

DIE EPISTEL DES AUSPICIUS UND DIE ANFÄNGE DER LATEINISCHEN RHYTHMIK

Vor drei Jahren habe ich in einer Programmabhandlung des Wolfenbütteler Gymnasiums für 1905 eine rhythmische Epistel des Bischofs Auspicius von Toul an den Frankenhäuptling und kaiserlichen Titular-Comes Arbogastes von Trier aus dem Jahre 475 neu herausgegeben und nach den verschiedenen Seiten, von denen sie unser Interesse erwecken kann, eingehend behandelt. Das merkwürdige Gedicht, das älteste datierbare rhythmische Stück in der Form der ambrosianischen Hymnen, der vierzeiligen jambischen Dimeterstrophe, war freilich schon oft gedruckt — im letzten Jahrhundert zweimal, bei Migne und in den Monumenta (Epist. III. S. 135 ff.) — aber je öfter, desto fehlerhafter, und zugleich war es wunderlicher Weise, obwohl von Lucian Müller, Teuffel, Manitius u. a. als rhythmisch charakterisiert, gerade von den Gelehrten, die sich mit dem Problem der lateinischen Rhythmik befasst haben, teils wenig, wie von Ramorino, teils, wie von Joh. Huemer und Wilhelm Meyer, gar nicht beachtet worden. Bei der methodischen Herstellung des Textes hatten sich mir nun ganz eigentümliche innere Gesetze seines Rhythmus ergeben, die zu den von Meyer für die gesamte lateinische Rhythmik eines Jahrtausends aufgestellten Grundlehren im Widerspruch stehen, dagegen in Uebereinstimmung mit älteren, von ihm bekämpften Theorien. Nach Meyer sind bekanntlich die lateinischen rhythmischen Zeilen, wie später, so schon von Anbeginn, silbenzählende Prosa mit einer bestimmten Schlusskadenz, ihr Hauptprinzip gleiche Silbenzahl in den entsprechenden Zeilen, während abgesehen von kunstreichen Strophen auf den gleichen Tonfall, also gleiche Zahl von Hebungen nichts ankam; insbesondere soll in allen jambischen Zeilen nur der Zeilenschluss den jambischen Tonfall haben, dagegen die Silben vor dem Schlusse jeden beliebigen oder vielmehr jeden möglichen Tonfall. Demgegenüber ist in

den 164 Achtsilbern des Auspicus die Uebereinstimmung des Wortakzents mit dem jambischen Versakzent konsequent so durchgeführt, dass nur in zweisilbigen Wörtern und zwar fast ausschliesslich an der ersten Versstelle (51 mal, dazu 5 mal an zweiter, einmal an vierter) der Versiktus auf der zweiten Silbe zugelassen ist, von drei- und mehrsilbigen Wörtern aber die haupttonige Silbe immer an einer Iktusstelle stehen muss. Ich hatte hieraus unter Anführung einer Anzahl gleich oder ähnlich gebauter Hymnen gefolgert, dass es 'eine frühe Stufe des rhythmischen Hymnus gegeben habe, auf der man tatsächlich und bewusst nach ganz bestimmten Gesetzen an die Stelle der vom Versakzent getroffenen langen Silben der metrischen Vorbilder die mit starkem Wortakzent gesprochenen Silben gerückt', also nicht bloss im Versschluss, sondern auch im Innern des Verses prinzipiell Uebereinstimmung von Wort- und Versakzent gesucht und beobachtet habe.

Wilhelm Meyer remonstrirte hiergegen zunächst brieflich; erst als Ramorino in einer längeren Anzeige meiner Arbeit (*Rivista storico-critica delle scienze teologiche* II 5, S. 1—10) ihren Ergebnissen zustimmte — wie auch Adalbero Huemer, Paul Lejay, Ehwald, Manitius u. a. — veröffentlichte er in den *Nachrichten der K. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen* 1906 H. 2, S. 192—229 eine ausführliche Entgegnung 'Die rhythmischen Jamben des Auspicus' (im folgenden mit J. d. A. zitiert). Er erkannte darin die Tatsache der weitgehenden Uebereinstimmung von Wort- und Versakzent im Wesentlichen an, bestritt aber, dass sie als solche beabsichtigt sei, erklärte sie vielmehr als die notwendige Folge zweier seiner Meinung nach von Auspicus beobachteten Wohlklangsregeln: der Dichter gebe seinen Dimetern erstens regelmässig eine Cäsur und zwar nach der dritten oder fünften Silbe — wie das auch schon von metrischen Vorgängern, insbesondere von Prudentius in *Perist. V*, geschehen sei — und vermeide zweitens wie die bessern rhythmischen Dichter überhaupt daktylischen Wortschluss im Verse; hätte er wirklich 'die jambische Schablone' mit Wortakzenten durchführen wollen, so würde er gerade an der ersten Versstelle nicht so häufig zweisilbige Wörter gegen ihren eigentlichen Akzent gebraucht haben, weil er nur hier unabhängig von jenen beiden Gesetzen oder Regeln seine Absicht hätte zeigen können.

Ich konnte, mit Berufsarbeit überhäuft, nicht sobald zu diesen Studien zurückkehren, sondern musste mir die Vertretung

meiner Anschauung und ihrer für die ganze schwierige Frage nach Ursprung und Wesen der lateinischen Rhythmik weittragenden Konsequenzen einstweilen vorbehalten. Inzwischen hat nun Paul Maas in einer längeren Rezension von Meyers Abhandlung (*Byzantinische Zeitschrift* XVII 1 u. 2, S. 239—245) die Sache von neuem behandelt und unter Beibringung weiterer Stücke gleichartiger Rhythmik, wie einer vierstrophigen Grabchrift des Abtes Achivus von Acaunum von 523, und Heranziehung spätgriechischer Parallelen zu erweisen gesucht, dass Auspicius den Wortakzent allerdings absichtlich beobachtet habe, nur nicht in Nachahmung des quantifizierenden Tonfalls, die 'mit expiratorischen Rhythmen unwahrscheinlich und beispiellos' sei, sondern weil er den 'alternierenden' Rhythmus, 'wie er der Menschheit seit Ewigkeit im Blutumlauf und im Schritt pulsiert', habe innehalten wollen.

Meyer hat hierauf alsbald mit einer zweiten Schrift: 'Lateinische Rhythmik und byzantinische Strophik' (*Nachrichten usw.* 1908, S. 194—222) geantwortet (im folgenden mit L. R. zitiert) und bei dieser Gelegenheit auch das Resultat meiner Untersuchung nochmals, gestützt auf sein Cäsurgesetz und seine Regel von der Vermeidung daktylischer Wortschlüsse, in Kürze abgetan mit dem Ergebnis: 'die von Brandes konstruierte Vorstufe ist beseitigt, und nichts widerspricht meiner Theorie' usw. Darauf darf ich, ohne die meiner Ueberzeugung nach ebenso richtige wie wichtige Sache meinerseits lässig preiszugeben, nicht mehr zurückhalten, sondern habe meine freien Sommerstunden darauf verwendet, sie noch einmal und nun hoffentlich so zu verteidigen und weiter zu führen, dass sie zumal von dieser Stelle aus zu ihrem Rechte kommen kann.

Die angebliche Cäsur des jambischen Dimeters.

Ich beginne mit der Cäsur des jambischen Dimeters, die Meyer erst ad hoc anlässlich der rhythmischen Jamben des Auspicius, nun aber auch gleich für die metrische Praxis der Zeit mit, entdeckt hat. Eine Entdeckung wäre es in der Tat, denn allerdings hat 'von einer Cäsur des lateinischen quantifizierenden Dimeters bisher niemand gesprochen'. Allein schon nach der Art, wie Meyer die neue Sache einführt, ist es sonderbar um sie bestellt. Bald heisst sie 'kein Gesetz' (*J. d. A.* 206. 207), sondern nur eine 'Wohlklangsregel' (206) — und 'Wohlklangsregeln dürfen hier und da verletzt werden' (*L. R.* 199) — 'nicht ein

metrisches Gesetz, sondern eine Sache des Geschmackes' (J. d. A. 207) 'selbst in der Zeit des Auspicius' (208); bald 'eine allerdings wenig verbreitete Schullehre', die 'Auspicius gekannt und in seinen rhythmischen Versen zu befolgen versucht hat' (L. R. 197), weil er eben 'in einer Schule gelernt' hatte, wo die 'Beobachtung dieser Cäsur ziemlich empfohlen war' (J. d. A. 207); weiter aber wird es 'die Cäsur à la Prudentius', das 'Cäsurgesetz des Auspicius' (L. R. 201), das ich 'nicht erkannt' habe (J. d. A. 212), um deswillen Auspicius einen bestimmten Tonfall meiden musste', weil der Vers dadurch cäsurlos geworden wäre (L. R. 201), ja ein 'Cäsurgesetz' schlechthin, bis es sich schliesslich als ein Stück des 'Gesetzes der Cäsur' enthüllt, 'welche in der Geschichte der lateinischen Metrik eine so grosse Rolle spielt' (L. R. 206). Will man die letzten offenbaren Uebersteigerungen bei Seite lassen, so kann man das Uebrige zur Not in die Formel zusammenbringen, dass es sich um eine lässliche Schulregel aus Wohlklangsrücksichten handeln soll, die Auspicius in seinem 'simpeln Gedichte' — das ist es in der Tat — sich ganz unnötigerweise zum bindenden Gesetze gemacht hätte.

Gehen wir von diesem als dem nächsten Punkte aus. Unter 164 Versen hat Auspicius 8 — vielleicht auch 9; denn die Cäsur in V. 151 *Quod te iam sacerdotio* ist auch nicht musterhaft — die seiner Regel nicht entsprechen; es kommt also auf 18—20 Verse immer ein 'cäsurloser'. Wenn Auspicius dies Stück seiner Technik in der Schule gelernt hatte und — angeblich nach dem metrischen Muster des Prudentius — 'zu befolgen versucht' hat, so sind das reichlich viel Verstösse, und darunter sind ein paar ziemlich unbegreifliche: V. 21 *Plus est enim laudabile* würde durch die einfache Umstellung *Plus enim est* und V. 109 *Tamen non generaliter* durch die ebenso einfache *Non tamen* sofort gesetzmässig. (Meyer verdächtigt denn auch an der letzteren Stelle die Ueberlieferung.) Warum hätte Auspicius diese so leicht vermeidlichen Verstösse gemacht, wenn es wirklich Verstösse wären? Auch von weiteren sechs Versen (V. 3 *Auspicius qui diligo*. V. 27 *Erit, credo, velocius*. V. 34 *Fuit tibi Arigiis*. V. 97 *Quam si forte improvidus*. V. 151 *Quod te iam sacerdotio*. V. 161 *Cui quidquid tribueris*) hätte sich der eine und andere ohne grossen geistigen Aufwand umgestalten lassen. Der letzte übrige Vers 36 aber *Aut renovas aut superas* ist mit auszeichnendem Binnenreim recht geflissentlich so gebildet. Wie möchte er das tun, wenn es gegen sein Cäsurgesetz oder seine Wohllautsregel versties? Oder wenn

er es hier halb aus Laune, halb des logischen Kontrastes halber tat, warum liess er so viele andere ohne Grund cäsurlos laufen? Schon hier scheint mir die schlichteste Antwort die beste: weil er von seinem Cäsurgesetz keine Ahnung hatte und alle jene Verse mit Recht für ebenso korrekt und vermutlich für ebenso wohlklingend ansah, wie andere — zB. *Et quod his cunctis maius est* oder *Sicut et eius scripti sunt* — auch!

Weiter aber, was die sonstige Geltung der angeblichen Wohlklangsregel und Schullehre angeht, so steht die erst recht auf ganz schwachen Füßen, zunächst für die quantifizierenden Dichter. Nach Meyers eigener Zusammenstellung hat von den Aeltern Horaz unter 226 Dimetern 37 mehr aber weniger cäsurlose. Ich füge hinzu, dass unter den 21 vollständigen Versen des Lävius (Fragm. poet. Lat. ed. Bährens S. 287 ff.) 5 ohne Cäsur sind, von den feinen *Animula*-Versen Hadrians (S. 373) der fünfte und letzte *Nec, ut soles, dabis iocos*; von den 17 flüchtig hingeworfenen Dimetern des erotischen *odarium* bei Gellius XIX 11, 2 (S. 375) ebenfalls einer (vgl. unten Anm. 3) und von den 5 aus den *Lupercalien* des *Marianus* erhaltenen 2. Einzig unter den 9 des *Alfius Avitus* und den 4 des *Septimius Severus* (S. 383, 385) findet sich zufällig keiner. Wollte man aber daraufhin etwa den führenden *Neoterici* die Wohlklangsregel aufdrängen¹, so würde ihr eifrigster Nachahmer *Ausonius* dagegen protestieren. Wenn irgend jemand von einer 'Schulregel' etwas gewusst haben und danach verfahren sein müsste, so wäre es dieser in allen *Metren* künstelnde *Oberschulmeister* des vierten Jahrhunderts. Aber gerade bei ihm finden sich wieder nach Meyer unter 344 Dimetern 33 mehr oder weniger cäsurlose — ungerechnet solche wie *Da, quidquid est amictui* oder *Ut ipse vult, ἐπιτροπος*, die, wenn überhaupt, ihren Einschnitt doch wohl auch in der Mitte hätten. Sie erscheinen dabei nicht selten paar-

¹ Auch ihr Zeitgenosse und Verehrer *Terentianus Maurus* schreibt zwar seine eigenen 17 Verse 2444 ff. schlank herunter mit 'Cäsuren'; daneben aber lässt er (V. 2439 f.) theoretisch den Dimeter ohne jede Einschränkung aus dem Trimeter entstehen, *quacumque partem tertiam si detrahas*, und bietet demnächst (V. 2445) so entstanden als typisches Schema den cäsurlosen Vers: *adest celer phaselus est*. Und der *Anonymus*, der hinter *Rufinus de metris* die Versmasse des *Horaz* u. einer *fabula Pasiphaes* zusammengestellt hat, bringt den typischen Dimeter in der Form *Convertit vultus suos* (*Anthol. lat. ed. Riese* 2, S. 196).

weise oder sonst gehäuft, wie Ephem. Egressio 1. 2. *Satis precum datum deo, Quamvis satis numquam reis* oder zu 5—6 in den 21 Versen von Epist. VI: alles zusammen Beweis genug, dass der gefeiertste Versifex und Dichterpädagog Galliens — und mit ihm, wie wir unbedenklich hinzufügen können, sein Zeitalter — eine Schulregel, wonach auch nur Wohlklangs halber der jambische Dimeter eine Cäsur haben sollte, nicht gekannt hat.

