

Zur älteren Judith

Vor etwa zwölf Jahren wurde meine Aufmerksamkeit durch einen Zufall auf das Auftreten gewisser musikalischer Konstanten in der literarisch geformten menschlichen Rede gelenkt, in denen ich dann bald einen wie ich glaube nicht unwichtigen Faktor auch für die philologische Kritik erkennen lernte.¹ Seitdem habe ich den Gegenstand nicht aus den Augen verloren, und mich einerseits bemüht, meinen Gesichtskreis nach verschiedenen Richtungen hin zu erweitern, andererseits ein möglichst reichhaltiges und einwandfreies Beobachtungsmaterial zu sammeln, das ohne Bedenken einer schon frühe ins Auge gefaßten eingehenderen Behandlung der ganzen Frage zugrunde gelegt werden könnte. In letzterer Beziehung haben mir insbesondere auch die Übungen unseres Leipziger Proseminars und Seminars willkommene Gelegenheit geboten, in denen, mochte es sich nun um gemeinschaftliche kritische Lektüre oder um die Besprechung speziellerer Arbeiten handeln, regelmäßig, wo es die Sache an die Hand gab, auf die innigen Beziehungen zwischen der durch gegenseitige Beobachtung und Ausgleichung festzustellenden Vortragsform und der Textgestaltung eingegangen wurde.

Die gemeinsame Wanderung durch verschiedenartige Gebiete deutscher Dichtung des Mittelalters hat uns auch, wie ich glaube, manchen gesicherten Erwerb im einzelnen eingetragen, jedenfalls aber im Kreise der Teilnehmer die Überzeugung gefestigt, daß sich jene im lebendigen Vortrag hervortretenden Formkonstanten bei sorgsamer Arbeit mit aller nur wünschenswerten Sicherheit wirklich erkennen lassen, und daß sie in der Tat ein Hilfsmittel der Kritik darbieten, das oft auch da noch Resultate abwirft, wo andere Hilfsmittel versagen.

Entnommen den Prager Deutschen Studien (Bellman Verlag), Band 8, Prag 1908, S. 179 ff.

¹ Einen ersten vorläufigen Bericht über das neue Problem enthält meine Rede „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“ (Leipziger Rektoratsprogramm 1901, wieder abgedruckt in Ostwalds Annalen der Naturphilosophie 1, 76 ff., und in Ilberg- Richters Neuen Jahrbüchern 1902, Abt. I, Bd. 9, 58 ff.). Einiges Weitere (namentlich auch über das Auftreten analoger Erscheinungen in der Prosa) habe ich in einem (ungedruckt gebliebenen) Vortrag auf der Hallischen Philologenversammlung vom Jahre 1903 hinzugefügt (s. Verhandlungen der 47. Phil.-Vers., Leipzig 1904, S. 33 f. [und jetzt oben])

Wie man mit diesem Hilfsmittel *in praxi* arbeiten kann, möchte ich, da bis zum Abschluß der geplanten umfassenderen Darstellung immerhin noch geraume Zeit vergehen wird, heute an einem beliebig herausgegriffenen Beispiel, dem Text der *Älteren Judith*, in Kürze illustrieren, den wir im Sommer 1907 der gemeinsamen Kontrolle unterzogen haben (eine ähnliche Untersuchung über das Gedicht vom Rechte wird demnächst A. Hanisch vorlegen).

Vorausgeschickt sei dabei die allgemeine Bemerkung, daß für jedes zu untersuchende Gebilde (einerlei ob Prosa oder Poesie) zunächst sozusagen sein besonderer Vortragsschlüssel zu suchen ist, und zwar durch scharfe und vergleichende Beobachtung der unwillkürlichen Reaktionen, die beim unbefangenen Lesen des Textes eintreten. Über die dabei anzuwendenden Methoden und besondern Vorsichtsmaßregeln im einzelnen zu reden, ist hier nicht der Ort: es muß einstweilen genügen, darauf hinzuweisen, daß die Resultate um so sicherer werden, je allseitiger man bei der Untersuchung verfährt. In erster Linie kommen dabei einerseits in Betracht das Rhythmische (einschließlich des Tempos und der Zeitaufteilung), andererseits Stimmlage, Stimmqualität und Melodieführung. Für das folgende wird, denke ich, eine Hervorhebung des Sinnfälligen von dem genügen, was ich als den „Vortragsschlüssel“ des Judithtextes betrachte.²

