Wie Dantes Vers entstand

Autor(en): **Spoerri, Theophil**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **2 (1937)**

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-4582

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Wie Dantes Vers entstand

Meinem Lehrer, Prof. K. Jaberg
zum 60. Geburtstag in dankbarer
Ergebenheit.

Ein Amerikaner verfiel neulich auf den Gedanken, eine Umfrage darüber anzustellen, welches die schönste Stelle in Dantes Werk sei. Was an den Antworten auffällt, die er von beinahe 400 Persönlichkeiten der alten und neuen Welt erhielt, ist ihre unglaubliche Mannigfaltigkeit. Wir greifen nur zwei heraus: Mussolini hat einen faustischen Vers aus dem Abenteuer des Odysseus gewählt:

« Dei remi facemmo ali al folle volo... »

'Die Ruder machten wir zu Flügeln des tollen Fluges...'
(Inf. XXVI, 125)

Seine Biographin Margarita Sarfatti dagegen hat aus dem Paradiso (XXIII) die Terzine herausgehoben, die aus den durchsichtigsten hellsten Klängen gesponnen zu sein scheint:

« Quale nei plenilunii sereni
Trivïa ride tra le ninfe eterne... »

'Wie Luna in den heitren Vollmondstunden
Lacht bei den ewigen Nymphen...'
(Stephan George)

Welches aber ist der Vers, der die meisten Stimmen auf sich vereinigte? Nicht die leidenschaftlich bebenden Worte Francescas oder Ugolinos, noch der Heimwehgesang aus dem Purgatorio, noch der gewaltige Ausklang, der die Sonne und Sterne bewegende Liebe besingt; sie alle blieben zurück hinter einem Vers aus dem dritten Gesang des Paradiso, in dessen weitem

Wellenschlag die ganze Friedens- und Gottes-Sehnsucht dieser Zeit mitzuschwingen scheint:

« In la Sua volontate è nostra pace:
Ell' è quel mare, al qual tutto si move... »

'In Seinem Willen ruht unser Friede
Er ist das Meer, dem alles zuströmt...'

Wenn wir alle diese und die andern Wunder der Danteschen Poesie überdenken, so überfällt uns ein Staunen vor der Kraft eines solchen Dichters, zugleich aber die Verwunderung darüber, daß ihm zu seiner Zeit ein Versmaß zur Verfügung stand, das diese unendlichen Möglichkeiten in sich barg — und um so mehr wächst unser Staunen, wenn wir die Tatsache beachten, daß der Vers, der hier an der Schwelle der italienischen Literatur auftaucht, durch alle Jahrhunderte bis zum heutigen Tage unverändert der Grundvers blieb, in dem alle die Großen ihre ureigenste Lebensmelodie gesungen haben — und was für Melodien! wenn wir bloß an Petrarca, Ariost, Tasso und Leopardi denken. Und um so auffälliger wird dieser Tatbestand, wenn wir sehen, daß im Nachbarlande Frankreich der gleiche Vers zuerst auch eine so große Verbreitung findet, daß er «vers commun» heißt, dann aber durch einen andern, den Alexandriner, fast völlig verdrängt wird.

Das mag unsere Aufmerksamkeit lenken auf die besondere Struktur dieses Verses. Während der französische Zehnsilber, der dem italienischen Elfsilber entspricht, durchgehend nach der vierten Silbe einen starken Einschnitt hat, ist der Endecasillabo aus einem Guß und kann den ersten Hauptakzent auf der vierten oder sechsten Silbe tragen, so daß Verse mit steilem Anstieg und langsamerem Abfall (a-minori-Verse) und solche mit langsamem Anstieg und steilem Abfall (a-maiori-Verse) in freiem Wechsel einander folgen. Auch sonst sind die reichsten Variationen möglich. Ein moderner Metriker hat ausgerechnet, wie viele Kombinationen der italienische Elfsilber zuläßt, er ist auf die phantastische Zahl 828 gekommen. Ist es nicht als ob sich die Gestalt und die Art des Italieners in seinem Grundvers spiegelte, in dieser gedrungenen Kürze, in dieser Beweglichkeit, in dieser

wechselnden und starken Betonung? Et sic — sagt Dante im *De Vulgari Eloquentia* (II, V) — endecasillabum videtur esse superbissimum carmen.

I.

Und nun die Frage: Wie entstand dieser Vers? Wenn man zu dem goldenen Buch des romanischen Philologen, zu Gröbers *Grundriß*, greift, dann sieht man in Stengels *Romanischer Verslehre*, wie problematisch die Situation ist. Es handelt sich nicht nur darum zu erklären, wie diese besondere Zusammenstellung von Silben entstanden ist, sondern wie aus dem antiken silbenmessenden Versbau der moderne sinnbetonende, silbenwägende sich entwickelt. Stengel weiß sich nicht anders zu helfen, als den gespenstigen Saturnier aus der lateinischen Frühzeit herauf zu beschwören, den er zum Stammvater aller romanischen Verse erklärt. Dieser Saturnier hat eine Zeitlang derart in den Köpfen der Philologen gespukt, daß nach d'Ovidio's grimmigem Wort der gewöhnliche Mensch schließlich glauben mußte, die alten Lateiner, wenn sie gähnten oder niesten, es nicht anders hätten tun können, als im saturnischen Rhythmus.

Diesen und andern klassischen Ableitungsversuchen gegenüber steht die Theorie von der volkstümlichen Herkunft der modernen Verse, die neuerdings wieder Paul Verrier in den gewichtigen Bänden seines *Vers français* (Paris 1931) verfochten hat. Nach ihm sind die Versformen die gleichen unterirdischen Wege gegangen wie die Sprachformen, sie sind hinabgesunken in die mündliche Überlieferung des Volkes und haben sich dort weiter entwickelt, bis sie wieder in spätern Jahrhunderten durch schriftliche Fixierung ins Licht der Geschichte traten und von der kulturschaffenden Oberschicht zu neuem Leben erweckt wurden. Daß das Volk zu allen Zeiten gesungen und getanzt hat, das wird wohl niemand bezweifeln. Zudem haben wir schon aus den frühesten Jahrhunderten Zeugnisse, die auf spezifische Formen der Volkspoesie hinweisen. Diese Theorie hat aber heute unter den Gelehrten einen schweren Stand. Als « romantische Utopie, an die heute niemand mehr glaube », bezeichnet sie Philipp August Becker. Auch die germanische Forschung ist zur

gleichen ablehnenden Haltung gelangt. So sagt John Meier in seinem grundlegenden Werk *Kunstlieder im Volksmunde* (Halle 1906): « Das Volk spielt niemals eine führende Rolle in der geistigen Entwickelung; niemals werden von ihm schöpferisch neue Formen gefunden . . ., immer übernimmt es von den höheren Ständen Technik und Gehalt » — und H. Neumann spricht in den *Grundzügen der deutschen Volkskunde* (Leipzig 1922) das apodiktische Urteil aus: « Das Volk produziert nicht, es reproduziert. »

Solche extreme Formulierungen sind immer gefährlich. Es könnte doch sein, daß die elementaren Formen und Motive der Volkspoesie eine regulierende Wirkung auf die Kunstdichtung ausgeübt hätten, und zwar so, daß die volkstümlichen Maße den Dichter bewußt oder unbewußt in seinem Schaffen beeinflußten, und anderseits daß die Resonanz, die gewisse Dichtungen im Volke gefunden hat, weil sie seinem Empfinden entgegen kam, eine weitgehende Auslese bewirkten. Darum gilt es, sich nicht einseitig zu entscheiden für Volksdichtung oder Kunstpoesie, sondern für das Zusammenspiel der verschiedenen Schichten ein immer wachsameres Ohr zu bekommen.

