

## Werk

**Titel:** Besprechungen

**Ort:** Halle

**Jahr:** 1888

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572\\_0011](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572_0011) | log23

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## BESPRECHUNGEN.

**Carl Appel**, Die Berliner Handschriften der Rime Petrarca's.  
Berlin, Georg Reimer 1886.

Das Buch enthält mehr, als der bescheidene Titel erwarten läßt. Kap. I giebt eine ausführliche Beschreibung von sieben Petrarcahandschriften, welche neuerdings aus der Hamiltonsammlung teils für die Kgl. Bibliothek, teils für das Kupferstichkabinett in Berlin erworben wurden und daselbst noch die alte Bezeichnung No. 495—501 tragen. Kap. II vergleicht den Inhalt der Hss. mit der Vulgata und setzt das Alter dreier von ihnen fest: zwei sind um die Mitte des 15. Jahrh., die dritte 1589 vollendet; für die übrigen vermutet A. gleichfalls Mitte des 15. Jahrh. Um das auf S. 23 abgedruckte Sonett *Dimme cor mio Petrarca* zuzuschreiben, genügt, wie A. selbst einsieht, das Vorkommen in zwei späten, und noch außerdem nahe verwandten Hss. nicht. In anderen ist es mir bisher nicht begegnet. Im vierten Kapitel, das die Varianten der Hs. mitteilt, geht A. von der allgemeinen Erwägung aus, daß bei der großen Menge der Petrarhss. eine Kollation sämtlicher nicht angebracht wäre, und daß man daher, analog Wittes Verfahren bei den Dantehandschriften, mit Hilfe der ältesten den ursprünglichen Texte werde herzustellen haben. A. hat nicht die Möglichkeit berücksichtigt, daß authentische Autographen uns auch diese Mühe ersparen könnten. Von den verständig angelegten Appendices („Anordnung der Gedichte in den Ham. Hss., Inhalt der lat. Anthologie in Ham. 495; Verzeichnis der in Ham. 500 enthaltenen Gedichte S. de Senis' und Malatestas“) ist besonders der erste nützlich, weil er die Gedichte Petrarca's in der Reihenfolge der Aldinischen Ausgabe giebt, d. h. in derjenigen, welche sie in den Autographen haben.

Den Schwerpunkt des Buches aber bildet das dritte Kapitel. Während der Inhalt der bisher erwähnten bei dem geringen Alter der Hss. nur ein beschränktes Interesse haben kann, behandelt dieses Fragen von großer Wichtigkeit für die Petrarcaphilologie. Ich halte es daher für erforderlich mich mit ihm eingehender zu beschäftigen. Zunächst ist A. die Wichtigkeit der Reihenfolge der Gedichte für die Geschichte des Textes nicht entgangen, nur daß sich mit den fünf ihm zu Gebote stehenden Hss. nicht viel anfangen ließe. Dann untersucht er, ob das Prinzip der Reihenfolge das chronologische ist, und bejaht dies im Allgemeinen. In der chronologischen Übersicht, die sich hieran schließt, resumiert er die Ergebnisse Carduccis und Anderer mit einigen Bemerkungen, ohne jedoch Neues zu bieten. Er begnügt sich z. B.

(S. 29) damit, zu sagen: „die Untersuchung über die Canzone *Spirto gentil che quella membra reggi* ist trotz aller darauf verwendeten Mühen noch nicht abgeschlossen“, während sich bestimmt nachweisen läßt, daß dieselbe im Jahre 1337 gedichtet ist und daher nur an Busone da Gobbio gerichtet sein kann.<sup>1</sup>

Der feine Gedanke, Petrarca könnte aus künstlerischen Absichten bei einigen Gedichten die chronologische Folge verlassen haben, verdient Beachtung. Doch beweisen die beiden von ihm angeführten Fälle nichts. *Voi ch' ascoltate* ist sicher erst gedichtet, als Petrarca an die definitive Redaktion seiner Gedichte ging, und zwar gleich als Prolog, der außerhalb der Reihenfolge steht. Und ebenso war wahrscheinlich *Vergine bella* von vornherein zum Epilog bestimmt und dürfte, da diese Canzone die fromme Stimmung der letzten Lebensjahre des Dichters widerspiegelt, in der That später als alle übrigen Gedichte des Canzoniere entstanden sein.

Es folgen Bemerkungen über die Authenticität des Vat. 3196. Es ist zuzugeben, daß A. eine Reihe von scharfsinniger Argumenten vorgebracht hat, um diese zu verdächtigen. Aber sie sind nur von relativem Wert, weil sie durchweg auf subjektivem Ermessen beruhen. Ihnen stehen dokumentarische Thatsachen gegenüber, und die Schlüsse, welche ich auf Grund derselben auf X 224 d. Zeitschr. gezogen habe<sup>2</sup>, sind meines Erachtens kategorisch und unausweichlich. Dies dispensiert uns allerdings nicht von Pflicht, A.'s Verdachtsgründe, soweit dies die Überlieferung gestattet, der Reihe nach zu widerlegen. Einzelnes will ich hier erledigen. A. führt (S. 34) aus der zweiten Strophe der Canzone *Nel dolce tempo della prima etade* vier Varianten eines Verses an und bemerkt, es sei unmöglich, daß alle diese nacheinander vor dem Weitergehen des Dichters entstanden seien. Aber wer behauptet denn dies? Petrarca hat seine Gedichte, und besonders die Canzonen, wiederholt und zu verschiedenen Zeiten korrigiert. Er mag beim Komponieren nur einmal gestrichen haben, beim ersten Korrigieren ist denn vielleicht die dritte, beim zweiten die vierte Variante hinzugekommen. Wenn A. ferner sagt, von den verschiedenen Varianten stehe die erste der definitiven Lesart näher als die späteren, so setzt er irriger Weise voraus, daß Ubaldini in dieser Beziehung ein richtiges Bild der Hs. bietet.<sup>3</sup> Die Varianten stehen

<sup>1</sup> Diesen Nachweis werde ich an anderem Orte führen.

<sup>2</sup> Ich füge hier nur noch hinzu, daß auch die Vergleichung eines photographischen Facsimiles des Vat. 3196 mit den auf der Laurenziana befindlichen Briefen Petrarca's, die unzweifelhaft Autograph sind, die Identität der Schriftzüge von Neuem bestätigt hat.

