

Werk

Titel: Besprechungen

Ort: Halle

Jahr: 1893

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572_0017|log57

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

BESPRECHUNGEN.

Alessandro **D'Ancona**. *Origini del Teatro Italiano*. Libri tre, con due appendici sulla Rappresentazione drammatica del Contado Toscano e sul Teatro Mantovano nel sec. XVI. Seconda edizione] rivista ed accresciuta. Torino. Ermanno Loescher 1891. I. Band 670, II. Band 626 S. gr. 8°.

Schon frühe begann man in Italien den mittelalterlichen Spielen einige Aufmerksamkeit zuzuwenden. Bereits 1666 lieferte Allacci in seiner Drammaturgia ein Verzeichnis der ihm bekannt gewordenen Rappresentazioni, und 1680 kam Cionacci in den *Osserv.* zu den *Rime sacr.* des Lorenzo di Medici auf das gleiche Thema zurück. Im folgten Crecimbeni, Quadrio, Ap. Zeno, Signorelli, Cooper-Walker und neuere Historiker, wie E. Giudici, Palermo, A. Ebert, Klein, K. Hillebrand, J. Ciampi. Aber die wenigen Blätter, welche diese Forscher dem Gegenstand gewidmet und selbst die ausführlichere Behandlung, welche ihm E. Giudici in seiner *Storia del Teatro ital.* zu teil hatte werden lassen, vermochten, obwohl in vielen Punkten das Richtige treffend, im Ganzen doch nur wenig zu befriedigen. Nur bibliographisch war Vorzügliches geleistet worden. Abgesehen von den unvollständigen Verzeichnissen religiöser Dramen bei Allacci, Cionacci und Farsetti und den ausführlichen, alle Gattungen des Dramas umfassenden Katalogen Quadrios und der Drammaturgia von 1755 — aus denen man sich den Stoff erst zusammentragen mußte — besafs man die treffliche *Bibliogr. delle antiche Rapp. italiane . . . nei secoli XV e XVI* des Visconte Colomb de Batines. Allein trotz dieser Hilfsmittel und Vorarbeiten, schien es als ob Niemand sich an eine erschöpfende histor. Betrachtung des wichtigen Themas wagte, als ob gerade das ital. Drama des Mittelalters im Dunkel verharren sollte, während die andern Dichtungsarten sich des hellsten Lichtes erfreuten. Es war D'Ancona vorbehalten, das vorhandene Material zu sichten, erheblich zu vermehren, in der gründlichsten Weise zu verarbeiten, und aus den rohen Bausteinen ein stattliches Gebäude aufzuführen. Seine vor 16 Jahren (1877) erschienene Arbeit war epochemachend. Wie scharf der sichtende Blick, wie meisterhaft die fügende Hand gewesen, das erhellt daraus, dafs nach 14 Jahren, während deren die Forschung nicht stille gestanden, das Werk in zweiter Auflage sowohl in den Hauptresultaten, als in der Ausführung, der Hauptsache nach, unverändert bleiben konnte. D'Ancona hat wohl in dieser neuen Ausgabe sein Buch, von der ersten bis zur letzten Seite gewissenhaft revidiert, er hat zahlreiche Berichtigungen angebracht, Citate verbessert, Veraltetes

gestrichen, und bald im Text, bald in den Noten kürzere oder seitenlange Zusätze, oft von großer Wichtigkeit gemacht; seine Änderungen betreffen Hunderte von Stellen, und beweisen, wie sehr er bedacht war, alle Ergebnisse der modernen Forschung, nicht nur der italienischen, sondern auch der ausländischen zu verwerten: allein sie betreffen meist nur Einzelheiten. Im übrigen hält der gelehrte Verfasser seine bereits in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansichten aufrecht, stützt sie durch neue Gründe und ist eifrig bemüht, die von der Kritik dagegen erhobenen Einwände zu entkräften.

Schon äußerlich sieht man, wie sehr das Werk in der neuen Gestalt nach allen Seiten gewonnen hat. Aus zwei kleinen Bänden von 438 und 432 Seiten sind zwei prachtvolle Bände im großen Format von 670 und 626 Seiten geworden, deren Ausstattung der Verlagsbuchhandlung alle Ehre macht. Früher war der Stoff nur auf Kapitel (42) verteilt, nunmehr ist derselbe übersichtlicher zuerst in 3 Bücher geschieden, und diese sind sodann in Kapitel getrennt, wovon die beiden ersten Bücher je 19 zählen und das dritte 4. Besonderes Lob verdient es, daß ein 36 Seiten großes alphabetisches Sach- und Namenregister hinzugekommen ist, das man in der ersten Ausgabe auf das empfindlichste vermifste. Schade, daß dasselbe nicht ausgiebiger ausgefallen ist, und daß es hin und wieder Unrichtigkeiten enthält.

Wenn ich jetzt das Werk auf seinen Inhalt prüfe, so will ich zunächst von den zwei Appendici absehen, und mich gleich den „*Origini del Teatro italiano*“ zuwenden. Unter diesem leicht misszuverstehenden Titel gibt der Verfasser im Grunde nur eine Geschichte des mittelalterlichen Dramas in Italien. Es ist ihm also nicht darum zu thun, allen Anfängen nachzuforschen, er untersucht nicht, ob zwischen dem verfallendem Altertum und der beginnenden Renaissance direkte Bindeglieder vorhanden gewesen, ob beispielsweise das moderne Drama etwa durch die stehenden Masken mit dem Altertum zusammenhängt. Gleichwohl hat D'Ancona seinem eigentlichen Thema, wie in der ersten Ausgabe, außer einer allgemeinen Einleitung, noch 7 Kapitel vorangestellt, worin er (S. 8—86) den Verfall des antiken Dramas, das Verhalten der Kirchenväter zum heidnischen und später zum religiösen Drama, den Ursprung, die Entwicklung und das Wachstum der religiösen Spiele in Europa im allgemeinen, sowie speziell in Frankreich und einigen andern Ländern kurz betrachtet. Diese ersten Kapitel bieten in der neuen Ausgabe gegenüber der alten vorzugsweise in den Anmerkungen Zusätze, im Text, wenn ich nicht irre, nur S. 32 und S. 45—48, wo über die Entstehungsgeschichte des liturgischen Dramas auf Grund der Arbeiten von Gautier, Sepet, Milchsack und K. Lange referiert wird.

Vom 9. Kapitel bis zum Schluß des I. Buches entwickelt D'Ancona seine bekannten Ansichten vom Ursprung und der Entwicklung des religiösen Dramas in Italien. Ihm zufolge hatte dieses eine wesentlich verschiedene Entwicklung durchzumachen als in Frankreich, Deutschland und England. Während hier aus der Liturgie sich stufenweise das liturgische Drama und aus diesem die Weihnachts- und Osterspiele, die großen Passionsspiele u. s. w. entwickelten, kam dort mit wenigen Ausnahmen das liturgische Drama nicht zur Entfaltung. Das religiöse Drama entsproßte den Gesängen (*laude*) jener fanatischen Büsser, die unter dem Namen Flagellanten um 1260 Italien (und Deutschland) überschwemmt, und die, nachdem die religiöse Epidemie,

denen sie ihren Ursprung verdankten, erloschen war, sich überall auf dem Appenninenlande zu ständigen Bruderschaften vereinigten. Diese *laude*, ursprünglich wohl rein lyrisch, nahmen bald in direkter Anlehnung an die Liturgie einen mehr und mehr ausgesprochenen dramatischen Charakter an und wurden schliesslich — natürlich ohne, daß die rein lyrischen *laude* deshalb aufhörten — zu wahren dargestellten Dramen, denen man den Namen *Devozioni* gab. Sowie Umbrien der Ausgangspunkt jener religiösen Bewegung war, so war es auch die erste Heimat der *lauda drammatica* die sich von da nachweislich einerseits nach Venetien, andererseits nach den Abruzzen verbreitete.

Bewegte sich D'A. soweit auf dem Boden gesicherter Forschungsergebnisse, so kann er im weiteren Verlauf seiner Darstellung vorerst nur Vermutungen bieten. Er sah auf der einen Seite die umbrischen *Devozioni* zu Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts und auf der andern Seite traten ihm von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab die fast ausschließlich in Florenz entstandenen *Sacre Rappresentazioni* entgegen. Zwischen beiden war ein bedeutender Abstand: Die einen waren rohe, aber würdig gehaltene Versuche im engsten Anschluß an die kirchliche Feier (Predigt), die anderen wirkliche Mysterien oft mit komischen Elementen durchsetzt, ganz den damaligen religiösen Dramen anderer Länder vergleichbar. Wenn nun D'Ancona (I p. 216) sagt: „... fra le *Devozioni* umbre del Due e Trecento da un lato e le *Rappresentazioni* fiorentine del Quattrocento dall'altro, debbonvi essere stati dei monumenti ora smarriti, i quali fra quelle e queste sieno come necessario anello di congiunzione, e grado regolare di successivo svolgimento“, so kann man ihm ohne weiteres beipflichten. Wenn er aber gleich auf der andern Seite behauptet: „È la *sacra Rappresentazione* una forma teatrale propria in tutto di Firenze; natavi circa la metà del Quattrocento per esserci insieme unite fra loro la *Devozione* venuta di fuori, e certe pompe cittadinesche, onde ab antico soleva celebrarsi la festa del santo patrone (S. Giovanni Batt.). Il connubio, col quale si strinsero fra loro le due forme diverse, derivanti l'una dall'istinto d'imitazione drammatica, l'altra da quelle di riproduzione mimica, ingenerò questo nuovo frutto, nel quale sono recate allo maggior perfezione le attitudini dell'una e dell'altra“ so ist das zwar eine sehr geistvolle Conjektur, die viel für sich hat, aber doch nur eben eine Conjektur. Dessen ist sich der bescheidene Gelehrte auch recht wohl bewußt; denn indem er den von Rajna gegen ihn gerichteten Angriff über seine Hypothese zurückweist, sagt er (I p. 219ⁿ): „Può essere che un giorno o l'altro inopinatamente venga fuori qualche manoscritto che distrugga o almeno modifichi più o meno sostanzialmente i miei concetti; ma per ora questo tesoro si è sottratto alle ricerche mie e dei molti, che rifugano le anticaglie; e mi manca perciò il modo di sostituire alle ipotesi della prima edizione qualchecosa di diverso, ed ad ogni modo, di più positivo e provato. Zum näheren Verständnis sei bemerkt, daß D'Ancona's Beweisführung auf Folgendes hinausläuft:

Schon von alter Zeit her waren in Florenz volkstümliche religiöse Aufführungen besonders zu Ehren des hl. Johannes Bapt. üblich. Wo aber von solchen sich bei den Zeitgenossen und Historikern Berichte finden, ist deutlich zu erkennen, daß es ausschließlich pantomimische Spiele (*Rappres. mute* oder *figurate*, schlechtweg *Rapp.* im Gegensatz zu den späteren *Rappres. sacre* benannt) waren. Hervorragende Künstler brachten die Deco-

rationen und Maschinerien (*ingegni*) auf eine hohe Stufe der Vollendung. Daneben führten, unabhängig davon, die *laudesi*, wie anderwärts in Italien, bei den kirchlichen Feiern des Jahres ihre bescheidenen Spiele auf. Als nun um die Mitte des 15. Jahrhunderts Epik und Lyrik ihren Höhepunkt erreicht hatten, und ein hochherziges Fürstengeschlecht in Florenz allen edlen Künsten die eifrigste Pflege zu teil werden liefs, wurden die Verhältnisse besonders günstig für die Weiderentwicklung des Dramas. Jetzt nahmen gewandte Dichter die handlungsarmen *Devozioni* in ihre Hände; die reiche Entfaltung der mimischen Spiele regte eine reiche vielgestaltige Handlung an: die von aufsen gekommenen *Devozioni* feierten ihre Vermählung mit den *Rappresentazioni figurate* und das Kind dieser Verbindung war die *Rappresentazione sacra*. D'Ancona denkt sich diese Vereinigung allmählich (gradatamente e non per subita mutazione) erfolgt und ohne dafs dabei die *Rappr. figurate* ganz aufhörten.

Die Mitteilungen, die uns der Verfasser von den *Rappresentazione mute* in Florenz, sowie in andern Städten Italiens macht, sind sehr interessant. Seine Ausführungen bieten in diesen Kapiteln, gegenüber der älteren Ausgabe, mehrere wichtige Zusätze und Berichtigungen. Ich erwähne namentlich die Beschreibung eines von Geistlichen 1379 zu Vicenza aufgeführten verwegend lateinischen Spiels (S. 98—100), die Bemerkungen S. 182—183, die 3 von C. de Lollis entdeckten *Devozioni* „proprij dell'Abbruzzo“, besprochen S. 202—207, und die der Reisebeschreibung eines russischen Bischofs (Abraham von Souzdal) entnommene Schilderung zweier geistlicher Spiele zu Florenz aus dem Jahre 1439, welche D'Ancona dem Forscherfleifs Weselofsky's verdankt und welche seine eigenen wertvollen Nachrichten über ähnliche Feste ergänzt (S. 246—253). Die S. 173—181 abgedruckte Marienklage aus den Abruzzen ist in der neuen Auflage mehrfach korrigiert worden.

Zahlreicher sind noch die Zusätze in jenen Kapiteln, wo uns der Verfasser endlich mit den *Reppresent. sac.* in Florenz und im übrigen Italien im 15. und 16. Jahrhundert bekannt macht, nicht sowohl, indem er Analysen davon gibt — er erwartet wohl, dafs jeder Leser seine treffliche Sammlung von *Rappr. Sacre* ohnehin kennt — als vielmehr indem er uns, soweit das möglich war, Verfasser, Ausführungszeit und Namen der Stücke nannte und zugleich Nachrichten von der Aufführung nicht erhaltener Spiele mitteilt. Die Zahl der uns dem Namen nach bekannten Verfasser von älteren *Rappr.* ist nicht gros. Es sind: Lorenzo il Magnifico, Feo Belcari, Bernardo und Antonia Pulci, Pierozzo Castellano und Giuliano Dati, alle Florentiner.

Von den Ergänzungen und Verbesserungen der neuen Ausgabe legen hier besonders die S. 273—74, 278, 282, 298, 301—331, 339—343, 347—353 Zeugnis ab. Diese Ergänzungen betreffen in der Mehrzahl interessante Ausführungen von *Rappres.* im 15. und 16. Jahrh. Die ausführlichste (S. 301—331) betrifft die von Promis herausgegebene *Passion* von Revello, die einmal wegen ihrer Länge — die *S. R.* sind alle verhältnismäfsig sehr kurz — und dann wegen ihres isolirten Auftretens im nordwestlichen Italien eine Ausnahmsstellung in der Geschichte der ital. Mysterien einnimmt, und ein besonderes Interesse, zwar nicht an und für sich, aber neben den obigen Punkten noch deshalb verdient, weil sie deutlich den Einflufs der franz. *Mystères* zeigt, ein Einflufs den D'Ancona für die *Sacre Rappr.* durchaus

bestreitet. Die Ausführungszeit des langathmigen Produktes will D'A. — abweichend vom Herausgeber und Gaspary (Ltbl. 1889 Sp. 60 ff.) — zwischen 1481 und 1485 setzen. Ein großer Zusatz ist (S. 339—343) noch der *confraternità di giovanetti pistojesi* gewidmet, die unter dem Titel *Compagnia della Purità* 1516 gegründet sowohl pantomimische als *Sacre Rappres.* auführte. D'Ancona stützte sich hier auf die Publikation *Vico's* (Bologna 1887). Ein anderer Zusatz endlich (S. 347—353) beschäftigt sich mit den „*sacri spettacoli delle provincie Napolitane* und zwar vornehmlich der Städte Sessa und Aversa, auf Grund neuerer Arbeiten von G. Fuscolillo und Torraca.

Die zweite Hälfte des I. Bandes, welche, als *Libro secondo*, die verschiedenen Namen der *S. R.*, und Composition, Regeln, Metrum, Sprache, Darsteller, Ausführungszeit- und Ort, Quellen, scen. Apparate, Ingegni, Intermedien derselben, sowie die einzelnen gewissermaßen typisch geworden menschlichen und übermenschlichen Personen (*personaggi umani, divini diabolici, simbolici*) darin u. s. w. in einer eingehenden geistvollen Studie behandelt, zeigt Änderungen fast nur in den Noten.

Lehrten uns die ersten beiden Libri der „*Origini*“ Entstehen und Wachstum des religiösen Dramas kennen, so zeigt uns das dritte in nur 4, aber größeren Kapiteln dessen Verfall. Wohl machten die *S. R.* ihren Einfluss noch auf die ersten Versuche des profanen Dramas geltend, aber bald bereitete dieses, getragen von dem wiedererstandenen klassischen Drama und unterstützt von vielen anderen — politischen und religiösen — Ursachen der Herrschaft der alternden Tochter des Mittelalters ein Ende. Sie ganz zu beseitigen gelang indes nicht: Die *S. R.* fanden eine letzte Zufluchtsstätte in den Nonnenklöstern, wo dramatische Spiele äußerst beliebt waren. Ferner vermochten sie als Lektüre für das Volk — Beweis die vielen späteren Drucke — und gewiss auch bei Aufführungen auf dem Lande noch lange ein, zuletzt freilich kümmerliches, Dasein zu führen. In der großen Welt zwängte sich das religiöse Drama in die conventionellen Formen des klassischen und spielte unter verschiedenen Namen und Bezeichnungen, zuletzt im mächtigen Bunde mit der edlen *Musica* als *Oratorj sacri* eine nicht zu übersehende Rolle, die heute noch nicht beendet ist. Hierüber erhalten wir in den 3 ersten Kapiteln des dritten Buches ein ungemein anschauliches Bild, welches dadurch noch an Bedeutung gewinnt, daß der Verfasser, durch sein Thema darauf geführt, viele treffende Bemerkungen über die Entstehung der modernen dramatischen Gattungen Tragödie, Comödie, Pastorale, Oper, Oratorium einflocht. Für die Geschichte der Plautus- und Terenz-Aufführungen in Italien sind D'Ancona's Mitteilungen (S. 62--140) von hervorragendem Wert. Das 4. und letzte Kapitel des *Libro terzo* gibt unter dem Titel „*Vivente reliquie del Dramma sacro*“ einen flüchtigen, aber sehr lehrreichen Überblick über die letzten Lebensäußerungen des volkstümlichen religiösen Dramas der neueren Zeit in den verschiedensten Teilen Italiens.

Zahlreich sind auch hier die Zusätze und Berichtigungen des gewissenhaften Gelehrten. In dieser Hinsicht sind außer vielen Anmerkungen, worin auf die neueste Literatur sorgfältig Rücksicht genommen wird, u. a. die S. 13—15, 66—68, 68—69, 77—83, 84—87, 92—93, 99, 104—106, 131, 132—133, 138—140, 184—185, 211—215, 217—218 und 227—230 zu nennen,

Der größte Teil dieser Ergänzungen gilt Aufführungen klassischer Stücke in Italien zur Renaissancezeit, wobei unserem Verfasser mehrere moderne Arbeiten, besonders A. Luzio's wichtige Publikation „*Fed. Gonzaga ostaggio alla corte di Giuliano II*“ (Arch. Stor. Roma 1877) von Nutzen waren. Mehrere wertvolle Zusätze betreffen die „*vivente reliquie del Dram. Sacro*“.

D'Ancona's Werk fand schon beim ersten Erscheinen derart die Anerkennung der berufensten Kritiker, daß es überflüssig erscheint, noch etwas zum Lobe der zweiten, wahrhaft vermehrten und verbesserten Auflage zu sagen. Das Buch bezeichnet die höchste Leistung in der fruchtbaren literarischen Thätigkeit des ausgezeichneten Forschers. Es bildet eine Fundgrube der Belehrung nicht nur für diejenigen, welche die Geschichte des religiösen Dramas studieren, sondern auch für jene welche die Literatur und Kultur des Mittelalters, oder welche die Wiedergeburt des klassischen Dramas zum Gegenstand eingehender Forschungen machen. Das gründliche vielseitige Wissen, die vorsichtige Methode, das maßvolle durch keine Rücksichten eingenommene Urteil und die klare meisterhafte Darstellung erregen in gleicher Weise Bewunderung. Den reichen Inhalt konnte ich mit dem oben Gesagten nur in den allgemeinsten Umrissen andeuten. Ich mußte mir es versagen, Einzelheiten, seien sie auch noch so interessant, ausführlich zu besprechen. Ich kann nur angelegentlich alle jene, die das Buch aus eigener Anschauung noch nicht kennen, zu seiner in jeder Beziehung anregenden Lektüre ermuntern.

Mir erübrigt noch, als gewissenhaftem Referenten über diejenigen Fälle zu berichten, bei welchen ich nähere Aufschlüsse vermisse, die gegebenen für unzureichend oder nicht ganz überzeugend halte, oder wo ich in Folge eigener Studien zu anderen Resultaten, als der gelehrte Verfasser gekommen bin.

