen freilich war das zeitweilige Vertauschen der gewählten Versart mit einer anderen beabsichtigt (Vgl. z. B. die altprovenz. Glaubens- und Beichtbekenntnisse in Zs. X 153 ff., meine

Mitteilungen aus Turiner Hss. S. 14 und die altfranz. Übersetzung der *Disticha Catonis* von Elie de Wincestre, abgedr. in Ausg. u. Abh. XLVII), einige französische Dichter machen den Leser sogar ausdrücklich auf den Wechsel aufmerksam (Vgl. Tobler: Versbau² S. 9—10; ähnlich: Froissart *Tresor amoureux* ed. Scheler III S. 122, 186). Selbstverständlich ist der Verswechsel in den zahlreichen Gedichten, welche, wie der Roman *Guillaume de Dole* (Vgl. Z. 11 ff.), Girart d'Amien's *Cheval de fust*, der *Dit de la Panthere d'amours*, der provenz. *Breviari d'amors* u. a., ebenso wie der spätere Prosaroman *Isaye le Tristre* (wovon je eine Hs. in Darmstadt und Gotha aufbewahrt wird) oder neuere Romane, zahlreiche Liedercitate einfügen.

162. Besonders stark herrscht die Neigung zu wiederholter Änderung der Versarten in der prov. *Vida de S. Honorat* (Vgl. darüber meine Angaben in Monaci's *Giornale di filologia romanza* I 218 und berichtigend dazu hier Abschn. 17) und durchgängig in den französischen Mysterien und Mirakelstücken vor. Den Dramen ist sie von den lateinischen liturgischen Stücken vererbt, sie erklärt sich hier aus ihrem ursprünglich ausgeprägtmusikalischem Charakter. Schon in der *Representatio Adae* wechseln die Versarten zu verschiedenen Malen, indem die 8-silbigen Reimpaare wiederholt durch bald längere bald kürzere Partien von 10-silbigen 4-Zeilen unterbrochen werden. Entsprechend seinem ausgeprägt lyrischen Charakter weist Rutebeuf's *Theophile* noch viel stärkere Mischung und geradezu höchst komplizierte strophische Gebilde auf. Den Höhepunkt erreicht die Künstelei aber im 15. Jh. in den grossen Sammelmysters. Die grösste Mannigfaltigkeit unter diesen weist wohl Arnould Greban's Passion auf. In diesem Myster habe ich, ausser einer sehr beträchtlichen Zahl verschiedenartiger Rondels, nicht weniger als 44 verschiedene Strophengebilde gezählt, beginnend von der schon bei Rutebeuf und anderwärts (Vgl. Zs. V 5 ff.) beliebten schlichten 3-Zeilenkette ($a_8a_8b_4$ $b_8b_8c_4$ $c_8c_8d_4$ u. s. w. 11891, 15456, 25524) und endend mit einer 42-Zeile ($a_5a_5b_5b_8c_8$ | $a_5a_5b_5b_8c_8$ | $a_5a_5b_5b_8c_8$ | $a_5a_5b_5b_8c_8$ || $c_8d_8c_8d_8$ | $c_8d_8c_8d_8$ || $e_7e_7e_3f_7$ | $e_7e_7e_4f_7$ || $f_7f_7f_3g_7$ | g_7f_7 21219). Beachtenswert ist namentlich, dass die einfacheren strophischen Bildungen nicht nur in lyrisch gehobenen Monologen, sondern auch im einfachen Gesprächston verwandt werden. Den Dichtern des 15. Jh. galt es eben offenbar auch hier ihre Kunstfertigkeit zu zeigen.

163. Als unvollkommene in der Entwickelung befindliche Strophen betrachte ich die einreimigen Tiraden, welche mit einer Kurzzeile schliessen. (Vgl. Abschn. 70, 169, 187 u. Tobler: Versbau² S. 12). Auch die in den Mirakelstücken des 13. u. 14. Jhs. aufkommende Sitte die Reimpaar-Reden der einzelnen Personen mit einer 4-silbigen Kurzzeile zu beenden, welche dann mit der Anfangszeile der folgenden Rede reimt, darf wohl als ein Nachklang volkstümlicher Strophen mit Refrainabschluss angesehen werden. Zum Vergleiche verweise ich auch auf das, was die Leys (I 138) über die *novas rimadas annexas*, deren letzter Vers ein gebrochener *(biocatz)* sein könne, sagen.

164. Die freieste Art der Verknüpfung verschiedener Versarten, welche sich jeder streng strophischen Gliederung entzieht, gestatten sich einzelne französische Dramatiker des 17. Jhs. in ihren Chören, ferner vor allem Lafontaine in seinen Fabeln. Man nennt derartige Verse jetzt meist *vers libres*. (Vgl. Tobler² S. 17 und die sorgfältige Abhandlung von Ph. A. Becker in der Zs. XII 89: »Zur Geschichte der *vers libres* in der neufranz. Poesie«). Schon die mittellateinische Poesie hat derartige Versfolgen in ihren Sequenzen aufzuweisen. Die Romanen haben die Sequenzenform

teils direkt nachgebildet, teils frei nachgeahmt. Zu den Nachahmungen gehören insbesondere die lyrischen *Lays* der Franzosen und ebenso auch die französischen *Motets*, welche ihren Text ganz dem musikalischen Tonsatze, dem sie untergelegt sind, anpassen. (Vgl. Abschn. 195 u. E. Schwan's Vortrag: »Die Geschichte d. mehrstimmigen Gesangs u. seine Formen in der franz. Poesie des 12. u. 13. Jhs.« S. 121 ff. d. Verhandl. d. 38 Vers. deut. Philol. Leipz. 1886). Die *vers libres* Lafontaine's und Racine's scheinen dagegen eher auf antike und diesen nachgebildete italienische Muster zurück zu weisen. Von ital. Dichtungen gehört hierher namentlich der *Ditirambo* z. B. *Bacco in Toscano* v. Redi. Selbst der Name *vers libres* scheint aus der ital. Bezeichnung *versi sciolti*, womit freilich mehr reimlose Verse gemeint sind, hervorgegangen zu sein.

165. Hier und da verwischen sich sogar die Gränzen von Poesie und Prosa. Prosaschriftsteller gehen bei gehobener Diktion unwillkürlich zur Verwendung von Versen und selbst Reimen über. Ein bekanntes Beispiel hierfür bietet das *Canticum Annae* in der recht selbständig gehaltenen alten Übertragung der vier Bücher der Könige (Vgl. F. Wolf: Lais S. 470 u. Boucherie *Cinq Formules* S. 46 f.)

XV. STROPHENBILDUNG.

166. Das schwierigste aber auch interessanteste Kapitel der romanischen Metrik ist entschieden das, welches von der Bildung der Strophen handelt. Hier war man freilich bislang über rein äusserliche Beobachtungen noch nicht viel hinausgekommen, indem man lediglich das Vorkommen der 3-, 4- u. s. w. Zeilen in den verschiedenen romanischen Dichtungen konstatierte. Erst in letzter Zeit sind Orth (Über Reim- und Strophenbau) und namentlich Jeanroy (*Les origines de la poesie lyr. en France* Paris 1889) tiefer auch in diese Materie eingedrungen, ohne dass aber auch sie die Prinzipien der romanischen Strophenbildung im Zusammenhang darzulegen unternommen hätten. Orth beschränkt seine Auseinandersetzungen von vornherein auf die Formen der altfranzösischen Lyrik, und teilt diese nach ten Brink's Vorgang ein in isometrische und metabolische (gleich- und verschieden-versige) Strophen. Er will von der einfachsten Gestalt ausgehen und den Strophenbau bis zu seinen kompliciertesten Formen verfolgen, aber unbewiesen gelassen hat er seine Vermutung, dass die metabolische Strophe im Gegensatz zu der isometrischen nordfranzösischen Ursprungs und der kirchlichen Sequenz nachgebildet zu sein scheine. Jeanroy sucht zwar die ältesten Formen der volkstümlichen französischen Strophen zu ermitteln, und darzuthun, wie dieselben sich entwickelt haben, er berücksichtigt aber unter den verschiedenen zur Disposition stehenden Modifikationsmitteln zu ausschliesslich einige wenige und hält sich von vorgefassten Meinungen nicht frei. So trifft auch er nur zum Teil das Richtige.

167. Der romanische Strophenbau ist natürlich, soweit er volkstümlichen Charakter an sich trägt, die eigenste Schöpfung der Romanen. An eine Herleitung aus antiken oder kirchlich-lateinischen Strophengebilden ist nicht im mindesten zu denken. Im Gegenteil wird die mittellateinische Poesie auch hier oft genug nur als Reflex volkstümlicher romanischer Formen zu betrachten sein. Wollen wir also zu einem richtigen Verständnis romanischer Strophenbildung gelangen, so müssen wir vor allem den engen Zusammenhang im Auge behalten, welcher zwischen Strophe und musikalischem Vortrag besteht. Dieser Zusammenhang ist bei der Strophe ein weit festerer

geblieben als bei dem einzelnen Verse. Während nämlich der einzelne Vers nur einer einfachen und durch ihre stete Wiederkehr bald abgeblassten Tonreihe entspricht, dient die Strophe zum Ausdruck eines komplizierten Tonsatzes. Deshalb konnten auch Ausdrücke für Melodie *(so, son, suono)* auf den Text zu der Melodie übertragen werden, und *sonetto* bezeichnet dem Italiener sogar eine ganz bestimmte Gedichtform, wie ihm gerade umgekehrt *motteto* als Name für eine bestimmte Kompositionsform dient. Gleichwohl hat er den letzteren Ausdruck vereinzelt auch für das Sonett gebraucht. (Vgl. Biadene *Morfologia del Sonetto* S. 20) und *sonetto* war sehr oft gleichbedeutend mit Canzone, Canzonenstrophe, Ballata u. s. w. (ib. S. 220).

168. Eine Hauptbedingung für den Bau der Strophen besteht demnach darin, dass alle Strophen eines Gedichtes, da sie nach demselben Tonsatze vorgetragen werden, auch metrisch in allen wesentlichen Punkten übereinstimmen, wie ja auch die einzelnen Verse derselben rhythmischen Grundform sich untereinander gleichen müssen. Je nach der Natur der Melodie wird auch innerhalb der Strophen eine bald schärfere bald lockerere Gliederung gleichmässig durchgeführt sein. Bei mehr rezitierender Vortragsweise, bei welcher naturgemäss der Text schärfer in den Vordergrund tritt, braucht dagegen die Gleichheit der Strophen keine absolute zu sein, das musikalische Gefühl wird hier wohl von jeher durch den gleichen rhythmischen Aufbau der einzelnen Zeilen und durch ein lockeres, eine grössere Zeilenzahl umschliessendes Band völlig befriedigt gewesen sein, zumal die Tonsätze sich anfänglich durchaus nicht über den Umfang einer Zeile ausdehnten. (Vgl. Galino, *Musique et versif. fr. au m.-â*). So erklärt es sich, dass in 1-assonanzigen Liederstrophen, wie im altfranzösischen Alexis, oder selbst in einigen alten Romanzen (Vgl. Bartsch R. u. P. I 2, 3, 5, 6), die eine Strophe männliche, die andere weibliche Versausgänge aufwies, obwohl sämtliche Strophen offenbar in gleicher Weise vorgetragen wurden. Später trat in derartigen Gedichten die musikalische Vortragsweise völlig zurück; damit wurde jene strophische Ungleichmässigkeit noch weniger anstössig und deshalb ohne Bedenken auch in mehrreimigen Strophen gestattet. (Vgl. Zs. f. fr. Spr. XIV, 138, Tobler[2] S. 15 f. und Naetebus: Die nichtlyrischen Strophenformen des Afr. Leipz. 91 S. 3 ff.)

169. Ebenso wenig brauchte die Ausdehnung der Strophe bei rezitierendem Vortrage eine fest begrenzte zu sein. Da dieselbe Melodie von Vers zu Vers wiederkehrte, so wurde der Eindruck der Strophe schon hervorgebracht, wenn eine grössere Anzahl Zeilen, welche ein inhaltlich geschlossenes Ganze bildeten, auf den gleichen Tonvokal oder die gleiche Tonsilbe ausgingen, der Abschluss durch einen musikalischen Schnörkel oder ein refrainartiges *Aoi* oder durch eine Kurzzeile (Vgl. Abschn. 163, 187) bemerklich gemacht wurde. Selbstverständlich wird das Schwanken in der zu einer solchen Tirade verbundenen Zeilenzahl anfangs kein allzugrosses gewesen sein und in der That zeigen die ältesten *Chansons de geste* Tiraden von verhältnismässig kurzer und nur geringfügig verschiedener Ausdehnung. Wenn aber G. Paris daraufhin noch Romania XIII P. Rajna gegenüber in der Tirade nichts als eine verwilderte epische Strophe mit festgeregelter Zeilenzahl erblicken will, so vermag ich ihm nicht zuzustimmen. Gern gebe ich zwar zu, dass mit der zunehmenden Loslösung der epischen Dichtung vom musikalischen Vortrage auch eine immer grössere Ungleichheit der Zeilenzahl in den Tiraden einriss, wie das die Jongleur-Bearbeitungen des Alexis-Liedes recht drastisch erkennen lassen, aber in der strengen Durchführung der 5-zeiligen Strophe, welche die älteste Fassung dieses Liedes aufweist, vermag ich doch andererseits nur den Einfluss kirchlicher Dichtkunst und Vortrags-

weise zu erkennen, ähnlich wie ein gelehrter Dichter des 14. Jhs. die 10-Silbner Tiraden der Alexis-Version des 13. Jhs. wieder zu regelrechten Alexandriner 4-Zeilen umgestaltete oder wie Girart d'Amiens in seinem *Charlemagne* die epische Tirade durch eine 20-zeilige Strophe zu ersetzen suchte, oder wie auch in Spanien die gelehrte Alexandriner 4-Zeile die volkstümliche Tiradenform eine Zeit lang verdrängte.

170. Unentschieden mag bleiben, ob es eine Zeit gegeben hat, in welcher die epische Dichtung der Romanen jede strophische Gliederung verschmähte und alle Zeilen auf dieselbe Assonanz ausgehen liess. Die ursprüngliche Fassung des Lothringerliedes scheint allerdings aus einer einzigen ununterbrochenen *i*-Tirade bestanden zu haben (Vgl. E. Heuser: Über die Teile, in welche die Lothringer Geste sich zerlegen lässt. Marb. 1884 S. 28 ff.), ähnlich lässt sich für *Parise la Duchesse*, vermuten, dass alle seine Verse auf *-é-* ausgingen. Die allerdings bedeutend kürzeren spanischen Romanzen kennen der grossen Mehrzahl nach gleichfalls nur eine Assonanz (F. Wolf: Studien S. 436 ff. führt aber auch eine Anzahl und darunter auch echt volkstümliche an, in welchen Assonanzwechsel stattfindet, doch kommt derselbe besonders auch in später zugefügten Eingängen vor). Auch sonst lassen sich einreimige Gedichte nachweisen, so aus der provenz. Literatur der *Tezaur* des Peire de Corbiac, drei Briefe Raimbaut's de Vaqueiras und ein in Hs. N f. 26 stehendes Bruchstück (abgedr. *Rev. d. l. r.* 81 II 124), in Nordfrankreich das scherzhafte Gedicht: *De II chevaliers torz* mit dem Reim auf *ort* (Barbazan-Méon III 446 und Stengel, Digby. 86 S. 82), die kurze Reimpredigt Simon's de Kernerthin (Zs. f. frz. Spr. XIV[1] 149 f.) und fast durchweg auf *i* assonierend: *Li ver del jüse* (herausg. v. H. v. Feilitzen Upsala 1883). Als einreimig dürfen auch viele derjenigen Gedichte in Schweifreimstrophen gelten, welche die Form *aab ccb ddb* u. s. w. aufweisen, da ja die 3-Zeilen vielfach erst durch Zerlegung von Langzeilen entstanden sind. Auch die romanische Lyrik, besonders die volkstümliche, kennt manches Lied, das jeden Reimwechsel verschmäht, ja selbst verschiedenversige Gedichte, die also eine deutlich ausgeprägte strophische Gliederung zeigen, können einreimig sein, und da gerade drei Lieder des ältesten Trobadors derart gedichtet sind und der Durchreim auch in den Liedern mit mehrreimigen Strophen namentlich bei den Provenzalen sehr gewöhnlich ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass die lyrische Poesie der Romanen anfangs nur einreimige Lieder kannte. Die Einreimigkeit (oder vielmehr Einassonanzigkeit) ist somit vielleicht für die primitivste Phase der romanischen Poesie, der lyrischen wie der epischen, überhaupt charakteristisch.

171. Einen gewissen Ersatz für die ungleiche Ausdehnung der Tiraden bietet übrigens abgesehen von der Einassonanzigkeit auch noch die deutliche Hervorhebung des Tiradenschlusses. Ausser den bereits erwähnten formalen Kennzeichen ist auch, namentlich in ältester Zeit, der in sich abgerundete Erzählungsstoff innerhalb der Tirade derart verteilt, dass der Hörer schon dadurch den Eindruck auch einer formalen Einheit gewann und den Abschluss der einzelnen Tirade auch ohne äussere Kennzeichen herausfühlte. Ich erinnere nur an die zahlreichen Fälle von eine Tirade ausfüllenden Einzelreden, die durch ein kurzes Beifallswort der Hörer abgeschlossen werden. Die Wiederholung des Schlussteiles der Erzählung einer Tirade im Beginn der nächsten und die nahezu wörtliche Wiederkehr der Schlusszeile oder eines Teiles derselben in der Anfangszeile der folgenden Tirade ist wohl erst später aufgekommen und vielleicht erst aus der Lyrik auf das Epos übertragen. (Vgl. Abschn. 175).

172. Der Hauptsache nach beschränkt sich die Verwendung der einassonanzigen oder einreimigen Tirade auf Frankreich und Spanien. Seit dem Ausgang des Mittelalters wird sie überdies auch in Frankreich aufgegeben. Fabri (ed. Héron II S. 30) giebt nur noch zwei Belege aus Dichtungen von Alain Chartier an. Recht eigentlich charakteristisch ist die Tirade für die in 10- oder 12-Silbnern abgefassten Karlsepen, doch sind auch andere erzählende und didaktische 10- u. 12-Silbner-Dichtungen in solchen lockeren Strophen abgefasst, so namentlich das provenz. Boetiuslied, der altfr. Alexanderroman, sowie das Kunstepos *Brun de la Montagne*. (Wie die letztere Dichtung die Form der inzwischen völlig romanhaft gewordenen Chansons de geste angenommen hat, so hat umgekehrt eine der jüngsten Chansons de geste, *Lyon de Bourges*, die Form der Abenteuerromane angenommen). Vereinzelt bedienen sich auch 8- und 7-Silbner-Dichtungen der Tirade, so das franco-prov. Alexander-Bruchstück, das afr. Bruchstück von *Gormond et Isembart* und die Cantefable von *Aucassin et Nicolete*.

173. Die Mehrzahl der sonstigen erzählenden und didaktischen Gedichte, wenigstens in Frankreich, zeigen gar keine strophische Gliederung oder vielmehr nur eine ganz primitive, welche als strophisch nicht mehr gefühlt wird, nämlich die paarweise Verknüpfung (Vgl. Abschn. 155). Auch deutlichere Strophenformen welche sich in derartigen Dichtungen finden (Vgl. Abschn. 168), werden oft derart eng mit einander verknüpft, dass sie gar nicht mehr als selbstständige Strophen empfunden werden. Dahin gehört z. B., die Terzinenform Dante's, welche eine 3-zeilige Reimkette mit abschliessender 1-zeiliger *clausula* darstellt und wohl in Anlehnung an ähnliche Kettenstrophen der Altfranzosen (vgl. Abschn. 157), namentlich an die Rutebeufschen 3-Zeilen (Vgl. über die Beziehungen Dante's zu Rutebeuf meine Bemerkung in der Zs. f. frz. Spr. XIII² S. 155). Viel Ähnlichkeit mit den Terzinen hat auch das ältere Madrigal. Es besteht indessen meist nur aus zwei bis vier 3-Zeilen mit 2-zeiligem Abschluss. (Wegen der späteren Entartungen vgl. Becker in Zs. XII S. 93 ff.). Der Gebrauch derartiger strophischer Gebilde ist übrigens in der nichtlyrischen Poesie der Neufranzosen fast ganz aufgegeben worden.

174. Zu fester Strophenbildung mussten im Gegensatz zur erzählenden und didaktischen Dichtung die nicht nur zum Solo- sondern auch zum Chor-Gesang bestimmten Lieder fortschreiten. Die wesentlichste Bestimmung solcher Lieder wird anfänglich die Begleitung von Tanz und Reigen gewesen sein. Solo- und Chorgesang werden beim Vortrag derartiger Lieder abgewechselt haben. Die Rolle des Chors bestand indessen anfangs wohl nur in der Wiederholung des vom Solosänger oder von der Solosängerin vorgetragenen. Das primitivste strophische Gebilde hätte danach aus einer 1-Zeile mit Wiederholung bestanden. In der That nimmt Jeanroy (*Origine* S. 385 f.) für den *Stornello* der Italiener (und ähnlich für den *Estribillo* der Spanier) an, dass er *devait se composer originairement de deux vers issus d'un long vers rhythmique qui ne rimaient pas*. Die Einführung der Assonanz wird dann zwar nicht im *Stornello*, wohl aber sonst zur Bindung der beiden Kurzzeilen geführt haben, während die Wiederholung des Solotextes seitens des Chors die alte Form behielt. Dadurch bildete sich eine Differenzierung zwischen Solotext und Chortext heraus, deren Entstehung am deutlichsten wohl noch in folgendem volkstümlichen Refrain (Jeanroy S. 419) zu Tage tritt:

Mon Dieu, quel homme Quel petit homme,
Mon Dieu, quel homme, qu'il est petit!

Die zweite Zeile bewahrt hier meiner Ansicht nach den alten Text (bis auf *homme* statt *hom*), die erste ist behufs Einführung des Reimes abgeändert und der Solosänger war es, der diese Neuerung vornahm. Man sieht dass die Form a^1A^1 sich durch dieselbe zur Form a^1a^2b umgestaltete, die jedoch auch als $a^1a^2a^1b$ gedeutet werden kann und natürlich auch leicht zu $a^1a^2b^1b^2$ oder zu $a^1a^2a^2b$ fortschreiten konnte. Gewöhnlich fasst man das Verhältnis der beiden Langzeilen einer solchen ursprünglichen 2-Zeile umgekehrt dahin auf, als sei die zweite Zeile eine Abänderung der ersten. Auch spricht man wohl statt von einer Differenzierung von einem Parallelismus. So stellt sich die Erscheinung allerdings später, und wenn man auf ihre Entstehungsweise keine Rücksicht nimmt, dar.

175. Die Volks- und Kunstpoesie der Romanen kennt zahlreiche Fälle, die noch mehr oder weniger deutlich auf die 2-Zeile zurückweisen. Vor allem sei hier an die von mehreren Chören vorgetragenen altportugiesischen Volkslieder erinnert, deren Reimformel ursprünglich lautete: $a_1a_2b_1b_2$ wobei die Zeilen auf b^1, b^2 nur durch den Reim von a^1, a^2 abwichen. Dieselben Gedichte zeigen gleichzeitig einen weiteren Fortschritt der Strophenbildung. Die Unterbrechung des Solovortrags durch den Chor (oder des einen Chorgesangs durch den zweiten) veranlasste den Solisten zu einer teilweisen Wiederholung bevor er seinen Gesang fortsetzte, so setzte sich a^1a^2b fort als: a^1a^2b a^2a^2b u. s. w. und $a^1a^2b^1b^2$ als $a^1a^2b^1b^2$ $a^2a^2b^2b^2$ u. s. w. z. B.:

Amigo, meu amigo, *Vede la frol do pinho,*
Amigo, meu amado, *Vede la frol do ramo,*
Vede la frol do pinho, *Selad' o bajoninho,*
Vede la frol do ramo, *Selad' o bel cavalo,*
Selad' o bajoninho, *Treyde-vos, ay amigo!*

(Monaci *canti ant. port.* S. 3).

Lässt man hier die *b*-Zeilen ausser Acht, so kommt man von selbst zu der *cobla capfinida* der Provenzalen, (Vgl. Bartsch im Jahrbuch I 178 ff.), die auch bei den anderen Romanen beliebt war (Vgl. Biadene *Collegamento* u. s. w. S. 13; F. Wolf: Studien 116 Anm., 211 Anm., 261; Diez: Port. Kunstpoes. S. 61) und namentlich im Volksliede sich erhalten hat. (Vgl. die von Stickney *Rom.* VIII 74 ff. mitgeteilten Lieder 11, 13, 15, 16, 20—23). Dass sich auch in der epischen Tirade eine ähnliche Erscheinung zeigte, wurde bereits Abschn. 171 angedeutet. Die Spanier kennen sie sogar in der 4-zeiligen Alexandrinerstrophe (Vgl. F. Wolf Studien 64).

176. Man sieht leicht, dass die Verwendung von *coblas capfinidas* oder auch nur von *coblas capcaudadas* (vgl. *Leys* I 238) eine schärfere Sonderung der Strophen hervorbrachte. Dieselbe Wirkung nur in noch verstärktem Masse hatte der Refrain, dessen ursprünglichste Form, die schlichte Wiederholung des Strophentextes, wir schon erwähnten. Von einem eigentlichen Refrain pflegt man freilich erst dann zu sprechen, wenn der Schluss einer Anzahl Strophen durch eine oder mehrere Zeilen gebildet wird, welche sich für jede Strophe gleich bleibt oder bleiben, welche aber wenigstens dem Inhalt nach den eigentlichen Strophenzeilen gegenüber selbständig sind. Wie leicht aber aus der einfach wiederholten Zeile eine inhaltlich neue Refrainzeile hervorgehen konnte, haben wir bereits gezeigt und zahlreiche inhaltliche Anklänge und formale Übereinstimmungen der Refrainzeilen mit entsprechenden Strophenschlusszeilen lassen diese Entstehungsweise noch in den uns überkommenen Liedern erkennen. Natürlich muss auch hier festgehalten werden, dass der Entstehungsgeschichte

nach nicht der Refrain sondern der Strophenschluss Abänderungen erfahren hat und dass erst weit später auch das umgekehrte Verhältnis eingetreten sein wird, dass nämlich auch der Refrain eines Liedes durch den eines anderen ersetzt wurde.

