

Deutsches Archiv **für** **Geschichte des Mittelalters**

**namens des Reichsinstituts für ältere Deutsche
Geschichtskunde (Monumenta Germaniae historica)**

in Verbindung mit
KARL BRÄNDI und WÄLTHER HOLTZMÄNN

herausgegeben von
EDMUND E. STENGEL

5. J a h r g a n g



Verlag HERMANN BÖHLAUS Nachf. / Weimar 1942

Studien zum Archipoeta I—II

Don

Karl Langosch

I. Omnia tempus habent. . S. 387ff.: 1. Der Anfang S. 387ff.; 2. Gliederung und Aufbau S. 391 ff.; 3. Der Text S. 398 f. II. Loca vitant publica quidam poetarum . . . S. 399 ff.: 1. Die Reimwiederholung S. 399 ff.; 2. Gliederung und Aufbau der „Beichte“ S. 401 ff.; 3. Gliederung und Aufbau von VI S. 406 ff.; 4. Ergebnis und Entstehungszeit S. 415 ff.

I. Omnia tempus habent. ¹⁾

1. Der Anfang. R. Ganzsyniec²⁾ tadelt an Manitius' Ausgabe³⁾, sie sei „allzu konservativ“ und dringe nicht über die „Tradition“ zum Original vor. Im Gedicht Omnia tempus habent will er die Gestalt des Originals dadurch wiederherstellen, daß er die beiden ersten Verse streicht. Dafür weist er vor allem auf die Form hin, daß die Verse keinen Reim haben. Die übrigen Hexameter dieses Gedichts sind leoninisch gereimt; in den beiden kann auch nicht von Endreim gesprochen werden (tempus . versus), weil der Archipoeta den Reim stets zweifilbig rein hält mit der einzigen besonders begründeten Ausnahme in II, 44⁴⁾.

Durch die Reimlosigkeit fallen allerdings V. 1 und 2 nicht wenig auf, aber auch die folgenden beiden Verse weisen nicht die danach alleinherrschende Form auf. V. 3 und 4 haben zwar wie V. 5—23 leoninischen Reim und den in der üblichen zweifilbigen reinen Gestalt, aber sie (und auch schon V. 1—2) enden nicht wie V. 5—23 mit einem einfilbigen Wort. Müßte man nicht, wenn

¹⁾ Manitius (J. Anm. 3) Nr. 1.

²⁾ R. Ganzsyniec, Textkritisches zum Archipoeta, im Münchener Museum, hrsg. von Fr. Wilhelm, 4 (1924) S. 114 ff.

³⁾ M. Manitius, Die Gedichte des Archipoeta, Münchener Texte Heft 6 (1913), jetzt in zweiter Auflage 1929.

⁴⁾ Vgl. meine Ausführungen in der *hVS.* 30 (1936) S. 503 ff., dazu noch die Hexameter in X, von denen 22 leoninisch und 20 endgereimt sind.

man in der Art Ganzsyniecs verfährt, der das nicht bemerkte, auch V. 3 und 4 streichen? Zum mindesten muß man die formale Sonderheit zu erklären suchen. Nun halte man sich einmal vor Augen: V. 1—2 ohne Reim, 3—4 Versus leonini, 5—23 Versus leonini et intercisi! Sieht das nicht so aus, als ob V. 1—4 durch die Form vom Ganzen abgehoben und in ihrer zweiten Hälfte der dann folgenden Hauptgestalt des Gedichts bereits 3. T. angeglichen werden sollten? Liegt hier nicht eine Klimax vor uns, die der Dichter absichtlich anbrachte? Doch hängt es vom Inhalt ab, ob wir zu solcher Deutung berechtigt sind.

Wie Ganzsyniec behauptet, seien V. 1—2 in ihrem Inhalt nicht nur entbehrlich, sie störten sogar. Einmal sei es wahrscheinlicher, daß der Dichter in diesem seinem ersten Gedicht den Namen seines Gönners gleich zu Anfang nenne; das sei in V. 3 der Fall, wo „in feierlichem Ton die Anrede“ begänne. *Electo sacro* steht aber nach Manitius' Text immerhin noch im Gefüge des ersten Satzes. Läßt man mit Ganzsyniec das Gedicht erst nach V. 2 anfangen, ist *Electo sacro* keine direkte Anrede mehr. Die Anrede ganz in den Anfang zu stellen, ist schließlich das Übliche, dem der Dichter auch nur dreimal folgt: in IV und VI *Archicancellerie* . . und V *Presul urbis Agripine*. Dagegen bringt er im zweiten Teil von X die Anrede erst im vierten Vers der ersten Strophe und schließt sie nicht an das Du des ersten Satzes (*tua distribuas*), sondern erst an das *redoles* des zweiten an. Die „Beichte“ (III) und die „Dision“ (IX) sind ganz an Reinald gerichtet; die Anrede findet sich aber erst in der sechsten bzw. neunten Strophe beim ersten tu. Die „zweite Beichte“ (VIII) ebenso wie der erste Teil von X sind von Anfang an nur auf Reinald zugeschnitten, besitzen aber trotz vieler Dus (das erste in VIII *tuus adoptivus* 25, in X *te precipiente* 1) keine eigentliche Anrede. In unserm Gedicht, in dem die Anrede nicht später, nicht etwa erst in der Mitte unterzubringen war, hätte die übliche Form schwerlich so gut gepaßt; ja, man erwartet fast etwas Besonderes, und das kommt gerade darin zum Ausdruck, daß der Dichter Reinald nicht gleich mit dem ersten Wort anredet: er vermag so durch den *Topos* und seine persönliche Verwendung die Aufmerksamkeit und Zuneigung Reinalds viel inniger zu gewinnen als durch die Anrede vornweg und zugleich den Ton einer gewissen Scheu und Zurück-

haltung anzuschlagen, der durch das ganze Gedicht klingt und die erste Annäherung des Dichters an Reinald verrät.

Zum andern nähme „die Fiktion der persönlichen Ansprache (*hec loquor*) sich neben der etwas prosaischen Überreichung des *Scriptums* (V. 2) etwas merkwürdig aus“, drittens widerspräche *presens in tegmine macro* (V. 3) der „körperlichen Anwesenheit“ (V. 2). Zum zweiten Einwurf muß man die Gegenfrage erheben: warum soll der Dichter nicht eine Niederschrift des Gedichtes überreichen und bei diesem Akt zugleich seine Verse vortragen? Ist denn das etwas Außergewöhnliches, zumal wenn sich ein Dichter, wie es hier der Fall war, damit einer hochgestellten Persönlichkeit vorstellte? Warum soll er nicht beides — ob und inwieweit es sich dabei um Fiktion handelt, ist hier wie auch sonst nebensächlich — zum Ausdruck bringen, warum mit diesem Nebeneinander auffallen? Außerdem dürfte daselbe in einem andern Gedicht vorliegen, in X: *En habeo versus versus recitante poeta*. Wenn Ganszyniec des weiteren meint, der Dichter könne sich nicht in dürftigem Gewand vorgestellt haben, so muß man fragen, was der denn mit seinem Gedicht erreichen wollte. Er bittet um Hilfe und betont dazu immer wieder seine Armut. Außer in *tegmine macro* (3) heißt es *pauperie plenos nos* (13), sein ganzer Körper zeuge von seiner Bedürftigkeit (20); am Schluß weist er nochmals auf die Beschaffenheit seiner Kleidung, in der er vor dem Angeredeten steht und ihm sein Gedicht überreicht: *tibi verba precun do, In tali veste sto penes te* (21 f.). Die aber kann nicht anders als ärmlich gedacht werden, das verlangt der Sinnzusammenhang. Im vorletzten Vers ist also nochmals ausgesprochen, was Ganszyniec in V. 2—3 bezweifeln zu müssen glaubt. Außerdem ist das ein Motiv, das der Archipoeta auch in andern Gedichten verwendet. Im zweiten Gedicht predigt er vor einer Versammlung von Geistlichen und lenkt im zweiten Teil in die persönliche Bitte um Geschenke ein; er sei so arm und bedürftig, daß er vor Hunger und Durst umkomme (36). Auch hier zeigt er auf seine Kleidung, die er trägt; diesmal ist es freilich ein Pelz (*indumentum varium*, mhd. buntwerck), den er aber nicht versehen könne, weil er ein Geschenk Reinalds sei (38). Sonst aber ist es wie in unserm Gedicht Reinald, sein hoher Gönner und Mäzen, den er auf sein schlechtes Gewand aufmerk-

sam macht, um seinen Bitten größeren Nachdruck zu verleihen. So ist er beim Studium in Salerno erkrankt, er mußte seine Kleidung zu Geld machen, um Lebensmittel zu kaufen, und ist nun ganz abgebrannt (*nudus et incultus* X, 18). Ein andermal nennt er sich den ärmsten aller Dichter, der nichts weiter besäße, als was Reinald an ihm sähe (VI, 17 *Nichil prorsus habeo, nisi quod videtis*); er sei aller Habe ledig, verfüge nicht einmal über ein Fell oder Federn in seinem Bett (*nudus ego, Qui vellus non habeo nec in lecto plumam* 28). Im vierten Gedicht ist seine Armut so groß, daß er Reinalds Lob barfuß singt (*Pre multa pauperie nudis laudo pedibus* 9).

Wenn man D. 1—2 streicht, muß man D. 3 zu 4 ziehen: *Electo sacro hec loquor. Loqui* mit dem *Dativus personae* wäre durchaus dem Sprachgebrauch des Dichters gemäß.¹⁾ Damit würde aber in den Anfang ein Ton hineingetragen, der nicht zu dem des Ganzen paßt. Sonst herrscht persönliche Anrede, im neuen Anfang hieße es aber unpersönlich: „Zum heiligen Erwählten spreche ich folgendes . . .“ Diese Worte haben nicht das lyrische Gepräge, das dem Übrigen eignet, sondern episch-erzählendes. Wie hart und unvermittelt klingen dazu die näheren Angaben: „... in ärmlichem Gewand, schamrot wie ein junges Mädchen.“ Es ist auch kein Grund, keine künstlerische Absicht zu erkennen, weswegen der Dichter das Du gemieden haben soll. Anders liegen die Dinge im vierten Gedicht, schon äußerlich. Das Gedicht beginnt mit der Anrede Reinalds und preist in der Du-Form seinen Charakter und seine Leistung in Strophe 1—8, um erst in den letzten drei Strophen zum Unpersönlichen umzubrechen; und zwar spricht der Dichter von Reinald nunmehr nur in der dritten Person, von sich selber zunächst noch in der ersten (Str. 9 *laudo Electum Colonie*), dann aber, was in unserm Gedicht nicht der Fall ist, ebenfalls in der dritten (Str. 10 *Archicancellarium*²⁾ *vatem pulsat nuditas*; Str. 11 *Poeta composuit, imposuit, meruit*). Diesem Umbruch liegt deutlich eine künstlerische Absicht zugrunde. Der äußere Gegensatz (Du Erwählter Kölns,

¹⁾ S. II, 8, 4 *locutus est nobis*, III, 1, 2 *loquor mee menti* (daneben contra III, 22, 1 und ad IX, 8, 1).