Aber das ist klar: weder von der klassisch-antiken noch von der populären Poesie aus finden wir einen Zugang zum Vers Dantes. Wo geht denn der Weg durch?

Es ist eine für die Wissenschaftsgeschichte höchst bedeutsame Tatsache, daß dieser Weg so spät entdeckt wurde, und daß romantische Spekulation einerseits und antireligiöses Ressentiment anderseits den Blick der Forscher so getrübt hat, daß sie das Zwischenglied nicht sahen, das unmittelbar vor Augen liegt: die liturgische Poesie des christlichen Mittelalters.

Auf diese Bahn geriet wie von ungefähr am Ende des letzten Jahrhunderts d'Ovidio, als ein harmloser Artikel über metrische Fragen unversehens unter seinen Händen anschwoll zu einem monumentalen Essai: *Sull'Origine dei versi italiani* (Giornale stor. della lett. it. 1892; endgültige Fassung in *Versificazione romanza*. Opere di Fr. d'Ovidio IX, Napoli 1932). Weder d'Ovidio selber noch sein früh verstorbener Jünger John Schmitt (*La metrica di Frà Jacopone*, *SM* 1905, 513 ss.) haben die letzten

Konsequenzen aus dieser Entdeckung gezogen, sondern der von ihnen unabhängige Altmeister der romanischen Philologie Philipp August Becker, der, frühere Ansätze wieder aufnehmend, in jüngster Zeit Schlag auf Schlag seine klassisch zu nennenden Studien publiziert hat, unter denen vor allem hervorragt der Salzburger Vortrag *Vom christlichen Hymnus zum Minnegesang* (*Hist. Jahrb. d. Görres-Gesellsch. 52*, 1 ss.) und die Abhandlung *Über die Anfänge der romanischen Verskunst* (*ZFSL 56*, 257 ss.). Was die Position Beckers in besonderem Maße verstärkt, ist nebst seiner fabelhaften Vertrautheit mit der christlichen Hymnologie seine Verankerung in der mittellateinischen Philologenschule, vor allem vertreten durch die *Gesammelten Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik* Wilhelm Meyers (Berlin 1905). In diesem Zusammenhange sei auch hingewiesen auf die Sequenzenforschungen Jacques Handschins, auf die Martialstudien H. Spankes und auf die synthetische Skizze Samuel Singers: *Die religiöse Lyrik des Mittelalters* (Bern 1933).

Hier ist nun in ihrer ganzen Breite und Länge die Brücke sichtbar, die von der antiken zur modernen Poesie führt. In der liturgischen Poesie des Mittelalters spielt sich vor unserem Auge der ganze Vorgang ab, den die Gelehrten mühsam zu rekonstruieren versuchten: Der Übergang von der silbenmessenden zur silbenwägenden Betonung, das Auftauchen des Reims, die Entstehung der einzelnen Versmaße und Strophenformen.

Wir können die ganze Entwicklung am besten übersehen, wenn wir die formenden Grundkräfte ins Auge fassen und feststellen, daß es schließlich um den Kampf und Ausgleich zweier Prinzipien ging: des statischen Prinzips, das an den antiken Maßen festhaltend, sich im Hymnus verkörpert, und des dynamischen Prinzips, das, vom Geist der Musik beseelt, in der Sequenz durchbricht, beide sich vermählend in der jüngern Sequenz, die in ihrer zugleich gelockerten und gebundenen Form die eigentliche Keimzelle der modernen Poesie geworden ist.

Der Vater des Hymnus ist der heilige Ambrosius, der im Kampf gegen den arianischen Gegenbischof Auxentius zu Ostern

388, als es galt, die bedrängte Kirche Tag und Nacht mit betendem und singendem Volk zu füllen, das strophische Kirchenlied einführte. Die Wirkung war großartig. Ambrosius bezeugt es selber in seiner Predigt gegen Auxentius: « Man sagt, daß das Volk durch den Gesang meiner Hymnen verführt werde. Jawohl, das gebe ich zu, es ist ein großer Zauber (*carmen* bedeutet zugleich Lied und Zauber); einen mächtigern gibt es nicht » (nach Becker zitiert). Wir haben hier ein erstes Beispiel vom Zusammenwirken des geistig Schaffenden und des Volkes. Ambrosius hat seine Strophe, den vierzeiligen jambischen Achtsilber, in Anlehnung an ein populäres Versmaß geschaffen. Das wurde nun das Grundmaß der kirchlichen Hymne. Zwei Drittel der Hymnen des römischen Breviers weisen diese monumental einfache Form auf, die zugleich zur verbreitetsten Form des Volksliedes geworden ist.

« Aeterne rerum conditor
Noctem diemque qui regis
Ut temporum das tempora
Ut alleves fastidium. »

'Gründer des Alls, urewiger,
der Tag und Nächten überherrscht
und planvoll zeitet Zeit um Zeit,
Abwehr verdroßnen Einerleis!'
(Übersetzung von H. Rosenberg, zitiert von S. Singer)

Ein zweiter Hymnenvers, der in der Folge größte Bedeutung gewann, wurde zur Merowingerzeit eingeführt von Venantius Fortunatus, einem Ravennaten, der um 600 als Bischof von Poitiers gestorben ist — nach Becker: « das letzte große Formtalent des alternden Abendlandes », nach Wilhelm Meyer: « der erste Dichter des Mittelalters ». In seinem majestätischen Kreuzhymnus:

« Pange lingua gloriosi laurea certaminis . . . »

'Singe Zunge des erhabenen Gotteskampfes Waffengang . . .'
(Übersetzung von Fr. Wolters, zitiert von O. Hellinghaus, *Die kirchlichen Hymnen und Sequenzen*, München 1926)

hat er den Bühnenvers der alten Komiker aufgenommen, der aber als Marschvers der römischen Legionen und auch sonst im Volk weiter geklungen hat und bis heute ein Lieblingsvers des Volksliedes geblieben ist. Uns ist der große Rhythmus des trochäischen Fünfzehnsilbers vertraut aus Joseph Haydns Kaiserhymne.

Als unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern die klassische Kunstdichtung eine Nachblüte erlebte, kam neben den zwei genannten Maßen noch ein drittes auf, das für die romanische Versgeschichte besonders bedeutsam werden sollte: die sapphische Strophe. Dem Geschichtsschreiber Paulus Diakonus wird der bekannte Hymnus auf den heiligen Johannes den Täufer zugeschrieben:

«Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum
Solve polluti labii reatum,
Sancte Joannes!»

'Daß wir Knechte hell mit gelöster Zunge
Wunder und Gewalt deiner Taten preisen,
Nimm die schwere Schuld von befleckter Lippe,
Heiliger Johannes!'
(Übersetzung von Fr. Wolters, zitiert von Hellinghaus)

Wenn wir auf die Geschichte des Hymnus zurückblicken, so fällt uns auf, wie zäh die antiken Maße sich erhalten haben. In den benediktinischen Hymnaren sind sie fast unversehrt durch die Stürme der Völkerwanderung hindurch gerettet worden. Da und dort allerdings, zuerst in Gallien, tauchen Verse auf, die nicht mehr metrisch gebaut sind; doch muß man in diesen vereinzelten Formen mehr ein Abbröckeln des Alten als ein Heraufsteigen des Neuen sehen. Der eigentliche Angriff kommt nicht aus einem Nachlassen des Formgefühls, sondern aus dem Ansturm einer neuen Formgesinnung.