Unter den modernen Völkern besitzen bloß zwei eine erschöpfende zusammenfassende Behandlung ihres mittelalterlichen bzw. religiösen Dramas: Die Italiener und Franzosen. Was die übrigen betrifft, so haben — um von den kleineren und jüngeren Kulturstaaten ganz zu schweigen — Deutschland und England wohl eine Reihe verdienstvoller Einzelforschungen, aber noch kein zusammenfassendes Werk,¹ ähnlich demjenigen D'Ancona's oder demjenigen des Franzosen Petit de Julleville aufzuweisen. Das letztere erschien 3 Jahre nach der ersten Ausg. der *Origini*, und der Verfasser erwähnte mit keiner Silbe seinen vortrefflichen Vorgänger, sei es, daß er ihn nicht kannte, sei es, daß er eine Bezugnahme auf ihn für überflüssig erachtete — wie er denn überhaupt von nichtfranzösischer Forschung wenig Notiz nahm — eines so unbegreiflich und unverzeihlich wie das andere. Um so fleißiger studierte D'Ancona für seine 2. Ausgabe die sehr wertvolle Arbeit P. de Julleville's. Ein Vergleich der beiden Werke liegt für uns nahe und scheint, wenn hier auch nur flüchtig ausgeführt, lehrreich. Der erste Band von P. de J. ähnelt, besonders in der zweiten Hälfte D'Anconas' erstem Bande, aber was den Inhalt des II. Bandes anbelangt, so suchen wir vergeblich etwas Ähnliches

¹ Was E. Wilken bereits 1872 für Deutschland versucht hat (Gesch. der geistlichen Spiele in Deutschland, Göttingen.), muß, als Ganzes betrachtet, in jeder Hinsicht als mißlungen bezeichnet werden. Einzelne gute Gedanken liegen unter Schutt vergraben.

bei dem Italiener. P. de Julleville gibt dort eine 174 Seiten lange chronologisch geordnete Zusammenstellung von 300 „représentations de *mystères*“ in Frankreich und reiht an dieselbe zwei alphabetische Verzeichnisse an, wovon die eine jene Aufführungen nach Städten, die 2. sie nach dem Inhalt der Stücke, beide Male wieder mit Zeitangabe wiederholt. Ebenso hat P. d. J. alle *Mystères mimés* übersichtlich zusammengestellt. Man sieht leicht, wie wichtig diese Einrichtung ist, und kann nur bedauern, daß D'A., der ja zerstreut sehr viele Aufführungen beschreibt o. erwähnt, nicht auch, wenigstens durch alphab. Listen ein anschauliches Bild von der Verbreitung des relig. Dramas oder der einzelnen dram. Sujets gegeben. Die zweite Hälfte des II. Bandes (S. 217—627) füllte P. d. J. mit Analysen der erhaltenen *Mystères*. Ich habe schon oben bemerkt, daß solche Inhaltsangaben bei D'Ancona für die *S. R.* fehlen, was wiederum bedauert werden muß, wenn auch nicht geläugnet werden soll, daß die *S. R.* nicht an das Interesse der franz. *Mystères* heranreichen. D'A. hat indes durch seine ausführlichen Besprechungen der Personaggi (I, 522—658) einigen Ersatz dafür geboten. Diese Studie über die Personaggi fehlt dagegen bei P. d. J. und außerdem nicht nur fast der ganze Inhalt des II. Bandes der *Origini*, bezw. das demselben für Frankreich Entsprechende, sondern auch ein wichtiger Teil des I. D'Ancona'schen Bandes: Die Darstellung des Verhältnisses der Kirche zum Drama, und die Bezugnahme auf fremde Länder. D'Ancona's Berücksichtigung des mittelalterlichen Dramas anderer Völker verdient entschieden Lob. Durch die vergleichende Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der relig. Spiele bei den verschiedenen Völkern kann nur der größte Gewinn für das Studium derselben bei jedem einzelnen erwachsen. Es wäre daher lebhaft zu wünschen gewesen, daß der Verfasser, in noch höherem Maße als er es gethan, darauf eingegangen wäre. So hat er wohl mit großer Gewissenhaftigkeit die Arbeiten über die franz. *Mystères*, besonders, wie schon erwähnt, P. d. J., studiert und zeigt sich — wie seine treffenden vergleichenden Bemerkungen durch das ganze Werk beweisen — fast ebenso heimisch darin, wie auf dem Gebiete des italienischen relig. Dramas, dagegen ist er minder genau von den Arbeiten über das geistl. Schauspiel Englands, Deutschlands und Spaniens unterrichtet. Er kennt Payne Collier, Ebert, Marriott, aber nicht Klein, Ward, Pollard, ten Brink, und die wichtigsten Neudrucke englischer Miracle - Plays scheinen ihm nur den Namen nach — die York-Bays überhaupt nicht — bekannt zu sein; er kennt Mone, Reidt, K. Bartsch, W. Meyer (Speier) Milchsack und Karl Lange, aber nicht K. Weinhold, Schroer, Wilken, Schönbach, Kummer, Wirth (die Oster- und Passionssp.) u. a.; er kennt Moratin, Ticknor, Amador de los Rios, G. Pedroso, aber nicht Schack, Moratin - Aribau, F. Wolf, Barrera, Cañete und Sanchez Arjona. Die Folge davon war, daß er über die relig. Spiele und überhaupt über das Drama dieser Länder einige Male ungenaue Angaben macht, und daß ihm manche wichtige Erscheinung, welche die Entwicklungsgeschichte des ital. religiösen Schauspiels zu beleuchten geeignet war, entgangen ist. Einige Beispiele sollen dies erhärten: I S. 2 sagt D'A. „Chè se fra noi fosse sortito un qualche summo ingegno, como l'ebbe la Grecia in Eschilo o la Spagna nel Calderon, e nello Shaksp. l'Inghilterra, la *Sacra Rappr.*

avrebbe potuto diventare qualche cosa più etc.“ Hier mu.s, an Stelle Calderon's, Lope de Vega gesetzt werden, denn nicht Calderon, sondern „der Phönix der Dichter“ war der eigentliche Begründer des spanischen Dramas; man kann sich Caldeon, ein so leuchtender Stern er auch ist, aus dem Sternenhimmel des spanischen Dramas ganz wegdenken, und dieses bleibt doch was es war, nicht so Lope. — Ibidem heisst es: „nè d'altronde tolse lo Shaksp. l'ampiezza de' suoi drammi e il meschiamento del comico col tragico, se non dai grandi *Misteri*, cari alla vecchia Inghilterra e popolari anche a suoi giorni“. Obwohl zu Sh.'s Zeiten Mysterien vom Volke noch gespielt worden und Sh. sie gewifs gekannt hat, so ist es doch nicht nötig anzunehmen und kaum wahrscheinlich, dafs eine direkte Anlehnung des Dichters an dieselben stattgefunden hat. Das engl. profane Drama hatte bereits vor dem Auftreten des Schwans von Avon jene Mischung vollzogen, die von ihm adoptirt, durch ihn nur ihre höchste Kunstvollendung erhielt. — I S. 373 sagt D'Ancona: „*Mistero* è designazione generale, data, come abbiám visto, a' sacri Drammi francesi e *inglesi* dell'età media“. Hierzu ist zu bemerken, dafs *Mystery* für engl. relig. Spiele ganz modernen Datums ist, die generelle Bezeichnung war *Miracle-Play*, was D'A. übrigens recht gut wufste, denn wir lesen I S. 57: „il Drama liturgico se mutò in quella nuova forma che fu detta *Miracle-Play(s)* o *Pageant* in Inghilterra, *Geistliche Schauspiel(e)* in Germania, *Mysterio* in Francia, *Auto sacramental* in Spagna e *Sacra Rappr.* in Italia“. Allerdings ist hier wieder mehreres unrichtig. *Pageant* ist nicht *Miracle-play*; letzteres ist der Gattungsname, während das erstere nur das einzelne Stück in einem Kollektivmysterium und zugleich die Einzelbühne (den Thespiskarren) bezeichnet. *Geistliches Spiel* ist ein ganz modernes Wort; bis zum 16. Jahrh. war *spil* in Deutschland für relig. und profane Stücke üblich. Dafs *Mystere* in Frankreich erst von 1400 an erscheint und dafs man vorher *jeu*, *representation*, *histoire* etc. sagte, brauche ich D'Anc. nicht erst mitzuteilen, das weifs er längst aus P. d. J. Was *Auto sacram.* betrifft, so bezeichnete man damit erstens nicht das gesamte relig. Drama in Spanien, sondern vom Ende des 16. Jahrh. an ausschliesslich die eigenartigen, nur in Spanien heimischen religiös-allegorischen Spiele, welche sich von allen ähnlichen Erzeugnissen durch ihre Beziehungen zum Corpus-Feste unterschieden. Aber daneben gab es *Autos del nacimiento* u. andere z. B. *Autos de N. S.*, *de San Juan* etc., ferner *Comedias divinas*, *Comedias de Santos* (welche D'A. selbst I S. 457 m. erwähnte) u. s. w. Vor der Mitte des 16. Jahrhunderts waren die Ausdrücke *Representacion*, *Auto*, *Farsa*, *Coloquio* u. s. w. ohne Unterschied für relig. und profane Stücke in Spanien gebräuchlich. — Überhaupt hätte das span. relig. Schauspiel eine gröfsere Aufmerksamkeit seitens unseres Verfassers verdient. Trotz der wenigen Nachrichten, die wir darüber haben, lassen sich doch Erscheinungen nachweisen, die an ähnliche in Italien erinnern. D'Anc. selbst hat (I S. 234/4) auf Ähnlichkeiten zwischen den *autos sacr.* und den *Rappr. figurate* hingewiesen;¹ weitere

¹ Seine Vermutung (ibid. S. 244), dafs die „mostri mischiati alle processioni“ von den Spaniern den Italienern abgeborgt worden, wird durch eine uns von Schack (I S. 117) u. a. mitgeteilte Notiz hintällig. Dieser zufolge waren *gigantones* schon bei den ältesten Aufführungen in *Gerona* üblich, also zu einer Zeit, wo uns für Florenz ein Gleiches nicht bekannt ist.

Ähnlichkeiten bestehen z. B. noch insofern, als das liturgische Drama bei beiden, wie es scheint, einen geringen Einfluß übte, als es bei beiden nicht zur Cyclenbildung kam und die Stücke durchweg nur von bescheidenem Umfang waren u. s. w. — S. 391 behauptet D'A., daß die modernen Romantiker nicht sowohl um Shaksp. zu folgen, als vielmehr, um ihren Darstellungen „maggior apparenza di verità“ zu geben, bisweilen prosaische Stellen, wie Briefe u. dgl. in ihre Dramen aufgenommen haben. Dagegen ist zu bemerken, daß die Romantiker hierin allerdings nicht Shaksp., aber den Spaniern Lope de Vega, Calderon u. a. folgten, bei welchen Briefe und Ähnliches stets in Prosa abgefaßt sind. — Auch über die deutschen religiösen Dramen geht D'A. (S. 84/85) gar zu schnell hinweg. Er widmete ihnen kaum $\frac{1}{3}$ Seite. Und doch boten auch sie manche interessante Parallelen zu den *S. R.*, welche möglicherweise eine Beeinflussung der einen durch die anderen zur Notwendigkeit erheben, auf alle Fälle aber manche Eigentümlichkeit wechselseitig beleuchten oder erklären. Ich will es an einem Beispiel zeigen. S. 379 ff. bespricht D'A. den *Prolog* (Annunziatione) der *S. R.* Er ist nicht ganz sicher, ob dieser von den römischen Lustspielen herstamme oder nicht. Doch fügt er hinzu: „Secondo noi, questa specie di Prologo detto costantemente dall' *Angelo*, ricorda anche nel suo nome partitolare le introduzioni a' prischi Drammi liturgici, e specialmente a quelli della Natività e della Annunziatione, donde sarebbe passato agli altri di altro sogetto e di età posteriore. Ma si comprende, del resto, come anche senza aver notizia degli usi del teatro latino, ben poteva il sacro teatro giungere di per sè a ritrovare quest'util modo d'introduzione. Se non che, l'aver sempre riserbato quest'uffizio a un celeste personaggio, di quelli che annunziarono agli uomini la buona novella . . . c'invita a rannodare questa usanza colle consuetudini rituali, anzichè colle profane“. D'A. hegt meines Erachtens hier viel zu viel Bedenken. Eine Nachahmung antiker Lustspiele bei den Prologen der relig. Spiele ist gewifs zurückzuweisen. Die Spielpraxis führte die Verfasser und Darsteller ganz von selbst darauf. D'Ancona hat also in seinen letzten Sätzen wohl das Richtige getroffen. Wenn es dazu noch einer Bestätigung bedürfte, so vermag sie das deutsche religiöse Drama zu liefern. Zunächst sei bezüglich dessen ein Irrtum D'Ancona's berichtigt. Dieser hatte nämlich in einer Note zum obigen Citat gesagt: „Nell'antico teatro tedesco il prologo e detto dal *Praecursor* o *Vorläufer*, *Herolt* o *Ernholt*, *Einschreier* o *Ausschreier* che in generale ritorna in fine a dire il *Beschluss* o conclusione“. Diese Behauptung ist nur halb richtig. Im 15. bzw. 16. Jahrhundert sind allerdings die obigen Benennungen — denen man noch Proclamator, Exclamator, Expositor ludi, Regens, Reigierer u. s. w. hinzufügen kann — für relig. und profane Spiele allgemein verbreitet. Aber in älterer Zeit finden sie sich nicht. Entweder fehlt da überhaupt der Prolog, sei es, daß die Stücke einen solchen nicht hatten, sei es, daß er verloren gegangen, oder er wird von einem Heiligen gesprochen (wie z. B. vom hl. Augustin in dem St. Gallener Spiel bei Mone I, 72) oder er wird, ganz wie in den *S. R.* von einem *Engel* gesprochen. So trägt ein Engel den Prolog und Epilog vor in dem St. Gallener *Chr. Himmelfahrtspiel* (Mone I S. 254) den Prolog in dem Redentiner *Osterspiel* (Mone II, 33) und einen 2. Prolog in der *Marienklage* bei Pichler S. 118. Noch verbreiteter ist der Engel als Prologsprecher

in den relig. Volksspielen, welche in unseren Tagen von fleißigen Forschern gesammelt und herausgegeben worden sind. So eröffnet ein Engel bei Weinhold ein „*Kristkindellied*“ (S. 104) und ein „*Paradeisspiel*“ (S. 302), bei Schröder spricht er den Prolog in dem Oberuferer *Chr. Geburt spil* (S. 63) und in dem Salzburger *Paradeisspiel* (S. 141), den Prolog und Epilog in dem Oberuferer *Paradeisspiel* (S. 124) und in dem Käsmarker *Weihnachtsliede*, bei Lexer in dem *Hirten- und Dreikönigsp.* aus Heiligenblut in Kärnten und bei A. Hartmann (S. 166) in dem Rosenheimer *Dreikönigspiel*. Ferner spricht auch bei H. Sachs ein Engel den Prolog in der 1548 geschriebenen „*Tragödia von der Schöpfung* u. s. w.“ und Prolog und Epilog in dem Fastnachtspiel „*der dot im stock*“ (1556). Diese Verbreitung des Engels als Prologsprecher dürfte beweisen, daß der Prolog der relig. Spiele seine Entstehung nicht dem klassischen Lustspiel verdankt. Forschen wir der Herkunft dieser den Engeln zugeteilten Rolle nach, so finden wir, daß in den ältesten rein liturgischen Weihnachtsspielen, wo ein Prolog überhaupt noch fehlt, der Engel mit der Verkündigung, sei es an Maria, sei es an die Hirten das Spiel beginnt, so z. B. in dem von Weinhold abgedr. *Herodes sive Magorum adoratio* (S. 56) und *Ordo Rachelis* (S. 62). Schon bald fiel den Engeln eine andere Rolle zu, die lange beibehalten wurde, nämlich die zum Stillschweigen und zur Aufmerksamkeit zu ermahnen, so z. B. im St. Gallener *Osterspiel* (Mone I S. 72), im Donauschinger *Passionsspiel* (Mone II, 181) im 4. und 5. Erlauer Spiel (Kummer p. 95 und 125) im Künzelsauer *Fronleichnamspiel*, im Alsfelder Spiel u. s. w. Wie diese durch die bekannten Worte „*Silete, silete, Silentium habete*“¹ gelöste Aufgabe zu einem kurzen Prolog anwachsen konnte, beweist der Eisenacher „*Ludus de decem virg.*“ (cf. Bechstein's Ausg. S. 15), wo bereits 6 Verse daraus geworden sind. Und so erklärt sich meines Erachtens aus der Verbindung der beiden Rollen in den deutschen wie in den ital. Spielen am besten die eigentümliche Verwendung des Engels in loco prologi. Von den Prologen der mittelalterlichen Dramen anderer Völker bieten nur die Iberier² etwas Ähnliches. Ich nenne Gil Vicente's *Auto da Historia de Deos* (1537) das 1523 gedr. *Auto Pedro de Altamira's* und die *Representacion* des Francisco de las Cuebas (16. Jahrh.); allein diese Stücke und andere aus jenen Tagen stammen aus einer Zeit, wo sich bereits der ital. Einfluß auf der pyrenäischen Halbinsel geltend gemacht hatte. In der älteren Zeit scheint die Rolle des Prologs — was wiederum die Nachwirkung der Weihnachtsspiele auf die übrigen Spiele beweist — meist von einem *Hirten* gegeben worden zu sein.

Eine sorgfältige Prüfung inhaltlich verwandter Spiele Deutschlands und Italiens ergibt sicherlich noch mehr Übereinstimmungen. Es verdiente deshalb eine Untersuchung, ob eine Einwirkung von der einen Seite auf die andere stattgefunden hat, oder nicht. Bei den gewaltigen Beziehungen,

¹ Dals das „*silete*“ auch vielfach für die handelnden Personen galt, will ich, der Genauigkeit wegen, gleich beifügen.

² Unentschieden muß ich es jedoch lassen, wie es sich damit in den engl. relig. Spielen verhält, weil mir keine engl. Texte hier zur Verfügung stehen.

welche Deutschland im Mittelalter zu Italien hatte, wäre das nichts Auffallendes.

Dies führt mich auf eine andere wichtige Frage, die ich indes hier nur flüchtig berühren kann. D'Ancona verweist durch sein ganzes Werk bei allen Gelegenheiten auf ähnliche Erscheinungen im französischen Mysterium. Gleichwohl glaubt er nicht an eine Beeinflussung der S. R. durch dasselbe. Sollte die Gleichheit der behandelten Gegenstände und der Quellen wirklich, wie er glaubt, alle Übereinstimmungen zur Genüge erklären? Ich kann mich für diese Ansicht nicht erwärmen. Ich wäre weit eher geneigt, bis zu einem gewissen Grad in Frage der relig. Spiele einen wechselseitigen Einfluß aller Völker unter einander anzunehmen.¹ Es steht fest, daß diese in der profanen Dichtung sich einander beeinflussten, daß insbesondere Deutschland, England, Spanien und Italien von Frankreich und ebenso England, Deutschland, Frankreich und Spanien von Italien borgten. Warum sollte dies in der relig. Dichtung anders sein? Auf diesem Gebiete näherten sich ja alle Völker des Mittelalters einander mehr als auf irgend einem andern, und gerade in Italien, in Rom liefen alle Strahlen religiösen Geistes, relig. Dichtens und Trachtens wie zu einem Brennpunkte zusammen. Nach Italien führte die Völker des Abendlandes aber nicht nur das relig. Interesse, durch Italien ging auch die große Handelsstraße zur Levante. Es gab also Berührungspunkte genug, um Gallier, Germanen und Welsche zusammenzubringen. Ich vermute daher, daß die vielen Übereinstimmungen² zwischen den relig. Spielen

¹ Gerne hätte ich, wie ich es oben bezüglich des *deutschen* und *spanischen* Dramas gethan, auf Ähnlichkeiten zwischen dem *englischen* und *italienischen* hingewiesen. Der Mangel an engl. Texten gestattet mir indes nur ein Beispiel anzuführen. D'Ancona entnehme ich (I S. 530), daß in einer „Rappresent. malamente intit. *Contrasto di Belzabù e Satanasso* e che è un rozzo composto del dram. de' Profeti di Cristo, e della liberazione delle anime dal Limbo“ Satan mit Christus — abweichend von der Überlieferung — in einen Rechtsstreit über die Erlösung der Seelen gerät. Das gleiche Motiv findet sich nun schon in dem ältesten erhaltenen englischen Mysterium, in der *Verheerung der Hölle* (*Harrowing of Hell*); vergl. Ten Brink *Gesch. der engl. Litter.* II, S. 251 ff. und 299.

² Es ist selbstverständlich, daß sich bald in der Entwicklung des rel. Dramas bei den einzelnen Völkern charakteristische Unterschiede geltend machten, die einmal in der Vorliebe für gewisse Stoffe, dann im Ton, in Sprache und Metrik u. s. w., namentlich aber in der Pflege der komischen Partien hervortraten. So fand, um nur von letzteren etwas zu sagen, in Deutschland die Rolle des Krämers und seines Knechtes, in Frankreich die des Henkers, in Spanien die des Hirten, in England die des keifenden Weibes (Noah's Frau) und in Italien die des Contadino ganz besondere Aufmerksamkeit. Aber auch in den kom. Teilen zeigt sich bei jenen Völkern wieder so viel Gemeinsames, daß dadurch meine Vermutung aufs neue bestätigt wird. Die kom. Teufelsszenen sind allen Ländern gemeinsam, ebenso die meisten Mittel, um Heiterkeit hervorzurufen: Entblösungen, Vermummungen, Wortverdrehungen, Mißverständnisse, Prügeleien, Gesänge der Juden u. s. w. Leugnen kann man indes nicht, daß von diesen Mitteln, wie überhaupt von der Komik in den S. R. ein weitaus spärlicherer und würdigerer Gebrauch, als anderswo, gemacht ist.

Über die Unterschiede zwischen den *Devozioni umbre* sowie den S. R. einerseits und den franz. *Mystères* andererseits hat sich Gaston Paris in seinem ausführlichen Referat über D'Ancona's *Origini* (Journ. des Sav. Nov. 1892)

aller mittelalterlichen Völker sich am besten durch eine gegenseitige Einwirkung erklären lassen. Sicherem Aufschluß darüber vermöchte uns die, bisher nur für einen kleinen Teil, für die lateinischen Osterfeiern versuchte, vergleichende Geschichte des mittelalterlichen Dramas zu geben. Einer solchen Arbeit aber müßte, um wirklich fruchtbar zu sein, eine andere vorhergehen. Es müßte für die einzelnen *Spielgattungen*, wie Weihnachtsspiele, Osterspiele, Paradiesspiele, Passionsspiele u. s. w. oder *Sujets*, wie Isaaks Opferung, Geschichte des Tobias, Josephs u. s. w. bei jeder einzelnen Nation vergleichende Arbeiten der älteren und jüngeren Darstellungen unter besonderer Berücksichtigung der etwa noch erhaltenen Volksspiele vorgenommen werden. Zu diesem Behufe wäre freilich ein reicheres Textesmaterial nötig, wie es uns z. Z. zur Verfügung steht. Ähnliche Arbeiten, wie sie Weinhold, Schröder, A. Hartmann und L. Wirth für Deutschland geleistet haben, an und für sich — bei aller Vortrefflichkeit — noch nicht erschöpfend genug, fehlen aber fast ganz für andere Länder.

Es scheint mir daher verfrüht, schon jetzt definitiv Stellung zu D'A.'s Conjectur über die Entstehung der *S. R.* zu Florenz zu nehmen. Aber ein paar Bemerkungen möchte ich doch darüber machen. Überblickt man die in den *S. R.* bearbeiteten Stoffe, so findet man, daß sie im allgemeinen dieselben sind, wie anderwärts. Liest man unbefangen einige Stücke, so empfängt man, wenn man von den verschiedenen Wirkungen, welche die sehr verschiedenen Metren verursachen, absieht, durchweg denselben Eindruck, als ob man ein französisches, deutsches oder englisches Mysterium lese. Sie athmen denselben Geist, es kehren die gleichen Gedanken wieder, die Handlung verläuft meist in derselben undramatischen Weise u. s. w. Und doch sollen die *S. R.* ganz von fremden Einflüssen frei sein! Zur Erklärung dieser Erscheinung sagt D'A. wohl, daß die Italiener denselben Quellen wie andere Völker folgten. Wie kam es aber, daß sie gerade dieselben Quellen benutzten, wo für einen Stoff in den einzelnen Evangelien oft verschiedene, sehr wesentlich von einander abweichende Quellen vorlagen. Schon der Umstand, daß man überall unter mehreren Quellen einer den Vorzug gab, beweist das Abhängigkeitsverhältnis des einen Volkes von einem anderen.

Blieb das relig. Drama in Florenz wirklich ganz frei von dem Einfluß des liturgischen? Ich glaube, daß auch in dieser Sache das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Nachdem das liturg. Drama in mehreren Teilen Italiens nachgewiesen ist, sehe ich nicht ein, warum man sich gegen die Annahme seiner Existenz in Florenz so ablehnend verhält. Es würde ja manche Übereinstimmung der *S. R.* mit dem relig. Drama anderer Länder am einfachsten erklären.

Zugegeben — was mir jedoch noch nicht so ganz erwiesen scheint — daß die von den Historikern schon im 14. Jahrhundert erwähnten *Rappre-*

ebenso scharfsinnig wie geistvoll geäußert. Auch er hält eine Beeinflussung der *S. R.* durch das franz. für möglich. Ich verweise mit Vergnügen auf den gehaltvollen, fesselnden Artikel. Auf die darin angeregte Frage nach der Heimat der lateinischen Osterfeiern — G. Paris meint: „C'est dans quelque église de la France proprement dite ou des bords du Rhin qu'ont été inventées ces liturgies dramatisées“ — hoffe ich bei anderer Gelegenheit wieder zurückzukommen.

sentationi entweder ganz stumme Spiele oder „almeno senza forme drammatiche“ (I, 222) waren, so ist damit die Existenz wirklicher *R. sacre* im 14. Jahrh., wie wir sie im 15. Jahrh. finden, noch nicht ausgeschlossen. Ferner erachte ich es zum mindesten noch als sehr zweifelhaft, dafs — wie D'Ancona meint — die stummen Spiele den gesprochenen im Alter vorangehen. Wenn sich D'A. (I, 223) auf ein ähnliches Verhältnis im französischen Mysterium beruft (anche là la rappr. mimica sembra precedere quello di azione drammatica), so hat er wohl die beweiskräftige Stelle bei P. de Julleville nur flüchtig angesehen. Dieser sagt (I, 197) „ce genre de spectacles qui fleurit en France avant les vrais mystères“. Er sagt also nicht, dafs das genre der *Myst. mimés* den eigentlichen Mysterien voranging — eine solche Behauptung würde ja sein ganzes Werk widerlegen — sondern lediglich, dafs sie früher ihre Blütenperiode erreichten. Man sollte glauben, dafs stummen Spielen, wie sie in Italien nachgewiesen sind — förmlichen Collectivmysterien — eine ziemlich weit gediehene Entwicklung der relig. *azione drammatica* vorausging. Ein stummes Spiel kann doch nur dann auf ein volles Verständnis zählen, wenn das Dargestellte dem Publikum schon vielfach dramatisch vorgeführt und dadurch ganz geläufig geworden ist.