1. Am leichtesten ist im allgemeinen die Stimmlage festzustellen. Man weiß ja, daß jeder unbefangene Leser einen jeden Text unwillkürlich in einer bestimmten Tonlage vorträgt, und diese gilt es festzulegen: nicht nach einem Schema absoluter Tonhöhe, sondern relativ. Denn es handelt sich immer nur darum, ob der Leser das zu prüfende Stück innerhalb des ihm geläufigen Stimmumfangs z. B. relativ hoch, mittel oder tief usw. wiedergibt (wobei gelegentlich sehr feine Abstufungen auftreten). Wenden wir das auf die *Judith* an, so ergibt die Probe, daß unter normalen Umständen der niederdeutsche Leser etwa die Verse

² Um einen solchen Schlüssel richtig fassen und beurteilen zu können, muß man freilich das vorgeschlagene Experiment auch wirklich durchführen, und dazu soviel guten Willens mitbringen, daß man sich erst einmal das Ganze nach den gegebenen Vorschriften laut vorträgt (und womöglich öfter als nur einmal), ehe man mit der (wie ich aus vielfältiger Erfahrung im mündlichen Verkehr weiß) sehr beliebten Negativformel: „Es geht auch anders“ einsetzt. Gewiß kann man die einzelne Zeile oder Stelle, namentlich wenn man sie aus ihrem Zusammenhang löst, oft anders lesen, als ich es unten vorschlage: entscheiden kann aber nur der Gesamtbefund. Überdies erfordert das Beobachten, sowohl was das (nicht mit kunstvoller oder gar pathetischer Deklamation zu verwechselnde) analysierende Lesen als was das Hören angeht, immerhin eine gewisse Technik, die nie ohne Geduld und Übung, manchmal auch nicht ohne eine ziemliche Dosis von Selbstüberwindung zu erlernen ist.

Ein herzogi hiz Holoferni,
der streit widir goti gerni

mit ziemlich tiefer Stimme spricht, tiefer z. B. als die Verse

Inclita lux mundi,
du dir habis in dinir kundi
erdin undi lufti
unde alle himilkrefti

im *Lob Salomonis*, und daß sich diese Angaben beim hochdeutschen Leser in ihr Gegenteil verkehren, nach dem allgemeinen Gegensatz zwischen nieder- und hochdeutscher Intonation, auf den ich bereits wiederholt hingewiesen habe.³ Wir können danach die *Judith*, soweit aus den Eingangsversen ein Schluß zu ziehen ist, schon vorläufig im Groben als für den Niederdeutschen tiefstimmig, für den Hochdeutschen hochstimmig bezeichnen.

2. Bezüglich der Melodieführung fallen sodann in jenen Versen zunächst die charakteristischen Schlußkadenzen kräftig ins Ohr. Für den Niederdeutschen enthalten sie Fallschritte, für den Hochdeutschen Steigschritte von Hebung zu Hebung, und zwar einmal von *híz* zu (*Olo*)*fér(ni)* und von *gó(ti)* zu *gér(ni)*, sodann aber auch innerhalb des „klingenden Ausgangs“ selbst, den der Niederdeutsche als *-fê·r-ni*. usw., der Hochdeutsche als *-fê·r-ni·* usw. spricht (wobei die verschiedene Stellung der Punkte die relative Tonlage der beiden Silben andeuten möge, wie die Akzente den Abfall des Nachdrucks). Ebenso bei stumpfem Ausgang, z. B. 3,1 (nach Strophen und Zeilen des unten folgenden Textes) *Do sazzér drumbi, da·z is wa·r, | mer danní ei·n ja·r* (bzw. umgekehrt), usw.

3. Verfolgt man diese Tonschritte auch nach dem Eingang der Verse zu, so ergibt sich, daß die erste Hebung für den Niederdeutschen etwas tiefer liegt als die zweite, und daß von dieser wieder ein Abstieg zur

³ Zuerst in den *Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für R. Hildebrand*, Leipzig 1894, S. 12 Fußnote, dann auch in der oben erwähnten Rede S. 23 ff. Dort ist noch von einem Gegensatz zwischen nord-, mittel- und süddeutschem System der Intonation die Rede: ich glaube jetzt sagen zu können, daß es sich ursprünglich um den Gegensatz nur zweier Systeme handelt, die sich a priori als das niederdeutsche und das hochdeutsche bezeichnen lassen. – Ich habe übrigens im folgenden die Angaben über die niederdeutsche Weise nur deswegen vorangestellt, weil ich selbst ihr folge und daher zuerst nach ihr analysiere.

dritten und vierten beginnt: das allgemeine Schema ist also für den Niederdeutschen etwa durch · · · auszudrücken, für den Hochdeutschen durch · . · (abgesehen natürlich von der Verschiedenheit der Tonlage, die sich hier nicht gut graphisch ausdrücken läßt).

