



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einführung in das Mittelalter

Strecker, Karl

Berlin, 1929

a) Dichtung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-68342](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-68342)

mit Inf. zu umschreiben, auch wo nicht der Beginn einer Handlung ausgedrückt werden soll; ähnlich *velle, posse, debere*. Auch sonst sind manche Verba nicht immer vollwertig zu nehmen, z. B. *quod esse dicitur, constat* einfach Umschreibung des Verbums, nicht 'bekanntlich'; *videri* nicht immer 'scheinen'.

Die Sprache eines Prosaikers oder Dichters hängt wesentlich davon ab, wie weit er von den oben skizzierten Elementen beeinflusst ist. Eine einheitliche Grammatik des Mittellateinischen zu schreiben, ist also unmöglich, die oft gehörte Frage „ist das und das mittellateinisch?“ dürfte in dieser Allgemeinheit nicht gestellt werden; andererseits sollte die Ansicht, daß das Mlatein ganz *regellos* ist, verschwinden. Da es schulmäßig gelernt wird, sind in jedem einzelnen Falle in Betracht zu ziehen die Zeit und Heimat, Begabung, Sprachgefühl, Belesenheit des Autors: *vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte* (Beda). Es gab natürlich im MA. gute und schlechte Dichter und Prosaiker, das ist immer so gewesen; was uns von der klassischen Literatur erhalten ist, stellt doch im wesentlichen eine Auslese dar. In der ungeheueren Handschriftenmasse des MA. steckt selbstverständlich sehr viel Minderwertiges, während sicherlich viel Hochwertiges verschollen oder nur durch Zufall erhalten ist. Gute Autoren halten sich strenger an die Regeln der Grammatik, der Verskunst, über die der stümpernde Winkelpoet sich hinwegsetzt. Diese Qualitätsunterschiede werden vielfach nicht hinreichend beachtet, und doch ist dies gerade für die Beurteilung dieser Literatur, namentlich für die Zusammenstellung von Lesebüchern von grundsätzlicher Bedeutung.

7. **Form.** Die schulmäßige Aneignung der Sprache führte von selbst dazu, daß das Formelle besonders stark betont wurde. Diese Vorliebe für die Form, oft kann man sagen für das Spielerische, ist charakteristisch und muß studiert werden, will man das MA. verstehen lernen. Hauptwerk darüber W. Meyer, Ges. Abhandl. z. mlatein. Rythmik, 2 Bde. 1905. Dazu Götting. Gel. Nachr. 1906, 1908, 1909, 1913, 1915. Vgl. auch Ronca a. a. O. 319 ff.

a) **Dichtung.** α) **Metrische.** Diese ist nie völlig unterbrochen worden, ihre Regeln lebten das ganze MA. hindurch

fort, doch schuf man, mit einzelnen Ausnahmen wie Walahfrid Strabo, Sedulius Scottus, Metellus v. Tegernsee (mäßige Ausg. von P. Peters 1913), fast nur Hexameter und Pentameter. Daneben natürlich die (ambrosianische) Hymnenstrophe (vier jambische Dimeter) und einige sapphische Strophen. Man lernte an den antiken Vorbildern, so gelten auch dieselben Regeln, die mehr oder weniger gut befolgt werden. Über die Prosodie wurde schon gesprochen (S. 22). Vielfach muß man beachten, daß die Orthographie von der uns geläufigen abwich; da *ae* durch *e* ersetzt ist, findet sich auch *ë* statt *æ* z. B. *mërorem* = *mærorem*, *spëra* Walth. 1152 = *sphæra* (so schon Prudenz), daneben *spërula* Ecbasis 682. Viele Anstöße werden schwinden, wenn man sich einmal entschlossen haben wird, in den Drucken überall die mittelalterliche Orthographie durchzuführen. Die klassische gibt, namentlich in Reimen, ein falsches Bild. Man wird sich über kurz oder lang über eine Norm einigen müssen, denn die mittelalterliche Schreibweise ist ja alles andere als einheitlich. Wie schon die antike Metrik nicht stillstand, so bildeten sich im MA. gewisse Übungen aus, die von jener abweichen. Eine auslautende kurze Silbe kann bei vielen Dichtern durch den Iktus, vor allem an der Zäsur — man bevorzugte die Penthemimeres — und Dihärese gedehnt werden: *sit tibi potus aquá, sit magnus carduus esca*. Darüber vgl. z. B. H. Christensen, Das Alexanderlied Walters v. Chatillon 1905, 56 ff. Antike Vorläufer bei F. Vollmer, Münch. SB. 1917, 3. Abhandlung, 3. Febr. Namentlich an der Dihärese des Pentameters geht diese Freiheit sehr weit, da ist sogar der sonst verpönte Hiat erlaubt; auch Dichter, die ihn im Hexameter meiden, lassen ihn hier oft zu, wie der Poeta Saxo oder Hrotsvit. Eine weitere Freiheit an dieser Stelle zeigt der Pentameter *te medium cardi | nalibus esse iubes*. (Matth. v. Vend.). *h* wird oft, nicht nur von Deutschen, als Konsonant behandelt und kann zuweilen, auch in der Senkung, Position bilden: *sternúntūr háúd mora. sc, (sch), sp, st* am Wortanfang bilden nicht Position, was ja schon auf klassische Übung zurückgeht. Auslautendes *o*, das schon zu Augustus Zeit anceps war, wird kurz, namentlich auch in dem so häufig das Partizip vertretenden Abl. gerundii fast regelmäßig: *expërgiscendō soporem*;