<sup>3</sup> Da dasjenige, was Appel von mir in seiner Vorrede mitteilt, mich leicht als mitschuldig an seinem Irrtum erscheinen lassen könnte, so sehe ich mich zu folgender Bemerkung genötigt. Ich hatte auf seine erste ganz allgemein gehaltene Anfrage, die ich erhielt, als ich eben das Studium der Hs. begonnen hatte, geantwortet, daß die Ausgabe Ubaldini's im Großen und Ganzen und für ihre Zeit eine aner kennenswerte Leistung sei. Wenn ich nicht irre, habe ich sogleich in demselben Briefe hinzugefügt, daß die chronologischen Fragen nicht nach ihr, sondern nur am Ms. studiert werden können. Als A. später eingehendere Auskunft von mir erbat, mußte ich dieselbe ablehnen, da ich selbst einen Artikel über diese Hs. vorbereitete und noch zu keinem festen Resultate gelangt war. Hätte ich eine Ahnung gehabt, daß

aber in derselben teils über, teils neben dem Text, so daß schon im Original ihre Reihenfolge oft schwer zu erkennen ist. Und kann nicht der Dichter selbst, nachdem er mehrere Varianten verworfen, zuletzt wieder zur ursprünglichen Lesart zurückgekehrt sein? Was A. (S. 47) so wunderbarlich erscheint, daß eine nur beabsichtigte nicht ausgeführte Überschreibung bei der Canzone *Amor se vuoi* mitgeteilt wird, würde ihm sofort klar geworden sein, wenn er statt der ganz verworrenen Wiedergabe Ubaldinis die Hs. vorgehabt hätte, wo sich zeigt, daß diese Überschrift folgendermaßen zu Stande gekommen. Zuerst schrieb Petr. 1350 *mercur. 9. Jun. post uesper.* Hier wurde er unterbrochen und fügte am folgenden Tage in derselben Zeile aber mit verschiedener Tinte fortfahrend, hinzu *volui incipere. sed uocor ad cenam. proximo mane prosequi cepi.* Er hat also 1350 das Gedicht corrigiert. Später (die Jahreszahl ist nicht mehr genau zu erkennen) überschrieb er das Gedicht und bemerkte deshalb über der angeführten Zeile *transcriptum in aliam papirum 135. . sero pro me scilicet pro Bastard. autem prius.* Ferner muß ich gestehen, daß die Irrtümer bei den Daten, welche A. dem Autograph nachweist, und auf die er einen großen Wert zu legen scheint, auf mich gar keinen Eindruck gemacht haben. Zu einer Zeit, wo man nur geschriebene, und meist selbstverfaßte Kalender besaß, wie einen solchen von Boccaccios Hand der Vat. 3362 enthält, konnte ein solcher Irrtum viel leichter passieren, als heute. Und wie häufig begegnet es uns auch jetzt trotz Kalender und Zeitungen, uns um einen Tag im Datum zu irren. Und, von den acht von A. konstatierten Fällen handelt es sich siebenmal um Irrtümer, um einen Tag. Ferner stehen drei von ihnen auf derselben Seite des Ms., so daß der Dichter, der sich beim ersten Datum um einen Tag geirrt hatte, bei den beiden folgenden sich nach diesem falschen Datum gerichtet hat; und einige andere sind zweifelhaft, weil nicht mehr kontrollierbar.

Mir wäre es viel interessanter, wenn A. mir sagen könnte, welche Mittel der Fälscher damals, als es noch keine *Art de vérifier des dates* gab, besitzen haben sollte, um 4/5 der Daten richtig zu berechnen. Jedenfalls war dies eine höchst langwierige und mühevollere Arbeit, und was hätte den Fälscher zu einer solchen genötigt, da es garnicht üblich war, bei Datenangaben auch den Tag hinzuzufügen? Und wie erklärt es sich, daß er sich bei der Berechnung immer um einen Tag geirrt hat? Man sieht, daß auch in dieser Beziehung die Annahmen einer Fälschung nicht haltbar ist. Auf S. 49 fand ich einen Gedanken, den ich bereits auf X 222 d. Zeitschr. erörtert hatte: „die Daten erstrecken sich über 38 Jahre. Ein so langer Zeitraum, vom jugendlichen Mannes- bis ins Greisenalter, konnte an den Schriftzügen nicht spurlos vorübergegangen sein. Eine Prüfung der Fragmente muß zeigen, wie sie sich in diesem Punkte verhalten.“ Nun meine Prüfung der Hs. hat ergeben, daß abgesehen von der Kursiv sich drei Schriftgattungen in derselben unterscheiden lassen, welche sich augenscheinlich eine aus der anderen entwickelt haben. Die Hypothese, die ich erst nach langem Bedenken zu äußern wagte, daß Petrarca durch das Kopiren lateinischer Hss. zur Nachahmung des

---

er die Fälschung dieses Autographs nachweisen wollte, so hätte ich ihm dies aufs Entschiedenste widerraten; wie ich es sofort gethan habe, als ich seine Absicht erfuhr, aber es war damals leider schon zu spät.

Schriftcharakters derselben veranlaßt worden sei, findet durch die eigenen Worte des Dichters ihre authentische Bestätigung. In einem Brief an Lapo da Castiglionchio (Var. 45) entschuldigt er sich nämlich, daß er ihm die Philippischen Reden noch nicht zurückgeschickt habe; es sei seine Absicht, ihm dieselben in einer von ihm angefertigten Abschrift, und zwar nicht in dem üblichen, sondern in einem viel schöneren und eleganteren Schriftcharakter zuzustellen: *Ego enim usque adeo vetustati oculos assuefecit ut novam scripturam qualemcumque fastidiam*. Dieser Brief gehört wahrscheinlich ins Jahr 1350 und ungefähr um diese Zeit habe ich den Übergang von der gotischen Jugendschrift in die mehr gerundete und zum Teil lateinische Majuskeln zeigende Mannesschrift gesetzt. Aus dieser entsteht allmählich, indem die Annäherung an das antike Vorbild immer stärker wird, die sehr schöne und elegante Alterschrift. Und diese zeigt denn auch das neuerdings von mir in der Laurenziana gefundene Autograph des Canzoniere, das erst in den letzten Lebensjahren des Dichters entstanden sein kann.<sup>1</sup> Wenn es demnach als ein entschiedener Mißgriff zu bezeichnen ist, daß A. eine derartige Untersuchung ohne Autopsie der Hs. unternommen hat, was höchstens dann gestattet sein kann, wenn es zweifelhaft ist, ob das Werk, das sie enthält, dem angeblichen Verfasser zuzuschreiben ist, so ist andererseits anzuerkennen, daß er sich auf dem gefährlichen Wege besonnen gezeigt und sich bei seinem Urteil eine gewisse Reserve auferlegt hat.