Im Zentrum der Liturgie hat sich das Neue vorbereitet. Der eigentliche Grundstock des Gottesdienstes waren von jeher die Psalmen und Cantica des Alten und Neuen Testaments gewesen. Nach der strengen Regel sollten nur biblische Texte im Gottes-

dienst Verwendung finden. Der Vortrag der Psalmen geschah aber in völliger Unterwerfung unter den Text. Hier waltete von vornherein die Sinnbetonung. Auch als die musikalische Ausgestaltung überhand nahm, blieben Rhythmus und Melodie im Dienste des Wortes. Es entstand aus dieser gottesdienstlichen Tradition die wunderbare Vermählung von Sprechen und Singen, die ihre höchste Form im gregorianischen Gesang fand. Das 6. Jahrhundert, das die Schätze der Antike in großen Sammelwerken an das Mittelalter überliefert — den *Corpus iuris* des Justinian, die Grammatik des Priscian, die Kompilationen Cassiodors, die Kommentare des Boethius, die Anthologien griechischer und römischer Kleinkunst — dieses Jahrhundert des Übergangs und der Vermittlung hat auch die Reform Gregors des Großen erlebt. Gregor I. ist weniger ein schöpferisches als ein ordnendes Genie. Der Geist Roms greift durch ihn in die Liturgie ein. Er sichtet, schlichtet, beschneidet, ergänzt, vervollkommnet und schafft so das liturgische Urmaß, das bis auf den heutigen Tag im gregorianischen Gesang verkörpert ist, und dessen Ableger wir im modernen Rezitativ finden. Da infolge der Zerstörung von Monte Cassino 580 die Benediktiner sich auch in Rom ansiedeln, entsteht eine Verschmelzung des weltlich-kirchlichen und mönchischen Gebrauchs zum einheitlichen Ordo Romanus, der schließlich die ganze abendländische Kirche erobert. Die von Gregor gegründete Schola cantorum blieb der immer lebendige Ausgangspunkt dieser Expansion. Unter den Karolingern wurde die römische Singweise auch im Norden eingeführt. Den Anstoß dazu gab 753 die Reise des Papstes Stephan II. nach Frankreich, wo er Pippin und seine Söhne zu Königen salbte. Die königlichen Palastkapellen wurden zu Pflanzstätten der neuen Psalmodie. Und was Pippin angebahnt hatte, führte sein Sohn Karl der Große mit bewußter Konsequenz durch.

Damit hat nun das sinnbetonende Prinzip über die messende das Übergewicht erhalten. Gewaltig verstärkt wird diese Tendenz durch die Musik. Sie durchbricht an gewissen Stellen die Schranken des liturgischen Wortes und schafft sich aus ihrem eigenen Geiste ein neues Ausdrucksmittel. Vor allem im Halleluja

der Messe brach das Gefühl des Jubels in lange Tonreihen aus. Es ist der gleiche Vorgang wie in unserm Jodeln, wo allerdings nicht religiöse Ergriffenheit, sondern die Begeisterung des Naturerlebnisses der Anlaß des Überbordens ist. Das Wort reicht nicht aus zum Ausdruck des Gefühlten, und in einer Art verzückten Zungenredens werden sinnlose Silben wie juvivallera, holi holi ho und so weiter herausgeschmettert. Die kirchlichen Jubelmelodien konnten sehr kompliziert und ausgedehnt sein, und so stellte sich das Bedürfnis ein, zur Stützung des Gedächtnisses den Tönen Worte zu unterlegen. So soll die Sequenz entstanden sein nach dem treuherzigen Bericht des genialen Notker Balbulus, unter dessen Pflege sie ihre volle Blüte entfaltete. Ob sie sich wirklich auf diese Weise entwickelt hat, oder von weiter her kommt, wie es die Forschungen Handschins ahnen lassen, so ist auf alle Fälle sicher, daß das Bestimmende am ganzen Vorgang die Musik ist. Sie hat der neuen Formgesinnung die Bahn gebrochen. Das Sequenzendichten hat nach Wilhelm Meyers charakteristischem Ausspruch die «Volksdichtung aus der klassistischen Zwangsjacke und aus dem dürftigen rhythmischen Gewande der Karolingerzeit befreit, zu dem Urgeschehen aller dichterischen Schönheit, zur Musik zurückgeführt und so eine freie naturgemäße Entwicklung der mittelalterlichen Dichtung ermöglicht... Mit der Schöpfung der Sequenz hat die Dichtkunst den größten und wichtigsten Schritt getan, den sie überhaupt im Mittelalter getan hat».

Diese ganze Entwicklung, die hier nur in großen Zügen skizziert werden konnte, unter Weglassung eines andern liturgischen Einschubes, des Tropus, aus dem das geistliche Drama erwuchs, wirkte sich am stärksten im Norden aus. Handschin hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese Durchbruchstellen auch das Eingangstor für die weltliche Musik, die Spielmannskunst waren. Auch hier ist zu sehen, wie bei allen wichtigen Etappen das Volk entscheidend mitbeteiligt ist.

Ein Zeugnis für den Sieg der Sequenz über den Hymnus ist das älteste romanische Gedicht, die Eulalia-Sequenz, die in den letzten Jahrzehnten des 9. Jahrhunderts im Kloster St. Amand in Flandern als freie Nachdichtung einer lateinischen Sequenz

entstand. Aber diese Sequenz blieb vereinzelt. Die Sequenz allein mit ihren ständig wechselnden Parallelversen ist nicht tragfähig genug, um die Basis der neuen Poesie zu werden.

Wir sehen in der Folgezeit, wie die verschiedenen Formprinzipien miteinander im Kampfe liegen. Das mönchische Reformzeitalter, das unter dem Zeichen von Cluny steht, ist den Sequenzen nicht hold, die Abtei und ihr Anhang pflegt den Hymnus mit Eifer und stellt ihn gerne in den Dienst der Heiligenverehrung. Typische Erzeugnisse dieser Bestrebungen sind die romanischen Gedichte dieser Zeit: Die Passion (vor 1000) und Leodegar (nach 1000). Es sind Verserzählungen in Hymnenform, die auf den ambrosianischen Achtsilber zurückgehen aber schon ganz unter dem Einfluß der neuen Betonung stehen. Hier kommt sogar Becker nicht aus ohne den Einfluß einer «eingewurzelten Singgewohnheit des ungeschulten Volkes». Ebenfalls «ein Geisteskind des Zeitalters der Weltentsagung und Weltflucht» (Becker) ist das Alexiuslied, das um 1050 gedichtet wurde, und in dem wir schon den epischen Zehnsilber finden mit der festen Pause nach der vierten Silbe. Das ist der mittelalterliche Grundvers, der Vater oder Bruder des Endecasillabo.