Dies bestätigt für das Ende des Jahrhunderts weiter Ambrosius, der nach Meyer unter 484 Dimetern gar 81 ohne Cäsur und 21 mit schlechter Cäsur hat. Dafür erhält er hier das Charakteristikum eines 'kunstlosen Versmachers', 'der ja nicht viel wusste von poetischer Technik' (J. d. A. 207). Einst in seiner Abhandlung 'Ueber die Bedeutung des Wortakzents in der altlat. Poesie' (Abhandl. der K. Bayr. Akad. d. W. XVII S. 115) hatte Meyer die 128 Dimeter der vier unzweifelhaft echten Hymnen des Ambrosius — sie haben aber zusammen mindestens 26 cäsurlose Verse — als 'sehr streng gebaut' lobend hervorgehoben und damit unbefangen und richtig eingeschätzt; sind sie doch in Wahrheit von tadelloser metrischer Korrektheit, fast ohne jede Lizenz, mit Elisionen und Anapästensparsam, und beweisen dabei zugleich mit der gedrängten Fülle ihres Gehalts und der hinreissenden Gewalt ihres Ausdrucks in so knappen Formen eine Herrschaft über die Technik, die für jene Zeit doppelt bewundernswürdig ist und noch vor aller Kritik bestanden hat: Auch dieser Schöpfer und Meister des lateinischen Hymnus wusste also nichts von einer Cäsurregel und empfand keinen Mangel an Wohllaut selbst in Strophen wie: *Cui fidem caelestibus Iesus dedit miraculis, Nec credidit gens impia: Qui credidit, salvus erit.*

Bei Paulin von Nola zählt Meyer unter 523 Dimetern 57 cäsurlose und 7 mit schlechten Cäsuren, also im ganzen auf je 8 einen, minderwertigen. Der Lieblingsschüler des Ausonius hatte demnach auch hierin seine Technik geerbt und übte sie ohne das Bewusstsein einer entgegenstehenden Regel oder eines Wohlklangsmangels, wenn er zB. von vier aufeinander folgenden Dimetern (carm. X 44. 46. 48. 50 — sie stehen hier epodisch zwischen Senaren) drei cäsurlos und einen mit verdunkelter Cäsur ergehen lässt. Erwähne ich noch, dass bei Sedulius, wo das Verhältnis 9 + 4: 92 oder 1: 7 ist, sich wiederholt auch dergleichen Häufungen finden (25. 26. 45. 48. 49), so haben wir die quantifizierenden Vorgänger und Zeitgenossen des Auspicus

als Zeugen gegen das Cäsurgesetz zusammen, bis auf einen — Prudentius.

Dieser ist nun allerdings die ragende und tragende Säule der Meyerschen Konstruktion: er hat nämlich in einem seiner jambischen Gedichte Perist. V unter 576 Dimetern nur 11 cäsurlöse, auf je 52 einen. Also könnten wir in der Tat vielleicht bedenklich werden, ob nicht wenigstens Prudentius sich wirklich auf eine subjektive Regel kapriziert hätte, — wenn nicht unter seinen weiteren 1148 Versen gleicher Art 69 cäsurlöse, davon in den 584 Versen von Perist. II allein 44 (1 : 13) stünden²; so kommen auf seine 1724 Dimeter im Ganzen immerhin 80 cäsurlöse oder cäsurschwache oder einer auf $21\frac{1}{2}$. — Niemand hat bisher daran gezweifelt, dass im jambischen Senar zwar die Semiquinaria die bei weitem häufigere Cäsur, aber auch die blossе Semiseptenaria durchaus anständig, legitim und wohlklingend ist. Bei Prudentius findet sie sich in den 432 Senaren ausser Perist. X nicht ein einziges Mal, dann wieder in diesem einen Gedichte von 1080 Versen 15 mal. Wollen wir daraufhin eine späte Schulregel konstruieren, die aus Wohlklangsrücksichten die Semiseptenaria zu meiden riet? Ich dünkte nicht, obwohl wir zahlenmässig viermal soviel Recht und Anlass dazu hätten, als zu Meyers Cäsurregel für den jambischen Dimeter. — Zweitens aber: man soll auch hier die Verse nicht bloss zählen, sondern nach ihren Stellen und deren Bedeutung wägen! Wenn Prudentius cäsurlöse Dimeter prinzipiell als gegen den Wohlklang hätte meiden wollen, so dürfte man füglich erwarten, sie nur hier und da gelegentlich unterlaufend zu finden. Statt dessen erscheinen sie gerade bei ihm nicht selten nesterweis: so sind von den 13 Versen Perist. II 268—280 fünf cäsurlos und Hymn. I 43—46 von den 4 drei. Vollends aber gerade das von Meyer hochbetonte Gedicht Perist. V beginnt mit einer Strophe, die zur Hälfte aus cäsurlosen Dimetern besteht: *Beate martyr, prospera Diem triumphalem tuum, Quo sanguinis merces tibi Corona, Vincenti, datur.* Und dasselbe wieder-

² Dies hat Meyer selbst in seiner ersten Abhandlung (S. 206) noch ausdrücklich hervorgehoben und darin mit Recht ein Musterbeispiel gefunden, welchen Schwankungen die Beobachtung seiner Wohlklausregel unterworfen sei — ich möchte hinzufügen: und wie bedenklich es ist, nach einem einzelnen Gedichte für seinen Verfasser Gesetze und Abneigungen zu konstatieren, wenn mehr als blossе Notausnahmen dazwider sprechen. In der zweiten Abhandlung redet er schlechthin von der 'Cäsur à la Prudentius'!

holt sich in demselben Gedichte an der zweiten markantesten Stelle, nämlich da, wo der Dichter mitten in der Erzählung des grossen Wunders sich in höherem Tone zum Preise der Allmacht Gottes erhebt (V. 473 ff.): *O praepotens virtus dei, Virtus creatrix omnium! Quae turgidum quondam mare Gradiente Christo straverat.* Wie hätte ein so sicherer und dabei offenbar ebenso leicht wie rasch versifizierender Poet dieses Ranges das Gesicht und die Kernstelle seines Gedichtes mit cäsurlösen Versen zieren können, wenn er sich bewusst gewesen wäre, damit gegen eine und zwar seine spezielle Schulregel des Wohlklangs zu verstossen?

So lange bis Meyer diesen Zwiespalt der Natur im Sinne seiner Theorie überzeugend erklärt, wird es nach wie vor auch für Prudentius dabei bleiben, dass er gleich andern zwar für gewöhnlich die bequemer³ und eben gewohnheitsmässig leichter fliessenden Dimeter mit einem Wortende in der zweiten oder dritten Senkung heruntergeschrieben hat — ganz besonders in jenem breitergossenen, con amore vorgetragenen Martyrium des Vincentius, — ihren gleichmässig gleitenden Fluss aber auch wieder gar nicht ungern, ja an hervorstechenden Stellen gefissentlich mit Versen des kräftigeren und gehaltneren 'cäsurlösen' Tonfalls, wie sie eben darum Ambrosius liebt, durchsetzt hat, die schulmässig den andern vollkommenen gleichwertig galten, auch von den metrischen Hymnikern der Folgezeit immer dafür angesehen und dementsprechend gebraucht sind.

Damit können wir das Cäsursesetz Meyers in jeder Fassung für den metrischen Dimeter ad acta legen; für diesen gilt nach wie vor ohne Einschränkung der Satz Luc. Müllers: *Caesura fere non egent versus minus quam undecim syllabarum.* Aber freilich nicht ohne weiteres auch für das rhythmische Gegenbild Auch der daktylische Zehnsilber (zB. Prud. Perist. III *Germinis nobilis Eulalia*) kennt keine Cäsur, der rhythmische aber hat eine solche stehend nach der vierten Silbe (J. d. A. 208). Und sicherlich bedarf die Rhythmik der festen Einschnitte eher als die quantifizierende Dichtung, weil, zumal bei der späteren blossen

³ Deshalb verlaufen auch die Dimeter jenes οὐκ ἀμυσοῦς *iuenis* beim Gellius bis auf einen mit Cäsur. Nebenbei bemerkt haben diese Verse aus dem 2. Jahrhundert auch schon bis auf zwei daktylischen Schluss, wie alle fünf der gereimten Grabinschrift *Gaetula harena prosata* aus Hadrians Zeit, was nicht ohne Bedeutung ist für die Frage, wann der dreisilbige Verschluss im Dimeter begonnen hat sich durchzusetzen.

Silbenzählung, das rhythmische Gefühl nicht soweit tragen würde, den Zeilen Verscharakter zu geben, wie durchgehende metrische Füße tragen. Nun glaube ich zwar oben schon die Annahme, dass Auspicius eine Cäsurregel zu befolgen versucht habe, im einzelnen entkräftet zu haben; dennoch wird es sich lohnen, noch einmal von diesem allgemeinen Gesichtspunkte auf die Frage einzugehen, ob man denn überhaupt berechtigt ist, in rhythmischen Achtsilbern die Meyersche Wahlcäsur nach der dritten oder fünften Silbe zu vermuten und zu suchen. Meyer stellt Verse mit dieser Silbenzahl auf die Grenze zwischen die Kurzzeilen, in denen keine Cäsur beobachtet wurde, und die Langzeilen, die eine solche verlangten (J. d. A. 207 f.); er beruft sich weiter darauf, dass auch der trochäische Achtsilber 'zu allen Zeiten häufiger in zwei Viersilber mit sinkendem Schlusse zerlegt auftrat', was er dann ebenfalls, trotzdem daneben 'in solchen Achtsilbern zu allen Zeiten die Cäsur oft vernachlässigt ist', eine Wohlklangregel nennt⁴.

Dabei bleibt Eins unberücksichtigt, obwohl es auf derselben Seite ausgesprochen und durch Beispiele auf der nächsten belegt wird: 'Die Rhythmen wollten eine feste Cäsur. In der Tat habe ich weder bei Meyer selbst noch sonst irgendwo ausser in ganz späten wildgehenden Hexametern irgend eine reguläre rhythmische Versform finden können, die in demselben Gedicht zwei Cäsuren zur Wahl liesse. Der Hexameter des Commodian hat seinen festen Einschnitt hinter der dritten Hebung; vom trochäischen Achtsilber hörten wir eben, dass er (wenn überhaupt) hinter der vierten Silbe geteilt ist und dasselbe vom Zehnsilber; ebenda hat der trochäische Elfsilber seine Cäsur, andere Elfsilber hinter der fünften, der gewöhnliche aus dem jambischen Trimeter erwachsene Zwölfsilber ebenfalls an dieser Stelle, der dem Asklepiadeus nachgebildete hinter der sechsten, der trochäische Fünfzehnsilber hinter der achten u. s. f. (Meyer, 'Ludus de Antichristo u. über lat. Rhythmen'. Sitzungsber. der K. bayr. Akad. d. Wiss. 1882 I S. 75 ff.). Besonders lehrreich ist der Uebergang des

⁴ Kann das eigentlich eine Wohlklangregel heissen, was streng durchgeführt immer zu der feierlichen rhythmischen Einförmigkeit des *Dies irae* werden muss? Umgekehrt verdiente ein Gebot der öfteren Durchbrechung dieses cäsurvollen Einerleis (wie im *Stabat mater* zehnmal) als eine solche Regel bezeichnet zu werden, da sie erst wechselnden Wohlklang in das Gedicht bringt.

Trimeters in den rhythmischen Zwölfsilber: der metrische Vers liess die Wahl zwischen zwei legitimen Cäsuren; rhythmisch geworden verlangte er den einen festen Einschnitt, der der früheren *Semiquinaria* entspricht. Also müsste, wenn Meyers Cäsurregel für *Auspicius* richtig wäre, das Entwicklungsgesetz, das den längern Trimeter in seiner Wahlfreiheit beschränkt hat, für den kurzen Dimeter nicht gegolten haben; ja, dieser müsste der einzige in der langen Reihe rhythmischer Verse gewesen und geblieben sein, der zwei Cäsuren zur Wahl behalten hätte. Aber auch wieder nur bei *Auspicius* und seiner Genossenschaft⁵. Denn in dem rhythmischen Dimeter der Folgezeit 'ist nichts von dieser Cäsur zu spüren, ebenso nicht im guten Mittelalter' (J. d. A. 208). Da nun, wie oben gezeigt, auch der metrische Dimeter keine Cäsurregel kannte, so müssten der simple *Auspicius* und die Seinen sich diese Kunstnorm ohne Vorbild auf eigene Faust angequält haben; denn in einer Schule wurde zu Anfang des 5. Jahrhunderts, als *Auspicius* lernte, sicherlich noch keine rhythmische Verskunst gelehrt.

So spricht denn alles dafür und nichts dawider, dass auch der Bischof von Toul seine Dimeter ohne jede Cäsurrücksicht gebildet hat, und damit wird die eine und zwar die wesentlichere der beiden Regeln hinfällig, aus denen Meyer die weitgehende Uebereinstimmung von Wort- und Versakzent bei *Auspicius* ableiten will. Dieser würde also gleich andern rhythmischen Hymnikern und zwar solchen, die noch längst nicht der irisch-angelsächsischen Verwilderung angehören, Versanfänge nach dem Schema *Te laudamus* und *Collaudantes*, auch *Fluctuanti* in seinen Jamben ungescheut haben verwenden können, hätte sie auch gewiss mehr als einmal in den 164 Versen gebildet, wenn er die Silben bloss gezählt und 'in jeder beliebigen oder vielmehr jeder möglichen'

⁵ Die von mir dahin gerechneten Hymnen *Iam lucis splendor rutilat*, *Iam ter quaternis trahitur*, *Iesu nostra redemptio* und *Mysteriorum signifer* haben zusammen 96 Zeilen (mit dem als nahestehend bezeichneten *Rex aeternae domine* 160). Meyer stellt sie auf seine Cäsurprobe, und da wollen sie ihm freilich nicht übereinstimmend erscheinen. Ich füge für jetzt hinzu: *Meridie orandum est* (12 V.), *Salvator mundi domine* (20 V.) und als nahekommend *Tempus noctis surgentibus* (16 V.). Weitere bei Maas und Blume. Wenn aber Meyer annimmt (C. R. 199), dass die übrige Masse rhythmischer Hymnen auf seiner Seite stünden, so irrt er: fordert man überall gleiche Silbenzahl und daktylische Verschlüsse, so fallen ihm von den ältern die Mehrzahl und die besten ab.

Folge aneinander gereiht hätte und nicht zugleich den Wortakzent auf die regelmässigen Iktusstellen hätte legen wollen.

Die Vermeidung daktylischer Wortschlüsse.