Es sei mir noch gestattet, Einiges über die auf S. 209 Anm. 3 von mir citierte Schrift Arrighis hinzuzulügen, die mir damals nicht zugänglich war und die ich jetzt auf der Biblioteca Marucelliana in Florenz gefunden habe. Nachdem festgestellt war, daß das Autograph des Canzoniere, das sich einst in Bembo's Besitz befunden hatte, seit dem Anfang des 17. Jahrh. immer in der Vatikana geblieben war, konnte Ar. dasselbe nicht 1825 in Petersburg gefunden haben. Trotz dieses falschen Resultats hätte jedoch seine Schrift durch die vorgebrachten Gründe ähnliches Interesse haben können, wie die Appelsche. Aber sie ist das gerade Gegenteil derselben, sie ist ein Muster von leichtsinniger und arroganter Beweisführung. Nur der Kuriosität halber, und weil sich ein gewisses litterarhistorisches Interesse daran knüpft, führe ich Einzelnes aus ihr an. Ar. beginnt mit einer unverschämten Apostrophe an die hochverdienten Petrarcaforscher Castelvetro, Tassoni, Muratori und Muzio. Diese Männer hätten ihren Scharfsinn sparen können, wenn sie sein Autograph besessen hätten. Und nun ist es possierlich zu sehen, wie er ihre Autorität bald anerkennt und benutzt, bald ablehnt, je nachdem es für seinen Zweck paßt. Sie haben gesagt, das Sonett *Non dall' ispano Ibero a l' indo Idaspe* könne unmöglich von Petrarca sein<sup>2</sup>; nun, es fehlt auch wirklich in

<sup>1</sup> Wie ich versprochen habe, wird meine demnächst im Verlage von Sansoni in Florenz erscheinende Petrarcaausgabe eine größere Anzahl photographischer Abbildungen enthalten und so Gelegenheit geben, sich durch den Augenschein von diesen Entwicklungsstufen, sowie von der völligen Entsprechung der verschiedenen Autographen zu überzeugen.

<sup>2</sup> Ich brauche kaum zu sagen, daß es authentisch ist, da es sowohl im Vaticanischen, wie im Laurenzianischen Autograph enthalten ist. Dies Beispiel ist sehr lehrreich dafür, wie vorsichtig man mit dem Argument, „dies könne der Dichter unmöglich geschrieben haben“, von dem auch Appel Ge-

seinem Autograph. Sie haben ferner *Or uedi amore* für unecht erklärt: da sieht man, daß sie von der Sache nichts verstanden haben, denn es steht in seinem Autograph u. s. f. Er gesteht dann selbst ein — es ist mir fraglich, ob diese Art von Dilettantismus noch die Bezeichnung *naiv* oder eine viel derbere verdient — daß er nie eine Zeile von Petrarca's Hand gesehen habe, und trotzdem sich kompetent erachte, definitiv zu entscheiden, daß die in seinem Besitz befindliche Hs. nicht von einem Kopisten, sondern vom Dichter selbst geschrieben sei, und zwar — auf Grund der Lesarten. *Da questo studio soltanto*, (heißt es wörtlich) *e non per la conoscenza del carattere del Petrarca venne in me la certezza delle mie interpretazioni! ed era io così fondato ne' miei giudizi che avrei saputo confutare tutti i scritti che si attribuiscono al Petrarca, se non fossero stati eguali al mio presente codice.* Doch nein, ich thue ihm Unrecht. Er führt noch als zweites Argument an, daß seine Hs. *dell' Epoca appunto dei nostri classici Italiani* sei. Da diese etwas unbestimmte Behauptung auch die Auffassung zuläßt, daß der Kopist derselben ein Zeitgenosse Ariost's gewesen sei, so läßt sich nichts gegen sie einwenden. Wenn Ar. aber damit hat sagen wollen, daß das angebliche Autograph aus dem 14. Jahrh. stamme, so möchte ich dies aus Gründen, die anzugeben zu weit führen würde, bestreiten. — Alles dies wird uns in der Vorrede geboten, die S. 1—6 einnimmt und *Cavaliere Luigi Arrighi* unterzeichnet ist. Auf S. 7 beginnt die eigentliche Beweisführung, welche in Artikel (*Osservazioni*) eingeteilt ist und einen hohen Grad von Konfusion zeigt. Eine Widerlegung verdient sie nicht, aber eine kleine Blumenlese aus ihr zu geben halte ich doch nicht für überflüssig. In Art. 1 heißt es, Petrarca würden sehr viele unechte Gedichte beigelegt, *in tutti i Ms. che si trovano di incognite mani vi si rinvengono*, nur in seinem Kodex seien sie nicht vorhanden. Der Verfasser ist uns nicht nur den Beweis für das *tutti* schuldig geblieben, sondern hat auch zu sagen vergessen, woran man die unechten Gedichte erkennen kann. Aber wir haben es bereits gesehen: echt sind die Gedichte, welche sich in seinem Kodex vorfinden, und die Authentizität dieses selbst wird dadurch bewiesen, daß es nur echte Gedichte enthält — ein schöneres Beispiel eines *circulus vitiosus* kann man sich nicht wünschen. Beweisend ist nach Art. 3 auch, daß die Initialen im Index vorgezeichnet sind. In den Artikeln 4—7 wird, in Anlehnung an die Vorrede Ubaldinis, ein etwas ernsthafterer Versuch einer Beweisführung gemacht. Der Vat. 3196 stelle das Unreine des Dichters dar; nun müsse aber doch eine Reinschrift existiert haben. Diese müsse vorhanden sein, wenn sie nicht Feuer oder Wasser zerstört haben; man sage, sie sei auf der Ambrosiana, da ist sie nicht; und wo anders sei sie auch nicht. Das Bedenken, daß seine Hs. von Papier und nicht aus Pergament ist, wie man es von einer derartigen Rein-

brauch macht, umgehen muß. Denn den genannten Kommentatoren hat es an Petrarcakenntnis und Geschmack gewifs nicht gefehlt. Übrigens ist es möglich, daß das angeführte Sonett auch in der Hs. Arrighis stand, nur mit der Umstellung der beiden ersten Verse;