D'Ancona zieht (I. S. 495) zu einem kurzen Vergleich mit den *S. R.* die „*grandi Rappres. pittoriche*“ heran, er spielt, wenn ich mich recht erinnere, auch noch an ein oder zwei anderen Stellen auf dieses Verhältnis an; man kann aber nur bedauern, dafs er dem Wechselverhältnis zwischen den zeichnenden Künsten und dem Drama im Mittelalter nicht einen größeren Platz in seinem Werke eingeräumt hat. Ich vermute stark, dafs ein gründliches Studium dieser Seite seines Themas manchen dunklen Punkt in der Entwicklungsgeschichte des relig. Dramas in Italien zu erhellen geeignet wäre. Ebenso hätte ich auch über die Beziehungen des relig. Dramas zur älteren oder gleichzeitigen lyr. und epischen relig. Dichtung gerne etwas Näheres erfahren, wie das zum Teil für das deutsche Mysterium geschehen ist. Ich glaube bestimmt — der Mangel an Hilfsmitteln läfst mich auch hier nur eine Vermutung aussprechen — dafs solche in reichem Mafse bestanden haben. So verzeichnet der Katalog *L(ibri)* (Paris 1847) einige dreifsig Nummern (Nr. 1214—1248) von *Legendes en vers*, welche, fast alle in ottava rima geschrieben, größtenteils die nämlichen Stoffe wie die *S. R.* behandeln. Ich erwähne: *Giudetta*, *Susanna*, *vita del N. S. J. Ch.*, *conversione di S. Magdalena*, *vendetta di Christo*, *Santa Elena*, *Sette dormienti*, *Santo Alesso*, *santa Orsola* u. s. w. Obgleich die Drucke wohl alle dem 16. Jahrhundert angehören, so sind die Dichtungen doch ohne Zweifel wenigstens zum Teil älter und mindestens gleichzeitig mit den meisten *S. R.*, mit denen sie auch noch den Umstand teilen, dafs sie — wie ich aus dem *Catal. die Commedie ital.* (Farsetti) Ven. 1776 S. 25 ersehe — noch im 17. Jahrh. neu gedruckt wurden. Die meisten sind, wie die *S. R.*, anonym. Von den vier Autoren, die genannt sind, ist Socci Piretano (hier Soci Piretano) bereits als Verfasser eine *S. R.* bekannt; und so wird das, was Libri (S. 197) sagt: *Souvent un même sujet était traité à la fois par les rhapsodes italiens en prose, en vers et prenait aussi la forme de Drame* wohl seine Richtigkeit haben. Wichtiger wäre es übrigens, wenn sich Beziehungen des ital. geistl. Schauspiels zu noch älteren nichtdramat. Dichtungen nachweisen liefsen. — Über

alle diese Dinge vermag uns Niemand besser Aufschluß zu erteilen als der gelehrte Verfasser der *Origini*.

Warum D'A. I, S. 269, bzw. S. 333 die Verfasser von S. R. Socci Porretano (o. Perretano) Tiburzio Sacco und A. Roselli weggelassen hat, weiß ich nicht. Den ersten erwähnt er übrigens I S. 440, die andern überhaupt nicht. Ob der S. 332, 392, angeführte *Sansone* mit dem des Roselli und die S. 270 genannte *Susanna* mit der des Sacco identisch ist, weiß ich ebenfalls nicht.

Im I. Kapitel des libro III beschäftigt sich der Verfasser — wie schon erwähnt worden ist — mit den „*Drammi profane del secolo XV e XVI modellati sulla sacra rappres.*“ In seinen interessanten Ausführungen zeigt er an den Beispielen von Poliziano's *Orfeo*, Corregio's *Cefalo*, am *Timone* von Carretto (hier zu ersten Mal besprochen) und an demjenigen von Bojardo, an Taccone's *Danae*, Accolti's *Virginia*, wie Stücke profanen Inhalts sich in der Form an das relig. Drama anlehnen. Die gleiche Erscheinung weist D'Ancona bei mehreren lateinischen und ital. Dramen nach, welche zeitgenössische Ereignisse behandeln. Andererseits erfahren wir, daß auch die *Farsa* in der Form den Einfluß der *Rapp.* erfuhr. Als Beleg führt der Verfasser die *Farsa* an „*nelle quale si dimostra che in qualunque grado l'homo sia, non si può quietare etc.* und die *Rapp. di Biagio Contadino*. Diesen Ausführungen ist im ersten Teil durchaus beizustimmen; es ist nur zu bedauern, daß der geistvolle Historiker die Zahl der hier einschlägigen Beispiele nicht vermehrt und den äußerst interessanten Gegenstand nicht erschöpft hat. Hierher gehören noch die von D'Ancona erst an späterer Stelle erwähnten Stücke Araldo's (*l'Ingratitudine*) und Nardi's (*l'Amicizia, I due felici Rivali*), ferner Carretto's *Sophonisba* und *Tempio d'Amore*, wahrscheinlich des Notturmo *Gaudio d'Amore* und die Stücke Marco Guazzo's, Ant. da Pistoia's *Filostrato* und vor allen die anonyme *Floriana*, der man so gern ein hohes Alter hat anweisen wollen. Ja in gewisser Hinsicht möchte ich ihnen noch spätere Dramen, wie A. Ricchi's *Tre Tiranni* anreihen.

Was aber die *Farsa* betrifft, so bin ich von D'A.'s Angaben weniger befriedigt. Es sagt (II, 147): *Era la Farsa... un genere antico, popolare, anzi plebeo, non mai dismesso durante l'età media etc.* und schon früher (I, 603) hatte er behauptet, daß diese Gattung „*nelle nostre Rapp. entra come comico intermezzo*“. Es gibt in der Literaturgeschichte des Mittelalters nicht leicht einen dunkleren Punkt und zugleich keinen, der weniger Aussicht auf Aufhellung hätte, als die Geschichte der profanen Schaubelustigungen des Mittelalters und zwar nicht nur in Italien, sondern bei allen Völkern des Abendlandes. Man befindet sich da verlassen auf dem schlüpfrigen Boden der bloßen Vermutung. Es steht wohl außer Zweifel, daß gewisse profane Volksspiele schon im grauen Mittelalter bestanden, es scheint mir auch, besonders für Italien, sehr naheliegend, sie mit den altitalienischen Volksspielen (Atellanen u. s. w.) in Verbindung zu setzen, ich bin selbst bereit, einen direkten Zusammenhang zwischen ihnen und der *Commedia del Arte* — wegen des maskenartigen Charakters beider — zuzugeben: aber daß jene Spiele der *Joculatores* ohne weiteres als selbständige Intermedien in die S. R. eintraten, und daß sie zugleich die direkten Vorfahren der *Farse* des

16. Jahrhunderts seien, das bezweifle ich. Meines Erachtens hätte D'A. untersuchen müssen, ob letztere in früherer Zeit nicht, analog den Vorgang in den übrigen Ländern Europas, in engerer Beziehung zu den geistlichen Spielen gestanden, ob sie sich nicht daraus geradezu entwickelt haben. Soweit ich auf Grund allerdings unzureichenden Materials urteilen kann, ist dieses der Fall. Die *Farsa* ist die aus schwachen Anfängen allmählich herangewachsene komische Nebenhandlung des *Mysteriums*, welche, mündig geworden, sich von diesem loslöste und sich selbständig weiter entwickelte. Der *Contadino*, und der *Oste*, die zwei am häufigsten vertretenen komischen Figuren der *S. R.* wurden wahrscheinlich durch die Weihnachtsspiele angeregt. Aus den *Hirten* von Bethlehem entwickelten sich die *Contadini*, und der *Wirt*, der Joseph und Maria das Obdach verweigerte, wurde das Urbild des *Oste*. Die letztere Figur wurde bekanntlich auch in den deutschen Spielen zur komischen. In der bei D'A. (S. Rapp. I, 193) abgedruckten *Natività* haben die Hirten bereits Namen von Contadini: Nencio Bobi und Randello, während sie in der wahrsch. auf ein älteres Vorbild zurückgehenden *Purificazione* (S. R. I, 214) noch hebräische Namen führen. Im *S. Gualberto* heißen die Contadini: Nencio Beco und Randello, im *Agnolo Ebreo*: Baccio und Beco, im *S. Onofrio* Beco und Randello, anderwärts finden wir noch Nencia, Nanni u. s. w. Den *Oste* treffen wir zwar nicht in der eben erwähnten *Natività*, aber es gab ohne Zweifel Nativitätssp., worin er wie in anderen Ländern, vorkam. Dagegen findet er sich u. a. im *Figl. prodigo*, im *S. Antonio* in den *Sette Dormienti*, im *Re Superbo*, in *Rosana*, in *Santa Uliva*, *San Onofrio* u. s. w. Wenn ich nun erwähne, daß wir fast alle diese Namen in den *Farse* des 16. Jahrhunderts wiederfinden, daß sich dort sehr oft der *Oste* zeigt, daß Inhalt, Dialog und Sprache der *Farse* die größte Ähnlichkeit mit jenen Szenen der *S. R.* zeigen, daß sogar eine *Farsa*: *Beco, Randello e l' Oste* (Fir. 1572)¹ einfach aus *S. Onofrio* herausgenommen scheint, so wird man meiner obigen Behauptung gewiß beipflichten. In diesem Lichte müssen also die in Florenz und Siena geschriebenen *Farse*, bes. die der Rozzi betrachtet werden und höchst wahrscheinlich auch die in anderen Provinzen entstandenen. Der Einfluß jener alten komischen Episoden der *S. R.* zeigt sich sogar noch in den stark vom klass. Lustspiel beherrschten Stücken der Intronati zu Siena. So begegnen wir z. B. in den *Ingannati* (1537 gedr.) zwei komischen Wirten, von denen einer Frulla heißt, ein Name der sich schon im *Sant Ippolito* vorfindet.

Gleich den *Farse* standen auch die ältesten pastoralen Versuche den relig. Spielen nahe. Der *Orfeo* und der *Cefalo*, die schon erwähnt worden eröffnen den Reigen. Ihnen schlossen sich an der *Tirsi* von Castiglione und Gonzaga, die *Commedie* des A. Caperano, der *Philolauro* des Demone (Bern.) Filostrato, Tansillo's *Due Pellegrini*, Cassio und Bellincioni mit ihren Eglogen, Casalio's *Amaranta* u. a. bis herab zur *Tancia* des Buonarroti.

S. 82 berichtet D'A. nach A. Lucio's interessanter Publik. *Federigo Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, (Roma 1877), daß am 6. Januar 1513 zu Rom ein span. Stück Juan de l'Encina (richtig: del Encina) auf-

¹ Es gibt auch eine *Farsa Tonio e Pippo Contadini e l'Oste* (s. d.; Farsetti 178). Sollte diese etwa bis auf die Namen identisch mit der obigen sein?

geführt worden. „E peccato ignorarne il titolo“ meint D'A. Was wir über den Inhalt erfahren ist zwar wenig: „intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore“, doch kann schon der Zeit nach, die „*comedia*“ nichts anderes als Encina's jüngstes dram. Erzeugnis, seine *Egloga de Placida y Vitoriano* gewesen sein, von der wir wissen, dafs sie in Rom entstanden, und 1514, wenn nicht gar schon 1513 gedruckt und 1559 auf den Index gesetzt worden ist. Der Inhalt, den man bei Klein IX, 31 ff. nachlesen mag, deckt sich völlig mit obigen Worten. Das Stück ist also noch unter Pabst Julius II. entstanden und nicht erst unter Leo X.; Damit fällt eine widerliche Vermutung Klein's (l. c.) in nichts zusammen.

D.A. sagt II S. 167 N. 2: Lotto Del Mazza era un *calzajolo* fiorentino. Es ist zu berichtigen, dafs er ein *calzajuolo* war. — Die Anmerkungen, welche D'A. II, 171 ff. über das Verhältnis des ital. klass. Dramas zum franz. macht, bedürfen mehrfach der Ergänzung und Berichtigung. Ich begnüge mich mit einigen Berichtigungen. So sagt er z. B.: „Vengono poi le traduzioni della *Sofonista* di Claude Mermet (1584), di A. de Montchrestien (1601) e di Mayret (1629).“ Hier ist zu bemerken, dafs die *Soph.* des Mermet eine Übers. ist, die andern sind Originale. Montchrestien's *Soph.* erschien bereits 1596 im Druck, von 1601 ist die von Montreux, Mairet's Stück ist wahrsch. 1634 verfaßt, und 1635 gedruckt worden. — Wenn D'A. dort ferner sagt: „Ch. Estienne 1647 (trad.) il *Sacrificio, degli Intronati*,“ so ist zu erinnern, dafs er nicht die lyr. Dichtung *il Sacrificio*, sondern die damit zusammengedr. Komödie *Gl'Ingannati* und diese nicht erst 1547, sondern bereits 1540 übersetzt und in Druck gegeben hat. — II, 176 sagt D'Ancona: „nel 1590 Filippo II morente proscriveva del tutto le Rapp. teatrali“. Das Verbot erfolgte am 2. Mai und Philipps Tod am 28. September 1598. — II, 190 lesen wir: *Il Sacrificio d'Abramo* ispirava *l'Isacco*, Tragedia di Franc. Contarini (Ven. 1615). Hier liefs sich D'A. durch den Titel zu einem Irrtum verführen, denn der *Isaccio* des Contarini, enthält die Geschichte des byzantinischen Kaisers Isaak II Angelos. —

Ganz flüchtig und in Bausch und Bogen fertigt D'A. — wohl in Folge allzureichen Materials — die relig. Dramen in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrh. ab. Und doch verdienten sie schon deshalb etwas mehr Aufmerksamkeit, weil sie, bis zum Erscheinen von Maffei's *Merope*, den weitaus hervorragendsten Teil der ersten Dramen Italiens ausmachen. Ihre große Zahl ist, neben den immer noch erscheinenden Ausgaben alter *S. R.*, ein Beweis für das fortdauernde Interesse, das man dem geistlichen Schauspiel entgegen brachte. Ob sie wohl alle die wegwerfende Kritik unseres strengen Historikers verdienen? Vielleicht unterzieht sich Jemand der, gewifs mehr noch den Kulturhistoriker als den Literarhistoriker interessierenden Arbeit sie näher zu studieren, und für diesen bemerke ich, dafs sie in drei Klassen zerfallen: 1. Nachahmungen der alten *S. R.* oder ähnlicher Dramen aus älterer Zeit, 2. Relig. Dramen nach klass. Mustern, und 3. Nachahmungen spanischer *Comedias de Santos* etc. (letztere meist in Prosa).

Ich komme jetzt zu den *Appendici*. Der erste erscheint hier zum dritten Male im Druck, deshalb verzichte ich auf ein näheres Eingehen, obwohl D'A. seine verdienstliche Abhandlung mit einigen wertvollen Zusätzen bereichert hat. Nur eine Bemerkung will ich vorbringen. Die Spiele (*Maggi*) der tosk.

Bauern — Gegenstand der Abhandlung — sind fast alle schwache Erzeugnisse, nur wenige machen eine Ausnahme, dazu gehört *il Martirio di San Bonifacio*. Ueber diesen *Maggio* sagt D'A.: „se invece di essere oscuro parto della Musa campagnuola, portasse scritto in fronte il nome, ad esempio, di qualche autore di *Atti sacrament.*, già da gran tempo i critici e gli storici dell'arte ne avrebbero dette le lodi, Chè per quanto spetta . . . al concetto dram. e alla compos. teat., a me pare che, ne' meriti, come ne' difetti il Maggio . . . non stia molto al di sotto de' più celebrati lavori de' drammat. spagnuoli.“ Ich finde das Urteil etwas übertrieben, bin aber davon weniger überrascht als darüber, daß D'A. nicht auf die eigentliche Quelle gekommen ist. Wer einigermaßen sich in das spanische Drama des 17. Jahrhunderts eingelese hat, wird keinen Augenblick im Zweifel sein, daß es hier mit einem Flüchtling der pyrenäischen Halbinsel zu thun hat, der, obwohl im toskan. Bauernkittel, seine edle Abkunft nicht verleugnen kann. Der Catal. span. Comedias von Barrera führt S. 580 einen *San Bonifacio* an, ein ital. Drama gleichen Namens, das auch den gleichen Inhalt hat, ist zwar nicht bekannt — denn Scip. Agnelli Maffei's *S. Bonifacio* ist davon grundverschieden — allein ein solches, vermutlich jetzt verlorenes, hat gewiß den Stoff vermittelt.

Besonders dankbar müssen wir dem Verfasser sein, daß er, als 2. Anhang, die im *Giornale Stor. d. Lett. It.*, V, 1—79, VI, 1—52, 312—351 u. VII, 48—93 zum ersten Male veröffentlichte Abhandlung *Il teatro mantovano nel secolo XVI* wieder abdruckte (S. 349—578) und durch Zusätze bereicherte. Er verfolgte auf diesen wichtigen und äußerst lehrreichen Blättern, noch ins 15. Jahrhundert zurückgreifend, jedoch die *S. R.* ausschließend, an der Hand archivalischen und anderen Materials die Theatergeschichte jenes Hofes, der nächst Florenz und Ferrara auf den Entwicklungsgang des ital. Dramas und der ital. Schauspielkunst den bedeutensten Einfluß ausgeübt hat. Von den 9 Kapiteln der Abhandlung können das 8. (*Le Rapp. del Pastor fido a Mantova*) als wertvolle Ergänzung zu V. Rossi's Arbeit über den *P. F.*, und das 5. (*Gli Ebrei di M. e il teatro*) ein besonderes Interesse beanspruchen; letzteres deshalb, weil es gewiß eine merkwürdige Erscheinung ist, daß die Juden Italiens im 16. Jahr. trotz der gedrückten Lage, in der sie sich in Folge relig. Vorurteile befanden, an den allg. Literaturbestrebungen vielfach teilnahmen. Ganz einzig dastehend ist aber die Rolle, die sie in der Theatergeschichte Mantuas spielen. Sie waren als Musiker, Balletmeister, Schauspieler, manche als dramat. Dichter, einer sogar, Leone de Sommi — nicht nur wegen vieler Dramen, sondern auch wegen seiner „*dialoghi sull'arte rappresentativa*“ geschätzt. Ich muß bezüglich Einzelheiten auf die ungemein fesselnden Ausführungen D'A.s selbst verweisen, und lasse nur noch einige Berichtig. und Ergänz. zum II. App. folgen:

Zu S. 352 N. 2: Menechino und Menechini statt Monechmo und Menechmi entstand durch eine auf die ed. princ. zurückgehende Verwechsl. des m mit in, welche sich durch spätere Ausg. fortschleppte (cf. meine Bemerk. im Ltbl. 1890, Col. 197). — S. 381 liest man: Quanto al *Philonico* forse non è ardita congettura che si debba leggere *Philodicus*, e che si tratti dello *Stephanium* di M. A. Harmonius Marsus, dove ricorre un personaggio di codesto nome.“ *Philodicus* ist in jenem Stück eine ganz untergeordnete Person, die

ganz zuletzt auftritt, also in keiner Weise den Namen für die Commedia abgeben konnte. *Philonico* scheint mir vielmehr ein verlorenes Stück zu sein, der richtig gebildete griech. Name schließt ein Schreibversehen aus. — S. 388 N. wird der *Formicone* des P. Philippo als rarissima bezeichnet. Ich habe Kenntnis von 7 Ausgaben (s. d., 1524, 1526, 1527, 1530, 1534, 1537; es gab deren gewifs noch mehr), wovon die Münchener Hof- und Staatsb. allein vier besitzt. In Auktions- und Antiquariatskat. bin ich dem Stück auch öfters begegnet, so gar selten dürfte es sonach nicht sein. — S. 440 N. heifst es von Piccolomini's *Amor contante*, composta 1531.“ Corrigiere 1536. — S. 446 N. 4 steht: B. Rossi, comico nella pref. alla *Fiamella* del *De Fornaris* etc. Nicht Fornaris, sondern Rossi ist der Verfasser der *Fiamella*. — Zu S. 458: der Schauspieler G. Tabarin, von dem D'A. (nach K. Trautmann) Aufführungen in Oestereich zwischen 1568—1574 erwähnt, hat vielleicht die Rolle Tabarin (Bergamasco servo) in Marin Negro's 1561 gedr. Com. la *Pace* angeregt oder gegeben. Damit wäre seine Thätigkeit in Venedig und seine Rolle (servo B.) gefunden. Nebenbei sei bemerkt, dafs *la Pace* auch schon die Rolle eines Dottore und zwar eines Dott. Bergamasco enthält. — Zu S. 459/60. Ueber Ganassa in Spanien hätte D'A. Pellicer I, 53 ff., 62, 63, 71—74 und Sanchez Arjona (*El Teatro en Sevilla* 1887) vergleichen sollen. Dem letzteren zufolge war Alberto Nazeri de Ganaça — so nennt er sich in einer Bittschrift — 1575, 1578 und 1583 in Sevilla „en la fiesta del Corpus“ beteiligt, er hat also wohl auch spanische relig. Spiele aufgeführt. Ueber einen älteren ital. Schauspieler, der lange vor Ganassa in Spanien auftrat cf. meine Arbeit Lope de Rueda und das ital. Lustspiel (Ztsch. XV, S. 318). — S. 476 Z. 10 lies statt 1585, 1589. — S. 476 N. 1 sagt D'A.: Togliamo la seguente notizia su Pedrolino dal *Sand* I, 257 lasciando a lui la responsabilità: etc. Es folgt nun die Notiz, bei welcher D'A. Sand nicht die ganze Verantwortlichkeit lassen, sondern korrigieren hätte sollen, dafs Ch. Castelletti 1547 noch kein Stück geschrieben — sein erstes erschien 1580 im Druck — dafs in keinem Stücke ein „Pirro servo“ vorkommt, dafs Grotto nur in einem seiner Stücke einen Pedrolin einführte, dafs dieses aber nicht *Attiera*, sondern *Alteria* heifst, wohl 1587 gedruckt, aber schon 1584 verfaßt worden ist und — was das wichtigste ist — dafs Pedrolin und Bertolin — denn auch dieser kommt darin vor — keine *valets naïfs*, sondern *facchini* sind, die nur ein paar Worte sprechen. — S. 488 wiederholt D'A. nach Nap. Signorelli — dafs im „*Edipo tiranno* di Sofocle trad. da O. Giustiniano la parte del protagonista fu sostinuta dal famoso L. Groto.“ Obwohl auch A. Zeno dieser Ansicht ist, so scheint mir doch Giuseppe Grotto, der Verfasser einer *Vita di L. Grotto* (Rovigo 1777) eher recht zu haben, der auf Grund zeitgenöss. Zeugnisse behauptet, G. habe die Rolle des *Tiresias* gegeben. — Von den S. 551 angeführten Personen, die mit der Auff. des *Pastor fido* zu Mantua betraut wurden, verdiente Giov. Donato Cucchetti Interesse, weil er selbst Verfasser mehrerer Dramen, darunter eines von Tasso belobten Pastoraldramas *Pazzia* (1581) war. Ist das wirklich der Fall, d. h. gab es keinen 2. gleichen Namens, so gewinnt Guarini's Brief auf S. 556 erhöhte Bedeutung. — Zu S. 495: Ich bezweifle — wenn D'A. nicht ganz bestimmte Anhaltsp. hat — dafs die 1589 zur Hochzeitsfeier Ferdinand I. in Florenz aufgeführt „Comedia“ *Il Giudizio di Paride* identisch mit der 1608 zur Hochzeit Cosimos II zu Florenz auf-

geführten und gedruckten *favola in musica* gleichen Namens ist. Stücke mit diesem Titel gab es viele. —

Einen Platz in der Theatergeschichte Mantuas hätten vielleicht noch finden sollen: die Dialektstücke des Dichters und Malers G. Arthemio Giancarli 1544/45 (cf. meine Arbeit *Lope de Rueda etc.* l. c. S. 189), die 1544 zu Mantua gedruckte und von einem „gentilhuomo Mantovano verfafste Komödie *Desiderato Fine*“, die 1581 aufgeführte (1603 gedruckte) Com. *I Sospetti* des Akademikers Massimo Faroni (die Dramm. v. 1755 nennt in Ferroni) und endlich eine Notiz Cooper-Walker's (*Hist. & crit. Essay on the Revival of the Drama in Italy*, Edinb. 1805, S. 199): if the authority of Sir Th. Urguhart may be relied on, there appeared in 1583 on the stage of this court (Mantua) a gentleman-actor, who was „himself an host.“ It is related by this quaint writer, that while the Admirable Crichton resided in Mantua, he was encouraged by the reigning family to compose an Italian comedy . . . which was looked upon as one of the most ingenious satires . . . ; but that which was most wonderful . . . that he himself personated the divine, philos., lawyer, mathematician and soldier with such an inimitable grace that every time he appeared on the theatre he seemed to be a different person etc.