Die zweite Ursache jener Uebereinstimmung und den Grund, warum in den 164 Versen auch kein einziger Anfang nach dem Schema *Conditōr alme* und *Caelum laudibus* oder *Quod largiflūo* vorkommt, fand Meyer darin, dass daktylische Wortschlüsse, abgesehen vom Versende, wo sie ihren festen Platz haben, von Auspicius prinzipiell gemieden seien. Die eben angeführten Schemata seien nämlich wiederum infolge einer Wohlklangsregel⁶ in der Blütezeit der mittellateinischen Poesie gemieden worden, wie Gaston Paris zuerst hervorgehoben habe (J. d. A. 201). Ich muss hier ein für allemal bekennen, dass meines Erachtens Versifikationsregeln des 12. und 13. Jahrhunderts für die Zeit, mit der wir es hier allein zu tun haben, ebenso viel Bedeutung haben, wie etwa die Tabulatur der Meistersinger für Otfried von Weissenburg oder vielmehr noch weniger; denn in der deutschen Litteraturentwicklung herrscht noch eine Continuität, zwischen Auspicius aber und dem Archipoeta ist mehr als eine Kluft befestigt: die irische Invasion, die vorkarolingische Barbarei, die karolingische Renaissance, der Aufgang der Sequenzendichtung. Auf unsere Daktylen aber zurückzukommen, die meinerwegen sieben oder acht Jahrhunderte nach Auspicius möglichst vermieden sein mögen, so gibt Meyer selbst zu, dass sie sich 'in alter Zeit etwas häufiger finden', doch sei 'die Unschönheit dieser Wortschlüsse nie ganz vergessen' (J. d. A. 201). Worauf sich diese letzte Behauptung gründet, weiss ich nicht, wohl aber, dass man allerdings in älteren rhythmischen Hymnen⁷ — sofern sie nicht auch

⁶ Für die Vermeidung der innern daktylischen Wortschlüsse findet Meyer (L. R. 201) für seine Person 'eine Erklärung aus dem tatsächlich empfundenen Rhythmus', die Maas verlangt hatte, 'darin, dass in Zeilen, wie *Fortissimus sapiens, Qui omnia condidit* die Stimme nach *fortissimus* und *omnia* abschnappt, während sie in den Zeilen *Et fortis et sapiens, Omnia qui condidit* bequem dahin gleitet: und dies soll doch im Innern einer Kurzzeile geschehen'. Er will aber diese Ansicht niemanden aufdrängen!

⁷ Leider fehlt es noch immer an einer zuverlässigen auf die sichern Quellen (Hymnenlisten des Cäsarius und des Aurelian, Zitate wie z. B. bei Cassiodor, älteste und älteste bewahrende Handschriften, wie des Antiphonarium von Bangor, der Vat. Reg. 11, der Vat. 82) und

sonst im Tone des Auspicus gehen — nach solchen Wortschlüssen nur selten vergebens sucht; eher drängen sie sich auf, zB. je 2 in *Hymnum dicamus domino* und in *Conditor alme siderum*, je 3 in *Ad coenam agni providi* und in *Christe, qui lux es et dies*, je 4 in *Mediae noctis tempus est* und in dem alten Mailänder Liede *Miraculum laudabile*. Daneben erscheinen in ungefähr gleicher Zahl — in den aufgezählten Hymnen sind es zusammen 17, davon 8 allein in dem letzten — daktylische Wortenden am Schluss der ersten Vershälfte, wie die beiden in unserem Gedichte *Auspicius (qui diligo)* und *Aut renovas (aut superas)*. Ihre Art bezeichnet Meyer im Zusammenhange dieser Erörterung als 'durchaus erlaubt' (J. d. A. 205), nur eben Auspicus hätte sie wieder seines Cäsurgesetzes halber eigentlich auch vermeiden sollen. Nachdem das Cäsurgesetz hinfällig geworden ist, bestehen sie also von beiden Seiten zurecht, aber ebenso hätte er sich nun auch mit gleichem Rechte, wie die Verfasser der oben aufgezählten und vieler andern Hymnen, und in gleichem Verhältnisse daneben zwei, drei, vier von der anderen Sorte gestatten können, wenn er eben die Silben bloss gezählt und nicht zugleich den Wortakzent auf die regelmässigen Iktusstellen hätte legen wollen. Freilich würde er dann vielleicht auf den Titel eines 'anständigen' Poeten haben verzichten müssen, denn Meyer 'konstatirt die Tatsache, dass die anständigen rhythmischen Dichter in Sieben- und Achtsilbern den daktylischen Wortschluss gemieden haben, wie sie in ähnlicher Weise Hiatus oder einsilbigen Zeilenschluss gemieden haben' (L. R. 201). Allein nach diesem Satze hatte unser Mann jenen Ehrentitel ohnehin verwirkt, denn den Hiatus hat er hinter Vokalen 20 mal und ausserdem noch 13 mal nach auslautendem *m*.

Aber warum hat Auspicus und haben seine Stilverwandten

eine wissenschaftliche Stilvergleichung gegründete kritische Ausgabe derjenigen Hymnen, die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit den ersten Jahrhunderten zugeschrieben werden dürfen. Einen Schritt dazu tut Blume im 3. Heft der Hymnologischen Beiträge (Leipzig 1907): man findet hier wenigstens, was vor den Iren im regelmässigen Tageslauf in den Klöstern der regula Sti Benedicti gesungen wurde. Aber freilich ist das nur eine Auslese; fehlen doch hier zahlreiche sichere Stücke, solche des Ambrosius, Sedulius und andere wohl beglaubigte, dazu natürlich alle Märtyrer- und Heiligenlieder. Immerhin habe ich mich im folgenden vorwiegend an die sicher bezeugten gehalten und nur vorsichtig gleichartig hinzugezogen.

und selbst die oben angeführten abweichenden Hymnendichter überhaupt eine relativ so geringe Zahl daktylisch ausgehender Wörter im Verse, da doch der Tonfall *aut renovas aut superas* so nahe zu liegen und so wohlklingend zu sein scheint? Sollte nicht doch etwas Gesetzmässiges dahinter stecken? Ich glaube, ja; nur ist das Gesetz nicht in der metrischen Technik, sondern im sprachlichen Material zu suchen. Bei regelmässigem daktylischen Versschluss werden nämlich mindestens drei, mitunter vier, selbst fünf Silben in jedem Achtsilber durch das letzte, daktylisch ausgehende Wort in Anspruch genommen; bei Auspicius, wo nur 9 Versschlüsse nicht durch ein Wort gebildet werden, ergibt das insgesamt 498 Silben von 1312. Nun verhält sich im Lateinischen die Silbenzahl der mit daktylischem Wortakzent verlaufenden Wortformen zu der sämtlicher anderen ein- und mehrsilbigen dem Gebrauche nach durchschnittlich wie 1 : 2, wie man sich beim Durchzählen einer grösseren Anzahl beliebiger Texte von Prosaikern und Dichtern — nur darf man nicht gerade solche Metra aussuchen, die ein besonderes Aufgebot von Daktylen nötig machen — überzeugen kann. So ist zB. in den ersten 500 Silben von Cic. de or. I das Verhältnis 1 : 2 $\frac{1}{2}$, d. h. die Silbenzahl der nicht daktylisch ausgehenden Wortformen ist drittelhalbmal so gross, wie derer mit daktylischem Wortende; ebenso in den ersten 500 Silben von Cic. ad fam. I 1 und Lactant. Instit. I; es ist 1 : 2 in den ersten 500 Silben von Caesar B. G. I, von Salvian de gubern. Dei I, von Cic. Cat. I, von Iuvenius I, von Orientius Comm. I, annähernd von Caesar B. C. I. Es steigt wohl einmal auf 1 : 1 $\frac{1}{2}$, wie in den ersten 500 Silben von Tac. Ann. I und Sall. Cat.; das ist aber zufällig: es kehrt sofort mit Tac. Hist. I (1 : 2) und Sall. Jug. (1 : 2 $\frac{1}{4}$) zur Durchschnittszahl zurück. Dasselbe Verhältnis 1 : 2 ergeben 164 Dimeter des Ambrosius (ausser den vier sichern Hymnen noch *Illuminans altissimus* und die erste Strophe von *Splendor paternae gloriae*); die ersten 164 aus den Hymnen des Prudentius kommen auf 1 : 2 $\frac{1}{3}$, die entsprechenden aus Paulin C. XXIV auf 1 : 2 $\frac{1}{2}$. Es sind das keine ausgesuchten Stellen, sondern die 15 ersten, die ich durchgezählt habe, und zahlreiche weitere Stichproben haben mir bestätigt und können es jedem, dass der Durchschnitt für den rhythmisch gemessenen Daktylus keinesfalls günstiger ist als 1 : 2; für den quantifizierenden wäre er natürlich weit ungünstiger, da die zahlreichen Wortformen mit betonter Kürze an drittletzter Stelle von den rhythmischen Daktylen abzuziehen wären. Daraus ergibt

sich, dass der rhythmische und noch mehr der quantifizierende Dimeterschreiber, wenn er auch nur lauter dreisilbige Daktylen ans Versende setzen will, schon erheblich über die Verhältniszahl des natürlichen Angebots hinausgehen muss, d. h. jener braucht auf je drei Verse ein daktylisches Wort, mehr als das sprachliche Material ihm durchschnittlich bietet, der quantifizierende Poet schon etwa auf je zwei Verse. Setzt er statt der dreisilbigen auch viersilbige ein — Auspicius hat 10 solche und 10 fünf-silbige gegen 135 dreisilbige, Paulin in den angegebenen 164 Versen $14 + 3 : 83$, Prudentius $10 + 1 : 116$, Ambrosius $24 : 86$ — so muss der Daktylus seinen natürlichen Bereich noch weiter überschreiten, und, was das Wesentliche ist, der Raum für die übrige doppelt so grosse Wörtermasse wird immer empfindlicher eingeschränkt. Wollte der Dichter nun vollends auch noch die erste Vershälfte öfter mit daktylischen Wortformen besetzen, so würde er schliesslich die grösste Schwierigkeit gehabt haben, seine doch immer in vier knappen Zeilen abzuschliessenden und in der Mitte syntaktisch einzukerbenden Sätze ohne Künstelei und Opfer an Sinn und Gehalt zustande zu bringen. Selbstverständlich: künsteln lassen sich lange Reihen von Dimetern, die je zwei daktylische Wörter haben; aber der schlichte und rechte Dichter oder Versmacher, dem es auf den Vortrag der Sache ankommt, wird im Ganzen zufrieden sein, wenn er nur immer das eine daktylische Schlusswort an seine Stelle und die nötigen andersartigen ein- und mehrsilbigen in dem Rest des Verses untergebracht hat. Dies ist meiner Meinung nach die nüchterne Ratio dafür, weshalb in Dimetern mit feststehendem daktylischem Zeilenschluss immer Daktylen gemieden scheinen — sie sind nicht gemieden, sie sind bloss nicht gesucht und hätten keinen Platz gefunden; das ferner der Grund, warum man allezeit Schlusskadenzen mit *es, est, sunt* als vollgültige daktylische mitgebraucht hat; das endlich die Ursache, warum die innern Daktylen 'in den alten Zeiten', wo jener dreisilbige Versschluss noch nicht zwingende Regel war, sich 'etwas häufiger' finden: man konnte dafür damals das Versende mit einem zweisilbigen Worte bilden. In der Tat entsprechen sich bei den quantifizierenden Dichtern die Verhältniszahlen solcher Versschlüsse und der innern Daktylen in der Weise, dass jene erheblich überwiegen: Paulin hat in dem angegebenen Abschnitte 21 daktylische Wortformen (rhythmisch gemessen) im Verse, aber 64 mal keinen dreisilbigen Versschluss, bei Ambrosius ist das Verhältnis $27 : 54$, bei Pru-

dentius 1 : 37. In den oben aufgeführten rhythmischen Hymnen neigt sich die Wage zufällig etwas nach der andern Seite 35 : 27. Jedenfalls aber ist es bei der grossen Zahl vier- und fünfsilbiger Schlusswörter in den Jamben des Auspicius und bei seiner Neigung zu breiter und behaglicher Diktion ganz und gar nicht zu verwundern, dass er neben nur 9 nicht dreisilbigen Versschlüssen auch nur 2 Daktylen im Verse hat: keine Wohllautregel, weder eine, die ihm eine Cäsar anbefahl, noch eine, die ihn daktylischen Wortschluss meiden hiess, hat ihn zu solcher Zurückhaltung bestimmt, sondern einfach die Natur des sprachlichen Materials, der er schlicht und ohne Künstelei nachfolgte.

Da nach alledem die durchgehende Uebereinstimmung von Wort- und Versakzent bei Auspicius und der absolute Ausschluss aller Akzentverschiebungen in mehr als zweisilbigen Wörtern von jenen beiden vermeintlichen Regeln Meyers nicht mehr hergeleitet werden kann, an ein Walten des Zufalls in 164 Versen aber auch nicht zu denken ist, so bleibt zur Erklärung, soweit ich sehe, eben nichts anders übrig als anzunehmen, dass Auspicius wirklich die Absicht gehabt und durchgeführt hat, den Wortakzent mit dem Versiktus zusammenfallen zu lassen — eben das, was ich zuerst für das Gedicht und seinen Typus behauptet habe, und im Grunde dasselbe, was Maas, nur mit anderer Terminologie und allerdings wesentlich anderer Herleitung als Beobachtung des 'alternierenden Rhythmus' vertreten hat.

Die Akzentverschiebung in zweisilbigen Wörtern.

Immerhin sind wir damit noch nicht am Ziele. Denn um so stärker und zwar mit einem unleugbaren Schein des Rechten wird Meyer nun seinen weitem Einwand geltend machen: wenn Auspicius Akzentjamben schreiben wollte, so konnte er das nirgends deutlicher zeigen, als im Anfange; aber gerade da hat er 51 mal an erster und noch 5 mal an zweiter Stelle ein zweisilbiges Wort gegen dessen Akzent gesetzt.

Allerdings hat er das getan und zwar nicht bloss aus Bequemlichkeit oder aus Versnot, sondern sogar mehr als einmal absichtlich, wie ich selbst schon unter Hinweis auf V. 157 *Sanctum et primum omnibus* und V. 162 *Tibi in Christo praeparas* hervorgehoben hatte, wo *Et sanctum primum* und *In Christo tibi* sowohl dem Wortakzente an der Iktusstelle, wie einer natürlichen Wortfolge entsprochen haben würde. Ich hatte dazu meinerseits bemerkt, man habe an dieser Versstelle den

durch die 'schwebende Betonung' halb aufgehobenen Widerstreit der beiden Akzente, gleich wie wir in unsern lyrisch gefärbten Jamben und zwar ebenfalls nur im Versanfange, als einen 'rhythmischen Reiz' empfunden. Wenn Meyer hieraus 'nicht ohne Heiterkeit gelesen' hat, dass ich 'nur eine ästhetische Ursache' für den Widerspruch in meiner Rhythmik des Auspicus gefunden habe, der Bischof von Toul sei aber 'kein ästhetisierender Rhythmiker' gewesen (J. d. A. 212) — so klaubt er Worte. Hätte ich statt von einem ästhetischen Reiz von einer 'Wohlklangregel' oder einer 'Sache des Geschmackes' gesprochen, was im Wesen auf dasselbe hinauskommt, so hätte er sich die wissenschaftliche Heiterkeit sparen müssen; denn er selber hängt ja dem Auspicus die Beobachtung zweier solcher Geschmacksregeln auf, die (vgl. oben Anm. 6) genau so gut in die ästhetische Rubrik gehören, wie die meinige.