sonst ist das *o* des Abl. immer lang, während *a* des Abl. in karolingischer Zeit kurz sein kann, wie auch *postea*, *erga* usw. Traube, Karoling. Dichtung 1888, 28, 1. *i* des Dativs der 3. Dekl. kann zu dieser Zeit, wenn eine Kürze gefordert wird, durch *e* ersetzt werden, umgekehrt im Abl. *i* für *e*, Traube, ebenda. Hiat wird, wie angedeutet, in metrischer und ebenso in rhythmischer Dichtung im allgemeinen vermieden; wenn er auch in sorgfältigen Gedichten begegnet, so ist oft ein wörtliches Zitat, namentlich aus der Bibel, die Veranlassung. In der Anwendung der Elision gehen die Dichter auseinander, einzelne wie Hrotsvit, Ruodlieb, Gesta Apollonii meiden sie ganz, Alexander im Doctrinale 2432 f. verbietet sie. Tmesis ist in karolingischer Zeit recht beliebt, teilweise in merkwürdiger Form wie *Burgun-adiere -diones*. Viele Beispiele Poetae 3, 818. 4, 1164. Diese krassen Fälle mögen auf Grammatikertradition zurückgehen (Ennius). Später, etwa seit 1100, lernte man Hexameter mehr nach klassischem Muster zu bauen, da traten solche Mätzchen zurück, ebenso die vielen Füllwörter wie *denique*, *quoque*, *quippe* und die den Versbau erleichternden häufigen Deminutiva (Matthaeus v. Vendome ed. Faral 167, 46). Die feineren Regeln über den Hexameterschluß sind vielfach bekannt, werden aber nicht immer streng durchgeführt; z. B. Theodulf v. Orleans hat in Tausenden von Versen wenig vier-silbige, fast gar keine fünfsilbigen Wörter am Schluß, scheut sich aber nicht, den Vers einsilbig enden zu lassen. Versus spondiacus ist äußerst selten. Speziellere Arbeiten fehlen noch, vgl. Christensen a. a. O. 65 f. Griechische Wörter s. S. 22.

Wichtig für die Entwicklung des Hexameters und Distichons wurde die Einführung des Reims, der (meist) die Penthemimeres und den Schluß verbindet (leoninischer Hexameter, Name unerklärt): *curia Romana non curat ovem sine lana* vgl. W. Meyer a. a. O., namentlich 1, 75 ff. Honoris causa sei noch angeführt L. Muratori, Dissertatio de rhythmica veterum poesi, Antiquitat. Italiae 3, 664 = Migne 151, 755. Du Ménil, Poésies populaires latines antérieures au XII^e siècle 1843, 82 ff. W. Grimm, Zur Geschichte des Reims 1852. K. Streckert, N. Arch. 44, 1922, 213 ff., wo ausgeführt ist, wie diese bei klassischen Dichtern zuweilen auftretende Form bei spät-