4. Nach einem weitreichenden, wenn nicht geradezu allgemein gültigen Kontrastprinzip liegt ferner der etwa vorhandene Auftakt für den Niederdeutschen höher als die tiefe (für den Hochdeutschen tiefer als die hohe) erste Hebung.

5. Sämtliche Tonschritte sind übrigens relativ klein (vgl. etwa die viel größeren Intervalle beim *Ludwigslied*), und die Tonreihe der vier Hebungen (klingenden Ausgang als zweiebig gerechnet) wird als einheitliche Folge empfunden, nicht als eine gespaltene Gruppe von 2+2 Tönen, in deren Unterabteilungen die beiden auf je eine Hälfte entfallenden Töne enger miteinander gebunden wären. Die Verse sind also bezüglich der Melodieführung als podisch (oder monopodisch) zu bezeichnen, nicht als dipodisch gegliedert (vgl. dazu *Metr. St.* [Nr. 7, Fußn.] 1, 56 ff.).

6. Ganz Ähnliches gilt in dynamischer Beziehung. Der eigentliche Schwerpunkt des Verses liegt regelmäßig auf der letzten vollen Hebung, d. h. der letzten Hebung, die die Stammsilbe eines einfachen Wortes trifft. Diese Regel wird allerdings, äußerlich betrachtet, ein paarmal durch Ausgänge wie *burgari* 4,5 (s. unten Nr. 28 zur Stelle), *kamirari* 7,5 durchbrochen. Aber da ist sicherlich mit dynamischer Verschiebung (schwebend) *bùrgári*, *kàmirári* zu betonen, denn eine Betonung wie *búrgári*, *kámirári* würde jeweils die erste Hebung aus den sonst eingehaltenen Tonhöhengrenzen weit hinausdrücken (für den Niederdeutschen nach oben, für den Hochdeutschen nach unten), also Tonschritte von einer Größe ergeben, die sonst in dem Gedichte nicht vorkommt (siehe oben unter Nr. 5). Bei Annahme der schwebenden Betonung kommt dagegen auch die Versmelodie alsbald in Ordnung.

7. Die übrigen Hebungen sind unter sich und im Verhältnis zu der eben erwähnten schweren Hebung gegen den Schluß des Verses hin auch dynamisch etwas abgestuft; aber doch nur wenig. Man nivelliert unwillkürlich, soweit es angeht, auch wo eine Hebung auf eine sprachlich mindertonige Silbe fällt (vgl. etwa des Kontrastes halber wieder den Vers *Ein hêrzogi hîz Holofêrni* mit dem lebhaft abgestuften *ëinan kûninc uuêiz ih* des *Ludwigsliedes*). Dazu fehlt wieder jede deutliche Spur dipodischer Bindung. Das läßt sich leicht auch durch einen Blick auf die sprachliche bzw. psychische Gliederung des Textes erhärten. Das „dipo-

disch“ (bzw. nach den fünf Typen) abgestufte *Ludwigslied* hat in jeder Zeile einen psychischen Bruch⁴, der an der betreffenden Stelle innerhalb gewisser Grenzen ein (rhetorisches) Pausieren gestattet; vgl. z. B. (◌ sei ein Bindungszeichen für den Vortrag):

Einan ◌ kuning | uueiz ◌ ih, Heizsit her | Hluduig,
 Ther gerno | gode ◌ thionot: Ih uueiz | her imos lonot:

eine Dreiteilung an Stelle der bezeichneten (Zweiteilung würde da geradezu absurd wirken. Umgekehrt zeigen die meisten klingend ausgehenden Verse der *Judith*, ähnlich betrachtet, ohne weiteres eine klare Dreiteilung, also zwei „Brüche“. Vgl. z. B.