A. L. STIEFEL.

Dr. Giacomo de Gregorio: *Saggio di fonetica siciliana*. Tipografia Michele Amenta 1890.

Im kritischen Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie p. 135 ff. habe ich bereits den Inhalt dieser Arbeit angegeben. Wenn ich aber dort gemäß der Aufgabe, die sich der Jahresbericht stellt, vor Allem auf das in der Arbeit enthaltene beherzigenswerte Neue hinzuweisen hatte, so möchte ich hingegen hier einige Punkte zur Sprache bringen, mit welchen ich mich nicht einverstanden erklären kann. Schon dort konnte ich nicht umhin zu bemerken, daß de Greg. besser daran gethan hätte, wenn er in seiner Arbeit, die hauptsächlich ergänzender und berichtigender Natur ist, nicht Alles, was schon über das Sicilianische geschrieben worden ist, in breiter Darstellung wiedergegeben hätte. Vor allen Dingen hätte er einige selbstverständliche Bemerkungen allgemeiner Art unterdrücken müssen. Warum besonders hervorheben, daß in den romanischen Sprachen das klassisch lat. \bar{e} und \bar{i} , \bar{o} und \bar{u} stets zusammenfließen (p. 33 und 38)? Warum so oft die doch hinlänglich bekannte Thatsache (cf. Grundrißs p. 222) wiederholen, daß man von Verdoppelung von Consonanten eigentlich nicht sprechen könne, da nie zwei getrennte Consonanten gehört werden (so hauptsächlich p. 126)? Warum schließlic als etwas Besonderes verkündigen, er wolle in seiner Phonetik auf die Arbeiten von Wentrup, Hüllen, Rez.¹ zurückgehen, da er der Meinung sei, daß wer es mit einer wissenschaftlichen Arbeit zu thun habe, nicht versäumen dürfe, Alles, was früher geschrieben sei, zu berücksichtigen, selbst auf die Gefahr hin, an Originalität zu verlieren? (p. 7). Das

¹ Da ich auf die Arbeit öfters zurückkomme, zitiere ich den genauen Titel: *Laute und Lautentwicklung des sicilianischen Dialektes*. Trübner 1888.

ist doch zu selbstverständlich, als dafs man es zu sagen brauchte. Ebenso selbstverständlich ist aber andererseits, dafs, wenn man die in früheren Arbeiten ausgesprochenen Theorien annimmt, man nicht vergessen darf, auf dieselben hinzuweisen. Letzteres scheint aber de Greg. öfters aufser Acht gelassen zu haben. So hätte er doch „*anche a costo di perdere dell' originalità*“ bemerken können, dafs die Beobachtungen über den Unterschied zwischen der Behandlung der Laute in volkstümlichen und gelehrten Wörtern im Sicilianischen nicht von ihm zuerst angestellt worden sind. So p. 89, wo er sich unter Anführung von Beispielen über das volkstümliche *j* im Gegensatz zum gelehrten und fremden *ĵ* verbreitet, ohne seine Quelle zu nennen (Rez: l. c. p. 102 ff.); ebenso p. 97, wo er die verschiedene Entwicklung von *t* + *Hiat* *i* je nach dem Begriff des Wortes, die Popularisierung einiger Formen erläutert, ohne auf seine Quelle hinzuweisen (Rez: p. 110 ff.); ebenso p. 113, 114, wo er, freilich undeutlich und verschwommen, den von Rez. p. 126 ff. aufgestellten Unterschied zwischen volkstümlicher, gewählter und gelehrter Darstellung des *l* + *Dent.*, ohne zu zitieren, wiedergibt. Als etwas ganz Neues bringt de Greg. ferner p. 29 die Erklärung, nach welcher das *i* oder *u*, welches wir in Caltanissetta, Santa Caterina, S. Cataldo, Gangi und Adermò für *ġ* und *o* finden, zu erklären wäre aus der hie und da auftretenden Entwicklung der Diphthonge *ie* und *uo* (cf. jedoch Rez. p. 23, wo sich dieselbe Erklärung findet). Die von Guastella über die Diphthongierung in Modica aufgestellten Regeln bekämpft de Greg. ohne zu erwähnen, dafs schon früher von Rez. auf dieselben Mängel aufmerksam gemacht worden sei (p. 29 ff.). Die Unterschiede, welche Rez. für das Verbleiben resp. Erweichen von Anlaut *b* je nach dem Begriffe des Wortes konstatiert hatte, gibt de Greg. zum großen Teile ohne Quellenangabe wieder (p. 63). Noch verschiedene andere meiner Erklärungen, so diejenige, dafs *-iddu* nicht auf *-ellus*, sondern auf *-illus* zurückgeht, und dafs *sarvu* (*servo*) aus der Infinitivform zu erklären ist, gibt er wieder, ohne mich zu zitieren (p. 32).¹

Da wo er zitiert, thut er es aber manchmal so ungenau, dafs seine auf diese ungenauen Zitate sich stützende Polemik ungerecht wird. So wirft er mir p. 65 ein Mißverständnis vor. Ich hatte p. 76 behauptet, dafs die von de Greg. in seinen *Appunti*² p. 29 ausgesprochene Ansicht, es werde vor Vocalen *b* stets verdoppelt, sich als irrig erweise. Die betreffende Stelle in de Greg.'s *Appunti* lautete: „*inoltre ci sono delle consonanti che si raddoppiano sempre, se susseguite da vocale B: abbati, mobili, obbulu, possibbuli, cabbala, cubbu, gabbella, libbiru*“ (wie Jeder sieht, lauter Beispiele für *b* *intervoc.*). Darauf erwidert de Greg. in der *Fonetica* p. 65 Anmerk., ich hätte lesen sollen, was *Appunti* p. 30 bei ihm stünde „*B è costantemente rinforzato . . . meno quando passa in v*; er verschweigt aber, dafs diese seine Bemerkung sich nur bezieht auf *Anlaut b*, denn in der durch Punkte an-

¹ In seiner Kritik von de Greg.'s Ausgabe der *Capitoli*, welche wir im vorigen Heft besprachen, muß Förster auch an einer Stelle das Fehlen des Hinweises auf eine frühere von de Greg. benutzte Arbeit bedauern p. 36 Anm. „*Deploro la mancanza del rinvio al Di Giovanni, che, del resto, nell'intero opuscolo non viene nemmeno nominato.*“

² *Appunti di fonologia siciliana*. Palermo tip. Mich. Amenta 1890.

gedeuteten Stelle befinden sich nur Beispiele für *Anlaut* *ò* und keine für *ò* *intervoc.* — Auch der in Anmerkung p. 77 euthaltene Vorwurf ist ungerechtfertigt. Nachdem de Greg. Meyer Lübke getadelt, dafs er *tš* statt *č* schriebe, sagt er „*Anche Sch. a. pag. 89 ha č = tsch*“. Bei mir heifst es aber nur „*č + { i }^o geht in eine stridula über, welche wie im ital. gewöhnlich durch c wiedergegeben wird, in den wenigsten Fällen aber = č (tsch) ist. Es ist deutlich, dafs hier nicht ein diakritisches Zeichen vorliegt, sondern nur eine graphische Erläuterung. Ich schreibe in den Texten auch nie *tsch*, sondern *č*.*

Auch p. 62 ist De Greg. ungenau und infolge dessen ungerecht gegen mich. Er läfst den Leser glauben, dafs es meine Ansicht sei, wenn *pl* nicht zu *pj* würde, bleibe es in allen Fällen unberührt. Das ist nie meine Ansicht gewesen. De Greg. hätte es sehen müssen, da ich an der betreffenden Stelle unter ϵ 2) hinwies auf § 22 a β , wo ich den Unterschied zwischen der volkstümlichen, gewählten und gelehrten Entwicklung des *l* erklärte, und zahlreiche Beispiele für *pl* = *pr* anführte.¹

Auch an anderen Stellen scheint de Greg.'s Polemik gegen mich zu zeigen, dafs sie nur auf ungenauer oder oberflächlicher Kenntnifs meiner Arbeit beruht. So vornehmlich bei der Bekämpfung meiner Diphthongierungstheorie. Um die Sachlage klar darzustellen, mufs ich etwas weiter ausholen. Im Sicilianischen ist es schlechterdings unmöglich besondere Diphthongierungsgebiete anzunehmen, da in denselben Ortschaften diphthongierte und nicht diphthongierte Formen bunt durch einander gewürfelt sind. Auf 62 Ortschaften, die de Greg. anführt, gibt es 41, die zugleich diphthongierte und nicht diphthongierte Formen aufweisen. In sehr vielen Ortschaften klingt die Diphthongierung verschieden und wird infolge dessen auf verschiedene Weise bezeichnet. Neben *ie*, *uo* findet sich *ie*, *uo*, oder *ia*, *ua*, manchmal findet sich im selben Orte neben *ie* auch *i*, und neben *uo* auch *u*. Von einem phonetischen Einflufs nachtoniger Vokale kann man nur in einigen Teilen Siciliens sprechen, von einem consonantischen Einflufs gar nicht. Das sind allgemein anerkannte Thatsachen, die auch von de Greg. nicht in Zweifel gezogen werden. — Welches sind aber die Gründe dieser merkwürdigen Erscheinung? De Greg. hat das grofse Verdienst in seinen *Appunti* zuerst darauf aufmerksam gemacht zu haben, dafs in vielen Ortschaften bei Ausrufen von Verkäufern auf der Strafsse, bei den „*grida prolungate dei banditori*“ in emphatischem Tone, im Munde des niederen Volkes in Palermo, auch bei den Bauern einzelner Gegenden die Diphthongierung viel stärker auftrete als sonst. In seiner *Fonetica* hat de Greg. die betreffenden Stellen aus den *Appunti* wieder abgedruckt. Nichtsdestoweniger bekämpft er auf das Entschiedenste meine z. T. auf diesen, z. T. auf anderen Thatsachen sich aufbauende Theorie, nach welcher die Diphthongierung aufzufassen sei als ein psychisch individueller Vorgang, als eine die affectische Redeweise begleitende Erscheinung, die sich namentlich in dem in kultureller Hinsicht am niedrigsten

¹ Die Stelle bei de Greg. lautet: *Quando nel gruppo Pl non succede la vocalizzazione di L, che dà generalmente pj all' it., il che succede nelle parole poco soggette all'attrito della fonetica popolare, il sic. non presenta la solita riduzione kj, ma neppure lascia intatto, come vorrebbe Sch. quel gruppo consonantico che gli riesce assolutamente impronunciabile.*

stehenden inneren Teile Siciliens, in der Sprache der Bauern und der niederen Volksschichten größerer Städte zeige, bei denen die gewöhnliche Art des mündlichen Verkehrs die in erregter Rede sei (p. 23 Rez.). Ia, de Greg. scheint sogar mir die Berechtigung absprechen zu wollen, eine solche Theorie aufzustellen. „*L'amore di voler trovare delle leggi, laddove probabilmente ci è il caso, e il desiderio di presentare in una veste, che abbia l'attrattiva della novità, idee non del tutto nuove, partendo l'A. da alcuni fenomeni osservati da noi e ad essi riferendosi*“, das sind nach de Greg. die Gründe die mich dazu geführt haben, obige Sätze auszusprechen. Zunächst müssen wir uns wundern, daß de Greg. hier die Diphthongierung als wahrscheinliche Folge des Zufalls ansieht, da er doch p. 28 sie bezeichnete, als „*un fatto fonetico, un vezzo di pronunzia, se vogliasi, in certe zone ignoto, in altre universale, in altre infine non estraneo del tutto e prediletto specialmente nelle grida prolungate, e sino a un certo punto in date circostanze sintattiche*“! Außerdem ist aber eine solche sprachliche Erscheinung unmöglich eine Folge des Zufalles. Nicht der Wunsch um jeden Preis Gesetze finden zu wollen, trieb mich dazu, die Sache näher zu untersuchen, sondern die Überzeugung, daß es in der Wissenschaft keinen Zufall gibt und es Pflicht derselben ist, stets den Gründen nachzuspüren. Daß de Greg. dies ausspricht, ist um so unbegreiflicher, weil er im selben Satze mir vorwirft, ich hätte, da ich von Thatsachen ausging, die von ihm konstatiert seien, nur in neuer Einkleidung durchaus nicht neue Ideen gebracht. Aber ist denn darum eine Theorie nicht neu, weil sie sich auf bekannten Thatsachen aufbaut? Ferner, wie merkwürdig wäre es doch, daß de Greg. meiner Theorie nicht zustimmte, wenn sie mit seinen eigenen Anschauungen identisch wäre? de Greg. ist der erste, der gegen eine solche Annahme protestieren würde. Er will nichts von einer affectischen Diphthongierung wissen; er hält es für unmöglich, daß diese Art von Diphthongierung auf psychischer Grundlage beruhe: *le condizioni psichiche secondo noi non entrano per nulla* „*non ci sembra si possa affermare che il dittongamento nel sicil. sia un fatto psichico.*“ So de Greg. p. 26 und p. 28. Freilich an andern Stellen weist de Greg. wiederum auf das Schreien als auf die Ursache der Diphthongierung hin. So vor allem p. 26, wo er als Gründe dieser Erscheinung angibt „*nei dialetti di vocalismo incerto certe condizioni sintattiche e rettoriche, come il vario peso e la durata che può avere una parola in discorso lento o precipitato; il grido, il trovarsi la parola isolata o connessa con altra*¹ (cf. übrigens noch die andern oben zitierten Stellen, wo er vom Schreien spricht). — Nach alledem scheint de Greg. keine sehr klare Vorstellung von den Gründen der Diphthongierung zu haben, und wir können nicht umhin den Vorwurf, den er uns p. 26 macht, wir hätten die Ursachen der Diphthongierung weniger oberflächlich untersuchen sollen, auf ihn zurückzuwerfen.² Daß das Schreien mit einem psychischen Vorgang zusammenhängt, hat de Greg. nicht gemerkt. Daß dieser psychische

¹ Eine nähere Erläuterung aller dieser verschiedenartigen Gründe findet sich sonst nirgends. Sie sind nichts als oberflächliche, hingeworfene Bemerkungen.

² Die betreffende Stelle lautet: „*le condizioni che determinano l'espandimento avrebbero dovuto del resto essere studiate con minore leggerezza dallo Schn.*“

Vorgang vom Affect herrührt, ebensowenig. Das Wort Affect ist ihm überhaupt nicht verständlich. Er wirft es, wie schon im Jahresbericht bemerkt, mit Liebe, Zuneigung zusammen¹ Wie das Schreien mit dem Affect und dieses mit der Rede des Volkes zusammenhängt, merkt er sowenig, dafs er sogar meint, ich hätte zwei ganz getrennte, einander widersprechende Theorien aufgestellt, wonach einerseits die Diphthongierung auf dem Schreien, andererseits auf der Rede des Volkes beruhe. Wie die Diphthongierung aus stärkerer Expiration entsteht, ist ihm nicht ersichtlich. Und doch reiht sich in der ganzen Theorie in logischer Kette das eine Moment an das andere, wenn man die Sache nur vorurteilslos sich vergegenwärtigt!

Wie entsteht am ehesten die spontane Diphthongierung des *ē* und *ō*? Jedenfalls sind die kurzen Laute zunächst zu langen (cf. Meyer Lübke: Roman. Lautlehre p. 524) oder der Längerung fähig geworden. Um einen langen Vokal auszusprechen ist ein gröfserer Kraftaufwand nötig, als um einen kurzen zu sprechen; er besteht in der mehrere Articulationsmomente hindurch ausdauernden Anspannung der nämlichen Articulationsorgane. Eine starke Expiration bei längerer Haltung der Zunge in der nämlichen Stellung versetzt die Zunge in ein Schwanken und bewirkt so eine Brechung des langen Vokals. Die bei stärkerer Expiration verstärkte Muskelspannung bringt zugleich eine Verengerung des Mundkanals mit sich; infolge dessen wird der erste Bestandteil des gebrochenen Vokals geschlossener, während der andere offener bleibt. So entsteht aus *pēde* zunächst *peede* (cf. Rom. VI Havet's Artikel). In vielen romanischen Dialekten haben wir diese Brechung, so z. B. im nidwaldischen Sur Sees und im Engadin im Worte *leef* (Saggi ladini), in Viterbo in der Provinz Rom in *deece*, *beella* (cf. Papanti), in Lugano *pooch* (cf. Zuccagni Orlandini) u. s. w. Da der Schreiber öfters das dunkle Bewußtsein hat, dafs der 2. Laut offener ist als der andere, so schreibt er für denselben oft *ä* oder *a* (Sur Sees: *leava*; Sutt Sees *beall*, Casteletto sopra Ticino *tāmp*, *mānt*), Castelli in den Abbruzzen: *gānt*, *mānt*. Das Brechen des Vokals gibt in Palermo Böhmer durch die Schreibungen *fóerte*, *póesta* wieder (Rom. St. III 10 p. 163). Der gebrochene Laut ist aber Diphthong. Bei noch stärkerer Expiration werden die Elemente des gleichen Lautes distincter, und es entgleist der geschlossener Vokal zum Extremvokal: *ē* zu *i*, *ō* zu *u*, sodafs wir die Diphthonge *ie* und *uo* erhalten.² Natürlich ist die Expiration beim Schreien am stärksten; so entsteht denn beim Schreien gewöhnlich die spontane Diphthongierung. De Greg. hat, wie schon oben bemerkt, solche Fälle in den Ausrufen der Gemüse- und Obstverkäufer auf der Strafsse angeben. Er hat Unrecht von ihnen zu sagen „*non possono qualificarsi come espressioni del discorso concitato o affettuoso*“. Wer in südlichen Ländern

¹ S. p. 27, wo er von der Sprache der Mutter spricht, welche den Kindern gegenüber sei „*piena di affetto*“, ebenso p. 64, wo er von der „*espressione tenera*“ des Affectes spricht. Nur an einigen Stellen merkt er, dafs es sich hauptsächlich um Erregung handelt, so p. 26, 28, wenn er vom „*discorso concitato*“ spricht, oder etwas weiter unten, wo er zum Affect rechnet „*la foga che le più basse classi sogliono mettere nel discorso*“.

² Ich hätte noch sehr viele Beispiele zu nennen, da ich aber später auf die Theorie in extenso zurückzukommen denke, zitiere ich hier nur einige wenige zur Erläuterung.

die Emphase gehört hat, mit welcher solche Leute ihr Obst und Gemüse rühmen, wird anderer Meinung sein. Übrigens hat de Greg. anderen Orts in solchen Ausrufen den „*tono enfatico e esclamativo*“ ausdrücklich bemerkt (p. 20). Die Emphase beruht aber unstreitig auf dem Affect. Andere selbstgehörte Beispiele von Diphthongierung beim Schreien hatte ich p. 18 angeführt. De Greg. hat sich die Mühe nicht genommen sie zu wiederlegen; er führt sie nicht einmal an, ja er thut so, als ob es sich nur um ein einziges Beispiel handle und gleitet mit der Bemerkung, es bewaise nichts, selbst wenn es mit Genauigkeit wiedergegeben sei, darüber hinweg. Und doch war gerade dieses Beispiel, das ich, da es de Greg. vielleicht mißverstanden hat, etwas ausführlicher mitteilen will, ganz besonders schlagend! Als ich in Messina an einem heißen Sommernachmittage die Marina entlang ging, sah ich, wie ein Herr, der gerade vor mir herging, unvorsichtigerweise einem armen Jungen, der lang ausgestreckt auf dem Boden lag und im wönigsten dolce far niente vor sich hinräumte, auf die nackten Füße trat. Der Junge sprang auf und mit südlicher Lebhaftigkeit schleuderte er ihm den Satz entgegen: *Ummi scappișari i piedi* (Mir nicht auf die Füße treten!), und etwas ruhiger fuhr er dann, wie wenn er seinen Satz begründen müßte: „*I pedi nuda l'aju!* (die Füße habe ich nackt!) Der 1. Teil des Satzes, der unmittelbar im Schmerze gesprochen wurde, war ein Ausfluß des Affects und diphthongierte *pèdes* zu *piedi*. Der 2. war die vernunftgemäße Ergänzung und Begründung des ersten und unterliefs die Diphthongierung. Übrigens unterstützt an anderer Stelle de Greg., freilich durchaus unfreiwillig, ja sogar im Momente selbst, wo er sie zu bekämpfen meint, meine Theorie. Um zu zeigen, dafs der Affect nichts mit der Diphthongierung zu thun habe, sagt er, dafs wenn die Mütter ihren Kindern die ersten Wörter vorsprechen, sie dieselben stets ohne Diphthong sprechen. Und doch sei die Sprache der Mütter „*piena di affetto!* (Über diese Auffassung des „*affetto*“ cf. oben). Dafs beim Lehren, beim Erklären, wo es vor allem auf Deutlichkeit ankommt, die Diphthongierung unterbleibt, erscheint mir nicht sonderbar. Beim Lehren läßt man sich sowenig als möglich vom Affecte beherrschen, man drängt jede Wallung desselben möglichst kräftig zurück, da sie die Deutlichkeit und Klarheit nur beeinträchtigen würde.

