



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einführung in das Mittellatein

Strecker, Karl

Berlin, 1929

β) Rhythmische

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

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* $\text{— } \curvearrowleft \text{ — } \curvearrowleft$ $\text{— } \curvearrowleft$, 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 sálvatórem 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 fíliús,
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