²⁾ So ist mit Francken in *Neophilologus* 5 S. 175 des Reims wegen statt -ii der Handschrift zu lesen und dies als Adjektiv zu fassen.

Ich - - der Dichter) unterstreicht nicht nur den inhaltlichen (Preis des edlen, mächtigen, freigebigen Senfers des Reichs - Bitte des bedürftigen und zerlumpten Dichters), sondern legt auf den Schluß ein besonderes Gewicht und hilft damit, die große Verschiedenheit der beiden Teile (8: 3 Strophen) auszugleichen. Hier führt die unpersönliche Form nicht den episch=erzählenden Ton ein wie in unserm Gedicht, sondern behält den lyrischen bei und dient dazu, der Bitte eine besonders eindrucksvolle Gestalt zu geben: durch die Distanzierung kann der Dichter sein Anliegen viel deutlicher und doch nicht unbescheidener äußern.

Daraus ergibt sich, daß die Verdächtigungen gegen V. 1 und 2 nicht stichhalten, daß V. 3—4 ohne 1—2 nicht bestehen können. Man hat sich daher zu fragen, ob die ersten beiden Verse, so wie sie überliefert sind, inhaltlich nicht gerade das bieten, was erforderlich scheint. Sie fügen sich schon deswegen gut zum Ganzen, weil auch in ihnen die persönliche Anrede herrscht (*tibi, Electo sacro*); sie bringen einen Einsatz, der nicht hart aufflingt, sondern sich von einem Gemeinplatz aus der Bibel kühn ins Persönliche wendet und so den Ton allmählich anschwellen und aufs Hauptthema hinlenken läßt. Nun stehen auch jene beiden Angaben (in *tegmine macro* - - *non absque rubore* . .) nicht mehr unvermittelt da. Einmal sind sie nicht mehr nebeneinandergestellt, sondern gehören zu zwei verschiedenen Verben; zum andern wird beim ersten durch das wiederholte *presens* die sorgliche Verknüpfung mit dem Vorhergehenden erreicht (prosaisch gesprochen: „ . . und zwar . .“). Jetzt heißt auch *hec loquor* nicht „Ich spreche folgendes:“, sondern unbeschwerter „Ich spreche das folgende.“, ohne den Doppelpunkt.

2. Gliederung und Aufbau. Die Einteilung des Gedichts kann man nicht an Dingen ablesen, die sonst in die Augen fallen. Endreim fehlt ganz, durch den die Hexameter in X, 23 ff. in Strophen zu je vier Versen gegliedert sind; die Gesamtverszahl 23 spricht zum mindesten nicht dafür, daß sich Versgruppen von gleicher Stärke abheben lassen. Näheres Betrachten aber lehrt, daß das Gedicht in Abschnitte oder Strophen gegliedert ist, daß diese mit einer einzigen Ausnahme gleichen Umfang besitzen, daß die Ausnahme in Wirklichkeit künstlerische Absicht ist und überhaupt der Aufbau des Ganzen hohe Kunst verrät.

Die ersten vier Verse gehören schon äußerlich zusammen (sie haben kein einsilbiges Wort am Schluß, s. o.) und sondern sich schon dadurch vom Ganzen deutlich ab als erste Strophe. Ebenso steht es mit ihrem Inhalt. Der Dichter bittet Reinald um Gehör für ein kurzes Gedicht, das er vortragen will; der Ankündigung folgt V. 5—23 die Ausführung, indem er dem Fürsten seine Bitte unterbreitet. V. 1—4 bringen also den Auftakt, V. 5—23 das Thema.

Der nächste Einschnitt liegt nach wiederum vier Versen. V. 5—8 (die zweite Strophe) huldigen der überragenden Persönlichkeit Reinalds, der mit trefflichem Rat und mit kräftiger Hand den Staat leitet und die ganze Geistlichkeit überragt.¹⁾ V. 9 aber beginnt ein neuer Gedanke: *precor (te)*. Zusammengeschlossen wird die zweite Strophe durch *Vive* in V. 5 und *Incolumis vivas* in V. 8. Der Schluß der Strophe nimmt also den Eingang wieder auf und verstärkt ihn. Auch die zweite Hälfte des achten Verses greift zurück und macht den Vers so recht zu einem Strophenabschluß. *Plus Nestore consilii vas*²⁾ führt das mit *consilio* (6) Angedeutete weiter aus und gibt ihm einen kräftigeren Sinn.

Dann schließen sich wieder vier Verse (9—12) zusammen, zur dritten Strophe: der Dichter kündigt eine persönliche Bitte an, durch die er Reinald zum Mitleid bewegen will³⁾, und begründet, warum er sich gerade an Reinald wendet: Reinald sei ein großer Mann, wie man daran sehe, daß das ganze Volk ihn verehere; als solchem gezieme es ihm, sich derer, die in Not sind, zu erbarmen; das solle er jetzt beweisen (*cor miseris flecte!*). V. 13 ff. aber führen einen Schritt weiter und direkt ans Ziel (*hilf mir!*). Die dritte Strophe ist auf der zweiten aufgebaut. *Vir pie* (9)⁴⁾ geht auf den Kirchenfürsten (*pontificum flos* 7), *vir iuste* (9) auf

¹⁾ *Pontificum flos* vgl. *flos urbium* VII, 18, 2 und *flos presentis evi* IX, 17, 1, dazu *flos temporis* Sap. 2, 7.

²⁾ Vgl. *vas vanitatis* III, 23, 4; *Act.* 9, 15 *vas electionis*.

³⁾ Statt *moneam*, das keinen rechten Sinn gibt, lese ich *moveam* in 9 - *monere* sonst in der üblichen Verwendung II, 35, 2 und IX, 8, 3, ebenso *movere* IX, 14, 4. Ich benutze dankbar ein vollständiges Wortverzeichnis zu den Gedichten des *Archipoeta*, daß mein Hörer Dr. Hans Wagner anfertigte.

⁴⁾ Über *pie* s. u. S. 393 f.

den Staatsmann, der das *ius* (6) leitet, *vir ratione vigens* (10) auf den klugen Ratgeber (*consilii vas* 8). In der dreifachen Anrede, die durch Anapher geschmückt ist, wird der Hauptinhalt der vorhergehenden Strophe wiederaufgenommen. Wie der Dichter dort diese Eigenschaften durch *vir immense* (5)¹⁾ umgreift, so tut er es hier mit *magni viri* (11) und unterbaut den Gedanken der Größe noch durch den Hinweis auf die Verehrung, die Reinald beim Volk genießt. Darauf gründet er die Verpflichtung Reinalds, den Bedrängten zu helfen, und darauf hinwiederum sein Unterfangen, ihn zu bitten und sein Mitgefühl zu erregen.

Den nächsten Einschnitt wird man nach V. 15 ansetzen, d. h. nach nur drei Versen. Jetzt nennt der Dichter endlich den Inhalt der Bitte und in der Form, daß sie auf ihn persönlich bezogen ist (vorher nur *precor* — nur *cor miseris flecte*): Hilf mir, ich bin arm, ich bin dein Landsmann²⁾, ja du bist meine letzte Lebenshoffnung. V. 16ff. kommt er dagegen mit etwas Neuem, indem er seine körperliche Not schildert, die er mit *pauperie plenos* (13) und *tegmine macro* (3) kaum berührt hatte. V. 13 und 14 sind parallel gebaut, V. 15 aber weicht von ihnen ab und gehört doch zu ihnen hinzu. Dieser Vers enthält zwar keine Aufforderung wie 13 und 14 in *fove iuva nos*, dafür ist aber die dritte, die wichtigste, weil am tiefsten dringende Begründung (ich habe keinen andern, der mich retten kann, als dich) im Hauptsatz dargestellt und füllt ihn ganz, während in 13 und 14 die Begründungen nur an jene Aufforderung angehängt sind.

Auch diese Strophe knüpft im einzelnen an die vorhergehende an. *Pauperie plenos* (13) erinnert an *miseris* (12) und *minimos* (11), *pietate* (13) an *probitas* (12) und *solita* (13) an *solet* (11). *Probitas* fasse ich nicht im engen oder „prägnanten“ Sinn „Mildtätigkeit“ wie Ganszyniec, sondern in dem weiteren „gütige Gesinnung“. dagegen *pietas* als „Mildtätigkeit“³⁾, vom Archipoeta ebenso verwandt VI, 24, 4 und 25, 1, X, 24.⁴⁾ Pie

¹⁾ *immensus* im Sinne groß, s. Diefenbach, Glossarium 1857 S. 287 c groz.

²⁾ Über Transmontanus s. u. S. 397.

³⁾ Vgl. Diefenbach, Glossarium 1857 S. 433 c: mildicheit.

⁴⁾ Dagegen *pietas inestimabilis* II, 20, 1 bei der Schilderung der Passion Christi von der göttlichen Liebe, Gnade.

in 9 dürfte wegen seiner Beziehung auf D. 7 dem *sacer in electo sacro* (3) entsprechend aufzufassen sein, noch nicht aber als „mildtätig, freigebig“ wie in X, 39¹⁾, wenn es auch etwas nach *pietate* (13) hinschillern mag.

Die nächsten vier Hexameter schließen sich zur fünften Strophe zusammen; D. 16—19 führen aus, wie der Dichter körperlich zu leiden hat; ihn quälen Winterkälte, Hunger und Husten so sehr, daß er Reinald einreden möchte, er fühle den Tod nañh. Vorher hatte er nur von seiner schlechten Kleidung (3) und seiner Armut gesprochen, und zwar in diesen wenigen, allgemeinen und abstrakten Worten; dazu macht er jetzt nähere und weitergehende Angaben: weil er - - so darf man ergänzen - - keine ausreichende Kleidung und kein Geld besitzt, muß er frieren und hungern und kann sich nicht die nötige Pflege für seine Gesundheit leisten. Einen wichtigen Gedanken, den er bisher nur gestreift und den er kurz und allgemein gehalten hatte, führte er erst damit in seinen Einzelheiten und Auswirkungen vor, an die man auf Grund der früheren Äußerungen nicht denken konnte. Das hatte er unbedingt nötig, um seine Hilfsbedürftigkeit möglichst deutlich vor Augen zu stellen.