antiken, speziell bei Sedulius, um sich greift, bei den klassizistischen Karolingern wieder zurücktritt, — während sie allerdings in Reims und Umgegend gepflegt wird, — aber sich im Laufe des 9. Jahrhunderts stark ausbreitet und Ende des Jahrhunderts durchgedrungen ist. Auch im 10. Jahrhundert ist der I. Reim noch oft ein gelegentlicher Zierat, bei einzelnen wird er gesetzmäßig, z. B. bei Hrotsvit, im 11. Jahrhundert beim Dichter des Ruodlieb. Im 12. Jahrhundert, wo man mit verstärkter Aufmerksamkeit die alten Vorbilder studierte, mieden einige ihn fast grundsätzlich, Ysengrimus, Andreis; Matthaeus von Vend. a. a. O. 166. 43 erhob energischen Protest dagegen. (A. Pannenburg an der S. 15 genannten Stelle S. 184 f. gruppiert viele lat. hexametrische Gedichte nach dem Fehlen oder Vorkommen des Reimes.) Andere wiederum glaubten die Hexameter durch Anbringung der verschiedenartigsten Reime zu verschönern, z. B. hex. caudati = zwei und mehr Hexameter mit Endreim, cruciferi mit gekreuztem Reim usw. Darüber W. Meyer a. a. O. Auch A. Croke, An Essay of the Origin, Progress and Decline of rhyming lat. Verse 1828. Neben dem Reim steht die Alliteration, aber sie hat den Charakter des gelegentlichen Schmuckes immer bewahrt; stark tritt sie in den lateinischen Gedichten der Angelsachsen hervor, so daß W. Meyer a. a. O. 2, 366 ff. zu der wenig wahrscheinlichen Annahme kommen konnte, die Germanen hätten, wie später den Reim, die Alliteration von ihren lateinischen Lehrmeistern übernommen. Sehr beliebt waren, namentlich im früheren MA., in quantitierender und rhythmischer Dichtung *Abcdarien*, Gedichte, in denen jede Strophe mit einem Buchstaben des Alphabetes anfängt, wobei natürlich *k* (nur vor *a*) und *x y z* Schwierigkeiten machten; die *x*-strophe ließ man gern mit *Christus* (*X̄PS*) beginnen. Zuweilen ließ man diese letzten Strophen einfach fort. Daneben stehen die *Akrosticha*, wo die Anfangsbuchstaben der Strophen oder auch der Hexameter ein Wort, zumeist einen Namen, oder auch einen Vers, eine metrische Widmung u. dgl. ergeben. Häufig waren in Karolingerzeit *Figurengedichte*, in denen man dem Beispiel des Optatianus Porfyrius (ed. E. Kluge 1925) folgte; am bekanntesten die *Laudes*

sanctae crucis von Hrabanus Maurus, Migne 107, 137, ed. A. Henze 1847.

Die Regeln für den Reim sind in metrischer und rhythmischer Dichtung und auch in der Prosa ungefähr dieselben und mögen hier zusammen behandelt werden. Er ist in den älteren Zeiten recht bescheiden, für den, der zum ersten Male diesen Dingen näher tritt, geradezu überraschend bescheiden; es genügt schon, wenn Vokal und Endkonsonant der Schlußsilbe übereinstimmen, *hominem-maiorem*, ja, wenn nur die Vokale (Assonanz, z. B. *praeceps-hominem*), bei einigen auch, wenn nur die Endkonsonanten übereinstimmen (*mater-operatur*). In den merovingischen und auch zuweilen in den karolingischen Rhythmen können die dumpfen Vokale *o — u*, ebenso die hellen *e — i* reimen (W. Meyer, GGN. 1915, 253 ff.). Hrotsvit läßt häufig *a* und *o* sich entsprechen, hat aber auch einige ganz unreine Reime wie *Christi-rara*, und außerordentlich frei schaltet der Ruodlieb dichter mit dem Material. Zuweilen findet sich schon in der frühen Zeit zweisilbiger, selbst dreisilbiger Reim, namentlich bei den reimfrohen Iren, die man *Scoti* nannte, (W. Meyer, GGN. 1916, 605 ff.), und auch bei den Angelsachsen; dieser wird allmählich herrschend, und seit ca. 1100 gilt das Gesetz, daß die beiden letzten Silben an dem Klangspiel beteiligt sein müssen, ein Gesetz, das freilich von manchem übertreten wird. Der Reim muß rein sein, was bei Textänderungen nicht übersehen werden darf; wenn sich auch bei guten Dichtern — schlechtere nehmen es, wie gesagt, nicht immer genau — zuweilen Freiheiten finden oder zu finden scheinen (Erzpoet *verecundo-precum do*), gilt es ihre Technik im einzelnen zu untersuchen, wobei die Einflüsse nationaler Aussprache in Rechnung zu setzen sind; z. B. *pro-fundum-nondum* ist bei Romanen reiner Reim; eine Bindung wie *antiquus-amicus* ist gemeinlateinisch vgl. S. 23. Natürlich darf man nicht vergessen, daß man nicht mit der klassischen Aussprache des Lateins zu rechnen hat, *vultis-multis*, *pronus-bonus* ist guter Reim. Der Moderne, für den das Reimspiel mit dem letzten betonten Vokal beginnt, muß beachten, daß auch bei steigendem (stumpfen) Versschluß der vorhergehende unbetonte Vokal mitreimen muß, *imperat-poterat*, *actio-contio*. Rührender

