



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Das lateinisch-althochdeutsche Reimgebet (Carmen ad Deum) und das Rätsel vom Vogel federlos**

**Baesecke, Georg**

**Berlin, 1948**

Verwandschaft des "Sancte sator" mit "Christum peto" und "Heli, Heli, Domine mi"

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-63821](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-63821)

Es folgen aber im Buch von Cerne noch die beiden von Meyer (III. 305 f., GgN. 1917, S. 606) mit hervorgehobenen Sonderstücke, bei Blume (Nr. 230) ein Bittgebet an Christus: *Christum peto, Christum preco* und (Nr. 231) die „Oratio sancta“ *Heli, Heli, Domine mi*.

Sie drängen sich schon dadurch an Nr. 229, daß auch in ihnen jene später so häufigen (Meyer III. 171 und I. 317 ff.) paarig gereimten trochäischen Viersilbler die Grundlage bilden, aber als Verskunststücke haben sie die Glätte unseres „Sancte sator“ nicht erreicht.

Die „Oratio sancta“ setzt sich anfangs aus  $2 + 12 \times 2$  solcher Vierer zusammen, meist richtig betonter (*Déi ágne, Jésu mágne; Réx sanctórum ángelórum*). Freilich sobald sie einsilbig enden, ist auch der Reim unnatürlich betont und auf die Endsilbe beschränkt, wiewohl sie in Senkung steht (*Héli, Héli, Dóminé mi; Diligám te: instrué me*). Aber auch bei natürlicher Betonung kommen zwei unreine und ein rührender auf sechs reine Reime. Stabung nur in *Sine fine sancte trine*. Den Schluß machen sechs Verse anderer Art.

Nr. 230, der „Rhythmus ad Christum“, baut sich mit Ausnahme (zwei) andersartiger Schlußverse wieder aus trochäischen Viersilblern natürlicher Betonung mit zweisilbigen Reimen auf. Eine Steigerung über 229 empor ist, daß die ersten vierzehn Verse in der zweiten Reimsilbe sämtlich *o* haben: *viso: paradiso* V. 6 (um so mehr also die Betonung  $\wedge \wedge \wedge$  fordern); nur im Übergang zum Schlusse hat V. 15 sein *videx: limex* (? , 16 gibt den Reim und 17 auch die Achtsilbigkeit auf). Aber im ganzen haben wir nur neun reine Reime, und in V. 4 f. ist die Stammsilbe nicht mit erfaßt: *latro: metro, ligno: regno*<sup>2)</sup>. Nur 5 zeigt Stabung, vgl. 1, 9 und 12.

Den germanischen Versrhythmus läßt die Stabsetzung demnach nur in Nr. 229 gleich aus den trochäischen Viertaktern hervortreten, indem schon die beiden ersten Verse mit ihrer Dreistäbigkeit in ein festes Gleis lenken. Nr. 230 ist zwar mit dem bis auf den „Abgesang“ durchgeführten Tiradenreim überlegen — 229 hebt nur Anfang und Schluß so hervor —, ist aber sehr unsauber in den Reimen. Nr. 231 opfert ihnen auch die natürliche Betonung und steht vom Germanischen am weitesten ab, vielleicht schon durch die Unbetontheit der reimtragenden Einsilbler.

Eine Entwicklung von 231 zu 230 und 229, von der irisch-römischen Schulung zum Durchbruch des heimischen Formgefühls, müßte indessen doch erst noch schärfer erwiesen werden.

Am bezeichnendsten wäre, wenn wir von der Vermischung Gott Vaters mit dem Sohne (S. 10) und dem am breitesten ausgeführten Gedanken der Erschaffung von Himmel, Erde und Meer (229, 5—9 und 230, 16—17) absehen, wohl die Gemeinsamkeit des Einstreuens griechischer Worte. In 229 findet sich außer den schon latinisierten wie *aethra* 4, *petra* 4, *caeliarce* 11, *sarcis* 15, *catapulta* 23 in der Reimkunst des Schlusses *theo* = θεός 27, *cheo* = χέω 28. In 230, wo ja diese Reimkunst bis V. 14 reicht, zählen wir *paradiso* 6 und *abyssos* 7 nicht; *fono* 3 ist nicht φωνή, das es nicht gibt, sondern zu *fonum* = „Wort“ gehörig (bei dem Grammatiker Virgil, Ausgabe Huemer, Leipzig 1886, S. 15), das nach dem anders betonten φωνή gebildet sein mag, *metro* = μέτρον 4; *chio* = χέω 12; *sarcem* = σάρκα 14, wobei noch manches Wort als unerklärt ausgelassen ist. Übereinstimmung also in *cheo*, *chio* und *sarx*. Man könnte dies Griechenwesen gleicher Schulung durch Aldhelm zuschreiben, aber es trifft sich hier doch wohl zu viel Gleiches auf engstem Raume.