Bei D. 20 fragt man sich vielleicht, ob er nicht noch zur vorhergehenden Strophe gehört: mit dem übrigen Körper bezeugt mein Fuß, daß ich mittellos bin. Die Parallele IV, 9, 2 *Pre multa pauperie nudis laudo pedibus* läßt keinen Zweifel darüber, daß der Dichter hier darauf hinweist, daß er barfuß sei. Er faßt also nicht, wie es wohl auf den ersten Blick hin scheint, den Inhalt der fünften Strophe zusammen, er beleuchtet auch nicht einen wichtigen Gedanken daraus stärker als vorher; er bringt vielmehr etwas Neues, indem er nach der körperlichen Not, die er hier nur mit *corpore cum reliquo* aufflingen läßt, sich der mangelhaften Kleidung zuwendet und damit einen Gedanken des Anfangs aufgreift, den er hier aber in ganz andere Form gießt. Den Abschluß der fünften Strophe bildet nicht D. 20, sondern D. 19, da er den Grundgedanken der Strophe, das körperliche Leiden, am schärfsten ausdrückt: *non a morte procul sum*. Vor allem schließen sich an 20 die folgenden Verse an, worauf schon Unde in 21 hindeuten kann;

¹⁾ Vgl. Diefenbach S. 439a: milde.

D. 20 dient dazu, um bestimmte Folgerungen, die sich aus seinem Inhalt ergeben, daran anzuknüpfen: weil mein ganzer Körper meine Bedürftigkeit anzeigt, darum überreiche ich dir diese Verse nur mit schamhaftem Blick und stehe bedrückt in so schlechter Kleidung vor dir. - *Frons* kann im Mittelalter soviel wie *consciencia* bedeuten.¹⁾ Danach hat *non sine fronte* den Sinn „voller Gewissensbisse“ scil. wegen der mangelhaften Kleidung; hier wohl schwächer als „bedrückt, befangen“ o. ä. aufzufassen.

Die letzte Strophe, die also D. 20—23 umfaßt, bildet den Ausklang: voll Scham ob meines ärmlichen Äußeren überreiche ich dir das Bittgedicht, ich wünsche dir langes Leben und daß du an mich denkst. Hier löst sich der Dichter wieder ein wenig von seinem Gedicht, ähnlich, freilich nicht so stark, wie im Anfang, nicht aber ohne nochmals, wenn auch etwas von fern, an seine Bitte zu erinnern. Der Charakter als Schlußstrophe verrät sich auch im Bezug und Zurückgreifen auf die früheren Strophen, besonders die erste, nicht aber wie sonst auf die unmittelbar vorhergehende; auf die vierte *nos inopes* (*pauperie plenos nos* 13), *memor esto mei* (*fove, iuva nos* 13-4), auf die zweite *liber ab interitu sis* (*vive* 5, *incolumis vivas* 8), vor allem auf die erste *verecundo vultu*, *non sine fronte* (*non absque rubore* 4), *verba precun do* (*reddere versus* 2), *in tali veste* (*in tegmine macro* 3), *sto penes te* (*presens* 2-3).

W. Stapel²⁾ spricht von einem „radialen“ Aufbau des Gedichts: „Der 12. Hexameter steht für sich, vor und nach ihm eine Gruppe von je 11 Hexametern.“ Den Inhalt der ersten elf Verse umschreibt er mit „anredender Einleitung“ und „preisender Anrede“; damit läßt er aber D. 9 ff. (*precor* .) unter den Tisch fallen. Vor allem ist kein innerer Grund aufzufinden, um D. 12 eine Sonderstellung zuzubilligen, es sei denn die äußere Arithmetik, daß die Zahl 12 eben die Mitte von 23 bildet; bei Stapel fehlt jede Begründung. Was mit Ausnahme des Anfangs sich äußerlich

¹⁾ S. Alanus ab Insulis, *Distinctiones dictionum theologicarum*: *frons* proprie *consciencia* (Migne 210 Sp. 799); Brunellus 14: *sum sine fronte latro* (E. Voigt, *Kleinere lat. Denkmäler der Tierfage*, 1878, S. 82); Bernhard von der Geiß, *Palpanista* 65: *Sed peius scurris questum sine fronte liguris*.

²⁾ W. Stapel, *Des Archipoeten erhaltene Gedichte* (1927) S. 174.

wie innerlich heraushebt, sind vielmehr die Verse 13—15. Diese unsere vierte Strophe zählt als einzige nur drei Verse, während die übrigen fünf stets vier umfassen. Wenn wir die erste Strophe nicht mitrechnen, die der Dichter namentlich durch die Form der Kadenz vom Ganzen abge sondert hat (i. o.), bilden jene drei Verse die Mitte, die von je zwei Strophen mit je vier Versen umrahmt wird. Es ergibt sich also folgende Versgruppierung: 4 || 4+4 | 3 | 4+4. Überblicken wir noch einmal den Gedankengang, so zeigt sich, daß die äußere Sonderstellung der Strophe in der Mitte und mit den drei Versen ihren inneren Grund hat: sie bildet die Spitze, zu der die vorhergehenden Verse stetig emporstreben und von der die folgenden wieder hinabgleiten. Von der ersten bis zur vierten Strophe geht es mit dem Inhalt immer steiler aufwärts: die Bitte um Gehör als Präludium (1); dann die Huldigung an Reinald (2), die Ankündigung einer Bitte mit der Rechtfertigung der Adresse (3), schließlich die eigentliche Bitte mit dreifacher, schwerer Begründung (4). Diesem Aufschwellen zum Fortissimo folgt das Ab- und Ausklingen: die körperliche Not, deren Darstellung aber nicht überflüssig war (5), und als Schluß (6), der bezeichnenderweise besonders auf den Anfang zurückgreift, die Scham des Dichters ob seines ärmlichen Aufzugs und zu allerlezt noch einmal das Hauptthema, die Bitte, aber piano. Der Aufbau ist also viel schöner und feiner, als ihn Stapel sehen wollte, er ist ein Meisterwerk, dessen Kunst sich erst eingehender Betrachtung erschließt.

Kurze Zeit, nachdem ich die Angriffe H. Meyer-Benfey's und W. von den Steinens¹⁾ zurückwies, die den Archipoeta zum Provenzalen oder Lombarden erklären wollten, und die deutsche Herkunft wahrscheinlich zu machen suchte²⁾, erschien der Aufsatz Otto Schumanns „Die Heimat des Archipoeta“³⁾; darin werden zwar auch jene beiden Thesen energisch abgewehrt, aber doch romanische Abstammung vermutet: „Sest steht .. daß er diesseits der

¹⁾ S. Jf. f. deutsches Altertum 71 (1934) S. 201 ff. und 72 (1935) S. 97 ff.

²⁾ K. Langošch, Der Archipoeta war ein Deutscher! in der HVS. 30 (1936) S. 493 ff.

³⁾ O. Schumann in der Jf. f. roman. Philol. 56 (1936) S. 211 ff.

Alpen beheimatet gewesen ist daß er ein Deutscher war, ist minder wahrscheinlich, als daß er aus romanischem Sprachgebiet kam, am ehesten wohl aus einem der lothringischen oder burgundischen Länder, die damals zum Imperium gehörten" (S. 222). Schumann begründet das einzig und allein mit dem Argumentum ex silentio, daß Transmontanus in V. 14 unseres Gedichts für die Bezeichnung als Deutscher zu allgemein sei und man dafür Germanus erwarten müßte, daß der Dichter „es schon fertig gebracht haben würde, . . . die Berufung auf engere Landsmannschaft klar und deutlich auszudrücken, wenn er es nur gewollt hätte" (S. 212). Wie aber aus meinen Zusammenstellungen über die -alpinus- und -montanus-Kompositionen hervorgeht¹⁾, hat man für diese nach dem allgemeinen Sprachgebrauch jener Zeit „in erster Linie die Bedeutung ‚Deutscher‘ bzw. ‚Italiener‘ anzunehmen“; Transmontanus ist also durchaus geeignet, die engere Landsmannschaft auszudrücken. Ferner ist alles Spinisieren darüber, warum der Dichter Transmontanus und nicht Germanus verwendet, abgesehen davon, daß es jenseits wissenschaftlicher Erkenntnis liegt, damit zurückzuweisen, daß der Archipoeta sonst für „Deutscher“ bzw. „deutsch“ nur Teutonicus gebraucht, wo ebenso gut Germanicus hingepaßt hätte.²⁾ Schumanns These ist also, wie ich in der Dt. Vjschr. f. Litwiss. 18, 1940, S. 346 Anm. 1 hinwies, bereits durch die Ausführungen meines Aufsatzes widerlegt. Mit der Kritik, die seitdem an meinen Ergebnissen geübt wurde³⁾, kann ich mich leider nicht auseinandersetzen, weil es sich nur um beiläufige Erklärungen handelt ohne Angabe von Gründen. Bulst führt an anderer Stelle seines Aufsatzes⁴⁾, ohne sich auf den vierzehnten Vers des ersten Gedichts einzulassen, der nun einmal im Mittelpunkt jeder Behandlung der Herkunftsfrage stehen muß, für Frankreich als Heimat drei Argumente an, von denen aber keins durchschlägt. Was in dieser Hinsicht von den „französischen Formen“ zu halten ist, haben

¹⁾ Langosch in HDS. 30, S. 519—34.

²⁾ Langosch S. 518.

³⁾ S. E. Schröder in den GGA. 199 (1937) S. 521 und Anz. f. dt. Altertum 56 (1937) S. 80 sowie W. Bulst in der Dt. Vjschr. f. Litwiss. 15 (1937) S. 202.

⁴⁾ Bulst S. 200f.

O. Schumann¹⁾ und ich²⁾ gesagt. Daß Hugo von Orléans und Hilarius von Angers die „Geistesverwandten“ des Archipoeta seien, ist erst noch gründlich zu beweisen; ich bin vom Gegenteil überzeugt, kann hier aber nur auf eine Äußerung h. Brinkmanns über François Villon (dem Plebejer, den verbrecherisches Treiben fast an den Galgen bringt, fehlt Seelenadel)³⁾ und auf Wesentliches auf S. 543 meiner Arbeit verweisen und hoffe, später darüber ausführlich zu handeln. Schließlich kann von Mangel an „vaterländischer Begeisterung“ in „Salve, mundi domine!“ schon nach der Abhandlung W. Stachs⁴⁾ nicht mehr gesprochen werden.

- Hier komme ich deswegen auf die Heimatfrage zurück, weil sich von der jetzigen Arbeit aus ein wichtiges Argument verstärken läßt, das ich damals vorbrachte: daß sich D. 14 auf die engere Landsmannschaft bezieht, verlange vor allem der Zusammenhang, sonst sei dem in den beiden Transmontani ausgedrückten Gedanken kein Sinn und überhaupt kein Inhalt zuzubilligen. Dieser D. 14 gehört nun zu jener Strophe, die das Hauptgewicht des ganzen Gedichts trägt. Es ist mehr als unwahrscheinlich, daß der Dichter an dieser Stelle zwischen die schweren Gründe für seine Bitte um Unterstützung, nämlich daß er bedürftig sei und keinen andern Menschen habe, an den er sich wenden könne, einen so leichten gebracht haben soll, daß er als Romane an den Deutschen Reinald appelliert, weil der auch nördlich der Alpen, vielleicht auch im deutschen Reichsgebiet zu Hause ist. Nein, auch der Aufbau des Gedichts unterstützt die Forderung, in den Transmontani das Bekenntnis zur engeren Landsmannschaft zu sehen.