Ein ◌ herzogi | hiz | Holoferni
 der ◌ streit | widir ◌ goti | gerni

(man versuche es zur Gegenprobe etwa einmal mit *Ein ◌ herzogi | hiz ◌ Holoferni*, || *der ◌ streit ◌ widir ◌ goti | gerni* || oder einer beliebigen andern zweiteiligen Kombination: jede wäre sinnwidrig, und würde überdies den oben beschriebenen Melodietypus gründlichst ruinieren). Ähnlich bei vierhebig stumpfen Versen mit letztem Iktus auf einer sprachlich schwächer betonten Silbe, wie *ein heri | michil undi | vreissam* 1,2, *ich gisihi | ein wib | lussam* 7,3, oder *da bisazzir | eini burc du heizzit | Bathania*: || *da slugin | du sconi | Juditha* 2,7 f. Bei stumpfem Ausgang und letzter Hebung auf volltoniger Silbe steigert sich die Zahl der Brüche sogar gewöhnlich auf drei, vgl. z. B. *er hiz | di alliri | wirsistin | man* 1,3, *do sazzir | drurnbi, | daz is | war || mer | danni | ein | jar* 3,1 ff., *nu | giwinnit uns | eini | vrist, || so lanc | so undir | drin tagin | ist* 5,3 f. usw.⁵ Hat man einmal diese Mehrzahl der Brüche (zwei oder drei) an den vielen eindeutigen Versen als ein wesentliches Element des Versbaues der *Judith* empfinden gelernt, so wird sie einem sehr bald auch aus den Versen entgegenspringen, wo man sonst schematisch allenfalls an

⁴ Über diesen Begriff s. meine *Metr. Studien* (= Abh. der k. Sachs. Ges. d. Wiss. XXIII, 1), S. 49, § 33; (ähnlich vorher *Phonetik* § 599); über genau analoge Erscheinungen in der Musik H. Riemann, *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin und Stuttgart [1900] S. 41 f. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. VIII f. 13 ff.

⁵ Daß diese Brüche mit den schematischen Fußgrenzen nichts zu tun haben, ist wohl selbstverständlich: sie können mit ihnen zusammenfallen, brauchen es aber nicht. Vgl. dazu meine *Phonetik* § 621. 623. 633—635.

eine bloße Zweiteilung denken könnte (dafern man nämlich wiederum die bei dieser Aufteilung unvermeidlichen Störungen der Melodie ignorieren wollte). Man wird dann also z. B. 2,1 im Zusammenhange nicht dipodisch-zweiteilig *Olofèrni* | *dò giwán* zu lesen geneigt sein, sondern (getragener, feierlicher) als *Ólo-fèrni* | *dó* | *giwán*, ebenso 2,4 *der héidin* | *mánic* | *túsunt*, 2,6 *dúrch du* | *gótis* | *lástir*, 11,3 *do* || *gí su* | *vállin* | *án diz* | *grás*, || *su bétti* | *áls<e>* | *ir<i>* | *was* usw.

8. Sieht man etwas schärfer zu, so wird man leicht noch einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen den „Brüchen“ im *Ludwigslied* und in der *Judith* herausfinden. Beim *Ludwigslied* kann man an den bezeichneten Stellen eine rhetorische („tote“) Pause machen, ohne den Sinn zu stören, aber man wird es doch im zusammenhängenden Vortrag tatsächlich nicht leicht tun, weil man unwillkürlich auch über die Bruchstellen hinweg weitergerissen wird: man wird vor der Bruchstelle vielleicht etwas aushalten oder überdehnen, um den Einschnitt zu markieren, aber jedenfalls die ganze Fußzeit lautend ausfüllen, gewissermaßen also die ganze Halbzeile legato sprechen. Dem gegenüber sind die „Brüche“ in der *Judith* so deutlich, daß man, wenn auch nicht überall, so doch an sehr vielen Stellen mit der Stimme bzw. der Expiration wirklich absetzen, also wirklich pausieren muß, will man den Vers nicht ganz verzerren und doch einigermaßen im Rhythmus bleiben.⁶ In der zweiten Zeile steht z. B. dem zweiten Fuß *streit widir* als dritter Fuß bloßes *goti* gegenüber, und das kann man, ohne der Sprache Gewalt anzutun, sicherlich nicht auf das Zeitmaß jenes *streit widir* überdehnen: die fehlende Zeit aber wird eben durch jene (nicht mehr „toten“, sondern nun „rhythmischen“) Pausen⁷ eingebracht. Der Vortragstypus hat also ausgesprochenen Staccato-charakter.

9. Das hängt nun abermals mit einem neuen und wieder sehr wesentlichen Merkmal der Verse unseres Gedichtes zusammen, die man etwa als spondaisierende Verse bezeichnen kann. Um diesen Begriff klarzulegen, muß ich etwas weiter ausholen.

So lange der deutsche Reimvers noch gesungen wird, entfallen auf den einfachen Fuß bei dem vorauszusetzenden geraden (4/4)Takt vier

⁶ Ein deutliches äußeres Anzeichen dafür ist, beiläufig bemerkt, daß man an den Bruchstellen den Hiatus nicht durch Elision beseitigen darf; vgl. *mer* | *danni* | *ein* | *jar* 3, 2, *daz habitich* | *gerni* | *irrundin* 4, 4, *losi* | *uzzi<r>* | *dirri* | *noti* 5, 6, *ich gesibi* | *ein wib* | *lussam* 7, 3, *su betti* | *als<e>* | *ir<i>* | *was* 11, 4, *dáz ich dis<i>* | *ármin* | *giloubigin* 11, 7 gegen *habiter* | 4, 2. 7, 2. 10, 6, *habitich* | 4, 4, *ni loser* | 5, 7, *santer* | 12, 1 (*kuntiz* 12, 2 s. unten Nr. 28 zur Stelle).