177. Auch im Namen *refrain* (alt *refrait*) scheint mir die echomässige Wiederholung des Strophenschlusses ausgedrückt zu werden. Nach G. Paris und Jeanroy (*Origine* S. 105) zwar: *refrai serait primitivement un terme musical signifiant des modulations, des vocalises où la voix, s'arrêtant pour reprendre aussitôt, passe brusquement d'une note à l'autre, ce qu'on exprimerait assez bien en disant qu'elle se brise (frangitur) . . . . Ces modulations, . . . n'étaient d'abord qu'une série de notes appuyées sur des syllabes quelconques,* tra la la . . . *puis à ces syllabes on substitua des paroles, qui, comme elles, furent invariables.* Aber diese ganze Beweisführung ist, wenn auch *ingénieuse,* doch nichts weniger als zwingend, da sie sich weder auf deutliche Belege noch auf zu erweisende thatsächliche Vorgänge stützt. Ich bin im Gegenteil geneigt, die aus nichtssagenden Silben bestehenden Refrains für sekundäre Gestaltungen zu halten, jedenfalls ist es unwahrscheinlich, dass die einfachen und dann modifizierten Strophenschlusswiederholungen aus ihnen hervorgegangen sein sollten. Für die von mir angenommene Bedeutung von *refrait* = »Gebrochenes, echomässig wiederkehrendes Ton- resp. Textstück« führe ich an z. B.: *A la joie des oiseaus Ke refraignent li buisson Me croist joies et reveaus* (Gonthier de Soignies bei Scheler *Trouv. Belg.* Nouv. Série S. 1). Ferner lässt sich die Erklärung der Leys d'Amors (I 340) *refrank so es un respos* ebenso verstehen (vgl. nur *La noise a le contrée emplie Dis liues en respont l'oïe* Parton. 1815 f.). Auf eine ähnliche Vorstellung läuft der Ausdruck der Italiener *ripresa* hinaus und selbst der *tornel* der Portugiesen (vgl. *Canz. Colocci Brancuti* n° 151 - 4) wird am besten so gedeutet werden, während die spanischen Bezeichnungen *estribillo* oder *cabeza* schwerlich dagegen angeführt werden können. Endlich darf auch noch der Ausdruck *retroencha (retroientia)* zur Stütze meiner Auffassung der Bedeutung des Wortes *refrain (refrait)* herbeigezogen werden. Die *Doctrina de compondre dictatz* versteht unter *retroenchas* Minnelieder mit Schlussrefrain und die *Leys* erkennen dieselbe Bezeichnung auch noch Sirventesen zu, deren Strophen nur mit einem Refrainwort schliessen (Vgl. Levy im Lit. Bl. VI 198). Ursprünglich werden darunter wohl Lieder mit einfacher Wiederholung des Strophenschlusses verstanden worden sein.

178. Wie schon angedeutet, musste sich allmählich ein Gegensatz zwischen Strophe und Refrain herausbilden, der zur inhaltlichen und dann auch formalen Loslösung der Strophe vom Refrain führte. Wie die Form a^1A^1 zu a^1a^2b, $a^1a^2a^3b$ fortschreiten konnte, ist bereits Abschn. 174 gezeigt. Man brauchte nun nur den Refrain der ersten für alle weiteren Strophen eines Liedes zu verwenden um zu den Formen a^1a^2B, $a^1a^2a^3B$ zu gelangen, oder man brauchte nur die erst erwähnten Formen mit einem neuen dem Strophenschluss entsprechenden Refrain zu verbinden um ohne weiteres die Formen a^1a^2bAB oder $a^1a^2a^3bAB$ zu erhalten, die nach Verdunkelung des Refrains die bekannten und gerade in der ältesten Kunstlyrik wie auch in volkstümlichen Rhythmen beliebten Formen $a^1a^2b^1a^3b^2$ und $a^1a^2a^3b^1a^4b^2$ ergaben. Diese letzteren Formen können natürlich auch aus einer älteren Form *abb* oder *abB* (durch Angleichung des Strophenausgangs an den Refrain aus *aaB* hervorgegangen) durch Zweiteilung der zwei letzten resp. aller drei Langzeilen und Einlegung von *a*-Binnenreimen entstanden sein, doch wäre darauf wohl nur ein Kunstdichter verfallen. Wohl konnte dagegen die Volksdichtung von

aA durch *aa* leicht zu *abab* gelangen, brauchte sie doch nur die zwei Langzeilen zu teilen und die beiden ersten Reihen untereinander reimen zu lassen. Wie man durch 3-Teilung der Langzeilen aus derselben Form *aa* ein *aabaab* heraus entwickeln konnte, wurde bereits Abschn. 157 angegeben, doch muss bemerkt werden, dass letztere Form auch aus einer Verdoppelung von *aab* hervorgegangen sein kann. Die Form *abba* lässt sich dagegen ohne Künstelei nicht wohl aus primitiveren herleiten, wie sie denn auch dem volkstümlichen Strophenbau fremd ist und z. B. im Sonett nachweislich erst später auftritt (Vgl. Abschn. 196).

179. Aus dem Gesagten ergiebt sich zur Genüge, wie — vermöge des abwechselnd abstossend und anziehend wirksamen Einflusses des Refrains auf den Strophengrundstock in Verbindung mit der Zerlegung der Langzeilen in ihre rhythmischen Bestandteile — aus dem eintönigen Strophenbau ältester Zeit von selbst ein bereits ziemlich entwickelter aber immer noch volkstümlicher hervorging, wie in ihm die Prinzipien ausschliesslicher Verwendung gleich gebauter Verse und einer einzigen Reimsilbe innerhalb desselben Liedes oder derselben Strophe noch fast ohne Zuthun bewusst handelnder Dichterindividuen durchbrochen und nach und nach völlig aufgegeben wurden. Hiermit war der Boden für die Thätigkeit der Kunstdichter vorbereitet, und durch beliebige Vertauschung der ursprünglichen Versarten, sowie durch willkürliche Abänderungen, Erweiterungen und Verkürzungen der Reimschemata hat es die romanische Kunstlyrik des Mittelalters denn auch alsbald zu einer ganz erstaunlichen Fülle von Strophenformen gebracht. Nicht wenig trug dazu sicher das wenigstens von den Trobadors ziemlich streng beobachtete Gesetz bei, dass jedes neue Lied in neuer Strophenform gedichtet werden musste.

180. Die Grundsätze der kunstmässigen romanischen Strophe älterer Zeit waren bereits Dante (Vgl. Boehmer: Über D.'s Schrift *De vulgari Eloquio* S. 27 ff.) bekannt. Sie gipfeln in der obligatorischen 3-Teiligkeit. Diese lässt sich im Keime auch bereits deutlich in den ältesten Strophen-Formen erkennen, wenn sie auch noch in den späteren volkstümlichen Liedern nur selten durchgeführt ist. Formen wie *aab* oder *abb* repräsentieren die beiden Grundtypen der späteren Canzonenstrophe. Eine detaillirte Betrachtung über den Bau der romanischen Kunststrophen ist hier nicht am Platze; erwähnt möge nur das eigentümliche Bindeglied sein, welches namentlich bei den Italienern zwischen dem Strophen-Grundstock und den Strophenabschluss zu treten pflegt, die *Diäsis* Dante's, welche auch schon bei Altfranzosen und Provenzalen üblich war. Dieses Glied zeigt sowohl mit dem ersten wie mit dem zweiten Strophenteil Übereinstimmungen (Vgl. Abschn. 190).

181. Im Laufe der Zeit machten sich auf die Behandlung der Kunststrophe auch allerhand fremde Einflüsse geltend; namentlich mittellateinische Formen und solche aus den romanischen Schwesterlitteraturen, später auch solche aus antiken und orientalischen Dichtungen, fanden Eingang. Namentlich da aber, wo die Zurückführung romanischer Gebilde auf spätlateinische Muster in Frage kommt, ist grösste Vorsicht geboten; denn die mittelalterliche Kirchenpoesie bietet sicher unter lateinischer Hülle und Umgestaltung oft genug nichts als die im Volke selbst verbreiteten Formen. Solche mittellateinische Strophen weisen also vielmehr auf eine mit den romanischen gemeinsame Quelle, auf eine vulgärlateinische Volksweise hin, als dass sie direkt den romanischen Strophen als Vorbilder gedient haben. So bilden z. B. die einreimigen Strophen Commodian's und Augustin's keineswegs die Vorstufe für die einassonanzigen Tiraden der Franzosen

und Spanier, die letzteren lassen vielmehr auf das Vorhandensein ähnlich assonierender lateinischer Tiraden bereits im Beginn unserer Zeitrechnung schliessen und die ersteren stellen sich als unvollkommene Nachbildungen solcher volkstümlichen Weisen dar. Diese Andeutungen mögen hier genügen. Eine eingehende Darstellung der Entwicklung des Strophenbaus in den Kunstlyriken der einzelnen romanischen Völker verbietet schon der Raum. Statt dessen mögen noch einige Bemerkungen über die hauptsächlichen Faktoren, welche bei der Ausbildung der romanischen Strophenbildung mitspielen, hier angefügt werden. Sie betreffen den Refrain, die Ausdehnung der Strophen, die Mischung verschiedener Versarten, die Anzahl und Stellung der Reime, die syntaktische Behandlung der Strophe.

A. DER REFRAIN.

182. Die Abschn. 174 ff. dargelegte Entstehung des Refrains aus der responsorienartigen Vortragsweise bedingt dessen Stellung am Schlusse der Strophe. Öfter, besonders in Tanzliedern, findet er sich aber auch am Anfange, doch erklärt sich das wohl einfach daraus, dass er wegen seiner Bedeutsamkeit — gab er doch sowohl das Thema des Liedes wie der Melodie, nach der es vorgetragen wurde, an — bei Eröffnung des Reigentanzes gewissermassen als Einleitung dem ersten Sologesang voraufgeschickt werden mochte und dadurch inmitten des Liedes nicht zur voraufgehenden sondern zur folgenden Strophe zu gehören scheinen konnte. Später kommen Refrains selbst im Innern der Strophen vor. In solchen Fällen liegen aber wohl ursprünglich zusammengesetzte Strophen vor.

183. Schon sehr früh muss sich die Selbständigkeit des Refrains gegenüber der eigentlichen Strophe herausgebildet haben; denn schon im Augustinischen Psalm ist sie vorhanden, schon die älteste lat.-prov. Alba hat einen Refrain aus zwei verschiedenen und auch der Strophe selbst gegenüber vollkommen selbständigen Zeilen. Die Selbständigkeit des Refrains führte in der Kunstdichtung meist zu seiner völligen Verdunkelung, zu seinem völligen Schwund, so dass er sich uns im Allgemeinen als ein Hauptkennzeichen volkstümlicher Liedergattungen darstellt. Gleichwohl hat sich doch auch die Kunstdichtung, insbesondere die ältere portugiesische, seine poetische Wirksamkeit zu Nutze zu machen gewusst; nur hat sie ihn meist recht willkürlich behandelt und mehr und mehr mit der eigentlichen Strophe verschmolzen. Sein Wortlaut erfuhr demgemäss in den einzelnen Strophen verschiedene Abänderungen, so dass schliesslich von der Refrainzeile nur noch das Schlusswort in allen Strophen beibehalten wurde. Solche Refrainworte waren insbesondere bei den Trobadors beliebt und finden sich an jeder Strophenstelle (Vgl. P. Heyse *Studia Romanensia* S. 11).

184. In einer bestimmten Liedergattung nämlich in der *Sestina* weisen sogar sämtliche Zeilenausgänge Refrainworte auf, die in allen Strophen nach festgeregelter, aber immer verschiedener Aufeinanderfolge wiederkehren. Der Erfinder der Sestina ist bekanntlich der provenzalische Reimkünstler Arnaut Daniel, dessen Gedicht (n^{0} 14) von Guillelm de San Gregori (n^{0} 2) und Bertol. Zorzi (n^{0} 4) nachgebildet ist. Auch viele Italiener, voran Dante (cf. Dante-Jahrb. III 314) und namentlich Petrarca haben Sestinen gedichtet und sich nur in dem Bau des Geleites gegenüber Arnaut Daniel geringfügige Abweichungen gestattet. Unregelmässiger sind die Nachahmungen des Provenzalen Ponz Fabre d'Uzes (n^{0} 2) und des Neapolitaners Pietro Jacobo de Jennaro aus dem

15. Jh. (*Canzoniere p. da* G. Barone, Napoli 1883; vgl. Gött. gel. Anz. 1884 n⁰ 11 S. 446). Andere provenzal. und ital. Fälle von Beibehaltung derselben Reimworte in allen Strophen giebt Appel (Peire Rogier S. 19 f.; Maus in Ausg. u. Abh. V S. 49 fügt noch Guillem de Bearn n⁰ 1 und Elias de Fonsalada n⁰ 2 hinzu. Vgl. auch Abschn. 147). In völlig gleicher Reihenfolge verwendet auch ein spätprov. Dichter des 15. Jh. in allen Coblen dieselben Reimworte (Vgl. Jahrb. V 187 f.).

185. Als Überrest ursprünglich vorhandener Refrainworte sind wohl auch die *rims estramps* der Leys d'Amors, die *palavras perdudas* des *Trattato di poetica port.* (*Miscell. di fil. e ling.* S. 421), die *chiavi* der Italiener (Dante *De vulg. eloq.* II Cap. 13 und Biadene *Collegamento* S. 8) die deutschen 'Körner' aufzufassen. Sie sind innerhalb der Strophe reimlos, zeigen aber den nämlichen Reimausgang wie die entsprechenden Stellen der anderen Strophen (Vgl. z. B. Castellan v. Coucy hrsg. v. Fath, Lied 1). Nur in Italien werden oft wirkliche Waisen daraus (Vgl. Abschn. 18). Einzelne provenz. Dichter verwenden gleichfalls solche Körner mit grosser Vorliebe. Besonders gilt das wiederum von Arnaut Daniel (Vgl. Gött. gel. Anz. 1883 St. 31 S. 966). Die Hälfte aller seiner Gedichte bestehen aus Strophen, welche lediglich *rims estramps* aufweisen. Andere ähnliche Strophen (die nie über acht und nie unter sechs Zeilen enthalten) weist Maus (l. c. n⁰ 803, 813, 815) nach. Für das Altfranz. sei No. 354 der Berner Liederhs. 389 (Arch. 43, 273, lies daselbst Str. 1. Z. 6: *talant* st. *voloir*) angeführt. Als aus früheren Refrainworten entstanden dürften auch viele der durch alle Strophen durchgeführten Einzelreime anzusehen sein, die sich inmitten anderer von Strophe zu Strophe wechselnder Reime vorfinden. Manche derselben mögen allerdings durch 3-Teilung von Langzeilen hervorgerufen sein. Ich verweise z. B. auf Bartsch: R. u. P. I, 25; Arch. 42, S. 285; Wilh. IX, 11.

186. Dem Refrain verdankt wohl auch der in der mittelalterlichen Lyrik regelrechte Abschluss der Lieder durch ein *Geleit* seine Entstehung. Als hauptsächliche Bezeichnungen dafür begegnen: *tornada* bei den Provenzalen (Vgl. Kalischer *Observat. in poesim romanensem*), *envoi* bei den Franzosen (so schon bei Eust. Deschamps S. 272), *commiato, congedo, ritornello, volta* bei den Italienern (Vgl. Biadene in: *Misc. di fil. e ling.* S. 357 ff. und über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *tornada* eb. S. 371 f.), *deshecha, finida* bei den Spaniern (Vgl. F. Wolf: Studien S. 264 Anm.), *finda, fim* bei den Portugiesen (Vgl. *Misc. di fil.*,. S. 419, Diez: Erste Kunstpoesie S. 71). Bekanntlich besteht das Geleit in der metrischen Wiederaufnahme des Schlussteils der letztvorhergehenden Strophenform; es bildet also gewissermassen ebenso ein Echo zu dem ganzen Liede, wie der Refrain zu der einzelnen Strophe. Gerade in ältester Zeit kehren bezeichnend genug im Geleit Worte ja Zeilen der letzten Strophe refrainartig wieder (Vgl. Appel: Peire Rogier S. 29 Anm.), und das Gesetz, wonach dieselben Reimworte in gleicher Bedeutung in einem und demselben Liede nicht wiederholt auftreten sollen, findet auf das Geleit keine Anwendung. Ausgebildet scheint das Geleit in Südfrankreich zu sein; von dort aus hat es frühzeitig Eingang auch in die Lyrik der Schwesterlitteraturen gefunden, jedoch nicht ohne vielfachen Entartungen ausgesetzt zu sein. Eine leicht verständliche Entstellung erfuhr es in Gower's Balladen mit 7-zeiligen Strophen. Hier erhielt es die nämliche Form wie in den Balladen, welche aus 8-zeiligen Strophen bestehen, offenbar, weil diese letzteren die gewöhnlichste Form bei Gower ist (Vgl. Ausg. u. Abth. LXIV S. 28 u.).

187. Schwieriger scheint es mir, die bereits mehrfach erwähnten Kurz-

zeilen am Tiradenschluss einer Anzahl altfranz. Epen (Vgl. Abschn. 169) auf einen usprünglichen Refrain zurückzuführen, da dieselben meist anonanz-, resp. reimlos sind. Es scheint mir geratener in ihnen eine erste statt einer zweiten Vershälfte zu sehen und anzunehmen, dass beim Vortrage statt der zweiten Hälfte ergänzend einige musikalische Schlussakkorde eintraten. Dass dieser Annahme von der Silbenzahl der Kurzzeilen nur scheinbar widersprochen wird, habe ich bereits auseinandergesetzt (Vgl. Abschn. 110). Eine Art von Refrain, wenn auch nur in der Form eines musikalischen Schnörkels, stellt dagegen wohl das bekannte *aoi* am Tiradenschluss des Rolandsliedes dar. Von Interesse ist, dass sich in einer anonymen provenzalischen Chanson ein ganz ähnlicher Ausruf *aei* findet (B. Gr. 461, 206 abgedr. B. Chr.[4] 227), ebenso *oi* in Peire Bremon's und Gui de Cavallo's Antwortsirventesen (B. Gr. 330, 20; 192, 1). Nur ein französisches Epos zeigt einen ausgeprägten Refrain und zwar sogar einen 4-zeiligen, nämlich das Bruchstück von Gormunt und Isembart. Dieses Gedicht nimmt aber sowohl inhaltlich wie auch seiner Form nach (es ist in 8-Silbner-Tiraden gedichtet) eine Sonderstellung innerhalb der altfranz. Volksepen ein und überdies findet sich der Refrain nur am Schluss von sechs Tiraden des Anfangs. Der Dichter hat also damit wohl nur einen gelegentlichen stilistischen Schmuck beabsichtigt.

B. AUSDEHNUNG DER STROPHEN.

188. Die kunstmässige Behandlung der Strophe gestattete eine beliebige Ausdehnung durch Ein- oder Zufügung neuer Zeilen. In der ältesten Zeit war die zu einer Strophe verbundene Zeilenzahl aber meist noch eine sehr beschränkte. Wilhelm IX verwendet in dreien seiner Lieder noch die einreimige 3-Zeile und nur in einem (n⁰ 2) schon eine 7-Zeile $a_8a_8a_8a_8b_4a_8b_4$. Unschwer lässt sich aber diese 7-Zeile auf eine 5-Zeile $a_8a_8a_8b_{12}b_{12}$ zurückführen, wie in No. 12 thatsächlich statt $a_8a_8a_8b_4c_8b_4$ die 4-zeilige Form $a_8a_8b_{12}b_{12}$ vorzuliegen scheint. Später wächst dann die Zeilenzahl oft ganz beträchtlich, namentlich Guiraut de Bornelh liebt es sehr ausgedehnte Strophengebilde zu verwenden. Wege, auf denen man zu einer Erweiterung der Strophe gelangen konnte, waren für die Kunstdichter verschiedene vorhanden. Relativ der bequemste und auch natürlichste bot sich in der Zerlegung der Langzeilen dar. Weiter griff man oft zur Verdoppelung einzelner Strophenglieder, endlich scheute man sich aber auch nicht einzelne Zeilen am Schluss oder im Innern der Strophe an- oder einzufügen. Später mochte dann gelegentlich auch eine entgegengesetzte Tendenz, die auf Verkürzung der Strophen durch Ab- und Ausstossen einzelner Zeilen abzielte, hervortreten. Ein Beispiel deutlicher Strophenerweiterung durch Einfügung einer Pluszeile bietet die eben angeführte Form von n⁰ 2 der Lieder Wilhelm's IX, wenn wir sie mit der von n⁰ 11 und 7 desselben Dichters: $a_8a_8a_8b_4a_8b_4$ mit der von n⁰ 6: $d_7d_7d_7b_7d_7b_8$, welche ihm wohl abgesprochen werden muss, und mit der durch leichte Reim- und Versveränderung entstandenen Variante von n⁰ 1: $a_8a_8b_8c_8b_8c_8$ vergleichen, die wie sich aus n⁰ 12 ergiebt aus der älteren Form $a_8a_8b_{12}b_{12}$ entstanden sind. Letztere wird selbst durch Verdoppelung des Strophenausganges aus $a_8a_8b_{12}$ gewonnen sein. Die Formen von No. 2, 11, 7, 6, 1, 12 treten damit in engste Beziehung zur Form $a_{11}a_{11}b_{14}$ der n⁰ 3. 4. 5 unseres Dichters, aus welcher durch Einfügung einer Pluszeile und Vertauschung der Versart auch die Form von n⁰ 10 ($a_8a_8a_8b_8$) hervorging. Für zehn (resp. neun) Lieder des ältesten Trobadors wäre also

die 3-Zeile als Grundtypus anzusehen, ob man auch die Form des einzigen noch von ihm erhaltenen weiteren Liedes No. 8: $a_8b_8b_8\,a_8a_8b_8$ auf diesen Typus zurückführen darf, indem man die ersten drei Zeilen als zugefügt und in ihrer Reimstellung willkürlich behandelt ansieht, will ich lieber dahin gestellt sein lassen.

C. MISCHUNG DER VERSARTEN.

189. Dass man ursprünglich auch in der Lyrik in ein und demselben Gedichte nur eine Versart anwandte, ist nur natürlich. Auch die Kunstdichter bauen ihre Strophen oft auf diese Weise, für einzelne Liedergattungen war die Einheit der Versart sogar Regel und in neuerer Zeit tritt eine bestimmte Neigung der Romanen mehrere Versarten innerhalb der Strophe zu mischen noch weniger als früher hervor. Doch begegnen natürlich von Alters her verschiedenversige Strophen.

190. Bei der Mischung mehrerer Versarten waren aber anfangs nur Verse mit gleichem Tonfall zulässig. Wilhelm IX verbindet 11- u. 14-Silbner, 8- und 4- resp. 8- und 12-Silbner miteinander. Wenn er daher in Nr. 6 die Strophe mit einem männlichen 8-Silbner abschliesst und diesen dem Reimschema nach mit einem männlichen 7-Silbner (der auf ein Refrainwort ausgeht) in engste Beziehung setzt, so erblicke ich darin eine Künstelei, welche neben der Wilhelm sonst fremden Verwendung schwerer Reime (vgl. Abschn. 146) entscheidend gegen seine Autorschaft an dem Gedichte ins Gewicht fällt; denn hier treten sogar Vers- und Reimschema in Widerspruch mit einander. Weit unbedenklicher sellt sich die Mischung z. B. bei Peire Bremon 1 dar: $a_8b_8b_8a_8\;c_7c_7d_5d_5e_8e_8$, oder im dritten *Jeu parti* von Adam de la Hale: $a_7b_7b_7a_7c_{10}c_{10}$. In dieser und ähnlicher Weise lässt sie sich auch oft genug beobachten, während scharfe Widersprüche zwischen Vers- und Reimschema auch später selten sind. Beispielshalber sei hier angeführt $\acute{a}_{10}\acute{b}_{10}\acute{a}_{10}\acute{b}_{10}\,|\,c_4\,|\,c_7\acute{a}_7c_7\,|\,c_7\acute{a}_7\acute{a}_7$ von Perrin d'Angecourt (in: Romvart S. 296). Hier bildet c_4 die Diäsis, welche dem Tonfall nach mit dem Strophengrundstock, dem Reime nach mit dem Strophenabschluss übereinstimmt. (Vgl. Abschn. 180). Wegen anderer Beispiele vgl. Maus in Ausg. u. Abh. V S. 87 Anm. 1. (Bei Guill. de S. Leid 12 liegen aber statt der 10- lauter 11-Silbner vor) und die Abschn. 162 angeführten Strophengebilde.

191. Meist beschränken sich die Romanen auf die Mischung von zwei Versarten und der Italiener kennt so gut wie gar keine verschiedenversige Strophen, welche andere als *Endecasillabi* und *Settenarj* mit einander verknüpfen. Provenzalen, seltener Franzosen, Spanier und Portugiesen mischen aber unbedenklich drei und mehr Versarten. Zu solchen verschiedenversigen Strophen gelangte man in ganz natürlicher Weise durch die bereits mehrfach erwähnte Zerlegung von Langzeilen, der 10-Silbner in 4- + 6-, der 12-Silbner in 4- + 8- oder 8- + 4-, der 11-Silbner in 3- + 4- + 4-, der 14-Silbner in 3- + 4- + 7- u. s. w. Silbner, sowie durch das Verwachsen des frühzeitig selbständig ausgestalteten Refrains mit der Strophe. Die Willkür der Dichter konnte dann im Verlauf um so grösseren Spielraum gewinnen, als der Zusammenhang der Lyrik mit der Musik sich lockerte, als die Dichter aufhörten gleichzeitig mit dem Text auch die Melodie zu schaffen, als sie auf musikalischen Vortrag ihrer Poesien verzichteten. So mochten schon früh Verse mit fallendem Rhythmus durch solche mit steigendem, kürzere durch längere ersetzt werden und umgekehrt.