3. Der Text. Nicht nur zum besseren Verständnis meiner Darlegungen dürfte die Beigabe des Textes wünschenswert sein, ich will ihn auch nach dem Neuerarbeiteten und auf Grund eigener Handschriftenskollation in besserer Gestalt vorlegen als Manitius. Dessen Lesartenapparat kann beträchtlich erleichtert werden. D. 15 ist mir als michi aufzulösen, da der Schreiber ungefügt stets

¹⁾ Schumann S. 213.

²⁾ Langoß S. 515f.

³⁾ h. Brinkmann in Germ.-Rom. Monatschr. 13 (1925) S. 119.

⁴⁾ W. Stach in der sächsischen Akademie der Wissenschaften, philol.-hist. Klasse 91 (1939) Nr. 3.

michi (und nichil) schreibt und diese Form auch vermutlich die des Dichters war. D. 21 hat man gegen die Handschrift *precun* statt *precum* einzusetzen wegen der Reimbindung mit *verecundo*, in der zweifelhafte Reinheit herrschen muß¹⁾.

„Omnia tempus habent“, et ego breve postulo tempus,
Ut possim paucos presens tibi reddere versus,
Electo sacro, presens in tegmine macro;
Virgineo more non hec loquor absque rubore.

- (5) Vice, vir immense! Tibi concedit regimen se,
Consilio cuius regitur validaque manu ius;
Pontificum flos es, et maximus inter eos es.
Incolumis vivas, plus Nestore consilii vas!

- (10) Vir pie, vir iuste, precor, ut moveam precibus te.
Vir ratione vicens, dat honorem tota tibi gens;
Amplecti minimos magni solet esse viri mos.
Cor miseris flecte, quoniam probitas decet hec te!

- Pauperie plenos solita pietate fove nos
Et Transmontanos, vir Transmontane, iuva nos!
(15) Nulla michi certe de vita spes nisi per te.
Frigore sive fame tolletur spiritus a me,
Asperitas brume necat horriferumque gelu me,
Continuam tussim pacior, tanquam tiscus sim;
Sencio per pulsum, quod non a morte procul sum.

- (20) Esse probant inopes nos corpore cum reliquo pes;
Unde verecundo vultu tibi verba precun-do,
In tali veste non sto sine fronte penes te.
Liber ab interitu sis et memor esto mei tu!

Überliefert nur in Göttingen, Univ.-Bibl. philol. 170, f. 3rb—3v
4 rubo, dahinter Rand abgegriffen 9 moveam Konj.] moneam
21 precum do

II. Loca vitant publica quidam poetarum. .²⁾

1. Von der „Beichte“³⁾ hat Manitius in seiner Ausgabe die sechs Strophen 14—19 eingeklammert, die W. Meyer „die herrlichsten

¹⁾ S. dazu Langois in HDS. 30 S. 509 und die übrigen Besonderheiten: *ecus* für *equus* VII, 31 und *absorte* für *absorpte* VIII, 41, die beide schon in der Überlieferung stehen, ferner *mecor* für *mechor* III, 6, das z. B. die Brüsseler Handschrift bietet.

²⁾ Manitius III, 14—19 und VI, 10—15.

³⁾ Nr. III Manitius, Nr. X J. Grimm.

Verse, welche im Mittelalter gedichtet worden sind", nannte; in ihnen macht sich der Archipoeta über die andern Dichter lustig, die trotz Enthaltbarkeit und Arbeitseifer nichts erreichten, und bekennt selbstbewußt, er brauche zum Dichten trefflichen Trunk und reichliche Speise. Die sechs Strophen kehren im sechsten (nach J. Grimm vierten) Gedicht Strophe 10—15 wieder, und zwar in derselben Reihenfolge; die „Beichte" ist in vielen Handschriften überliefert, von denen die meisten - - wenigstens nach W. Meyer (l. u.), die Neuauflage durch Otto Schumann in den „Carmina Burana" steht noch aus - - diese inhaltlich gute Folge bieten, das sechste Gedicht nur in der Göttinger Handschrift. Manitius schloß sich der Meinung W. Meyers an, daß „jene Strophen ursprünglich in das Gedicht VI" gehörten und „erst nach dem Herbst 1163 vielleicht vom Dichter selbst in die Beichte eingeschoben" seien. W. Meyer¹⁾ glaubte, für die Entscheidung ein objektives Mittel in der Reimwiederholung gefunden zu haben. Die Reimkunst der mittellateinischen Dichter besteht entweder darin, „recht viele Zeilen eines Gedichtes mit demselben Reim zu binden" oder „ein größeres Gedicht aufzubauen und dabei nicht denselben zweisilbigen Reim öfter zu gebrauchen". Beim Archipoeta fände sich im sechsten Gedicht „kein wiederholter Strophenreim", in der „Beichte" nur eine „kleine Ausnahme", wenn man jene sechs Strophen ausschalte, andernfalls aber würden von jenen „nicht weniger als 3 wiederholten Reim in das Gedicht bringen. Demnach sind diese 6 prächtigen Strophen ursprünglich für das 4. (Manitius: 6.) Gedicht verfaßt"

Die Angaben W. Meyers sind ungenau: im sechsten Gedicht sind doch Reime wiederholt, sogar zwei (1=2, 21=22), in der Beichte kommt zu der einen „kleinen Ausnahme" (1=2=24) noch 3=4; die „Disjon" (Nr. IX) besitzt nicht einen, sondern zwei wiederholte Reime (außer 7=23 noch 1=2), „Salve mundi domine" deren nicht einen, sondern fünf (außer 10=14 noch 3=4, 5=6, 7=8, 28=29) u. a. m. Wir müssen daher das Material noch einmal vorführen. - Von den zehn Gedichten scheiden vier aus dieser Betrachtung aus: von Nr. V ist nur eine

¹⁾ W. Meyer in den Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, philolog.-hist. Klasse (1907) S. 169 ff.

Strophe erhalten; Nr. VIII besteht aus elf Tiraden (von 4—16 Reimen), unter denen sich — doch wohl natürlicherweise — der Reim nicht wiederholt; I und X, 1—22 enthalten keine Strophen, sondern einfache leoninische Hexameter, X, 23—42 ist mit fünf Strophen zu klein. Die übrigen sechs Gedichte weisen alle Reimwiederholung auf, am stärksten VII (nämlich in 10 von 34 Strophen, d. i. fast $\frac{1}{3}$ des Ganzen), IV (in 12 von 22, d. i. über $\frac{1}{2}$) und II (in 27 von 45, d. i. wieder über $\frac{1}{2}$) — am wenigsten IX (in 4 von 25, d. i. $\frac{1}{6}$) und VI (in 4 von 33, d. i. $\frac{1}{8}$). In der „Beichte“ nun umfaßt die Reimwiederholung fast die Hälfte der Strophen, nämlich 11 von 25, jene sechs mitgerechnet, ohne sie aber über $\frac{1}{4}$, nämlich 5 von 19.

Daraus ergibt sich folgendes. In keinem Gedicht gibt es so wenige Fälle, daß man sie als Ausnahmen betrachten und davon sprechen kann, der Dichter habe die Reimwiederholung zu meiden gesucht; wohl aber läßt sich sagen, daß er zum größeren Teil die entgegengesetzte Tendenz befolgte, die Reimwiederholung zu häufen. Die „Beichte“ nun bleibt in beiden Fällen innerhalb dieser Technik; sie schließt sich beidemal der zweiten Richtung an: die Reimwiederholung ist gehäuft, nur mit dem Unterschied, daß sie das eine Mal doppelt so oft auftritt wie das andere Mal. Dies Reimkunstmittel reicht also doch nicht aus, um zu entscheiden, ob die sechs Strophen ins dritte oder sechste Gedicht gehören.

2. Versuchen wir einmal, diese Frage zu beantworten, dadurch daß wir ähnlich wie beim ersten Gedicht Gliederung und Aufbau von III und VI untersuchen, wobei es natürlich hier nur auf den Zusammenhang der Strophen ankommt. In der „Beichte“ (III) beklagt der Dichter zunächst seine Unbeständigkeit, die das gemeinsame Thema von Strophe 1—3 bildet; darin vergleicht er sich — und das Vergleichen ist das äußere Band, das die drei Strophen verbindet — mit dem vom Wind hin und her getriebenen Blatt (Str. 1), mit dem stets weiter gleitenden Wasser des Flusses (2), mit dem immer in Bewegung befindlichen Schiff und Vogel (3). Dann gehören Strophe 4—9 zusammen; in ihnen bekennt er seine erste Schuld, die Liebesünde, und sucht sie zu entschuldigen. Unter den sechs lassen sich drei Untergruppen zu je zwei Strophen bilden. Ich diene mit Freuden der Venus und

kümmere mich nur um die Luſt des Fleiſches, nicht um mein Seelenheil; die beiden Strophen (4—5) werden innerlich zuſammengeſchloſſen durch den Inhalt des Schuldbekennniſſes, das ſie füllt, und äußerlich durch das Spiel der Antithefe, das ſie beherrscht (*cordis gravitas: iocus, gravis: dulcior favis - - viciis: virtutis, voluptatis: salutis, anime: cutis*). Dich, Reinald, bitte ich um Verzeihung (aber ich kann davon nicht laſſen): der Tod in dieſer Sünde iſt zu angenehm, vor allem kann ich nicht die Natur unterdrücken (Strophe 6—7). In der Freudenſtadt Pavia¹⁾ kann keiner rein bleiben, ſelbſt Ypolitus nicht (Strophe 8—9). Die Strophen 6—7 hängen alſo dadurch zuſammen, daß ſie die beiden Entſchuldigungsgründe enthalten, die der Dichter für ſeine erſte Sünde Reinald gegenüber vorzubringen hat. Die beiden folgenden Strophen werden durch das Beiſpiel Pavia, das im zweiten Vers der achten Strophe beginnt (*Quis Papie demorans . . .*) und bis zum vierten Vers der neunten Strophe ausgedehnt iſt, eng verbunden und deutlich von der Umgebung geſondert; das Exemplum ſoll das Hauptargument erläutern, das der Dichter in der ſiebenten Strophe zu ſeiner Entſchuldigung vorbrachte.

Für ſich ſteht die zehnte Strophe; ſie und nur ſie allein bringt die zweite Schuld des Dichters und ihre Rechtfertigung. Zum andern klagt man mich des Spiellaſters an; aber das Spiel begeistert mich zum Dichten. Danach ſtellen ſich wieder drei Strophen zu einer Gruppe zuſammen. Strophe 11—13 ſind der dritten Schuld gewidmet, der Vorliebe des Dichters für die Schenke und den Wein, und ihrer Entſchuldigung. Zum dritten habe ich die Schenke geliebt und werde ſie bis zum Requiem lieben (11); ja in ihr will ich ſterben (12); denn der unvermiſchte Wein der Schenke beſchwingt meinen Geiſt (13).