Und nun ging ich einen Schritt weiter; auch hier war es de Greg. nicht möglich zu folgen. In wessen Sprache tritt der Affect am meisten hervor? Ganz gewifs in der Sprache des Volkes. Das Volk läßt sich vom Affecte hinreißen, während der Gebildete den Affect zu bekämpfen sucht. Das Volk spricht in folge dessen stets lauter, als der seine Affecte zähmende Gebildete; man kann geradezu sagen, es schreit, und da das Schreien die Diphthongierung nach sich zieht, so diphthongiert am aller ehesten das Volk. —

Dies laute Sprechen des Volkes kommt natürlich nicht blofs in den Ländern roman. Zunge vor, sondern überhaupt überall in der Welt; an den Ufern des Rheins und am Fusse des Schwarzwalds schreit der Arbeiter und der Bauer ebenso als am Fusse des Etna und auf den Strafsen Palermo's. Solche Beobachtungen kann jeder täglich auf der Strafsen machen, und es wundert mich, dafs ein so scharfer Beobachter wie de Greg. nicht im Stande war, den Zusammenhang zu merken, den es zwischen der Sprache des Volkes und der affectischen Sprache gibt, sondern der Ansicht ist, ich brächte mit der Er-

wähnung dieses Umstandes ein ganz neues Element in meine Theorie hinein, das mit dem ersten nichts zu thun hätte. „Wenn die Diphthongierung abhängig ist von den Örtern,“ sagt er „denen es an Kultur und Verkehr gebricht, wird man nicht sagen können dafs sie vom Affect abhängen, den man in die Rede legt.“ (p. 26; auch p. 25 und 27). — Auch will er den Leser glauben machen, dafs ich diese Ansicht nur stützte auf „vielleicht sehr confidentielle und nicht zusehr überlegte Worte des Prof. Salinas, die sich auf *suoni larghi* des Landes bezögen“ p. 25. Diese Zumuthung ist recht billig. Erstens werden die Worte von Prof. Salinas wohl sehr überlegt gewesen sein, da ich mich mit einer schriftlichen Anfrage über die Diphthongierungsverhältnisse in Palermo und Umgegend an ihn wandte. Außerdem spricht in seiner Antwort Prof. Salinas nicht blofs im Allgemeinen von *suoni larghi*, sondern bietet ganz treffende Diphthongierungsbeispiele, die meine Theorie unterstützen, von de Greg. aber nicht mitgeteilt werden „dove il palermitano direbbe *così* (le cose) il villano, cioè il non abitante della capitale dirà *cuosi*“ (cf. p. 19 bei mir).

Diese Mitteilungen stimmen übrigens ganz genau mit den Bemerkungen anderer, die sich mit dem Sicilianischen beschäftigt haben. Pitrè bezeugt auch, dafs die Diphthongierung in der Khalesa, einem hauptsächlich von Matrosen bewohnten Teile der Stadt Palermo besonders häufig sei. De Greg. sagt sogar selbst: *il jato* (darunter versteht er die besonders stark ausgeprägte Diphthongierung) *occorre in bocca dei beceri*; in der mittleren Volksklasse sei die Diphthongierung jedoch fast nicht hörbar (*non troppo spiccato*). In seiner seitdem erschienenen Arbeit über die Mundart von Girgenti sagt Pirandello ausdrücklich, die Diphthongierung finde sich viel häufiger im Munde des Volkes, die Gebildeten suchten sie dagegen zu vermeiden — Uebrigens ist dies nicht eine auf das Sicilianische beschränkte Erscheinung. Wie aus einer Bemerkung bei Zuccagni Orlandini p. 184 zu ersehen ist, kann man ganz Aehnliches in Reggio (Emilia) beobachten. Während man im Centrum der Stadt spricht „*zel, Pedr, Steven*“, spricht das Volk (*la plebe*) der Stadtviertel von S. Croce, S. Pietro und S. Stefano stets *ziel, Piedr, Stieven*.“ Recht interessant in dieser Beziehung ist auch Zuccagni Oreandini's Text für die Stadt Cortona und Umgegend. In der Stadt heifst es *pochi fodere, tovagtole*; auf dem Lande *puochie fudere, tovagluolie* Meyer Lübke bietet in seiner ital. Grammatik auch ein Beispiel dafür. Die Landleute in der Gegend um Miranda herum sagen: *úv, fúagh, priat, arvauola*, während die Städter die selben Wörter ohne Diphthong aussprechen: *ov fogk, pret, arvarola* — Recht bemerkenswert ist es fernerhin, dafs nicht blofs in Sicilien, sondern auch sonst die zügelloseste Diphthongierung stets in den Gebieten sich findet, die von der Cultur am weitesten entfernt sind. So in den rhätoromanischen Mundarten (cf. Ascoli's Saggi ladini), in den Dialecten von Val Soana und Pral im Piemont (Nigra Arch. glott III), während sonst dort keine Diphthongierung vorkommt, auf der Insel Veglia (Arch. glott. IV), im Dörfchen Castelli am Fusse des Gran Sasso d'Italia, in den Dörfern Gesso Palena und Buchianico in den Abbruzzen (cf. Pap. Texte) im Gegensatz zu gröfseren Orten der Provinz, wo sie unterbleibt. In der Sprache, die von der Cultur am meisten beeinflusst ist, in der Schriftsprache, ist dagegen die Diphthongierung im Laufe der Zeit immer mehr verdrängt worden. Sowohl das im Mittelalter an Diphthongen so reiche Französische als auch das Italienische haben heut-

zutage keine wirkliche Diphthongierung mehr (*piet* = pjé; *soif* = swaf, wobei *w* = engl. *w*.; *pietra* lautet nicht anders als *pieno*, wo *i* consonantisch ist; *uo* ist seit Petrocchi's dizzionario offiziell aus der Schriftsprache verschwunden. — Ebenso oberflächlich wie bei der Bekämpfung dieser Theorie ist es de Greg. auch bei der Kritik meiner Annahme, daß in Sicilien das Imperfectum nicht volkstümlich sei. Die Frage, weshalb *-ia*, *-iva* und *-eva* in denselben Orten neben einander vorkommen, ist ja nicht leicht zu entscheiden; die Art von Polemik, die de Greg. anwendet, scheint aber doch etwas zu billig zu sein, da er sich damit begnügt am Grade von Verstand der Personen, denen ich meine Angaben verdanke, zu zweifeln. „è lecito pensare“ sagt er p. 37, *che le „gebildete Personen“ che indicavano promiscuamente i tempi del passato, siano intellettualmente poco diverse di questa ignorante Catanese, che a dirittura coniuga il perf. invece dell'imperf.*“ — Aber selbst wenn die gemeinten Personen so dumm gewesen wären, wie de Greg. annimmt — es ist zufällig nicht der Fall; die „ignorante Catanese“ ist vielmehr eine für sicilianische Verhältnisse sehr gebildete Dame, die ich persönlich gut kannte — so wäre doch nach meiner Ansicht nicht ratsam über spontane Aeusserungen unwissender Leute so leichten Herzens hinwegzugehen. Solche unbewusste Aeusserungen haben oft viel mehr Wert, als diejenigen Gebildeter, bei denen man oft eine gewisse Tendenz beargwöhnen kann.¹) — Es ist aber ein Hauptfehler in de Greg.'s Arbeit, daß er zu leicht die Ansicht Anderer abfertigt. So bestreitet er p. 94, daß ich in Messina *d* für *t* gehört hätte, und fragt sich, ob derjenige, von dem ich das Beispiel habe, nicht vielleicht aus Novara sein könnte. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Derselbe war aus Messina; ich habe auch *d* für *t*, nicht bloß von einem, sondern von mehreren gehört. Daß ich sogar eine schriftliche Quelle aus Messina dafür anführte, die Cicalate, wo sich 95 *affedi*, 366 *reverindissimu* findet, übersieht de Greg. Auch bezüglich der Aussprache des *ls*, die ich als weich bezeichnete, meint de Greg., ich hätte mein Beispiel wahrscheinlich „da qualche ignorante, che cercase a suo modo italianizzare.“ Auch diese Vermutung ist unrichtig. Der Betreffende wollte sicil. sprechen, und nicht italienisch.

Ungerechtfertigt ist schliesslich auch der schwere Vorwurf, den mir de Greg. p. 30 macht, ich zitierte nur die Beispiele, welche eine von mir aufgestellte Regel bezüglich des Einflusses von nachtonigem *a* auf die Diphthongierung im Innern Siciliens unterstützten, unterlasse es aber die anderen zu erwähnen. Die Regel, die ich unterstützen wollte, galt aber einfach für Modica, cf. p. 25. Sie lautete „Die einem *a* vorangehende Silbe lässt den Diphthong nicht zu“ und ganz vorsichtig fügte ich hinzu: *Auch sonst scheint in Sicilien an einzelnen Orten die Regel durchgedrungen zu sein.* Als Beispiele zu dieser Regel brauchte ich nur solche Fälle anzuführen, wo vor nachtonigem *a* die Diphthongierung unterblieb. Nur zur größeren Deutlichkeit stellte

¹ De Greg. scheint auch nicht zu verstehen, daß alle Texte, welche nicht die conventionelle sicil. Schreibung befolgen, gerade aus dem Grunde sehr wertvoll sind. Cf. p. 54, wo er von der in Messina erscheinenden Zeitung „le Maschere“, mit Dialogen im Dialect, sagt, sie sei „di nessuna fiducia“ An dieser Stelle macht mir de Greg. denselben Vorwurf wie Pirandello. Denselben habe ich bereits in meiner Rezension v. Pi.'s Arbeit widerlegt (cf. Zs. XIV p. 572).

ich denselben solche Fälle gegenüber, wo vor *i* und *u* diphthongiert wurde. De Greg. hat aber Unrecht von mir zu verlangen, ich hätte auch Beispiele anführen sollen, wo vor *u* und *i* nicht diphthongiert wurde. Solche Beispiele hatten mit meiner Regel in dieser Fassung nichts zu thun. Denn ich hatte nirgends behauptet, daß vor *u* und *i* diphthongiert werden *müsse*. Es hat de Greg. auch Unrecht zu behaupten, ich möchte dieser Regel eine übertriebene Bedeutung beilegen. Ich hatte mich ganz vorsichtiger Ausdrücke bedient, indem ich p. 28 nur sagte, es lasse sich behaupten, daß im *Allgemeinen* auch im Inneren der Insel dieselbe Regel bestände wie in Modica. Gemeint war aber auch hier nur der Einfluß des nachthonigen *a*.

Ebenso leicht wie de Greg. es sich macht, meine Beweisgründe zu widerlegen, ebenso verfährt er auch mit denjenigen Avolio's. Eine Stelle ist so typisch, daß sie erwähnt zu werden verdient. In Bezug auf die Aussprache des *c* im Altsicilianischen hatte Avolio eine Theorie aufgestellt, die ich kritisiert hatte. In Bezug auf dieselbe sagt de Greg. ganz einfach p. 80. es sei überhaupt nicht nötig sich bei der alten Aussprache des Lautes aufzuhalten, denn sie müsse der jetzigen gleich gewesen sein (*deve essere stata uguale alla presente*.¹) Wir sahen bereits, bei der Besprechung von de Greg.'s Capitoli, daß er auch dort über die Aussprache eines altsicilianischen Lautes eine ebenso kategorische als unbegründete Ansicht äussert. — Ueberhaupt scheint mir nach allem Vorausgehenden in de Greg.'s Arbeit das Ueberwuchern einer zu lebhaften Phantasie am bedauerlichsten zu sein. Einerseits führt dieselbe den verdienstlichen Forscher dazu, Dinge, die durchaus nicht erwiesen sind, als durchaus notwendig anzunehmen, andererseits spiegelt sie ihm neckischerweise von den Ansichten Anderer meistens ein häßliches und verkehrtes Bild vor, das ihn zu falschen Vermutungen führt. So hat sich de Greg., um ein letztes Beispiel anzuführen, von meinen Bemühungen um das Sicilianische ein falsches Bild gemacht, wenn er p. 4 am Anfang seiner Arbeit von mir sagt „*L'autore mostra di sia fermato a studiare il sic. in Messina, senza troppo curarsi di ricercare per ogni dove nell'isola le varietà fonetiche . . .*“ diese Ansicht ist nicht richtig. Mit allen mir zu Gebote stehenden Mitteln, mit Zuhilfenahme sämtlicher vorhandener Litteratur, sogar durch zahlreiche schriftliche Anfragen an Sicilianer (cf. p. 4) habe ich mich bemüht, auch die Eigentümlichkeiten der Sprache des übrigen Siciliens zu erforschen. Daß es nicht in meinen Mitteln stand, überall selbst hinzureisen, um durch eigenes Hören das von Andern mitgeteilte zu prüfen, wird mir auch de Greg. nicht im Ernste vorwerfen wollen. So sehr ich dies aber damals bedauerte, um so eher kann ich es jetzt verschmerzen, da de Greg., der selbst in der Lage war ganz Sicilien als Sprachforscher zu durchstreifen, die Ergebnisse seiner Reise in seiner Phonetik mitgeteilt hat, und in Bezug auf die Aussprache einzelner Laute, wie ich im Jahresbericht rückhaltlos anerkannte und auch jetzt noch wiederhole, manches Schätzenswerte Neue geliefert hat, das ihm nicht verkümmert werden soll. H. SCHNEEGANS.

¹ cf. darüber die neuerdings erschienene Arbeit von: Corrado Avolio *Del valore fonetico del digramma ch nel vecchio sicil.*, Palermo Tipogr. dello Statuto 1891, 33 S.

Charles Comte, *Les Stances libres dans Molière. Etude sur les Vers libres de Molière comparés à ceux de La Fontaine et aux Stances de la versification lyrique.* Versailles 1893. — 87 S. 8^o.

Vorliegendes Schriftchen ist eine vergleichend-ästhetische Untersuchung über die freien Verse in Molières *Amphitryon* im Gegensatz zu Lafontaines Fabeln. Es ist die Ausarbeitung eines öffentlichen Vortrags und kommt zu folgenden nicht uninteressanten Ergebnissen. I. Während Lafontaine Zehnsilber in beschränktem Maße, Siebensilber nur mit besonderer Umsicht, kürzere Versmaße nur ausnahmsweise anwendet, hat Molière im *Remerciement au Roi* (1663) Verse von 6—12 Silben auf das bunteste vermengt. Diese rhythmische Ungebundenheit liefs sich schwerlich auf die Bühne übertragen. In der That verwendet Corneille im *Agésilas* (1666), zwei Zehnsilber ausgenommen, nur Zwölf- und Achtsilber. [In *Andromède* und *la Toison d'or*, auch in *Psiché* sind Zehn- und Sechssilber häufiger, doch fehlen auch hier die Siebensilber ganz.] Freier bleibt Molière in der Wahl der Versmaße im *Amphitryon* (1668), doch beschränkt er den Siebensilber auf die niederen Rollen und läfst ihn seltener mit dem Achtsilber zusammenstoßen; der Sechssilber verschwindet. — II. Lafontaine vermeidet die Folgereime bei freien Versen nicht; Molière hat sie hingegen aus seinem Stücke entschieden ausgeschlossen, die wenigen Beispiele rühren von Entlehnungen aus *Don Garcie de Navarre* her. [Einzelne Glattreime *aa* mit folgender Vierzeile *bccb*. cf. I, 4 dürften aber nicht der Sechszelle mit geschweiftem Reime *aabccb* gleichgesetzt werden. — Ferner sei bemerkt, daß es einen Dichter gegeben hat, der ausschließlich seine Verse mit Folgereim schrieb, nemlich Lemoine in seinem *Epîtres morales et familières*.] — III. Im Gegensatz zu Lafontaine beliebt Molière männlichen Abschluß der Reimgruppen, wie ihn auch die Lyrik vorzieht. — IV. Im Grunde genommen reduzieren sich die von Molière gebrauchten Reimgruppierungen auf die einfachen Schemata des gekreuzten, umschlungenen und geschweiften Reims; alle übrigen Kombinationen entstehen lediglich aus Verdoppelungen und Reimhäufungen und laufen mit zwei Ausnahmen auf zwei Reimen. Lafontaine hingegen läfst gar die Reimgruppen in einander verlaufen. — V. Mit dieser einfachen Gliederung des Reimschemas harmoniert auch im *Amphitryon* das syntaktische Gefüge der Sätze. Mit der Reimgruppe beginnt und schließt der Gedanke ab; jede Reimgruppe bildet auch dem Sinne nach ein Ganzes für sich, während Lafontaine sehr gern in die nächste Reimgruppe übergreift oder mit dem ursprünglichen Reim einen neuen Gedanken aufnimmt. — Auf Grund dieser Beobachtungen kommt der Vf. zu dem Schlusse, daß Molière seinen *Amphitryon* nicht in freien Versen sondern in freien Stanzen geschrieben hat, Racines Chören ähnlich, wo der Stil sich erhebt, freier im lebhaften Dialog. In gleicher Weise hat Boursault, als er die Aesopische Fabel auf die Bühne brachte, nicht Lafontaines losere Schreibweise, sondern die gebundenere Form freier Stanzen gewählt. — VI. Eine weitere Bestätigung seiner Ansicht findet der Verfasser in dem Umstand, das 58 mal von Gruppe zu Gruppe kein Wechsel des Reimgeschlechts beobachtet wird, ein Vorrecht der damaligen Lyrik. — VII. Freier geht Molière in der *Psiché* vor, was z. Z. mit der Eile der Arbeit zusammenhängen mag; immerhin zeigt auch dieses Stück, wenn man es mit dem *Remerciement* zusammenhält, daß Molière es für nötig erachtete, auf der

Bühne die Umriss des Satzgefüges auch metrisch scharf zu bezeichnen. — Unzweifelhaft ist anzuerkennen, daß die freien Verse bei Molière einen lyrischen, stanzenähnlichen Charakter haben; sie geradezu als freie Stenzen zu bezeichnen, würde ich indessen doch anstehen, weil zu häufig der Dialog die Reimgruppen durchbricht, und vor allen weil die Disposition der Versmasse zu lose ist. Übrigens ist diese syntaktische Gliederung der freien Verse keine Eigentümlichkeit des Amphitryon, sie entspricht der Gepflogenheit der Dichter von Anbeginn; im Agésilas namentlich ist sie fest durchgeführt. Ganz richtig ist bemerkt, daß die Bühnendeklamation diese regelmäßigere Form verlangte; die Feinheiten Lafontainischer Fabeln wären hier wirkungslos verhallt. Auch das Gedächtnis will im Reime eine Erleichterung finden. Jedenfalls bekundet sich im Amphitryon Molières hervorragende lyrische Begabung als Verskünstler.

PH. AUG. BECKER.

A. Nordfeld, *Les couplets similaires dans la vieille Epopée française*. Stockholm 1893 Nordstedt & Söner. 4°. 18 S.

Die Schrift behandelt die Frage nach der Art und Entstehung der Repetitionsstrophen in den Chansons de geste und benutzt dabei die Materialien die für die Ausgaben der *Enfances Vivien* von Wahlund und Feilitzen gesammelt worden sind. Wie es scheint, erst nachträglich auf meine Erörterung des Gegenstandes in dieser Ztschr. 6, 492 ff. aufmerksam geworden, unterscheidet N. gleich mir zwischen berechtigten (kürzeren), daher scheinbaren Wiederholungen, die ich grammatische *Dittologien* nannte, und daraus von Überarbeitern gewonnenen längeren, mit Variationen vermischten, auch gelegentlich einen neuen Gedanken aussprechenden Repetitionen oder couplets similaires, die teils Gesagtes wiederholen, teils Anticipationen des älteren Erzählers breit ausführen. In jenen Dittologien sieht N. den Ursprung der vielbesprochenen Repetitionen, wie schon ich l. c. S. 497; seine Beispiele ergänzen die, die ich in der Alexiuslegende in Tiradenform und bereits früher im Fierabras nachgewiesen hatte. Die Ansicht, die Repetitionsstrophen seien von haus aus der chanson de geste-Dichtung eigentümlich und nicht vielmehr eine secundäre Kunstform gewesen, dürfte nun wohl als widerlegt gelten.

GR.

Giornale Storico della Letteratura Italiana. Anno X, Vol. XX, fasc. 1, 2, 3.

Fasc. 1—2.

F. Flamini. *Francesco Galeota, gentiluomo napoletano del quattrocento, e il suo inedito canzoniere*. Flamini fand auf der estensischen Bibliothek eine Handschrift mit dem ganzen Canzoniere Francesco Galeotas, die wohl sicher aus der Originalhandschrift abgeschrieben ist. Er macht sie zum Ausgangspunkt einer gründlichen und gelehrten Abhandlung über das Leben des Dichters und seine Dichtungen. Zuerst erfahren wir von ihm im Jahre 1470; seitdem spielt er aber eine der hervorragendsten Rollen am aragonesischen Hofe. Er genoß das besondere Vertrauen Ferdinand des Ersten, der

ihn unter anderem 1483 beauftragte, mit seinem zweiten Sohne Friedrich den heiligen Franciscus von Paola zu Ludwig dem Elften von Frankreich zu geleiten, und verkehrte herzlich mit dem Herzoge von Calabrien, dessen Sohn Ferrandino und Friedrich von Aragonien. Nichts desto weniger schloß er sich nach dem Sturze Alphons des Zweiten der französischen Partei an. Er starb 1497, von dem auf kurze Zeit nach Neapel zurückkehrenden Friedrich von Aragonien, der seinem Neffen auf den Thron gefolgt war, wieder in Gnäden aufgenommen. Die Schöpfungen Galeotas haben nur geringen dichterischen Wert, desto interessanter und wichtiger sind sie aber durch Sprache und Form. Die Sprache versucht toskanisch zu sein, vermag sich aber nicht von Eigentümlichkeiten des neapolitanischen Dialektes und von spanischen Einflüssen frei zu halten. Der Stil ahmt in erster Linie Petrarca nach, doch wird der Volksdichtung eine bestimmte Einwirkung gestattet. Secentismus ist kaum bemerkbar, es sind aber bereits die Kunstformen bevorzugt, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts immer mehr die Herrschaft erlangen. Es finden sich nur wenig Sonette und eine einzige Canzone, dagegen Hunderte von Strambotti in der sicilianischen Form (a b a b a b a b); manchmal ist noch eine Coda hinzugefügt, aus einem Settenario und zwei Endecasillabi bestehend; häufig sind sie zu einer ganzen Reihe verknüpft. Galeota verwendet das Strambotto auch statt des Sonetts zum Tenzonieren und zur Korrespondenz. Den Inhalt bilden zum Teil die üblichen Gemeinplätze der Lyrik des 15. Jahrhunderts; die verknüpften Strambotti verwendet der Dichter aber auch als Epistel in Nachahmung Ovids und als Elegie. Ferner finden sich im Canzoniere eine ganze Reihe prosaischer Liebesbriefe, worin Boccaccios Stil als Vorbild dient, ein Capitolo (wenn wir von einigen geistlichen absehen) und zwei Eklogen in Terzine sdrucciole, von denen die eine wegen ihrer Polymetrie bemerkenswert ist. Sie zeigt, daß diese Form, welche sich in Sannazaros Arcadia findet, schon vorher in Neapel üblich war. Flamini bringt noch weitere Beispiele dafür. Einen breiten Raum nehmen dann wieder die „*canzoni per canto*“ ein, die Frottole im Sinne des 15. Jahrhunderts, bis auf zwei alle nach demselben Schema gebaut. Endlich haben wir noch, gleichfalls unter dem Titel *canzoni*, eine Anzahl Gedichte, die sich durch Vereinigung je zweier Verse zu Rimalmezzi umgestalten lassen (6 solche auch bei seinem Zeitgenossen Gareth in *Pèrcopos* Ausgabe II S. 427—439); es sind also Frottole im älteren Sinne. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist, daß eins dieser Gedichte *Frotola in gliomaro* bezeichnet und wie die verloren gegangenen, viel umstrittenen gliommeri Sannazaros an Friedrich von Aragonien gerichtet ist. Wir können uns daraus ein klares Bild machen, was diese *gliommeri* waren, und Torraca behält vollständig Recht. Im Anhang druckt Flamini 5 Stücke mit reichlichen Anmerkungen ab. Besonders wichtig die eben erwähnte Frottola, die *Strussola in laude del Duca di Calabria* und der Bericht über die Reise zu Ludwig dem Elften in Rimalmezzi, der auch historisch nicht unwichtig ist. Ein weiterer Anhang gibt eine alphabetisch geordnete Tafel der im cod. enthaltenen Dichtungen nach den Anfangsversen, dazu in Anmerkungen die Didaskalien. S. 55 V. 4 fehlt eine Silbe.