⁷ Über diesen Unterschied von toten und rhythmischen Pausen s. F. Saran, *Deutsche Verslehre*, München 1907, S.176

Moren oder $\chi\rho\acute{o}\nu\alpha\iota$ $\pi\rho\acute{o}\tau\alpha\iota$, auf die Einzelsilbe des zweisilbigen Fußes also im Gesang im Durchschnitt zwei Moren. Das ist aber ohne Zweifel mehr an Zeit, als bei gewöhnlichem Sprechtempo der einzelnen Silbe oder dem Silbenpaar zugemessen zu werden pflegt. Man muß also schon beim zweisilbigen, noch mehr aber bei dem nur einsilbigen Fuß im Gesang dem Sprechvortrag gegenüber etwas dehnen. Der Sprechgewohnheit aber ist eine solche Überdehnung zuwider, und darum geht die Entwicklung des vom Gesang abgelösten Sprechverses darauf hinaus, durch ein andere Art von Versfüllung wieder mehr die natürlichen Quantitäten der Sprechsilben (bzw. der Gruppen von solchen) zur Geltung zu bringen. Wo dies Ziel erreicht ist, hat also der zweisilbige Normalfuß nicht mehr das gesteigerte Zeitmaß von $|\acute{ } - |$ ($= | \text{♩} \text{♩} |$, den $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$ als ♩ gerechnet), sondern nur noch das Durchschnittsmaß von $|\acute{ } x |$, d. h. der Zeit, die man, kurz und lang in eins gerechnet, bei normalem Redetempo durchschnittlich für zwei gewöhnliche Sprechsilben braucht. Kommen in einem Gedicht dieser Art einmal Füße von mehr als zwei Silben vor, so muß das Sprechtempo an dieser Stelle beschleunigt werden, damit die drei Silben (um mehr handelt es sich ja nur ausnahmsweise) nicht mehr Zeit verbrauchen als sonst im Durchschnitt auf zwei Silben entfällt (vgl. dazu *Metr. Studien* 1).

10. Die Gangart der hier beschriebenen Gattung von Versen kann als leicht bezeichnet werden, weil sie an die natürlichen Zeitverhältnisse der gesprochenen Rede anknüpft, und jedenfalls nirgends gegen den Sinn geschleppt wird. Leicht in diesem Sinne sind z. B. Verse wie

Ein ritter so geleret was
daz er an den buochen las
swaz er daran geschriben vant.

Nach solchen Mustern kann man aber die Verse der *Judith* nicht lesen, ohne ins Groteske zu verfallen. Für sie muß man vielmehr, wenn man sie überhaupt deklamieren will, eine viel schwerere Gangart wählen, d. h. die Fußzeit von vorn herein größer nehmen als beim gewöhnlichen Redetempo, und sie so dem spondeischen (viermorigen) Gesangsmaß $|\acute{ } - |$ ⁸ mindestens annähern. Verse dieser Art sind aber sicherlich unter dem Einfluß einer vorgestellten gesteigerten Fußzeit des Maßes $|\acute{ } - |$

⁸ Man wolle beachten, daß es sich hier um die Fußzeit als Ganzes, nicht etwa um ihre Aufteilung auf Hebung und Senkung handelt: die letztere ist frei, nicht an das Schema 2 : 2 oder 1:1 usw. gebunden.

entstanden (ob sie für den Gesang oder den Sprechvortrag bestimmt waren, ist für unsern Zweck gleichgültig), und darum kann man bei ihnen *cum grano salis* auch wohl direkt von „spondaisierenden“ Versen reden.