Nun folgt die umſtrittene Gruppe der ſechs Strophen, in denen der Dichter Wein und Speiſe zum Dichten fordert (14—19). Wieder zerfallen die ſechs in drei Untergruppen zu je zwei Strophen. Die andern Dichter ziehen ſich in die Einſamkeit zurück, ſie mühen ſich ab und faſten, aber ſie bringen kein unſterbliches Werk fertig (14—15). Beide Strophen ſind im Inhalt

¹⁾ Vgl. Candulfi „*Historia Mediolanensis*“ III, 1: *in proverbium dictum est: Mediolanum in clericis, Pavia in deliciis, Roma in edificiis, Ravenna in ecclesiis* MGH. SS. 8 S. 74.

parallel und 3. T. im Aufbau, sie entsprechen einander auch in der Wortwahl (*Loca vitant publica: vitant rixas publicas; quidam poetarum: poetarum chori; student, laborant: studio, labori; reddere opus opus faciant* .). Die nächsten beiden Strophen beginnen mit demselben Vers, in dem nur das Reimwort verändert ist: *Unicuique proprium dat natura munusdonum*. Meine Natur läßt nicht zu, daß ich nüchtern schreibe, sondern verlangt dazu guten Wein. Durch Wortwiederholung ist in Strophe 16 das Nüchternsein unterstrichen (*ego ieunus - - me ieunum - - ieunium*), in Strophe 17 der Wein (*vinum bonum - tale vinum*). Die letzten beiden Strophen (18—19) variieren die Gedanken von 16—17 und schmücken sie aus. Wie der Wein, so meine Verse - ein Gedanke, der aus Strophe 17 entwickelt ist. Nüchtern gelingt mir nichts. Nur wenn ich satt bin und des Weines voll, leiste ich Großes. Der Zusammenhang von 18—19 mit 16—17 zeigt sich auch in Einzelheiten, in Wortwiederholungen wie *ieunus scribo* (18) - *scribere ieunus* (16), in Anklagen der Wortverbindungen und Wendungen wie *tales versus facio, quale vinum bibo* (18) - *versus faciens bibo vinum bonum* (17) oder auch *Nasonem preibo* (18) - *me vincere posset puer unus* (16).

In den letzten sechs Strophen (20—25) bittet der Archipoeta Reinald um „gnädige Buße“. Wieder gehören je zwei Strophen enger zusammen. Strophe 20—21 sollen den Boden bereiten von der negativen Seite aus: die Leute aus deiner Umgebung, die mich anflagten, sündigen ja selber und können daher keinen Stein auf mich werfen. Dem gleichen Zweck dienen Strophe 22—23 von der positiven Seite her: ich will den alten Lebenswandel lassen und ein neues Leben beginnen; dabei wird mit Absicht „neu“ betont (*novi 22 renovatus, novo 23*). Mit beidem hat er genug getan, um Mitleid und Schonung zu erwecken und herbeizuführen, um die er nun bittet: hab Erbarmen mit dem Büßer, der allen deinen Befehlen nachkommen will, und sei gnädig, wie es der Löwe seinen Untergebenen gegenüber ist (24—25). Auch hier unterstreicht die Wortwiederholung, was betont ist: *parce - - parcit, penitenti - - penitenciam, subditis - subditos*. Auch hier erinnert wieder die letzte Strophe an die erste, wenn auch nur im äußerlichen Spiel der Worte: *irarum, amarum* (25) - *ira, amaritudine* (1).

Aufs Ganze gesehen, haben wir ein Preislied auf die Freuden des Diesseits vor uns, auf Weib, Würfel und Wein, das von Anfang bis Ende in die Form der Beichte gekleidet ist; das Hauptstück bildet in der Mitte das Sündenbekenntnis mit den drei Capitula; wie sich gebührt, beginnt das Gedicht damit, daß sich der Dichter als Pönitent zerfnirscht und reuig zeigt, und endet damit, daß er Besserung gelobt, um milde Strafe und Absolution bittet. In diesem Hauptgedankengang sind aber noch zwischen Sündenbekenntnis und Schluß jene umstrittenen sechs Strophen einzufügen, das selbstbewußte Bekenntnis zu seiner vom Wein- und Speisegenuß abhängigen, aber erfolgsgekrönten Schaffensart. Schon vorher war gesagt (s. Strophe 10 und 13), daß ihn die Erregung durch das Würfelspiel besser dichten lasse und der Wein seines Geistes Lampe entzündete. Daran schließt sich der Gedanke der Strophen 14—19 nicht unpassend an: wenn ich im Dichten etwas leisten soll, brauch ich Wein und Speise. Man kann auch 14—15 mit 11—12 verbunden sehen, insofern als beidemal vom Dichtertod die Rede ist: hier der Tod des Archipoeta in der Schenke, die ihn Höchstes zu leisten spornte, dort der Tod der andern, die sich fastend abquälen, ohne ein Werk zu vollenden.

Wie aber passen diese sechs Strophen zum Schluß und überhaupt zum Ganzen? Nachdem sich der Archipoeta seiner Art gerühmt hat, zulezt damit, daß er nach Tranf und Speise selbst Ovid übertreffe und Phebus aus ihm Wunderbares spräche (s. 18—19), betont er in 20, er habe nun seine eigne Schlechtigkeit selber eingestanden, was seine Anfläger nicht von sich behaupten könnten. Das stimmt nicht zusammen: dort spricht der große Künstler, hier der kleine Büßer, dort äußert er stolzes Selbstbewußtsein, hier seine Sündhaftigkeit. Das Wesentliche dabei ist, daß wir vorher durch jene sechs Strophen ganz aus dem Ton der Beichte herausgekommen waren, nur vom Recht auf die dem Dichter eigne Lebensart, ihrer Überlegenheit und Leistungsfähigkeit hörten und jetzt unvermittelt zum alten Ton wieder zurückgewiesen werden. Gewiß äußert sich der Archipoeta in dieser Art schon in Strophe 6—9, in 10 und 11—13, aber stets blieb er bereits durch den geringen äußern Umfang im Rahmen der Beichte: man vergaß nie, daß es der Entschuldigung einer Sünde diene. Außerdem hatte er durch 11, 2—13, 4 seine Liebe zu

Bacchus so verteidigt, daß es keiner weiteren Ausführungen wie in 14ff. bedurfte. Schließlich ist in 14ff. der Gedanke etwas verschoben. Der Dichter fordert nicht mehr guten Wein allein, sondern auch Speise (er könne nicht schreiben *ieiunus* 16, nisi sumpto cibo 18, 2, nisi prius fuerit venter bene satur 19, 2); vorher hatte er aber nur vom Wein gesprochen. Wenn man sich schließlich den Gedanken von 14ff. unvoreingenommen hingibt, erwartet man in den folgenden Strophen (20ff.) nicht (oder mindestens nicht nur) eine Bitte um Erbarmen, sondern (vor allem) einen Appell an Reinalds Mildtätigkeit. Es klingt doch in 14ff. im Grunde nicht viel anders als in den Bittversen an Reinald sonst.

Umgekehrt fügt sich Str. 20 gut an 13 an; uns ist noch keineswegs verschwunden, daß wir uns in einem Sündenbekenntnis befinden; ja, der unmittelbar vorher geführte Hieb auf den verwässerten Wein an Reinalds Hof (13, 3—4) wird durch *me pravitatis* (20, 1) liebenswürdig mitentschuldigt. Jetzt ist auch *me redarguunt servientes tui* (20, 2) - - und auf die uns heute meistens erst bewußt zu machende Wortkunst hat man, wie bei mittelalterlichen Dichtern überhaupt, so erst recht beim Archipoeta sehr zu achten¹⁾ nicht mehr von *redarguor* (10, 1) so weit getrennt, daß die mit der Wiederholung verfolgte Absicht übersehen werden kann: erst bei der zweiten Sünde hat der Archipoeta verraten, daß eine Anklage gegen ihn erhoben wurde; jetzt, drei Strophen später, deckt er auf, von wem dies geschah.

Demnach fallen diese sechs Strophen, was ihren Inhalt und ihren Ton betrifft, nicht direkt aus dem Rahmen des Ganzen heraus; aber einiges an ihnen scheint doch nicht ganz hierher zu passen. Das wird nun durch die Gliederung bestätigt und bewiesen. Die eigentliche Beichte (ohne die sechs Strophen) besteht aus fünf Teilen: drei Strophen über die eigne Unbeständigkeit, sechs über die erste Sünde, eine über die zweite und drei über die dritte, am Schluß sechs mit der Bitte, d. h. 3+6+1+3+6. Die zehnte Strophe ist also die „Nabelstrophe“, die von gleich vielen und gleich gegliederten Strophen umgeben ist, und sie ist dies

¹⁾ Vgl. W. Stach, *Salve, mundi domine!* (1939) besonders S. 26 und Anm. 45.

nicht nur äußerlich. Sie hebt sich schon dadurch heraus, daß sie als einzige Strophe, was den Inhalt angeht, für sich steht (ihr Stoff wird nicht über sie hinaus behandelt); auch darin bildet sie die Mitte: sie enthält die mittellste der drei Sünden. Außerdem ist ihr Gesicht, wie es einer „Nabelstrophe“ zukommt, dem folgenden, zweiten Teil des Gedichts zugewandt. Sie weist nicht mehr die allgemeine Rechtfertigungsart der ersten Sünde auf (Lieben ist Jünglingsart), sondern geht zur speziellen über (Würfelspiel erregt meinen Dichtergeist), die bei der dritten Sünde wiederkehrt. Sie deutet durch das bloße *redarguor* voraus auf das, was noch zur Sprache kommen soll (s. o.).

Nehmen wir aber jene sechs Strophen mit hinein, so wird die Harmonie des Aufbaus zerstört: 3+6+1+3+6+6. In dieser 25 Strophen zählenden Gestalt des Gedichts steht die dreizehnte Strophe in der Mitte; die aber läßt sich nicht irgendwie isolieren oder sonst zur „Nabelstrophe“ machen; dadurch kann man nicht die zwölf Strophen davor zusammenfassen, man kann sie erst recht nicht so einteilen wie die zwölf danach. Aus dem Aufbau des Gedichts geht also noch mehr als aus dem Inhalt hervor, daß jene sechs Strophen ursprünglich nicht in der „Beichte“ standen. Daß kein anderer als der Dichter selbst sie später eingefügt hat, scheint die wenigstens bisher bekannte Überlieferung zu bezeugen.