Wir stehen vor dem Höhepunkt der Entwicklung. Nachdem der Kampf zwischen Hymnus und Sequenz unentschieden hin und her gewogt hat, kommt es im nun anbrechenden großen Zeitalter der Kreuzzüge zur Vereinigung der Gegensätze in der jüngern Sequenz. Diese gegen den Ausgang des 11. Jahrhunderts aufkommende Form, in der nun der Reim eine bestimmende Rolle spielt, nachdem er vorher gelegentlich aufgetaucht war, behält die Beweglichkeit der alten Sequenz bei, verbindet sie aber mit den festen Maßen der hymnischen Strophik — dem ambrosianischen Achtsilber, den Teilversen des trochäischen Fünfzehnsilbers und dem neuen Zehnsilber. Es braucht nur noch die entscheidende Tat eines einzelnen Mannes, des zu seiner Zeit «kühnsten und genialsten Schöpfergeistes auf dem Gebiet der rhythmischen Formkunst» (Becker): Petrus Abaelardus, der in seinen kunstreichen sequenzenartigen Planctus Kurzverse im Tanzrhythmus souverän durcheinander spielen läßt; und nun ist der Bann der Tradition gebrochen, und der Weg steht

offen für die persönlich gestalteten Formspiele. Von nun an gilt das Prinzip der « Novitas »: jede neue Dichtung soll ihre eigene neue Form bekommen. Die geistliche Poesie strebt ihrem Gipfel zu, den sie in Adam von Sankt Victor erreicht; man hat ihn den « Schiller des Mittelalters » genannt; ja es gibt solche die ihn für den größten religiösen Lyriker aller Zeiten erklären.

Doch wir können dieses Geleise verlassen. Schon ist der Funke auf die junge romanische Dichtung übergesprungen. Noch vor Abelard hat der älteste Troubadour Graf Wilhelm VII. von Poitiers, als Herzog der Guyenne, der IX. (1071–1127), die jüngere Sequenz auf die provenzalische Poesie übertragen, und zur gleichen Zeit entsteht im Norden das größte nationale Epos: Das Rolandslied, das den epischen Zehnsilber des Alexiusliedes endgültig einbürgert.

Wir können der Frage nicht mehr ausweichen, wie sich der Vers Dantes aus dem Bisherigen entwickelt hat. Die Antwort ist nicht so leicht zu geben, wie es nach dem Reichtum der aufgedeckten Möglichkeiten scheinen möchte. Da ist zuerst die chronologische Schwierigkeit. Die ersten literarischen Endecasillabi tauchen erst ein volles Jahrhundert nach dem Zeitpunkt auf, den wir jetzt mit den Provenzalen erreicht haben. Etwa um 1230 mögen die Sonette des Notars Giacomo da Lentino gedichtet worden sein. Es gehen also 100 Jahre der stärksten Beeinflussung durch französische und provenzalische Poesie voraus.

Dazu kommen noch die metrischen Schwierigkeiten. D'Ovidio greift aus der liturgischen Tradition den sapphischen Vers heraus. Der Anfangsvers des bekannten Täufer-Hymnus:

Ut quéant láxis resonáre fíbris

hallt wider in Dantes:

O pádre nóstro che ne' ciéli stái;

während der zweite Vers:

Míra gestórum fámuli tuórum

seine genaue Entsprechung findet in

Vérgine mádre, fíglia del tuo fíglio, usw.

D'Ovidio ist sich bewußt, daß man mit einer französisch-provenzalischen Tradition rechnen muß. Er stellt sich die Entwicklung

folgendermaßen vor: Sowohl der italienische, als der französische Vers gehen auf eine sapphische Vorstufe zurück, die sich im Französischen, unter dem Einfluß des Sprachgeistes stärker und regelmäßiger gliedern mußte, während der italienische Vers normalerweise dem lateinischen näher geblieben ist und den sapphischen Tonfall beibehalten hat. Ein Zeugnis für diese von d'Ovidio vorausgesetzten unterirdischen Vorbereitung des Endecasillabo könnte man in der jetzt verschwundenen vierzeiligen Mosaikinschrift am Chorbogen des Domes von Ferrara sehen, in der das Jahr der Entstehung und der Name des Stifters und des Künstlers genannt werden:

Li mile cento trenta cenqe nato
Fo questo templo a san gogio donato
Da glelmo ciptadin per so amore,
E mea fo l'opra nicolao scolptore.

Auffällig ist, daß der zweite und dritte Vers schon genau die zwei Hauptformen des Endecasillabo wiedergeben, den a-minori- und a-maiori-Vers — 100 Jahre vor dem Erscheinen der ersten literarischen Endecasillabi!

Philipp August Becker, der nach dem Grundsatz: Quod non est in actis, non est in mundo, die unbezeugten Vorbereitungen ausschließt, kann schon aus chronologischen Gründen einer Herleitung aus dem sapphischen Verse nicht zustimmen; auch metrisch geht die Ableitung nicht, sobald wir den französischen Vers zum Ausgangspunkt nehmen. Der ferraresische Vierzeiler ist für ihn ein Zufallsprodukt; der Bildhauer Nikolaus, dem wir wahrscheinlich auch die Reliefgestalten der beiden Karlshelden Roland und Olivier am Portal des Doms von Verona verdanken, hat das Rolandslied gekannt und von sich aus nach dem gleichen Maß, aber mit italienischer Betonung diese Verse gemacht. Den Zehnsilber des Alexiusliedes, den Becker zum Ausgangspunkt der ganzen vulgärsprachlichen Entwicklung nimmt, führt er auf den alkäischen Elfsilber der Hymnenpoesie zurück. Dies geschieht allerdings auf einer so schmalen Brücke, daß er selber über diesen gebrechlichen Zusammenhang in Staunen gerät. « Hier », ruft er aus, « greifen wir das Einmalige in seiner ewigen Bedeutung mit Händen. »

Man kann an dieser so wichtigen Stelle der ganzen Ableitung nicht anders als nachdenklich werden, wenn man feststellt, daß der Forscher, gerade weil der historische Faden so dünn ist, dem Dichter größere Originalität und Initiative zusprechen muß. Das heißt also, daß die schöpferische Ursprünglichkeit umgekehrt proportional ist zur Wirksamkeit der historischen Tradition, was weiter zur Folge hat, daß man als Forscher nicht weiß, ob man sich freuen muß über einen zwingenden historischen Zusammenhang und dann als Mensch trauern über die mangelnde Frische des Dichters oder im andern Falle als fühlendes Herz sich ergötzen am Einmaligen einer geschaffenen Form und dann eben als Historiker betrübt sein über die mangelnde geschichtliche Begründung.

Hier sind wir auf eine methodische Grundfrage gestoßen, deren Bedeutung das angeschnittene Problem weit überragt, und die auf dem Boden der bloß formalen Betrachtung nicht zu lösen ist; sie zwingt uns in ein weiteres Feld hinaus zu treten.

II.

Wir haben bis jetzt getan, als ob ein Vers bloß aus Silben und Akzenten bestünde; aber alles das ist nur der Klangleib des Wortes, und das Wort selber ist der Leib des Sinnes. Wenn uns klar geworden ist, wie einzig wichtig die mittelalterliche Liturgie für die Entstehung des modernen Verses ist, so müssen wir im gleichen Augenblick sehen, daß es nicht gleichgültig ist, was für Inhalte in diesen Versen weiter gegeben wurden. Der Inhalt, den die Liturgie durch die dunkeln Jahrhunderte des Mittelalters getragen hat, ist ganz einfach der christliche Glaube. Was diese Botschaft heraushebt aus allen religiösen Verkündigungen, ist die Richtung, die sie angibt. Alle andern Religionen haben die Richtung von der Welt weg hin zu Gott — durch Lösung vom Fleisch, Reinigung und Emporentwicklung des Geistes. Diese Botschaft kündet den umgekehrten Weg an: « Das Reich Gottes ist nahe herbeigekommen » — « das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns ». Nicht von der Welt weg sondern zur Welt hin geht die Bewegung. Darum setzt mit dem Leben, Sterben und Auferstehen Christi ein welt-

historischer Prozeß ein, der das gesamte Dasein der Menschen und Völker in seine Bewegung hineinzieht. Wir können hier nur auf die wichtigsten Stufen dieser Verwirklichung hinweisen. Die Entwicklung bildet eine Woge beginnend mit der revolutionären Auflockerung der ersten Zeit, aufsteigend in allerlei Vermittlungsformen bis zum Höhepunkt: der einheitlichen organisch-hierarchischen Ordnung des Hochmittelalters, hernach abfallend ins Dämonische und auslaufend im profan Bürgerlichen.