11. Für diese Versgattung ist nun zweierlei charakteristisch. Einmal können bei dem größeren Ausmaß der Fußzeit mehrsilbige Füße viel leichter im Rahmen des Verses untergebracht werden als in den Versen der leichteren Gangart. Selbst bei viersilbigen Füßen entfällt ja nach dem Gesagten auf jede Einzelsilbe immer noch annähernd die Zeit eines *χρόνος πρῶτος*. Es liegt also von dieser Seite her bei unserem Gedicht auch gar kein Anlaß vor, an Versen wie 2,2 *ein* || *heri* | *nichil undi* | *vreis-* | *sam*, 2,7 *da bi-* || *sazzir eine* | *burch du heizzit* | *Bathani-* | *a*, 5,6 *losi* | *uzzir dirri* | *no-* | *ti*, 6, 8 *undir di* | *heidinisch* | *meni-* | *gi*, 9,4 *daz du*, || *kuninc, mich zi* | *wibi* | *nemin* | *solt* usw. (1,5. 6. 2,5. 7,8. 8,1. 12,1. 2. 8) irgendwie herumzukorrigieren⁹: im Gegenteil, jede Verkürzung der viersilbigen Füße würde wieder die Versmelodie stören.

12. Auf der andern Seite leuchtet es von selbst ein, daß es unnatürlich wäre, beim Sprechvortrag solcher Verse, die nur mit Silben oder Wörtern geringen sprachlichen Zeitausmaßes besetzten Füße mittelst Überdehnung an dieser oder jener Stelle wirklich lautend auszufüllen, also etwa in 1,4 *sinin* | *siti* | *ler-* | *nan*, 2,4 *der* || *heidin* | *manic* | *tu-* | *sunt*, 2,6 *durch du* | *gotis* | *las-* | *tir* u. ä. die Wörter *siti*, *manic*, *gotis* usw. auf das volle Zeitmaß schwerbesetzter Füße zu bringen. Statt dessen läßt man eben zur Zeitausfüllung unwillkürlich die erwähnten rhythmischen Pausen eintreten, und diese sind es wieder, die auch den Versen der *Judith* beim Vortrag den Staccatocharakter aufprägen. Bemerkte sei übrigens, daß solche rhythmischen Pausen nicht nur bei Füßen der sprachlichen Form \acute{x} oder $\acute{}$, sondern auch bei solchen der Form $\acute{} x$ auftreten können, und selbst bei solchen der Form $\acute{} x x$. Zum letzteren Fall vgl. z. B. gleich wieder 1,2 *der* || *streit* | *widir* | *gote* | *ger-* | *ni*: hier wird *widir* proklitisch zum Folgenden gezogen und dadurch so stark

⁹ Daß im Gegenteil in 6, 7 zu *uzzir der<i>*, in 11, 7 *daz ich dis<i>* zu ergänzen ist, ist unten in Nr. 28 zu 1, 8 und 11, 7 ausgeführt. — Man beachte bei der ganzen Frage, daß alle die vier silbigen Füße unseres Gedichtes die natürliche Akzentstellung $\acute{x} x \acute{x} x$ haben, die dem rhythmischen Schema des 4/4-Taktes (mit rhythmischem Nebenton auf dem dritten Viertel) genau entspricht. — Fünfsilbige Füße sind allerdings bei einem noch so scharf am Takt hangenden Text praktisch ausgeschlossen, daher war in 1, 8 *iri*, in 3, 4 *deri* zu *ir* und der zu reduzieren. Das Nähere darüber s. in Nr. 28 zu 1, 8; ebenda auch über den zu korrigierenden Vers 5, 8.

verkürzt, daß nach *streit* für die (hier durch ! bezeichnete) rhythmische Pause Raum wird. Hinter einem viersilbigen Fuß kann dagegen nur eine tote Pause eintreten.

13. Die im Vorstehenden beschriebene Art der Versbildung geht nun aber – und hier kann endlich die Kritik einsetzen – nicht durch den ganzen überlieferten Text der *Judith* durch. Zwar begegnen in jeder Strophe (außer 4a) Zeilengruppen dieser Bildungsart, in vielen Strophen stehen aber daneben Zeilengruppen, die einen ganz andern Typus aufweisen. Rein sind (bei geringfügiger Nachhilfe an wenigen Stellen, worüber unten Genaueres) nur die vier 8-zeiligen Strophen 2-4 und 11, sowie die nur 4-zeilige Strophe 8, hinter der augenscheinlich ein Textverlust eingetreten ist. Wo aber die Zeilenzahl einer Strophe über 8 hinausgeht, da macht sich jedesmal auch ein fremder Typus bemerkbar, ebenso in der ganzen achtzeiligen Strophe 4a, die ihrerseits inhaltlich untrennbar mit dem Eingang der in der Überlieferung 10-zeiligen Strophe 5 zusammenhängt. In den meisten Fällen läßt sich außerdem das in rhythmisch-melodischer Beziehung Fremdartige ohne alle Störung des Zusammenhangs derart glatt ausscheiden, daß wieder 8-zeilige Strophen übrig bleiben. Ich schließe daraus, daß unser Gedicht ursprünglich in regelmäßigen achtzeiligen Strophen abgefaßt war, und daß die wiederholten Sprengungen dieses Rahmens auf nachträglicher Interpolation beruhen.