3. Das sechste Gedicht, das an Umfang die „Beichte“ übertrifft, „*Archicancellarie, vir discrete mentis*“ umfaßt nicht wie in der Ausgabe von Manitius 33 Strophen, sondern nur 32. Mit Recht machte J. J. A. A. Franzen¹⁾ darauf aufmerksam, daß sich die vierte und fünfte Strophe im Inhalt gleich seien und die vierte eine „vollständige Dublette“ der fünften sei, daß in der fünften nur Lucanus für Homerus der vierten des Reimes wegen gesetzt sei. Da sich der Archipoeta so nicht wiederholen könne, lägen hier zwei Fassungen vor, „aus welchen der Dichter vielleicht keine endgültige Wahl getroffen hat, so daß eine in den Text, die andere an den Rand gesetzt wurde. Durch Abschreiber geriet letztere dann in die Strophenreihe.“ Dem wider-

¹⁾ Franzen im *Neophilologus* 5 (1920) S. 175f.

sprach Otto Schumann¹⁾: der Archipoeta liebe es, „denselben Gedanken wieder und wieder zu variieren. Das bezeichnendste Beispiel bietet Nr. 4 (nach Grimm, 6 nach Manilius), wo Str. 4 und 5 inhaltlich in allem Wesentlichen derart übereinstimmen, daß Franzen eine von ihnen nur als eine, wenn auch vom Dichter selbst herrührende Variante wollte gelten lassen.“ Diese „Variation“ in Str. 4 und 5 stünde aber, wie dagegen einzuwenden ist, einzig da, vor allem dadurch, daß im Vergleich beidemale Virgil herangezogen würde. Das hätte nichts mehr mit Variation zu tun, sondern wäre kunstlose Armut. Nur zwei innerlich nahe liegende Beispiele mögen zeigen, wie die wirkliche Variation beim Archipoeta aussieht. Str. 10—11 unsres sechsten Gedichts enthalten denselben Gedanken, in ihnen ist aber nicht nur der Ausdruck, sondern auch der Inhalt verschieden gehalten.²⁾ Im Vergleich wird im dritten Gedicht Str. 8—9 Pavia herangezogen: rein bleiben könne dort - niemand, heißt es in 8, selbst Ypolitus nicht in 9; der beherrscht die ganze Strophe³⁾ und gibt damit demselben Gedanken selbst in demselben Vergleich eine andre, künstlerisch variierte Gestalt. Daß der Aufbau ebenfalls fordert, hier eine Strophe zu streichen, wird sich noch herausstellen. Nach meiner Meinung läßt sich aber eine Entscheidung fällen, welche Fassung in den kritischen Text gesetzt werden muß. Einmal ist es schon wahrscheinlich, daß der Abschreiber erst dem gewöhnlichen Untereinander folgte und dann das daneben am Rand Stehende einfügte, daß so das Nacheinander der Strophen 4 und 5 entstand. Zum ändern erscheint mir die Fassung in 5 die bessere, die zweite. Die vierte Strophe empfiehlt sich zwar durch das Wiederaufgreifen von angusti (temporis) 3, 4 in angustissimo (spacio) und dessen Spiel mit augustarum (rerum) 4, 1—2, aber nicht durch die Tautologie constat esse verum, die den Reimzwang zu stark hervortreten läßt. Die fünfte Strophe ist an mehr als

¹⁾ O. Schumann in Stammers Verfasserlexikon, Die deutsche Literatur des Mittelalters 1 (1931) S. 117.

²⁾ J. B. loca publica rixas publicas et tumultus fori, andererseits ist der besonders wichtige Gedanke ieiunant et abstinent nur in 11, nicht in 10 ausgedrückt.

³⁾ Bis zum turris Aricie, J. Franzen im Neophilologus 5 (1920) S. 173 und E. Herkenrath im Neophilologus 10 (1925) S. 286 f.

einer Stelle farbiger und plastiſcher als die vierte: *infra circulum parve septimane* ſtatt *angustissimo spacio dierum*, *forcia bella* ſtatt *seriem augustarum rerum* und dazu neben dem römischen Virgil der römische Lucan ſtatt des bekannteren griechischen Homer. Hinzukommt das koſtbare Adverb *nane* in 5, 2, das man weder mit Franzen durch *sane* („... und doch genau“) noch mit Manitius und Gaſſzyniec¹⁾ durch *plane* beſeitigen darf. Zum Subſtantiv *nanus* bildet, wie es ſcheint, erſt der Archipoeta kühn ein Adjektiv *nanus* bzw. ein Adverb *nane*, das uns ſpäter auch bei Johannes de Garlandia²⁾ bezeugt iſt.³⁾

W. Meyer⁴⁾ behauptet, daß unſer Gedicht „leider nach der 16. Strophe eine oder mehrere Strophen verloren haben muß“ Das hat er weder hier noch ſpäter begründet, auch nicht in ſeinem Vortrag „Der Kölner Archipoeta“ (1914). Ich kann nicht mit Franzen als Grund W. Meyers für ſeine Theſe vermuten, daß der Übergang zum Thema der Armut des Dichters „etwas abrupt“ ſei; denn der Übergang erfolgt ſchon von Strophe 15 zu 16; außerdem iſt *pauper et mendicus* 16, 1 gegründet auf den Strophen 10—15, die mitbeſagen, daß der Dichter ſo arm iſt, daß er nichts zu eſſen und zu trinken hat. Wie Manitius und B. Schmeidler⁵⁾ vermag daher auch ich nicht zu ſehen, daß es irgendwie notwendig iſt, hier eine Lücke anzuleſen. Auch der vierte Vers der 16. Strophe gibt dazu keinen Anlaß, ganz gleich wie man ihn leſen und interpretieren mag, ob *Preter*⁶⁾ oder *Propter*⁷⁾

1) Gaſſzyniec in Münchener Muſeum 4 (1924) S. 117.

2) *Vecta giganteis humeris gens nana moderna*, ſ. S. Ghiſalberti, Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii* (1933) S. 16.

3) Vgl. Pippinus Nanus ſtatt P. Brevis bei Gottfried von Diterho, ſ. „Pantheon“ A: Pippinus Nanus vulgi ratione vocatus (MGH. SS. 22 S. 170, 44), zuerſt im „Speculum regum“ II: De Pippino Nano, filio Caroli Martelli (61, 25) u. ö., auch abſolut ebenda D. 1417: *Nanus apostolico scripta subacta facit* oder D. 1435: *Ad regem Nanum cedit ubique salus* (92), dort auch D. 1437: *Corpore qui minimus* - ſonſt Pippinus Brevis, auch Pius genannt, ſ. A. Wadſmeyer, Studien zu den Beinamen der abendländiſchen Könige und Fürſten, Diſſ. Marburg (1936) S. 101 und 34.

4) W. Meyer in den GGN. 1907 S. 171.

5) B. Schmeidler, Die Gedichte des Archipoeta (1911) S. 80.

6) So die Göttinger Handſchrift und Manitius.

7) So Schmeidler, Gaſſzyniec und Herſenrath im Neophilologus 10 (1925) S. 287.

te, qui Caesaris integer amicus. Preter te zieht Manitius zu D. 1: „Ohne dich, d. h. ohne deine Unterstützung kann ich, da ich bettelarm bin, nicht dichten“ - in den unmittelbar folgenden Strophen klagt der Dichter über seine Armut und wendet sich an Reinald, der seine einzige Hoffnung sei, mit der Bitte um Gaben. Propter te aber verbindet man mit D. 2 und 3: „Wegen oder durch Reinalds Tätigkeit ist der Tuscus inimicus niedergeworfen worden“ (Schmeidler).¹⁾ Das wäre dem Hauptgedanken der Strophe (Scribere non valeo pauper et mendicus) noch mehr untergeordnet und brauchte schon deshalb nicht etwa zwischen 16 und 17 erläutert zu werden. Unter den beiden Lesungen scheint die zweite den Vorzug zu verdienen, weil nur bei ihr der Zusatz qui Caesaris integer amicus vollen Sinn hat; er erklärt nämlich, wieso Reinald dazu kommt, für den Kaiser solche Erfolge zu erringen; dafür spräche auch die Parallele IV, 8. Nur schade, daß propter nicht überliefert ist und sonst in dieser Verwendung beim Archipoeta nicht begegnet (propter denarium vendatur II, 38, 1), daß diese starke Huldigung hier nicht recht am Platze ist, eher in 1 oder namentlich in 27. Läßt sich denn preter nicht halten? „So bettelarm kann ich nicht besingen, was für Taten der Kaiser in Italien vollbrachte, („außer dich“ - oder) sondern nur dich, des Kaisers besten Freund.“²⁾ Er verweist also auf dies Gedicht, das er an Reinald richtet und in dem er ihn 26f. als den freigebigsten Kirchenfürsten und den mächtigen Staatsmann feiert. Jetzt werden die feine Pointe des Attributs in 16, 4 und die Bedeutung der Wiederholungen (Cesar Fridericus Caesaris amicus) herausgeholt: „Ich kann in dieser Armut nicht über den Kaiser (selbst) schreiben, sondern nur über den besten Freund des Kaisers (nur soweit reichen jetzt meine Kräfte).“

Sonst ist noch zur Überlieferung zu bemerken, daß gegen J. Grimm mit Manitius in Strophe 21 zwei Verse als fehlend anzusetzen sind. Damit kommen wir auf einen Bestand von 32 Strophen.

In Strophe 1 und 2 spricht der Archipoeta Reinald sein Be-

¹⁾ Über Tuscus inimicus f. u. S. 416.

²⁾ Auch VII, 27 ist scribere mit Affusativobjekt und zugleich mit indirektem Frageatz verbunden; preter sonst: preter cetera II, 21, 3, nil facere preter insanire VI, 25, 4.

dauern aus, daß er nicht imstande sei, das Werk, das ihm der Erzkanzler auftrag, auszuführen; dafür werde er viele Beweise liefern können. - In den nächsten sechs Strophen (3, 5—9) weist er auf die Kürze der Zeit hin. Von ihnen gehören zunächst die ersten drei zusammen, die um den Gedanken kreisen, daß sich ein so gewaltiger Stoff nicht so schnell bewältigen lasse: Ich bin bereit alles zu tun, was du willst, aber mich hast du jetzt mit einer zu kurzen Frist belastet; eine knappe Woche reicht nicht aus, um Kriegstaten kurz zu schildern, für die Lucan und Virgil fast fünf Jahre brauchten; darum bitte ich dich, die Härte des Auftrags zu mildern. Die übrigen drei Strophen dieser Gruppe sind zwei Gedanken gewidmet, die damit verknüpft sind, da sie ebenfalls auf Schwierigkeiten hinweisen, die die Kürze der Zeit mit sich bringt und nicht bewältigen läßt. Der erste von den beiden umfaßt Strophe 7 und 8: Ich kann meine Muse nicht kommandieren; auch Helya und Helisa stand die Prophetie nicht dauernd zur Verfügung; mal glückt es mir, in kurzem tausend Verse zu dichten, bald danach will mir keiner gelingen. Die neunte Strophe bringt den andern Gedanken: Ich muß meine Verse bessern und feilen, um nicht ausgelacht zu werden. - Hieran schließt sich jene umstrittene Gruppe von sechs Strophen, die in drei Untergruppen zu je zwei Strophen gegliedert sind (Str. 10—15): Ich brauche trefflichen Wein und Speise, wenn ich gut dichten soll (s. o.).