Ich hatte aber ausserdem bereits (S. 29 oben) darauf hingewiesen, dass zunächst die 5 zweisilbigen Wörter, die Auspicus an der zweiten Versstelle hat (*enim, credo* = glaub' ich, *tibi, forte, quidquid*) sämtlich 'tönschwache Formwörter' seien — Maas vergleicht sie dann zutreffend mit griechischen Enklitiken. Ich hatte ferner bemerkt (ebenda Anm. 4), dass nicht wenige zweisilbige Pronomina und Partikeln teils von späteren Grammatikern, 'als akzentuell untergeordnet und neutral bezeichnet werden, teils durch ihre Nachkommenschaft in romanischen Sprachen beweisen, dass sie den Ton geradezu auf die letzte Silbe genommen haben müssen (zB. *sine, ille, meum, tuum, illic*, auch *magis, vestrum*). Es sind das aber nur besonders hervortretende Ausläufer der allgemeinen, längst beobachteten (vgl. darüber und dawider Meyer, 'Betonung und Wortakzent' S. 15) und zur Regel formulierten Tatsache, dass zweisilbige, zumal jambische Wörter überhaupt vor andern eine Verschiebung des Akzents vertragen. Dass und wie weit dies gerade für die Zeit des älteren rhythmischen Hymnus gilt, bezeugt nun weiter der von Maas treffend hervorgehobene Umstand, dass im Versende des rhythmischen Achtsilbers, wo doch der Wortakzent auch nach Meyers Theorie unbedingter Herr ist und daktylischer Tonfall gefordert wird, statt eines dreisilbigen Wortschlusses, wie schon erwähnt, nicht selten ein zweisilbiges Wort an letzter Stelle erscheint. Meist geht ein einsilbiges, oft auch ein zwei-, selten ein dreisilbiges Wort vorher. So finden sich in *Mediae noctis tempus est* zwischen den regulären Schlüssen, wie *admonet, filius, spiritui, substantiae, semper est* usw.

nicht weniger als 7 zweisilbige: *ut Deo, hoc habet, non erat, Israel sumus, et malum, ut Iesu, Christe Deus, in Rex aeternae domine* die beiden *antiqui vires* und *nobis semper*, in *Miraculum laudabile* vier (darunter *vatem magnum*), in *Postmatutinis laudibus* zwei, drei in *Gesta sanctorum martyrum* (*Christe miles, fidem Christi, et uno*), ebenso viel in *Stephano primo martyri*, fünf in *Sacratum hoc templum Dei* u. s. f. Auch Auspicius hat einen solchen Versschluss *ut simul*, der mit Meyers Satze: 'Ich habe öfters darauf hingewiesen, dass im Zeilenschluss ein jambisches Wort mit vorhergehendem einsilbigen Worte hie und da von rhythmischen Dichtern als Proparoxytonon gebraucht worden ist'⁸ (L. R. 200) nicht erklärt, sondern eben nur registriert wird. Eine Erklärung für diesen und alle anderen Schlüsse der Art gibt einzig und allein die Annahme einer relativen Akzentfreiheit und -wandelbarkeit der zweisilbigen Wörter überhaupt. Es ist schlechterdings undenkbar, dass man zwischen den Versen *Devotus offer domino* und *Opemque paucis dirigit* den Schluss der Zeile *Hostem repellat ut saevum* anders als *ut saevum* betont hätte oder zwischen *Hic enim per apostolos* und *Vexilla mortis rapuit* die Zeile *Probatas in laude Dei* anders als *in laudé Dei*⁹. Was aber an derjenigen Versstelle, wo jedes rhythmisch gewöhnte Ohr zu allen Zeiten den Versiktus im Einklang mit dem Wortakzent erwartet und verlangt hat, recht ist, das ist sicherlich in dem natur- und kunstmässig viel freieren Versanfange mindestens billig.

Also durfte der Rhythmiker hier zweifellos zweisilbige Wörter auch dann verwenden, wenn er damit Akzentjamben schreiben und diese hier ebenso durchklingen lassen wollte, wie sie überall im Versschluss durchklingen müssen. Immerhin wird ein Rest von Widerstreit zwischen dem gewöhnlichen Wortakzente und dem im Versiktus zulässigen geblieben und eben als

⁸ Aus dieser halben Konzession und den obigen leicht zu vermehrenden Beispielen ergibt sich, wie wenig Meyers Satz zutrifft, dass 'alle rhythmischen jambischen Achtsilber nur mit Wörtern von drei oder mehr Silben schliessen' (L. R. 202).

⁹ Meyer nennt *si forté, erit credó* bei Auspicius eine 'abscheuliche Betonung'. Sie ist jedenfalls nicht schlimmer, als die notwendige Betonung der meisten Schlüsse, die aus zwei zweisilbigen Wörtern bestehen. *Erit credó* wäre auch dem Ambrosius in seinen Metren (an 2. und 3. Stelle) ebenso wohlklingend erschienen, wie sein eigenes *decet partus, Ephrém corám* und Aehnliches.

solcher im Lateinischen ähnlich, wenn auch wohl minder stark, empfunden sein, wie wir ihn bei 'trucchäischen' Anfangswörtern in deutschen 'Jamben' empfinden¹⁰. Sie lockern hier wie dort wohlthätig die 'jambische Schablone', ohne den jambischen Tonfall aufzuheben. Warum Auspicius eine solche Schablone hätte beobachten müssen, wenn er einen *rhythmus pulcherrime factus ad instar iambici metri* — so nennt Beda den verwandten Hymnus *Rex aeterne domine* (64 V. mit 15 zweisilbigen Wörtern an erster, 3 an zweiter, einem an dritter und 3 an vierter Stelle) — schreiben wollte, vermag ich nicht abzusehen. Um seinerseits, statt lauter 'jambische Klappverse' nach der Schablone zu machen, jene schöne Freiheit zu wählen, brauchte er noch lange kein ästhetisierender Rhythmiker zu sein: fand er sie doch und zwar, wie wir gleich sehen werden, in demselben Sinne, ebenfalls als einzige Freiheit im Herrschaftsbereiche des Wortakzents angewandt schon bei seinen metrischen Vorbildern, so dass er sie ohne weiteres von diesen übernehmen konnte.

Der Wortakzent im metrischen Hymnus.

Freilich, hören wir Meyer, so war es ja Prudentius, dem Auspicius die Cäsur nachzubilden versuchte, und zwar ausgerechnet Perist. V, weil sich hier die wenigsten Diäresen statt der 'Cäsur' finden. Allein so gern ich glauben will, dass der gelehrte Bischof von Toul seinen Prudentius gekannt hat, gerade an prudentianische Metrik sich irgendwie mit seinem Rhythmus anzulehnen, kann ihm nicht in den Sinn gekommen sein. Dazu hatte der Spanier, obwohl bei ihm in Wahrheit gegen Ambrosius gehalten der Wortakzent schon merklich an Einfluss gewonnen hat, doch immer noch zu viel von der alten Form. Man nehme nur den früher zitierten Anfang jenes Märtyrerliedes und was dahinter folgt, sagen wir bis V. 50: da stehen allein 8 Dimeter des

¹⁰ Beispiele dafür hatte ich S. 30 Anm. 1 gegeben; ich setze zur Verdeutlichung hierher eins, das einem modernen Meister gerade im Rhythmischen, Carl Spitteler, gehört:

Leuchtend im finstern Grunde stand ein Busch,
welchen ein Sonnenstrahl im Feuer wusch.
Und durch das Feuer schwamm ein Edelstein
aus Kohle, mit lazurnem Himmelschein.

Wer solche Anfänge statt mit geteiltem und gehaltenem Tone daktylisch lesen wollte, verdirbe den ganzen 'rhythmischen Reiz'.

Schemas *Diem triumphalem tuum* und *Corona Vincenti datur*¹¹ und weitere 8 des Schemas *Quo sanguinis merces tibi* und *Evexit ad caelum dies*, da finden sich die beiden Anapäste *vitulum lupus* und *Datiane* und 12 Elisionen — lauter metrische Schönheiten, mit denen unser Rhythmiker sich nicht mehr abgegeben hat. Seine quantifizierenden Vorbilder müssen anders ausgesehen haben: schlichte Verse ohne Anapäste und ohne Elisionen, dafür mit dem Hiatus, weiter mit regelmässigem daktylischem Schluss und ohne andere Akzentverschiebungen als solche in zweisilbigen Wörtern an erster, nur vereinzelt auch an zweiter und letzter Versstelle — also in der Tat Produktionen 'verkannter rhythmischer Dichter, welche wie Johannes Damascenus versuchten, in ihrem Verse zugleich Quantität und Wortakzent zu beobachten' (J. d. A. 204). Solche hat es nämlich trotz dieser ironischen Ablehnung Meyers und seinem generellen Satze: 'Die quantifizierenden Dichter der Lateiner haben zu allen Zeiten Uebereinstimmung der Wortakzente mit den Versakzenten weder gesucht noch gemieden, sondern sich einfach nicht darum bekümmert'. ('Ueber die Beobachtung des Wortakzents in der altlat. Poesie'. Abhandl. der K. Bayr. Akad. d. Wiss. Bd. XVII S. 104) wirklich gegeben.

Ich hatte bereits (S. 30) darauf hingewiesen, dass der bekannte Hymnus des Sedulius *A solis ortus cardine adusque*, obwohl sonst streng quantifizierend gebaut (an 2. Stelle abgesehen von einem griechischen Worte V. 81 immer reine Jamben) dem Rhythmus des Auspicius im übrigen schon auffallend nahekommt: in 92 Versen kein Anapäst, unter 10 zweisilbigen Schlüssen zwar 2 von der Form *nesciens virum*, also mit vorausgehendem Proparoxytonon, aber nicht einen einzigen des Schemas *Vincenti datur*, überhaupt nichts gegen den Wortakzent ausser in zweisilbigen Wörtern, deren allerdings nicht bloss an 1. Stelle 45, sondern auch an 2. noch 6, an dritter 4, an letzter, wie gesagt 10¹². Immerhin aber kann es meines Erachtens nicht bezweifelt werden,

¹¹ Solcher hat Ambrosius in den 14 seit Biraghi als echt angesehenen Hymnen noch 44, also auf 10 Verse einen, Paulin im C. XXIV sogar einen auf 5 Verse. Das Vorkommen oder Fehlen dieses Tonfalls, der dem Wortakzent am empfindlichsten widerstrebt, scheint mir am schärfsten die bloss quantifizierenden Dimeter von den zugleich nach dem Wortakzente gebauten zu unterscheiden.

¹² Die etwas abweichenden Angaben in meiner vorigen Abhandlung aO. erklären sich daraus, dass ich dort die ältere Vulgata des Sedulius textes, hier die Ausgabe Hucmers zu Grunde gelegt habe.

dass es schon hier bewusste Rücksicht auf den Wortakzent neben der strikten Beobachtung metrischer Gesetze gewesen ist, was Sedulius diesen von dem ältern Dimeter so wesentlich abweichenden Typus bilden oder mitmachen liess. Es wäre auch ein Wunder, wenn es anders wäre: nachdem der Wortakzent, wie Meyer lehrt, in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zuerst in die bis dahin quantifizierenden Klauseln der Prosa eingerückt war und sich hier an die Stelle der Quantitätsakzente gesetzt hatte, nachdem er von da aus dann die Verschlüsse zu erobern begonnen hatte -- im Dimeter durch die zunehmende, späterhin grundsätzliche Beobachtung proparoxytoner Schlusswörter -- weshalb in aller Welt sollte er in diesem Siegeslauf gegenüber der vordern Vershälfte haltgemacht und nicht einmal versucht haben, auch hier unbeschadet der metrischen Korrektheit einzudringen? Wir müssten a priori auf solche Versuche schliessen, auch wenn davon kein Beispiel erhalten wäre. Solche Beispiele lassen sich aber unter den metrischen Ambrosiani wie Glieder einer Kette wachsend verfolgen bis zu der Form, die sich mit dem rhythmischen Nachbilde bei Auspicius deckt.

Da ist zuerst ein Typus wie der des Sedulius, aber noch ohne Hiatus, meist schon mit einer geringeren Zahl zweisilbiger Wörter an den spätern Stellen, vertreten durch eine Reihe älterer Adespota. Ich nenne davon den andern, wahrscheinlich frühern Hymnus *A solis ortus cardine et usque* (nur V. 1—24, die folgenden sind ein nachträgliches rhythmisches Anhängsel. 6, 2, 1, 1 zweisilbige Wörter mit Akzentverschiebung an den entsprechenden Stellen, 5 Elisionen); weiter den pseudodamasianischen Andreas-hymnus *Decus sacrati nominis* (20 V. 4, 2, 0, 1 Zw. 1 E.) und den gallischen Martinushymnus *Bellator armis inclitus* (32 V. 8, 0, 0, 3 Zw. 1 E.); sodann ohne Elisionen *Deus creator omnium* (32 V. 17, 4, 1, 7 Zw.), *Fulgentis auctor aetheris* (20 V. 14, 1, 0, 1 Zw.), *Aeterne lucis conditor* (24 V. 12, 0, 0, 5 Zw.), *Deus qui certis legibus* (20 V. 12, 0, 0, 3 Zw.) und *Sator princepsque temporum* (20 V. 14, 1, 0, 1 Zw.) — die ersten drei durch Aurelian bezeugt, der letzte im Vat. Reg. 11 überliefert; weiter die beiden fälschlich dem Hilarius zugeschriebenen, aber immerhin alten Hymnen *Beata nobis gaudia* (20 V. streng gemessen. 12, 2, 0, 0 Zw.) und *Lucis largitur splendide* (32 V. 11, 2, 0, 1 Zw.). In allen diesen Hymnen von zusammen 244 Versen findet sich kein Widerstreit gegen den Wortakzent ausser in jenen 110, 14, 2, 23 zweisilbigen Wörtern. Ähnlich gebaut sind die Mehrzahl der kleineren

8—10 Verse umfassenden metrischen Ambrosiani, wie *Iam lucis orto sidere*, *Nunc sancte nobis spiritus*, *Somno reflectis artubus*, *Immense caeli conditor*, *Caeli Deus sanctissime*, *Rerum creator optime*, *Nox atra rerum contegit* (16 V. 1, 0, 0, 0 Zw.), *O lux beata trinitas* (8 V. 0 Zw.): sie kommen dem 'Klappervers' der 'Schablone' ganz nahe; da sie jedoch nach Blumes Ausführungen späteren Ursprungs verdächtig sind, wollen wir sie hier beiseite lassen.