Das neue Leben setzt sich zuerst mit einer ungeheuren Dynamik durch gegenüber dem Alten. Es wandelt einzelne Menschen vollständig um und läßt sie zusammenwachsen in Zellen, die sich über die ganze Welt verbreiten. Das alles geschieht in einer Atmosphäre von apokalyptischer Geladenheit. « Das Alte ist vergangen; siehe, es ist alles neu geworden ». Der Akzent kann mehr auf der dunkeln Seite des Alten ruhen, das vom neuen Leben aus radikal verneint wird oder auf der hellen Seite des Neuen: ein neues Zeitalter ist im Anbruch, es geschehenWunder und Zeichen. Die Formen, die in diesem Stadium entstehen, sind primitiv aber von quellfrischer Ursprünglichkeit, alles bleibt noch in der Sphäre des Persönlichen. Die Systeme und Institutionen werden mit Mißtrauen abgelehnt. Das Dasein ist durchtränkt von der Fülle des gegenwärtigen Lebens. Das Abendmahl ist ein wirkliches Mahl; es bedeutet nicht sondern ist Anwesenheit Christi. Es wird kein Unterschied gemacht zwischen der Sphäre des Glaubens und des alltäglichen Lebens. Alles geschieht unter der Kategorie der « Nähe » und bekommt von daher eine überwältigende Wirklichkeitsbetonung. Das ist die erste Stufe, die man die revolutionär-endzeitliche nennen könnte. Es ist klar, daß alle übrigen Stufen nur insofern lebendig sind, als sie sich ständig im Zusammenhang mit diesem revolutionären Kerngeschehen halten.

Die zweite Stufe ist die vermittelnde. Es ist das gefährliche Stadium der Auseinandersetzung mit den Weltmächten. Es ist die Zeit der Spannungen, Scheidungen, Anpassungen, Kompromisse, Scheinlösungen, Vermischungen. Die drei typischen Erscheinungen dieser Zeit sind der Spiritualismus, die Magie und die Mystik.

Der Spiritualismus, verstärkt durch die neuplatonische und stoische Philosophie, ist die Überbetonung des Geistigen unter Mißachtung des Fleisches, die entstand als Gegensatz zu der profanen Überbetonung des Fleisches unter Mißachtung des Geistes.

Aus der Zeit des Frühkatholizismus, der das spirituelle Prinzip gegen die üppig wuchernde Fleischlichkeit der zerfallenden Antike zu verteidigen hatte, haftet diese Überbetonung des Geistigen bis auf unsere Tage dem Religiösen an — etwas Asketisch-abstraktes, Weltfremdes, das zu allerlei Absonderungen und Absonderlichkeiten, ja zur Leugnung des natürlich-geschöpflichen Lebens führen kann.

Aber welch wunderbar reiner Ton klingt in den ersten Gesängen der Kirche! Welch spiritueller Glanz geht von ihnen aus! Wie aus kristallenen Quadern für die Ewigkeit gebaut stehen die ambrosianischen Vierzeiler vor uns. Überall in diesen Hymnen leuchten diese gläsern hellen Lichtanrufungen auf, die ein Symbol sind des Geistes, der die Nacht der Sinnlichkeit vertreibt. Am hellsten strahlt das Licht im Christusgesang:

« Splendor paternae gloriae
De luce lucem proferens
Lux lucis et fons luminis
Diem dies illuminans. »

'O Abglanz von des Vaters Pracht,
Der uns vom Lichte Licht gebracht,
O Licht vom Lichte, Lichtesquell
Tag, der den Tag uns machet hell.'

(Übersetzung von G. M. Dreves,
zitiert von Hellinghaus)

Die andere Übergangsform, das Magische, kann definiert werden als die Vermischung des Geistes mit dem Materiellen, als eine Art Fleischwerdung des Wortes, aber nach den Gesetzen des Fleisches. Das Zentrum des Gottesdienstes — die Inkarnation — wird zur magischen Handlung, zum Hokuspokus, wie auch dieses Wort eine Deformation sein soll der sakramentalen Formel: « Hoc corpus meum est » — « Dies ist mein Leib ». Eine Welle

magischer Religiosität geht durch die dunkelsten Zeiten des Mittelalters. In der irischen Hymnodie hat sie den deutlichsten Ausdruck gefunden. Das Hersagen des Liedes wird zur verdienstlichen Leistung, und das Lied selber bekommt magische Beschwörungskraft. Die Wirksamkeit des Zaubers wird durch litaneihafte sechs- oder zehnfache Wiederholung gesichert. Vom heiligen Columba (520–597) stammt der A-be-ce-darius: Altus prosator, der in bunter Mannigfaltigkeit «von Gott, von den Engeln und abtrünnigen Geistern, vom Sündenfall mit der Bannung der Teufel in die Hölle, von allerlei Geheimnissen der Naturerscheinungen, vom Paradies, dem Gesetz Moses, dem Jüngsten Gericht und seinen Schrecken spricht» (Becker). Auch die Panzerlieder, die eine typische Erscheinung der irischen geistlichen Dichtung sind, zeichnen sich aus durch die Buntheit des Inhalts. Sie sind eine detaillierte anatomische Aufzählung der Körperteile, denen Gott seinen Schutz angedeihen lassen soll. Die magische Einstellung verbreitet sich aber über die ganze kirchliche Welt. Ein typisches Beispiel dafür ist das bekannte Lied des Paulus Diakonus auf den heiligen Johannes. Weil Zacharias, als er den Namen Johannes niederschrieb, die Sprache wieder erhielt, so wird der heilige Johannes bei Halskrankheiten angerufen und als Patron der Sänger verehrt. Wie wichtig für die Sänger dieses Lied war, zeigt der Umstand, daß der Reformator des Kirchengesanges im 11. Jahrhundert, der Benediktiner Guido von Arezzo, die von ihm eingeführte Benennung der sechs ganzen Töne der diatonischen Tonleiter den Anfangssilben der ersten Strophe entnahm:

Ut queant laxis *re*-sonare fibris
mi-ra gestorum *fa*-muli tuorum
sol-ve polluti *la*-bii reatum
Sancte *I*oannes!

Da dieser Gesang den Sängern, die ja meistens mit den Dichtern identisch waren, derart vertraut war, wird sein Einfluß auf die Entstehung des mittelalterlichen Grundverses nicht hoch genug angeschlagen werden können.

Wenn wir den Beitrag dieser magisch betonten Dichtung an die gesamte Entwicklung der liturgischen Poesie bewerten wol-

len, so müssen wir wohl auf der einen Seite die Gefahr der Erstarrung und der materiellen Beschwerung sehen; dem steht aber gegenüber der Reichtum und die Konkretheit des Inhalts. Wenn es wahr ist, daß der heilige Columba seinen A-be-ce-darius verfaßt hat, als einmal im Kloster der letzte Korb Hafer ausgemahlt wurde, so ist dieser Ausdruck eines kindlichen Gottvertrauens ein wohltuendes Gegenstück zu einer übermäßig vergeistigten Gläubigkeit.