14. Um dies Urteil im einzelnen rechtfertigen zu können, schließe ich zunächst einen Restitutionsversuch des Textes an, in den von vornherein neben den anerkannt notwendigen Verbesserungen (deren Urheber ich also nicht jedesmal aufführe) gleich einige weitere kleine Korrekturen aufgenommen sind, welche die Rücksicht auf den besondern Charakter der Verse verlangt. Diese habe ich im Apparat durch einen Stern hinter der verworfenen handschriftlichen Lesart ausgezeichnet (auch wo sie etwa schon von dem Standpunkt eines andern metrischen Systems aus von anderer Seite vorgeschlagen worden waren). Gleichgültige Orthographica, wie *th* für *t*, *duv* für *du* u. dgl. sind nicht angemerkt.

1.

- 1 Ein herzogi hiz Holofern<i>,
der streit widir goti gerni.
er hiz di alliri wirsistin man
sinin siti lernan,

- | | | |
|---|--------------------------------|---|
| a | [<i>dáz si wàrin nídíc</i> | A |
| b | <i>undi nímìnni gnádich.</i>] | A |

5	daz niman uzzir iri mundi nichéini gûti \neg rédi vúndi, noch †gûti antwurti, <ni>wari mit ir scarphin swerti.	
c	[wázzir ùndi vúr<i>	A
d	máchin vili tíuri.	A
α	[undi sich swer dir ebreschin icht kan,	—
β	das iri nibilibi lebindic niman.]	—
e	das wàs dir árgisti líb:	B
f	sit slüg in Júdith ein wib.]	B ¹⁰

2.

- 1 Oloferni do giwan
ein heri michil undi vreissam.
<er giwan> an der selbin stunt
der heidin manic tusunt.
- 5 er réit vérrí hini \neg wéstir
durch du gotis lastir.
da bisázzir eine búrch du heizzit Báthaniá:
da slugin du schoni Juditha.¹¹

3.

- 1 Do sazzer drumbi, daz is war,
mer danní ein jar,
daz ér mit sínin knéchtin
alli tági zi der búrc gi véchtin.
- 5 di d<a>rinni warin,
des hungiris nach irchamin:
di darvori sazzin,
di spisi gari gazzin.¹²

¹⁰ 4 lernin 5 daz niman] noch 6 nicheini] niman rach heini 7 noch] niheini; lies noch einic antwurti? 8 wari mid iri* c un d diuri* β inibilibin

¹¹ 1 Do gi wan olofemi 4 thuisint 7 bi sazzit || hezzit

¹² [1 Herr F. Pogatscher macht mich darauf aufmerksam, daß diese Zeile (gegen S. 138 f.) doch aus dem melodischen Rahmen herausfällt. Der Fehler läßt sich aber durch die Lesung Do sazzer d<a>rumbi, daz is war zwanglos beseitigen] 3 mid || gnechtin 4 alli dagi gi zideri burc 5 drinni* 6 ir chomen 7 dir | uori*

4.

- 1 Do sprach Olofern<i>
(di burc habit er gemi):
„nu hat mich michil wundir
(daz habitich gerni irvundin),
5 an wen disi burgari
sich helphi virsahin,
odir wer in helphi dingi:
si sint nâch an dem êndi.“¹³

[4^a.]

- | | | |
|---|---|-----|
| a | <i>[Do sprâch der bûrcgrâvi</i> | C |
| b | <i>„swîgint, 'Olofêrni</i> | A |
| c | <i>wîr gilûbin àn den Crîst,</i> | E |
| d | <i>der [dir] gischûf âllîz dâz dir îst,</i> | (D) |
| e | <i>dêr dir hîz wêrdin</i> | (C) |
| f | <i>den himil jôch di êrdin</i> | A |
| g | <i>sîn îst âl der êrtrînc</i> | A |
| h | <i>dînu âbgot sint ein trúgidînc!</i> ¹⁴ | A |

5.

- | | | |
|---|--|-----|
| a | <i>Dô sprach âbir éinir</i> | A |
| b | <i>der sêlben bûrgâri:</i> | C |
| c | <i>„nu giwîn uns eini vrîst, biscof[~]</i>
<i>Bébilîn,</i> | (A) |
| d | <i>ob iz ûwiri gnâdi mêgin sîn :]</i> | (B) |
- 1
.
„nu giwînnit uns éini vrîst,
so lanc so undir drin tagin ist,
5 ob uns gôt dúrch sini gúti
lôsi úzzi<r> dirri nótî.
ni lôser uns nícht dânni,
hi dingi swér so dir wêlli!“¹⁵

¹³ 5 f. burgeri iehin odir ani wen si sich h. uir | sehî

¹⁴ d dir fehlt Drei Jüngl. 6, 4 h davor kuninc nabuchodo- nosor || drugi dinc

¹⁵ 3 nu] ir; vgl. c 5 unsich* 7 nu || unsich* 8 hi] in dirri burc

6.