Reim wird im allgemeinen gemieden, um so beliebter ist dem oft recht spielerischen Charakter namentlich der späteren rhythmischen Dichtung entsprechend die Wiederholung gleichklingender Wörter verschiedener Bedeutung wie *mundus* „Welt“ und *mundus* „rein“. Komposita wie *decipis-accipis* bilden guten Reim. Zuweilen, aber nicht immer, sind Reime wie *minimos-viri mos*, *odorem-modo rem* scherzhaft gemeint. Wiederholung desselben Reims in mehrstrophigen Gedichten ist nach W. Meyer GGN. 1907, 168 ff. unerwünscht, doch finden sich viele Ausnahmen von dieser Regel.

β) Wichtiger als die Metrik, die das abgeklapperte metrische Schema durch die angedeuteten Reimkünste schmackhafter machen wollte, ist die schon gestreifte rhythmische Dichtung, die charakteristische Neuschöpfung des MA. Sie ist leichter zu handhaben, (vgl. die hübsche Geschichte bei Ekkehard IV., *Casus s. Galli* ed. G. Meyer v. Konau 1877 Kap. 26), so hatte sie im Merovingerreiche und auch in Italien die metrische ziemlich verdrängt; diese hielt sich sporadisch, namentlich bei den gelehrten Angelsachsen. Durch die klassizistische karolingische Renaissance wurde die Rhythmik in ihrem Bereich wieder eingeengt, man versuchte sogar, sie nach metrischen Regeln zu gängeln, und so erstarb sie halb, erwachte dann aber, gefördert durch die enge Verbindung mit der Musik, im 10./11. Jahrhundert zu neuem Leben und entwickelte im 12. Jahrhundert eine ungeahnte Blüte in Inhalt und Form, gewöhnlich, aber in ganz unberechtigter Verallgemeinerung, soweit sie weltlich ist, als Vagantendichtung bezeichnet. Die Regeln dieser rhythmischen Dichtung hat W. Meyer festgestellt, zuerst in seiner berühmten Abhandlung *Der Ludus de Antichristo und Über die lateinischen Rythmen*, Münchn. SB. 1882, 1, S. 41 ff., Ges. Abh. 1, 170 ff., GGN. 1908, 31 ff., 1913, 104 ff., 177 ff., 1915, 226 ff. Die mittelalterlichen Theoretiker bei Gio v. Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano 1899. Über die kontroverse Frage nach dem Anfang und Ursprung der rhythmischen Dichtung W. Meyer, Münchn. SB. 1885, 268 ff., Ges. Abh. 2, 1 ff. *Fragmenta Burana* 1901, 146 ff. W. Brandes, *Des Auspicius v. Toul rhythmische Epistel an Arbogastes v. Trier*. Jbericht des Gymn. in Wolfenbüttel 1905.

W. Meyer, GGN. 1906, 192 ff. P. Maas, Byzant. Zs. 17, 1907, 239 ff. W. Meyer, GGN. 1908, 194 ff. P. Maas, Byzant. Zs. 17, 587 ff. W. Brandes, Rhein. Mus. 64, 1909, 57 ff. W. Meyer, GGN. 1909, 373 ff., wo S. 391 ff. über den mittelalterlichen Gebrauch des Wortes Rhythmus (*rythmus, rithmus, rigmus, rickmus, rismus, rimus*) gehandelt ist. Vgl. auch W. Braune, Reim und Vers, SB. d. Heidelberger Akad. d. W. 1916, 11. Abh.