D. ANZAHL UND STELLUNG DER REIME.

192. Ebenso wie Einheit der Versart war auch Einreimigkeit für die ursprüngliche romanische Strophe charakteristisch. Alsbald aber schränkte sich die Verwendung einreimiger Strophen ganz bedeutend ein und neben ihnen begegnen schon bei Wilhelm IX 2-reimige. Auch hier waren dieselben Faktoren für Schaffung einer grösseren Mannigfaltigkeit wirksam, wie bei der Ausdehnung der Strophen und Mischung der Versarten. Durch teilweise Angleichung der verschiedenen Strophenglieder hinsichtlich der Reime, durch Einführung von Binnenreimen, welche dann ganz wie Endreime behandelt wurden, durch Umstellung einzelner Reime und Umkehr der ganzen Strophenform (eine solche mit nachheriger Erweiterung scheint mir in $a_7b_8a_8b_8b_8b_8 \mid b_8b_8$ Guill. Fig. Nr. 4 gegenüber $á_7á_7á_7á_7b_7á_7b_8$ Guill. IX. Nr. 6 vorzuliegen) wurde eine grosse Zahl von Reimschemen gewonnen, welche sich mit der gleichzeitig zunehmenden Zeilenzahl ins Unendliche vervielfältigen liess. Aus dem Reimschema *aabb* konnte man auf diese Weise ohne Schwierigkeit *abab* oder *abba* bilden und diese beiden Formen wurden in der That die beliebtesten Anfänge in der kunstmässigen Strophe der mittelalterlichen Lyrik. Doch liessen sie sich ebenso gut auch aus der Zerlegung zweier Langzeilen *aa* oder *ab* entwickeln, oder auch aus der 4-Zeile *aaab*. Es ist daher misslich im einzelnen Falle anzugeben, aus welcher speziellen älteren Formel die jüngere entstanden ist. — Deimier 1610 S. 305 f. schreibt übrigens ausdrücklich vor, dass in französischen Gedichten zwei durch Reim verbundene Zeilen nicht durch mehr als zwei andere Zeilen getrennt werden dürfen. *Car il ne faut pas faire comme les Italiens, et les Espagnols, qui au sisain du Sonnet, font rimer le premier vers avec le cinquieme et le second avec le dernier . . . . On voit aussi que l'intervalle des rimes que ie requiers icy a esté observée de tous les Poëtes François qui ont escrit depuis cent ans en ça, et mesmes encore en la plus grãde partie des oeuures des auteurs plus anciens.*

E. SYNTAKTISCHE BEHANDLUNG DER STROPHE.

193. Der formalen Gliederung im Innern der Strophe sollte auch eine syntaktische entsprechen. Eine solche lässt sich aber schon bei den Provenzalen nur selten deutlich erkennen, oft ist sie schon ganz verwischt. (Vgl. Appel: Peire Rogier S. 27). Wahrscheinlich wird sich in solchen Fällen die Melodie schon nicht mehr in der Strophenform deutlich wiederspiegeln. Für die ältere französische Lyrik fehlt es noch an besonderen Ermittelungen (Galino *Musique et versif.* nimmt auf die syntaktische Gliederung gar keine Rücksicht, Stramwitz handelt nur von der synt. Behandlung der Strophen- und Versschlüsse). Recht streng wird dagegen die syntaktische Gliederung der Strophe von den Italieners gehandhabt, wie sie ja auch bemüht waren die Strophe formal recht durchsichtig zu gestalten. Allerdings war für sie nicht sowohl die Rücksicht auf den musikalischen Vortrag massgebend, als das bei ihnen frühzeitig ausgebildete künstlerische Bestreben nach symmetrischen Formen. Dieses musste sich um so mehr heraus entwickeln, je komplizierter der italienische Strophenbau sich gestaltete und je weniger deutlich, (wegen der mit jeder Strophe wechselnden Reimsilben) das Reimschema in die Ohren fiel. Petrarca trennt deshalb auch syntaktisch recht scharf die *pedes* seiner Strophen sowohl von einander wie von der *cauda*. Ähnlich strenge Vorschriften bestehen im Neufranzösischen hinsichtlich der syntaktischen Gliederung der

6- und 10-Zeile. Sie werden auf Maynard, Malherbe's Schüler, zurückgeführt. (Vgl. Lubarsch S. 455 ff.).

194. Viel schärfer als die Pausen im Innern muss natürlich die Pause am Schluss der Strophe sein und, wie schon der einzelne Vers, wenigstens in ältester Zeit, ein in sich geschlossenes syntaktisches Ganze bildet, so auch in weit stärkerem Masse die Strophe. Der in ihr zum Ausdruck gebrachte Gedankenkomplex greift deshalb höchst selten über ihre Schranken hinaus. Besonders selten trifft das namentlich in der mit Vorliebe musikalisch vorgetragenen lyrischen Poesie ein. In der provenzalischen Chanson ist die syntaktische Abgeschlossenheit der Strophen bisweilen soweit durchgeführt, dass ihre innere Zusammengehörigkeit völlig verloren geht und diese nur durch die Strophenform und den meist beobachteten Durchreim gewährleistet wird. Eine entgegengesetzte Tendenz lässt sich übrigens ebenfalls bei den Provenzalen in solchen Fällen erkennen, wo zwei oder mehr Strophen durch Beibehaltung derselben Reimsilben zu einer Doppelstrophe vereinigt werden. Besteht ein Gedicht aus lauter solchen Doppelstrophen, so wird man vielleicht trotz entgegen stehender handschriftlicher Überlieferung in der That in ihnen und nicht in den Einzelstrophen die wirkliche Strophenform zu erkennen haben. Häufiger lässt sich das Übergreifen nicht nur einzelner Teile eines Gedankenkomplexes sondern selbst einzelner Satzglieder aus dem Schlusse der einen in den Anfang der folgenden Strophe in solchen Gedichten konstatieren, welche ihrem inneren Charakter nach mit musikalischem Vortrage nichts zu thun haben, so namentlich in vielen altfranzösischen 4- und 5-Zeilen, sowie in den Ottave-Dichtungen der Italiener. Selbst die neufranzösische Lyrik gestattet in kürzeren Strophen derartige Enjambements. (Vgl. Lubarsch S. 458). In der älteren Litteratur der Franzosen dagegen begegnen auch in erzählenden und didaktischen Dichtungen nur wenig Fälle, während die Volksepen und volkstümliche wie höfische Lyrik gar keine aufzuweisen scheinen. (Vgl. hierzu. E. Stramwitz: Über Strophen- und Versenjambement im Altfr. Greifsw. 1886 S. 184).

XVI. EINIGE VOLKSTÜMLICHE FESTE DICHTUNGSFORMEN.

195. Feste Dichtungsformen, d. h. solche feste strophische Gebilde, welche einer bestimmten Dichtung eigentümlich sind, lassen sich nur in der Lyrik konstatieren und auch hier finden sie sich fast ausschliesslich in einzelnen Gattungen volkstümlicher Dichtung. Im kunstgemässen Lied ist weder die Form noch auch die Anzahl der Strophen eine überall gleichmässige, wenn auch die Schwankungen in der Strophenzahl namentlich in älterer Zeit nur geringfügige waren und jedes Lied in der Regel aus fünf gleichgebauten Strophen bestand, denen sich zumeist noch ein Geleit anschloss. Das nämliche gilt von den schlichteren Strophengebilden der Sirventesen nnd Tenzonen, der Pastorellen und der *chansons d'istoire*. Dass der Name *Sirventés* das Dienstverhältnis, in welchem die Form der dadurch bezeichneten Gedichte zu der der Canzonen vielfach steht, ausdrücken solle, ist wohl nichts als ein meistersingerlicher Einfall der *Doctrina de compondre dictats* und der *Leys d'Amors*. Das Wort ist vielmehr eine deutliche Weiterbildung von *sirvent* (Diener), hat also direkt mit dem Verbum *servir* jedenfalls nichts zu thun. (Vgl. Levy: Guill. Fig. S. 15 ff., Bartsch: in Zs. IV 438 f., Witthoeft: in Ausg. u. Abh. Nr. 88 S. 4). Das franz. *Serventois* des 14. u. 15. Jhs. hat nur den Namen mit der provenz. Dichtungsart gemeinsam; denn es ist im wesentlichen nichts als ein refrainloser *Chant royal*.

196. Gedichtarten die aus ungleichartigen Strophen bestehen, sind

das *Descort* der Provenzalen und ihrer Nachahmer, sowie das volkstümlichere altfr. *Lai*. (Vgl. darüber: Appel in der Zs. XI S. 212 ff.). Auch die in Nordfrankreich zeitweise sehr beliebten *Motets*, welche aber sehr kurz sind, dürfen hierher gerechnet werden. (Vgl. Abschn. 164 und G. Raynaud *Rec. de motets fr.* in: *Bibl. fr. du m. â. T. I, II,* In ihnen allen liegen wahrscheinlich Nachbildungen mittellateinischer Sequenzen vor, wie das schon F. Wolf angenommen hatte.

196. Von franz. Gedichten mit fester Form führt De Gramont S. 247 auf: *Sonnet, Rondeau, Ballade, Lai, Virelai, Triolet* und *Villanelle*. Das Sonett, eigentlich »ein Tönchen«, »ein kurzer Tonsatz« (weshalb auch anfangs gar nicht ausschliesslich der jetzt so benannten Dichtungsform beigelegt; vgl. Abschn. 167) ist unter ihnen diejenige Form, welche in neufranzösischer Zeit am beliebtesten ist. Seinem Ursprung nach weist es zweifellos nach Italien, hier hat es auch unstreitig die weiteste Anwendung gefunden und eine grosse Zahl von Varianten und Erweiterungen gezeitigt. Eine eingehende Monographie über seine Morphologie im 13. u. 14. Jh. lieferte Biadene (in Monaci's *Studj di filol. rom.* fasc. 10, Roma 1888). Danach ist das Sonett entstanden *dalla fusione (non dalla semplice unione) di uno strambotto di otto versi con uno strambotto di sei.* Sein ursprüngliches Reimschema war: *abababab cdcdcd.* Die Umwandlung des zweiten *Strambotto* bestand in der Einführung einer Zwei- statt der ursprünglichen Drei-Gliederung, d. h. in der Zerlegung in zwei Terzette statt in drei 2-Zeilen. Sie erfolgte nach Analogie der 2-Gliederung des ersten *Strambotto* und ist als das Resultat einer kunstmässigen Umgestaltung der volkstümlichen Form zu betrachten. Später bildete sich daneben das Schema *abba abba cde cde* mit vielen Variationen für die beiden Terzette heraus. Die bislang herrschende Ansicht, das Sonett sei eine isolierte Canzonenstrophe, eine *cobla esparsa*, ist also aufzugeben, wenn es auch später vielfach derart behandelt und namentlich im poetischen Briefwechsel derart gehandhabt wurde, dass die Reime des einen Sonetts in einem oder zwei weiteren wiederkehrten. Selbst Sonettenkränze wurden gedichtet. — Die ältesten Nachbildungen des italienischen Sonetts sind die provenzalischen, doch sind ihre Verfasser Italiener: Dante da Majano und Paul Lanfranc de Pistoja. In nordfranzösischer Sprache führte, wie es scheint, erst Mellin de Saint Gelais im Anfang des 16. Jhs. diese Dichtungsform ein. Eine bedeutungsvolle Umgestaltung erfuhr sie endlich in England durch Wyatt und Surrey, denen sich Daniel und Shakespere anschlossen. Hier bestand das Sonett aus drei 4-Zeilen, denen ein abschliessendes Reimpaar folgte, das Schema lautete also *abba abba cddc ee* oder *abab cdcd efef gg* oder ähnlich. Es bekam dadurch eine epigrammatische Zuspitzung und einen mehr ottavenartigen Charakter.

198. Verwickelter und vielgestaltiger ist die Entwickelung der Balladenform. Wie der Name andeutet, haben wir es hier recht eigentlich mit einem Tanzlied, also mit einer echt volkstümlichen Dichtungsart zu thun. Die ältesten uns überlieferten Balladen scheinen die provenzalischen zu sein. Es sind nur wenige, sie werden *balladas* (B. Chr.[4] 245, 4, 19; 246, 5; Zs. IV 503) benannt. Ihre Formen hat Römer (in Ausg. u. Abh. XXVI S. 43 f.) zusammengestellt. Noch kaum etwas der späteren Balladenstrophe charakteristisches, abgesehen vom Refrain, weist das anonyme Tanzlied *A l'entrada* (B. Gr. 461, 12, gedr. B. Chr.[4] 111) auf: $a_7a_7a_7a_7b_6C_9C_6C_8$ (der Refrain war anfangs vielleicht aber nur 2-zeilig und lautete: *A la via jelos Laissaz nos ballar entre nos*). Ebensowenig ein zweites sehr kompliziertes (B. Gr. 461, 198, gedr. B. Chr.[4] 246), das wie die meisten späteren Balladen

bereits 3-strophig ist. Sehr primitiv ist auch ein in Balladenform gedichteter 3-strophiger Vers (B. Gr. 461, 166 gedr. B. Chr.[4] 243): *aaaa*, welcher Form ein 2-zeiliger Refrain *AA* voraufgeht. Nach Bartsch soll der ganze Refrain nach Z. 1 und 2 jeder Strophe wiederholt werden, doch scheint, der Hs. nach, nur nach der ersten Zeile und auch da wohl nur der Anfang des Refrains wiederholt worden zu sein. Die strophische Gliederung ist hier nur durch die syntaktischen Pausen nach jeder vierten Zeile erkennbar. Deutlich ausgebildet liegt die Balladenstrophe erst vor in: *D'amor m'estera* (B. Gr. 461, 73, gedr. B. Chr.[4] 245), gleichfalls von einem kunstmässigen Dichter herrührend. Ihr Schema lautet: *aab* mit voraufgeschicktem Refrain *BB*, der auch nach Z. 1 jeder der sechs Strophen teilweise wieder aufgenommen werden soll und ganz an jedem Strophenschluss. Das zu Grunde liegende volkstümliche Balladenschema wird also gelautet haben *BB]aabBB*. Die zweite *a*-Zeile ist unter Einwirkung des Strophenanfangs aus einer *b*-Zeile abgeändert, so dass anfänglich die Form lautete *BB]abb BB*, d. h. die Strophe bestand aus einem Strophengrundstock *a* und einem dem Refrain analog gebauten Strophenausgang. Ebenso verhält es sich bei der weit volkstümlicheren 5-strophigen Ballade *Coindeta sui* (B. Gr. 461, 69, gedr. B. Chr.[4], 245—6) mit dem Strophenschema: *áább'* und Refrain *B'B'*. Die Wiederholung der ersten Refrainzeile nach der ersten Zeile jeder Strophe halte ich auch hier für sekundär. Die Strophenform wird hier ursprünglich *BB]aabbBB* gelautet haben. Charakteristisch für die späteren Balladen der Provenzalen wie Italiener, und auch für die ihnen entsprechenden altfranzösischen *baletes*, ist eben die konstante Gewohnheit den Strophenabschluss an den Strophengrundstock derart anzugleichen, dass der Anfang des ersteren mit dem Schluss des letzteren in Übereinstimmung gebracht wird. Jeanroy, der die Balladenform überhaupt nicht scharf genug von der des Rondel und Virelai sondert, hat diesen Sachverhalt verkannt. Er spricht (S. 402) von einer Verlängerung der Strophe *d'un vers ayant la même rime que le refrain tout entier ou que l'un de ses vers*. Dass meine Auffassung die richtige ist, ergibt schon der analoge Bau der italienischen Balladen, ergibt aber auch die volkstümliche 3-strophische Ballade *Quant lo gilos* (B. Gr. 461, 201, gedr. Zs. IV 503), deren Schema lautet $á_6á_6á_6b_3b_5$ + Refrain $B_{10}B_5$. Scheinbar lässt sich hier die Abweichung des Strophenabschlusses vom Refrain befriedigend nur auf Jeanroy'sche Weise erklären, die zweite *b*-Zeile wäre einfach angefügt, wegen B_5 des Refrains. (Sonderbar genug fasst Jeanroy aber dies Schema ganz anders auf, nämlich als $á_6á_6á_6b_8B_{10}B_5$ und will, indem er auf die Wiederholung der ersten Refrainzeile nach der ersten und zweiten Zeile jeder Strophe Wert legt, dieses wie die beiden letztgenannten Gedichte, als frei behandelte Rondels auffassen, obwohl gerade diese drei sich im Texte ausdrücklich selbst als Balladen bezeichnen; vgl. Abschn. 202, 203). Aber wie wäre dann die erste *b*-Zeile zu erklären? Das Rätsel löst sich, wenn wir sie mit der dritten *á*-Zeile zu einem 10-Silbner mit schwachem archaischen Reihenschluss kombinieren. Durch Binnenreim wurde dieser zerlegt um so die erforderliche Angleichung des Strophenabschlusses an den Strophengrundstock nicht nur hinsichtlich des Reimes, sondern auch hinsichtlich der Versart zu ermöglichen. $á_6á_6á_6b_3b_5B_{10}B_5$ ist also abgeändert aus $á_6á_6b_{10}b_5B_{10}B_5$. Der Text der ersten Strophe mag das veranschaulichen:

Ballada cointa e gaia
Faz cui pes ne cui plaia
Pel dolz cant qui m'apaia; | *Queus audi*
Seir e de mati.
Quant lo gilos er fora, bels ami,
Venes vos a mi

Aufgabe der Abänderung des Strophenausgangs und gleichzeitig Unterdrückung des Refrains am Schluss der einzelnen Strophen charakterisiert die spätprovenzalische *Dansa*. Vgl. Abschn. 209.

199. In Nordfrankreich wurde die volkstümliche Ballade *balete* benannt. Leider sind aus der *balete*-Sammlung der Oxforder Hs. bislang nur fünf von 35 mitgeteilt (Vgl. P. Meyer *Documents* S. 236 f. u. Jeanroy S. 402), doch genügen diese Proben um die prinzipielle Übereinstimmung der nord- und südfranz. Formen zu konstatieren, wenn auch No. 5, dessen Strophe dem Drucke nach $a_7b_5\ a_7b_5\ c_7\ D_7C_8$ lautet, auszuweichen scheint; ich glaube aber, dass sie vielmehr lautete $a_7b_5\ a_7b_5\ c_7\ C_9C_7$, wonach die zweite *b*-Zeile aus einer *c*-Zeile abgeändert wäre.

Der Refrain lautete also meiner Ansicht nach:

La tres saigette blondette m'ait
Mis en joie ou m'ocidrait.

und nicht, wie P. Meyer abteilt:

La tres saigette blondette
M'ait mis en joie ou m'ocidrait.

200. Schon in Nicole de Margival's *Dit de la Panthère* kommt (V. 2295) der aus Südfrankreich entlehnte Ausdruck *balade* (und V. 2340 *baladele)* vor. Eine *Chanson* desselben Textes (v. 2385 ff.) ergibt sich dem Baue nach als 5-strophige *balete* mit der Form *ab ab bc CC*, während das als *balade* bezeichnete Gedicht schon nach der Form *ab ab b c C*, der regelrechten Form der späteren 7-zeiligen Balladen, gebaut ist. Sobald man indessen den 1-zeiligen Refrain durch einen 2-zeiligen ersetzt, kommt eine regelrechte *balete*-Strophe heraus. Ganz primitiv ist die Form der *baladele: ááA'*. Auch die gewöhnliche Form der späteren 8-zeiligen Balladenstrophe *ababbcbC* lässt sich unschwer auf *ababbcCC* zurückführen. Hier ist nämlich die erste Refrainzeile zur Strophe gezogen und ihr Reim danach entsprechend abgeändert worden. Seit dem 14. Jh. gewöhnte man sich dann unter *balade* lediglich ein 3-strophiges Gedicht mit einzeiligem Refrain und einem *envoi* zu verstehen. So ist auch die Auffassung der späteren französischen Metriker z. B. Sibilet's (*Art poétique* 1548 Bl. 49). Nach Molinet (= H. de Croy) soll die Zeilenzahl der Balladenstrophe der Silbenzahl der Refrainzeile entsprechen, doch haben sich, so viel ich sehe, die älteren Dichter an diese Vorschrift nicht gebunden und de Gramont (S. 286) geht jedenfalls zu weit, wenn er nur zwei Arten von Balladenstrophen als regelrecht anerkennt, nämlich die 8-zeiligen aus 8-Silbnern und die 10-zeiligen aus 10-Silbnern. Es begegnen nicht wenige 7-, 9-, 11-, 12- und 13-zeilige, deren Schema allerdings den Zusammenhang mit der alten *balete* noch mehr verwischt. Aus dem 14. und 15. Jh. besitzen wir zahlreiche Balladensammlungen z. B. *Le Livre des cent ballades*, sowie die von Guillaume Machaut, Eustache Deschamps, Froissart, Charles d'Orleans, Christine de Pisan, Gower. Auch in der ersten Hälfte des 16. Jh. dichtete man noch gern in dieser Form; die Plejade aber verwarf sie, so dass sich nur vereinzelte Dichter später noch ihrer bedienten, unter ihnen auch Lafontaine und in neuerer Zeit Theodore de Banville. In die englische Poesie fand die Ballade trotz Gower's französischer Versuche keinen rechten Eingang, doch ist sie in neuester Zeit auch hier wiederholt nachgeahmt worden (Vgl. Schipper: Engl. Metr. II 928 ff.). Eine Abart der Ballade, die, wie sie selbst, hauptsächlich im 14. und 15. Jh. gepflegt wurde, ist der *Chant royal*, der zum Unterschied von der Ballade aus fünf Strophen bestand. Auch diese Form haben Neuere

wie de Banville wieder zu beleben gesucht, ähnliche Versuche sind in England gemacht worden.

201. Die italienische *ballata*, welcher Dante (*De vulg. eloq.* II, 3) den Vorzug vor dem Sonett zuerkennt, zeigt zumeist denselben Bau, wie die analogen provenzalischen und altfranzösischen volkstümlichen Dichtungen. Doch zerfällt der erste, bedeutend entwickeltere Strophenteil zumeist in zwei gleichartige Absätze von je zwei, drei oder vier Zeilen. Darin ist offenbar eine Einwirkung der Canzonenstrophe zu erkennen. Die vorweg geschickte *Riprcsa* wird bei den weiteren Coblen nicht wiederholt. Meist sind die *ballate* überhaupt nur einstrophig. Petrarca hat im ganzen sieben, Dante zehn (darunter aber drei unregelmässige) verfasst. Eine interessante Sammlung von *Cantilene e Ballate* des 13. u. 14. Jhs. besorgte Carducci Pisa 1871 (vgl. Jeanroy S. 404). Auch in Spanien zeigen schon zwei Bettellieder des Erzpriesters von Hita genau denselben Bau: *aà ab BB* (vgl. F. Wolf, Studien S. 129 Anm.).

202. Während die Dichtungsform der Ballade noch sehr wenig bestimmt ausgeprägt ist und nicht ein Mal ihre Strophenzahl feststeht, während hier auch der dem Refrain nachgebildete Strophenabschluss nur noch teilweise mit demselben übereinstimmt, hat das nun zu besprechende *Rondel* eine viel festere Gestalt, ist einstrophig und hängt seinem Bau nach vollkommen von dem im Anfang, im Innern und am Schluss wiederkehrenden Refrain ab. Offenbar wurde es, wenigstens anfangs, in alternierender Weise von einem Solosänger und einem Chor vorgetragen, während bei der Ballade der Chor nur den Schlussrefrain wiederholte. Die der Überlieferung nach, wie erwähnt, teilweise stattfindende Wiederaufnahme des Refrains im Stropheninnern einiger provenzalischen Balladen führe ich auf eine Angleichung an die Rondelform zurück (Vgl. Abschn. 203). Aus ihr allein lässt sich eine solche Wiederaufnahme wenigstens erklären. Das Schema der einfachsten Rondels lautet nämlich: $A^1A^2aA'aaA^1A^2$, d. h. 2-zeiliger Refrain, Nachbildung und Wiederaufnahme der ersten Refrainzeile, Nachbildung und Wiederholung des ganzen Refrains. Zeigt der Refrain die Form *AB*, so lautet die Formel: *ABaAàbAB*; zeigt er *AAB*, so lautet sie entweder $A^1A^2BaA^1aabA^1A^2B$ oder $A^1A^2BaaA\ A^2aabA^1A^2B$; zeigt er *ABBA*, so lautet sie *ABBAabABabbaABBA* u. s. w., kurzum, die Form des Rondels hängt völlig von der Form des Refrains, sowie von der Ausdehnung des wieder aufgenommenen Refrainteiles ab. Danach haben wir 8-, 11-, 13-, 16-zeilige Rondels. Noch ausgedehntere Formen mit 5-zeiligem Refrain und 3-zeiliger Wiederaufnahme oder mit 6-zeiligem Refrain und 2-zeiliger Wiederaufnahme zeigen 21 oder 22 Zeilen (vgl. Arnoult Greban's *Myst. de la Passion* 33 210 und 10 256). Weitere Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kunstfertigkeit ist den Dichtern durch die Möglichkeit, alle Versarten von 1—10-silbigen Versen, teils ausschliesslich, teils beliebig gemischt zu verwenden. Das kürzeste Rondel, welches nur aus acht Silben besteht, ist natürlich nur eine Spielerei, z. B.: *Je dy que ie le vy ie dy* (angeführt von Fabri II, 68), ebenso das 8-zeilige aus 2-silbigen Versen, z. B.: *Margot m'amie, Ung mot, Margot, Si sot Qu'on rie, Margot m'amie* (eb. 69) oder: *Avoir Fait Avoir Avoir, Avoir Fait Avoir Fait* = Haben macht Habe haben, Habe gemacht haben macht (*Art de Rhetor.* in: *Anc. Poés. p. p.* Montaiglon III, S. 120).

203. Den volkstümlichen Ursprung des Rondels deutet schon der Name, 'eine kleine Runde, ein Reigenliedchen', an (vgl. G. Raynaud *Rondeaux* etc. Paris 1889 S. XXXV), ihn bezeugen auch die Leys d'Amors I, 350, indem sie erklären: *de redondels ni de viandelas no curam; quar cert actor ni cert compas noy trobam.* Weiter deuten sie an, dass es hauptsäch-

lich in Nordfrankreich gepflegt wurde: *Jaciaysso que alqu comenso far redondels en nostra lengua losquals solia hom far en frances.* Eigentliche Rondels in provenzalischer Sprache sind meineswissens auch nicht vorhanden, wiewohl Jeanroy die sich selbst als Balladen bezeichnenden Gedichte als frei behandelte *rondets* auffasst (Vgl. Abschn. 198 u. 202). Er giebt aber selbst zu, die darin zu Tage tretenden Abänderungen *aboutirent à lui faire perdre quelque chose de son caractère propre* (S. 412).

204. Im Altfranzösischen wird unsere Dichtungsform zuerst *rondet* oder *rondet de carole* benannt (*Renart le nouvel* 2592, 7079, 6999), Adam de la Hale, Nicole de Margival und andere nennen es bereits *rondel.* Für das 8-zeilige Rondel kommt im 15. Jh. der Name *Rondelet* (Christ. de Pisan I, 158: XIX, 3 bezeichnet so ein Rondel mit 4-zeil. Refrain) auf, und Gracien du Pont (*Art et science de rhet.* 1539 f. XXII v⁰ nach G. Raynaut l. c. S. XLIV) nennt es zuerst *Triolet.* Fabri kennt diese Bezeichnung noch nicht, wohl aber Sibilet 1548, der Bl. 45 als erste *sorte de Rondeau* das *Triolet* aufführt. Später, als man den Bau des entarteten Rondeau nicht mehr richtig auffasste, galt das Triolet als eine selbständige Dichtungsart.