Die dritte Form der Übergangszeit, die Mystik, ist dadurch gekennzeichnet, daß sie das Geistige vor allem durch Rückzug aus der materiellen Welt in die Innerlichkeit sucht. Sie wirkt sich aus im lyrischen Gesange, der in der Sequenz seinen Ausdruck findet. Notker Balbulus gilt als der größte Lyriker des frühlateinischen Mittelalters. Seine Sequenzen sind « das Höchste, was das lateinische Mittelalter aus inniger, seelischer Bewegung heraus in der Poesie geleistet hat ». In der Ostersequenz « gestaltet sich zum ersten Male... tiefstes Naturempfinden. » In Hildegards Sequenz auf Maximus « schwingt eine ekstatische, verzückte Frauenseele in einer seltsam sich drängenden Bilderfülle und einem überströmenden Reichtum visionären Schauens » (Hermann Reich in *Deutsche Dichter des lat. Mittelalters* von Paul von Winterfeld).

Wie stark aber das mystische Gefühl alle Schranken und Gesetze durchbricht, zeigt in der Folge das verzückte Lied des Franziskaners Jacopone da Todi: Amor de caritade... In die Brunst des Mystikers ruft mahnend die Stimme Christi hinein:

Tutte le cose quali aggio create
si so' fatte con numero e mesura
ed a lor fine so' tutte ordenate,
conservansi con orden tal valura.
E molto più ancora caritade
è ordenata nella sua natura.
Dunque co' per calura
Alma, tu se' 'mpazzita?
For d'orden tu se' uscita,
Non t'è freno el fervore.

(Alle Dinge, die ich geschaffen habe — sind gemacht mit Zahl

und Maß — und zu ihrem Ziel hin sind sie geordnet — in dieser Ordnung bewahren sie Wert und Würde. — Und noch viel mehr ist die Liebe — geordnet in ihrem Wesen. — Warum bist du vor Brunst, — Seele, rasend geworden?, — Du bist aus der Ordnung gebrochen — kein Zügel ist dir in deinem Eifern.)

Aber Jacopone läßt sich nicht mehr zurückhalten, seine Verzückung bricht durch alle Schranken, wird sinnloser Taumel, in dem nur noch wie im Rausch das Wort «Liebe» endlos hinaus gejubelt wird. Diese Entgrenzung führt nicht zum Ziel. Wir sahen bei der formalen Betrachtung, daß die Sequenz einen Bund eingeht mit den festen Maßen des Hymnus. Diese Synthese ist aber nur möglich, weil wir hier auf dem Höhepunkt der Verwirklichung stehen, auf der Stufe der organisch-hierarchischen Ordnung. Es ist eine der großartigsten Epochen der Geschichte, die mit dem 12. Jahrhundert anhebt. «Man kann den ersten Kreuzzug gewissermaßen als den Auftakt dazu ansehen und zugleich als Symbol», sagt Philipp August Becker. «Wie auf den Aufruf des Papstes die weltliche Ritterschaft zur Befreiung des heiligen Grabes auszieht, mit dem Ergebnis, daß letzten Endes neue weltliche Herrschaften entstehen und auch das wirtschaftliche Leben einen ungeahnten Antrieb erhält, so sehen wir allenthalben, wie die befruchtende Anregung vom Kirchlichen ausgeht und im Weltlichen mündet... Alles trifft zusammen, auf dem großen Weltschauplatz der erste Kreuzzug, der Abendland und Morgenland wieder in nahe Fühlung bringt, im politischen Leben das Erstarken der staatlichen Gewalt im Königtum (Capetinger, Hohenstaufen), aber auch das der großen Lehen (Normandie, Guyenne, Anjou) und gleichzeitig auch das Aufblühen der Städte und des Rittertums, auf kirchlichem Boden neue Ordensbildungen..., das Auftreten eines Mannes wie Bernhard von Clairvaux, im Bereich der geistigen Bildung das siegreiche Durchdringen der Scholastik..., auf dem Gebiete der Kunst die hohe Pflege der Musik, die Erneuerung der Sequenz und des Tropus und die Glanzzeit der liturgischen Spiele, die letzten Leistungen des romanischen Stiles und die Vorbereitung der Gotik, und schließlich das Aufkommen der französischen Heldendichtung und des provenzalischen Minnesanges».

Die schöpferische Kraft dieser Zeit verdichtet sich in einzelnen Zentren und Menschen. Der älteste Troubadour, Wilhelm von Poitiers, war wohl eine der mächtigsten Persönlichkeiten in Frankreich. Unter welchen besondern Umständen er die Madonnenverehrung als Frauendienst in die weltliche Dichtung einführte, zeigen die Forschungen von Reto Bezzola. Wir sahen bei der formalen Betrachtung, daß Hand in Hand mit diesem epochalen Schritt die Übertragung der geistlichen Sequenz auf die vulgärsprachliche Dichtung stattfand.

Ein Jahrhundert später schlug der Funke ein am Hofe des bedeutendsten Fürsten jener Zeit, nach Gundolf « das reichste, mächtigste und kühnste Herrschergenie, das die Welt seit Cäsar gesehen »: Friedrich II. Am Hofe dieses Hohenstaufen wachte die italienische Poesie auf. Die großen Beamten des Kaisers setzten die provenzalische Tradition fort. Aber ihr eigener Geist schuf bei aller äußerer Abhängigkeit eine neue, von klassisch-römischem Bewußtsein erfüllte Laienkunst. Aus einem poetischen Wettstreit über Liebesfragen soll sich nach S. Santangelo (*Le tenzoni poetiche nella lett. it. delle origini. Bibl.ARom.*, 1928, vol. 90) in Anlehnung an das sizilianische Strambotto das Sonett entwickelt haben. Auch hier sehen wir wieder das Hereinspielen der Volksdichtung. Und da steht zum ersten Male vor uns als durchgebildeter Vers der Endecasillabo.

Im « süßen neuen Stil » der nächsten Generation löst sich die junge Dichtung von der schulmäßigen Gebundenheit an die provenzalische Poesie und an die feudalen Formen. Der Zwiespalt zwischen der Liebe zu Gott und der Liebe zu einer schönen Frau, zwischen religiöser Geistigkeit und irdischer Leidenschaft wird wie D. Scheludko (*Guinizelli u. d. Neuplatonismus.* Viertelj.-schrift f. Lit'wiss. u. Geistesgesch. 1934) überzeugend nachgewiesen hat, mit Hilfe der platonisch-christlichen Licht-Metaphysik überwunden, und so werden nun die tiefsten Schleusen des Herzens geöffnet. Wir stehen damit schon beim jungen Dante, bei der Vita nuova, dem unvergänglichen Denkmal seiner Liebe zu Beatrice.

Aber noch fehlt diesen Versen, die an die ätherische Reinheit der ambrosianischen Hymne erinnern, die Fülle und Schwere,

die der Vers der Divina Commedia bekommen wird. Woher hat Dantes Werk diese Verbundenheit mit dem ganzen Geschehen seiner Zeit, diese apokalyptische Spannung, in der die ganze Tragödie des Kampfes zwischen den Weltmächten, zwischen Kaiser und Papst mitschwingt, die ihren Höhepunkt findet in der von den Klängen der unsterblichen Sequenz Dies irae durchzitterten Auseinandersetzung zwischen Friedrich II. und Innozenz IV. und ihr trostloses Ende in dem das Schicksal Dantes beschattenden gigantischen Auftreten Bonifaz VIII. und Heinrichs VII., woher dieses dramatische Leben der Kommune, der Widerhall der Parteikämpfe von Florenz und der andern italienischen Städte, woher dieser breite Zustrom volkstümlichen Lebens und Empfindens, woher diese Flut kirchlicher Tradition, dieser Einklang von franziskanischer Glut und dominikanischer Helle, woher diese einzigartige Verbindung von jenseitiger Beleuchtung und diesseitiger Wirklichkeitstreue, woher endlich diese Form, die zugleich das Höchste und Niedrigste, populäre Tanzrhythmen und himmlische Sphären-Musik, kristallinische Spekulation und derben Volkswitz wiedergeben kann?