Die wichtigsten Regeln dieser rhythmischen Dichtung sind folgende: Die metrische Wertung der Wörter ist aufgegeben, sie werden nach ihrem Prosaakzent gesprochen, und man findet zuweilen sogar die Bezeichnung *prosa* für diese Dichtung. Die Messung der Silben ist durch Zählung derselben ersetzt, entsprechende Verse müssen gleich viel Silben haben, — freilich gibt es Ausnahmen, die nicht, wie man gewöhnlich annimmt, auf Deutschland beschränkt sind — und der Tonfall ihrer Schlüsse muß gleich sein, entweder steigend \curvearrowright oder fallend \curvearrowleft , (man verwendet mißbräuchlich die aus der Metrik stammenden Zeichen auch hier). Danach bezeichnet man die Verse, z. B. ist $7 \text{ — } \curvearrowleft$ ein Siebensilber mit sinkendem Schluß, *ut hóminés salváret*. Diese Schlüsse werden in späterer Zeit durch (zweisilbigen) Reim gebunden, während in früherer Zeit noch kein strenges Reimgesetz gilt. Vor dem Schlusse ist der Tonfall ungeregelt, der Vers kann mit einer betonten oder unbetonten Silbe anfangen, aber durchgehende Regel ist, daß nicht zwei betonte Silben zusammenstoßen dürfen, sondern durch schwachbetonte, (einsilbige schwere Wörter wie *mos* sind hier im allgemeinen verpönt), getrennt werden müssen. Es können also korrespondieren $7 \text{ — } \curvearrowleft$ *quód solébam dícerè* $\text{— } \curvearrowleft \text{ — } \curvearrowleft \text{ — } \curvearrowleft \text{ — } \curvearrowleft$ und $7 \text{ — } \curvearrowleft$ *expértus sum óperè* $\text{— } \curvearrowleft \text{ — } \curvearrowleft \text{ — } \curvearrowleft$ $\text{— } \curvearrowleft$, und man darf diesen „Taktwechsel“ (Tw) nicht ohne weiteres herauskorrigieren, wie noch immer oft geschieht; hier z. B. wäre die Änderung leicht *súm expértus óperè*. Die Übung der einzelnen Dichter ist hierin sehr verschieden, gute achten sorgfältig auf den Tonfall, vermeiden Tw zuweilen auch wohl ganz, und ein Tw, durch den daktylischer Wortschluß entsteht, wie *transgrédíar múrum* statt *grádiar trans múrum*, ist regelwidrig. Trifft man bei sorgfältigen Dichtern auf ihn, so ist zu-

zusehen, ob nicht ein Zitat vorliegt, wie an der angeführten Stelle (Walter v. Chatillon, Gedichte ed. Müldener 7, 40 = Ps. 17, 30). Auch andere Regelwidrigkeiten werden zuweilen durch Zitate veranlaßt, wie unrichtiger Tonfall am Versschluß. Hiat im Verse und auch zwischen zwei Kurzversen ist in späterer Zeit unerwünscht oder geradezu verboten; auch dieser zuweilen als Zitat gerechtfertigt. Elision findet nicht statt. — In der früheren Periode hat man nur wenige Formen, und diese ahmen die metrischen Vorbilder der Antike nach, wobei lange Verse in zwei Kurzverse zerlegt werden; sehr verbreitet der steigende Fünfzehnsilber 8 — ◡ + 7 ◡ —, entsprechend dem katal. troch. Oktonar (8 — ◡ gern in 4 — ◡ + 4 — ◡ zerlegt), *Apparēbit rēpentīna magna dies dōminī* (Poetae 4, 507), und der steigende Zwölfsilber 5 — ◡ + 7 ◡ — *Sūscipe p̄tium, ó tu Chrīste, Károlūm* (Poetae 1, 436, 20, 2), (jamb. Senar); daneben häufig die ambrosianische Hymnenzeile 8 ◡ —, *Per sálvatōrem iterūm | vénit magna redēptiō* (mit Tw; Poetae 4, 498, 15); auch 8 — ◡ (4 — ◡ + 4 — ◡), 7 ◡ —, 7 — ◡. Drei oder vier Zeilen werden in der Regel zu Strophen vereinigt, denn diese Gedichte wurden mindestens zum großen Teil mit Musikbegleitung vortragen. Wir haben Spuren davon, daß zuweilen je zwei Strophen dieselbe Melodie hatten, die dritte als Epode abwich (W. Meyer, Fragm. Burana 168 f.). Der Dichter ist damals an dies Schema gebunden; dagegen ist es das Kennzeichen der späteren Zeit, etwa von 1100 an, daß diese Nachbildung weniger Schemata aufgegeben ist und durch Zusammenstellung der verschiedensten Zeilen und Reime eine wunderbare Fülle von Formen entsteht, die Blüte der mlateinischen Lyrik, wie sie am feinsten die Arundelsammlung mlateinischer Lieder, herausg. v. W. Meyer 1908, repräsentiert. Daneben auch die Carmina Burana.