Viele, möglicherweise alle, der im Roman von *Guillaume de Dôle* angeführten Refrains sind als Rondels zu betrachten, doch haben sich hier wie anderwärts mancherlei Entartungen eingeschlichen, die ich indessen aus nachlässiger Überlieferung erklären möchte, während Jeanroy (S. 140) meint, dass man sich die *lourdes entraves* der regelmässigen Formen *grâce à quelques dérogations aux règles strictes du genre* zu erleichtern suchte. Ich vermag aber weder in dem B. Rom. u. Past. I 22 noch in dem Zs. X 463 n.⁰ 7 gedruckten Rondel irgend welche *entraves* zu entdecken, welche die Abänderung der ersten Refrainzeile vorn und am Schluss bedingt hätten. Im Gegenteil wird der Text weit gefälliger, wenn die erste Refrainzeile in der Form, wie sie als Z. 4 überliefert ist, auch an die Spitze und an die siebente Stelle gesetzt wird. Man urteile selbst:

Diex! Trop demeure, quant vendra? (bessere: *d. mes amis,*)
Sa demourée m'occirra!
Bon jour ait hui pour cui le dis:
Diex! Trop demeure mes amis.
Mais il est e gays e jolis,
S'aurai s'amour quant lui plaira.
Diex! Trop demeure, quant vendra? (bessere: *d. mes amis,*)
Sa demouree m'occirra!

Z. 4 wird überdies ausser durch Z. 3 auch vor allem durch Z. 5 als die ursprüngliche Lesart erwiesen, was ich ausdrücklich bemerke, weil es für die von Jeanroy mit Unrecht als frei behandelte Rondels ausgegebenen prov. Balladen nicht zutrifft. Die Verderbnis der Rondel-Refrains lag übrigens um so näher, als offenbar viele unter sich sehr ähnliche existierten und daher leicht mit einander verwechselt werden konnten. Ich glaube deshalb, dass auch B. Rom. u. Past. II, 116 wie 82 nur noch stärker als die erwähnten Texte entstellt überliefert sind. Jeanroy (S. 411 Anm. 1) bemerkt ja auch selbst mit Bezug auf die vielen Varianten eines im *Lai d'Aristote* enthaltenen Rondels, dass sie *nous montrent combien on en usait librement avec les vers des refrains.* Weitere volkstümliche Rondels, die ebenfalls zum Teil entstellt sind, siehe *Romania* VII 103, VIII 74 ff., n.⁰ 4, 28—33 und im Bd. II des *Recueil de Motets* p. p. G. Raynaud, Paris 1883 S. 94 ff. Auch in den *Roman du chastelain de Coucy* Z. 992, 3846, 3869 sind drei Rondels eingeflochten (das erste ist verderbt und falsch abgeteilt, seine Form lautete: $A^1{}_5B_5A^2{}_5aA^1[a]baA^1[BA^2]$), ebenso sieben in

Adenet's *Cleomadès* 5497 ff., 5831 ff. Unter den altfranz. Kunstdichtern haben zuerst die Rondelform gepflegt: Willaume d'Amiens (vgl. P. Heyse Rom. Ined. S. 54 ff.) und besonders Adam de la Hale; sehr beliebt war sie im 14., 15. und in den ersten Dekaden des 16. Jh. (vgl. die von G. Raynaud herausgegebenen *Rondeaux*). Geradezu charakteristisch ist ihre Verwendung für das mittelalterliche Drama. Darum sagt denn auch Sibilet *Art poetique* 1548 Bl. 46 vom Triolet: *tu ne la trouueras gueres hors des Farces & Moralités des Picars qui en sont autheurs et usurpateurs.* Zuerst zeigt sich das dramatische Rondel in den 40 *Miracles de N. D.* des 14. Jhs., wo es noch durchaus den Text von Gesangseinlagen bildet und oft in einzelne Stücke zerlegt wird (vgl. L. Müller und Schnell in Ausg. u. Abh. No. 24 u. 33). Später wurde der musikalische Vortrag des Rondels aufgegeben, dasselbe geradezu in den Dialog verflochten und mit besonderer Vorliebe in zeremoniellen Begrüssungs- und Abschiedsszenen verwandt. Seit dem Erscheinen der ersten klassischen Tragödien und Komödien verschwindet das Rondel aber gänzlich aus der dramatischen Dichtung. Nur eine scheinbare Ausnahme bildet ein Beleg in Thomas Le Coq's Tragödie *Cain* (1580, Neudr. v. P. Blanchemain, Rouen 1879); denn dieses Rondel ist aus dem *Mistere du Viel Testament* herübergenommen.

205. Auch die italienischen Metriker Antonio da Tempo und Gidino kennen das *rotundellum* oder *ritondello,* konstatieren aber gleichzeitig seinen französischen Ursprung. Für das Portugiesische wies bereits Diez (Erste port. Kunstpoesie S. 70) ebenfalls ein Beispiel aus dem 14. Jh. nach.

206. Schon zu Marots Zeit galt sowohl das 8-zeilige Triolet wie die ausgedehnteren Rondelformen in der franz. Kunstpoesie als veraltet (vgl. Sibilet 1548 Bl. 45: *Et de fait tu lis peu de Rondeaus de Saingelais, Sceue, Salel, Hëroët:* & *ceus de Marot sont plus exercices de ieunesse fondés sur l'imitation de son pere qu'oeuures de tele estofe que sont ceus de son plus grand eage: par la maturité duquel tu trouueras peu de rondeaus creus dedans son iardin*). Schon im 15. Jh., vielfach bereits im 14. Jh. bildete sich aber aus dem 16-zeil. Rondel mit 4-zeil. Refrain und 2-zeil. Wiederaufnahme nach und nach eine verkürzte Form heraus, welche man damals *rondeau double* nannte, später aber *rondeau simple* oder, wie Raynaud (l. c. S. XLIV) vorschlägt, *rondeau quatrain,* im Gegensatz zu einer zweiten verkürzten Form, die aus dem 21-zeil. Rondel hervorging und den Namen *rondeau double* für sich in Anspruch nahm, jetzt aber, als die einzige überlebende Rondeauform schlechthin *rondeau* genannt wird. Das *rondeau quatrain* besteht aus zehn Zeilen, das spätere *rondeau double* aus dreizehn Zeilen. Bei beiden Arten kommen zum Refrain nebst teilweiser und vollständiger Nachbildung desselben noch je zwei einzelne Refrain-Zeilen oder -Zeilenreste hinzu, welche letzteren die Theoretiker seit dem 16. Jh. als *rentrement* bezeichnen. Sie bestehen aus den Anfangsworten oder dem Anfangswort der ersten Zeile. Die Schemata lauten danach für das erstere *abba* | *ab* + | *abba* +, für das letztere *aabba* | *aab* + | *aabba* +. Entstanden scheint die Verkürzung durch die Gewohnheit der Kopisten, statt der teilweisen und vollständigen Wiederholung der Refrainzeilen nur die erste Zeile, später nur deren Anfang oder gar nur das erste Wort auszuschreiben und den Rest durch den Leser, dem die Rondelform geläufig war, ergänzen zu lassen. Häufig deutete man die Verkürzung durch ein hinzugefügtes *etc.* an, oft aber mochte auch dieses fehlen. Wann die Dichter, von dieser rein äusserlichen Verkürzung ausgehend, dazu fortschritten, die Gedichtform thatsächlich zu verkürzen und dadurch den Refraincharakter der ersten vier resp. fünf Zeilen zu

verwischen, ist schwer zu entscheiden. Die Hss. sind in dieser Hinsicht, wie G. Raynaud (l. c. S. XLI) hervorgehoben hat, sehr nachlässig verfahren und ebenso die modernen Herausgeber (mit einziger Ausnahme von G. Raynaud). Letztere sind, wie die falschen Absätze, welche sie durchführen, zeigen, von modernen Anschauungen befangen gewesen und waren darum geneigt, die Verkürzungen viel früher als vorhanden anzunehmen, als zwingende Gründe dazu vorliegen (Vgl. z. B. die falschen Zeilenabteilungen in Bd. 4 der *Oeuvres compl. d'*Eustache Deschamps S. 5, 10, 33, 36, wo auch Z. 6 verderbt ist; ich vermute: *Desormais iert grant ma desvoie*). Jedenfalls behaupteten sich neben den verkürzten Formen die vollständigen noch längere Zeit hindurch. Bereits unter den *Triolets* von Froissart (Ausg. der *Poesies* von Scheler II. S. 396 ff.) findet sich eins (n° 78), dessen Refrain am Schlusse nicht vollständig wiederkehren kann, da die zweite Refrainzeile nicht mit einem vollständigen Satz abschliesst. Zum bessern Verständnis stehe hier der Text:

Adieu bon temps, il faut que je vous laie;
Puisque je voi que refus et dangier
Sont en ma dame et d'el riens ne me paie,
Adieu bon temps, il faut que je vous laie;
Ne n'y a nul de ces deus que je n'aie
Pour ennemis, quant je le voeil proyer.
Adieu bon temps, il faut que je vous laie.

Es kann also nur die erste Refrainzeile wie im Innern wiederholt sein; statt acht hat daher dieses und ebenso wohl schon alle andern 105 Triolets desselben Dichters nur sieben Zeilen. Andererseits waren die *rondiaus* Froissart's *qui sont entés ens es balades* (ib. III, 94), wie der Balladenrefrain ergiebt, noch 8-zeilig. Die Rondeaux von Christine de Pisan sollen nach der Ausgabe und auch nach G. Raynaud (S. XLI) bereits nur eine Refrainzeile wiederaufnehmen, doch ist diese Annahme, wie ich im Rom. Jahresbericht I erweisen werde, irrig. Während ferner die anonyme *Art de rhetorique* noch ausschliesslich nach alter Weise gebaute Rondels kennt, lehrt Sibilet *Art poet.* Bl. 46 schon die moderne Form, giebt aber gleichzeitig ihre Entstehung aus der älteren vollkommen richtig an: *Et pour entendre ceste différence de reprise ou répétition, tu dois noter que le Rondeau simple est lors parfait, quant a la fin du second couplet on répéte les deus premiers vers du premier: & a la fin du tiers on reprent tout le premier entier: ne plus ne moins qu'au Rondeau double pour le parfaire se repetent en fin du second couplet les trois premiers vers du premier: & a la fin du tiers on reprend le premier entier: de quel sorte tu en trouueras encores chés les vieuz Pöétes & en Moralités & farces* &c. Bereits Fabri (ed. Héron II, 67) führt die verkürzten Formen an, giebt aber der vollständigen noch den Vorzug: *Aulcuns rondeaux reprennent la moytié de la premiere ligne . . . et les aultres se arondissent auec la premiere ligne . . . et tout a la volunté du facteur, mais le plus noble est a celuy qui remple tout*, während Gracien f. XXIII v° bemerkt: das Rondeau *doibt rentrer et reprendre les 2 premieres lignes du premier couplet ou bien le premier mot et aulcune foys le premier et le second.* Schon zu Gracien's Zeit kommt also bei dem *Rentrement* die heutige Verkürzung des Refrains auf ein einziges Wort vor. Dadurch wurde natürlich der Refraincharakter völlig verwischt, und sélbst die Ausdehnung des ursprünglichen Refrains wurde unklar. Deshalb konnte in neuer Zeit als das wesentliche der Rondeauform die Kombination von zwei 5-Zeilen mit dazwischen tretender 3-Zeile angesehen und von rhythmischer Übereinstimmung der drei Bestandteile sogar abgesehen werden. So sind die drei Rondeaux von A. de Musset gebaut: *Fut il jamais: abbab | bab+ |*

ababa +, *Dans dix ans: abaab* | *bab* + | *ababb* +, *Dans son assiette: ababa* | *aba* + | *abbaa* +. Welche Unklarheit andererseits über den Bau des veralteten *rondeau quatrain* bis in die neueste Zeit bei den französischen Metrikern herrscht, lehrt ein Blick in De Gramont's *Les vers fr.* S. 272 ff. Selbst Jeanroy's Darstellung (S. 429) ist noch völlig verworren. Ein ganz korrektes Rondel Deschamp's mit 3-zeil. Refrain und 2-zeil. Wiederaufnahme hält er im Widerspruch mit der Ausgabe für ein *Virelai*, ebenso ein Rondel mit 5-zeil. Refrain und 2-zeil. Wiederaufnahme, in dem nur die Zeile 14 ausgefallen ist, und endlich ein drittes IV, 36, in dessen Zeile 6, wie schon S. 93 bemerkt, der Reim entstellt ist. S. 434 bringt er es durch willkürliche Gliederung fertig, regelrechte *Rondeaux quatrains* ebenfalls für *Virelais* zu erklären u. s. w.

207. Aus dem Rondel entwickelten sich bereits frühzeitig eine Anzahl von anderen Dichtungsformen, so insbesondere die *Bergerette*, das *Virelay*, die provenzal. *Dansa*, die port. *vilancete* und das franz. *Rondeau redoublé*. Die *Bergerette*, eine Schöpfung der Schule von Charles d'Orléans, hat das 16. Jh. nicht überlebt. Fabri (ed. Heron II, 71) sagt über ihren Bau: *Bergerette est en tout semblable a l'espece de rondeau, excepté que le couplet du meilleu est tout entier et d'aultre liziere; et le peult l'en faire d'aultre taille de plus ou moins de lignes que le premier baston, ou semblable a luy.* D. h. statt der Form *ABBA abAB abbaABBA* des Rondeau treten Formen, wie *ABBA cdcd abbaABBA* oder *ABBA ccdccd abbaABBA* u. s. w. Man beachte, was weder von Fabri noch auch von Raynaud (l. c. S. LII) betont ist, dass die Stelle des nachgebildeten und wiederholten Refrain-Anfangs ein gleichfalls 2-gliedriges Strophengebilde einnimmt, welches anfänglich nur den Reimen, nicht auch dem rhythmischen Baue nach von dem entsprechenden Rondelteil verschieden war. Man könnte übrigens die Bergerette auch für ein unvollständiges Rondel mit sehr ausgedehntem Refrain halten, dessen Schlusshälfte (d. h. Nachbildung und Wiederholung des ganzen Refrains) fehlt, wird aber aus dem von mir hervorgehobenen Umstand wohl doch bei der Fabri'schen Auffassung stehen bleiben.

208. Das Virelay (: *ai* reimend in Rom. u. Past. III), älter Vireli und auch *Chanson baladee* genannt (vgl. Jeanroy S. 426 Anm.) ist nichts als eine mehrstrophige *Bergerette*. Der Refrain wurde in ihm allerdings nur am Schluss der letzten Strophe wiederholt. Einstrophige Virelays sind daher besser als *Bergerettes* zu bezeichnen. Molinet (= Henry de Croy) verwendet dafür sogar den Ausdruck *double virlai* und versteht umgekehrt unter *virlai simple* ein *rondeau quatrain*. Solche 1-strophige Virelais sind z. B. auch die Lieder Nr. 26 und 27 in *Rom.* VIII 88 f. 2-strophig sind die Virelais von Froissart und Christine de Pisan (ed. Roy I, S. 101 ff.), 3-strophig die von Machault (vgl. Pfuhl, Unters. über Rond. u. Virel., Königsb. 1887, S. 35 ff.). Der Refrain konnte auch im *Virelai* ebenso wie im *Rondeau* und der *Bergerette* nur teilweise wiederholt werden, dadurch wurde auch der Virelai-Bau besonders undurchsichtig. Bereits im Anfang des 16. Jh. haben daher die Theoretiker gar kein Verständnis davon: für Fabri (II, 56) ist das *virelai* nichts als eine Abart des *lay*, ebenso in den *Elémens de poésie fr.*, Par. 1752, S. 181 und in neueren Metriken. Ein von dem Père Mourgues (1685) als Beispiel verfasstes und von De Gramont S. 305, weil besonders »regelmässig«, wiedergegebenes *Virelai* zeigt in der Behandlung des Refrains merkwürdige Ähnlichkeit mit einem *Virelai* von Eustache Deschamps (IV, 8), das aber seinerseits weit eher als eine *villanelle* im Sinne Passerat's aufzufassen ist, jedenfalls aber mit den Virelais älterer Zeit so gut wie nichts gemein hat.

209. Wie bereits S. 94 erwähnt, ist auch Jeanroy über den Bau des Virelai durchaus im Unklaren geblieben, indem er korrekte Rondels in falscher Abteilung für Virelais erklärte. Durchaus im Rechte ist er aber, wenn er (S. 431) die spätprov. *Dansa* und die damit nahezu identische portug. *vilancete* mit dem *virelai* zusammenstellt. Die Definition der *Dansa* in den Leys I 340 lautet nach P. Meyer's Übersetzung (*Dern. Troub.* S. 114): *La danse . . . contient un refrain, c'est-à-dire un répons seulement, et trois couplets semblables à la fin, pour la mesure comme pour les rimes, au répons; . . . et le commencement de chaque couplet doit être de même mesure, et au choix, sur les mêmes rimes ou sur des rimes différentes; mais ces rimes doivent être entièrement différentes de celles du répons . . . .* Dadurch, dass die Übereinstimmung des ersten Strophenteiles mit dem Anfang des Refrains hier noch mehr gelockert und dass die 2-Teiligkeit nicht erforderlich ist, tritt, wie schon Abschn. 198 angedeutet wurde, die *dansa* gleichzeitig in nahe Beziehung zur provenz. Ballada, und die Unterdrückung des Refrains an den Strophenschlüssen deutet auch auf eine Verwandtschaft mit der italienischen Ballata.

210. Das *rondeau redoublé* endlich ist ein zu einem mehrstrophigen Gedicht erweitertes *rondel quatrain*. Jede Zeile des 4-zeiligen Kreuzreim-Refrains wird zunächst der Reihe nach wieder aufgenommen und durch drei neue ihr voraufgeschickte Zeilen zu einer 4-Zeile ergänzt. Darauf folgt, wie im Rondel, eine dem vollständigen Refrain genau entsprechend gebaute neue 4-Zeile und die Anfangsworte des Refrains selbst.

Von einer engeren Verwandschaft des *rondeau redoublé* mit der 4-strophigen 10-Zeile der Spanier und Portugiesen, der sogenannten *Glose*, welche De Gramont (S. 283) und, ihm wie meist blindlings folgend, Lubarsch (S. 406) herausgefunden haben wollen, kann keine Rede sein. Schon die Ausdehnung der Glosenstrophe schliesst eine innere Beziehung derselben zu dem 4-zeiligen Refrain aus, während eine solche für das *rondeau redoublé* ausser allem Zweifel steht. Die Ähnlichkeit beider Strophenformen ist also eine rein äusserliche.

III. ABSCHNITT.

ROMANISCHE LITTERATURGESCHICHTE.

A. ÜBERSICHT ÜBER DIE LATEINISCHE LITTERATUR

VON DER MITTE DES 6. JAHRHUNDERTS BIS 1350

VON

GUSTAV GRÖBER.

Für das Verständnis des Schrifttums der romanischen Völker und seiner Entwicklung bildet die lateinische Litteratur der neueren Völker eine der wichtigsten Grundlagen. Ausdruck der Einsicht und des Wissens der Lehrer des Volkes in der Zeit vor und nach dem Hervortreten romanischer Litteraturdenkmäler, begleitet sie das roman. Schrifttum von seiner Entfaltung an bis zu seiner Blüte, wirkt vorbildlich oder anregend darauf ein, leiht den Volkssprachen Darstellungsmittel, Formen und Stoffe und weicht nur langsam mit der Verallgemeinerung der Bildung und der reifenden Darstellungskunst in den roman. Sprachen auf dem Gebiete der Kunstdichtung, der wissenschaftlichen Forschung und Belehrung zurück. Darum versäumten auch ältere Bearbeiter der roman. Litteraturen[1] nicht, von der latein. Schriftstellerei ihrer Länder Nachricht zu geben, und so ist auch hier von Richtungen und Einzelerscheinungen der latein. Litteratur nachrömischer Zeit in Kürze vorzuführen, was durch den Druck zugänglich geworden ist.

2. Schon durch die Überzahl der Romanen in den roman. Ländern erklärt sich, warum die germanische Sprache der Überwinder des römischen Reichs vor der Sprache der Besiegten im mündlichen und schriftlichen Gebrauch zurücktrat. Den Fürsten wurde das Latein mit der Unterweisung in der christlichen Religion und bei der Behandlung von Staatsgeschäften nahe gebracht, Niederere eigneten sich die Sprache romanisierter Verwalter und Knechte an. Regenten, wie Chilperich I. († 584), hatten den Ehrgeiz zu schriftstellern. Die Sprache, die das Buch des Christenglaubens und seine Ausleger redeten, in der die Lehrer der Religion des Abendlandes sich verständigten, und in der alles Ausdruckswerte bereits

gesagt zu sein schien, konnte wegen der Erhaltung dessen, was man als geistliche und irdische Güter schätzte, mit dem Aufhören der römischen Herrschaft nicht aufgegeben werden.

An Reinheit, Fülle und Adel verlor sie freilich immer mehr mit der sich verengenden Auswahl gebildeter Schriftsteller aus römischer Zeit, die die Feder mangelhaft unterrichteter, nur für geistliche Dinge empfänglicher Männer der Kirche zu ersetzen unternahm. Eine hilflose Unsicherheit im Gebrauche der Wörter und selbst der Wortformen entstellt schon das Latein von Schriftstellern des 7. Jhs.; sie verrät die notdürftige Aneignung einer Fremdsprache und den Mangel an Einrichtungen für ihre Erlernung. Die Erschütterungen in den sich gestaltenden Ländern mussten erst beseitigt, der Streit mit den Ketzereien geschlichtet, der Sieg über das Heidentum vollendet, Antrieb zu innerer Einkehr und zu schriftlicher Gedankenmitteilung wieder gegeben sein, ehe aus den Trümmern der römischen und römisch-christlichen litterarischen Überlieferung, an der Hand der Anweisungen der wenigen erhaltenen, dürftigen grammatischen Schriften wieder die Fähigkeit zu deutlicher Wiedergabe angeeigneter und selbstworbener Kenntnis und Einsicht in latein. Sprache gewonnen werden konnte. In dem mit der Festigung der öffentlichen Verhältnisse unter Karl dem Grossen auflebenden latein. Schrifttum offenbart sich erst wieder das Bedürfnis, gewonnene Erfahrung litterarisch zu verarbreiten und persönliche Auffassung zur Geltung zu bringen. Ein wetteifernder Ehrgeiz sogar, der es in der Fertigkeit der Sprachbehandlung litterarischen Zeitgenossen und selbst den Mustern der Vergangenheit gleichthun möchte, wird bemerkbar. In ihrer weiteren Entwicklung hält dann die litterarische Darstellungskunst in latein. Sprache, zu der die unerstickbaren Keime von Karl dem Grossen gelegt worden waren, genauen Schritt mit der zunehmenden Bekanntschaft und langsam sich vertiefenden Beschäftigung mit der altrömischen Litteratur. Durch sie werden die Bande der weltentsagenden Denkart der christlichen Staaten gelockert, Vernunft und Weltsinn wieder frei, immer weiter rückwärts, in der Blütezeit der altrömischen Litteratur, wählt die neulatein. Schriftstellerei nun ihre Vorbilder, und so durchläuft sie aufwärts die Bahn, die jene herabgestiegen war.

Die Erörterung von Satzungen des Christenglaubens in der karolingischen Zeit hatte auf die Quellen der bis dahin gebrauchten theologischen Handbücher, auf die Theologen und Philosophen des 4.—6. Jhs. zurückgeführt und machte zunächst diese und ihre Zeitgenossen zu Mustern schriftlicher Darstellung. Je eigenartiger aber in den folgenden Zeiten unter neuen staatlichen Zuständen die Erfahrungen und Empfindungen sich gestalteten, desto unzulänglicher musste der hergebrachte latein. Wortschatz und desto unrömischer musste werden, was gesagt und wie etwas gesagt wurde. So gelangte zwar die latein. Schriftstellerei im 11.—14. Jh. unter der Beschäftigung mit den Dingen ihrer Zeit zu erhöhter Selbständigkeit, zu eigenartigem Inhalt und Ausdruck, musste aber dem unbefangenen Leser römischer Litteraturwerke in demselben Maasse unlateinisch erscheinen, als sie sich einer lebendigen, auf die Kultur des Zeitraums gegründeten Sprache bediente. Ihre Verbesserung war nur in dem Sinne noch möglich, dass der lateinische Schriftsteller römisch denken und wie Cicero und Horaz zu den Zeitgenossen reden lernte, dass die umfassende weltliche Bildung des Altertums in ihrem Werthe verstanden, mit der mittellateinischen christlichen verschmolzen wurde und was durch das Christentum verschüttet war, geistig wieder auferstand. Sofern allein die Forterhaltung und das Verständnis der latein. Sprache unter den christlichen Gelehrten nach dem Untergange Roms dieses

Wiederaufleben antiker Bildung und die Erneuerung der Sprache des Cicero und Horaz ermöglichte, führte die latein. Sprache selbst zur altrömischen Sprache zurück. Der lateinische Schriftsteller dieser neuen Zeit müsste weniger bewundert worden sein, wenn sein Ruhm mit denselben Mitteln nicht von Schriftstellern in den roman. Volkssprachen hätte erstrebt werden sollen. So verhilft schliesslich die künstliche, scheinbar ungerechtfertigte Forterhaltung des Lateins im frühen Mittelalter den Romanen zu klassischen Litteraturen, wie sie Römer und Griechen besassen, und zur künstlerischen Durchbildung der lange missachteten Muttersprachen, ja sie wird der Ausgangspunkt für die geistige Herrschaft des Abendlandes über die Welt. Seit dem 17. Jh. nur noch ein Mittel der internationalen Verständigung enger gelehrter Kreise, hatte die latein. Schriftstellerei eine höhere Aufgabe hiernach nicht mehr zu lösen und gilt seitdem nur noch als Zeichen der Herrschaft über den antiken Sprachschatz und Ausdruck unter den philologisch Geschulten.