*Ricercando del mare ogni pendice  
Ne dallo hispano hiberno all' indo hidaspe,*

welche in manchen Hss. begegnet und zu welcher die Kopisten durch das ungewohnte Schema der Quadernarien (*abab baab*) verleitet wurden.

schrift erwarten sollte, glaubt er dadurch widerlegt zu haben, daß er in Artikel 12 umständlich nachweist, daß das Papier schon zu Petrarca's Zeit existiert habe! Ist ihm wirklich entgangen, daß der Ubaldinische Druck, den er unzweifelhaft benutzt hat, die Worte Petrarca's enthält *transcripti in ordinem membranis* oder verschweigt er sie absichtlich? Zuletzt hat er es doch nicht für ganz überflüssig gehalten, sich von dem Vat. 3196 und dem Mailänder Vergilkodex Facsimiles kommen zu lassen, welche natürlich seine Vermutungen bestätigt haben. Welchen Glauben man dieser Versicherung zu schenken hat, ist nach dem Angeführten nicht schwer zu beurteilen. *Sono essi* (heißt es am Schluß im Widerspruch mit der Vorrede) *che confermano e basano le mie riflessioni, sono essi che mi autorizzano a pubblicare il mio Codice per autografo del Petrarca stato smarrito* etc. Ob dieser Druck jemals erfolgt ist, weiß ich nicht; es kann aber für uns nunmehr von gar keinem Interesse sein. Nach solchem, wie es scheint nicht ohne Absicht auf materiellen Gewinn unternommenem, kläglichem Versuche und weil die Frage der Autographen bisher von den Forschern nicht mit demjenigen Ernste behandelt worden ist, die sie verdient, da ja, wo sie vorhanden sind, sie kritische Ausgaben überflüssig machen oder ihnen wenigstens eine sichere Basis geben, kann nicht überraschen, daß man gegen die Autographen sich gegenwärtig im Allgemeinen etwas skeptisch verhält. Hoffentlich gelingt es mir aber im Laufe meiner Untersuchungen, gerade weil ich mir der hier drohenden Gefahren völlig bewußt bin, zu zeigen, daß auch auf diesem Gebiete ein Wissen möglich ist.

Zum Schluß fühle ich mich verpflichtet, auch an dieser Stelle zu beberichtigen, und damit die Angelegenheit definitiv zu erledigen, daß Herrn de Nolhac's Schrift *Le canzoniere autographe de Petrarque* etc. nicht erst, wie ich annehmen mußte, durch die Einreichung meiner Abhandlung über denselben Gegenstand bei der Accademia dei Lincei hervorgerufen worden ist, sondern, daß dieselbe schon von langer Hand vorbereitet war und nur durch zufällige Umstände nicht in der Sitzung vom 14. Mai der Pariser Académie des Inscriptions et Belles-Lettres zur Verlesung gelangt ist. Es ist demnach nicht zweifelhaft, daß bei der Wiederauffindung des Vatikanischen Autographs ihm, und nicht mir, die Priorität gebührt.

A. PAKSCHER.

---

**Biblioteca de las Tradiciones Populares Españoles.** Director Antonio Machado y Alvarez. Madrid, Librería de Fernando Fé. 1884—1886. Tomo VI pp. XV, 272. T. VII pp. XLV, 236. T. VIII pp. XIII, 310. T. IX pp. 314. T. X pp. 301. T. XI pp. 301.

Es ist schon lange her, daß ich von den ersten Bänden dieser sehr schätzenswerten Publikation an dieser Stelle (VIII 466 pp.) Bericht erstattet, und erst neulich bin ich durch die Güte des Herausgebers wieder in Besitz der seitdem oben verzeichneten Fortsetzungen gekommen. Seitdem sind mit mir selbst mancherlei Veränderungen vorgegangen. Zunächst bin ich älter und zur Arbeit lässiger geworden (jetzt 76 Jahre), und dann von Krankheiten

mancherlei Art hart mitgenommen; gleichwohl aber will ich es nicht unterlassen die Leser dieser Zeitschrift von dem Inhalt der seither erschienenen Bände, so gut ich es eben vermag, in Kenntnis zu setzen und ersehen zu lassen, wie thätig die spanische Gelehrtenwelt auch in dieser Richtung sich erweist und die ihr zugänglichen Schätze zu heben bemüht ist. Ich fahre also in meiner Berichterstattung fort.

Tomo VI enthält *Apuntes para un mapa topografico-tradicional de la villa de Burgillos, perteneciente á la provincia de Badajoz* por M. R. Martinez. Der von Marchado y Alvarez vorangeschickte Prologo beginnt mit den Worten: „*A dos fines, eminentemente prácticos, responde el pensamiento del mapa topografico-tradicional de España: á allegar los materiales y documentos indispensables para la historia de nuestra nación, y á despertar en todos los pueblos el deseo, hoy por varias causas amortiguado, de conocer á fondo su suelo, como mina inagotable de riqueza, que con el auxilio de la ciencia pueden explorar y desenvolver.*“ Demnach können wir hoffen und erwarten von den volkskundlichen Schätzen Spaniens nach und nach genaue Kenntnis zu erlangen, wenn andere Gelehrte dem Beispiele des vorliegenden Bandes folgen. — Der hierauf folgende Hauptteil des Buches enthält also ein alphabetisches mit *Abajo (Pilar de)* beginnendes und mit *Zorro (Cercado del)* schließendes Verzeichnis (Nomenclator) der sich in dem in Rede stehenden Bezirk befindenden Ortschaften und Lokalitäten; worauf dann noch einige Appendices folgen, nebst einer Karte (Schema aproximado del Termino de Burgillos).