Dies neue Prinzip, daß der Dichter sich sein Versschema und die Melodie selbst findet, stammt sicherlich aus der Musik, speziell der liturgischen Musik (W. Meyer, Fragm. B. 169 ff.). Diese wurde sehr gepflegt, und zahlreiche schöne Melodien entstanden. In Frankreich hatte man wohl zuerst den Gedanken, den wortlosen Melodien des Graduale in der Messe, die an das Alleluja anschlossen, Texte unterzulegen, die natürlich der mannigfach wechselnden Folge der Töne entsprechend

sehr mannigfaltig sein mußten; dieser Gedanke fand starken Anklang und wurde namentlich in St. Gallen ausgebildet (Notker Balbulus † 912. Die früher allgemein geltende Ansicht, daß er auch der Erfinder ist, läßt sich kaum aufrecht erhalten). So entstanden zahlreiche Texte, die zunächst mit den Regeln der Metrik oder Rhythmik nichts zu tun hatten, sondern nichts als stark rhetorische Prosa waren. Da aber diese Melodien von zwei sich abwechselnden Chören so vorgetragen wurden, daß der zweite jeweils eine bestimmte Reihe von Tönen des ersten wiederholte, ergab sich die Folge, daß auch je zwei Abschnitte des Textes gleich viel Silben und Kola haben mußten; so folgten sich mehrere Strophenpaare, die unter sich gleich, von den anderen verschieden waren. Diese von den Gesetzen der Metrik, Rhythmik und des Reimes zunächst freien Texte nannte man in Deutschland *sequentia*, in Frankreich *prosa*. (J. Werner, Notkers Sequenzen 1901. Cl. Blume, Liturgische Prosen erster Epoche . . . insbesondere die dem Notkerus Balbulus zugeschriebenen nebst Skizze über den Ursprung der Sequenz 1911, A. h. — Analecta hymnica Bd. 53. K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des MA. 1868). Allmählich drangen die Gesetze der rhythmischen Dichtung und des Reims in diese Prosatexte ein (Sequenzen des Übergangsstiles, A. h. 54); die sogenannte jüngere Sequenz war schließlich dem Prinzip der freien Formfindung völlig untreu geworden und wurde durch die Gesetze der rhythmischen Dichtung gebunden, teilweise bis zu dem Grade, daß keine Strophenpaare sich mehr abheben. (Über den Hauptvertreter Adam v. St. Victor und die ihm mit mehr oder weniger Recht zugeschriebenen Sequenzen Cl. Blume, A. h. 54 Vorrede). Diese verschiedenen Formen der Sequenzdichtung zeitlich abzugrenzen ist unmöglich, sie gehen vielfach nebeneinander her.

Dies neue Prinzip, daß Text und Melodie gleichzeitig gefunden wurden und der Dichter von einem ererbten Schema frei war, hatte die geistliche Sequenzdichtung stark gefördert; es blieb aber nicht auf diese beschränkt, sondern wurde auf die profane Dichtung übertragen. Dafür ist Zeuge die Mitte des 11. Jahrhdts. in Deutschland zusammengestellte Sammlung der sogenannten Cambriger Lieder (ed. K. Strecker 1926),

deren Anfang durch ein Sequenzenbuch gebildet wird, das teilweise weltlichen und sogar schwankhaften Inhaltes ist. Die Formen einzelner dieser weltlichen Sequenzen sind von wunderbarer Durchsichtigkeit und lassen einen Hochstand der musikalischen Technik ahnen. Sind auch diese weltlichen Sequenzen zunächst noch so gebaut, daß auf ein Paar gleicher Strophen ein zweites, von dem vorhergehenden verschiedenes Paar folgte, usf., so entstanden daneben andere, freiere Formen, wo auf eine Reihe verschiedener Strophen eine zweite gleiche Reihe wiederkehrte (Leiche), oder es wurden in noch freierer Weise verschiedene Strophen zusammengestellt. Beispiele die sechs Planctus des Abaelard, herausg. v. W. Meyer, Ges. Abh. 1, 340 ff., N. 31—46 der Carmina Burana ed. A. Schmeller 1847. Über den Aufbau der Gedichte W. Meyer, a. a. O. 1, 329 ff. — Wie das Motett eine Form der Dichtkunst wurde, setzt W. Meyer a. a. O. 2, 303 ff. auseinander.