3. Demnach befindet sich in einem ersten Zeitraum (Mitte des 6. bis gegen Ende des 8. Jh.) die latein. Litteratur in einem Zustande tiefsten Verfalles; die folgenden Zeiträume sind dagegen Stufen einer fortschreitenden Wiedergewinnung der einst geläufigen litterarischen Darstellungsmittel und Kenntnis vom Altertum, anhebend mit der Herrschaft Karls d. Grossen über den europäischen Westen. Auf eine erste Stufe der Vervollkommnung erhebt sich die neulateinische Schriftstellerei in ihrem 2. Zeitraum, vom Ende des 8. bis zum Ende des 10. Jh. — dem Zeitraum der kirchlichen Renaissance; auf eine zweite im 3. (vom 11. bis zur Mitte des 14. Jh.), der Blütezeit der mittellatein. Prosa und Dichtung, wo sie in vielseitiger Weise die Zeitbildung ausprägt; im 4. Zeitraum (Mitte des 14. bis Ende des 16. Jahrh.) wird grundsätzlich die weltliche Litteratur des Altertums zum Muster litterarischer Darstellung erhoben (Zeitraum der weltlichen Renaissance); im 5. Zeitraum (seit dem 17. Jahrh.) ist sie auf einzelne Gebiete wissenschaftlicher und gelehrter Forschung zurückgedrängt oder gelehrte Sprachübung (Zeitraum ihrer Auflösung).

4. Unsere Übersicht darf sich auf die drei ersten Zeiträume der unbestrittenen Herrschaft des latein. Schrifttums im Abendlande als den für die romanischen Litteraturen und ihre Entfaltung maassgebendsten beschränken und vom vierten, als besser gekannten und vom belanglosen letzten diesmal absehen. Unberücksichtigt zu lassen sind innerhalb der gesteckten Grenze aber ferner die amtlichen und technischen Schriftstücke, wie Gesetze, Urkunden, von Kirchendienst u. dgl. handelnde Schriften, wozu zum grossen Teile der massenhafte Briefwechsel der drei Zeiträume zählt; weiterhin Namenlisten, wie sie Genealogien, Regenten- und andre Verzeichnisse führen, kürzere Annalen und von der unendlichen hagiographischen Litteratur in Prosa, was zeitlich unbestimmbar ist; bekannte Sammelwerke und Bibliographien treten hier ergänzend ein. Auch von nur bezeugten Schriften und Dichtungen, deren Nachweis der Bibliographie zu überlassen ist, konnte nicht, von ungedruckten nur in beschränktem Umfange die Rede sein.

1. *Histoire litt. de la France*, Bd. 3–30 (1735 ff.) – chronol.-biogr., – für Frankreich; Tiraboschi, *Storia della letteratura ital.* (Ausg. 1805 ff.) für Italien; Amador de los Rios, *Historia critica de la lit. española*, Bd. I. II (1861 ff.) für Spanien.

LITT. I. LITTERATURGESCHICHTLICHE WERKE. 1. Allgemeine littg. Werke. a) *Darstellende:* Eichhorn, *Allg. Gesch. der Cultur u. Lit. des neuen Europa* (1796), 2 Bde. — Grässe, *Allg. Litterärgeschichte*, Abt. II (1839). — b) *Alphabetische:* Fabricius, *Bibliotheca latina med. et infimae aetatis* (Ausg. Florenz 1858) 6 Bde.

c) *Biographisch-bibliographische:* Chevalier, *Répertoire des Sources historiques. Bio-Bibliographie* (1877 f.) m. Suppl.

d) *Bibliographie:* Hain, *Repert. bibliogr.* (1825—38). — Grässe, *Trésor des livres rares* (1859—69). — Hauréau *Notices et extraits de quelques mss. lat. de la Bibl. nat. de Paris,* Bd. 1—4 (1891).

2. Einzelne Gattungen: 1) *Geistliche u. philosoph. Litteratur:* D. Ceillier, *Hist. gén. des auteurs sacrés.* N. ed. 11.—14. Bd. (1862). Sevestre, *Dictionnaire de Patrologie* (1851) 6 Bde. (Ältere Nachschlagewerke in beiden gelegentlich angeführt). — Diestel, *Gesch. d. alt. Testaments* (1869). Cruel, *Gesch. d. deutsch. Predigt im MA.* (1879); Linsenmeyer, *Gesch. d. Predigt in Deutschland* (1886). — Reuter, *Gesch. d. relig. Aufklärung im MA.* 1874—77. — Hauréau, *De la philosophie scolastique* (1850—80); Ders, *Hist. de la philos. scolastique I* (1872). Kaulich, *Gesch. d. scholast. Philos.* I (1863). Werner, *Scholastik des spätren MA.* (1881). Stöckl, *Gesch. der Philos. d. MA.* (1864). Prantl, *Gesch. d. Logik* (1855—70).

2) *Heiligenleben: Catalogus cod. hagiograph. Bibliothecae Bruxellensis ed. Bollandiani hagiogr.* I, 1. 2 (1886—9); *Cat. cod. hag. Bibl. Parisiensis,* (1889—91) 2 Bde.

3) *Geschichte:* Potthast, *Bibliotheca medii aevi* (1862) Suppl. (1868); Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen* (1885[5]) 2 Bde. Lorenz, *Deutschlands Geschichtsquellen seit der Mitte des 13. Jahrh.* (1886). 2 Bde. — Monod, *Bibliogr. de l'hist. de France* (1868). — Balzani, *Le cronache ital. nel medio evo* (1884).

4) *Dichtung:* Leyser, *Hist. poetarum medii aevi* (1721); Wattenbach, *Die Anfänge lat. profaner Rhythmen des MA.* in Haupts Zs. 15, 469.

3. Einzelne Länder. s. Grundriss I S. 17 ff. (passim).

II. SAMMLUNGEN: 1. *Theologie:* Migne, *Patrologiae Cursus compl. Ser. I Patres latini,* Bd. 68—217 (1849 ff.), angeführt, unter „M.", wo neuere Ausgaben fehlen.

2. *Musik:* Gerbert, *Scriptores de musica* (1784); Coussemaker, *Script. de musica* (1864).

3. *Heiligenleben: Acta Sanctorum, coll. Bollandus etc.* (1643 ff.); Mabillon, *Acta Sanctor. ordinis Benedicti* (1733 ff.) 9 Bde.

4. *Geschichtsschreibung: Monumenta Germaniae historica,* ed. Pertz, Bd. 1—28 (1826 ff.), angef. als Pertz; *Scriptores rerum Italicarum* ed. Muratori, Bd. 1—12 (1723 ff.), angeführt als Muratori; *Recueil des historiens des Gaules,* ed. D. Bouquet, Bd. 2—23 (1729); angef. als Bouquet.

5. *Hymne u. Sequenz*: Mone, *Lat. Hymnen des MA.* (1853) 3 Bde., angef. als Mone; Morel, *Lat. Hymnen des MA.* (1868); Kehrein, *Lat. Sequenzen des MA.* (1873). Dreves, *Analecta hymnica med. aevi* (1886 ff.), 11 Bde.

ABKÜRZUNGEN: 1) A Ä = Abt u. Äbtissin, Ad = Archidiaconus, B = Bischof, C = Canonicus, CB = Cardinalbischof, D = Diaconus, EB = Erzbischof, K = König Königin, Ks = Kaiser, L = Lehrer, M = Mönch, P = Papst, Pr = Priester, Pt = Patriarch.

2) Bei Versangaben und Benennungen für Reimstellungen: D = Dimeter, Dst = Distichon, H = Hexameter, T = Tetrameter, Tr = Trimeter. — j = jambisch, l = leoninisch, t = trochäisch, alc. alcäisch, askl. = asklepiadeisch, phal. = phaläcisch, sapph. = sapphisch. — Die Benennungen von Reimstellungen s. § 204. Die Ziffern am Fusse der kleinen Buchstaben bei Angabe von Strophenarten geben die Silbenzahl der Verse, griechische Buchstaben Refrainverse an.

Die Lebenszeit der Autoren ist regelmässig bei der ersten Nennung angezeigt die betr. Seite im Register durch fetten Druck kenntlich gemacht, die Anordnung innerhalb der Paragraphen ist chronologisch, bei der ersten Nennung eines Schriftstellers sind meist die auf ihn bez. Schriften, soweit sie anzuführen waren, erwähnt.

1. ZEITRAUM: VERFALL DER LITTERATUR

(Mitte des 6. Jahrhs. bis Ende des 8. Jahrhs.).

Mit dem Siege des Christentums hatte die Welt ihren Glanz verloren, der Denkfähige lebte nach Innen gekehrt. Das weltliche Heldentum war dem geistlichen der Märtyrer gewichen und vor den Gestalten Christi und der Märtyrer waren die weltlichen Helden versunken. Über den nach Begriffen weltlichen Gesetzes und philosophischer Ethik rechtschaffnen Mann erhob die geoffenbarte Religion den sittlichen Menschen, über die Tugend die Einfalt des Herzens und die Reinheit des Gewissens. Würdige Ziele menschlichen Strebens sind nach der Bekehrung der Germanen in Spanien, Frankreich und Italien nur die Herstellung des Gottesreiches auf Erden, die Gottverähnlichung und die Überwindung irdischer sündiger Reizungen. Wie vereinbar leibliches und geistiges Siechtum mit gottgefälliger Sittlichkeit geworden, zeigt der Geschichtsschreiber der Franken, Gregor v. Tours, in der Erzählung von der h. Scholastica (Glor. Conf.) und vom h. Injuriosus (Hist. I 47), zeigt seine Bewunderung für jenen Mann, der aus Demut Speise und Trank beinahe entbehren gelernt hatte (das. IV 34), und Gregors d. Grossen Bedauern darüber, dass er hinter den italischen Vätern seiner Dialoge (Einl.) an Entsagung zurückstehn müsse.

Die geistliche Herrschaft war auf dem Boden des römischen Reiches befestigt genug um diese gottesfürchtige Stimmung allgemein zu machen. Alles was hoch steht, bekennt Gregor d. Gr. (Pastoralregel I 1), neigt sich in Ehrfurcht vor der christlichen Religion. Hader und Kämpfe unter den Fürsten und Grossen in den neuen Reichen im 6. Jh. entsprangen nicht sowohl der rohen Leidenschaft, Habsucht und Eroberungslust, als den ungeregelten Rechtsverhältnissen und dem Selbsterhaltungstrieb, noch öfter der Dienstwilligkeit für die Kirche. Den Lebensdrang der Laien, die sie erhielten, minderte sie mit geistlicher Speise. Einsicht in die diesseitigen Dinge wurde von ihr verschmäht, von jenen je länger je weniger begehrt und vermisst.

Lange schon vor der Beseitigung der arianischen Ketzerei (662) waren Glaubensstreit und religiöse Denkbewegung beschlossen. Das Recht das Bibelwort anders zu verstehen als die Väter der Kirche oder kirchliche Einrichtungen zu verändern war einer unmündig sich fühlenden Zeit entzogen. Im Anfang des 7. Jhs. glaubt der sog. Fredegar zu fühlen, dass die Geistesschärfe nachgelassen habe und die Welt im Greisenalter stehe. Dass Cassiodor (*de inst. div. litt. 28*) um die Mitte des 6. Jhs. die Wissenschaften für entbehrlich zum Verständnis der Lehre der heiligen Bücher erklärte, Gregor d. Gr. († 604) die weltliche Litteratur verbot (*Brief 54*) und der gelehrte Isidor v. Sevilla († 636) die Kenntnis weltlicher Schriften eher schädlich als nützlich für den Christen erachtete, beruht darauf, dass alles Wissenswerte von Gott geoffenbart galt. Daher war zur Zeit Gregors v. Tours († 594) das röm. Schriftum bis auf Virgil, Sallust, Plinius, Gellius vergessen (*hist.* IV 12. 13), man schrieb im 7. und 8. Jh. ausser diesen Schriftstellern nur noch etwa Lucan und Livius ab, und P. Martin († 655) konnte bis Maastricht sich umsehen um dem Büchermangel in Rom zu steuern. So durften französische Bischöfe, wie jener von Gregor v. Tours (*hist.* IV 12) gepriesene Cautinus selbst der Kenntniss geistlicher Bücher ermangeln, und konnte Erstaunen erregen, wer in Virgil, im Theodosianischen Gesetzbuch und in der Rechenkunst bewandert war (*das.* IV 46), dem B. Dumnulus von Le Mans aber gereichte es zur Ehre, dass er sich nicht unter die spitzfindigen Romanen in Avignon wagte (*das.* VI 10). Nur wo der ost-

römische Kaiser gebot, in der Romagna und dem Grenzgebiet nach Süden, bis 752, und in England, wohin Sendboten Gregors d. Gr. (596) gegangen waren und im 7. Jh. Geistliche aus Afrika und Kleinasien römische und griechische Gelehrsamkeit und einen Schatz von Büchern brachten, erhalten sich noch im 8. Jh. triebkräftige Wurzeln litterarischer Bildung, die ein völliges Verwelken der im Altertum erreichten Geistesbildung hintan halten konnten.

Die öffentlichen Schulen für Sprach- und Redekunst verschwanden schon im 6. Jh.; aus den Schulen, die das Konzil von Toledo (527) und Cassiodor (536) empfahlen, gingen nur Priester hervor; die Stellung des Hauslehrers der freien Künste war eine völlig untergeordnete (Greg., *hist.* VI 36). Die Klosterschulen nach der Regel des h. Benedikt (seit 529) begünstigen die Handarbeit vor der des Kopfes. Je weniger gelesen wird, desto enger werden Kenntnisse und Gesichtskreis, desto dürftiger der sicher beherrschte Wortschatz bei Lateinkundigen. Auszüge und Elementarlehren ersetzen die älteren ausgeführten Darstellungen einer Wissenschaft. Des Martianus Capella Abriss der Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik in allegorischer Einkleidung, in Prosa und Vers (Anfang 5. Jh.), ist schon für Gregor v. Tours ein gelehrtes Wunderwerk. Unendlich armselig sind daneben freilich die Anleitungen zur Prüfung geistlicher Schüler über biblische und weltliche Geschichte, des 8. Jh. die man missverständlich *Joca monachorum* (*Romania I* 483) genannt hat. Im 2. Drittel des 8. Jh. dient die Feder litterarischen Zwecken fast nicht mehr.

6. Die Zahl schriftstellerischer Werke und Namen aus dem Zeitraum von mehr als 200 Jahren ist äusserst gering. Die Herrschaft der kirchlichen Ideen bindet Phantasie und Denken. Alles Geschriebene ist Reproduktion. Der Überlieferung entnommen wird der Inhalt. Die schriftstellerische Arbeit beschränkt sich auf das Zusammentragen von Gedanken und Thatsachen in andrer Ordnung, auf Auslese zu bestimmten seelsorgerischen Zwecken des Unentbehrlichen aus grösseren Zusammenhängen. Mündliche Überlieferung verarbeiten Legenden- und Geschichtsschreiber. Vom nächsten Vorgänger stammt die Form. Die Sinnesart des weltverachtenden Organisators der mittelalterlichen Kirche, Gregors d. Gr., macht sich in allem bemerklich. Die Leser der litterarischen Werke sind ein kleiner Teil des geistlichen Standes, im 6. bis 7. Jh. noch einzelne Fürsten. Die Schwierigkeit der litterarischen Sprache mächtig zu werden bewirkt, dass das verwahrloste Latein der merovingischen Kanzleien in die Bücher eindringt. Noch günstig urteilt von seiner Zeit Fredegar, wenn er (Einl.) mitteilt: *nec quisquam* potest *huius temporis nec* presumit *oratoribus precedentibus esse consimilis.* Die Furcht in die gewöhnte rurale Rede zu verfallen (Dynamius v. Marseille, † 601, *Vita s. Maximi*)[1] verstärkt noch die Neigung grammatisch Gebildeter die einfachsten Dinge durch geschraubten und gewundenen Ausdruck zu verzerren. Die schlichtere Sprache der Bibel reden nur noch belehrende und geschichtliche Schriften auch das 7. Jh. in England.

Vgl. noch Ozanam, *La civilisation chrétienne chez les Francs (Oz. Oeuvres,* 1873).

DIE LITTERATUR VON MITTE DES 6. BIS ENDE DES 8. JAHRHS.

Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* (1868) 3 Bde. Ders., *Die christl. Dichter u. Geschichtschreiber Roms* (1872[2]). Ders., *Die christl. röm. Theologie* (1837). — Teuffel, *Gesch. der röm. Litteratur* (1890[5]). — Ebert, *Allg. Gesch. der Lit. d. MA. im Abendlande* I[2] (1889) S. 518 ff.[2]. — Ampère, *Hist. litt. de la France avant Charlemagne* (1870[3]) 2 Bde.

[1] M(igne) 80. [2] Daselbst ausführlichere Litteraturnachweise als hier zu geben sind.

A. PROSA.

I. GEISTLICH-BELEHRENDE PROSA.

Die Litteratur beschränkt sich in diesem Zeitraum fast durchaus auf die Kirchenlehre, die Heiligen,- Welt-, und Zeitgeschichte; die Entwicklung und Gesamtdarstellung der Glaubenslehre ist nur erst im Keime vorhanden. Die Lehrsätze der Kirche werden vornehmlich bei der

7. 1. Erklärung und Erläuterung biblischer und sakramentaler Schriften,

gewissermassen die Brennpunkte der Litteratur des Zeitraums, vorgeführt und erörtert. In der hergebrachten und im MA. fortdauernden Weise, an der Hand ältrer Erklärer, unter Herbeiziehung verwandter Aussprüche des neuen oder alten Testaments, die die gesuchte Deutung stützen konnten, übte auch Papst Gregor d. Gr.[1] nur die Auslegung biblischer Schriften (*expositio in b. Job*), unter Entfaltung freilich einer tiefen Kenntnis des Menschen und einer christlichen Gesinnung, die sittlichveredelnder Wirkung sicher war. Personen und Dinge des alten und neuen Testaments deutete gleicher Weise B. Isidor v. Sevilla[2] auf Christus und die Kirche in *Allegoriae sacr. scripturae*, kürzer in libr. VII der *Etymologiarum libri*,[3] hierin nachgebildet vom irischen Abt Aileran[4] († n. 665), sowie in Gesprächsform in *Mysticorum expositones sacramentorum* auf die zukünftigen Dinge im Gottesreich; die Zahlen des neuen Testaments werden von I. als Vordeutungen auf Christi Leben (*liber numerorum*) und durch Auslegung einer Reihe alttest. Stellen die Zweifel der Juden an dem Heiland Christus als unbegründet dargethan, *contra Judaeos*. Ein teilweiser Kommentar zu dem Propheten Naum wird dem B. Julian v. Toledo[5] († 690) beigelegt, eine Besprechung und Auslegung scheinbar widersprechender Stellen im alten und neuen Testament ist ihm nicht abzuerkennen. In England versah dann der grösste Gelehrte des 8. Jh., der Pr. Baeda v. Jarrow[6] († 735), fast sämtliche bibl. Schriften mit allegorischer und litteraler Erläuterung[7], abkürzend oder verdeutlichend was früher der h. Basilius-Eustathius, Ambrosius, Hieronymus, Augustin u. a. über den Sinn von Schriftworten und die darin niedergelegten Sätze vom christlichen Glauben und Wandel gelehrt hatten. Ebenso sind ihm in den Abhandlungen[8] *de tabernaculo* (Exod. 24 ff.) und *de templo Salomonis* Heiligtümer des alten Bundes Sinnbilder für die von Christus gestiftete Kirche. Eine Menge sinnlicher Verkörperungen des MA. von Anschauungen über das Leben nach dem Tode, Hölle, Fegefeuer (Gregor d. Gr.), die sieben Himmel (Baeda) mit samt dem Glauben an die Himmelfahrt Marias sind bereits bei diesen Auslegern unsres Zeitraums durchgebildet.

Genaure Kenntnis biblischer Altertümer verräth schon Baeda in einer Beschreibung biblischer Orte, *de locis sanctis*[9], die ihm ältre Quellen ermöglichten. Unbekannt blieb ihm das *breviarium de Hierosolyma*[10] (u. 530), in dem ein Ortskundiger Jerusalem und Golgatha ähnlich beschrieb, wie die später durch legendarische Zuthaten erweiterte Schrift *de terra sancta* des Theodosius[11] (u. 530). Stationen seiner Pilgerfahrt verzeichnete unter

---

[1] M. 76; Ersch u. Gruber, *Realencycl.* Sect. I Bd 89. [2] M. 83. [3] M. 82. [4] M. 80. [5] M. 96. [6] Werner, *Beda d. Ehrwürdige* (1881). [7] M. 91–93. [8] M. 91. [9] *Itinera hierosolymitana* (Genf 1880) S. 213. 235. [10] Das. S. 57. [11] Das. 63. 81. 353.

Beschreibung von Orten in Syrien, Palästina und Mesopotamien Antoninus Martyr aus Piacenza[1] (u. 570), und was der franz. B. Arculf über Orte, Baulichkeiten und Merkwürdigkeiten in Jerusalem, Bethleem, Nazareth und Konstantinopel zu berichten wusste, übermittelt in einer mit eignen Zuthaten und Zeichnungen, später noch durch fremde Zuthaten vermehrten *relatio de locis sanctis*[2] ausführlich der A. Adamnan v. Hy in Schottland († 704).

2. Dogmatische Schriften und Polemik.

8. Zu den Vorläufern der späteren Gesamtdarstellung der christlichen Glaubens- und Sittenlehre gehören Isidors *sententiarum libri,*[3] die sich auf Gregors *expositio* und ältre Bibelausleger gründen, des B. Tajo v. Saragossa († 656) *sententiarum libri,*[4] die aus Isidor geschöpft sind und die Lehren und Aussprüche aus Gregors gesamten Schriften über Gott, Engel, Seele, Christus, über geistliche Pflichten, Tugenden, Laster und Zustand nach dem Tode zusammentragen und erläutern, sowie des Iren Columban († 615) *instructiones variae,*[5] auf die wichtigsten Lehrsätze des Glaubens beschränkt und zur Abwehr von Irrglauben aufgezeichnet. Die Lehre von der Taufe und die Taufgebräuche entwickelte und begründete nach der Bibel und ihren Auslegern in Spanien der B. Ildefons v. Toledo[6] († 667), der ausserdem in *de itinere deserti* die weiteren Heilsveranstaltungen Gottes und Christi, die biblischen Symbole (Tiere u. a.) Christi vorführte und im Synonymenstile die unverletzte Jungfrauschaft Marias gegen ältere Anfechtungen derselben mit Leidenschaft verteidigte. Julian v. Toledo[7] versucht aus Bibelstellen und Kirchenvätern die Lehre vom Leben nach dem Tode aufzubauen, und gegen die Juden die Weltalterlehre und den Beginn des 6. Weltalters mit Christus aus der Bibel nachzuweisen. Nur eine Auslese von Aussprüchen der Bibel und Kirchenväter ist des M. Defensor v. Ligugé (Anf. 8. Jh.) nach moralischen Begriffen gegliederter *liber scintillarum*«.[8]

9. Erst recht ist die Bibel für die

3. Predigt und Schriften über geistliche Pflichten

Ausgangs- und Mittelpunkt. Aus Gregors d. Gr. Zeit stammen noch Predigten vor dem Volke gehalten; die spätern wenden sich an den Seelsorger. Was an geistlicher Beredtsamkeit erhalten ist, wurde als Muster der Gattung bewahrt. Schon damals redete die Predigt die Sprache der Bibel, die Bibelstelle verdeutlicht die Bibelstelle, aus ihr entwickelt sie Vorschriften für das geistliche Leben und moralische Verhalten, nur das biblische Beispiel wird herangezogen. Ungleich vielseitiger jedoch stellte die Einwirkung des Seelsorgers auf die Laien in der Predigt die unübertroffene *regula pastoralis*[9] Gregors d. Gr. dar, worin mit überraschendem psychologischem Verständnis der Aufgabe eine nach Alter, Geschlecht, Stellung und Bildungsgrad verschiedene Behandlung des Gemütes der Laien angeordnet und beim Geistlichen vorausgesetzt wird. Seine eignen 22 Predigten über c. 1—40 des Ezechiel[10] und seine 40 Reden über Evangelienstellen[10] beschränken sich gleichwohl auf eine kurze moralisch-geistliche Ausdeutung der Stellen und Ermahnung zu christlichem Wandel im Hinblick auf Zeit-

[1] Das. 91. 110. 360; ed. Gildemeister (1889); P. Geyer, *Festgruss an die 17. Generalvers. d. bay. Gymnasiallehr.-Ver.* 1892. [2] *Itinera* 141. 203. 238. [3] M. 83. [4] M. 80. [5] M. 80; s. *Ztschr. f. hist. Theol.* Bd. 45. N. Archiv 15, 499. [6] M. 96. [7] M. 96. [8] M. 88; ed. Rhodes *(Early Engl. Text Soc.* 1889). [9] M. 77. [10] M. 76.

verhältnisse. Später bildete A. Autpert v. Benevent[1] († 778) einen *sermo de cupiditate* aus Bibelsprüchen. In Spanien entwarf B. Martin v. Braga[2] († 588) eine Musterpredigt *de correctione rusticorum*[3] über allerlei heidnischen Aberglauben und Brauch mit Verwarnungen und Ermahnungen, und belehrte ausserdem Geistliche über das Osterfest[4]. Nach dem Frankenreich weist eine in entartetem Latein mühsam aus älteren Schriften zusammengestellte *homilia de sacrilegiis*[5] (7. Jh.?) in der Formen des Aberglaubens ebenfalls verurteilt werden. An Klosterbrüder richtete der B. Eligius v. Noyon[6] († 665?) seine 16 Reden über kirchliche Feste. In England belehrte Baeda[7] in Predigten über die Evanglien in der Weise seiner erklärenden Schriften, der EB. Bonifatius v. Mainz[8] († 755) endlich warnte Getaufte vor dem Rückfall in heidnisches Wesen.

Die Form gesetzlicher Vorschrift nahmen die Anleitungen zum Kirchendienst und die Belehrungen über mönchisches Leben an. B. Leander v. Sevilla[9] († 595) empfiehlt jedoch nur erst die Vorschriften seiner *regula de institutione virginum* und Isidor[10] setzt dem angehenden Geistlichen die gottesdienstlichen Handlungen, Aufgaben und Pflichten der geistlichen Grade auseinander; aber er begnügt sich in der *regula monachorum*,[10] wie Columban[11] in der *regula coenobialis* und *de poenitentia*, der B. Donat v. Besançon[12] († 651) in einer Nonnenregel, der EB. Egbert v. York[13] († 766) in *de institutione catholica* und B. Chrodegang v. Metz († 766) in seiner verbesserten Benediktinerregel[14] die giltigen Satzungen über Kirchen- und Klosterordnung, über Glaubenslehre, geistliches Leben, Demuts- und Bussübungen, sowie das Strafmass bei Vergehen und Unterlassungen in der Weise des Gesetzgebers vorzulegen.

Litt. Albert, *Gesch. d. Predigt in Deutschland bis Luther* I (600 bis Karl d. G.) 1892.