Tomo VII, IX und XI *Cansionero popular Gallego y en particular de la provincia de la Corunna* por José Pérez Ballesteros. *Con un prologo del ilustre mitógrafo portugues* Theophilo Braga. 3 Tle. Letzterer Aufsatz (Sobre á poesia popular de Gallizia) ist, wie man sieht, von dem rühmlichst bekannten Gelehrten Braga portugiesisch geschrieben und wie alles, was aus seiner Feder kommt, höchst lehrreich. Ich selbst habe über die drei hier vorliegenden Bände, die übrigens mit zahlreichen Anmerkungen begleitet sind nur wenig hinzuzufügen, da sie meist nur aus ganz kurzen Liedern bestehen, über welche Braga nach der trefflichen *Historia da Galliza* von Manuel Murguia kürzlich bemerkt: „*Dividiremos los cantares en varios grupos que los mismos campesinos distinguen con los nombres de Muiñeiras, Cantar de Pan-deiro, Alalds, Ani-novo, Mayos* etc., siendo los mas caracteristicos de todos ellos los primeros. Las Muiñeiras tienen una metrificacion sobrado caprichosa; u. s. w.“; worauf dann auf die Metrik dieser Lieder eingegangen wird. Es ist übrigens überflüssig zu bemerken, daß alle diese Lieder wegen des Dialekts in dem sie abgefaßt sind, für den Nicht-Spanier und oft wohl auch für den Spanier selbst nicht sehr leicht zu verstehen sind; daher die zahlreichen Anmerkungen. Zu Ende von Tomo VII findet sich ein *Apéndice*, enthaltend eine *Analogia entre algunas cantigas gallegas y otras coplas andaluzas, castellanas y catalanas*. — Für den, der sich mit dem gallizischen Dialekt näher bekannt machen will, wird durch das Studium der in Rede stehenden drei Bände die beste Gelegenheit geboten.

Tomo VIII. *A Rosa na Vida dos Povos* por Cecilia Schmidt Branco; mit einem *Proemio* von F. Adolpho Coelho. Der Name der Verfasserin dieser Abhandlung weist deutlich auf eine Dame deutscher Abstammung hin,

was übrigens auch aus den Titeln der darin angeführten Werke deutlich hervorgeht; denn die Arbeiten und Werke von Pott, Grimm, Bastian u. s. w. u. s. w., finden sich in spanischen Büchern sonst gewöhnlich nicht citiert. Den Gegenstand, der hier behandelt wird, betreffend, so ist auch er wiederum in portugiesischer Sprache geschrieben und schildert, wie es schon der Titel besagt, die *Rose im Leben der Völker* und behandelt ihn fast erschöpfend, so dafs die gelehrte Verfasserin mit Recht, obwohl mit zu grosser Bescheidenheit, auf folgende Weise schliesst: „Die Geschichte der Rose ist unerschöpflich, und würde in den Händen eines umsichtigen und sorgfältigen Forschers hinreichenden Stoff zu mehreren Bänden liefern. Die hier mitgetheilten That-sachen werden jedoch genügen, obwohl sie nur einen geringen Teil dessen bilden, was sich über die Rose sagen liesse, um die hohe Verehrung, worin diese Blume seit den ältesten Zeiten bei den Menschen stand, zu beweisen, und man wird kaum eine andere finden, die ihr in so vielfacher Beziehung den Vorrang streitig machen könnte. Weit über alle andern Zierpflanzen erhaben, hatte die Rose das besondere Glück, in der Gunst der Völker nimmer auch nur einen Augenblick lang zu sinken, so wie das seltene Vorrecht, unbeschränkt und ausnahmslos ihre Liebe zu besitzen, sodafs sie dieses wunderbaren Umstandes willen zu den mannigfachen hohen Bedeutungen, die sie umfaßt, mit vollem Recht auch noch die hinzufügen könnte, das Symbol reinen und unbefleckten Glückes zu sein“. Derselbe Band enthält auch noch eine *Contribucion al Folk-Lore de Asturias*; nämlich die *Folk-Lore de Proaza. Notas y Apuntes recogidos y ordenados por L. Giner Arivau*. Es finden sich darin Legenden, Sagen, Romanzen, Märchen, (3) Volks- und Aberglauben sowie Lieder (Cantares), welche sämtlich, wie aus den beigegebenen Anmerkungen hervorgeht, aus dem Volksmunde geschöpft sind und von mannig-facher Belesenheit zeigen, die sich nicht nur auf spanische Litteratur beschränkt. Bemerkenswert ist, dafs sich unter den Romanzen eine befindet, die der neuesten Zeit angehört und überschrieben ist: „*La Muerte de Prim*“. Die dazu gehörige Note besagt folgendes: „Publico como una curiosidad la composicion anterior, una de las pocas de asunto moderno que han llegado á mi noticia. Se canta acompañandola con una musica triste y cadenciosa, que revela el sentimiento que su autor experimentaba al recordar el vil asesinato de la calle del Turco. No sé si esa cancion correrá impresa. La persona que me la recitó la aprendió en Proaza hace muchos años: — „Alli se canta mucho, me dijo, y también en Oviedo“. Ni sé tampoco si estará completa ó no, por mas que perfectamente puede empezar y acabar donde principia y concluye.“

Tomo X. *Cuentos populares de Extremadura, recogidos y anotados por Sergio Hernández de Soto*. Tomo I. Der Sammler dieser Märchen, aus Extremadura gebürtig, hat diese ebendasselbst zusammengebracht und, wie wir sehen, auch die Absicht seine Thätigkeit in dieser Richtung fortzusetzen. Mit der betreffenden Litteratur ist es wohl befreundet, wie aus dem Vorwort hervorgeht, und in der in diesem Bande gebotenen *Primera Parte* finden wir *Cuentos de encantamento*, vier und zwanzig an der Zahl, aufser zweien Varianten von zweien derselben. In den Anmerkungen der einzelnen Märchen wird auf die damit verwandten in anderen Ländern hingewiesen, wenn sich deren finden; doch sind es meist nur solche Länder, die mit Spanien in

näherer Verbindung stehen, wie Portugal, Chile, Brasilien u. s. w.; andere wie Frankreich, Deutschland, Dänemark sind sehr rar. Um so anziehender ist das Studium der hier vorliegenden Sammlung, da wir in derselben mit uns seltener vorkommenden Stoffen bekannt gemacht werden, selbst abgesehen von denen, die uns noch in den folgenden Bänden erwarten. Es bleibt uns also nur übrig den Herrn Hernandez de Soto aufzufordern in seinem Sammeleifer nicht zu ermatten und des freundlichsten Empfangs dessen, was er uns bietet und noch später bieten wird, sicher zu sein. Noch will ich bemerken das der Preis jedes Bandes der Biblioteca nicht höher ist als 2 pesetas, 50; also sehr gering.