G. A. Cesareo, *Su l'ordinamento delle poesie volgari di Francesco Petrarca. Continuazione e fine* (Siehe Zschr. Bd. XVII S. 324 ff.) Die Canzone

Italia mia wird mit einigen neuen Gründen als 1344—45 in Selvapiana geschrieben bestätigt. Die Sonette *Per mezz'i boschi* und *Mille piagge in un giorno* sind wohl richtig 1333 angesetzt (so De Sade). Die weiter besprochenen Gedichte tragen ihr Datum in sich oder sind datiert.

Aus einer Zusammenstellung der bestimmten Daten ergibt sich (genau wie bei Appel, auch von Pakscher S. 32 zugegeben) dafs die chronologische Reihenfolge oft durchbrochen ist, und dies erlaubt den Schluss, dafs auch bei den zeitlich nicht bestimmbareren Gedichten eine solche Reihenfolge nicht immer innegehalten ist. Petrarca hat überdies, wie Cesareo hübsch nachweist, die Gedichte, welche eine Hindeutung auf den Tod der Geliebten enthalten, wohl erst nach ihrem Tode verfaßt. Cesareo meint nun, die Absicht, welche Petrarca bei der Anordnung seiner Dichtungen leitete, war, ohne chronologisch zu verfahren, in den ersten Teil alle diejenigen zu bringen, welche sich mit irdischen Dingen beschäftigen, in den zweiten dagegen die, welche sich auf himmlische Dinge beziehen. Innerhalb der beiden Teile habe der Dichter sich auf denselben Gegenstand u. s. w. beziehenden Dichtungen zusammengestellt. Die Ergebnisse Appels waren im Grunde genau dieselben: im Grofsen und Ganzen sind die Gedichte wirklich chronologisch geordnet; wir können jedoch Abweichungen von dieser Ordnung, sei es durch aesthetische Rücksichten, sei es durch einen Fehler der Erinnerung veranlafst, feststellen. Verbessere Bd. XIX S. 237 Z. 13 o. 1336; S. 239 Z. 18 o. 2 v; S. 241 Z. 3 u. 3195; S. 245 Z. 7 u. 3196; S. 249 Z. 8 u. 3195; S. 261 Anm. (3) pag. 111—113; S. 265 Z. 4 o. 1333; Bd. XX S. 105 Z. 6 o. IV; S. 116 Z. 13 u. V.

VARIETÀ.

Luzio Renier, *Il probabile falsificatore della „Quaestio de aqua et terra“*. Wie bekannt, veröffentlichte der Augustinerpater Benedetto Moncetti im Jahre 1508 die *Quaestio de aqua et terra* Dantes nach einem Autograph, welches weder vorher noch nachher von jemand gesehen wurde. Dabei führte er, nach seinen eigenen Worten, in seiner Ausgabe sogar allerlei Besserungen ein. Tiraboschi erhob schon Zweifel an der Echtheit des Traktates, und jetzt ist man sich darüber wohl ziemlich einig, dafs man eine Fälschung vor sich hat. Nachdem die auf den Streit bezügliche Literatur kurz angeführt ist, prüfen Luzio und Renier die über Moncetti erhaltenen Lebensnachrichten und kommen auf Grund derselben und namentlich einer Anzahl aus dem Archivio Gonzaga herbeigeschafften, bisher unbekanntenen Dokumente zu dem berechtigten Schlusse, dafs man dem ehrgeizigen Moncetti sehr wohl die Fälschung zutrauen kann, dafs er auch die nötigen Kenntnisse besafs.

E. Lamma, *Il codice di rime antiche di G. G. Amadei*. Verf. stellt fest, dafs der von Quadrio angezogene Codex Amadei von drei auf der Universitätsbibliothek zu Bologna befindlichen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts gebildet wurde: dem cod. 1289, 177^s und 401. Zwischen 177^s und 401 ist noch eine Lücke von 12 Blättern, die jedoch wahrscheinlich unbeschrieben waren. Ob am Ende etwas fehlt, läfst sich nicht feststellen. Lamma gibt eine genaue Inhaltstafel und geht dann auf den Inhalt näher ein. Der erste Teil des Codex besteht nach der Beschreibung aus 6 verschiedenen Abteilungen (S. 164 hat der Verf. allerdings ausdrücklich 3 gesagt). Die erste Abteilung enthält von einer Hand des 16. Jahr-

hunderts toskanische Dichter des 13. und 14. Jahrhunderts aufser einigen bolognesischen und sicilianischen nebst wertvollen Didaskalien. Zwei Balladen und eine Canzone druckt Lamma im Anhang I ab. Der zweite Teil enthält eine planmäßige Sammlung von Petrarca zugeschriebenen Dichtungen, die sich nicht im Canzoniere finden, von einer Hand des 17. Jahrhunderts. Lamma stellt sie zusammen und gibt bei jedem Nachweise aus Drucken und Handschriften. Die Anordnung sollte wohl alphabetisch sein, ist es aber durchaus nicht immer. Die Zusammenstellung ist überhaupt, wie vieles andere in der Arbeit, recht flüchtig. So fehlt ganz das Sonett auf Blatt 51 b *Perchè l'eterno moto sopraddito*, und *Piango, ahimè lasso, ove rider solea* findet sich zweimal, unter 46 und 49, beide Male an verkehrter Stelle. Außerdem sind in dies Verzeichnis, ohne dafs irgend etwas davon bemerkt wird, auch die Petrarca zugeschriebenen Dichtungen aus I 4, I 6 (hier jedoch wieder mit Ausschluss der fünf Sonette 210 a—212 a) und II (177⁹) mit aufgenommen.

Es mußte auch bei dieser Aufzählung die Seite, wo sich die Dichtungen im cod. bol. befinden, angegeben, und bei den einzelnen Nummern bemerkt werden, ob sie sich mehrmals im Codex finden. 61 steht anonym auch im cod. pal. 219 (Gentile I 291). Warum ist 48 *amore*(?) gedruckt? Beide Male, c. 87 a und 206 a steht *honore* im Codex. Warum 65 *amar* statt *aureo* c. 56 a, wie auch S. 176 gedruckt wird? Aus I 2 druckt Lamma 8 unedierte Sonette. I 3 enthält die Sonettenkorrespondenz mit Cecco di Meletto de' Rossi, welche Arlia bereits nach dem cod. Med. Pal. Laur. 118 herausgab. Lamma gibt sie mit den Varianten im dritten Anhang. I 4 (17. Jahrhundert) enthält Dichtungen des stil nuovo, meist von Cino und seinen Korrespondenten; I 5 (Jahrhundert?) meist ebenso, I 6 (17. Jahrhundert) Dichtungen des 13. und 14. Jahrhunderts. II und III enthalten Dichter des 14. Jahrh. Aus III werden 6 unedierte Dichtungen im vierten Anhang abgedruckt. Anhang V gibt ein alphabetisches Verzeichnis der in den Handschriften vorkommenden Verfasseramen. Über die Art und Weise, wie der Abdruck geschieht, ist keine Rechenschaft gegeben. Jedenfalls sind aber stillschweigend Änderungen vorgenommen. Z. B. ist S. 176 N. 3 Z. 1 *Al* des Codex richtig in *El* geändert. Der Text ist nicht immer klar. Um einige Beispiele anzuführen: N. 1 S. 174 fehlt in der ersten Strophe nach 11 ein *Settenario*, etwa: *di rendere salute*. S. 177 N. 7 Z. 6 und 13 fehlt je eine Silbe; ebenso S. 178 N. 1 Z. 6. S. 183 N. 5 ist bei einigen Versen der Versuch gemacht, sie aufs richtige Maß zu bringen; warum nicht bei allen? Erklärende Anmerkungen, die doch an manchen Stellen nötig wären, fehlen ganz. Kurz, die Arbeit ist nicht mit der nötigen Sorgfalt verfaßt.

L. Frati, *Un'egloga rusticale del 1508*. Sie findet sich in dem Codex Nappi auf der Universitätsbibliothek zu Bologna und ist wahrscheinlich von Cesare Nappi selbst verfaßt. Sie gehört zu den Vorläufern der Dialoge Ruzzantes. In Terzinen schildert sie uns recht anschaulich in volkstümlichem Tone und teils dialektischer Sprache das Treiben von Landleuten beim Pancratiusfeste, ihre Reden über die drückenden Steuern auf dem Nachhausewege u. s. w. Der Verf. fällt freilich manchmal aus der Rolle, wenn er z. B. die Bauern von Phoebus und Hesperus, Venus und Cupido reden läßt. Besonders interessant ist die Dichtung noch dadurch, dafs der Bauer Borro im

Wettstreit um den Preis im Tanze eine Menge Ballaten aufzählt, die damals im Schwange waren. Zu den meisten gibt Frati Nachweise.

V. Cian. *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia prima dei „Sepolcri“ del Foscolo.* Als weiteren Beweis dafür, wie der Stoff der Gräber zur Zeit, als Foscolo dichtete, beliebt war und viel behandelt wurde, macht Cian auf eine Sammlung von Abhandlungen des Grafen Giambattista Giovio vom Jahre 1804 aufmerksam, worunter sich eine *I Cimiteri* betitelte befindet, die Foscolo gekannt haben wird. Ferner analysiert er ein bisher unbekannt gebliebenes Gedicht *La Sépulture* von Gabriel Legouvé, dem Vater Ernest Legouvé's, welches am 6. Oktober 1797 in einer öffentlichen Sitzung des Institut National vorgetragen und 1801 zum ersten Male gedruckt wurde. Auch dies Gedicht mag Foscolo gekannt haben. Einige Gedanken darin finden sich auch bei ihm, allerdings verschwindend wenig im Vergleich zu der großen Anzahl ähnlicher Gedanken, welche eine Gegenüberstellung des zweiten *Rifacimento Pindemontes* und der *Sepolcri Foscolos* aufweist; zum Teil sind es dazu dieselben. Dieser Nachweis Cians von zwei weiteren Schriften, welche sich mit den Gräbern beschäftigen, entscheidet übrigens nichts in der Frage nach dem „*Sopruso foscoliano*“, welche Cian mit einigen Kraftworten zu Gunsten Foscolos abthun zu können glaubt. Bei letzterer handelt es sich lediglich darum, ob Foscolo erst durch die ihm bekannt gewordene Absicht seines Freundes Pindemonte, diesen Modestoff in einem Gedichte zu behandeln, zu seinem *Carne* veranlaßt wurde, und ob er dessen Ausführungen, welche bereits vorlagen und ihm vorgelesen wurden, benutzte. Dies ist nach meiner Ansicht der richtige Sachverhalt, den mir noch immer Foscolos eigne Worte in seinem Briefe an die Gräfin Albrizzi vom 27. Dezember 1806 beweisen: „*Ricordate voi più la questione nostra su' sepoleri domestici? io ho fatto in quel giorno il filosofo indifferente; e me ne sono pentito: . . . onde ho cantati i sepolcri, e ho tentato di far la corte all'opinioni, al cuore ed allo stile d'Ippolito.*“ Dabei ist natürlich nicht ausgeschlossen, vielmehr als sicher anzunehmen, daß Foscolo, als er nun das *Carne* zu dichten unternahm, auch noch weitere Umschau in der reichen Litteratur des Gegenstandes hielt!

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA: Ferrai, *Lorenzino de' Medici e la società cortigiana del cinquecento. Con le rime e le lettere di Lorenzino e un'appendice di documenti* (Pellegrini, mit einem Excurs über Guicciardinis Charakter). — Gabotto, *Un nuovo contributo alla storia dell'umanesimo ligure* (Sabbadini, Besserungen zur Chronologie des Bartolomeo Fazio). — Frati, *Vespasiano da Bisticci — Vite di uomini illustri del secolo XV Vol. I* (Rossi). — Zambaldi, *Delle teorie ortografiche in Italia* (Bacci). —

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO: Cipolla, *Il trattato „De Monarchia“ di Dante Alighieri e l'opuscolo „De potestate regia et papali“ di Giovanni da Parigi.* Siragusa, *L'ingegno, il sapere e gl'intendimenti di Roberto d'Angiò.* Wiese, *Eine altlombardische Margarethenlegende.* Campanini, *Lodovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie.* Samosch, *Ariosto als Satiriker und italienische Portraits.* Verga, *Saggio di studi su Bernardo Bellincioni, poeta cortigiano di Lodovico il Moro.* Solerti, *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso.* Biadego, *Catalogo descrittivo dei ma-*

noscritti della biblioteca comunale di Verona. Finzi, *Prose scelte ed annotate di Giacomo Leopardi.* Masi, *Sulla storia del teatro italiano nel sec. XVIII.* Orsi, *La passione di Sordevolo.*

COMUNICAZIONI ED APPUNTI; R. Renier, *Spigolature Ariostesche.* Drei neue, Ariosto betreffende Dokumente aus dem britischen Museum. In dem ersten aus dem Cod. Egerton 2014—15 überträgt der Herzog von Mailand das Ariost am 20. Juli 1331 auf 10 Jahre gegebene Privileg, dafs in seinem Gebiete nur von dem Dichter selbst veranstaltete Ausgaben seiner Werke vertrieben werden dürfen, auf dessen Erben. Das zweite Dokument (aus cod. 25036) ist ein Brief Ariostos aus Castelnuovo 16. Oktober 1522 an den Hauptmann der Florentiner wegen Abschlusses eines Auslieferungsvertrages. Das dritte endlich (Msc. Egerton) ist ein Brief des Dichters an den Herzog von Mailand vom 8. Oktober 1832, mit welchem er ihm ein Exemplar der neuen, verbesserten und mit Zusätzen versehenen Ausgabe des Orlando übersendet und den Überbringer empfiehlt. Ausserdem veröffentlicht Renier hier noch einen Brief Ariostos an Isabella Gonzaga und deren Antwort (21. Nov. und 30. Nov. 1516), betreffend die steuerfreie Durchführung von Wein und andern Sachen, die Ariosto für den Cardinal Ippolito von Mailand nach Ferrara bringt, durch mantuanisches Gebiet. Croce, *La „Philenia“ di Antonio Moriconda.* Nachricht von einem Drucke dieser Komödie aus dem Jahre 1548. Aus der Widmung an Isabella Colonna geht hervor, dafs das Stück 1547 in Neapel aufgeführt wurde. Ihr Inhalt hat nichts mit dem Romane Francos zu thun. Es ist ein ganz mittelmäßiges Intrigenstück ohne Originalität. Ein kurzer Bericht über die *Tre giornate delle favole dell'Aganippe* schliesst sich an. Carini, *La coronazione di Corilla giudicata da Gaetano Marini* gibt aus vier Briefen Marinis an Fantuzzi die Stellen, welche sich mit der Dichterkrönung der Morelli Fernandez beschäftigen. Wie alle ruhig und klar denkenden Männer seiner Zeit, verurteilt er sie. Pèrcopo, *La stampa napoletana del 1506 delle „Rime“ del Chariteo.* Nachweis über den ältesten Druck der Gedichte Chariteos, welchen Pèrcopo, während er seine Ausgabe vorbereitete, nicht hatte aufreiben können. Das Exemplar befindet sich auf der Estense in Modena. Pèrcopo gibt die geringen Abweichungen von dem ersten venediger Nachdruck an. Schon der neapolitaner Druck enthält, wie Pèrcopo richtig vermutete, die Strambotti. Sie haben keine Überschrift, wie in den venezianischen Nachdrucken. Daher sind sie von den Beschreibern des ersten Druckes übersehen. Flamini, *Ancora sui sonetti pseudo-polizianeschi* zeigt, dafs die beiden von Costa im Fanfulla della Domenica 1889 N. 6 aus dem cod. Vitali (jetzt Parma) veröffentlichten sehr mittelmäßigen Sonette von Antonio Pelotto sind. Lumbroso, *Una lettera die Vittorio Alfieri.* Abschlägige Antwort des Dichters auf eine Einladung der Accademia Italiana ihr beizutreten aus dem I. Bande der Atti der Akademie vom Jahre 1808.

CRONACA (Periodici, kurze Anzeigen, Pubblicazioni Nuziali, Nekrolog für Carlo Vassallo und Reinhold Köhler).

Fasc. 3.

P. Bologna, *La stamperia fiorentina del monastero di S. Jacopo di Ripoli e le sue edizioni.* Studio storico e bibliografico. Der Aufsatz gibt ein

anschauliches Bild von dem kurzen, aber bewegten Leben dieser Druckerei, welche von 1476 (S. 351 fälschlich 1474) bis 1484 unter der einsichtsvollen und thatkräftigen Leitung des Mönches Domenico da Pistoja, des Procurators des Nonnenklosters, in Betrieb war, dem bis zu seinem Tode im Jahre 1479 der Beichtvater desselben Klosters, Fra Pietro da Pisa getreulich zur Seite stand. Die Hauptquelle ist das von Domenico geführte *Giornale di spese della stamperia*, welches in vieler Hinsicht interessante, hier verwertete Nachrichten enthält. Ein alphabetisch geordneter Katalog der aus dieser Druckerei hervorgegangenen Werke soll den Aufsatz abschließen.

E. Pèrcopo, *Laudi e devozioni della città di Aquila*. Zu den Veröffentlichungen in den früheren Bänden des Giornale folgt hier ein Verzeichnis der Lauden und Devozionen nach Anfangsversen und ein Anhang, der den Codex Morbio nach Notizen Rajnas beschreibt. Diese Handschrift befindet sich jetzt auf der Vittorio Emanuele zu Rom. Ein Zusatz kann daher die gegebene Beschreibung vervollständigen. Die *Giunte e Correzioni* beziehen sich auf die ganze Veröffentlichung.

S. Ferrari, *Di alcune imitazioni e rifioriture delle „Anacreontee“ in Italia nel sec. XVI*. Nachdem Henricus Stephanus 1554 die von ihm aufgefundenen pseudoanacreontischen Oden veröffentlicht hatte, wurden sie bald in verschiedenen Litteraturen, namentlich in Frankreich, nachgeahmt. Ferrari untersucht, wie weit die Nachahmung noch im 16. Jahrhundert in Italien ging. Der bedeutendste, zielbewussteste Nachahmer ist Tasso. Neben ihm finden wir Ercole Fortezza (z. T. in fidenzianischer Art, wozu sich die Gedichte auf *Βάφυλλος* besonders eignen), Claudio Tolomei, Benedetto Guidi, Giuliano Gosellini und Filippo Alberti. Mit Chiabrera beginnt eine neue Art „anacreontischer“ Dichtung in Italien, die mit Anacreon nicht viel mehr als den Namen gemein hat.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA: Chiarini, *Gli amori di Ugo Foscolo nelle sue lettere. Ricerche e studi*, 2 voll (Martinetti, gerechte Kritik mit vielen wichtigen Richtigstellungen und Zusätzen). Barozzi e Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla* (Flamini, Barozzi's Studie ist veraltet und wertlos). Marchesan, *L'università di Treviso nel sec. XIII e XIV e cenni di storia civile e letteraria della città in quel tempo* (Foffano).

CRONACA (Periodici, kurze Anzeigen, Pubblicazioni nuziali).

B. WIESE.

Il Propugnatore. Nuova Serie, Vol. IV, Parte I. Parte II. 1891.

Parte I.

G. Bruschi, *Ser Piero Bonaccorsi e il suo cammino di Dante*. Der florentiner Notar Piero Bonaccorsi verfasste in zwei Briefen, welche an Frate Romolo de' Medici gerichtet sind, etne Topo-Chronographie zu Dantes Komödie. Da sie vor 1440 vollendet sind, so dürften sie der älteste Versuch einer solchen sein. Sie sind jedenfalls älter als Manettis Erklärung. Bruschi zieht aus einer Reihe Florentiner Dokumente eine kurze Geschichte des Zweiges der Familie Bonaccorsi, dem unser Notar angehört und kommt dann eingehender auf ihn selbst. Nach S. 11 wäre er laut Geburtsregister am

17. Juli 1410 geboren. Das paßt aber schlecht zu der Angabe seines eignen Vaters, der nach S. 8 im Jahre 1427 das Alter Pieros auf 20 Jahre angegeben hat. Mit diesem Dokument stimmt auch nicht, daß nach S. 12 der ältere Bruder des Notars, Lionardo 1431 erst 26 Jahre sein soll; hier wird er vom Vater 1427 als 25 Jahre alt bezeichnet. Über das geistige Leben Ser Pieros gibt uns besonders ein von ihm selbst 1463 verfaßtes, *Quadragesimo* betitelttes Werk Aufschluß, das autographisch auf der Riccardiana erhalten ist. Er zeigt darin einen stark ascetischen Zug, eine edle Gesinnung, die er ganz besonders auch dadurch bekundet hat, daß er sein ganzes Leben dem Wohle seiner Geschwister und deren Familie widmete. Mit Dante hat er sich eingehend beschäftigt. Bereits 1430 hatte er die Komödie ganz abgeschrieben. Die Abschrift ist nach B. der cod. ricc. 1038, der am Schluß auch den ersten Brief enthält. Vergleiche jedoch *Morpurgo, I codici riccardiani della Divina Commedia* S. 74, der dies zurückweist. In den cod. laur. gadd. 131 pl. 90 sup. schrieb er 1440 das Paradiso mit erklärenden Anmerkungen u. s. w. Hier geht der dritte Teil des ersten Briefes und der zweite voran. Zwei weitere Autographe der beiden Briefe (ricc. 1122, magl. 1104) finden sich in Florenz, außer einer Kopie des zweiten.

Nach dem cod. ricc. 1122 druckt Bruschi S. 308—348 den Text ab. Der Brief wird durch vier große Bilder erläutert. Das erste zeigt sämtliche drei Reiche auf einem Blatte, das zweite die Hölle, die Kreise als Gewölbe gedacht, nicht als offene Höhlen (eine Abbildung davon ist beigelegt), das dritte den Fegfeuerberg, das vierte das Paradies. B. irrt in der Annahme (S. 31), daß sich in älteren Handschriften nicht auch Darstellungen des ganzen Inferno finden. Eine sehr schöne *Rota* enthält der cod. der königl. Gymnasialbibliothek in Altona. Sie nimmt das ganze Folio 3 r. ein, nach dem Texte *Dante poeta souano corona et gloria* (1 r. col. 1—2 v. col. 2), welcher bekanntlich in einigen Handschriften Petrarca zugeschrieben wird und in der Nidobeatina gedruckt ist, und weicht von der hier gegebenen Darstellung nur in sofern ab, als Lucifer in der Mitte dargestellt ist und die einzelnen Kreise nun concentrisch sind. Ferner fehlen die Löcher in den Gräben, und die Malebolge sind nicht besonders durch Striche abgeteilt. Ich glaube, daß in der Handschrift auch das Purgatorio auf einer ganzen Folioseite dargestellt war; das Blatt ist aber herausgeschnitten, und man sieht auf der Rückseite des stehen gebliebenen schmalen Randes nur noch Reste einer Miniatur. Im Paradiso sind die Miniaturen nicht mehr ausgeführt, und außerdem fehlt der Anfang desselben in der Handschrift. Eine *Rota* sollte sicher auch der Codex des Gradenigo enthalten (siehe unten die Besprechung von Tambellinis Arbeit). Den Beginn der Reise setzt Bonaccorsi in die Nacht vom 24. zum 25. März 1299—1300 (florentiner Stil, d. h. also 1300—1301). Dante wendete nach ihm bis nach der Durchwanderung von Mond, Mercur und Venus 6 Nächte und 6 Tage auf; dann läßt sich die Zeit nicht mehr berechnen.