Eine zweite Gruppe hat schon den Hiatus, wohl anfangs lässlich neben der Elision, wie eben der Hymnus des Sedulius selber und der von den beiden Arelatensern verzeichnete *Ter hora trina volvitur* (32 V. streng gemessen. 13, 1, 4, 4 Zw. 2 E. 1 H.), dann aber mit Ausschluss der Elision, wie der gleichbezeugte Hymnus *Iam sexta sensim volvitur* (40 V. mit einzelnen metrischen und prosodischen Verstössen: 11, 2, 0, 1 Zw. 3 H., von denen mir aber 2 sehr zweifelhaft sind), ferner der ebenfalls der ältern Schicht angehörende, fehlerhaft quantifizierende *Certum tenentes ordinem* (12 V. 6, 1, 0, 0 Zw. 1 H.), der Märtyrerhymnus *Iesu corona celsior* (32 V. streng angelegt. 7, 0, 0, 1 Zw. 2 H.) und der Hymnus de Confessoribus *Deus tuorum militum* (32 V. streng gemessen. 9, 0, 0, 0 Zw. 4 H.); ausserdem liessen sich auch hier wieder eine Reihe kleinerer, zugleich dem Alter nach anfechtbarer Ambrosiani aufzählen.

In der letztbesprochenen Reihe, die in 116 V. zusammen 33, 3, 0, 2 zweisilbige Wörter in Jambusstellung, sonst keinerlei Akzentverschiebungen, keine Elision, keine Auflösung, keine Synizese, aber 10 (8) Hiäte aufweist, haben wir einen Typus metrischer Hymnik, der dem rhythmischen des Auspicius und seiner Stilverwandten durchaus entspricht. Er brauchte diesen Typus nur Fuss für Fuss nachzubilden — oder auch den der ersten Gruppe unter Hinzufügung des Hiatus —, um das hinzustellen, was seine Versepistel tatsächlich bietet: keine 'monotone' jambische Schablone, keine 'bald Langeweile und Gähnen erweckende Kette von alternierender Hebung und Senkung' (L. R. 203) sondern eine wohltemperierte *versus imago modulata*¹³.

¹³ Auch der zweite Hymnus der Hilariushandschrift von Arezzo (vgl. unten S. 81) beobachtet in den 36 erhaltenen jambischen Senaren zugleich Quantität und Wortakzent: ausser einem *Phlégethon* und einem mehr als zweifelhaften *suscepit* (*suscipit*) im Versschluss, sowie 4 Längungen kurzer Endsilben (*deus inferno*, *tremt et, sum o*, *Christe rerum*) hat er den Versiktus immer auf metrisch langen Silben, Akzentver-

Noch freilich fragt sich, wie Auspicius oder, wer immer es sonst zuerst getan hat, dazu gekommen sein kann, neben den metrischen, der da war, einen ebenso streng gesetzmässig nach dem Wortakzente gebildeten rhythmischen Hymnus zu stellen. Um darauf zu antworten, muss ich etwas weiter ausholen.

Das Eindringen des Rhythmus in die ambrosianische Strophe.

Von zwei Seiten her und auf zwei Wegen konnte der Rhythmus an den wie aus metrischen Quadern für die Ewigkeit gebauten Hymnus des Ambrosius, der denn auch noch lange Jahrhunderte in aller Strenge nachgebildet ist, herankommen: erstens so, dass minder gelehrte Nachfolger und Nachahmer mit dem Willen und dem guten Glauben, gleich ihm zu quantifizieren, doch aus Lässigkeit und Unwissenheit unabsichtlich aus dem Metrischen ins Rhythmische entgleisten; zweitens so, dass man, wie den Hexameter, den trochäischen Tetrameter, den jambischen Senar und andere Masse, so auch die jambische Dimeterstrophe von vornherein bewusst mit den Mitteln der volkmässigen Rhythmik nachbildete. Beides ist geschehen.

Die erstere Entwicklung geht parallel der Umbildung des älteren rein quantifizierenden Systems zu demjenigen, das zugleich mehr und mehr die Innehaltung des Wortakzents zur Regel nahm, wie ich es eben skizziert habe; es ist die allmähliche Durchsetzung der metrischen Füsse mit einer wachsenden Zahl blosser Wortakzente an den Iktusstellen infolge der reissenden Abnahme des Quantitätsgefühls und der Quantitätskenntnis, wovon die frühesten Spuren schon in pompejanischen Wandinschriften begegnen. In unserm hymnischen Dimeter findet sich bereits in dem dem Ambrosius zugerechneten *Splendor paternae gloriae* V. 24 ein *Ebrietatem spiritus*, das natürlich mit Bewusstsein gewagt ist; ebenso steht im Hymnus des Sedulius V. 55 ein *centurio*. Weiter erscheinen je 2 solcher blossen Wortakzente an Iktusstellen in *Beata nobis gaudia*, *Lucis largitor splendide*, *Perfectum trinum numerum*, 5 in *Deus, qui caeli lumen es*, 6 in *Deus aeterni luminis* und *Dici luce reddita*¹⁴, 10 in *Deus, qui claro* schiebung nur in zweisilbigen Wörtern und zwar wieder nur an erster (17mal) und letzter Stelle (13mal), neben 7 Elisionen 4 Hiata. So ist er ein redender Beweis dafür, dass auch der dreisilbige Versschluss und seine mechanische Rückwirkung auf die vordere Vershälfte nicht verantwortlich gemacht werden darf für durchgängige Beobachtung des Wortakzents in metrischen und rhythmischen Jamben.

¹⁴ Diesen scheint Auspicius gekannt zu haben: V. 23 f. *Absistat*

lumine, 12 in *Bis ternas horas explicans* u. s. f. bis zu zeilenweis völliger Aufgabe der korrekten Prosodie. Auch die Verfasser dieser letztgenannten Hymnen haben meiner Meinung nach noch quantitierend dichten wollen. Die Silbenzahl ist stets regulär, nirgends steht an einer Iktusstelle eine Silbe, die nicht entweder wirklich metrisch lang oder infolge des Wortakzents dem Verfasser so erschienen wäre; ausserdem aber bringen sie alle noch jene den strengen, bloss quantitierenden Vorbildern nachgebrachten, in den eigentlichen rhythmischen Versen sehr seltenen Versschlüsse des Schemas *caclorum tenes*, von denen *Deus, qui claro lumine* einen, *Bis ternas horas explicans* zwei, *Diei luce reddita* drei, *Deus aeterni luminis* fünf aufweist.

Die Verfasser dieser Hymnen empfanden ihre Quantitätsfehler nicht mehr als solche, sie empfanden überhaupt keinen Wesensunterschied mehr zwischen dem quantitierenden und dem Wortakzente, die beide gleichermaßen expiratorisch geworden waren¹⁵. Selbst der Mann, der den streng quantitierenden Hymnus *A solis ortus cardine et usque* wirklich rhythmisch fortsetzte (V. 25—52) und nun in 28 Versen 18 blosse Wortakzente an den Iktusstellen hat (ausserdem aber auch ein *Virginis* im Anfang, ein *fuderunt* am Schluss und ein *protulit*, dessen Mittelsilbe in die Iktusstelle fällt), hat doch wohl noch geglaubt, dass seine Strophen wie dem Inhalte nach, so auch in der Form sich eng an die ältere metrische Hälfte anschliessen, und wird demnach sicherlich beide Hälften seinerseits im gleichen Tonfalle gelesen haben.

Die Unsicherheit gegenüber der Quantität erstreckte sich

avaritia Malorum radix omnium = Ausp. V. 83 f. *Quod esse sacris scribitur Radix malorum omnium* (V. 136 *Incurrat avaritiae*); doch können beide Stellen auch direkt aus 1. Tim. 6, 10 stammen.

¹⁵ So auch der griechische Akzent. Gute Prosodiker des 4. Jahrhunderts, wie Ausonius und Prudentius, messen bekanntlich im metrischen Vers *paráclitus, erémus, idélon, Cithērón, telíos*; in den Hymnen folgen jetzt *tyrannís, ábyssí, áthletá, thésaurós* u. dgl. Besonders charakteristisch für die gänzliche Ausgeglichenheit der verschiedenartigen Akzente ist es aber, dass Ausonius im *ludus VII sapientum* schon ganze griechische Sentenzen *ἐγγύα páρα δ' ἄτα* und *μελέτη τὸ πᾶν* nach Wortakzente als Halbverse mit regelrecht quantitierend gemessenen lateinischen Halbversen, wie *graece protulit* und *Periandri est Corinthii*, zu einem Ganzen verbinden konnte (vgl. Beiträge zu Ausonius. Wolfenbütteler Progr. 1895 S. 27 ff. und Fr. Leo darüber in den Göttinger Gel. Anzeigen 1896. S. 787).

natürlich nicht bloss auf die Silben mit dem Wortakzente, sondern ebenso auf die andern, unbetonten. Wenn der ältere quantifizierende Dichter strenger Observanz den Akzent zweisilbiger Wörter ausserhalb der Cäsur (und des Versschlusses) nur auf lange Endsilben verschieben konnte, so warfen ihn die unsichern Nachahmer auch anderswo auf kurze und längten diese also durch den blossen Versiktus. Dergleichen kommt als ganz vereinzelt Lizenz schon beim echten Ambrosius, wie bei Ausonius und Prudentius, vor; bei spätern Hymnikern häuft es sich: in *Aeternae lucis conditor* stehen 2 (V. 17. 18), in *Fulgentis auctor aetheris* 3, in *Diei luce reddita* 4, in *Christe redemptor gentium* 5, in *Deus aeterni luminis* 6 solcher Längungen (drei in daktylischen Wörtern ungerechnet). Ins Schwanken geraten endlich auch einzelne Wortakzente; man betont nicht bloss, wie bekannt, *mulierem, tenebrae, alacris, fidei*; auch umgekehrt wird nach Analogie von *fidei* jetzt *diei* vor und im Versschlusse gebraucht. Vielleicht gehört hierher auch das ganz vereinzelt *désaevit* des Auspicius, wie *crudeli, fuderunt, implevit* und dergleichen Versschlüsse in andern Hymnen.

Was für Mischformen diese 'Mittelstufe zwischen quantifizierender und rhythmischer Hymnik', wie Joh. Huemer sie richtig charakterisiert hat, entstehen lässt, zeigen am besten ein paar Beispiele. Die 28 Verse des eben genannten Hymnus *Deus aeterni luminis* haben 15 mal nicht dreisilbigen Schluss, darunter jenes *diei iudex, spiritui fons es, pati pro nobis, aeternoque Deo*; der Akzent zweisilbiger ist 12, 2, 7, 12 mal verschoben, 9 mal ist eine kurze Endsilbe durch den Iktus gelängt, 6 mal steht blosser Wortakzent auf kurzer Silbe in einer Iktusstelle, 5 mal findet sich Hiatus. Ein anderer Typus ist der von Cassiodor erwähnte und fälschlich dem Ambrosius zugeschriebene Hymnus *Bis ternas horas explicans* (32 V.), den freilich Maas (S. 240) mit Unrecht zum Auspicius gestellt hat, der aber darum doch auch keine bloss die Silben zählende 'grosse Rarität' zu sein braucht, wie ihn Meyer schliesslich ansehen möchte (L. R. 199), sondern trotz seiner 12 blossen Wortakzente und 3 gelängten Endsilben wahrscheinlich auch nur ein quantifizierend gemeintes, ins Rhythmische entgleisendes Carmen, wie abgesehen von den 2 Elisionen und dem Fehlen des Hiatus vor allem wieder unter den 8 zweisilbigen Versschlüssen die beiden *cantantes Deo* und *praedixit nobis* erkennen lassen. Eine dritte Form mag *Deus, qui caeli lumen es* (40 V.) vertreten, der 3 Hiate, keine Elision, aber zwei Synizesen

Radjis und *agjus es* hat, dazu 5 blosse Wortakzente an Iktusstellen, aber keine durch Iktus gelängte Endsilbe, 2 mal den quantitierend gemeinten Versschluss *voluntas tua*, sonst nur Akzentverschiebungen in zweisilbigen Wörtern 17, 2, 2, 6. —

Der zweite Weg, auf dem der Rhythmus sich der ambrosianischen Strophe bemächtigt hat, neben diesem einer allmählichen Durchdringung war, wie schon angedeutet, der der Eroberung vom Boden der volkmässigen Rhythmik aus.

Eine solche war seit langem da, bezeugt, wie wir gleich sehen werden, seit der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Ausser den paar Soldatenversen auf Aurelian, die in der Ueberlieferung unsicher nur wenig Folgerungen zulassen, haben sich Ueberreste davon nicht erhalten, wohl aber literarische Reflexe und Nachbildungen in den Gedichten Commodians, dem Psalm des Augustin gegen die Donatisten (erster kritischer Text von Petschenig in dem vor kurzem erschienenen 51. Bande der *Script. eccl. lat.*) und dem ersten und dritten der drei von Gamurrini gefundenen Hymnen der Handschrift von Arezzo (jetzt wieder abgedruckt von Dreves im 50. Bande der *Analecta hymnica*), welche letzteren, wenn sie auch den Namen des Hilarius wohl mit Unrecht tragen, doch jedenfalls alt und schwerlich weit über das 4. Jahrhundert herabzurücken sind. Da alle drei Dichter nicht selber dem Volke angehören, sondern literarisch Gebildete sind, so darf man nicht ohne weiteres aus ihren Versen auf die Gestalt der Volksrhythmen selber schliessen. Von den Rhythmen des Auspicius, die ihnen an Alter zunächst folgen¹⁶, unterscheiden sie sich einhellig auf das schärfste durch zweierlei: erstens dadurch, dass hier der Wortakzent keineswegs grundsätzlich in die Iktusstellen gebracht ist, und zweitens durch die sehr ungleichmässig wechselnde Silbenzahl: Commodians Hexameter haben 13—17, die trochäischen Halbzeilen Augustins mindestens 8—9¹⁷, die Asklepiadeen des ersten Hymnus von Arezzo 11—13 Silben¹⁸.

¹⁶ Der Hymnus eines angeblichen Secundinus auf den legendären Irenapostel Patricius ist nicht mit A. Engelbrecht (*Zeitschrift f. d. österr. Gymn.* 1908 S. 593) in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts zu setzen, sondern eine spätere irische Arbeit des 6. oder 7. Jahrhunderts.