Allein im Sonett, in der sizilianischen Poesie und dem süßen neuen Stil finden wir nicht den eigentlichen Quellpunkt der großen Danteschen Poesie. Hier muß mit dem Zustrom der liturgischen Poesie und der volkstümlichen Formen gerechnet werden. Daß aber gerade in dieser Zeit eine solche Zusammenfassung aller dichterischen Elemente möglich geworden war, zeigt die Entstehung der Form, die neben dem Sonett die originellste Schöpfung der jungen italienischen Poesie ist — eine Form, die in der Tat eine wunderbare Synthese aller Strömungen der Zeit darstellt, es ist das geistige Tanzlied: die *Laude*.

Hervorgebrochen in den sichtbaren Bereich der Geschichte ist sie zur Zeit der großen Erschütterung, die vom Jahr 1260 ausging, in dem man den Anbruch des von Joachim angekündigten neuen Zeitalters erwartete. Ranieri Fasani kommt nach der Legende aus seiner Einsiedelei heraus, geißelt sich vor dem Volke von Perugia und predigt Buße, das Volk wird hingerissen und ein Zug von Geißlern setzt sich singend in Bewegung — die Ansteckung geht durch das ganze Land, ja weit über die

Grenzen Italiens. Aus dieser Welle von kollektiver Reue, die verstärkt wird durch die sozialen und politischen Spannungen der Zeit, wächst ein neues Lied hervor, in dem sich alles verschmelzt, was bisher getrennt war, volkstümliche und geistliche Dichtung, Tanzrhythmen und liturgische Hymnen. Diese Schöpfung ist so reich an Möglichkeiten, daß sie nicht nur die Keimzelle des neuen Dramas und des Oratoriums, sondern auch der Urquell der italienischen Melodie geworden ist. Erst seit kurzem haben wir eine lebendige Vorstellung von der Laude bekommen durch das vom italienischen Staat herausgegebene monumentale Werk des Musikhistorikers Fernando Liuzzi, *La Lauda e i primordi della melodia italiana* (Libreria dello Stato anno XIII E. F.). Das ganze Dugento klingt uns aus den von Liuzzi zu neuem Leben erweckten Laudarien entgegen. Da hören wir das alte Geißlerlied, von dem ein Chronist sagt, daß bei dessen traurigen Klängen die versteinersten Herzen sich erweichten und die trockensten Augen zu weinen anfingen — eine schwermütige Cantilene, die unsicher zwischen verschiedenen Kirchentonarten schwankt und in dem übergroßen in die Tiefe fallenden Intervall auf 'peccatori' wie zu Boden sinkt, um sich dann wieder in engen Tonschritten weiterzuschleppen.

Und wunderbar ist es zu sehen, wie aus solchen archäischen Klängen die große Linie des Jacoponischen Liedes sich entwickelt:

Troppo perde 'l tempo chi ben non t'ama,
Dolce amor Gesù sovr' ogn' amore...

Hier ist mit Händen zu greifen, wie der Geist der Musik den Dichter von den letzten metrischen Fesseln gelöst hat. Wer diese ungewohnten endecasillabi gehört hat, der ist für alle Variationen, zu denen ihn das Gefühl und der Geist innerlich drängen, frei. Was bei Jacopone möglich ist, kann seinem großen Zeitgenossen erst recht zugetraut werden. Daß Dante von der musikalischen, liturgischen und volkstümlichen Inspiration gelebt hat, das geht aus seinem ganzen Werk hervor. Von direkten Anklängen an die Laude können wir allerdings nicht sprechen. Es handelt sich hier mehr um einen atmosphärischen Einfluß. Dante hat in dieser Luft gelebt. Und Voßler hat das Entscheidende des Vorganges gesehen, als er feststellte: «Unmittelbar und im

Einzelnen so gut wie Nichts, aber mittelbar und im Allgemeinen das Beste und so gut wie Alles hat Dante der franziskanischen Dichtung zu danken. Es vereinigt sich hier mit der weitesten kulturgeschichtlichen und psychologischen Bedingtheit die tiefste dichterische Ursprünglichkeit Dantes ». (*Die göttliche Komödie*; Heidelberg 1925, S. 493.)

Wir haben nun die Mitte erreicht, wo alle Linien zusammenfließen. Damit haben wir auch die Antwort gefunden auf unsere methodische Grundfrage, auf die Frage nach dem Verhältnis von historischer Tradition und schöpferischer Originalität:

Der ist das große Originalgenie, der den ganzen Strom der Tradition, die verschiedensten Tendenzen, in denen das Leben seiner Zeit und seines Volkes verkörpert sind, aufnehmen kann und in der Glut des schöpferischen Prozesses zu einem persönlichen Werk zusammenschweißt, in dessen Einheit der Sinn des ganzen Geschehens, der für die vielen im Dunkel Wandelnden verborgen war, strahlend aufgeht.

Es gibt vielleicht solche, die sich wundern, daß man sich so ausführlich mit einem kleinen Formgebilde wie dem italienischen Elfsilber abgeben kann. Zugegeben, daß es viele äußerliche und leere Formen gibt; unzählbar sind wohl die Endecasillabi, die bloßes Versgeklingel und nichts Anderes sind. Aber wenn wir uns oft mit unserer germanischen Innerlichkeit und Tiefe erhaben fühlen über den romanischen Formalismus, so wollen wir doch nicht vergessen, daß Innerlichkeit ohne sichtbaren Ausdruck ebenso unwirklich ist als äußere Form ohne inneres Leben. Wo aber beides zusammenkommt, das Innere und das Äußere, da entsteht « geprägte Form, die lebend sich entwickelt » und das ist das Höchste auf jeglichem Gebiet, wozu der forschende Geist gelangen kann, und das Einzige das wert ist, daß man sein Leben dafür gebe.

Zürich. *Theophil Spoerri.*

Zur Umfrage des Amerikaners (S. 369): JOHN T. SLATTERY, ein namhafter Danteforscher, hat den kostbaren Ertrag seiner Umfrage veröffentlicht in dem Buch: *My favourite passage from Dante*. Die Stellen, die nicht zur « Göttlichen Komödie » gehören,

füllen einen Zehntel des Werkes. Auf die drei *Cantiche* entfallen je 90 Seiten von Zitaten samt Begründungen.

Zum Rhythmus des Danteschen Verses (S. 370): Die beste Analyse, zugleich intuitiv und exakt, in MARTHA AMREIN, *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia.* Zürich 1932. Zu den metrischen Grundbegriffen siehe meine Abhandlung: *Der Rhythmus des romanischen Verses* in *Idealist. Philologie 3*, 209–233, und das Buch: *Französische Metrik*; München 1929. Das neueste Werk über die italien. Verslehre ist PASQUALE LEONETTI, *Storia della Tecnica del verso italiano.* Milano 1933. Der «moderne Metriker» (S. 370) ist A. LEVI in *Della versificazione italiana, ARom. 14.* Über den Unterschied von franz. Zehnsilber und Endecasillabo siehe: E. LANDRY, *Endecasillabo et Alexandrin.* Nozze M. Scherillo, Milano 1910.