10. Als ein Nachhall aus dem Altertum erscheinen einige

4. Moralische Schriften

für Laien des Martin v. Braga[15] der in *formulae vitae honestae* nach dem natürlichen Gesetz menschlicher Einsicht über *prudentia, magnanimitas, continentia* und *justitia* und das darin zu beobachtende Maass, sowie über *jactantia, superbia* und *humilitas* seinen königlichen Auftraggeber belehrte und nach Seneca sich über Wesen und Wirkung des Zorns, *de ira*, verbreitete, wogegen er in den aus dem Griech. übertragenen *sententiae Aegyptorum patrum*, 100 zum Teil drastische Aussprüchen über Moral und geistliches Leben, als Asket erscheint; abgesprochen wird ihm die kleine Spruchsammlung *de moribus*.

11. 5. Der Brief,

ob nun Sendschreiben oder Abhandlung oder Mitteilung, an dessen Stelle die Gegenwart über die Zeitung verfügt, ist, wie schon in früherer Zeit, halblitterarisch, aber nur geistlichen Inhalts. Gregor d. Gr.[16] gibt sich in seinen Anordnungen treffenden, Auskunft und Belehrung erteilenden zahlreichen Schreiben als der weitsichtige, gerechte, bis zu gewissem Grade

[1] M. 89. [2] Caspari, *M. v. B.'s Schrift de corr. rust.* (1883). [3] Das. u. M. 72. [4] M. 72. [5] Caspari, *Eine Augustin fälschl. beigelegte hom. de sacr.* (1886). [6] M. 87. [7] M. 94. [8] M. 89. [9] M. 72. [10] M. 83. [11] M. 80 u. Waschersleben, *Bussordnungen der abendländ. Kirche* (1851). [12] M. 87. [13] M. 89. [14] ed. Schmitz (1889). [15] M. 72, s. Caspari l. c; vgl. noch Hauréau, *Not. et extr.* 2, 195, über *de quatuor virtutibus* (Migne 72). [16] M. 77.

duldsame, seiner Stellung bewusste, oberste Lenker der kirchlichen Dinge zu erkennen und nimmt beständig darauf Bedacht die Rechte der Kirche sowie die Kirchenzucht aufrecht zu erhalten und den rechten Glauben zu verbreiten. Weniger eindringlich als geschäftsmässig sind die Briefe jüngerer Päpste[1], eifriger solche von Bischöfen, wie Eutrop v. Valencia in Spanien[2] (u. 596), des Bulgaran Comes v. Narbonne[3] (u. 610), des Columban[4] u. a., während Baeda[5] auch gelehrte Gegenstände erörtert, Bonifatius[6] über seine Sendung unter Heiden und Halbchristen berichtet, Isidor v. Sevilla[7] und B. Braulio v. Saragossa[8] († 646) Angelegenheiten ihrer Kirchenverwaltung zur Sprache bringen. Der Brief verbreitete auch Wunderwirkungen von Heiligen von den Stätten ihrer Verehrung aus, machte Beispiele weltentsagenden Lebens einsiedlerischer Mönche[9], Gesichte Kranker und Sterbender vom Jenseits kund und erzählte den Wandel und das Streben heiliger Männer und Frauen; so Briefe des Bonifatius, des portugiesischen A. Valerius v. Pedro Monte[10] († 695) u. a. Öfter werden Verse und kurze Gedichte mit den Briefen verbunden (vgl. Bonifatius[11] u. a.).

II. GEISTLICHE ERZÄHLENDE PROSA.

12. Auf Laien mit berechnet waren die bereits in früher christlicher Zeit bekannten Legenden, Heiligenleben und Visionen, zur Nachahmung auffordernde Erzählungen von gottwohlgefälligem Wandel wunderthätiger Glaubenszeugen älterer und jüngerer Zeit. Der durch das neue Testament geweckte Wundersinn, das über gewöhnliche Menschenkraft hinausgehende Dulden der Märtyrer, die Leichtgläubigkeit einer von Naturkenntnis nicht beschränkten Einbildungskraft, der von fernher Berichtetes, je länger es von Mund zu Mund ging, um so grösser und gewisser wurde, stempelte jeden undurchsichtigen Vorgang zu einem Werke Gottes; der Handel mit Gebeinen und Kleinoden der Heiligen seit dem 6. Jh. und der Vorteil, der den Kirchen aus ihrer Anwesenheit erwuchs, vermehrte Wunderthäter, Wunderwirkungen und Wunderschriften ins unbegrenzte. Im 7. und 8. Jh. ist das Heiligenleben die Hauptform der erzählenden Darstellung, seine erzieherische Wirkung war unmittelbarer als die der Lehre. Sowohl in Überarbeitungen, wie von Zeitgenossen aufgezeichnet, liegt es vor; geschichtlich bedeutsames Wirken wissen aber auch diese nur nach dem Typus der geistlichen Legende darzustellen.

In Italien berichtet in der vor ihm schon angewendeten Gesprächsform Gregor d. Gr.[12] in seinem umfangreichen Seitenstück zu Rufins († 410) *vitae patrum,* den *dialogi,* über Leben und Wunder der italischen Väter, von unerwarteten Bekehrungen, Bestrafungen der Glaubensfeinde, Heilungen und Gesichten; gewandt erzählte das geistliche Leben von Amtsvorgängern der A. Jonas v. Bobbio[13] († 670), des Columban, Attala († 627) und Bertulph (7. Jh.), sowie vom kirchlichen Wirken des Eustasius v. Luxeuil († 625), vom Wandel der Klostergründerin Fara († 657) und, in Gesprächsform, die Wunder des h. Johann von Reomaus († 539). — In Spanien wird dem von Isidor als Redner gerühmten *(hist. Goth.)* Gothenkönig Sisebut[14] († 620) eine Passio des h. Desiderius v. Vienne († 608) beigelegt, Braulio v. Saragossa preist in schwülstiger Rede die h. Leocadia v. Toledo[15] († 304), die Märtyrer von Saragossa

[1] M. 72. 80. 87 etc. [2] M. 80. [3] M. 80. [4] M. 80. [5] M. 94. [6] Jaffé, *Monumenta Moguntina* (1866). [7] M. 83. [8] M. 80. [9] Greg. v. T. *Hist.* VI 6. [10] M. 87. [11] Dümmler, *P(oetae aevi) C(arolini)* 1 (1880) 18. [12] M. 77; *Dialoge li Gregoire lo pape* hrsg. v. W. Förster (1876). [13] M. 87. [14] M. 80. [15] *Espagna sagrada* 6, 318.

aus der Zeit der Verfolgung unter Diocletian und die Wunder des h. Aemilian v. Tarazona[1] († 574), der D. Paulus v. Merida[2] († 672) berichtet in *vita et miracula patrum Emeritensium* von Wundern, Gesichten und Leistungen mehrerer Äbte und Mönche seiner Kirche, Valerius v. Pedro Monte[3] über christliches Wirken und die Wunder des EB. Fructuosus v. Braga († 665).

Im Frankenreich steht dieser Litteraturzweig in besonderer Blüte. Gregor v. Tours[4] stellte in *vitae patrum, de gloria confessorum, de gloria martyrum* Beispiele seltner sittlicher Grösse und unerschütterlichen Glaubens, sowie zu Ehren heiliger Männer und Frauen seit der Zeit der Apostel wider den Lauf der Natur erfolgte Geschehnisse, in *de virtutibus s. Martini* neue Wunder des Stifters seiner Kirche, in *de virtutibus Juliani* (v. Vienne, † 304) und *de miraculis Andreae apostoli* Wunder von von ihm verehrten Heiligen zusammen und erzählt in *passio VII dormientium* die Siebenschläferlegende. Sein Freund, der gewandeste Schriftsteller seiner Zeit, der in Italien gebildete Venantius Fortunatus[5] († n. 600), der gleichfalls gehalten ist seine panegyrische Redekunst in den Dienst der Legendenlitteratur zu stellen, verwertet auch nur das Erbauliche aus dem Leben seiner fürstlichen Freundin Radegunde v. Thüringen († 587), über die, zu seiner Ergänzung, die Nonne Baudonivia v. Poitiers[6] (n. 600) noch ein Buch Wunder in unbeholfener Sprache aufzeichnete, ebenso wie in den *vitae* seiner Gönner, des h. Germanus, B. v. Paris († 576), und des h. Paternus, B. v. Avranches († 563), und modernisirte ältere Aufzeichnungen über das Leben des h. Hilarius v. Poitiers († 368), des B. Marcellus v. Paris († 436) und B. Albin v. Angers († 560); beigelegt werden ihm ausserdem eine *passio s. Dionysii, Rustici et Eleutherii* († 286), sowie die kurzen *vitae* andrer französischer Bischöfe, des h. Maurilius v. Angers († 427), Leobin v. Chartres († 556), Medard v. Tournay († 545), Remigius v. Rheims († 533) und Amantius v. Rhodez († 487). Der baare Mönchssinn spricht aus dem Leben der drei ältesten Äbte v. S. Moritz (Wallis) eines Anonymus des 6. Jhs. und dem Leben des h. Vandrille[7] († 667) aus dem 7. Jh., nicht minder aus dem anonymen des B. Gaugerich v. Cambrai (— 629?)[8] der *vita* des B. Samson v. Dol[9] († 565) eines Zeitgenossen, aus dem Leben des B. Arnulf v. Metz († 640) von einem andern Unbekannten,[10] und aus A. Baudemunds v. S. Amand († v. 700) Leben des Stifters seines Klosters.[11] Ueber das staatsmännische Wirken des h. Leodegar († 678) hatte ein Geistlicher von Autun[12] Andeutungen gegeben, die ein den Namen des A. Ursin v. Ligugé[13] († u. 690) sich beilegender Bearbeiter in seiner *vita Leodgarii* so wenig zu vermehren wusste, wie ein auf beiden Vorgängern fussender dritter Biograph der 2. Hälfte des 8. Jhs. Verwirrt sind die geschichtlichen Angaben in der *passio Sigismundi regis* († 524) eines M. v. S. Moritz[14] (1. H. des 8. Jh.); fast nur Geistliches berichten zwei Zeitgenossen über die h. Geretrud v. Nivelles († 669), Tochter Pipins v. Landen, und die h. Balthild († 680), Gemahlin Clodwigs II.; der D. Godescalc v. Lüttich[15] (u. 730) über den h. Lambert v. Lüttich († 706?) sowie der deutsche Wilibald[16] († u. 768) über Bonifatius, und ein gleichzeitiger Geistlicher über den h. Gallus[17] († u. 627). Die Leben

[1] M. 80. [2] M. 80. [3] M. 87. [4] *G. opera* ed. Arndt u. Krusch II (1885). [5] *F. opera pedestria* ed. Krusch (1888). [6] *Fredegarii . . chronica* ed. Krusch (1888). [7] *Analecta Bolland.* 7 (1888) 387; N. Archiv 16, 227. [8] Arndt, *Denkmäler a. d. Merovingerzeit* (1874). [9] *Acta Sct* Juli 6, 573. [10] s. [6] [11] *Acta Sct.* Febr. 1, 848. [12] N. Archiv 16, 565. [13] M. 96, *Romania* 1, 298; vgl. N. Arch. l. c. [14] *Fredegarii . . chronica* ed. Krusch (1888). [15] Mabillon *Acta* 3. 1, 59. [16] Pertz 2, 331. [17] Das. 2, 5.

des h. Emmeran[1] († 652) und des Corbinian[2] († 730) von B. Arbeo (Aribo) v. Freisingen († 784) sind in älterer entarteter und in geglätteter jüngerer Sprache bekannt; die Umarbeitung des Lebens C.'s trägt den Namen eines M. Hrotroc v. Tegernsee des 9.—10. Jhs.

In England stattet ein Zeitgenosse des B. Levin († 654), Bonifatius,[3] dessen Leben mit mehr Einzelnheiten aus als es gewöhnlich geschah; einen schwungvollen, den Gedanken nach nicht neuen Lobpreis der Jungfräulichkeit verband der A. Aldhelm v. Malmesbury[4] († 709) mit der Vorführung von Beispielen aus der jüdischen und christlichen Geschichte, durch aufdringliche Lobrednerei entstellt der M. Eddi Stephan v. Canterbury[5] († u. 720) sein immerhin noch substantielles Leben des B. Wilfrid v. York († 709), das von Baeda benutzt wurde, und Baeda[6] berichtet im Leben der Äbte v. Weremouth zwar glaubhaft über Wirken und wissenschaftlichen Eifer derselben, legt aber auch in der *vita Cudhberti* († 687) das Hauptgewicht auf das Wunder; im Leben des h. Felix († u. 250) verwertete er Aufzeichnungen des Paulinus v. Nola.

13. Visionen treten in den Legenden, sehr ausgeführt dargelegt die Vision des irischen Fürsten Fursaeus[7] († 650), der mit Dämonen kämpfte und die Höllenstrafen sah, in einer zeitgenössischen *vita* desselben, aber auch bereits gesondert auf, wie die Vision des vom Starrkrampf befallenen M. Barontus v. Longoret[8] (b. Tours, u. 700), der Vorstellungen vom Jenseits in grosser Menge zu mythologischen Gebilden konkretisierte.

Litt. Legendenübersicht in Wattenbachs *Geschichtsqu.* 1, 409. — Visionenlitteratur: Fritzsche in *Rom. Forschungen* II 247. III 337.

III. GESCHICHTSSCHREIBUNG.

13. Von der kirchlichen Auffassung ist nicht weniger die Darstellung der Zeitgeschichte beherrscht. In bedeutenderem Lichte würden die Jahrhunderte der Begründung der neuen Reiche, das Ringen der Fürsten und Völker auf röm. Boden der Nachwelt erscheinen, wenn die Kirche, der verweltliche Niederschlag des Gedankens vom idealen Gottesstaate, die Geschichtsaufzeichnung nicht zur *historia ecclesiastica* hätte einschrumpfen lassen, und die Geschichtsschreiber die Ereignisse nur einigermassen im Geiste der epischen Überlieferungen anzusehen vermocht hätten. Weil sie bei ihren Zeitangaben an ältere Aufzeichnungen anknüpfen müssen, diese aber nicht in den Händen ihrer Leser wissen, so werden auszugsweise Mitteilungen aus älteren Chroniken auch bei der Darstellung der Zeitgeschichte üblich und diese selbst wird so zur Weltgeschichte. Unter den Aufzeichnungen über

1. Staats- und Volksgeschichte

in Spanien und anderwärts schliessen sich noch als Fortsetzungen an die von Prosper v. Aquitanien[9] erweiterte jüdisch-christliche Chronik (—455) des Eusebius-Hieronymus[10] solche von Victor Tununensis[11] († 569) bis zum Jahre 566, von Marius, B. v. Avenches[12] (Burgund, † 594), bis

[1] *Analecta Bollandiana* VIII (1889) S. 211. 356. [2] *Abh. d. bayr. Ak. Hist.* Cl. XVIII (1888) S. 217; Wölfflin, *Archiv* V 312. [3] M. 87. 89. [4] M. 89; s. Manitius in *Sitzb. der W. Akademie* 112 (1887). [5] Raine, *the historians of the church of York* (1879) S. 1; das. S. 477 jüngre Leben des W. u. Wunder. [6] M. 94 [7] *Acta Sct.*, Jan. 2, 35; s. *Rom. Forschungen* 2, 268. [8] *Acta Sct.*, März 3, 569; s. *Rom. Forsch* 2, 272 [9] Ebert I S. 441. [10] Das. S. 207. [11] M. 68; vgl. Wattenbach, l. c. (auch für die folgenden). [12] M. 72.

581 an; Johann v. Biclara, B. v. Gerona[1] († 621), fügt zu Victor einen zusammenhängenden Bericht bis 590; Isidor v. Sevilla[2] gliedert sein *chronicon* nach den augustinischen 6 Weltaltern[3] und trägt in abgerissenen Sätzen zu J. v. B. Ereignisse bis 615 nach. In demselben weltchronistischen Zusammenhang führte Gregor v. Tours[4] in seiner Volksgeschichte, der *historia Francorum*, nach der Jahresfolge die einzelnen Geschehnisse im Frankenreich (—591), Thaten und Unthaten der Fürsten, vermischt mit Wundern, Erscheinungen, Beispielen frommen Lebens u. s. w., bisweilen in anziehender Ausführung nach schriftlichen und mündlichen, auch sagenhaften Berichten vor. Dürftig sind seines Fortsetzers, des sog. Fredegar[5], hie und da episch gestaltete Nachrichten über Franken und Burgunder, bis 641, und die von Unbekannten herrührenden Ergänzungen dazu, bis 768; ebenso die von Gregor ausgehenden, in jenen Ergänzungen bis 720 bereits benutzten *Gesta regum Francorum*,[6] bis 725, eines neustrischen Geistlichen (v. Rouen?). In Spanien verknüpfte Isidor v. Sevilla,[7] *de regibus Gothorum* . ., mit Prosper und seinen Fortsetzern die Geschichte der germanischen Eroberung Spaniens, bis 615 und 625, unter Mitteilung der hervorragendsten Ereignisse, auf die ein Anonymus[8] v. Córdoba (B. Isidor v. Badajoz?) eine Übersicht über die Geschichte der Christenheit in Spanien unter der Herrschaft der Araber, bis 754, folgen lässt, die irrig als Reimchronik[9] bezeichnet wird. Nur B. Julian v. Toledo[10] berichtete anschaulich über einen Wendepunkt in der Gothengeschichte in einer einer Erhebung gegen König Wamba gewidmeten Schrift (673). Die thatsachenreichste Geschichte eines Germanenreiches ist jedoch des gelehrten Baeda[11] *historia ecclesiastica gentis Anglorum*, die für 596—731 eigene Aufzeichnungen über politische Ereignisse, kirchliches Leben, Bildungsgeschichte in England und über Wunder sowie Dokumente verwertet. Hiernach begnügt sich der historische Sinn mit kurzen Kalendereinträgen (Annales, s. S. 110) über denkwürdige oder lokal bedeutsame Vorgänge in der nächsten Vergangenheit und Gegenwart des Schreibers. — Von jeher hatte die zusammenhanglose Form der Aufzählung

2. Die Litteraturgeschichte.

14. Zu den älteren Übersichten über christliche Autoren des h. Hieronymus und Gennadius[12] fügen noch in Spanien allein Isidor v. Sevilla[13] und die B. Ildefons und Julian v. Toledo[14] kärgliche Nachträge über Schriftsteller und litterarische Arbeiten ihrer Zeit.

IV. WISSENSCHAFTLICHE PROSA.

Den Umfang des über den alltäglichen Bedarf hinausgehenden Wissens bestimmten Exegese und Kirchenvorschrift. Nur was davon für das Verständnis der biblischen Schriften unerlässlich schien und zur Erfüllung der Satzungen des Kultus nicht entbehrt werden konnte, vermochte sich zu erhalten und verminderte sich mit dem Betrieb der Exegese selbst und der zunehmenden Laxheit im Kirchendienst. Reproduktion ist, was ge-

[1] M. 72. [2] M. 83; s. *Forsch. z. dtsch. Gesch.* XV 289. [3] Ebert, I S. 233. [4] *G. opera* ed. Arndt u. Krusch I (1884), vgl. Bonnet, *Le latin de G. d. T.* (1890). [5] ed. Krusch (1888). [6] Gregor, *Opera cit.* [7] M. 83; s. *Forsch. z. dtsch. Gesch.* XV 289. [8] M. 96. [9] Failhan, *Chronique rimée de l'Anonyme de C.* (1885). [10] M. 96. [11] M. 95; *B. Hist. eccl. libr. IV—V* ed. Mayor a. Lumby (1878); ed. Holder (1882) [12] s. Ebert I, 204. 447. [13] M. 83. [14] M. 96.

lehrte wie Unterrichtsschriften darbieten; jene wie diese finden sich nur in Spanien und England.

1. Gelehrte Werke.

15. Wieviel an Wissen schon zur Zeit Isidors v. Sevilla[1] entbehrt werden konnte, ist aus seinen *etymologiarum libri XX* zu ersehen, einer grossen den Bestand an Einsichten im Altertum andeutenden Formallehre des menschlichen Wissens in sachlicher Anordnung, die in der Erklärung der Benennungen der einzelnen Wissensgebiete besteht, aber, wo I. der zu beschreibende Gegenstand fremd oder fremd geworden ist, auch blosse Wortdeutung, oft verkehrte Wortherleitungen oder Aufzählungen dafür bietet, und der Nachwelt vorführte, wieviel an verlorenem Wissen wieder zu erwerben war. Sorgfältiger angegeben ist der Sinn von Benennungen ähnlicher Dinge und Begriffe, besonders religiöser in Isidors *differentia verborum*,[2] wofür ihm gute Quellen zur Seite standen. Das Weltgebäude beschreibt er in zwei besonderen Abhandlungen, die diesseitigen und jenseitigen Dinge mit den Reichen der abgeschiedenen Seelen in *de creaturarum ordine*, Himmel und Erde in der König Sisebut gewidmeten Schrift *de natura rerum*,[3] dem Vorbilde für eine gleichnamige Abhandlung Baedas.[4] Diesem[5] gaben zweierlei Arten der Feststellung des Osterfestes in England Anlass zu einer Grundlegung der Zeit- und kirchlichen Festberechnung, *de temporum ratione*, einer Erweiterung seines älteren Schriftchens *de temporibus*, die sich auf die derzeitige Kenntnis und Auffassung astronomischer Verhältnisse nächst der hebräischen Bibel stützt und zur Anzeige des Kalendertages des Osterfestes für die Jahre 532—1063 (Ostertafel) gelangte. Im Zusammenhang damit werden unter Anwendung der Einteilung nach 6 Weltaltern die Hauptereignisse der Weltgeschichte bis 726 in der zeitlichen Folge vorgeführt. Baedas Ostertafel, die sich auch in den Klöstern ausserhalb Englands einführte, und als Rahmen für die jahrweise Eintragung denkwürdiger Vorgänge gebraucht, der Ausgangspunkt für die Jahrbücher oder Annalen der folgenden Zeit wurde, zog auch die Verbreitung des alten, von B. erweiterten, aber nur in fernerer Erweiterung[6] noch vorliegenden *Martyrologiums*,[7] des Heiligenkalenders der römischen Kirche, nach sich, der unter dem angenommenen Todestage die Heiligen, mit kurzer Angabe über ihr Leben und Sterben, vorführt. — Die sonstigen der Wissenschaft dienenden Schriften sind

2. Unterrichtsbücher.

16. Gern wird hier nach dem Vorgange in Augustins *soliloquia*[8] und älteren Sprachlehren die Darstellung in Frage und Antwort gewählt. Fast ausschliesslich Spanien und England gehören die Pfleger auch dieser Litteraturgattung an. Isidor v. Sevilla[9] führte einen Schatz begriffsverwandter Ausdrücke und Wendungen vor, zur Beförderung der Redefertigkeit, in einem Gespräch zwischen der ihrer sittlichen Kraft nicht sicheren Seele und der Vernunft, *synonyma*; er entwirft ein Prüfungsschema über das alte und neue Testament, *quaestiones de vet. et n. testamento*, beschreibt ihre Bücher, *prooemia in libros v. et n. test.*, und teilt Merkmale aus dem Leben einer grösseren Anzahl Personen der Bibel, *de ortu et obitu*, zur Einführung angehender Geistlichen in die Bibel mit. Dieselben hat auch Gregor

[1] M. 82; Dressel, *De I. Originum fontibus* (1874). [2] M. 83. [3] Das.; *I. de natura rerum rec.* Becker (1857). [4] M. 90. [5] Das. [6] s. § 45. [7] M. 94. [8] Ebert I, 241. [9] M. 83.

v. Tours[1] in einer Belehrung über Sternbilder und Stellungen der Himmelskörper, *de cursu stellarum,* im Auge, nach denen der nächtliche Kirchendienst sich regelte (dabei Mitteilung der Weltwunder), und ebenso Baeda[2] in ähnlichen Schriften, wie *de computi ratione,* vom Kirchenfestkalender, u. a.

In Sprache und Verskunst unterrichten noch die Angelsachsen. In einem längern, in Gespräch übergehenden, mit 100 Rätseln in Versen ausgestatteten Schreiben an seinen Schüler, König Alfred v. Northumberland, trägt Aldhelm[3] die Hauptregeln der latein. Verskunst vor; Baeda[4] berücksichtigt in einer auf einen alten Gewährsmann, Maximus Victorinus, u. a. gestützten *ars metrica* auch bereits die rhythmische Dichtung, und vermittelt in *de schematis et tropis*[5] einen Einblick in die rednerische Seite der Bibel. Nach bekannten Lehrbüchern des Altertums handelte Bonifatius[6] in *de 8 partibus orationis* von Redeteilen, Beugung u. s. w., und Baeda[7] trägt, *de orthographia,* in alphabetischer Reihe Bemerkungen über Beugung, Bedeutung und Schreibung ähnlich lautender und ähnliches bedeutender Wörter zusammen. Das Wörterbuch[8] (Glossar) ist, wie ansehnliche Reste alter Glossare lehren, dem Latein Sprechenden und Schreibenden ein unentbehrliches Hilfsmittel geworden.

B. DICHTUNG.

Wenn die dichterische Form nicht gänzlich aufgegeben wurde, so lag dies an der Festsetzung des geistlichen Liedes im Gottesdienst und am Heiligenkult; aber vorwiegend geistlich lehrhaft ist auch die Dichtung der Zeit. Weil der innere Trieb zur Poesie fehlt, gebricht es den Versbildnern an dichterischer Anschauung und Empfindung, rednerische Sprachkünste verraten die Nachahmung von Vorgängern, weltliches Empfinden wagt sich nur noch in der geselligen Poesie des Sprachvirtuosen Ven. Fortunatus und bei einigen spanischen Zeitgenossen ans Licht. Die Fähigkeit metrische Verse zu bilden scheint im 2. Drittel des 8. Jhs. zu erlöschen. In den Volksidiomen mangelten die Stützpunkte für die quantitierende Versmessung. Gleichheit der Silbenzahl, Berücksichtigung des Wortakzentes vor den Pausen, Unbeweglichkeit der Zäsuren[9] werden zu Grundsätzen einer neuen, in ihren Anfängen weiter zurückreichenden Versgestaltung[10] der rhythmischen, die Baeda, *de arte metrica,* c. 24, nach Max. Victorinus-Palaemon *de metr. institut.,* Keil, *Grammatici VI* 206, als *verborum modulata compositio, non metrica ratione sed numero syllabarum*[11] *ad judicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum* bestimmt.[12] Der Endreim wird immer sichtbarer und reicher.[13] In ernster metrischer Dichtung wird das Distichon bevorzugt.