¹⁷ Engelbrecht hat aO. versucht, die Halbzeilen alle auf die normale Silbenzahl zu bringen, aber doch den Intercalaris *Omnēs, qui gaudētis de pace, modo verum iudicate* mit einer überzähligen Silbe in der ersten Halbzeile bestehen lassen müssen, die er hier als Vorschlag rechnen will.

¹⁸ Hier geht also die Silbenzahl gelegentlich unter die legitime

Semitische Silbenzählung oder lateinischer Volkshytmus?

Schon diese Tatsache der irregulär wechselnden Silbenzahl macht es von vornherein fraglich, ob man hier überhaupt von prinzipieller Silbenzählung sprechen kann, die doch eigentlich nur da vorauszusetzen wäre, wo durchgehends eine bestimmte Zahl von Silben gleichmässig in den einander entsprechenden Rhythmgliedern festgehalten ist. Andere schwerwiegende Gründe aber kommen hinzu, die es uns meiner Ueberzeugung nach geradezu verbieten, mit Meyer in dem Silbenzählen 'das ältere Hauptstück des rhythmischen Zeilenbaus' zu erkennen, vollends aber dessen Herleitung von silbenzählenden orientalischen Vorbildern gelten zu lassen. Diese Gründe und ihre Beweisstücke sind grossenteils schon früher, z. B. in Joh. Huemers wertvollen 'Untersuchungen über den jambischen Dimeter' und 'über die ältesten christlich-lateinischen Hymnen' (Wien 1876 und 1879) beigebracht, seither jedoch im Laufe des Streites nicht immer gebührend gewertet, insbesondere von Meyer wenig oder gar nicht berücksichtigt. Darum und weil es sich hier um den Kern des ganzen rhythmischen Problems, zugleich um das A und O der Meyerschen Theorie und meines Erachtens um ihr $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu\varsigma$ $\psi\epsilon\acute{\omicron}\delta\omicron\varsigma$ handelt, auch unser Endurteil über Wesen und Bedeutung der Dimeter des Auspicius davon wesentlich abhängt, kann ich nicht umhin, jene Gründe auch hier so kurz als möglich, so lang als nötig noch einmal vorzuführen und durch neue Beweisstücke und Folgerungen zu stützen.

Nach Meyers jüngster und kürzester Darstellung der Sache (J. d. A. 223) — am eingehendsten hat er 'über den Ursprung der rhythmischen Dichtung der Lateiner und Griechen' gehandelt in den Abhandl. der K. Bayr. Akad. d. Wissensch. XVI S. 267 ff. (= Gesammelte Abhandl. zur mittellat. Rhythmik Bd. II 1—201) — hätten 'fanatische Christen' im griechischen und lateinischen Okzidente, 'welche besonders die alten heidnischen Dichter hassten, da ihre Formen das Gift des Heidentums, besonders des Götterglaubens leicht in die Seelen der Volksgenossen einflössten', erfahren, 'dass ihre syrischen Glaubensgenossen schöne christliche

Zahl des metrischen Vorbildes herab und zwar dadurch, dass statt des Daktylus an 2. Stelle nur zwei Silben stehen zB. V. 3 *Semperque nate | semper ut est pater* oder V. 48 *Sit sempiterna | virtus quod est Deus*; ferner V. 42. 52. 70. 72.

Dichtungen schrieben, dass aber deren Formen nichts zu tun hatten mit den Formen der gehassten lateinischen Dichter, dagegen wahrscheinlich nicht sehr fern ständen dem Bau der biblischen Psalmen. Neue, die bisherigen Bahnen verlassende Gedanken haben die griechischen und lateinischen Christen im 3. und 4. Jahrhundert viele gefasst; nicht der kühnste wäre der Plan Einiger gewesen, christliche Gedichte nicht in der heidnischen quantifizierenden Form zu schreiben, sondern sich der Form ihrer semitischen Glaubensbrüder zu nähern'. Dies sei zunächst in der Weise versucht, dass man, wie Commodian und Methodius, noch nicht ganz mit der Quantität gebrochen (insbesondere sie im Zeilenschluss beobachtet) hätte; aber schon vor 375 habe ein Grieche Dichtungen Ephrems des Syrers rein silbenzählend übersetzt. Im lateinischen Okzidente sei dann, als in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts der Wortakzent im rhythmischen Satzschluss der Prosa anerkannt wurde, auch die quantifizierende Schlusskadenz von den bisherigen rhythmischen Zeilen abgestreift und an ihre Stelle der in der Prosa herrschende Wortakzent gesetzt. 'So waren im Anfang des 5. Jahrhunderts die beiden Elemente des rhythmischen Zeilenbaus vereinigt, das Silbenzählen und der geregelte Akzentschluss. Woher das Silbenzählen stammte, dessen waren vielleicht schon damals nur Wenige noch sich bewusst (!). Allein die beiden Teile passten jetzt doch gut zusammen. Denn sowohl der Anfang und die Mitte wie das Ende der rhythmischen Zeile wurden wie Prosa mit dem gewöhnlichen Wortakzente betont.'

Gegen diese Meyersche Genesis der Rhythmik im Latein also ist abgesehen von jener Fraglichkeit des Silbenzählens schon bei Commodian, Augustin und dem sogenannten Hilarius, abgesehen ferner davon, dass es noch nicht sicher scheint, ob die Silbenzählung des Bardesanes und seiner Nachfolger wirklich orientalisches Naturgewächs und nicht vielmehr umgekehrt griechischer Import ist (Maas S. 244), folgendes geltend zu machen.

Erstens fehlt uns nicht bloss jedes ausdrückliche Zeugnis, sondern überhaupt jeder Anhalt dafür, dass die eben genannten Lateiner oder irgend einer der späteren Rhythmiker die metrische Form verworfen hätten, weil sie ihnen als heidnisch zuwider gewesen wäre. Im Gegenteil hat die ganz ungeheure Mehrheit der christlichen Dichter dieses und der folgenden Jahrhunderte die angeblich gehassten heidnischen Formen ihrerseits ausschliesslich gepflegt und gerade sie mit dem christlichen Gehalte zu

erfüllen gesucht. Juvencus hat darin seine Evangelienharmonie, Ambrosius seine Hymnen — obwohl gerade er ihren Gesang *secundum morem orientalium partium* einführte (Aug. Conf. XI 7, 15) — Prudentius, Paulinus, Prosper, Claudius Marius Victor e tutti quanti ihre sämtlichen Dichtungen verfasst und in diesen Formen Heidentum und Häresis bekämpft. Sie treten damit, wie zB. das Vorwort des Juvencus zeigt, bewusst als Konkurrenten der heidnischen Meister auf, um sie auf ihrem eigenen Boden mit ihren eigenen Mitteln zu überwinden, just so wie Luther und seine Nachfolger mit ihren geistlichen Liedern die weltlichen 'Buhllieder' zum teil nach denselben Melodien aus dem Munde und dem Herzen des Volkes verdrängen wollten. Und sie haben gerade damit bei den Glaubensgenossen Anerkennung und un-gemeine Verbreitung gefunden. Hingegen werden die Gedichte Commodians überhaupt nur zweimal und sehr abschätzig erwähnt — Gennadius kritisiert sie auf das schärfste als *mediocri sermone quasi versu* und *vili satis et crasso sensu* geschrieben und Papst Gelasius hat sie als apokrypha verworfen — und sie sind dementsprechend ebenso wie die unter Hilarius' Namen gehenden Hymnen nur zufällig in je einer einzigen Handschrift erhalten, während der Psalm des Augustin seine öftere Aufzeichnung sicherlich nur dem grossen Namen seines Urhebers verdankt, denn er hat in dieser formlosen Form auf lange hinaus keine Nachfolge gefunden.

Will man hiergegen einwenden, dass die Praxis der Mehrheit und die nachträgliche Stellungnahme der Kirche — deren Bedarf wie Meyer selbst gelegentlich hervorhebt (J. d. A. 222) 'bis zum Jahre 1000 von der Mehrzahl der Dichter mit quantifizierenden Gedichten befriedigt ist' — noch nichts gegen die Einfälle und Absichten 'Einiger' beweisen könne, so ist das an sich zuzugeben, wenn es auch die angebliche Wirkung solches vereinzelter Vorgehens, nämlich die Entstehung der gesamten lateinischen Rhythmik um so unbegreiflicher erscheinen lässt. Fragen wir nun aber zweitens die 'Einigen' selbst nach ihrem Absehen und dem Grunde, warum sie ihre Gedichte nicht metrisch geschrieben haben, so weiss die einzige Antwort, die uns aber Augustin erteilt, nicht das mindeste davon, dass er aus Hass gegen die heidnischen Formen oder gar 'den ausländischen Silbenzählern zu Liebe die quantifizierenden Füsse aufgab' (J. d. A. 220), sondern weist in ganz anderer Richtung: er habe, sagt Augustin (Retract. I 18 (20)), *volens causam Donatistarum ad ipsius hu-*

*millimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire et eorum, quantum fieri per nos posset, inhaerere memoriae, psalmum, qui cantaretur, ein Lied zum Singen gemacht von der Art, quales abecedarios appellant*¹⁹. *ideo autem non aliquo carminis genere id fieri volui, ne me necessitas metrica ad aliqua verba, quae vulgo minus sunt usitata, compelleret.* Also waltete hier keinerlei Rücksicht auf christliche Poesie im Orient und keine Abneigung gegen heidnische Formen ob, sondern ausschliesslich die Absicht, der niedrigen und ungebildeten heimischen Masse in Ton und Worten etwas ihr Gemässes und Gewohntes zu bieten. Es stimmt dazu aufs beste, wenn Terentianus Maurus in einer, meines Wissens bisher nicht beachteten Stelle V. 297 ff. die, denen er sein Buch widmet, bittet, selbst zu beurteilen, *verba, si . . . fere communis usus et tamen non obvia | carminis servant honorem, non iacentis cantici, | quo supersidens trapeto* (der Mann, der auf der Oelpresse sitzt) *signa gyris temperat.* Die Absicht des Kirchenvaters ist der des Metrikers diametral entgegengesetzt: dieser will den plebejen Ton des *iacens canticum* vermeiden und die vornehme Form des *carmen* bewahren, jener kein *carmen* irgend einer Form, sondern eben ein *iacens canticum* schreiben, um in Ton und Inhalt volkstümlich zu wirken.

Die Existenz solcher volkstümlichen *cantica* im 3. und 4. Jahrhundert bezeugen nun ferner zwei öfter zitierte Stellen: Servius zu Verg. Georg. II 385 '*Versibus incomptis ludunt*' *id est carminibus Saturnio metro compositis, quod ad rhytmum solum vulgares componere consuerunt* (nicht *consuerant*) und Ars Palaemonis de metr. instit. im Maximus Victorinus (Keil VI 206): *Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium.*

Auf diese Stellen vornehmlich gründete sich Ramorinos und anderer Meinung, *verseggiatori di volgo* ständen an der Wiege der rhythmischen Dichtung. Meyer glaubt dies (J. d. A. 216) allen Ernstes damit widerlegen oder doch bei Seite schieben zu können, dass er auf unser deutsches 'sogenanntes' Volkslied exemplifiziert, das 'zum grössten Teile nicht vom Volke gedichtet, sondern nur von ihm' — aus der gebildeten Dichtung — über-

¹⁹ Auch die beiden ersten Hymnen von Arezzo sind, wie der Hymnus des Sedulius *A solis ortis cardine*, Abecedarien.

nommen und verbreitet' sei, und danach überhaupt die Vorstellung von einer ursprünglichen Volksdichtung als veraltet und wissenschaftlich überwunden erscheinen lassen möchte. Wir wollen uns aber doch hüten, aus dem einen falschen Extrem, dass das Volk dichte, in das andere zu verfallen. Man braucht nur eine beliebige Sammlung echter, im Volksmunde lebender Lieder, zB. Lewalters 'Volkslieder in Niederhessen gesammelt' (Kassel 1896) durchzublättern, um sich zu überzeugen, wie noch heute trotz Schulkultur und Gesangvereinen nicht bloss Bildungspoese übernommen, sondern auch im Volke selbst original gedichtet wird. Und dabei haben wir Deutschen des 20. Jahrhunderts eine ungemein reiche volkstümliche und sangbare Kunstlyrik, die in Gesang-, Lieder- und Lesebüchern jedem Dorfkinde zugeführt wird und auch sonst in billigen Drucken selbst den Aermsten erreichbar ist. Was aber sollen die Lateiner des 4. Jahrhunderts auf dem Felde und im Weinberge, in der Werkstatt und der Schenke, bei Tanz und Liebesneckerei gesungen haben, wenn nicht eben *iacentia cantica poetarum vulgarium*? Schwerlich doch die spitzen Finessen der Neoterici oder ein zersungenes carmen des Horatius! Gesungen aber haben sie damals wie heute, wie jedes Volk nicht allein seine Feste und Lustbarkeiten, sondern auch seine schlichtmenschliche Arbeitstätigkeit mit Gesang im Takt regelt und schmückt. Solche Arbeitsrhythmen, dergleichen uns Büchers treffliches Werk in zahllosen Beispielen aller Zeiten und Erdteile, die oben zitierte Stelle des Terentianus Maurus aber ein besonders einleuchtendes lateinisches des 3. Jahrhunderts vorführt, bilden die eine Gruppe des nicht von oben entlehnten, sondern aus der Tiefe wachsenden Volksgesangs. Eine zweite sind die *funebres cantilenae, quas ad rhythmum turba resonat* (Rufin in Amos 5, 16), eine dritte die Tanzlieder der *pro sono cantilenae ad rhythmum pede ferientes* (Schol. zu Hor. Od. I 4, 7). *Canticum saltare* sagt davon Macrobius Sat. II 17, 13. Das Concil. Antissiod. gegen Ende des 6. Jahrhunderts verbot *in ecclesia choros saecularium vel puellarum cantica exercere*. Manche davon werden unter die *obscina et turpea cantica* fallen, welche das Concil. Cabillon. um 650 verdammt. Zu diesen Tanz- und Liebesliedern kommen weiter die Schimpf- und Trutzlieder: *psalterium, quod vulgo dicitur canticum, in alterius infamiam compositum et publice cantatum* (Pauli Sentent. V 4), gleich den Schnadahüpfeln der deutschen Aelpler, die ihnen auch nicht erst Stelzhamer oder Stieler vorgesungen hat, oft Improvisationen, die der Tag schafft und verschlingt. Alles

dies und dergleichen mehr, Wiegenlieder, Kinderreime beim Spiel, Soldatenlieder — alter und neuer, bleibender und mit der Mode oder einzelnen Menschen wieder verschwindender Liederkram, wofür die Bezeichnung *canticum* stehend ist, kann zu einer Zeit, wo sich im Volke das Quantitätsgefühl verdunkelte und verlor — jedenfalls früher als bei den Gebildeten und vollends lange, bevor diese auch für die Kunstichtung die Konsequenz daraus zogen, — schlechterdings nur in einer 'rhythmischen' Form gemacht und gesungen sein. Das ist eigentlich so selbstverständlich, dass es der ausdrücklichen Grammatikerzeugnisse nicht einmal bedürfte, und wiederum ebenso selbstverständlich auch ohne das Zeugnis des Augustin ist es, dass die beginnende geflissentlich volkstümliche geistliche Poesie ihren Rhythmus dem vorhandenen heimischen nachbildete, nicht aber einen fremden dazu einführte oder einschmuggelte, von dem überdies keiner unserer lateinischen Gewährsmänner etwas weiss.