M. Pelaez, *La vita e le opere di Giovanni Andrea Dell' Anguillara*. Pelaez stellt die wenigen Nachrichten, welche uns über Anguillara überliefert sind, sorgfältig zusammen. Einige Zusätze hat inzwischen Rossi im XVIII. Bande des *Giornale storico della letteratura italiana* geben können, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sich mehr Material finden wird. Anguillara

war in Sutri geboren, kam aber früh nach Rom. Das Geburtsjahr ist sicher 1516 oder 1517 anzusetzen. Pelaez will es später setzen. Nach Rossi jedoch wurde Madruzzo bereits 1544 zum Kardinal erwählt und befand sich damals in Trient, wie im Capitolo Anguillaras, in welchem er sich 28 Jahre alt nennt, und kam 1545 nach Rom. Das Capitolo selbst ist also 1544—1545 geschrieben, zwischen der Ernennung Madruzzos zum Cardinal und seiner Abreise nach Rom. Von Rom ging Anguillara nach Venedig, und zwar, wie Rossi zeigt, bereits im September 1551; 1553 ging er nach Paris und blieb bis 1561 in Frankreich. Dann kehrte er nach Venedig zurück und 1566 nach Rom. Sein Todesjahr ist unbekannt. Pelaez bespricht die Schöpfungen Anguillaras eingehend, seine Übersetzung der Metamorphosen und der beiden ersten Bücher der Aeneis, seinen Oedipus und seine Capitoli. Sein Urteil trifft fast immer das Richtige. Eine genaue Charakteristik hätte sich aus den erhaltenen Schriften gewinnen lassen. Im Anhang veröffentlicht Pelaez zwei unedierte Briefe, drei Capitoli (von denen zwei ungedruckt) und eine ungedruckte Canzone. Der Brief Anguillaras an Varchi schließt nicht aus, daß der Annibale Caro übersendete Boccacciokommentar (S. 55) doch der Ridolfs war. Anguillara kann Ridolfi nach der Übersendung kennen gelernt haben. Zwischen dem Erscheinen des Kommentars und dem Briefe an Varchi liegen 3 Jahre, nach S. 106 Anm. 1 sogar 5. Das Privileg, um das es sich in dem Briefe vom 18. Juni 1561 handelt (S. 56 und 107), ist nach meiner Ansicht ein Privileg für den alleinigen Vertrieb seiner Ovid-übersetzung in der Toscana, denn er fährt ohne weiteres fort, nachdem er von einem Privileg gesprochen, *sono stampati già 33 fogli*.. Das wäre kaum verständlich, wenn es nicht mit dem Vorangehenden in unmittelbarem Zusammenhang stände. Zur selben Zeit bekam Anguillara überdies das Privileg für Sicilien, und am 22. März 1553 hatte er bereits ein Privileg auf 10 Jahre für Venedig bekommen (Rossi a. a. O.). Daß der 1561 in Vicenza aufgeführte Oedipus wirklich der Anguillaras war, schließt Rossi mit Recht daraus, daß der Dichter zu Trissinos Sofonisbe, welches 1562 ebenda aufgeführt wurde, einen Prolog schrieb. Die Capitoli scheinen mir ihrem ganzen Tone nach in der Zeit des ersten Aufenthalts Anguillaras in Rom geschrieben. Ist dem so, dann muß das Capitolo *Nella sedia vacante al papa futuro* nach dem Tode Paul III und vor der Wahl Julius III geschrieben sein, d. h. zwischen November 1549 und Februar 1550. Durch den Hinweis auf die Aufführung des plautinischen Amphitryon wird sich übrigens das Datum genau feststellen lassen. Z. 145 S. 115 l. V^a. Die Canzone S. 120 ff., welche an Pius V. gerichtet ist, wird gleich nach der Rückkehr Anguillaras nach Rom, d. h. 1566 geschrieben sein. Der S. 102 handschriftlich angezogene *Tempio fabbricato a Giovanna d'Aragona* ist bereits 1554 in Venedig gedruckt. S. 56 Anm. 1 die sonderbare Schreibung *Mazucchelli*.

A. Belloni, *Cursio Gonzaga, rimatore del secolo XVI. Cenni sulla sua vita e sulle sue opere*. Auch über diesen Cinquecentisten wissen wir nur wenig. Sein Geburtsjahr ist durch kein Dokument bestimmt. Es wird von einigen 1536 angesetzt. Ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, verzichtete er auf diesen Stand. 1554 erscheint er schon als Dichter, 1559 in wichtiger Mission an Karl V., und im selben Jahre begleitete er den Kardinal Ercole Gonzaga nach Rom. Im Juli 1562 finden wir ihn noch dort.

Nach dem Tode des Kardinals (1563) verlieren wir ihn ganz aus den Augen. Aus seinen Dichtungen läßt sich entnehmen, daß er 1571 krank war und deshalb nicht gegen die Türken zum Schwert greifen konnte. Er befand sich in Rom. Einigermassen hergestellt, begibt er sich in das Lager der Verbündeten. Danach finden wir ihn wieder in Rom. Sicher ist er 1575 dort, wo er seinen *Fidamante* begann. 1577 schreibt ihm Tasso einen Brief dorthin. 1581 ist Curzio sicher in Mantua und war noch Anfang 1582 dort. 1583 traf Guarini ihm am Hofe des Herzogs Ferrante in Guastalla. Mit dem Herzog war er eng befreundet. Er besuchte ihn in seiner Residenz, und Ferrante kam nach Borgoforte, wo sich unser Dichter aufhielt. 1591 finden wir ihn in Venedig. 1595 verlieh ihm der Herzog Vincenzo Palazzolo und den Marchesetitel; er konnte jedoch nicht dorthin reisen. Er starb 1599 in Borgoforte und wurde in der von ihm erbauten Kirche beigesetzt. Der zweite Teil von Bellonis Arbeit führt uns des Dichters Schaffen vor. Sein größtes Werk, der *Fidamante*, wurde 1582 in Mantua zum ersten Mal veröffentlicht. Belloni gibt eine Analyse davon und eine Besprechung der Hauptpersonen. Einheitlich aufgebaut zeigt es im Einzelnen Nahahmungen von Ariost, Tasso und den Klassikern, namentlich Virgil, der öfter wörtlich übersetzt wird. Die Komödie *Gli Inganni* ist eins der gewöhnlichen Intriguenstücke ohne Originalität, doch in guter Sprache. Die vollständige Sammlung der Gedichte von 1591 zerfällt in 6 Teile. Die Gedichte bewegen sich ganz in petrarkischem Fahrwasser, und Secentismus fehlt nicht. Die Verse sind fließend, Einzelnes ist hübsch gelungen, aber der Durchschnitt ist mittelmäßig. Die vier ersten Teile sind Liebesgedichte, die zwei letzten politischer und sonstiger Natur, auch einige geistige Lieder darunter. Zwei Anhänge mit 9 Briefen und einer Bibliographie schließen die Arbeit ab. Das Errata-Corrige Parte II S. 219 ist sehr unvollständig. S. 356 letzter Vers sind z. B. *tedeschi* statt *teschi* stehen geblieben; S. 357 in der Oktave Z. 6 l. *piegarle* u. s. w.

C. e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari dei primi tre secoli. (Continuaz. da pag. 394, N. S., Vol. III, Parte II). Parte I. Rime con nome d'autore.* Fortsetzung der wichtigen Veröffentlichung. F. I Fabrucci (de') Incontrino bis XXIII Fucci Vanni.

MISCELLANEA:

V. Lazzarini, *La seconda ambasceria di Francesco Petrarca a Venezia.* Unter den Friedensbedingungen, welche Francesco il Vecchio von Padua 1373 von den Venezianern auferlegt wurden, befand sich auch die, daß er oder sein Sohn Francesco nach Venedig kommen und die Regierung um Entschuldigung bitten sollte. Er schickte seinen Sohn Francesco Novello und Petrarca. Der Chronist Redusio (1427) hat uns nun überliefert, daß der Dichter, vor den Senat geführt, in seiner Rede stecken blieb und am nächsten Tage wiederkommen mußte. Der Chronist des 16. Jhd. Gian Jacopo Caroldo, Sekretair des Rates der zehn, weiß nichts davon. Lazzarini bringt nun eine Stelle aus einer gleichzeitigen Chronik, wahrscheinlich von einem Notar der carraresischen Kanzlei geschrieben, die sich im Archive der Familie Papafava befindet. Der Chronist weiß nichts vom Steckenbleiben Petrarca's, sondern sagt nur, daß seine Stimme infolge des Alters und einer überstan-

denen Krankheit zitterte. Er gibt die Rede in italienischer Übersetzung. Sie wurde am 2. Oktober vor der Signorie und dem großen Rate gehalten, und am selben Tage kehrten die Gesandten heim.

J. Sanesi, *L'anno della nascita di Leon Battista Alberti* bekämpft Scipionis Ansicht, daß Alberti 1406 oder 1407 geboren sei und entscheidet sich mit Mancini für 1404. Scipioni hat dies Jahr jedoch zu Gunsten seiner Ansicht mit guten Gründen im *Giornale delle letteratura italiana* Vol. XVIII zurückgewiesen.

C. Mazzi, *Leone Allacci e la Palatina di Heidelberg*. Auf Grund der Briefe und Aufzeichnungen Allaccis, die uns in einem cod. valicellianus erhalten sind, und der bisherigen Literatur über den Gegenstand, stellt Mazzi dar, wie sich Allacci seines Auftrages, die Heidelberger Bibliothek nach Rom überzuführen, entledigt hat. Dieser erster Teil bricht bei den Vorbereitungen zur Abreise von Heidelberg ab. Viel Neues bringt er nicht, aber er ist klar und unparteiisch geschrieben. Die brutale Rücksichtslosigkeit Allaccis tritt scharf hervor. Nach S. 270 hätte Allacci erst am 1. Dezember beim Herzog von Bayern Audienz gehabt, während die Berichte darüber vom 30. November sind. Die Anm. 1 S. 288 gehört auf S. 289. Überhaupt wimmelt der Aufsatz, namentlich in den Anmerkungen, von Druckfehlern.

G. Bruschi, *Ser Piero Bonaccorsi e il suo cammino di Dante* (Continuaz. e fine da pag. 5. N. S., Vol. IV, Parte I). Siehe oben.

A. Belloni, *Curzio Gonzaga, rimatore del secolo XVI. Cenni sulla sua vita e sulle sue opere*. (Continuazione e fine da pag. 125). Siehe oben.

MISCELLANEA:

O. Zenatti, *Nuove rime d'alchimisti*. Italienisch geschriebene Gedichte über Alchemie sind selten, wie Zenatti in seiner Veröffentlichung der Canzone über den Stein der Weisen von Maestro Daniele aus dem 14. Jhd. bemerkt hat. Außer dieser kannten wir bisher nur zwei Sonette. Hier werden aus zwei ricc. Hss. (15 sec.) 7 weitere Gedichte, 6 Sonette und eine Canzone, die diesen Stoff behandeln, und die beiden bekannten Sonette in anderer Lesart veröffentlicht. Die Canzone ist eine Nachahmung der Maestro Daniele. Die Verse auf das richtige Maß zu bringen, würde nicht verlohnen. In 5 S. 396 konnte das weibliche *suo* stehen bleiben. S. 404 IV, 5 ist *el* wohl = *in el*, kann also gleichfalls bleiben.

A. Zenatti, *Il bisnonno del Petrarca* kommt auf die von Mazzoni ganz schüchtern ausgesprochene Vermutung zurück, daß Garzo, der Verfasser der alphabetischen Sprichwörterreihe und einiger Lauden, Petrarcas Urgroßvater war, und führt als Bekräftigung eine Stelle aus dem dritten Briefe des 6. Buches der *Familiars* an, wo Petrarca von seinem Urgroßvater spricht. Nach der hier gegebenen Charakteristik desselben könnte er sehr wohl der Verfasser der Sprichwörter und Lauden sein. Ein Beweis ist dies natürlich nicht, aber Mazzonis Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit.

Parte II.

L. A. Bresciani, *Intorno a una canzone di Fra Guittone d'Arezzo al conte Ugolino dei Gherardeschi*. Nachdem Bresciani in klarer Weise die Ereignisse in Pisa vom Jahre 1284, wo Ugolino Podestà wurde, bis zu seiner

Gefangennahme am 1. Juli 1288 dargestellt hat, sucht er festzustellen, auf welches Vorkommnis in dieser Zeit sich Guittones Canzone an Ugolino bezieht. Er kommt zum Schlufs, dafs sie 1284 nach der Schlacht bei Meloria, aber bevor Ugolino Podestà wurde (18. Okt.) gedichtet wurde. Auf diese Zeit paßt das Gedicht jedenfalls am besten.

C. e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari dei primi tre secoli. Continuazione da pag. 163, N. S., Vol. IV, Parte I*). Buchstabe G: Galletto da Pisa bis Guittone.

G. Vanzolini, *La Dragha de Orlando di Francesco Tromba*. Dies Poem in zwei Büchern, von denen das erste 1525, das zweite 1527 in Perugia gedruckt ist, ist bisjetzt ebenso unbekannt geblieben wie sein Verfasser. Von jedem Buche kennt man nur ein Exemplar, das vom ersten im Besitze des Verfassers, das vom zweiten auf der Trivulziana. Ersteres Exemplar wird beschrieben, eine Inhaltsangabe gegeben und der erste Gesang — das Buch enthält XVIII — abgedruckt. Soviel man danach urteilen kann, ist die Darstellung ganz fließend, der Inhalt aber in keiner Weise originell, sondern Pulci, Bojardo u. s. w. entlehnt. Umbrische Dialektspuren, welche in den späteren Gesängen viel vertreten sein sollen, finden sich im ersten Gesange herzlich wenig. Da dieser Abdruck vorläufig die Gelehrten von dem Vorhandensein des Gedichtes unterrichten soll, kann man es nur billigen, dafs der Abdruck rein diplomatisch geschieht. Für eine endgiltige Ausgabe ist allerdings kritische Arbeit erwünscht.

A. Belloni, *Die una poesia anonima del sec. XVII*. Eine rein sachlich gehaltene Besprechung von Mangos Schrift, *Di alcune stanze adespote del sec. XVII*, welche gegen Belloni im Prop. N. S. Vol. II S. 454—466 Marino als Verfasser der sogenannten *Stanze (Era la notte e' l pigro Arturo)* retten will. Belloni hat Recht, wenn er die Urheberschaft Testis als viel wahrscheinlicher hinstellt. Jedenfalls ist seine Zurückweisung von Mangos Beweisen für Marino schlagend.

A. Giovanelli, *Lettera al prof. Dino Mantovani sul disdegno di Guido Cavalcanti (Inf. X, v. 62—63)*. Mantovani versuchte Prop. I, P. I die bekannte Stelle dadurch zu erklären, dafs er *cui* auf ein in *qui* liegendes *inferno* bezog. Diesem unmöglichen Erklärungsversuche tritt Giovanelli mit einem neuen entgegen, in welchem er sich Rajna sehr nähert. Letzterer fafst *cui* = *a Dio*; Giovanelli fafst es unbestimmt = *a ciò che, a quella meta che*. Mir bleibt es immer noch zweifelhaft, ob *cui* = *a cui* in der Bedeutung nach dem sein kann, ob *cui* ein *a cui* in diesem rein örtlichen Sinne vertreten kann. Das *forse* wird bei der angenommenen Erklärung einzig richtig mit *cui* verbunden, „vielleicht dorthin“, nicht mit dem Prädikat *ebbe a disdegno*. Was G. gegen d'Ovidios Erklärung einwendet, scheint mir nicht stichhaltig. Zunächst ist nicht nöthig vorauszusetzen, dafs Dante dem alten Cavalcanti von seiner Reise durch die drei Reiche Mitteilung gemacht hat — er nimmt ja an, dafs dieser alles kennt, auch die Gegenwart. Weiter, meint G., müfste Virgil beiden Dichtern den Vorschlag zu dieser Reise gemacht haben. Dante verirrt sich aber allein im Walde und wufste nichts von der Begegnung mit Virgil, auch kam Virgil nur auf Geheifs. Man hat

von der allegorischen Bedeutung Virgils auszugehen. Dante war in Sünden verirrt. Da veranlafte ihn die Vernunft auf göttliche Anregung zur Buße. Als dies geschah, verachtete Cavalcanti vielleicht noch die Vernunft, war noch nicht in sich gegangen, daher *ebbe*. Ob dies jetzt noch der Fall ist, weiß Dante nicht. Das emphatisch vorangestellte, zu *ebbe* gehörige *forse* drückt die Hoffnung aus, daß die Verachtung der Vernunft stattfand, jetzt aber nicht mehr stattfindet — *forse ebbe, e non ha più in disdegno*. Vielleicht ist Guido, seit ich ihn nicht gesehen, auch durch die Vernunft zur Buße geführt. Zugleich liegt in der Antwort also ein lebenswürdiger Trost für den Vater, dem die Hoffnung auf das Seelenheil seines Sohnes eröffnet wird. Wie kann in diesem Ausspruch eine Beleidigung für Virgil gefunden werden? Es wird ihm ja die Macht zuerkannt, Cavalcanti von seinem Irrtum zu bekehren! Der Aufsatz bespricht kurz auch die sonst vorgebrachten Erklärungen, besonders die Scipionis, der unter *cui* Dante versteht.

A. Tambellini, *Il codice dantesco gradenighiano, appunti*. Eine eingehende Beschreibung des bekannten, von Jacopo Gradenigo, dem Verfasser der *quattro evangeli concordati in uno*, im letzten Jahrzehnt des 14. Jhd. geschriebenen Codex. Die Ansetzung 1390—1394 (S. 162) ist willkürlich, weil die Annahme willkürlich ist, daß Gradenigo fünf Jahre an dem Evangelienbuch geschrieben habe. Das α in der Rechnung S. 164 oben verstehe ich nicht. Auf die leere Seite, wo nur der letzte Vers des X Canto und das Argomento des XI steht, sollte sicher eine *Rota* gemalt werden, wie sie der altonaer Codex vor dem Inferno enthält. Diese Stelle ist gewählt, weil ja im elften Gesange Vigil Dante den Bau der Hölle erklärt. (Vgl. was oben bei Bruschi's Arbeit bemerkt ist). Der Text ist nicht gleich dem der Vindolina, und der Kommentar nicht ohne weiteres der Jacopo della Lana's, wie Scarabelli behauptete, der auch sonst manche Versehen beging. Für den Kommentar zeigt dies eine Gegenüberstellung einer Anzahl Stellen (doch waren andre Hss. zu vergleichen). *al* S. 194 u. ist als *alias*, nicht *altri* aufzulösen. Am Schluß der Arbeit gibt Tambellini noch eine kurze Probe von den lateinischen Interlinearglossen der Handschrift.

MISCELLANEA.

A. Solerti, *La Galatea di Alberto Lollio*. Abdruck des Stückes nach der ferrarischen Handschrift. Es ist nicht mehr als ein Scenarium, was jedoch ausgeführt werden sollte, wie gelegentliche Hinweise zeigen. Ein kleines Stück ist in Versen. Das Ganze hat noch recht viel von der Volkskomödie. Es fehlen nicht die groben Späße des Ziegenhirten Gorgo, des Rinderhirten Brusco, der sich über das Thema der *corna* „*anfibiologicamente*“ ergeht, des Fischers Ranocchio und sonstige derb-komische Szenen zwischen Gorgo und Brusco, Gorgo und Ranocchio u. s. w. Eine Dryade löst als *deus ex machina* den Knoten in befriedigender Weise. Akt IV Scene 4 hat wohl nur Selvaggio aufzutreten, wie Scene 5 zeigt. Die Überschrift Selvaggio, Brusco ist also irrtümlich.

A. Medin, *I distici sulla natura delle frutta* nach einem paduenser Codex. Vgl. Zeitschrift XVII S. 322, wo ich den von Novati veröffentlichten Text besprach, der zwischen Pellegrinis Text und dem hier vorliegenden das Bindeglied bildet.

A. Belloni, *Errata-Corrige*. Siehe oben.

C. Zacchetti, *L'imitazione classica nell'Orlando furioso*. Das Beste, was der Aufsatz enthält, sind Ausführungen von Gedanken Carduccis, Rajnas und anderer. Die eignen Zuthaten fordern vielfach zum Widerspruch auf. So wird statt der vermissten Einheit der Handlung in dem Gedichte eine Einheit des Gedankens darin entdeckt: alle Episoden gruppieren sich um die Liebe Ruggeros und Bradamantes zwecks Verherrlichung des Hauses Este. Orlando ist nur da, weil er in einem Gedichte nicht fehlen durfte, das von Kampf zwischen Heiden und Christen handelt, weil er die Personification des Rittertumes ist. Warum hat denn Ariosto seine Absicht nicht deutlich im Titel ausgesprochen? Sehr gewagt finde ich die Behauptung, dafs der Tod Rolands in der Chanson de Roland in der alten und neuen Literatur nicht ihres Gleichen habe. Kennt Verfasser die Nibelungen? Das ganze ist eine recht gute Seminararbeit, welche jedoch nicht in eine wissenschaftliche Zeitschrift hineingehört. Der Verf. zeigt uns selbst, an was für ein Publikum er sich wendet. S. 268 wörtlich: „E chi non sa che Cloridano e Medoro discendono in linea direttissima dai Vergiliani Eurialo e Niso? Quello però che non a tutti è noto si è che qui l'Ariosto non imitò il solo Vergilio, ma, come il Bolza ha minutamente esaminato, anche Stazio. Das hat der gute Bolza aber schon 1868 gezeigt! Trotzdem wiederholt Verf. die Argumente.

A. Miola, *Le scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua ricercate nei codici della Biblioteca Nazionale di Napoli (Continuazione da Pag. 151. N. S. Vol. I, Parte II)*. Beschreibt fünf weitere Handschriften, vier der göttlichen Komödie und eine fünfte mit der Vita Nuova und lyrischen Gedichten Dantes, Cinos und anderer Zeitgenossen.

S. Morpurgo, *BIBLIOGRAFIA. Supplemento alle Opere volgari a stampa dei sec. XIII e XIV indicate e descritte da Francesco Zambrini. Pubblicazioni del 1889, 1890*. Fortsetzung der verdienstlichen und sorgfältigen Arbeit.
B. WIESE.

Archivio glottologico italiano XII, 3—XIII, 1; Turin, Loescher 1892.

XII, 3. 232—254 Schlufs des Textabdruckes des ältesten rumänischen Evangeliums.

254. G. J. Ascoli, *Año, Anio*. Teilt mit, dafs im Volksmunde der *Anio* noch heute gelegentlich *Año* heifse und schließt daran die Bemerkung, dafs auch *pregna* ein von *praegnans* stammender Nominativ sei.

255—374 J. Cavalli, *Reliquie ladine raccolte in Muggia d'Istria*. Ascolis glänzende Entdeckung des rätischen Elements in Istrien (s. Zs. XIV, 264) empfängt durch die an Ort und Stelle aufgenommenen Mitteilungen eine weitere Stütze. Von einigen Muggiesen, deren Jüngster das 70. Altersjahr überschritten hat, hat der Verf. eine reiche Zahl von Wörtern und Sätzen gesammelt, die alle ausgesprochene rätische Züge zeigen, also *ie*, *uo* oder sogar *ue* für gedecktes *ē* und *o*, *kl*, *pl*, *ka*, *ga*, *-s* u. s. w. Nur *l kons.* > *u* fehlt. Diese und einige morphologisch wichtige Erscheinungen stellt der Verf. in der Einleitung zusammen und bringt dann die Texte und zunächst die Autobiographien seiner Gewährsmänner, dann Erzählungen, Berichte über Aberglauben, Gebräuche und Beschäftigungen, Ortsnamen, Bezeichnungen der

Körperteile, Tier- und Pflanzennamen, varia, Sprichwörter, Volkslieder. Ein Anhang verzeichnet noch weitere tergestinische Überbleibsel, Belege für den friaulischen Dialekt in Triest selbst in der ersten Hälfte des Jahrh. und endlich friaulische Reste im heutigen Trientinischen.