---

[1] *G. opera* ed. Arndt u. Krusch, Bd. 2. [2] M. 90. [3] M. 89. [4] Keil, *Grammatici lat.* VII. [5] M. 83. [6] A. Mai, *Class. Auct.* VII (1835) 475. [7] Keil, l. c. VII 221. [8] Löwe, *Prodromus gloss. lat.* (1876). [9] W. Meyer-Speyer, *Ludus de Antichristo u. d. lat. Rythmen* (1886). [10] Ders., *Anf. u. Ursp. der lat. u. griech. rythm. Dichtung* in Abh. der Bayr. Ak. Philos. phil. Cl. XVII (1885) 265. Vgl. auch Becker, *Ueber den Ursprung der roman. Versmasse* (1890); Ronca, *Metrica e ritmica lat. nel medio evo* I (1890). [11] bei Palaemon: *numerosa scansione.* [12] weiter heisst es dort: *metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatione sine ratione; plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo, non artifici moderatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem poetae necesse est rustice, docti faciant docte, quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus: Rex aeterne, domine, Rerum creator omnium . .* [13] Unvollkommene Reime werden im Folgenden mit * bezeichnet werden.

17. Voransteht das

I. KIRCHLICHE LIED.

Einzige Art desselben ist die Hymne. Im Allgemeinen fehlt es ihr an Tiefe; Bekenntnis und Erörterung dringen in sie ein. Der rhythmische jambische Dimeter (jD) und trochaische Tetrameter (tT), sowie der jambische Trimeter (jTr) begegnen am häufigsten. In Fortunats[1] mit Zuschrift an Gregor v. T. versehener Sammlung von 11 Büchern Gedichte befinden sich 2 Hymnen von wärmerem Ausdruck auf Leontius, B. v. Bordeaux († 564, jD4, alphab.) und auf Christi Kreuz[2] (jD4)[3]; unter den ihm zugeschriebenen[4] ein Taufiied (jD4*), 2 Weihnachtslieder ($a_8a_7b_8b_7$*; jD4),[5] 2 auf Maria (jD4*; hypercat. tD4*), 2 auf Christus und den h. Dionys (jD4*). Lehrhaft sind 8 Hymnen (jD4*; sapph. Str.) auf Christi Passion, den Tag des Herrn und Quadragesima unter Gregor d. Gr.[6] Namen. In Spanien bediente sich Eugenius II. v. Toledo[7] († 657) in einem Hymnus auf den h. Dionysius des jD4, Braulio[8] in einem Liede auf den h. Aemilian des jTr5*; wie weit die in der Mozarabischen Liturgie[9] enthaltenen Gesänge (jD, sapph., askl. Str.) zurückreichen, ist unbekannt. In das von Mönchen zu Benchuir in Irland im 7. Jh. eingerichtete *Antiphonarium monast. Benchoriensis*[10] sind unter 9 rhythmischen Liedern (jD4, tT4, jTr2) 4 auf das Kloster bezügliche aufgenommen, andere auf das Kloster selbst (jDcat4), auf seine Äbte (jD8* + $\beta\beta$)[11], auf den Abt Comgill (jD4*) und auf Camelac (jDaaaa, α?) gedichtet. Die Baeda[12] gewöhnlich abgesprochenen 10 Hymnen auf Gottes Werke, die unschuldigen Kinder, die Himmelfahrt Christi und Geburt Marias, auf Johannes den Täufer, Peter und Paul, Andreas und die h. Agnes im jD4 sind prosaisch; ein schwieriges Sprachgemisch wird in dem asketischen Hymnus eines Schotten[13] (8. Jh.; 3 zeil. Str. 4 Hebungen) angewendet. Der jD4* begegnet auch in anonymen Hymnen auf Christus oder Heilige in liturgischen Hss. deutscher Bibliotheken des 8. Jhs. bei Mone Hym. No. 70. 273. 314; 858 (Reim a), der rhythm. jTr5 das. Nr. 140, 735. 778, der tT No. 315. 572 (2 zeil.), die sapph. Strophe in No. 316 und 1073; ins 7. Jh. setzt Mone No. 251. 306 (tT3* u. 2*), No. 270 (tTr4); s. noch das. No. 692 (jTr3), 838 tT3), 352. 839. 1071 (jD4*).

Vom Gebet und Bekenntnis und vom religiösen Zuspruch in Versen finden sich in Spanien und Norditalien Spuren, in dem Gebet an Gott des versgeübten Eugenius v. Toledo[14] (22 H)[15] und in einem Isidor neuerdings endgiltig abgesprochenen, nach Norditalien weisenden *lamentum poenitentiae*[16] (333 : 8 + 7, alphab.)[17] eines in Ungnade Gefallenen, womit eine eindringliche *exhortatio poenitendi* (177 rhythm. 14—16 silb. H) in Verbindung steht, 7.—8. Jh. — Ergänzend tritt der Hymne zur Seite

II. DAS LOBGEDICHT.

18. Nicht-gottesdienstliche Lobgedichte im panegyrischen Stil, auf Personen des neuen Testaments, Heilige, Verstorbene und Lebende erhielt

[1] *F. opera*, pars I ed. Leo (1888); mit franz. Übersetzung ed. Ch. Nisard (1887). [2] *F. op.* S. 19. 34. [3] 4 = 4 zeilige Strophe. [4] Das. 382 ff. [5] Bedeutet 8 u. 7 silb. in a, 8 u. 7 silb. in b reimende Verse. [6] Daniel, *Thesaurus hymnolog.* I 175; Mone, *Hymn.* I. [7] Hagen, *Carmina medii aevi* (1877) No. 32, s. N. Arch. 4, 298. [8] M. 80. [9] M. 86. 87; Mone, *Hymnen* I S. 87. [10] Muratori, *Anecdota . . ex Ambros. Bibl. codic.* Bd. 4 (1713). [11] $\beta\beta$ = Refrain. [12] M. 94. [13] Stowasser, *de quarto quodam Scoticae latinit. specim.* (1889 Progr.). [14] M. 87. [15] H = Hexameter. [16] W. Meyer-Speyer in *Abhd. der Bayr. Ak.*, Philos.-phil. Cl. 17, 431. [17] 8 + 7 Langvers von 15 Silben, aus Stücken von 8 + 7 Silben gebildet.

der Heiligenkultus und Hofsitte im 6., und spärlich noch im 7. Jh. aufrecht. Distichon und Hexameter sind fast die einzigen hierfür zugelassenen Versarten. Fortunats[1] Lobpreis der Jungfrauschaft gipfelt in einer Verherrlichung der Jungfrau Maria (200 Dst), viel allgemeiner gehalten ist seine Betonung des Wertes der geistlichen Ehe (18 Dst); beigelegt wird ihm weiter ein langatmiger Lobpreis Marias (180 Dst)[2] und ein inhaltsleerer des h. Martial (17 H). Ausserdem erhebt F. die Verdienste von Heiligen der gallischen Kirche[3], derer von S. Moritz, des h. Hilarius und Medard, oder befreundeter Geistlicher wie Leontius, Plato, Magneric, von Bekehrten und frommen Stiftern (in 8—84 Dst); wärmer sind manche von seinen Fürsten und Fürstinnen der Zeit[4], wie Charibert, Theudechild, Bodegisil und Frau, Herz. Lupus u. a. dargebrachten, von höflingsmässiger Schmeichelei freilich nicht freien Huldigungen, die auch asketischem Wandel (Berthchild) gelten (15—57 Dst) oder Teilnahme weckendes Schicksal (Gelesuinth)[5] verewigen wollen (185 Dst), aber bisw. auch in Wortspielerei[6] aufgehen (7 Dst). Drei anonyme Distichen feiern ebenfalls die Kgn. Theudechild.[7] Seinem Amtsvorgänger, dem h. Ouen († 683), widmete B. Ansbert v. Rouen († 695) einen akrost. Lobpreis[8] (23 H).

Ausserhalb des Frankenreichs bleibt das Lobgedicht fast ganz auf Heilige beschränkt. In Italien zeichnet der M. Marcus v. Montecassino[9] († u. 612) den Stifter seines Klosters durch ein solches aus (33 H), und in einem mühsamen Gedicht über die Synode von Pavia[10] (698) ein Unbekannter den Langobardenkönig Cuninepert und seine Vorgänger wegen ihrer Verdienste um Glauben und Kirche (19 Str. 5zeil. 12 silb. 5+7). In Spanien rühmt Ildefons v. Toledo[11] das Wirken des Leander v. Sevilla und des Massona v. Merida für den katholischen Glauben (11 Dst) und setzt der B. Fructuosus v. Braga[12] († 670) einem Bischof v. Narbonne (10 rhythm. H) sowie dem König Sisenand und einem Diacon (11 u. 14 silb. H rhythm.?), ein Unbekannter dem B. Fructuosus selbst (46 gemischte Langverse) ein Denkmal aus kärglichstem Gedankenmaterial.

19. Forterhalten bleiben aus gleichen Gründen die poetischen

III. GRABSCHRIFTEN,

im Original und in Abschrift überliefert, s. de Rossi, *Inscr. christ.* II 1 (1888), deren Fortunat[13] ein ganzes Buch (IV, dazu IX 4. 5, Append. 8) auf Bischöfe, Priester, hochgestellte Gönner und Freunde, Fürsten, Fürstinnen und Frauen von heiligem Wandel seiner Zeit unter dem frischen Eindruck der Trauerstimmung und des Untergangs lobwürdigen Daseins verfasste (4—18 Dst); zum Trauergedicht wuchs ihm No. 26 (Vilithuta) aus (80 Dst). 14 weitere Grabgedichte des 6. Jhs. auf Frankenkönige, Männer der Kirche und Frauen (4—13 Dst, 10—33 H, sapph. Str.) in einer Aufschriftensammlung[14] gehen vorwiegend den Süden Frankreichs an. In Spanien setzte sich Martin v. Braga[15] eine Selbstgrabschrift (6 H), 4 widmete sich Eugenius v. Toledo[16] (8 H telest. u. akrost.; 2—3 Dst und sapph. Str.), der 2 weitere Epitaphe auf einen Nicolaus[17] (8 H tel. akr., 5 Dst) und 5 auf z. T. unbekannte Personen[18] (3—13 Dst, 5 H) sowie ein Trauerlied auf

[1] *Op.* S. 181. 192. [2] *Op.* S. 371. 382. [3] *Op.* S. 42—44. 16. 248. 291. 15. 35. 36. [4] *Op.* S. 131—4. 156. 158—63. 169. 170. 280. 135; s. *Rev. historique* 41, 241. [5] *Op.* S. 136; dazu *Rev. historique* 37, 49 (Radegunde als Verf. vermutet). [6] *Op.* S. 279 No. V. [7] *Sitzb. Wien. Ak.* 121, 7, 3. [8] N. Arch. 14, 171. [9] M. 80. [10] *Script. rer. Langob.* ed. Waitz (1878) 189. [11] M. 96, 325. [12] M. 87. [13] *Op. cit.* [14] *Aviti opera* ed. Peiper (1883) S. 185. [15] Das. S. 195. [16] M. 87 S. 356, 359, 389. [17] Das. S. 359, *Aviti opera* S. 193; M. 87 S. 400 [18] M. 87. S. 399. 401. 368.

die Königin Reciberga (14 H) hinterliess; Ildefons v. Toledo[1] lieferte Grabschriften für Isidor v. Sevilla und seine Geschwister, sowie für den 633 gest. Bischof Helladius v. Toledo (13 H u. 7 Dst). In Italien gilt P. Donus[2] († 678) als Verfasser des Epitaphs (12 Dst) auf P. Honorius I († 638); eins der besten erhebt den Genossen des Bonifatius Dombrecht[3] (18 Dst) in Deutschland; anderwärts fehlt die Grabschrift.

20. Der feierliche Hexameter und Pentameter, der ihr eigentümlich ist, bleibt vorbehalten auch der bei de Rossi *l. c.* ebenfalls vertretnen

IV. AUFSCHRIFT.

Mit ihr werden heilige Geräte und Gebäude, doch auch Gegenstände andrer Art, an die man zuweilen noch epigrammatische Aussprüche heftet, versehen. Feierlichen Tones sind Fortunats[4] Kirchenaufschriften für die Umgebung von Tours mit Lobpreisungen der Kirchenpatrone, Gedichte auf Christi Kreuz[5] (8—12 Dst, tT3 und Bildergedicht im Hx.) und den Kelch[6] (2 Dst), sinnig sind mahnende Aufschriften auf Teller[7] (je 2 Dst) und das Gedicht über ein Holzhaus[8] (4 Dst); anmutend ist die Schilderung dreier villae bei Bordeaux (8—12 Dst) und die des Flusses Gers (31 Dst)[9]. Nur eine weitere Kirchenaufschrift (10 H)[10] wird aus Gallien (6. Jh.) überliefert. Eine solche und eine Refektoriumaufschrift (22 H, 5 Dst) dichtete Martin v. Braga[11]; Eugenius v. Toledo[12] nahm in seine Gedichtsammlung 4 Kircheninschriften (6—12 Dst), sowie eine auf sein Bett (2 Dst) auf, und ahmte Martials Aussprüche in 32 epigrammatischen Dst nach, die an Naturgegenständen, Geräten u. a. bezeichnende oder witzig verwertbare Merkmale hervorheben; Isidor v. Sevilla[13] schreibt über Bücher und Autoren seiner Bibliothek (52 Dst) und empfiehlt das Hohelied (8 H); im Namen des Westgothenkönigs Chintila († 640) wurde eine Weihinschrift[14] (2 Dst), in dem des Kgs. Reccesuinth[15] (—673) eine Kircheninschrift (6 H) verfasst, eine Aufschrift trug das Bett des Königs Wamba (6 H). Nur aus England kennt man sonst noch Inschriften, mit sacralem Zweck von Aldhelm,[16] der damit eine von der Fürstin Bugge errichtete Basilika (86 H), einen Marienaltar (31 H), Altäre der 12 Apostel (14—32 H) und ein Heiligtum des Matthias (20 H) versah. — Genügend erschien die epigrammatische Form sogar für das dem Frankenreich fremd gebliebene und wenig mannigfaltige

V. LEHRGEDICHT.

21. Im wesentlichen moralisierend, wird es vereinzelt religiöser Unterweisung dienstbar gemacht in Spanien, wo Eugenius v. Toledo[17], der, im Auftrage seines Königs, des Dracontius Hexaemeron im Sinne seiner Zeit überarbeitete[18], die Bücher der Bibel kennzeichnet (24 H, 12 Dst), in Merkversen das Werk der Schöpfungstage (7 H) und die Plagen Egyptens (10 H) zusammenfasst, und das Gebet zu Gott dem Allmächtigen begründet und empfiehlt (35 H). P. Honorius I († 638)[19] gilt als Verfasser von 12 Dst (zu Bildern), die den verschiedenen Eindruck angeben, den die 12 Apostel von Christi Himmelfahrt empfingen. In moralisierenden Merkversen erinnert

[1] M. 81. S. 39, 96, S. 325. [2] M. 80. [3] Dümmler, *P. ae. C.* 1, 19. [4] *Op.* S. 8-15. 39—42. 48. 234—8. 244. [5] Das. S. 27—33 (381). [6] Das. S. 15. [7] Das. S. 175. [8] Das. S. 219. [9] Das. S. 22—24. [10] *Aviti op.* S. 186. [11] Das. S. 195. [12] M. 87. [13] M. 83 [14] Riese, *Anthologia lat.* (1868) No. 494. [15] M. 87, 402. 401. [16] M. 89, s. Traube, *Karol. Dichtungen* (1888) S. 43. [17] M. 87. [18] M. 87, Ebert I, 392. [19] M. 80.

Eugenius v. Toledo[1] an den Tod (14 H) und an den Wechsel in unseren Einsichten (10 H), betont den Wert des Friedens (6 Dst), warnt vor Unmässigkeit (16 H, 5 Dst), teilt in 22 2 und 1 zeil. Sprüchen Lebensregeln und Erfahrungen mit, unterrichtet in 20 weiteren 6zeil. H-Sprüchen[2] über unser Verhalten zu Gott, die christlichen Tugenden und Pflichten, weist in 5 Sprüchen Geistliche und Richter auf ihre Aufgaben hin (2—5 Dst) und prägt die bei der Eheschliessung zu berücksichtigenden Verwandtschaftsgrade ein (6 Dst). Dem irischen Columban, der zwei Dst gegen die Weiber[3] gerichtet haben soll, werden statt Alcuin *praecepta vivendi*[4], in der Art der Disticha Catonis[5], beigelegt, 200 Sprüche (je 1 H), die zu einem Teile auf älterer Spruchdichtung beruhen. Nur Aldhelm[6] trat aus der Spruchform heraus, indem er seinen Traktat *de laudibus virginitatis* (s. S. 108) zu einer unterweisend erzählenden Dichtung, erweitert durch eine Schilderung der acht Hauptlaster (g. 2900 H), gestaltete und ein Bild vom jüngsten Gericht, *de die judicii* (142 H, Bruchst.), entwarf, dessen Folgen für die Seelen Frommer und Gottloser auch Baeda[7] in eigner Zerknirschung (*de die judicii*) sich lebhaft vor Augen stellt (g. 160 H).

In Italien ist eine vereinzelte Erscheinung das medizinische Lehrgedicht des B. Benedikt v. Montecassino[8] (—725) über das Heilverfahren bei 26 Krankheiten vom Kopfschmerz bis zum Podagra (240 H).

Verschiedene grössere und kleinere Anweisungen über die Zeitberechnung[9], nach Baedas Prosaschriften ausgeführt, und ihm früher beigelegt, werden ihm jetzt aberkannt. Erstmalig verbunden mit rhythmischen, in der Hymne üblichen Versen, dem tT, wird weltlicher Stoff in zwei topographischen Gedichten, in den das Urkundenlatein wiederspiegelnden *versus de Asia*[10] eines Dichters aus Frankreich, einer kurzen auf Isidors Etym. 14 c. 2 gegründeten Erdbeschreibung des 7. Jhs. (43 St. tT3) und in dem hymnischen, mit Fürbitte beschlossenen Lobpreis der Herrlichkeiten der Stadt Mailand (bald n. 738[11]), ihrer Anlage, ihrer Bauten, des Reichtums ihrer Bürger u. dgl. von einem Mailander (tT3 alphab.).

22. Der Mitteilung geistlicher Morallehre und sonstiger Kenntnisse dient inhaltlich, formell der Schärfung des Verstandes, die Rätselpoesie, die in England ein beliebtes Unterrichtsmittel wird. Sie knüpft an die Rätseldichtung heidnischer Zeit, öfters an das Rätselbuch des Symphosius[12] (spätest. 5. Jh.) an. Die aus alter Überlieferung geschöpfte Sammlung eines Norditalieners des 6.—7. Jh. von 62 Rätseln in 6zeiligen gepaarten rhythm. H (6 + 8)[13] behandelt Geräte sowie Tierreich, Pflanzenreich und Himmel; die Eigenschaften und Anwendungen der Buchstaben lehrt ein irischer Verfasser[14] des 7. Jh. in 3 zeil. H kennen; Aldhelm[15] beschreibt (s. S. 111) in 100 z. Th. den Vorgängern entnommenen Rätseln (4—16, selten mehr H) ebenfalls Gegenstände der Naturreiche, Erscheinungen am Himmel u. dgl.; der EB. Tatwine v. Canterbury[16] († 734) verwertet daneben Biblisches und moralische Begriffe in seinen 40 Rätseln

[1] M. 87, S. 359—60, 393—402; vgl. noch Huemer in *Wiener Studien* 5. 168, Traube in *Wölfflins Archiv* 6 266. [2] Auch Haupts Zs. 21, 68. [3] M. 80. [4] Dümmler, *P. ae. C.* 1, 275, s. Peiper in *Aviti opera*, Einl. S. 72, *Wiener Studien* 6, 324. [5] s. Teuffel, *Gesch. d. röm. Lit.* S. 1007. [6] M. 80. [7] M. 94. [8] M. 89. s. Meyer, *Gesch. d. Botanik* (1854) 2, 421. [9] M. 94. [10] *Abh. d. Berl. Ak.* 1845. 253, Wright, *Anecdota lit.* (1844) S. 101; vgl. Haupts Zs. 23, 280. [11] Dümmler, *P. ae. C.* 1, 24, Traube l. c. 111 (119). [12] s. Teuffel, l. c. 1152. [13] Meyer-Speyer in *Abhd. der Bayr. Ak Philos.-phil. Cl.* 17, 417 (278); Riese, *Anthol. lat.* 1, 296, (Mone, *Anz.* 8, 219). [14] Wright u. Halliwell, *Reliquiae antiquae* 1 (1841) 164, Baehrens, *Poet. l. min.* V 375; *Rhein. Mus.* 36, 340. [15] M. 89; Wright, *Angl. latin satirical poets* 2 (1872). 535; Manitius in *Sitzb. d. Wien Ak.* 112 S. 535. [16] Wright, *Sat. poets* 2, 525; Ebert in *Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss.* Bd. 28 (1877); *Forsch. z. dtsch. Gesch.* 26, 597.

(4—12 H), sein Zeitgenosse Eusebius (A. Hwaetbercht?) in einer Ergänzung dazu von 60 Rätseln (4—13 H) neben Begriffen besonders die Tierwelt. 12 ähnliche Rätsel (2—14 H) sind anonym[1]. Eigner Form bedient sich erst Bonifatius[2] in einer zusammenhängenden Rätseldichtung (388 H) über 10 Tugenden und 10 Laster, die sich in den akrostichischen, häufig allitterierenden Versreihen selbst beschreiben.

23. Zu beschränkt war der Gesichtskreis der Zeit um die

VI. ERZÄHLENDE DICHTUNG

in andrer als der lehrhaften Richtung aufrecht zu erhalten. Selbst in dieser Form scheint ihr der Leserkreis gefehlt zu haben, da sie nur wenige Vertreter zählt. Fortunat[3] griff aus Dankbarkeit für die Heilung eines Augenleidens zur Verslegende, indem er seine lange, Radegunde v. Thüringen gewidmete, namentlich bei Wundern verweilende *vita s. Martini* (nach Sulpicius Severus[4] und Paulinus v. Périgueux) in geschraubtem Epenstil verfasste (1530 H, 21 Dst); zur Lektüre auf der Reise gab Baeda[5] einem Freunde eine Beschreibung der Wunder des h. Cudhbert v. Lindisfarn († 687) mit, die an dem panegyrischen Ton seines Prosalebens des Heiligen festhält (g. 970 H); jünger ist wohl die ihm beigelegte *passio s. Justini*[6] (4. Jh.) im tT (125 Str. 3?). Ein Merkbuch nur ist die Bearbeitung seines Märtyrerkalenders in Prosa in H (120).[6] Theodofrid v. Luxeuil[7], B. v. Amiens († g. 681), wird noch ein, den gleichen Zweck verfolgendes alphabet. Gedicht, im Latein der *versus de Asia*, über die 6 Weltalter und Hauptbegebenheiten der Bibel (nach Isidor) in rhyth. jTr 4 zeil. zugesprochen.

Was sonst von erzählender Dichtung bekannt ist, verrät nicht, dass etwa auch politische Ereignisse allgemeiner der dichterischen Bearbeitung teilhaft wurden. Das Verderben, das über die Heimat Radegundens und ihre Familie hereingebrochen war, lässt Fortunat[8] sie selbst in dem beweglichen Gedicht *de excidio Thoringiae* (86 Dst) beklagen, und das in der Überlieferung des 9. Jh. auf das 7. Jh. zurückweisende Bruchstück von 7 einreimigen Langzeilen eines Liedes auf Clotars II. Sieg[9] über die Sachsen (622) und auf den Beschützer ihres Gesandten, Faro, B. v. Meaux, das zum Tanz der Frauen gesungen worden sein soll, kann wohl nur die Umschreibung eines französischen Volksliedes sein. Die Eindrücke, die das Gegenwärtige auf den Verskundigen machte, gelten als so vorübergehende, dass sie nur noch, im 6. Jh., sich hervorwagen in einem Teile der

VII. POETISCHEN ZUSCHRIFTEN.

24. Hier tritt neben dem Distichon im 7. Jh. auch der rhythmische Vers auf. Schmeichlerisch und superlativisch sind viele der auf einen engen Kreis von Vorstellungen über Verdienst beschränkten Zuschriften des Fortunat (einige von Prosa begleitet) an befreundete Geistliche und Beamte, deren priesterliche Würdigkeit oder Amtsführung und Handlungen, oder deren Zuneigung ihn zum Ausdruck seiner Verehrung und Befriedigung bewegen, in Bch. II 9, III 1—8. 11. 14. 15. 20. 23, V 2. 3, VII 1, IX 9. 16, App. 2, dabei einzelne bestellte Gedichte (3—50 Dst) und mit hübschen Landschaftsschilderungen versehene, aus denen F's. dichterische Beanlagung erhellt, in Bch. III 9. 10. 12. 13 (14—55 Dst), und an Fürsten

[1] Ebert l. c. [2] Dümmler *P. ae. C.* 1, 20; s. Ebert in Haupts Zs. 23, 200. [3] Dümmler *P. C.* 1, 3. [4] *Op.* S. 293. [5] Ebert, I. 331, 402. [6] M. 94. [7] Haupts Zs. 22, 423. [8] *Op.* S. 271; s. *Rev. historique* 37, 49 (Radegunde Verfasserin?). [9] Du Méril, *Poés. pop. antér. au 12e s.* (1843) S. 239 etc., s. Grdriss. I 207.

gesandte mit Lob, Zuspruch oder Bitten, in Bch. IX 1—3, X 7. 8 (9—74 Dst) oder an unbestimmbare Empfänger gerichtete, in Bch. VIII, 1 (35 Dst). Ereignisse, Erlebnisse und Stimmungen, die Blicke in seinen Charakter und sein äusseres Leben eröffnen, teilt er ebenfalls mit, in Bch. V 5, VI 10, VII 12, X 25. 26, App. 3 (16—75 Dst); Bitten, Wünsche, Mahnungen, Begrüssungen (auch in andrer Namen), Empfehlungen, Entschuldigungen, Danksagungen, oft warm empfunden oder geistreich erdacht, sendet er den Gönnern und Freunden in Bch. III 16. 19. 21. 22. 27—9, V 6 (Bilderged.) 8. 10—19, VI 9, VII 2—4. 10. 11. 13. 15. 17—23. 25, VIII 5. 7—10 (an Radegunde). 11—21 (an Gregor v. T.), IX 8. 10—13, X 12. 13. 15—19, XI 2—10. 14—16. 19. 20—23 (an Radegunde); App. 4. 7. 9. 12—25. 28—31 (z. T. an Radegunde), mit zärtlichen und scherzenden Wendungen (2—22 Dst; dabei reziproke Dst, d. s. Dst, deren erste Halbzeile mit der vierten gleich lautet); oder es sind kurze Begleitschreiben zu Gaben (auch an Radegunde), in Bch. I 17, VIII 6, XI 11. 13. 17. 18. 24, App. 26. 27 (2—9 Dst), oder durch besondere Anlässe hervorgerufene Äusserungen, wie in Bch. III 17. 18. V 7. 9, IX 6 (7—10 Dst, 12 H) und 7 (sapph.), ein von Gregor v. T. gewünschtes Gedicht; Ansprachen sind wohl in Bch. III 13, V 4, X 11 (3—18 Dst). Solche Zeugen stimmungsvollen litterarischen Verkehrs gehen dem 7. Jh. schon ab; der Rest ist vornehmlich lehrhaft, das Frankenreich ist daran nicht mehr beteiligt.