Nicht minder wichtig wurde das neue Prinzip für die Gedichte, die aus gleichen Strophen bestehen (Lieder). Im Gegensatz zu den eintönigen Formen der früheren Rhythmik haben wir im 12./13. Jahrhundert eine gewaltige Fülle neuer Strophenbildungen, die hier nicht aufgeführt werden können. Beispiele wieder die Carmina Burana, Arundelsammlung, Poetische Versuche und Sammlungen eines Basler Klerikers ed. J. Werner, GGN. 1908, 449 ff., Walter v. Chatillon ed. Strecker I, 1925. A. h. Bd. 20, 21 usw. Darüber W. Meyer Ges. Abh. 1, 243 ff. Sehr beliebt ist die Vagantenzeile 7 — + 6 — *Gáudeámus ígitúr, úívenés dum súmús.* Viermal wiederholt mit Endreim ergibt sie die Vagantenstrophe. Eine merkwürdige Weiterbildung ist die Vagantenstrophe mit Auctoritas, d. h. drei Vagantenzeilen mit einem darauf reimenden, meist klassischen Hexameter oder Pentameter. Ein Beispiel, an dem man auch Reim und Tw studieren kann, sei angeführt aus einer Satire des 13. Jahrhunderts *Licet mundus varia* Str. 4 (ed. J. Werner, Festgabe f. H. Blümner 1914, 361)

*Rex érgo, qui réctor és, qui res ómnes fórmas,
Qui fórma consímili defórme refórmas,
Stílum méum dírigè! stíli fóve nórmás!
In nova fert animus mutatas dicere formas.*

Zuerst nachweisbar ist m. W. diese Form bei Walter v. Chatillon, Die zehn Lieder von W. v. Ch. herausg. von W. Müldener 1859. Eine weitere beliebte Strophe ist die Stabatstrophe $2 \times 8 \text{ — } \cup \text{ a} + 7 \text{ — } \cup \text{ b} + 2 \times 8 \text{ — } \cup \text{ c} + 7 \text{ — } \cup \text{ b}$

Stábat máter dólorósa
Iúcta crúcem lácrimósa,
Dúm pendébat filiús,
Cúius ánimám geméntem,
Cóntristátam ét doléntem
Pértransívit gládiús.

b) **Prosa.** Für sie haben sich zwei Formen ausgebildet:

a) **Reimprosa.** Diese ist 'gewöhnliche Prosa, deren Glieder oder Kola, wie sie durch Sprechpausen abgegrenzt werden, am Kolonschlusse gereimt sind'. So definiert sie K. Polheim S. IX, dessen Buch, Die lateinische Reimprosa 1925, grundlegend ist. Zwei Beispiele mögen das verdeutlichen: *Plures inveniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis gentilium vanitatem librorum utilitati preferunt sacrarum scripturarum* (Hrotsvithae opera ed. P. de Winterfeld 1902, 106). Zweisilbiger gekreuzter Reim *Audivimus, fratres, Mariam ad monumentum foris stantem, audivimus Mariam foris plorantem* (Anselm v. Canterbury, bei Polheim S. 423). Die Entwicklung des Reims vom einsilbigen zum zweisilbigen entspricht der in der Poesie, aber Reimprosa und Versdichtung haben grundsätzlich nichts miteinander zu tun. Der Reim war zunächst Gleichformreim, d. h. die reimtragenden Wörter haben dieselbe grammatische Form: *consultur-dignatur*, die weitere Ausbildung führte zum Mischformreim, wo die reimtragenden Wörter von ungleicher grammatischer Form sind: *virginum-collegium; noli desperare de fenore, noli de accipiente diffidere*. Die Darstellung dieser Entwicklung von der Antike bis ins 14./15. Jahrhundert bildet den Inhalt des Buches.

β) **Cursus**, die übliche Bezeichnung des akzentuierten Satzschlusses (auch Cursus Leoninus genannt), in dem die Regel gilt, daß zwischen den betonten Silben der beiden letzten Wörter eines Haupt- oder Nebensatzes zwei oder vier, seltener