Danach sind Strophe 16 und 17 durch den Inhalt miteinander verbunden, die Armut des Dichters, auf die er durch Wortwiederholung aufmerksam macht (*pauper et mendicus* 16, 1 *pauperior* 17, 1, *me pauperem* 17, 4): So bettelarm wie ich bin, kann ich nicht die Kriegstaten Barbarossas in Italien besingen; ich bin der ärmste Dichter, aber nicht durch meine Schuld. - Strophe 18 und 19 beginnen mit je einer Hälfte eines Bibelzitats (*Luc. 16, 3*), mit ihm ist der zusammengehörige Inhalt beider Strophen (vgl. auch *fodere non debeo* 18, 1 · - *nec agros colo* 19, 3) bereits fast ganz umschrieben, die Ablehnung des Dichters, Bauer, Bettler oder Dieb zu werden: Obwohl ritterlicher Herkunft, scheute ich die Mühen dieses kriegerischen Berufs, studierte und kann deswegen nicht den Acker bestellen; betteln und stehlen will ich nicht.

Strophe 20—25 vereinen sich im Inhalt, der Erfolglosigkeit von des Dichters Klagen über seine Armut beim weltlichen und

geistlichen Publikum. Die Laien verstehen den Sinn meiner Verse nicht und geben mir kein Geschenk (20). Unter den Geistlichen sind die Deutschen zwar freigebig¹⁾, aber die Italiener haben nicht einen Pfennig übrig (21—22). Die letzten drei Strophen dieser Gruppe sind verknüpft in dem Thema: die Geistlichen beschenken nur die Mimen reichlich. Die unnützen, geistlosen Leccatores erhalten Seide und Pelz (23). Um sie sollte sich nur der Ritterstand kümmern und um uns die Geistlichen (zu deren Stand wir gehören), die aber jene Esel mit Löwenfellen schmücken (24). Die Geistlichen laden die törichten Mimen in ihr Haus, den Dichter aber lassen sie draußen hungern (25).

Die nächsten beiden Strophen huldigen Reinald, 26 dem geistlichen Fürsten und 27 dem politischen Führer; beidemale wird er nicht nur als groß bzw. der größte gepriesen, beidemale wird auch seine Freigebigkeit gerühmt (26, 3—27, 3—4). Von dieser Grundlage aus wagt es der Dichter im folgenden, Reinald zu bitten und dies zu begründen. Ich bitte dich um eine Gabe, denn ich besitze keinen Schutz gegen die Kälte (28); du bist meine einzige Hoffnung, der ich ein langes und ruhmvolles Leben wünsche (29); das Geld, das du mir früher schenkest, hab ich nutzbringend angewandt, indem ich es mit einem Priester teilte, auf daß Gott deine Taten segne (30). Brachte jede dieser drei Strophen eine neue Begründung, warum er überhaupt bittet, warum er sich damit an Reinald wendet, warum es sich für Reinald geradezu empfiehlt, ihm zu schenken, so verleihen die folgenden zwei Strophen beide der Freude des Dichters am Weitergeben Ausdruck: Ich will freigebig sein wie du (31) und teile gern mit vielen andern mein Hab und Gut; auch dräng ich mich nicht wie die Mimen an den Hof (32). Dadurch, daß beide weitere Gründe für die Bitte bringen, sind sie mit Strophe 28 bis 30 verbunden, namentlich aber mit 30, da sie ebenfalls vom Verschenken handeln. Den Schluß bildet ein Gebet: Christus soll Reinald langes Leben und Ruhm verleihen und ihm die Gabe, das zu besingen (33). Diese Strophe steht nicht so für sich, wie es auf den ersten Blick scheinen mag: sie knüpft in Worten und Ge-

¹⁾ Str. 21 spricht nur von *viris Teutonicis*; daß Geistliche gemeint sind, fordert der Zusammenhang; die fehlenden Verse dürften einen Hinweis darauf enthalten haben.

danzen stark an 29 an¹⁾ und gehört so mit 28—32 zusammen zu einer Gruppe von sechs Strophen, deren letzte sich dadurch etwas absondert, daß sie ein großes Gedicht beschließen muß.

Mit dem sechsten Gedicht will der Archipoeta dem Erzkanzler klarmachen, daß er ihm nicht, wie er wünschte, eine Dichtung, d. h. wohl ein Epos über den oberitalienischen Feldzug Barbarossas schreiben kann. Damit füllt er aber nur die erste Hälfte des Gedichts (Str. 1—17). Dies Stück hat er auch durch die Art fester zusammengefügt, in der er den Auftrag bezeichnet. Zuerst spricht er nur vom opus inpositum (2, 3), dann etwas deutlicher von bella forcia (5, 2), danach wieder allgemein wie im Anfang vom opus tantum (6, 3), erst am Schluß, beim letzten Argument, macht er die präzisen Angaben: Que gessit in Lacio Cesar Fridericus, Qualiter subactus est Tuscus inimicus (16, 2—3). Die ersten beiden Strophen sind nicht nur Auftakt, ihr letzter Vers gibt auch das Thema für Strophe 3—17: Quod probare potero multis argumentis — diese Argumente, fünf an der Zahl, erstrecken sich über die vierzehn Strophen. Die ersten drei Argumente beziehen sich auf die Kürze der zur Verfügung gestellten Zeit sechs Strophen; das vierte auf Wein und Essen, das der Dichter zum Schaffen braucht, aber nicht besitzt, — sechs Strophen; damit zusammen hängt das letzte Argument, das nur zwei Strophen einnimmt: seine Armut ist so groß, daß er die Taten Kaiser Friedrichs nicht besingen kann. Die erste Hälfte des Gedichts ist also in vier Strophengruppen gegliedert: 2+6+6+2.

In der zweiten Hälfte des Gedichts kommt der Dichter mit keinem Wort mehr auf das aufgetragene Werk zu sprechen; er biegt das Gedicht um: an die Entschuldigung, daß er den Auftrag ablehnen muß, fügt er jetzt die Bitte um Unterstützung. Hierbei spielen die beiden letzten Strophen der ersten Hälfte eine doppelte Rolle: das in ihnen behandelte Motiv der Armut bildet nicht nur den Schlußstein des ersten Teils, sondern zugleich den Grundstein des zweiten; die Armut ist das letzte Argument für die Ablehnung, sie ist andererseits die Voraussetzung für die Bitte. Trifft die oben versuchte Deutung von *preter te* 16, 4 das Richtige, so wäre

¹⁾ Archicancellerie, spes es mea solus 29, 1 — Archicancellerie, spes et vita mea 33, 1; Longa tibi tempora det . . . , Cuius illustrabitur claritate polus 29, 3—4 — tibi tribuat annos et trophea 33, 3.

damit auf den zweiten Teil hingewiesen (s. o.). Auf jeden Fall gibt die letzte Dagentenzeile des ersten Teils (17, 4) das Thema an fürs Folgende: *Nec me meo vicio pauperem putetis!* In acht Strophen, die die erste Hälfte des zweiten Teils ausmachen, sucht der Dichter zu begründen, warum er ohne Schuld arm ist; in den ersten zwei damit, daß er nicht Bauer, Bettler oder Dieb werden kann oder will, in den übrigen sechs damit, daß die Laien seine Verse nicht begreifen, die italienischen Geistlichen aber ihm nichts geben. In den letzten acht Strophen preist er Reinald (2 Str.) und richtet die Bitte um Gaben an ihn und begründet sie (6 Str.). Auch die zweite Hälfte des Gedichts ist demnach in vier Strophen-gruppen gegliedert: 2+6+2+6.

Der Aufbau des Gedichts ist klar und symmetrisch:

$$2+6+6+2 \parallel 2+6+2+6$$

Im einzelnen weicht er besonders darin von dem der „Beichte“ ab, daß hier die „Nabelstrophe“ fehlt (dafür ist der Schluß des ersten Teils bereits dem zweiten zugewandt), daß zuletzt die Gruppen vertauscht sind, statt 6+2 wie in der ersten Gedichthälfte jetzt 2+6. Doch bricht diese Variation keineswegs mit dem Prinzip der Symmetrie, da diese sich nur nach einem andern Glied desselben Ganzen richtet, nämlich nach dem näherliegenden ersten Teil der zweiten Gedichthälfte; dabei ist noch zu beachten, daß sich, wie wir schon oben sahen, die beiden 2+6 der zweiten Gedichthälfte enger zusammenschließen. Das Wichtigste aber ist: die Hauptzäsur fällt genau in die Mitte — vor ihr liegen 16 und hinter ihr wieder 16 Strophen; die beiden 16 sind in je 4 Gruppen eingeteilt, viermal umfassen sie je 2 und viermal je 6 Strophen; deren Gruppierung ist gleichmäßig.

Der Aufbau bestätigt zum ersten, daß von den 33 Strophen bei Manilius eine auszuscheiden ist; in Betracht kommt nur 4 (oder 5). Bei 33 Strophen müßte die 17. die „Nabelstrophe“ sein; die aber läßt sich nicht isolieren, auch die vorhergehende 16. nicht, weil beide fest miteinander verbunden sind. — Zum andern kann jene umstrittene Gruppe von sechs Strophen nicht herausgebrochen werden, weil dann kein symmetrischer Bau mehr nachzuweisen ist. Ohne die sechs wären es nämlich 26 Strophen mit der Gruppierung: 2+6+2+2+6 (nicht 1+5!) +2+6; die

Mitte läge nach 13 Strophen, d. i. nach der ersten Strophe in der fünften Gruppe oder nach Str. 20. Die 20. Strophe läßt sich aber nicht einmal von der 21.—25. trennen, geschweige denn läßt sich danach ein solcher Schnitt ansehen, der das Gedicht in zwei Hauptgruppen teilt. Außerdem wäre der inhaltliche Sprung 9 zu 16 viel zu groß und unmotiviert. Eben hat der Dichter die Kürze der Zeit beklagt, die ihm das nötige Heilen verwehre (9); gleich danach würde er sich für zu arm erklären, um die Taten des Kaisers zu besingen (16). Damit würde er das Motiv der Armut ganz unvermittelt auftauchen lassen. Mit jenen sechs Strophen schlägt er dagegen die Brücke zwischen 9 und 16. Schon von der dritten Strophe an hatte er vom Dichten gesprochen: Ein großes Werk braucht, wie Virgil und Lucan lehren, Jahre; der Dichter muß auf die guten Stunden warten und hat Zeit zum Verbessern nötig. Daran fügen sich jene sechs Strophen passend an: Die meisten Dichter fasten und mühen sich ab, ohne etwas Berühmtes zu vollbringen; ich aber brauche guten Wein und Speise, um Großes zu schaffen. Das darin zum Ausdruck gebrachte Selbstbewußtsein nimmt hier nicht wunder: vorausgingen ja bereits Forderungen, die poetarum chori schwerlich vorher gestellt hätten. Zugleich aber sagt er damit, daß er so arm ist, daß er sich nicht Trank und Speise leisten kann; pauper et mendicus danach folgt also wohl vorbereitet. Werfen wir schließlich noch zum Vergleich einen Blick auf die „Beichte“ und die Einfügung der sechs Strophen dort zurück! Im sechsten Gedicht fällt es keineswegs auf, daß in den sechs Strophen nicht nur vom Wein, sondern auch vom Essen die Rede ist; im Gegenteil, hier verlangt man auch das zweite. Vor allem fügen sich die sechs hier viel besser ein, weil im folgenden an Reinalds Mildtätigkeit appelliert wird, was man nach dem Inhalt und Ton der sechs erwartet.