<sup>2)</sup> Wenn man nicht liest: *Uti taetro latro metro*.

Schon aus dieser Verwandtschaft sondert sich Nr. 231 aus. Noch weniger hat sie im lateinischen Wortgebrauch und seinem Einbau mit den beiden andern Nummern gemeinsam. *Latrō* 230. 4, *taetro* 4, *truso* 8 stimmen zu *latro* 229. 17, *taetra* 13, *trude* 13. Dazu *grates* mit *reddo* 230. 3, mit *cheo* 229. 28 statt mit *ago* oder *habeo*; *quantum queo*, ein Reimlückenbüßer 230. 9 wie *prout queo* 229. 26. Die regelmäßige Form *creavit* 230. 16 hat neben sich die Versformen *crevit* 229. 8 und *creta* 5; vgl. *piac[la]: iac[u]la* 229. 12.

Hs. A, das Buch von Cerne, das sich *Orationale manuscriptum Aethelwoldi Episcopi* nennt, bringt in den 18 verschiedenfarbigen Zeilen des 21. Blattes das Akrostichon *Aedelwald episcopus* nebst dem Verse 10:

*En omnipotenti Deo libellum hanc (so) ad laudem scribere fecit* (W. Meyer, GgN. 1917, S. 597).

Wir werden daraus nicht gleich schließen, daß die hier aufgenommenen Gedichte von dem Auftraggeber und Besitzer herrühren. Aber wenigstens finden wir hier Blumes Nr. 229 und 230 doch in Aethilwalds Kreise.

Die 18 Zeilen des Akrostichons sind nach W. Meyer verschieden lang — sie enthalten 17—23 Silben —, so daß sie wie Hexameter aussehen. Sie sollen wohl auch wirklich Hexameter sein, aber rhythmische, welche mir bei den Angelsachsen sonst noch nicht vorgekommen sind.

Nach Meyer (Gesammelte Abhandlungen III. 202, 225) geht der rhythmische Versbau von den rhythmischen Satzschlüssen (den sog. *cursus*: K. Burdach, Berl. Sitz.-Ber. 1909, XIX) der Prosa aus, die auf die antiken quantifizierenden Verse nach der natürlichen Betonung übertragen werden. Für den Anfangsrest der Verse ist die feste Silbenzahl das Gesetz, ohne Rücksicht auf den Wortakzent, nur im Hexameter schwankt diese Zahl (infolge der alten Möglichkeit, für Daktylen Spondeen zu setzen). So auch in unserem Falle, und zwar zwischen 17 und 23: daraus schließt Meyer auf Hexameter.

Leider habe ich an vollständigen Versen nur die vier in Reichweite, die er in seinem Aufsatz heranzieht. Ich gebe sie hier noch einmal und verzeichne dabei zugleich die mir natürlich erscheinenden Prosa-Akzente und -Takte:

3 *Dónam (so) dignam dábit in cáelis sédemque sánctam | sémp(er) beávit*  
 10 *En ómnipoténti déo libéllum hánc (so) ad láudem|scribere fécit*  
 11 *Pátrem aetérnum póstulándam víam vítae ae|térnae salútis*  
 14 *Copiósa práemia carpéntes caelórum cúlmina cum ag|mínibus sánctis.*

Danach kann ich nicht finden, daß dem Dichter die Betonung der angeblich die Silben nur zählenden Versteile gleichgültig gewesen sei; er bringt, abgesehen von den Schlüssen (im hexametrischen *cursus planus* ×○○××), in jeder Zeile noch zwei, in V. 14 sogar drei „Daktylen“ neben den „Spondeen“ unter, d. h. er kannte den Hexameterrhythmus, wenn auch nur von den Schlüssen her, und ahmte ihn nach. Und merkwürdigerweise: er erzielte dabei jedesmal sechs Takte vor dem festgelegten Schlusse, und V. 3 mit dem Daktylus an fünfter Stelle wäre auch für uns ein „rhythmischer“, natürlich betonter Hexameter. Das Gesetz der Auftaktlosigkeit ist freilich nicht erkannt (V. 10 und 14), schon weil der Dichter nicht weiß, was „Takt“ ist, aber der Rhythmus wird ja dadurch nicht zerstört. Außerdem habe ich vorausgesetzt, daß dieser Angelsachse in rhythmischen Versen keine Elisionen anwandte (*patrem aeternum, vitae aeternae* 11, *cum agmine* 14), dazu daß *copiosa* und *praemia* 14 drei- und zweisilbig zu lesen sind.