F. LIEBRECHT.

**Nuova Antologia.** III<sup>a</sup> Serie, vol. V. 16 ott. 1886.

A. Borgognoni, *Guido Guinicelli e il dolce stil novo*. Der Verfasser will beweisen, daß die Reform der Dichtung durch Guido Guinicelli sich nicht auf den Gehalt bezog, sondern lediglich eine künstlerische Vervollkommnung des Stils war. Er beruft sich dafür auf Dante, welcher Guido mit Arnaut Daniel vergleicht, ihn den Vater derer nennt, welche *rime dolci e leggiadre* dichteten. Indessen hat Dante ihn auch *il savio* genannt, in dem Sonett über das Wesen der Liebe, und *quel nobile Guido Guinicelli*, indem er ihn bei einer philosophischen Untersuchung im *Conv.* IV 20, als Autorität citierte; dieses zeigt, daß er die Bedeutung des Gedankengehaltes in seiner Poesie nicht gering anschlug. Vor allem hat man immer Dante's Ansicht über den Unterschied zwischen der alten und der neuen Schule aus der bekannten Scene mit Buonagiunta Urbicani in *Purg.* XXIV zu erkennen geglaubt. Aber Borgognoni faßt diesen Dialog in einer ganz neuen Weise auf. Dante, sagt er, stellt hier jene älteren Dichter in der Figur Buonagiunta's historisch dar, indem er sich über sie lustig macht. Buonagiunta's Rede entspricht nicht dem wahren Verhältnisse, das er nun etwa erkannt hätte; sondern er mißversteht hier ebenso das Wesen der neuen Lyrik wie bei seinen Lebzeiten. Dante sagt, er schreibe, wie ihm Amore diktire; das sei Äußerung der Bescheidenheit, indem er zugleich mit malitiöser Feinheit dem Gespräche über die Kunst ausweiche, wo er auf Verständnis nicht rechnen kann. Buonagiunta dagegen hält sich an jene Äußerung. Jetzt, sagt er, sehe ich, was euch von uns unterscheidet; wir schrieben nicht, wie das Herz diktire; wenn man aber davon absieht, ist keine Verschiedenheit zu finden. Die gewöhnliche Auslegung der Stelle bezeichnet Borgognoni (p. 589 als unwahrscheinlich, ja widersinnig. Wie habe Dante das Wesen der neuen Dichtung so genau von dem angeben lassen können, der im Leben sie so wenig verstand. Allein Buonagiunta erkennt sie ja hier nicht von sich selbst; Dante hat den Charakter der Schule in seiner eigenen Dichtweise bezeichnet; Buonagiunta wiederholt nur, was er sagte; er giebt sich jetzt besiegt, gesteht seinen einstigen Irrtum ein; welche Unwahrscheinlichkeit liegt darin, daß Dante jemanden nach seinem Tode die Wahrheit erkennen läßt? Und wie wirksam ist es gerade, daß er die neue Schule triumphieren läßt, indem er

einen Gegner derselben in der andern Welt überführt zeigt! *Ma poi*, fährt Borgognoni fort, *come avrebbe potuto Dante affermare che i rimatori più antichi non avevano, scrivendo, obbedito al cuore?* Und er citiert Stellen älterer Dichter, welche sagen, daß sie aus der Fülle des Herzens sängen. Dieses ist etwas naiv; wie oft haben Dichter die Aufrichtigkeit ihrer Inspiration beteuert, während sie nichts thaten als nachahmen! Allein abgesehen davon, und zugegeben, was die Wahrheit ist, daß auch vor Dante die Poesie nicht fehlte, die aus dem Herzen kam, so möchte ich bezweifeln, ob Borgognoni berechtigt war, Dante's *Amore* und *dittatore* so einfach mit *cuore* wiederzugeben. Jener *Amore* Dante's ist eben die bestimmte, hohe, mystische Minne, für ihn die einzige wahre Minne, und mögen die anderen Dichter auch hundertmal in den Versen ihr Inneres offenbaren, sie folgen doch nicht jenem *dittatore*, weil er garnicht in ihnen wohnt. Die neue Dichtung allein, sagt Dante, ist von Minne direkt inspiriert, die alte nicht so. Die unmittelbare Inspiration durch die Minne war doch in jener Zeit das Höchste in der Dichtung, darin sind alle Lyriker einig. Und sich dessen rühmen soll eine Äußerung der Bescheidenheit sein! Und Buonagiunta sollte so thöricht sein, das, was alle damals als die höchste Vollkommenheit betrachteten, für etwas Unbedeutendes zu halten und sich damit zufrieden zu geben, daß er doch im Stile den neuen Dichtern nicht nachstehe? *E quasi contentato si tacette. — Quand' altro non ci fosse*, fügt Borgognoni (p. 588) hinzu, *quest' ultimo verso basterebbe a illuminare di luce satirica e canzonatoria tutta la scena*. Aber der Vers bedeutet einfach, daß der Geist befriedigt war von der Erkenntnis der ihm von Dante eröffneten Wahrheit.

Auch die Doctrin soll nicht den Unterschied der neuen Schule von der alten ausmachen; auch das wäre Irrtum Buonagiunta's, den heut' so viele teilen. Als die Kunst ausgebildeter war, da wählte man auch neue Gegenstände, handelte von Philosophie. Aber man dürfe nicht „die Musik mit dem Instrumente“ verwechseln (p. 590). Das Streben nach Tiefe des Gedankens könne nicht das Wesen der neuen Lyrik ausmachen, da ja Dichter des *dolce stil nuovo* auch in ganz einfacher und populärer Weise sangen. Daß toskanische Dichter des *dolce stil nuovo* und sogar schon Guido Guinicelli selbst auch Verse von natürlichem und volkstümlichem Charakter gemacht haben, ist ganz richtig und oft genug bemerkt worden. Aber das ändert an der Grundrichtung der Schule nichts. Wir haben ja keine authentische Liste aller Dichter des *dolce stil nuovo*, und einen, der nie jenen mystisch abstrakten Gedankenkreis berührt hätte, würden wir das Recht haben von der Schule auszuschließen. Aber Lapo Gianni und Gianni Alfani, die Borgognoni nennt, sind das sicherlich nicht; denn bei ihnen finden wir den psychologischen Symbolismus, welcher der Schule eigentümlich ist, und Lapo's Ballade *Angelica figura nuovamente* ist eines ihrer charakteristischen Produkte. Man kann sehr wohl Borgognoni's Satz umkehren. Wie oft hat der neue und höhere Gegenstand der Dichtung das Instrument vervollkommnet, das dann als solches auch andere Melodien hervorbringen konnte.