Nur das fragt sich, welches denn nun eigentlich das Prinzip dieses Volksrhythmus gewesen ist. Wir Modernen und zumal wir Deutschen, die wir von je — bis auf die unnatürliche Silbenzählung von den Meistersingern bis Weckherlin — unsern Vers nach dem Wortton geregelt und nach Hebungen gemessen haben, sind von vornherein versucht, eben dies als das allgemein Natürliche anzusehen und es ohne weiteres auf die lateinische Volksrhythmik so zu übertragen, dass wir annehmen möchten, auch in ihr müsse jedesmal, wo der Arm zur Arbeit niederschwang, der Fuss niedersetzte in Schritt und Sprung, beim Tanz, beim Marsch, hinter der Leiche, der Wortakzent in regelmässigem Takte mit dem Versiktus zusammengefallen sein. Dies Vorurteil hat bis auf Meyer, der es stets auf das schärfste bekämpft hat, mehr oder weniger die ganze Rhythmisliteratur beeinflusst, und ich gestehe unumwunden, dass ich ebenfalls durch diesen Irrtum hindurchgegangen bin.

Es ist aber ein Irrtum. Das beweisen nicht so sehr die literarischen Nachbilder von Commodian bis Augustin — bei denen ja Kompromisse mit der quantitierenden Verstechnik denkbar wären — sondern viel sicherer und schlagender die Angaben der Grammatiker über das, was *Metrum* und *Rhythmus* unterscheidet und was beide gemeinsam haben. Ihre Theorie widerstrebt aber gleichermassen, wie der Voraussetzung eines versbildenden Wortakzents, so auch der Meyerschen Lehre von der Silbenzählung als Hauptstück und der andern, man habe den Rhythmus zu lesen

als Prosa nach dem zufälligen Wortakzent mit einer geregelten Schlusskadenz.

Obenan stelle ich die wahrscheinlich früheste, jedenfalls eingehendste und klarste dieser Grammatikerdefinitionen aus der sog. *Ars Palaemonis* (Keil VI 206), die oben schon zum Teil zitiert, hier vollständig eingerückt werden muss: *Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgariarum. Rhythmus ergo in metro non est? Potest esse. Quid ergo distat a metro? Quod rhythmus per se sine metro esse potest, metrum sine rhythmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur: metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatio. Plerumque tamen casu quodam etiam invenies rationem metricam in rhythmo, non artificii observatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente.* Also kein Wort von Silbenzählung, Prosaakzent und Schlusskadenz; vielmehr sieht der Rhythmus dem Metrum völlig ähnlich, hat auch den durchgehenden Takt mit ihm gemein, nur dass dieser nicht durch *ratio* Beobachtung der Quantität und der metrischen Gesetze überhaupt, sondern bloss durch eine *numerosa scansio*, eine Skandierung nach dem Tonfall, wie ihn das Ohr aufnimmt, geregelt wird; wenn er dabei doch häufig mit dem Metrum zusammentrifft, so geschieht das nicht infolge der Beobachtung eines Kunstgesetzes sondern indem Tonfall und Takt von selber dazu führen.

Hiernach hat Leo ('Der saturnische Vers'. Abhandl. der Kgl. Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen. N. F. VIII 5, 1905, S. 7 Anm.) mit Recht das *metrum ad rhythmum solum componere* der Serviusstelle dahin verstanden, dass es heisse: 'Verse machen ohne die Regeln der Verskunst zu beachten, so dass nur der Tonfall herauskommt; dabei braucht der Wortakzent nicht beachtet und die Quantität nicht verletzt zu sein.'

Die beste Bezeugung der Richtigkeit dieser Theorie ist, dass die Praxis der literarischen Rhythmen von Comodian bis Augustin völlig damit übereinstimmt. In dem ersten Hymnus von Arezzo stehen vollkommen metrische Disticha, wie *Felix qui potuit fide | res tantas penitus credulus assequi* neben solchen wie *Quanta est génitus in bona! | Nam constitutus in cunctorum exordia*, in denen sich der Versifex begnügt, bald mit dem Wortakzent, bald gegen ihn und gleichgültig gegen alle *ratio metrica* bloss das Schema des metrischen Tonfalls nachzubilden. Ebenso

verfährt er in den trochäischen Tetrametern des dritten Hymnus: *Gaudet aris, gaudet templis, gaudet sanie victimae* und daneben *Nihil ad salutem restare* (cod. praestare) *spei humanae existimat*. Nicht anders Augustin in seinen Trochäen: *Quos cum traxissent ad litus, tunc coeperunt separare* neben *Propter hos dominus noster voluit nos praemonere*. Und nicht anders schliesslich Commodian in seinen Hexametern: *Quaerunt, quod rapiant aut quorum sanguine vivant* zwischen Versen wie *Nec dabis sanctum tuum interitum quoque videre* oder *Indisciplinati clementiam dei refutant*.

Wie die zufällig metrisch korrekten Verse, so sind auch die völlig rhythmischen nach dem Takte und dem schematischen Tonfall des metrischen Vorbildes gemacht und danach zu lesen, nicht als Prosa nach dem Wortakzent. Nur so ist der *rhythmus* dem *metrum consimilis*, nur so wird die übereinstimmende *modulatio* gewahrt. Zu allem Ueberfluss aber weist darauf der Ausdruck *numerosa scansio*, der, da *scansio* und *scandere* nie etwas anderes heisst, als Abteilen der einzelnen Füsse und *Metra*²⁰, schlechterdings nichts anderes bezeichnen kann, als eine der metrischen analoge durchgehende Gliederung des rhythmischen Verses in entsprechende Teile nach Takt und Tonfall²¹.

Dazu stimmt weiter eine zweite Grammatikerdefinition, die im Wortlaut von der eben behandelten durchaus unabhängig, in der Sache auf dasselbe hinauskommt. Sie steht mit *alii sic* eingeführt in dem Sammelsurium der *Ars Diomedis* (Keil I 473): *Rhythmus est versus imago modulata servans numerum syllabarum positionem saepe sublationemque continens* — so Keil nach dem Puteanus, im Monacensis und Parisinus steht *contempnens*,

²⁰ Terent. Maurus 2193 f. vom Senar: *Sed ter feritur; hinc trimetrus dicitur, | scandendo binos quod pedes coniungimus* und V. 2248: *Heroicus | quare pedes per singulos, at iste* (der jambische Vers) *binos scanditur*.

²¹ Wie die *modulatio*, der gleichmässige Takt, durchweg als das Wesentliche des Rhythmus angesehen wird, ergibt sich aus der Gleichsetzung bei Albinus de orthographia (Keil VII 288) und seinen Ausschreibern: *rhythmus graece, latine modulatio*. In demselben Sinne ist aber *modulari* und *modulatio* zu allen Zeiten häufig gebraucht: so heisst es bei Livius XXXII 37 *virgines sonum vocis pulsu pedum modulantes incesserunt*; bei Plinius Nat. Hist. II 95 werden die schwimmenden "Tanzinseln" *in symphoniae cantu ad ictus modulantium pedum moventur*, bei Ammian XVI 5, 10 die Soldaten angehalten, statt wild drauf los zu laufen, *modulatus incedere per pyrrhichum* u. s. f.

was schliesslich in der Sache auf dasselbe hinausläuft. Hier wird — wenn anders *syllabarum* zu *numerus* gehört und nicht etwa, wie in der weiter unten (S. 92) anzuführenden Stelle des Marius Victorinus (Keil VI 113) zu *positione* — die Silbenzahl erwähnt, aber jedenfalls nicht in dem Sinne, dass Silbenzählen ein neues und charakteristisches Merkmal der rhythmischen Poesie wäre, sondern vielmehr als ein beibehaltenes Stück der als Vorbild anzusehenden metrischen Form; dementsprechend ist natürlich auch *positio* und *sublatio* im quantifizierenden Sinne zu verstehen, so dass sich dieses Schlussstück der Definition ebenfalls inhaltlich mit dem Satzesatz der vorigen deckt.

Andere Definitionen lehnen übrigens auch ein *servare numerum syllabarum* noch ausdrücklich ab. So heisst es bei Marius Victorinus de arte gramm. (Keil VI 41): *Differt autem rhythmus a metro, quod metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis sit; et quod metrum pedum sit quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam; et quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem numquam numero (nämlich syllabarum) circumscribitur. Nam ut volet, protrahit tempora; ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat.* Ich komme auf diesen Satz später noch zurück.

Die Silbenzählung als ein Hauptstück der rhythmischen Dichtung kommt meines Wissens zum ersten Male in einer um Jahrhunderte jüngeren Definition, als alle bisher behandelten, vor, nämlich bei Beda de arte metr. (Keil VII 258), und es ist sehr charakteristisch, wie sie hier eingefügt wird. Beda schreibt nämlich unter Weglassung der katechetischen Formen die wiederholt besprochene Stelle aus der *Ars Palaemonis* nahezu wörtlich aus, einschliesslich des Satzes *ut sunt carmina vulgarium poetarum*, der also auch für seine Zeit noch gilt; nur an Stelle von *numerosa scansione* setzt er *numero syllabarum* ein. Vielleicht ist er äusserlich zu dieser Aenderung dadurch mit veranlasst, dass schon in seiner Vorlage wie in den unsrigen das Wort *scansione* bis zur Unverständlichkeit für ihn verderbt war²². Aber noch der Exzerptor Audax (Keil VII 331) hatte das auch ihm

²² Par. hat *numerus sanxione*, die ed. princ., deren handschriftliche Unterlage verloren ist, *numeri sanxione*. Keils Korrektur des zweiten Wortes ist unzweifelhaft richtig; statt der des ersten könnte man allenfalls auch *numeri* beibehalten.

unverständliche Wort einfach weggelassen und dem Sinne nach gleichbedeutend bloss *numero* geschrieben. Für Beda und seine Zeitgenossen, Iren und Angelsachsen, war also in der Tat die blossе Silbenzählung mit dem Endreim das wesentlichste Stück ihres Rhythmusbegriffes geworden, bis zu dem ganz rohen und bequemen Betriebe, wie ihn Aethilwald in der Briefstelle (Mon. G. H. Epist. III 239) kennzeichnet, auf die sich Meyer (J. d. A. 213) als auf ein Zeugnis der 'frühesten Rhythmiker' beruft: *carmen . . . non pedum mensura elucubratur, sed octonis syllabis in uno quolibet versu compositis una eademque littera comparis linearum tramitibus aptata, cursim calamo perarante caraxatum*. Für das 4. und 5. Jahrhundert haben diese Zeugnisse von anno 700 gar keine Bedeutung; ihr Gegensatz zu denen der älteren Grammatiker beweist nur, dass zwischen beiden Zeitepochen der Rhythmusbegriff und die rhythmischen Formen wesentliche Wandlungen durchgemacht haben.

Ehe wir denen weiter nachgehen, sei der Versuch gewagt, den lateinischen Volksvers²³ noch nach zwei Seiten hin näher zu bestimmen. Erstens: Im alten Saturnier wechselten regelmässig betonte und unbetonte Silben; als Volksvers der folgenden metrischen Zeit erscheint überwiegend (Teuffel II, 3) — wenn auch daneben der vornehme Hexameter nachgemacht wird — der trochäische Tetrameter, so im Kinderspielverse, wie die Zitate der Horazscholien (zu Ep. I 1, 59 — *Rex erit, qui recte faciet, qui non faciet, non erit* — und A. P. 417) bezeugen, und im Soldatenliede, wie die namentlich bei Sueton erhaltenen Spott- und Jubelverse der *carmina triumphalia* zeigen. Dasselbe Mass ist für diese letzteren in die rhythmische Zeit übernommen; das beweist nicht bloss das Lied der Krieger Aurelians bei Vopiscus, sondern auch der Umstand, dass noch der seine Metra stets beziehungsweise wählende Prudentius das Martyrium der beiden Soldaten Emeterius und Chelidonius (Perist. I) eben in diesem Versmass erzählt. Aber auch der Arbeitsrhythmus scheint den gleichen Tonfall bevorzugt zu haben, sonst hätte Terentianus Maurus nicht

²³ Dass wir von ihm, zumal aus der rhythmischen Periode, so wenig Ueberreste haben, sollte doch niemand ernstlich wunder nehmen. Wie wenig wissen und besitzen wir von der ganzen Kunstlyrik zwischen Statius und Ausonius, und wie sollten Grammatiker und Metriker dazu kommen, von dem verachteten Strassensingsang Musterproben und Zitate zu geben! Man denke nur an die Nichtbeachtung des deutschen Volksliedes bis zu Herder und — Nicolai.

gerade im trochäischen Tetrameter sich veranlasst gefühlt, sein *carmen* von dem *iacens canticum* des Mannes auf der Oelpresse so nachdrücklich zu unterscheiden. Und so wird es überhaupt das volkstümlich nächstliegende gewesen und geblieben sein, sonst hätte Augustin es schwerlich ohne weitere Begründung wie etwas Selbstverständliches gewählt, und weiter würde es nicht, quantifizierend und rhythmisch, als das eigentliche Hymnenschema nächst der ambrosianischen Strophe bis ans Ende der römischen Tradition und darüber hinaus ins Mittelalter fortgedauert haben. Der Vers mit jambischem Tonfall, Senar und Dimeter, ist daneben, wie Spottverse und volkstümliche Grabschriften zeigen, ebenfalls schon lange gebraucht, aber erst durch Ambrosius' Vorbild demnächst auch für den Rhythmus an die erste Stelle gerückt worden. Man darf nach alledem schliessen, dass der lateinische Volksvers zu allen Zeiten von Natur 'alternierend' war, wie Maas es für den Dimeter des Auspicus geltend macht, auch ohne ausdrückliche Zeugnisse der Grammatiker, wie das des Marius Victorinus (Keil VI 113): *Nam ut nihil scribere possumus, quod extra numerum litterarum cadat, sic ne loqui quidem aut verbum ullum emittere, quod non in pedes aliquos et in rhythmos incidat, qui alterna syllabarum sublacione et positione continentur.* Deshalb konnte in der Serviusstelle der Volksrhythmus mit dem Saturnier zusammengeworfen werden, deshalb vielleicht heisst Commodians rhythmischer Hexameter bei Gennadius nicht Rhythmus, sondern *quasi versus*, und jedenfalls deshalb konnte noch im 8. Jahrhundert Paulus Albarus in Corduba — ich verdanke die Stelle einer Erwähnung Meyers ('Anfang und Ursprung' etc. S. 278) — seine schauderhaften *versus heroyci* als *metrici* ansehen (*Albarus hec metrica longa per secla reboat*) und von ihrer Höhe mit Verachtung auf die *monstra ritmi* herabzublicken, *quae — segnes herrans flexus — sic rancide sannas | devio mugitu pangit, ut cantica turpet | ecclesiae plevis* (Mon. G. H. Poetae aevi Carol. III 129)²⁴.