Nicht verschwiegen werden soll, daß Nic. Spiegel betreffs des Gedankengangs eine andere Ansicht vertreten hat.¹⁾ In der „Beichte“ herrsche „ein bestimmter Plan, der mit strenger Folgerichtigkeit durchgeführt ist“, im sechsten Gedicht sei „das Gefüge dagegen viel loderer: Strophe 1—7 enthalten Klagen des Dichters

¹⁾ N. Spiegel, Die Vaganten und ihr „Orden“, Programm des human. Gymn. Speyer (1892) S. 24f.

über die Größe der gestellten Aufgabe. Wie sonderbar nimmt es sich nun aus, daß der Dichter, unmittelbar nachdem er Reinald um Verzeihung für seine Saumsal gebeten hat, seinen Zuhörern die Versicherung gibt, er übertreffe nach dem Genuße von Wein alle andern Dichter. Die Verbindungsstrophen 8 und 9 vermögen nicht den Eindruck herzustellen, daß man ein Ganzes vor sich habe. ' Schon die zitierten Sätze dürften genügend beweisen, daß Spiegels Analyse nicht so sauber und zutreffend ist, daß sie verdient, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Schon B. Schmeidler bezeichnete das Argument als „sehr unsicher“: er schloß sich W. Meyer an, dessen technisches Argument „viel zuverlässiger“ sei: „und das Resultat scheint mir jetzt auch inhaltlich ansprechender zu sein.“¹⁾ - - Ludwig Laistner wollte ebenfalls die sechs Strophen für die „Beichte“ als ursprüngliches Eigentum in Anspruch nehmen, aber aus einem andern Grund als Spiegel: in das sechste Gedicht würden sich jene „zwar nicht unglücklich einfügen, aber doch vom Tone des Ganzen ebenso merkwürdig abheben, als sie zu der Haltung unsres Gedichtes (der „Beichte“) stimmen: jener Ton ist so ausgesprochen der der Klage über die Armut seines Dichterlebens²⁾ . . .“. Wir aber sahen, daß jene sechs im Ton gerade zur „Beichte“ nicht recht paßten: wegen der Liebe zu Bacchus hatte sich der Dichter schon verteidigt; in diesem Bekenntnis zu seiner Art aber schwingt der Gedanke mit, daß er Essen und Trinken entbehrt, daß er damit eine Bitte an Reinald vorbereitet (s. o.).

4. Das Ergebnis lautet also folgendermaßen. Der Aufbau gibt an Stelle der Reimwiederholung W. Meyers ein ähnlich objektives oder technisches Argument, dem man so viel beweisende Kraft zutrauen darf, daß es die Frage entscheidet, wo die Verse „Loca vitant publica quidam poetarum“ ursprünglich standen. Danach gehört diese Strophengruppe ins sechste Gedicht von Anfang an unbedingt hinein, in die „Beichte“ aber muß sie erst später eingefügt sein. Das bestätigt der Gedankengang, wie ihn eingehende Analyse aufzudecken vermag.

Für die Entstehungszeit läßt sich nur beim sechsten Gedicht einige Wahrscheinlichkeit erreichen. Es ist zwischen Sommer und

¹⁾ B. Schmeidler in HDS. 14 (1911) S. 370 Anm. 4.

²⁾ L. Laistner, Goliath (1879) S. 104.

Winter (hac estate pavi 30, 2 -- metuens frigus atque brumam . . 28, 2). Dorausliegen muß die Zerstörung Mailands (März 1162); nur danach ist innerhalb des Zeitraums von 1159—65, den die Bezeichnung *Electus Colonie* (hier 26, 4) läßt, der Auftrag verständlich, ein Epos über die Taten Kaiser Friedrichs I. in Italien zu dichten (16, 2f.). Der Anſatz W. Meyers scheint daher plausibel: „Im Frühherbst des Jahres 1163, als die Rückkehr Friedrich Barbarossas nach Italien erwartet wurde und Reinald von Dassel seinen Dichter aufforderte, ein Epos über die Taten Friedrichs zu verfassen, welches demselben bei seiner Ankunft in Italien überreicht werden sollte.“¹⁾

Diese Zeit würde auch dann stimmen, wenn der *Tuscius inimicus* (16, 3) eigentlich zu verstehen wäre. Als der Kaiser im Sommer 1162 den geplanten Zug nach Rom und Apulien aufgab und sich wieder in die Lombardei zurückzog, schickte er Reinald mit außerordentlichen Vollmachten nach Toscana. Reinald suchte den zwischen Genua und Pisa ausgebrochenen Krieg beizulegen und die ganze Landschaft dem Kaiser zu gewinnen. Es glückte ihm auch, Toscana zu einem fortan kaiserlichen Land zu machen. Dort ist er im Juli und August mehrfach bezeugt.²⁾ 1163 vollendete er das Werk³⁾ und dehnte es bis zur Mark von Ancona, bis in die Romagna und das Herzogtum Spoleto aus. Die *Annales Pisani* berichten die Größe des Erfolges: *Nullus marchionum et nullus nuncius imperii fuit, qui tam honorifice civitates Italie tributaret et Romano subiceret imperio* (MGH. SS. 19, S. 249). Reinald feierte den glücklichen Ausgang durch ein glänzendes Dankfest in Pisa am 20. September 1163. Im Oktober zog er wieder nach Norditalien, um am 29. am Einzug des Kaisers in Lodi teilzunehmen. Auf diesen Gewinn der Toscana könnte der dritte Vers der 16. Strophe anspielen, zumal damals unter Tuscia Italien südlich der Apenninen verstanden werden konnte, s. Otto von Freising: *tam in ulteriore quam citeriore Italia, que*

¹⁾ W. Meyer in *GMN.* (1907) S. 170f.; vgl. W. Stach, *Salve mundi domine!* (1939) S. 69.

²⁾ R. Knipping, *Die Regesten der Erzbischöfe von Köln*, 2 (1901) S. 121f.

³⁾ Von März bis September in Toscana beurfundet, s. R. Knipping S. 124ff.

modo Longobardia et Tuscia vocantur Chron. VII, 14; transsenso Apennino citeriorem Italiam, que modo Tuscia vocari solet Gesta Sfriderici II, 27; in ipso Apennino, ubi et urbs Roma sita noscitur, que modo Tuscia vocatur, . interior Italia iure dicta est eadem II, 13. Da aber in unsrer Strophe Lacium unmöglich für die Lombardei gebraucht sein kann, hat man Lacium wie Tuscus als partes pro toto zu fassen.

Von der „Beichte“ behauptete W. Meyer, sie sei „gut 1½ Jahre“ vor dem sechsten Gedicht entstanden¹⁾, also Anfang 1162, und führte das in seinem Vortrag „Der Kölner Archipoeta“ näher aus: „Im Heerlager vor dem belagerten Mailand ging es natürlich sehr frei zu. Der Archipoeta war bei Reinald in dessen Hauptquartier, in Pavia. Dem Erzbischof und Erzkanzler wurden nun allerhand Ungebundenheiten des Archipoeta hinterbracht, und so, daß sich der Archipoeta rechtfertigen mußte. Was tut er? In der nächsten feierlichen Versammlung, wo der Dichter sein Festgedicht vortragen mußte, bringt er eine Beichte in Versen. .“²⁾ Anfang 1162 ist Reinald auch in dem nicht weit von Pavia liegenden Lodi bezeugt, auch „vor Mailand“ und im März in Pavia.³⁾ Die „Beichte“ gibt aber nur für den Ort, an dem sie gedichtet bzw. vorgetragen wurde, einen gewissen Anhalt: Pavia, nach Strophe 8 und 9. Die Zeitbestimmung W. Meyers ist nicht unmöglich, sie läßt sich aber nicht bis zur Wahrscheinlichkeit erheben; denn es kann durch nichts gestützt werden, daß der Archipoeta gerade während der Belagerung Mailands diese Verse dichtete, wogegen sich schon B. Schmeidler⁴⁾ wandte; er kann das ebenso gut in einem andern Jahr getan haben, als sich Reinald in Pavia aufhielt.

Drittes und sechstes Gedicht berühren sich im Ausdruck wie sonst keine zwei Gedichte des Archipoeta: vir discrete mentis VI, 1, 1 - presul discretissime III, 6, 1 (discretus begegnet sonst nicht in den Versen des Archipoeta); cuius cor non agitur levitatis ventis VI, 1, 2 - levis elementi . , de quo (folio) ludunt venti III, 1, 3 (levitas sonst nicht; levis sonst anders: levi verbo IX,

¹⁾ W. Meyer in *GMN.* (1907) S. 171.

²⁾ *Derf. in GMN., Geschäftl. Mitteil.* 1914 S. 107.

³⁾ R. Knipping S. 119f.

⁴⁾ Schmeidler in der *hDS.* 14 (1911) S. 390.

17, 4; III, 7 lese ich *lēvium corporum*); *viri sapientis* VI, 1, 3 *viro sapienti* III, 2, 1 (*vir fortis et sapiens* IV, 4, 1 von Reinald; *sapiens* sonst anders: II, 11, 4; X, 15); *veniam petentis* VI, 2, 1 - v. *petenti* III, 24, 2 (*venia* sonst nicht in dieser Verbindung: III, 6, 1; VIII, 48); *quodcumque iusseris, scribam mente leta* VI, 3, 3 - *feram, quicquid iusseris, animo libenti* III, 24, 4 (*iubere* noch öfter, aber nie mit solchem Objekt); *parce tuo vati* VI, 6, 1 - *parcat vati* III, 21, 3 (sonst nie verbunden; *parcere* noch zwei-, *vates* noch achtmal); *precepti dominici memor* VI, 27, 3 *secundum dominici regulam mandati* III, 21, 2 (sonst nur *gregem dominicum* II, 28, 1). Das legt die Vermutung nahe, daß die Entstehungszeiten beider Gedichte nicht weit auseinanderliegen. Da die „Beichte“ ohne Frage das sechste Gedicht an Höhe der Kunst übertrifft, ist sie wohl erst nach dem sechsten Gedicht geschaffen. Reinald ist auch nach dem 29. Oktober 1163 in Pavia bezeugt, so für den 27. November 1163 und für Ende Mai und Anfang Juni 1164.¹⁾ Das erste Datum scheint wegen seiner größeren Nähe passender und wurde auch von H. Brinkmann angenommen, der damit die „Beichte“ ebenfalls zeitlich nach dem sechsten Gedicht ansetzt.²⁾

¹⁾ R. Knipping S. 127 und 130.

²⁾ H. Brinkmann in *German. Rom. Monatschr.* 13 (1925) S. 108f.