376—440 C. Salvioni *Annotazioni sistematiche alla „antica parafrasi lombarda del Neminem laedi nisi a se ipso di S. Giovanni Grisostomo“ e alle „Antiche scritture lombarde“*. Von den lang erwarteten Untersuchungen zu den wichtigen im VII. und IX. Bd. des Archivio veröffentlichten Texten liegt endlich der Anfang vor, enthaltend einige nötige Bemerkungen über Schreibeigentümlichkeiten und die „annotazioni lessicali“, die man nicht ganz unpassend als altlomb. oder altnordital. Wörterbuch betiteln könnte, denn der Verf. hat alle bis jetzt publizierten und auch einige noch nicht herausgegebene Texte herangezogen und dadurch wie durch manche etymologische Bemerkung und durch Hinweis auf moderne Formen den Wert dieses Glossars noch wesentlich erhöht. Zu *cunchiao* beschmutzt war wohl afr. *conchié* zu vergleichen, das auf *concacare* beruht. Auch die nordital. Wörter dürften eher damit, als mit ital. *conciare* zusammenhängen; zu *derubio* möchte ich wiederum eher afr. *desruble* heranziehen, also *bi* aus *bi*, nicht aus *vi(d)u*, span. *derubio* liegt begrifflich ab. Zu *nuta* nicht wird tessin. *nota* verglichen, doch wird dies letztere vielleicht zu dem *negota* unseres Textes gehören. Ob *nuta* eine Verschränkung von *nulla* und *negpta* sei, wage ich nicht zu entscheiden.

441—460. F. Senesi. *Per la storia della filologia neolatina in Italia I. Claudio Tolomei e Celso Cittadini*. — Weist nach, daß die *Origini della volgar toscana favella* von Cittadini ein Plagiat sind von Tolomeis Schrift *de' fonti de la lingua toscana*. Aus letzter, die in einer Hs. in Siena bewahrt ist, werden Proben mitgeteilt, und T.'s Auffassung und Bearbeitung seines Planes dargestellt.

462—466 M. Gaster gibt eine Liste lexikalischer Archaismen aus dem S. 251 ff. abgedruckten Texte.

XIII, I. 1—124. P. G. Guarnerio *Gli statuti della reppubblica sassarese, testo logudorese del secolo XIV*. Ein Neudruck der sassaresischen Statuten war doppelt erwünscht, da die Ausgabe Tolas schwer erreichbar ist, und da sie nicht die Sorgfalt zeigt, die der Linguist fordert. G. gibt nun einen genauen Text, verzeichnet in den Anmerkungen Tolas Abweichungen und fügt daran eine Reihe vervollständigende und bessernde Bemerkungen zu der Dissertation von Hofmann, löst auch einige schwierige etymologische Probleme und verspricht mehrfach auf andere zurückzukommen. Ein lexikalischer Anhang verzeichnet die wichtigsten Wörter. *Caffia*, das *benda* übersetzt, wird wohl in *coffia* zu verbessern sein, neusard. *scoffia*.

125—140. P. G. Guarnerio, *I dialetti odierni di Sassari, della Gallura e della Corsica*. Eine Darstellung der sardinischen Mundarten, die man schon längst von Foerster sehnlichst erwartet, aus Guarnerios kompetenter Feder ist sehr willkommen und wird, nach dem hier gegebenen, betontes a, e, i umfassenden Anfänge zu schließsen, viel Interessantes bieten. Das Wichtigste ist die Mitteilung, daß *e* und *i* auch im Galluresischen als *e* und *i* von einander geschieden sind, und daß das Sassaressisch-Corsische zwar *e* durch *e* wiedergibt,

für \dot{i} aber ξ eintreten läßt. Der Wandel von a zu e zeigt sich im Corsischen in etwas weiterem Umfange als man bisher beobachtet hatte, nämlich nicht nur vor r kons. sondern stets nach i : *pientu* = *piantu*, und vor $\dot{c}\dot{c}$: *brečču*. In wie weit auch sonst a zu e werde, ist nicht ganz ersichtlich: *eria* könnte aus *aera* über *aira*, *airia* entstanden sein, *guairi gueri* ähnlich aus *guairi*, was doch wohl auch die Vorstufe von ital. *guari* sein muß. Auffällig ist cors. *pisu* (Erbse). Der Verf. führt es ohne weiteres unter \dot{i} an, allein die Länge des i ist nicht verbürgt und alle romanischen Reflexe wie auch das eng. *peas* verlangen \dot{i} , so dafs man in dem corsischen *pisu* eine dialektische Abweichung zu sehen hat. Es liegt nahe an Einflufs von *pisellu* oder einer dem südsard. *pisurči*, gall. *besudulči* entsprechenden Ableitung zu denken.

W. MEYER-LÜBKE.

Romania Nr. 85, XXII^e année 1893 Janvier. Nr. 86 Avril.

Nr. 85.

E. Philipon, *Les parlers du Forez cisligérien aux XIII^e et XIV^e siècles*. Der Untersuchung liegen drei Texte aus dem östlichen Forez und einer aus dem südöstlichen Lyon zu Grunde, die am Schlusse der Abhandlung abgedruckt sind. In der Einleitung wird die östliche Grenze von $a > e$ nach Palatalen festgestellt und gezeigt, dafs betontes a der Einwirkung durch den vorliegenden Laut auf etwas engeren Gebiete unterliegt als tonloses. Auch in der Lautlehre werden mehrfach die Grenzen der einzelnen Erscheinungen des Lautwandels zu bestimmen gesucht. Bei der Formenlehre überrascht die Bemerkung, der Dialekt schlage sich zum provenzalischen. Als Grund dafür werden die Perfekte auf *-et* und die 3. Plur. auf *-ant* in Imperf., Fut. und Kond. angegeben. Allein in einer Mundart, die *-a* bewahrt, kann 3 Plur. Imperf. gar nicht anders als *-ant* lauten, so dafs also hier die Übereinstimmung mit dem prov. Zufall ist. Was das Fut. betrifft, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs *-ant* erst analogisch sei und dass das Praes. von *habere ont* lautet. Leider läßt sich das nicht beweisen, da *habent* nicht vorkommt in den Texten, vgl. aber rom. Gramm. II S. 363. Auch die Gleichheit der Perfekte I ist wohl trügerisch und dies um so eher, als die u -Perfekte nicht die charakteristische g -Bildung zeigen. Durchaus unprovenzalisch sind ferner die Konj. I auf *-ait*, das Imperf. I auf *-ia*, die 1. Plur. auf *-s*, die 3. Sing. Imperf. Conj. auf *-est*.

W. MEYER-LÜBKE.

Trois dits d'amour du XIII^e siècle, herausgegeben von A. Jeanroy. Die drei Gedichte, von Adam de la Halle, Nevelon Amion und Guillaume d'Amiens (erstere zwei in der Hds. Bibl. nat. f. fr. 25566, alle drei in der vatikanischen 1490 erhalten) in der durch Helinand aufgebrauchten zwölfzeiligen Strophe abgefafst, sind mit Sorgfalt herausgegeben und von reichlichen Hinweisen auf französische und provenzalische Parallelstellen sowie von Erklärungen begleitet, die das bisweilen nicht ganz leichte Verständnis vermitteln, ein paarmal freilich den Sinn mußten unaufgeklärt lassen. Zu den sehr lesenswerten Texten und dem wertvollen Kommentar hier noch einige Bemerkungen: I 49 durfte die Lesart von B nicht aufgegeben werden; Minne wird mit dem verglichen, der sein eigenes Gut nicht angreifen will und an fremden Thüren seinen Unterhalt heischt. — 108. Für *escot* wird man doch wohl bei dem germanischen Etymon bleiben müssen; schon das Präfix des angenommenen

ex-quottare erscheint sehr wenig passend gewählt. — 128 bedurfte einer Erklärung. — 158. *aerter* findet sich auch im Congié des Baude Fastoul. — 161 scheint *Desous* die bessere Lesart; der Eingang ist unten mit Flechtwerk bedeckt, so dafs, wer darauf tritt, in ein Loch stürzt. — 168. *deserte* ist das bekannte, zu *deservir* gehörige Wort: „ich kehre zurück, wenn zwei Augen mir für meinen Lohn zu bürgen scheinen“. — II 69 mufs das männliche Prädikat *plains* zu dem weiblichen Subjekt *se rois* Anstofs geben. Vielleicht darf man, da *roi* auch männlich ist (Z. 75 allerdings weiblich) *ses rois* setzen. — 77. *cestui* als Neutrum scheint mir schwer annehmbar; das Femininum *ceste* darf wohl auch im Reim auf *ui* stehen. — 97. *blasmer* ist im Sinne von *soi blasmer* zu nehmen, welches im Gegensatze zu *soi loer de* „sich unzufrieden äufsern“ bedeutet; vgl. *Et quant revient, forment se blasme D'amours* (so die Hss.), Fergus 54, 24; *chose sanz profit por son asme Sont ses granz cornes, mout s'an blasme*, Lyon. Ys. 2576; *J'ai ne m'en doi blaimeir, Car j'en ai en dormant Une joie si grant*, Bern. LHs. 326, 3 und öfter. — 101. Das zweite *en* ist zu tilgen. — 113. Besser *enpensé* als ein einziges Wort wie 204. — III 41. *metre en lieu* heifst nicht *grade faire cas*; eher „im Gedächtnis behalten“ (zum Zwecke späterer Vergeltung) vgl. *Molt est Pallas chier comparez, Un chevalier que lor ocis; Molt le m'ont or bien en leu mis*, Eneas 7390; eb. 8321; *Grant merveille est, s'il ne se plaint Des colees que tant a prises; Mes molt seront bien en leu mises A cels qui les li ont donees*, Troie 8436; *Je lui cuit moult bien metre en leu*, Barb. u. M. III 359, 48; *De ceste chose n'a pas jeu Fergus, ainz li mist bien en leu*, Ferg. 158, 37; man trifft bei dem Ausdruck immer den Dativ der Person, der etwas nicht vergessen werden soll. — 56. heifst *ris* nicht auch hier „Netz“ wie an der in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1893 S. 15 Anm. von mir angeführten Stelle? — 65. Das Adjektiv *desrif*, wovon *desrieus* der Nominativ sein soll, scheint mir kaum annehmbar; soll und darf man *despieus*, Gegenteil von *pieus*, „unbarmherzig“ schreiben? — 73. Ob *menestrandie* oder *menestraudie* in der Hds. stehe, scheint ungewifs zu sein und mag an vielen Orten sich schwer entscheiden lassen; die Ausgaben bieten bald dieses bald jenes. Da schwerlich beide Formen neben einander bestanden haben, möchte ich der zweiten den Vorzug geben: die Form *menestraus* (neben *menestreus*) bot Anlaß zu einer Verwechslung der Suffixe *al* und *aut*, und von letzterem aus konnte man zu einer Bildung auf *-audie* (vgl. *ribaudie*) schreiten. — 76. L. *baerie*. — 77. Die Belegstelle Godefroys für *enuillier* fällt weg, da am angeführten Orte nach Montaiglon und Raynaud II S. 318 *enuillies* gar nicht in der Handschrift steht. — 82. *hot* mufs an der bei Godefroy aus einer Handschrift zitierten Stelle (es ist Couronn. Renart 822) „Sumpf“ heifsen, wie der Zusammenhang lehrt, und diese Bedeutung ist auch hier anzunehmen. — In Strophe VIII würde ich vorziehn den fünf ersten Personen auf *-enc* ihr *c* (*ç*) zu lassen und *coument* mit *coumenç*, dem Verbalsubstantiv zu *comencier*, zu vertauschen. Der Dichter scheint mir hier das Verfahren der Minne mit dem eines Sängers zu vergleichen, der einem andern „ein Spiel teilt“, ihm eine Wahl aufthut und ihn mit dem Verfechten einer Sache den Anfang machen läfst, dann aber zurücktritt. Das seltene *comenz* weist Godefroy nach. — 104. Seltsamer Weise wird das Überlieferte durch etwas ziemlich stark Abweichendes ersetzt, dieses aber als unverständlich bezeichnet, was es mir

allerdings auch ist. — Zu 120 konnte erwähnt werden, daß ein nicht ganz seltenes Sprichwort lautet: *On doit bien reculer pour le plus loing saillir*, Berte 368; *Boin fait pour mieuls salir a le fois reculer*, GMuis. II 126; *On voit pour mieus salir a le fois reculer*, eb. 245; *Recule au besoing Por salir plus loing*, Marienlied 247 (s. auch Leroux II¹ 232). — In die Varianten scheinen sich hie und da Druckfehler eingeschlichen zu haben, so I 64, 99, II 193.

ADOLF TOBLER.

R. J. Cuervo, *Las segundas personas de Plural en la conjugacion castellana*. Streng historische Untersuchung über das Verhältnis der Formen mit oder ohne *d*, aus der hervorgeht, daß bei Proparoxytonierung *d* erst im XVII. Jh. schwindet, daß um dieselbe Zeit in 2. Plur. Perf. *-steis* statt *-stes* oder *-stis* eindringt und als im XVIII. *-steis* allgemein war, *-stes* in die 2. Sing. einrückte. Als Kontraktionsprodukt von *-aes*, *-ies*, *-ees* findet sich sowohl *-as*, *-is*, *-es* wie *-ais*, *-is*, *-eis* und erst im XVI. Jh. tragen die letzteren endgültig den Sieg davon. Das Verhältnis von *-eis*, *-ais* zu *-es*, *-as* ist übrigens nicht ganz klar. Nach *ley* u. s. w. ist *-eis* die lautgesetzliche Form, *-es* muß also entweder dialektisch sein (es lebt noch im Gallizischen) oder analogisch: *-és* zu *-émos* wie *-is* zu *-imos*.

W. MEYER-LÜBKE.

P. Meyer, *Les manuscrits de Bertran Boysset* (Forts. und Schlufs). Ausführlicher Bericht über die bereits durch Chabaneau bekannte Handschrift, die den Roman d'Arles u. a. enthält, sowie über die weniger bekannte, in der die Übersetzung des Werkes über die Feldmesserei sich befindet. Reichliche Nachweisungen bibliographischer Art, ausgedehnte Auszüge, endlich eine Zusammenstellung sprachlicher Eigenheiten von Boyssets Texten.

MÉLANGES.

P. Guilhiermoz, *Une charte de Gace Brulé* (Gatho Bruslé verpachtet ein bei Groslière, Arrondissement Dreux, gelegenes Grundstück im Jahr 1212 an die Templer). — A. Thomas, *Les premiers vers de Charles d'Orléans*. Die von Champollion-Figeac im Anhang zu seiner Ausgabe des Charles d'Orléans S. 410 ff. mitgeteilten, aber Louis von Orléans, dem nachmaligen König Ludwig XII., zugesprochenen Verse eines sich als zehnjährig bezeichnenden Verfassers werden als Eigentum des Charles erwiesen. Die Handschrift der Biblioth. nat., aus der man sie allein kennt, wird gekennzeichnet; es wird gezeigt, daß der *Alain*, auf welchen der Dichter mehrmals sich beruft, keineswegs Alain Chartier ist, den Charles zehnjährig nicht hätte zitieren können, sondern Alain von Lille; endlich erfährt man, daß vor dem *d'Orléans* an der Stelle, wo der Dichter sich nennt, der Eigenname allerdings weggekratzt ist, doch nicht so ganz, daß man nicht noch *Charles* lesen könnte.

COMPTES RENDUS. *Études romanes dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890* (G. P., sehr eingehend mit Bezug auf einige der besprochenen Arbeiten. Die von mir 1890 veröffentlichte Anzeige des Buches scheint Herrn P. unbekannt geblieben zu sein; die Übereinstimmung zwischen den hier und den im Archiv f. d. Stud. d. neu. Spr. Bd. 86, 441 gemachten Vorschlägen zur Besserung der afz. Texte des Bandes kann aber dadurch an Gewicht nur gewinnen); Golther, *Geschichte der deutschen Litteratur*, erster Teil (G. P. macht zahlreiche Einwendungen — und wohl begründete — gegen manche die alte französische Litteratur betreffende Thesen des Verfassers).

CHRONIQUE. Kurze Nekrologe für E. Mätzner und S. Luce. Kürzere Nachrichten über neuere Fachliteratur.

ADOLF TOBLER.

Nr. 86.

W. Cloetta, *Le mystère de l'époux*. Allseitige, gründliche Untersuchung der Sprache des Verfassers und des Copisten, wobei zugleich die ältesten Urkunden aus dem südwestlichen Teile des nordfranzösischen Sprachgebietes neue Besprechung erfahren und unsere Kenntnis der altfranzösischen Dialektkunde wesentlich bereichert wird. Auf Grund sorgfältiger Ermittlungen wird der Text, als dessen Ursprungsort etwa Saint-Amant-de-Boixe nördlich von Angoulême angesehen wird, in normalisierter Schreibung und mit manchen treffenden Besserungen hergestellt. Vers 18 kann vielleicht *e flum Iorda* bleiben, *flum Jorda* wäre als Namen gefasst; 72 *lojamen* statt *loujamen* stehen zu lassen trage ich dagegen Bedenken, da die S. 203 angeführten Fälle für Ausfall eines *n* fast durchweg anders geartet sind. Unter den mancherlei wichtigen Exkursen dürften der über *-a* als Vertreter des Stütz-*e* S. 193, und der über *-t* aus *-z* S. 207 ff. besonders wichtig sein, freilich möchte ich mir die für die letztere Erscheinung übrigens mit allem Vorbehalt gegebene Erklärung nicht zu eigen machen.

W. MEYER-LÜBKE.

A. Piaget, *Simon Greban et Jacques Milet*. Die in einer Pariser Hds. dem A. Chartier, in einem alten Drucke gar dem Jean de Meung zugeschriebene lange Klage über den Tod Milets († 1466) wird, da das Akrostichon der letzten Strophe Simon ergibt, dem Simon Greban zugewiesen. Da in dieser Klage als ein Werk des jungen Milet u. a. ein Buch *La Forest de tristesse* angeführt ist, so hält Piaget für wahrscheinlich, daß dem früh verstorbenen Milet ein langes Gedicht angehöre, das dem *Jardin de Plaisance* durch Vêrard einverleibt ist und darstellt, *comment l'amant yssant du Jardin de Plaisance entra en la Forest cuydant avoir plus de joye et il entra en Tristesse*, für welchen Vorgang 1459 ausdrücklich als Datum angegeben wird.

É. Picot, *Une supercherie d'Antoine Vêrard*. Jean Bouchets 1500 verfaßte Satire in Prosa und Versen *Les Regnars traversant les perilleuses voyes des folles fiances du monde* waren von Vêrard 1503 als Werk Seb. Brands gedruckt. Bouchet hat später in seinen Episteln den Sachverhalt bekannt gemacht und erzählt, daß er beim Gericht Recht gesucht und gefunden habe. Picot durchgeht die übrigen von dem Drucker in die nämliche Publikation aufgenommenen Sachen, die teilweise andern Verfassern angehören, und erwähnt andere Operationen des nämlichen Druckers, die ein sehr nachsichtiges Gewissen verraten. — A. Piaget fügt Beispiele hinzu von der eigenmächtigen Vereinigung nicht zusammengehöriger Werke in je einem Drucke durch die Buchverleger, ferner aber auch solche von weitgehender stillschweigender Verwendung fremden Gutes durch Dichter des 16. Jahrhunderts; Charles d'Orléans hat dergleichen mehrfach erfahren.

ADOLF TOBLER.

MÉLANGES.

A. Thomas, *Le latin-ïtor et le provençal -eire*. Weist Cornus Erklärung der fraglichen Formen (Zs. XVI 218 ff.) ab und rechtfertigt seine eigene (Zs. XVI 562).

W. MEYER-LÜBKE.

Zeitschr. f. rom. Phil. XVII

40

Buissié deutet Delboulle einleuchtend „orné de buis“. — *Fragment d'un miracle de Sainte Madeleine*. G. Doncieux giebt von dem zuerst durch Keuffer bekannt gemachten, zuletzt von Suchier Ztschr. IV, 362 wieder gedruckten Fragment einen berichtigten Text, der übrigens noch immer nicht alle Bedenken ausschließt. — *Chrétien de Troyes et l'auteur de l'Ovide moralisé*. A. Thomas teilt eine bisher unbeachtete Stelle des Ov. mor. mit, wo dessen Verfasser den *clerc de Sainte More* wegen seiner Polemik gegen Homer und der Bevorzugung des Dares tadelt, und macht wahrscheinlich, daß die Angabe dreier von den zahlreichen Handschriften des Ovide mor., dieser sei von einem Chrestien Legouais aus Sainte More bei Troyes verfaßt, auf Irrtum beruhe. Der Verfasser des eingeschalteten Stückes über Philomela, der sich selbst *Crestiens li gois* nennt, wäre von einem flüchtigen Verfasser von Über- und Beischriften für den Urheber des ganzen Werkes gehalten, und gedankenloser Weise auch der Ausdruck *clerc de S. More* der in Rede stehenden Stelle auf ihn bezogen worden. Ist dem so, dann weiß man vorderhand von dem Verfasser des Ovide mor. nur noch, was er selbst im Schlußwort sagt, daß er Minorit war, und was Berçuire meldet, daß das große Werk für die Königin Johanna (welche?) ausgeführt worden sei. Was *li gois* heißt, bleibt einstweilen dunkel, und ob der Verfasser des Erec je diesen Beinamen geführt hat, ist immer noch nicht ganz gewiß. — Eine von L. Delisle nachgewiesene Urkunde von 1327 lehrt einen üblich gewesenen Aufzug von Geistlichen und Laien kennen, der als *Ludus centum drudorum* bezeichnet wird und durch die Beschaffenheit der dabei verwendeten Fahnen und gesungenen Lieder dem Bischof von Pamiers (Grafschaft Foix) begreiflichen Anstofs gegeben hat. — A. Morel-Fatio zeigt im Anschluß an Rom. XVI 409 und XXI 616, daß auch bei Torres Amat der Name von Guillaume de Machaut zu Mechant, Mexaud, Maixant entstellt worden ist. — B. Hauréau gibt ausführliche Nachrichten über Jean de Hesdin, in welchem de Nolhac den von Petrarca so derb zurückgewiesenen *Gallus calumniator* nachgewiesen hat, s. Zts. XVII 320. — E. Picot vervollständigt aus einer Hds. der Pariser Nationalbibliothek den teilweise in Rom. XIX 595 gegebenen Abdruck eines Lai von Arnoul Greban.

COMPTE RENDUS. *De Nicolao Museto . . thesim proponebat* J. Bédier (G. Paris; zahlreiche Bemerkungen von Tragweite, dazu manche einleuchtende Vorschläge zu Besserungen im einzelnen). — *Selections from the Hengwrt Mss. preserved in the Peniarth Library by . . Williams and Jones*. London 1876 und 1892 (G. Paris beschwert sich mit Recht über die Unzulänglichkeit der Auskunft, die dem Leser von den benutzten Handschriften erteilt wird, und unterrichtet über die französischen und lateinischen Texte, deren walisische Bearbeitung nebst englischer Übersetzung man hier erhält; sie sind großenteils von hoher Bedeutung für die bretonische oder für die Karlssage). — *De l'influence du dialecte gascon sur la langue française . . p. Lanusse*. (P. Meyer findet den Einfluß des Gasconischen zu hoch eingeschlagen). — *Studi dialettali veneti* (E. G. Parodi bespricht den Bestiarius von Wendriner und Goldstaub, den Brandan von Novati und die von Luzzatto als erster Teil einer größeren Arbeit veröffentlichte Lautlehre des heutigen Venezianischen und Paduanischen; die genaue Prüfung der drei Arbeiten hat Anlaß zu zahlreichen Berichtigungen gegeben). —