Der spanische B. Eugenius v. Toledo[1] zerlegte einmal die Worte seiner (10) Hex. in Silben, versicherte einen Presbyter seiner Zuneigung (12 Dst) und begrüsst in drei Nachschriften einen Korrespondenten (2—3 Dst); der König Sisebut[2] führt herbe Klage über die Regierungslasten, wo er sich anschickt seine Meinung über die Mondfinsternis Isidor v. Sevilla mitzuteilen (61 H). Columban[3] ferner ermahnte in 4 Briefen (17, 76 H, 159 Adon. + 6 H, 60 St. 7 + 7aa) zur Weltflucht; der angelsächsische B. Livinus[4] († 654) dichtete einen Brief über eine Grabschrift auf den h. Bavo (41 Dst); Aldhelm[5] wird von 5 Zuschriften in rhyth. jDaa eine schmeichlerische Antwort (78 jD) an Kg. Aethelwald v. Mercien (? —757) zugeschrieben, der ihm mit Anerkennung und Artigkeiten zuvorgekommen war (70 jD), und dem auch das zweite Schreiben (184 jD) über die Erlebnisse dreier Brüder auf einer Romreise zugetraut wird, während in No. 1 (200 jD, allitt.) ein Geistlicher an Aldhelm scherzhaft über zur See ausgestandene Gefahr berichtet, und in No. 3 Gott um Bekämpfung der Feinde der Kirche angegangen wird (46 jD). Bonifatius[6], der im gleichen Verse einen Nachruf auf einen Nithard dichtete (28 jDaa), oder sein Schüler Dudd, besprechen in einem komplizierten Bildergedicht, das sich als Brief nicht deutlich ausprägt (38 H), den Wert des Kirchenlieds und der Bibelauslegung. — Unlitterarisch ist der an bekannte Muster nicht anschliessbare Briefwechsel zweier französischer Geistlicher Frodebert und Importunus[7] (7. Jh.), die sich ihre Schlechtigkeit in ungrammatischem Latein und in Reimprosa in 5 groben Briefen vorhalten.

VIII. WELTLICHES GEDICHT.

25. Grossenteils weltlich sind die Zuschriften des Fortunat, ausser ihm hat nur noch Eugenius v. Toledo Weltliches gedichtet. Fortunat[8] lässt in

[1] M. 87. [2] Baehrens *P. l. m.* V, 357. [3] M. 80, s. N. Archiv 15, 514; *Wiener Studien* 6, 324. [4] M. 87. [5] M. 89; Jaffé, *Monum. Moguntina* (1866) S. 38; s. Traube l. c. 130. [6] Dümmler *P. C.* 1, 18. 16. [7] ed. Boucherie, *Cinq formules rhythmées* (1867); s. *Rev. crit.* 1867, 344; Zeumer, *Formulae* (1886), 220. [8] *Op.* S. 124. 146. 147. 148. 180. 242.

einem Epithalamium für Sigebert und Brunhilde, Bch. VI 1, Venus und Amor die Vorzüge des Brautpaars verkünden (17 Dst + 119 H), er bewundert einen Obstgarten (12 Dst) und schöne Äpfel (5 Dst), er scherzt über einen Koch, der ihn bei einer Moselreise um sein Gefährt betrog (25 Dst), er beschreibt gewinnend eine Mosel- und Rheinfahrt (41 Dst) und schildert, wie er, unfähig sich von Radegunde zu trennen, einst eine Reise aufgab (10 Dst). Eugenius[1] wird durch seine Hinfälligkeit im zunehmenden Alter wiederholt zu trüben Betrachtungen über die Kürze und Beschwerde des Lebens in kurzen Aussprüchen (5 u. 2 Dst) und in einem aus 3 Dst + 6 Str. jTr5 + 22 Dst + sapph. Ode zusammengesetzten Gedichte, sowie zum Nachsinnen über den Tod (10 tT3) veranlasst; sein Lobpreis der Nachtigall[2] (14 Dst) scheint nicht richtig überliefert zu sein.

Litt. Manitius, *Gesch. d. christl. latein. Poesie* (1891) S. 349—508.

2. ZEITRAUM: KIRCHLICHE RENAISSANCE.

(Ende des 8. bis Ende des 10. Jahrh.).

Aus der Versunkenheit, in die das staatliche und geistige Leben unter der Leitung der von Gregors d. Gr. Denkart beherrschten Kirche verfallen war, erhob es sich wieder mit dem Auftreten der Pipiniden. Ihr thatkräftiger Ehrgeiz und ihre dem Papsttum gewährte Hilfe verschaffte ihnen nicht nur die fränkische Krone, sondern machte auch die Staatsgewalt unabhängiger von der Kirche (754). Mit Karls d. Gr. Besiegung der Langobarden (776) tritt dann dem geistlichen Oberhaupt des Abendlandes ein weltliches zur Seite (*arma es pontificum*, Theodulf, *Ged.* No. 32), dem die Kirche zu huldigen durch ihre Abhängigkeit von seiner Gnade gezwungen ist; und mit Karls Kaisererhebung (800) wird die Befähigung der weltlichen Gewalt zu einer der kirchlichen ähnlichen Herrschaft über die rechtgläubige Christenheit anerkannt. Recht und Gerechtigkeit werden wieder aufgerichtet, Ordnung und Wohlleben greifen Platz (Nithard 4, 7), befriedigt weilt das Auge auf den gegenwärtigen Dingen und blickt hoffend in die Zukunft. Weltsinn mit Frömmigkeit vereinigend (*devotus ecclesiae . . adjutor*, Capitular. 769), weiss Karl die niedergehaltenen Kräfte des menschlichen Geistes zu beleben und nicht nur mehr Entsagung, sondern auch Pflichterfüllung und sittliche Vervollkommnung des Laien ist nun gottwohlgefällig (Alcuin, *de virtutibus*).

Das Bild wenigstens der gesegneten Regierungszeit Karls d. Gr. verbleibt dem 9. Jh. Der durch Karls Siege und durch die Weisheit und Weite seines Geistes errungene Glanz des neuen Kaisertums, der den der hilfsbedürftigen Oberhirten der Kirche weit hinter sich liess (Astronomus limus. zu 824), wurde freilich durch Ludwigs d. Fr. schwachherzige Frömmigkeit und durch den Streit seiner Söhne, der dem P. Gregor IV. († 844) ermöglichte sich zum fürstlichen Schiedsrichter aufzuwerfen (Astr. limus. 833), Ludwig zu schmählicher öffentlicher Busse und eigner Unmündigkeitserklärung (Astr. 832) zu verurteilen, wieder verdunkelt, und Lothars II. schimpflicher Ehehandel (864) bewirkte nicht nur die Demütigung auch dieses Kaisers (864) durch päpstlichen Spruch, sondern auch die Unterwerfung der fränkischen Kirchenhäupter unter den päpstlichen Willen, sodass unter Nicolaus I. († 867) die Kirchengewalt wieder als die Herrin des Erdkreises erschien (Regino zu 868). Aber da sie in der Zeit des Zerfalls des karolingischen Reiches und seiner Bedrohung durch Normannen,

[1] M. 87. [2] Baehrens *P. l. m.* V 368.

Slaven, Ungarn und Mauren vorwiegend in der Hand ohnmächtiger oder unwürdiger verweltlichter Kirchenfürsten ruhte, so minderte sich auch ihr Einfluss; und auch im 10. Jh., während der Kämpfe der Herzöge in Deutschland, Frankreich und Italien um Länder und Kronen und während der Neugestaltung und inneren Erstarkung der seit dem Vertrag zu Mersen (870) ihrer sprachlich-nationalen Verschiedenheit sich bewusst gewordenen Länder, war den Versuchen den Staat der der Lage nicht gewachsenen Kirche dienstbar zu machen ein Ziel gesetzt. Auch das Verhältnis zwischen Bischöfen und Papst ist wieder gelockert, hohe Kirchenämter werden von Fürsten und Herzögen vergeben, und diese vermögen weniger geistliche Vorrechte zu mehren, als sie bedacht sein müssen durch Beförderung der Wohfahrt ihrer Unterthanen und Städte das Erträgnis ihrer Länder zu erhöhen. So wurden zwar Zustände, wie sie unter Karl d. Gr. bestanden, nicht wieder herbeigeführt, aber auch die Vergeistlichung der Bildung schritt nicht weiter vorwärts als sie es unter den Söhnen Ludwigs d. Fr. vermocht hatte.

Gelehrte Bildung und Schriftstellerei sind sich seit dem letzten Viertel des 9. Jhs. selber überlassen. Weder kommt es seitdem mehr zu litterarischer Erörterung über Rechte von Staat und Kirche, noch regen, wie zuvor, Fürsten die Prüfung von Glaubensfragen an, noch leisten die Fürsten den Bildungsbestrebungen Vorschub, wie Karl d. Gr. oder Karl d. Kahle. Selbst die Widmungen latein. Schriften an Fürsten werden selten, weil die Höfe geistlicher Bildung unzugänglicher geworden sind. Landesfürsten reden schon im Ausgang des 9. Jhs. nur noch die Volkssprache, nachdem sie, wie Ludwig d. Deutsche und Karl d. K. in beratender Versammlung zu Coblenz 860 (s. Pertz, *Leges* I 472), an ihre Vasallen längere Ansprachen in der Volkssprache zu halten in die Lage gekommen waren. Kaiser Otto I., der allerdings italienisch (*romana slavonicaque loqui scit*, Widukind II 36; 945 — *romana* und *gallica* sind bei W. verschiedene Ausdrücke) und slavisch verstand, später auch latein. lesen lernte, musste Liudprand überlassen, die Synode zu Rom 963 in lateinischer Sprache zu eröffnen (Liudp., *de gestis Ott.* 963). Die Kenntnis der nationalen Sprachen der Unterthanen war für den Herrscher bereits unentbehrlicher als die der Sprache des internationalen Verkehrs. Dass aber auf jener Synode P. Johann XII. den Hohn der Anwesenden wegen seines mangelhaften Lateins (Liudprand *l. c.*) über sich ergehen lassen, und B. Heimo v. Verdun auf der Bischofsversammlung zu Mouzon (Richer 4, 100) zum Französischen greifen musste, verrät einen bedeutenden Rückgang in der Beherrschung des Latein. selbst unter der hohen Geistlichkeit. In Deutschland hat erst Ks. Otto II. (—983), der in gelehrte Erörterungen einzugreifen und zur Diskussion gestellte Fragen schulgerecht zu beantworten vermochte (Richer 3, 67) wieder Fühlung mit gelehrter Bildung (Gerbert, Otrich); nicht so auch in Frankreich K. Hugo (seit 987), der bei einer Beratung mit Otto II. (981), der latein. verhandelte, des französischen Dolmetschers bedurfte (Richer 3, 85). Italien[1] ist im 10. Jh. bis in den Klerus hinein sittlich verwildert, in Spanien liegt das Christentum mit dem Maurentum im Kampfe, England besass nach Alfred d. Gr. († 901), der sich durch Übersetzungen zu unterrichten bestrebt war, keinen fähigen Herrscher mehr und erntete die Früchte einer Verbesserung seiner Klöster erst im 11. Jh.

27. Karl d. Gr. war bei wiederholtem Aufenthalte in Italien des niedern Standes der Kenntnisse der fränkischen Geistlichkeit inne geworden. Der 781 in Italien anwesende Angelsachse Alcuin, der Geschichtsschreiber

[1] Giesebrecht, *de litterarum studiis apud Italos* (1845); Dresdner, *Cultur u. Sittengesch. d. ital. Geistlichkeit im 10. u. 11. Jahrh.* (1890).

der Langobarden Paulus Diaconus, Peter v. Pisa und des Kirchengesangs kundige Geistliche wurden von ihm ausersehen um ihn sowie seine Umgebung (*schola palatina*) in der Heimat in wissenswerten Dingen zu unterrichten, und Lehrer heranzubilden, die in den Schulen zu grösserem Besitztum gelangter Abteien (Tours u. a.) geistliche Kenntnisse verbreiteten und mit dem Wissen Italiens und Englands das neue Weltreich geistig emporhoben (*habere cupit sapientes mente magistros . . ut veterum renovet studiosa mente sophiam*, Angilbert, bei Dümmler *P. C.* I S. 360). Um des Verständnisses der Bibel willen scheint ihm die Unterweisung des Klerus durch sprachkundige Lehrer (Capit. 787) unerlässlich; in lateinischer Sprache, Psalter, Musik und Rechnen sollen auch Freie und Leibeigne unterrichtet werden (Capit. 789, § 71, Pertz, *Leges* I 52). Dieselben Anordnungen traf 825 (Pertz, *Leges* I 249) Lothar I. für 9 grössere Städte Italiens, wo inzwischen die *doctrina cunctis in locis funditus extincta* war. Karls Hofhaltung wurde zu einem Musensitz, an dem in der Redekunst wie mit theologischer Gelehrsamkeit Ehren erworben wurden; hervorragende Pflegstätten findet diese allmählich in Frankreich in Lyon, Rheims, Fleury, in Deutschland in Fulda, S. Gallen u. a. Durch die Regel Benedikts v. Aniana († 824) wird unter Ludwig d. Fr. die klösterliche Zucht verschärft (817, Astr. lim.); im 10. Jh. steuerte Odo's von Cluny († 943)[1] erweiterte Klosterregel dem drohenden Verfall der Mönchsbildung in Frankreich und Italien. Thegans Klage über Unwissenheit der Geistlichen unter Ludwig d. Fr. ist einseitig. Zu einer blühenden Schule wurde in der 2. Hälfte des 10. Jhs. auch Magdeburg durch Ottos d. Gr. Fürsorge (*vita Adelberti Prag. c. 3*); um dieselbe Zeit vermochte sich in Aurillac Gerbert v. Rheims Kenntnisse anzueignen, wie sie weit und breit nicht zu finden waren (Richer 3, 44 ff.) und Gerberts und anderer Lehrer Unterricht wird weithin gesucht (Richer *l. c.*); von Gerbert selbst gehen Entdeckungen in Mathematik und Musik und ein auf Anschauung gegründeter Unterricht in der Astronomie aus (Richer 3, 55).

Kirchliche Streitfragen, wie die vielerörterte über die Bilderverehrung, die Dreieinigkeits- und Abendmahlslehre, treten hinzu um bei älteren Kirchenlehrern die rechte Einsicht und die Mittel zur Erhaltung der Glaubenseinheit aufsuchen zu lassen und das Urteil an ihrem Urteil zu schärfen. Die weitschichtige exegetische Litteratur der römischen Zeit wird so wieder ans Licht gebracht, und Augustin, Boethius und der durch Ludwig d. Fr. bekannt gewordene christliche Philosoph Dionysius Areopagita, dem seine Verwechselung mit dem h. Dionysius v. Paris schnell Ansehen verschaffte, leiten an zu dem Versuch einer dialektischen Begründung der Lehren der kirchlichern Autoritäten. Logik und Dialektik werden Unterrichtsgegenstände noch unter Alcuins Schüler Fredegis. Anfänglich als Mittel zur Bekämpfung von Irrlehren und Sophismen geduldet (Hraban, *de cleric. inst.* 3, 26), wird die Dialektik bald auch zur Waffe bei der Vertretung persönlicher Überzeugungen. Martianus Capella, Cassiodor, Boethius und Augustin, die die Grundlagen für den Unterricht in der Dialektik gewähren, eröffnen den Ausblick auf Cicero und Aristoteles. Gerbert v. Rheims machte (seit 971) seine Schüler in den Erläuterungsschriften des Boethius zu Aristoteles bereits heimisch (Richer 3, 45 ff.), ein »Sophist« leitete Übungen im Disputieren (das. 3, 48) und die Unterweisung in der Beredtsamkeit knüpft wieder an Virgil, Statius, Lucan, Horaz, Terenz, Juvenal und Persius an.

28. Schon früher hatte man um Gedanken in der fremden Sprache richtig auszudrücken und fasslich darzustellen über die geistlichen Bücher

[1] Sackur, *Die Cluniacenser* (1889).

hinausgreifen und es hatte des erreichbaren weltlichen Schriftums aus römischer Zeit habhaft zu werden suchen müssen, wer mit Sprachkunst zu glänzen trachtete. Dabei war an dem Inhalt jenes Schriftums nicht vorbeizukommen. In der ansehnlichen Büchersammlung, die Alcuin *sophiae amore deductus* (Alcuin, *de Eborac. eccl.* 1454) auf Reisen erworben hatte, befanden sich neben Sprachlehren auch Statius, Lucan, Plinius (l. c. 1534 f.). Petrus v. Pisa kennt Tibull, Einhard Sueton, Rudolph v. Fulda (*Ann. Fuld.* 852) Tacitus' Germania, sein Fortsetzer (l. c. 875) Sallusts Jugurtha, Regino benutzt Justin (ad. 892), Flodoard (*Hist. Rem.* 1,1) weiss von Cäsar, Livius und Eutrop, als Vorbilder der Dichter nennt Ermoldus Nigellus (Ged. auf Ludwig d. Fr.) Virgil, Ovid, Lucan, Horaz, Cato (*Distichen*), und Lupus v. Ferrières († n. 862) übt Handschriftenvergleichung an Briefen des Cicero (*Brief* 69). In Handsch. des 9. und 10. Jh. liegen ausser den genannten röm. Schriftstellern Plautus, Terenz, Lucrez, Ovids carmina amatoria, Vitruv, Curtius Rufus, Seneca, Quinctilian, Vegetius, Dictys und Dares und ein grosser Teil der Werke Ciceros vor. In Italien wurde der daselbst herrschenden Verweltlichung entsprechend, im 10. Jh. Terenz mit Vorliebe gelesen. Das Bücherverzeichnis von Bobbio[1] (10. Jh.) führt Schriften aus der Litteratur über Alexander d. Gr. Auch die Sprachenkenntnis wird erweitert. Durch den regen Gesandtenverkehr zwischen Byzanz, Rom und dem fränkischen Reiche, durch die Beziehungen Süditaliens zu dem christlichen Ostreiche und den Handel Venedigs wird das lebende Griechisch im Abendland bekannt, in Italien sowohl (Paulus Diaconus, Gunzo v. Novara), wie in Frankreich (Heiric v. Auxerre)[2] und selbst in Deutschland, wo unter Otto d. Gr. zu den Reichenauer Mönchen sich griechische gesellten[3]. Schon unter Karl d. K. übersetzte Scotus Eriugena, die glänzendste Gestalt seiner Hofschule, den Neuplatoniker Dionysius Areopagita, in Italien werden vom Bibliothekar Anastasius (*Ann. Bert.* 872) griechische Synodenbeschlüsse übertragen und später versucht dort Liudprand die Erklärung griechischer Wörter.

Das geistliche und weltliche Bücherwissen wächst wieder in die Breite: Sophisten, wie der Chronist v. Salerno (u. 978) Virgil und Cato benennt, heissen auch jene, die, wie Hraban (*Ann. Fuld.* 844) und Karl d. Gr. (Dümmler, *P. C.* I 368) über religiöse Dinge hinaus durch Bücher sich unterrichtet haben; *sophiae doctor honestus* heisst Alcuin (Dümmler *P. C.* I 242) in gleichem Sinne einen Freund, *sophus* (so noch Anfang des 11. Jh. bei Radulf Glaber) und *philosophus* ist ein öfter zuerkannter Ehrenname schon im 9. Jh., *sophia* nannte Angilbert (s. S. 120) die aus alten Schriften entnommene Gelehrsamkeit, die Hraban (*de cleric. inst.* 3, 26) in den »philosophischen« Schriftstellern der Heiden zu suchen nicht verbieten mag. Im Ausgang des 10. Jh. ist weiter von der Beschäftigung mit Heilkunde und Anatomie (nach Hippokrates) die Rede (Richer 4, 50. 94, vgl. 2, 59), und wird, in öffentlicher Versammlung, vor Ks. Otto II. (980) und gelehrten Männern das Verhältnis der *sophia* zur theologischen Wissenschaft und ihre Gliederung erörtert (zwischen Gerbert und Otrich, s. Richer 3,56 ff.). Die Wertschätzung des Sachinhalts nichttheologischer Bücher sowie der Dialektik bringt nach und nach die Vorstellung von der Schriftstellerei als Sprachkunst zum Weichen und Einsicht mitzuteilen wird als eigentliche Aufgabe des Schriftstellers erkannt.

29. Der Laienbildung brach Karl d. Gr. die Bahn; er unterhielt sich mit Gelehrten bei der Tafel und liess sich durch Theodulfs Gedichte (Dümmler *P. C.* I S. 488 v. 203) die Mahlzeit würzen. Am Unterricht seiner

[1] ed. Muratori, *Antiquitates ital* III (1740) 817. s. Gottlieb, *Über m.alterl. Bibliotheken* (1890) S. 183. [2] s. Ebert, II 118. 287. 289. III 371. Traube in *Abh. d. Bayr. Ak.* 1 Cl. XIX S. 353. 361. [3] Giesebrecht, *Gesch. d. deutsch. Kaiserzeit* I[5] 324 (1881).

Hofschule nahmen selbst seine Töchter Teil, obwohl sie spinnen (Einhard, *vita K. M.* c. 19) und häuslichen Geschäften obliegen. Unter Ludwig d. Fr. schreibt die Gemahlin Bernards v. Septimanien, oder lässt wenigstens ein Erziehungsbuch für ihren Sohn schreiben. Eine gesteigerte Empfänglichkeit für höhere Dinge in Laienkreisen haben die geistlichen Dichtungen und Schriften in altsächsischer, deutscher und angelsächsischer Sprache der 2. Hälfte des 9. Jh., und französische des 10. Jh. zur Voraussetzung. Mannen im Heere Otto I. verstanden sich auch auf das Französische (Widukind 2, 17). Noch weniger fehlt es den Laien an Geschicklichkeiten der Hand. Mag immerhin die Verschönerung der Schrift, der Bilderschmuck der Bücher, die Malereien in Kirchen (Erm. Nigellus 4, 190 ff.), der Schmuck der Marienkirche zu Aachen, das Bild von K. Arichis zu Capua (Chr. v. Salerno c. 37) geistlichen Ursprungs sein, so waren doch die Erbauer der Steinpfalzen zu Aachen, Ingelheim u. a., der Mainzer Brücke unter Karl d. Gr., und der Ringmauer von Mainz (*An. Fuld.* 882), die Anfertiger der goldenen Tische Karls (Einhard, *vita* c. 33) und der zerlegbaren Schiffe, die Ludwig d. Fr. nach Spanien brachte (Astr. lim. 810), ihres Handwerkes in nicht geringem Grade kundige Laien. Waffenverkäufer und Krämer ziehen mit den Heeren (*An. Bert.* 876), mit Panzer, Lanze und Schwert ist der Krieger gerüstet. Vor dem *cultus vestimentorum* der Laien warnt schon Alcuin (793, *Brief* 14) seine Standesgenossen, Prunkgewänder und Edelsteinschmuck sind bei den Frauen üblich (Astr. lim. 817); die karolingischen und sächsischen Fürsten verschmähten freilich, der einfacheren Tracht der Väter treu bleibend, den Putz; wohl aber verpflanzt der »prahlerische« Karl d. K. die orientalische Prunktracht, die er in Italien gesehen hatte, nach Frankreich (*An. Fuld.* 876). Abbo findet Frankreich (um 896, *bell. Paris.* 2, 596 ff.) bereits vom Untergange bedroht durch die *vestis pretiosa elatio,* die *Veneris feda venustas* und durch Hochmut, und Widukind nennt (2, 15) die Lothringer ein verweichlichtes Geschlecht. In Frankreich trugen im 10. Jh. selbst Geistliche bunte Kleider, mit Pelzwerk verzierte Gewänder, goldbesetzte Hüte, Schnabelschuhe und übermässig weite Beinkleider von dünnem Stoff, die ihre Glieder frech zu Tage treten liessen (Richer 4, 33). In die Entwicklung der Gewerbe im 10. Jh. gewähren die Bestimmungen, die B. Erchenbald († 991) für die zahlreichen Gewerbtreibenden Strassburgs traf (Migne *Patr.* 137), einen Einblick. Die vornehmste Unterhaltung der Fürsten im 9. Jh. waren Jagd und Jagdfeste (Astr. lim. 831), jedoch auch Reiterspiele übte der Adel im 9. u. 10. Jh. (Nithard. 3, 6; Liudprand, *Antapod.* 1, 21) und Söhne Edler unterrichtete Tuotilo v. S. Gallen auf der Flöte und Pfeife.[1] Spielleute, Zitherspieler, Sänger und Possenreisser wurden an Karls d. Gr. Hofe gern gesehn (vgl. Thegan, c. 19), Ludwig d. Fr., der keine Freude an ihnen fand, liess Gaukler auf Synoden verfolgen. Von den Ausschweifungen, durch die seit P. Johann XII. (955) Rom und Italien zu einem Pfuhl des Lasters wurde, ist im Norden wenig zu bemerken; allerdings herrschten auch unter Karl d. Gr. sittliche Anschauungen, die ihm gestatteten zu dem freien Leben der eignen Töchter, deren Verehelichung er nicht wünschte, die Augen zuzudrücken (s. Einhard); erst Ludwig d. Fr. konnte ihrem Ärgernis bereitenden Wandel Einhalt thun (Astr. lim. 814).

30. Alle Leidenschaft zu bannen war auch damals der christlichen Sittenlehre nicht gegeben, und zu unterschiedslosen Menschen wurden die Christen unter der kirchlichen Leitung nicht. Persönliche Menschen weist der fürstliche, geistliche und Laienstand in Menge auf, wenn die geschicht-

[1] Dümmler, *Gesch. d. ostfränk. Reiches* 3 (1888) 662.