Zur volkstümlichen Herkunft der Poesie (S. 371): Weitere Arbeiten PAUL VERRIER's: *Quelle est l'origine du vers français?* in den *Annales de l'Université de Paris*, nov.-déc. 1932, mars-avril 1933, sept.-oct. 1936. — *Questions de métrique française. ZFSL 58* (1934), 425 ss. (Antwort auf die Kritik H. SPANKE's in *ZRPh. 53*, 629 ss.) — Besprechung von ANDREAS HEUSLER in *Zs. deutsches Alt., 70* (1933), 122–132.

Das älteste Zeugnis über die populären 'rhythmi' vom römischen Grammaticus Marius Victorinus (I. Hälfte des 4. Jahrhunderts). Es ist die Definition des 'Rhythmus': «Verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllaborum ad judicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium». Beispiele unten beim trochäischen Fünfzehnsilber.

Paul Verrier, der die Tradition von Gaston Paris und Jeanroy aufnimmt, hat gegen sich, außer den Genannten, Bédier, Foulet, Faral, Cohen, Tonnelat. Bemerkenswert ist, daß Ph. A. Becker bei der Entstehung der Laisse das Mitwirken der Volksdichter als möglich hält: «Wo mag nun aber der Schritt, der zur Schöpfung der Laissenform führte, gemacht worden sein? In der Sphäre der namenlosen Volkssänger? Warum nicht?...» Auch die Frage nach der Bedeutung des Faroliedes läßt Becker offen.

Zur liturgischen Poesie (S. 373): Weitere Abhandlungen PH. A. BECKER's: *Rosa fresca aulentissima, VKR 8*, 329–344. — *Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung*, Abh. d. Sächs. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Bd. *43*, 1–117. — J. HANDSCHIN, *Über Estampie und Sequenz, Zs. f. Musikwiss., 12* u. *13.* — *Die religiöse Lyrik des Mittelalters, Neue Zürcher Zeitung*, 5. März 1933 u. f. — *Musikal. Miscellen, Philologus 84* (1930). — FR. GENNRICH, *Formenlehre des mittelalterl. Liedes.*

Halle 1932. — H. SPANKE, *Martialstudien*, *ZFSL 54*, 282; *56*, 450. — *Beziehungen zw. romanischer u. mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, *Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen*. Berlin 1936. Spanke's Forschungen beziehen sich vor allem auf die Periode der jüngeren Sequenz. Er hat den Nachweis erbracht, daß sämtliche von Wilhelm IX. benutzten Strophenformen mit einer Ausnahme im St. Martialconductus von Limoges vorkommen.

Zur Liturgie im allgemeinen siehe das kleine aber gediegene Handbuch *Liturgia* (*Encyclopédie populaire des connaissances liturgiques*) Paris, Bloud et Gay, 1930. Zum gregorianischen Gesang: GUIDO ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1930. I. Teil.

Zum trochäischen Fünfzehnsilber (S. 375): Siehe ED. FRÄNKEL, *Die Vorgeschichte des versus quadratus* in *Hermes 62*, 357–370. Die Entstehung des römischen Bühnenverses ist ein paradigmatischer Fall für das Zusammenwirken der literarischen Tradition mit der improvisierenden Kunstübung des Volkes. Das Metrum wurde von den Griechen übernommen, aber umgeformt nach den klanglichen Forderungen der eigenen Sprache und der «eingewurzelten Singgewohnheit des ungeschulten Volkes».

Die bekannten Beispiele bei Sueton:

Ecce Caesar / nunc triumphat, / qui subegit / Gallias
(Caesar 49, 4)

Salva Roma / salva patria / salvus est Germanicus
(Caligula 6, 1)

Spätere Beispiele (von P. Verrier zitiert):

Mille Francos, mille simul / Sarmatas occidimus,
Mille, mille, mille, mille / mille Persas quaerimus.
(Marschlied der Soldaten Aurelians)

Tantum vini habet nemo / quantum fudit sanguinis
(Tanzvers aus dem 3. Jahrh.)

Una domna s'es clamada / de sos guardahors a mei
(Wilhelm IX.)

La feuille s'envole, vole, / la feuille s'en vole au vent
(Tanzlied aus dem 17. Jahrh.)

Zur Herleitung des Endecasillabo aus dem Sapphischen Vers (S. 379): D'OVIDIO, *Versificazione romanza*, p. 183, weist hin auf ähnliche Akzentverhältnisse im Provenzalischen wie im Italienischen. Den Zusammenhang mit der sapphischen Strophe sieht er nachgewiesen durch den späteren lateinischen Gesang über den Cid (Illo nolente Sancïus honorem...), den er als Zeugen für eine weitverbreitete, uns nicht mehr bekannte Tradition nimmt, noch mehr aber durch den italien. Serventese

und das Stornello, das nach NIGRA eine Kurzform der sapphischen Strophe ist. Wenn die Dantesche Terzine nach der allgemeinen Ansicht auf den Serventese zurückgeht, nach SCHUCHHARDT aber auf das Ritornell, so kämen wir schließlich auf beiden Wegen zur sapphischen Strophe zurück.

Auch H. SPANKE leitet den Zehnsilber vom Sapphicus ab (siehe seine *Martialstudien*). Den metrischen Schwierigkeiten begegnet er dadurch, daß er wie d'Ovidio von einem rhythmisch betonten sapphischen Vers ausgeht. Er fußt dabei auf Beispiele aus dem St. Martialconductus. Auch für den Einfluß des Alcmanicus auf die ganze Entwicklung führt er Belege an. Wenn wir schließlich die Mosaikinschrift von Ferrara schwerer ins Gewicht fallen lassen und die bei der inhaltlichen Betrachtung nachgewiesene Bedeutung des sapphischen Täuferliedes (S. 384) in Anrechnung bringen, so wird sich kaum mehr etwas Gewichtiges gegen die Ableitung des Endecasillabo aus dem Sapphicus einwenden lassen.

Zur Entstehung der christlichen Kultur (S. 382): siehe das grundlegende Werk von ERNST TROELTSCH, *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*. 1. Band der gesammelten Schriften E. T.'s, Tübingen 1919.

Über die Sequenz 'Dies irae' und die ganze Epoche (S. 388): siehe FIL. ERMINI, *Il 'Dies Irae'*, *Bibl. A Rom. 11*.

Über die Laude (S. 388): GUIDO ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*. I. Teil. Der Abschnitt über die Laude steht im vorzüglichen Kapitel von FRIEDR. LUDWIG über *Die geistliche nichtliturgische Musik des Mittelalters*. Siehe ferner: ARTHUR HÜBNER, *Die deutschen Geißlerlieder*. Berlin 1931, und F. BABUDRI, *Ein Planctus Crucis* etc., *A Rom. 20*, 163, der zeigt, daß Fragmente von Lauden aus dem 14. Jahrhundert noch heute in der mündlichen Tradition erhalten sind.

Über den Einfluß der Musik auf Dante (S. 389): ARNALDO BONAVENTURA, *Dante e la musica*. Livorno 1904. — HERMANN ZENCK, *Die Musik im Zeitalter Dantes* (Deutsches Dante-Jahrbuch, 17. Band.) — Das Buch von G. LATINI, *Dante e Jacopone e loro contatti di pensiero e di forma*. Todi, Orsini 1900, war mir nicht zugänglich, aber der ausführliche Bericht im *Bullett. della Soc. Dantesca*, N. S. *8*, p. 34–35, zeigt, daß es sich auch hier um allgemeine Anklänge handelt.