²⁴ Der hier betonte Gegensatz zwischen *versus heroyci* und *canticum* berührt sich mit einer merkwürdigen Stelle des Boethius de musica I 12. Da wird von dem Unterschiede der *vox continua* beim Sprechen und Lesen und der *cum intervallo suspensa* beim Singen gehandelt. Dann heisst es: *His (ut Albinus autumat) additur tertia differentia, quae medias voces possit includere; sed — fährt Boethius fort — heroum poemata legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspensio se quiorique modo vocis, ut canticum.* Dürften wir auch hier,

Zweitens: Wie im alten Saturnier einzelne Senkungen unterdrückt werden konnten, andererseits aber einzelne Senkungen auch zweisilbig sein durften, so hat auch wieder der rhythmische Volksvers analoge Freiheiten gehabt über die innere Vokalverschleifung und den Hiatus hinaus. Daher in der früher zitierten Stelle des Marius Victorinus der Satz, dass der Rhythmus *numquam numero (syllabarum) circumscibitur*, daher die ungleiche Silbenzahl sowohl bei Augustin, wie in der ersten Vershälfte der hilarianischen Asklepiadeen, daher endlich und vor allem die Sieben- und Neunsilber in den rhythmischen Ambrosiani, von denen ich gleich noch eingehender zu handeln habe.

Der Volksrhythmus im ambrosianischen Hymnus und die Aufnahme des Wortakzents.

Dieser Volksrhythmus also hat gleichzeitig, während der metrische Dimeterhymnus, wie oben entwickelt, vielfach durch das unbeabsichtigte Eindringen blosser Wortakzente an Stelle der Quantitätslängen in eine rhythmische Form entartete, auch das ambrosianische Schema unmittelbar durch bewusste Nachbildung erobert, wie er es vorher schon mit andern Metren teils getan, teils versucht hatte. Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass es bereits in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts solche rhythmischen Ambrosiani gegeben hat, die nicht verlotterte Metra, sondern dieser Metra selbstwachsene *imagines modulatae* waren. Oft wird im einzelnen Falle nicht zu entscheiden sein, auf welchem dieser beiden Wege der rhythmische Hymnus entstanden ist, aber immer wird man da auf direkte volksmässige Rhythmik schliessen dürfen, wo auch unbetonte kurze Silben an Iktusstellen erscheinen und vollends da, wo die Silbenzahl nicht in allen Versen voll ist.

Denn diese auch gerade in den älteren Hymnen recht häufige, für die silbenzählende Rhythmustheorie unbequeme Erscheinung lässt, soweit ich sehe, keine andere Erklärung zu, als eben die aus der Natur und Praxis der Volksrhythmik. Selbstverständlich ist auch mit der billigen, früher wohl beliebten An-

wie unter *heroum poemata* den Hexameter schlechthin, so unter *canticum* das volksmässige Lied verstehen, so hätten wir eine zeitgenössige Antwort auf die Frage: Wie wurden die rhythmischen Zeilen (um 500) gelesen? Nämlich nicht wie Prosa, sondern *suspensio signiorique modo vocis*, was ja nicht gleich 'schwebende Betonung' zu heissen brauchte, sondern nur 'gehaltener Ton'. Aber leider wird Boethius mit *canticum* Lyrik überhaupt und zwar metrische gemeint haben.

nahme schlechter Ueberlieferung oder Nachlässigkeit der Verfasser nichts zu wollen angesichts der Tatsache, dass gleich der prächtige, sehr alte Hymnus *Rex aeternae domine*, der den Wortakzent nahezu so streng wie Auspicius beobachtet, überall nur mit dieser siebensilbigen Anfangszeile überliefert und eben damit von Cäsarius, Aurelian und Beda zitiert ist. Diese Zeile schützt zwei andere desselben Hymnus: V. 53 *Tu nostrorum pectorum* und 59 *Tu cunctorum merita*. Und so wird man auch in andern älteren Ambrosiani die siebensilbigen Zeilen nicht durch Flickwörter und andere Korrekturen vervollständigen dürfen, sondern sie gelten lassen müssen, wofern nicht der Sinn eine Ergänzung verlangt.

Von da aus gesehen erscheinen ferner die nicht minder häufigen Neunsilber, wie *Osculantes pedes domini* in *Aurora lucis rutilat* oder *Ne praetereat opus Dei* und *Psallamus simul et spiritu* in *Postmatutinis laudibus* (neben dem Siebensilber *Sed oremus sedule*) als volksmässige Freiheiten und nicht mehr als Nachahmungen metrischer Anapäste und Auflösungen. Ja, weiter vorgehend könnte man geneigt sein, Anfänge wie *Mediae noctis tempus est* und *Obviam fit precantibus* als solche mit unterdrückter Vorsilbe und Verschleifung des *i* dem *Rex aeternae domine* an die Seite zu rücken, überhaupt aber in dieser Richtung das Gebiet der 'Taktwechsel' oder Akzentverschiebungen zugunsten des einer freieren Behandlung der Hebungen und Senkungen wesentlich einzuschränken. Doch muss dergleichen füglich anderweitigen besondern Untersuchungen überlassen bleiben: wir sind auf dem Punkte angelangt, wo wir unser eigentliches Ziel wieder fest ins Auge fassen und zum Auspicius und seinen Rhythmen einlenken müssen.

Es kann nicht wunder nehmen, entspricht vielmehr durchaus ähnlichen Vorgängen in andern Literaturen, zB. der Opitzschen Regulierung des deutschen Verses, wenn gegenüber all jener und der früher gekennzeichneten, von dem Metrum herab einreissenden und vom Volksrhythmus heraufdrängenden wirklichen und vermeintlichen Formlosigkeit und Verwilderung sich im Laufe des 5. Jahrhunderts eine Gegenströmung geltend machte, die auch im Rhythmus feste Formen und Regeln in Anlehnung an klare metrische Vorbilder verlangte und selbst beobachtete. Sie kann aus dem gleichen Grunde an mehreren Stellen gleichzeitig hervorgetreten sein; einen besonders günstigen Boden aber musste diese Bildungsreaktion in der höheren Geistlichkeit Gal-

liens finden. Der gallische Episkopat — dem u. a. im 5. Jahrhundert Sidonius, Paulin von Périgueux und Avitus und noch im 6. Arator und Venantius angehörten — zumeist von aristokratischer Herkunft und noch in der alten metrischen Schule gebildet, konnte am ersten den Wunsch, ja das Bedürfnis empfinden, die rhythmische Weise, die sich nicht länger vornehm übersehen, noch zurückdrängen liess, sondern selber hier und dort in den kirchlichen Gebrauch eindrang, wenigstens auf die Stufe einer wohlgeordneten Kunstform zu erheben. Auch Auspicius, der Sprössling eines prätorischen Geschlechts, der in den Lebensjahren etwa mit dem Jahrhundert ging, von Sidonius neben Lupus von Troyes als einer der gelehrtesten Bischöfe des nordwestlichen Gallien gefeiert, wird so empfunden haben.

Für die Form der Reaktion aber musste es entscheidend sein, dass, wie oben eingehend nachgewiesen ist, sich inzwischen der Wortakzent auch in den streng metrischen Hymnen einen breiten Platz erobert hatte und dass eine massgebende Richtung — ich erinnere an Sedulius — hier alle Akzentverschiebung ausser in zweisilbigen Wörtern vermied, auch diese fast nur noch an erster und letzter Versstelle zuliess. Indem die regulierenden Neuerer jetzt diese mit dem Wortakzent einhellig gewordene metrische Form, wie die ältere Rhythmik die bloss quantitierende, vor Augen hatten und diese nun in aller Strenge rhythmisch nachzubilden suchten, wurden sie von selber dazu geführt, den Wortakzent als regelmässigen Ersatz der betonten Länge zu übernehmen und ihn damit geradezu zum Regenten ihres Rhythmus zu machen²⁵.

Ob Auspicius, wie er das Schema für uns am schärfsten

²⁵ Einer anderweitigen Anregung bedurfte dieser in der Betonung streng alternierende Versbau nicht, auch keiner aus dem rhythmischen Urgefühl der Menschheit: stellt er sich doch in seiner Regelmässigkeit und seiner Rückwendung zum metrischen Schema gerade als eine Reaktion der Bildung gegen die volksmässige Wildläufigkeit dar. Etwas von dieser Erkenntnis tritt uns noch daraus entgegen, wenn Beda aO. vom Rhythmus sagt: *Quem vulgares poetae rustice, docti faciunt docte* und als Muster des Letzteren zwei wesentlich nach metrischem Schema und gleichmässig beobachtetem Wortakzente gebaute Hymnen *Res aeterne domine (ad instar iambici metri)* und *Apparebit repentina (ad formam metri trochaici)* anführt, obwohl jener dreimal gegen seine Regel vom *numerus syllabarum* verstösst.

und zweifellosesten in seiner Epistel durchgeführt hat, so auch der erste oder auch nur einer der ersten gewesen ist, die es entwickelt haben, steht dahin und ist gleichgültig. Jedenfalls darf man annehmen, dass es bereits im eigentlichen Hymnus in Gebrauch war, als der alte Herr es geeignet fand, um danach dem jungen, wenn auch bildungseifrigen, doch halbbarbarischen Frankenfürsten, der vielleicht für die pompa des heroischen Verses weniger Verständnis gehabt hätte, seinen Huldigungs- und Vermahnungsbrief zu schreiben. Auch erloschen ist der Typus mit ihm und seiner Zeit keineswegs; das beweist, abgesehen von den andern, zum Teil viel jüngern Strophen, allein schon die Grabchrift aus der Narbonensis von 523; ja, dieser Typus muss zeitweilig sogar einen starken Einfluss wieder auf den gallo-romanischen Volksrhythmus ausgeübt haben, wenn anders die Beobachtung richtig ist, dass noch in der ältesten französischen Dichtung der Achtsilber nicht nur einen, sondern zwei feste Akzente — nämlich einen auf der 4. Silbel — aufweist (Stengel, *Romanische Verslehre in Meyer-Lübkes Grammatik der romanischen Sprachen*. 1900—1905. Bd. II S. 10. 22. 28. 44). Er wird also auch im Hymnus sich neben den andersgearteten weiter gehalten haben, neben der von der Gelehrsamkeit gepflegten ausschliesslich quantitierenden alten Form, neben der quantifizierenden mit gelegentlichen blossen Wortakzenten, neben der mit dem gänzlichen Zerfall des römischen Volkstums erst recht ins Wilde gehenden vulgären rhythmischen und endlich auch noch neben der silbenzählenden der irisch-angelsächsischen Periode.

Diese weitere Entwicklung des rhythmischen Hymnus im Einzelnen weiter zu verfolgen bis eben in die Theorie und Praxis jener Nordländer hinein, ist hier weder der Ort, noch fühle ich mich überhaupt dazu berufen. Nur auf eins darf ich doch vielleicht noch hinweisen, nämlich darauf, dass gerade die seit dem 7. Jahrhundert auf die klösterlichen Ordnungen und die literarische Produktion des ganzen Abendlandes einen so ungemeinen Einfluss übenden Iren keine romanische Volkssprache unter den Füßen hatten, wohl aber ein nationales Idiom, für dessen Vers 'das Prinzip der Silbenzählung allgemein als ausschlaggebend gilt, wie geteilt auch sonst die Meinung über die Rolle, die nebenher dem Wortton zukommt, sein mag' (Stengel aO. II 8).

Damit genug. Mein Absehen ging von vornherein nur darauf hinaus, das Ergebnis meiner vorigen Untersuchung, dass es 'eine frühe Stufe des rhythmischen Hymnus gegeben hat, auf der man

tatsächlich und bewusst nach ganz bestimmten Gesetzen an die Stelle der vom Versakzent getroffenen Silben der quantifizierenden Vorbilder die mit starkem Wortakzent gesprochenen Silben gerückt hat' und dass die Epistel des Auspicius das wichtigste, doch nicht das einzige Zeugnis dieser Stufe ist, — dies Ergebnis noch einmal gegen Meyers wiederholte Kritik und seine wesentlichen Einwürfe sicher zu stellen. Sollte es mir zugleich gelingen sein, zumal in der summarischen Revision der Akten über Silbenzählung oder Volksrhythmus vom Boden der lateinischen Ueberlieferung aus, auch die Hauptfragen des rhythmischen Problems ihrer endlichen Lösung einen Schritt näher zu bringen — um so besser!

Nachschrift. Zwischen dem Abschluss der vorstehenden Arbeit und ihrer Drucklegung ist auch Paul Maas' Antwort auf Meyers zweite Schrift erschienen (Byzant. Zeitschr. XVII 3 u. 4 S. 587—591). Aus dem neuen Material, das er zur Sache beibringt, möchte ich hier zu meinen Ausführungen S. 72 eine auch mir entgangene Stelle des gallischen Grammatikers Virgilius Maro nachtragen über die Oxytonierung zweisilbiger Wörter in der Aussprache des 6. Jahrhunderts (p. 16. Huemer): *Sed nos dicimus, quod rectum esse sentimus, quia non minus secundos pedes reperimus elevari, quam primos, ut egó, amó, docé, audí.* Noch scheiden sich unsere Auffassungen des Rhythmustypus des Auspicius insofern, als Maas den alternierenden Akzent desselben nicht als Parallelerscheinung zu quantifizierenden Vorbildern ansieht, sondern allein auf das Streben nach einem besondern Rhythmus zurückführt. Im übrigen freue ich mich, mit ihm in einer Reihe der wesentlichsten Punkte zusammengetroffen zu sein, insbesondere auch in der scharfen Scheidung des älteren 'kontinentalen' Rhythmus von dem 'insularen' der Iren und Angelsachsen.

Wolfenbüttel.

Wilhelm Brandes.