Die Vervollkommnung der poetischen Form beruhte, wie Borgognoni annimmt, mit auf klassischen Einflüssen, wenn diese auch nicht direkt sichtbar werden. Ein erster, noch mangelhafter Versuch dieser Erneuerung geschah

durch Guittone, aus dessen Gedichten Borgognoni einige Stellen mit etwas übertriebenem Enthusiasmus hervorhebt. Guinicelli fand erst den wahren Weg, und der neue Stil beginnt mit seiner Canzone von *Amore* und *cor gentile*. Über die Form bei Guinicelli macht der Verf. teilweise feine Bemerkungen, indem er Stellen vergleicht, wo ältere Dichter ähnliche Gedanken gaben, und zeigt, wie sehr Guido's Ausdrucksweise stets überlegen ist. Namentlich ist Borgognoni dabei auch bestrebt, an solchen Stellen nachzuweisen, daß nicht die Ideen, sondern nur die Form neu war. Indessen für den Grundgehalt der Dichtung, für ihre mystische Auffassung der Liebe und ihre psychologisch symbolische Darstellungsweise hat er das nicht geleistet. Man kann ja leicht zugeben, daß schon vor Guido hie und da einmal die Ideen gestreift wurden, die ihm eigentümlich sind; dabei bleibt doch der Gedankenkreis der neuen Schule ein besonderer, wie man bei flüchtiger Lektüre alsbald bemerkt. Dazu aber ist Borgognoni, im Eifer seine These zu verfechten, mit ziemlich mangelhafter Kritik verfahren. Er redet immer von Vorgängern Guinicelli's; allein hat er sich bei jedem der angeführten Verse überzeugt, daß er vor der Canzone von *Amore* und *cor gentile* geschrieben ward? In der Canzone *Come per dilettanza* (Nannucci, *Man.* I 195) wird die reinigende Kraft der Liebe mit dem Lichte der Sonne verglichen, welches der Perle die Wunderkraft verleiht, und Borgognoni sagt (p. 582), die Stelle deute klar auf die *teorica amorosa seguita poi ed espressa dal Guinizelli*. Aber woher weiß er, daß der Verfasser jenes Liedes (wahrscheinlich ein Florentiner Puccio Bellondi, s. Zambrini, *Op. Volg.* 57) älter war als Guido? Die Stelle von Tommaso da Faenza: *Se trova loco disioso e caro . . .* ähnelt in der That dem Anfang der Canzone Guido's; aber was wissen wir von Tommaso's Lebenszeit? Das Gedicht antwortet auf eines Monte Andrea's, und einen Monte Andrea fand D'Ancona um 1280, während Guido 1276 starb. Ein wahrer Vorläufer Guinicelli's wäre Jacopo da Lentini mit dem Sonett *Re glorioso pien d'ogni pietate*, welches p. 606 aus Trucchi angeführt ist. Ja wir hätten hier geradezu schon das Original der 2. Strophe von Dante's Canzone *Donne che avete intelletto d'amore*. Und Dante hätte seinen Vorgänger eben da, wo die teilweise von ihm entlehnte Canzone als Beginn einer neuen Dichtweise angeführt würde, unter die mit Spott und Ironie behandelten Anhänger der alten Manier verwiesen! Mochte man auch im Mittelalter nicht unseren Begriff von Plagiat haben, ein solches Verfahren wäre doch wohl etwas schamlos. Zum Glück für Dante ist das Gedicht gewiß nicht von Jacopo, und Borgognoni hat hier seine gewöhnliche Vorsicht ganz vergessen. Trucchi giebt das Lied als aus Cod. Vat. 3793; aber, so viel ich sehe, steht es in dieser Hs. nicht; woher stammt es also? Von Jacopo kann es schon wegen der Reimordnung der Quaternarien nicht sein (*abba*), welche den ältesten Dichtern unbekannt ist (s. Sicil. Dichterschule, p. 131 n.). Ich zweifle nicht, daß das Sonett jünger ist als Dante's Canzone und den Gedanken, den es enthält, eben aus dieser entlehnte.

Bei Borgognoni's sonstigem Skeptizismus gegen bestehende Ansichten ist es zu verwundern, daß er die biographischen Nachrichten über Guido aus Fantuzzi (p. 595) so unbesehen acceptiert. G. Monti bei Fantuzzi sagt selbst, daß der Name Guido und Guinicelli im Hause der Principi häufig war. Sind

wir also ganz sicher, daß er die richtige Persönlichkeit mit dem Dichter identifiziert?

A. GASPARY.

Romania No. 58—59. XV<sup>e</sup> année, 1886 Avril—Juillet.

P. Meyer, *Notice d'un ms. messin.* Die Handschrift des 14. Jahrh., deren Inhalt angegeben wird, liegt zum Teil in Montpellier zum anderen (infolge Libri'scher Veruntreuung) in der Ashburnh.-Sammlung. Von dem Inhalt verdient besondere Beachtung die Anweisung eines aus Metz stammenden, in Montpellier lebenden Arztes Jehan le Fevre an einen Herrn Jehan d'Aix (Esch) in Metz, welche Lebensweise er einzuhalten und welche Mittel er anzuwenden habe um Linderung seiner Gichtschmerzen zu finden. (In 5 ist *clauetz* keinesfalls zu ändern; es bedeutet *confit à clous de girofle*. 22 Z. 7 ist *soloient* zu schreiben für *soient*). Anhang über die verschiedenen afrz. Übersetzungen des *Secretum Secretorum*.

A. Morel-Fatio, *Mélanges de littérature catalane, III. Le livre de courtoisie.* Catalanische Bearbeitung eines Teiles des hier ebenfalls zum ersten Mal (unter Benutzung von 5 Handschriften) gedruckten Gedichtes in lateinischen Distichen, das beginnt *Moribus et vita quisquis vult esse facetus*, und mit dem sich Hauréau in seiner Abhandlung über die dem Johannes de Garlandia zugeschriebenen Werke (Notices et Extraits XXVII 2) beschäftigt hatte. Es werden noch manche Anstrengungen not thun, damit der catal. Text lesbar werde. Nach Z. 11 darf kein Punkt stehen, dagegen ist einer erforderlich nach Z. 12. — 15 L. *Li infant atressi el.* — 31 L. *esser sol.* — 137 L. *l'a.* — 138 L. *de salut doctrina.* — 141 L. *Con er veyl.* — 224 L. *Per compra e venda.* — 227 L. *diran.* — 241 Das Sprichwort lautet *mes val mestier qu'esperver* (*Più vale mestiero che sparviero* bei Giusti 178). — 848 Keine Änderung nötig; *acaptar* ist das heutige *captar* „betteln“. — 899 L. *amar.* — 1033 L. *viva.* — An zahlreichen Stellen ist *con a* zu *cona* (= *coma*) zu vereinigen; so 1169, 1317, 1483. — Der lateinische Text läßt für 1470 keinen Zweifel, daß *sutya* = frz. *suie* statt *sunyia* zu schreiben ist. — 1514 L. *massa breu.* — 1546 Ist *bulafagues* richtig oder *bufalagues*, wie das Glossar angiebt? — 1657 L. *c'om* statt *con*. Die folgende Zeile erinnert an das unverständlich gebliebene *Ben lo feiran el cais gelar* in Flam. 484; es scheint, als bedeute *faire gelar* (*glassar*) *el cais una re* „etwas im Munde festfrieren machen“ d. h. verhindern, daß es ausgesprochen werde.“

P. Meyer, *Les Manuscrits français de Cambridge* (*Bibliothèque de l'Université*). Eingehende Beschreibungen begleitet von den Abdrücken zahlreicher Bruchstücke und von wertvollen Nachweisen der Stellen, wo anderweitige Niederschriften der nämlichen Stücke oder Mitteilungen über sie sich finden. S. 249 No. 3, 45 wird man *aveir* für *amur* zu setzen haben, 49 *icou*; S. 251 No. 5 Z. 6 *nun veray*; S. 254 Z. 51 *tiffure*. Aus Anlaß der sechzehnsilbigen Verse, von denen S. 310 die Rede ist, erinnere ich an m. Versb.<sup>2</sup> S. 96.

E. Picot, *Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français I.* Anfang einer sehr gelehrten Bibliographie der Sermons joyeux und der Mono-

logues dram. des 15. und des 16. Jahrh., eine Arbeit, die man willkommen heißen wird, auch wenn man die Notwendigkeit, den Ursprung der ersten Gattung in den die kirchlichen Bühnenstücke einleitenden Predigten zu suchen, in Abrede stellen sollte. Die Nachbildung der ernsthaften Predigt ist nicht zu verkennen; da aber diese mit Mysterien und Mirakeln doch nicht immer oder auch nur gewöhnlich in Zusammenhang steht, und ihre Parodie gleich wenig mit der Posse, so wird die Zugehörigkeit zu den wirklich dramatischen Gattungen nicht recht ersichtlich.

MÉLANGES: Mussafia, *Sul metro di due componimenti poetici di Filippo Beaumanoir, ed. Suchier*. Entgegen der Auffassung des Herausgebers wird dargethan, daß der Vers des Lai und der Fatrasie zwölfsilbig (8+4) sei, wobei in der letzteren das erste Glied nocheinmal geteilt erscheine und zwar so, daß ein erster regelmässiger Accent auf der vierten (bisweilen der dritten) Silbe liege; ein *ç* vor der Pause werde entweder dem folgenden Versgliede zugerechnet oder aber gar nicht gezählt. Anhangsweise folgen Bemerkungen zum Texte von Jehan et Blonde. Die richtige Schreibung von 945 ist *Aimi oel, vous m'avés träi*; in der Verbindung mit *mi* ist *ai* immer einsilbig.

Philipon: *Le possessif tonique du singulier en lyonnais*. Puitspelu: *L'adjectif-pronom possessif en lyonnais* (beide mit Bezug auf Cornu's Bemerkung in Rom. XV 134, deren Richtigkeit bestritten wird). Derselbe: *ant en langue d'oc*; er stimmt P. Meyers Erklärung (Rom. VII 594) bei und bringt mit dem Worte ein *antiron* der Mundart von Lyon in Verbindung. Derselbe: *acala en auvergnat*, Erklärung des Wortes, das sich Rom. VIII 216 Z. 147 findet und das hier mit frz. *cale* in Zusammenhang gebracht wird.

A. TOBLER.

E. Philipon, *Le possessif tonique du singulier en Lyonnais* 431 f. Puitspelu, *L'adjectif-pronom possessif en Lyonnais*. Beide Artikel richten sich gegen Cornu's Erklärung des lyon. *min* (vgl. Ztschr. X 15). Wenn im ersten behauptet wird, *a* falle nach *i* im Lyon. nicht Beispiel: *via* = *vita*, so vergißt der Verf., daß zwischen primärem und sekundärem *ia* ein Unterschied ist und so muß er für *vi* = *via* einen sehr gezwungenen Ausweg suchen. Sind die Argumente gegen die fremde Auffassung kraftlos, so steht es mit der eigenen nicht besser; wer *min* von *meam* ableitet, muß erklären: 1. weshalb im betonten (also selbständigen) Pron. fem. im Lyon. (nicht in den andern rom. Sprachen) *m* geblieben sei, 2. weshalb das Masc. dieselbe Form zeige (denn die S. 434 gegebene Erklärung ist unhaltbar). Der zweite Verf. begnügt sich damit, zu behaupten daß Nasalierung von *i* in tonloser Silbe (ohne Rücksicht auf den vorhergehenden Konsonanten) vor Gutturalen eintrete, stützt sich dabei aber teils auf falsche teils auf sehr zweifelhafte Etymologien, und daß *ni* keine Nasalisation zeige, wogegen wieder einzuwenden ist, daß *mi[a]* und *ni[ds]* oder *ni[d]* ganz verschiedene Grundlagen haben.

W. MEYER.

BESPRECHUNGEN: Nyrop, *Adjektivernes Koensboejning* (G. P. mit vielen wertvollen Bemerkungen. Das männliche *veuve* findet sich im Renclus de Moliens M 206,2 bei Mousket 2759); Tobler, Verm. Beitr. (G. P.); Koschwitz, Kommentar zu den ältesten französ. Denkmälern (G. P. Wiederum sehr wertvolle Äußerungen über verschiedene Punkte. Der für *com* in *com arde tost* angenommenen Sinn „damit“ kann auch ich nicht erweisen; doch ist sicher, daß