- 1 Do gitet du guti Judith<i>,
 du zi góti wól<i> dígiti.
 a [sw hizzir máchìn ein bát: B
 b ziwári sàg<in> ìch u dáz.] E
 su was diz allir<i> schonis<ti> wib:
 <[su zírta wóli> den ír<[i> líb.
 c [su ùnd <ir wib Ávi C
 d di gíngin wól> zi wári] A
- 5

 <undi gínc> úzzir der<i> búrgi
 úndir di héidinischí ménigi.¹⁶

7.

- 1 Do sprach Oloferni
 (di burc habit er gerni):
 „ich gisihi ein wib lussam
 dort ingegin mir gan:
 a [mír ni wérđi daz schòni wib, B
 b ìch virlùsì den líb.] B
- 5 <nu dar>, kamirari:
 ír machit mirz bi<gahin>,
 daz ich giniti minis libis
 insamint demo sconin wibi!¹⁷

8.

- 1 <Do> di kámirari dáz gihórtin,
 wi schíri si dár<i> kértin!
 di vróuwin si úf húbin,
 ín daz gezélt si si trúgin.
- 5

¹⁸

¹⁶ 1 gi ded 2 wol* b sagichuv 3 so || dizallic schonis; vgl. 1, 3 4 ir* c undi 7 der*

¹⁷ 5. 6 in der Hs. vor 3: die Umstellung und Ergänzung nach Scherer

¹⁸ 1 Di* 2 dar 4 drugin*

9.

- 1 Do sprach du guti Judith<i>,
 du zi góti wóli dígiti:
 “nu daz also wesin sol
 daz du, kúninc, mich zi wíbi némin sólt,
 a [wírt du brútlouft gítán, B
 b iz vrèiskint wíb úndi mán.] B
- 5 nú heiz trágin zisámíni
 di spísi also manigi.”
 dó sprach Óloférni:
 “vrouwi, daz tun ich gerni.”¹⁹

10.

- 1 Do hiz min tragin zisamini
 di spísi also manigi.
 a [† mit alli di spísi || dú in dèmo héro
 wàs:
 b zi wári sàgin ìch u dáz.] E
- do schancti du gúti Judith<i>,
 du zi góti wóli dígiti,
 c [su úndi iri wíb Ávi, C
 d di schánctin wòl zi wári: A
 e der zénti sàz úffin der bánc, (E)
 f der hètti den wín àn dir hánt.] B
- 5 do tranc Holoferni
 (di burc [di] habit er gerni):
 durch des wibis ‘ x
 er wart des winis mudi.²⁰

11.

- 1 Den kuni<n>c truc min slaffin.
 Judith du stalim daz waffin.
 do gi su vallin an diz graz,
 su bétti áls<e> ír<[i]> wás:
 5 „nu hilf mir, álwáltíntir gót,
 der mir zi lebini gebot,

¹⁹ b un 5 dragin zasamini* 8 urouy || dun 10,

²⁰ 1 dragin* c ava f wm 5 dranc 7 Hofmann ergänzt vrudi, Steinmeyer denkt zweifelnd an guti nach j. Jud. 169, 22 Diemer

dáz ich dis<i> ármin gilóubigin
irlosi von den heidinin!“²¹

12.

	a	[Dò irbármòtiz dóch	B
	b	den alwáltintin gót.]	B
1		Do santer ein engil voni himili, † der kuntiz deri vrouwin hi nidini: “nu stant uf, du gûti Judith<i>, du zi góti wóli digiti,	
5		unde géinc dir zi démo gizélti,	
	c	[<i>da daz swért s-i gibórgin.</i>	A
	d	<i>du hèiz din wib Ávin</i>	C
	e	<i>vùr daz bétti gáhin,</i>	
	f	<i>òb er úf wélli,</i>	C
	g	<i>daz su in éltewàz † avélli.</i>	C
	h	<i>du zúhiz wiglìchi</i>	D
	i	<i>und slá vrábillichì]</i>	D
		undi sla Holofern	
		daz houbit von dem buchi	
	k	[<i>dù la ligin den sàtin búch:</i>	B
	l	<i>daz houbit stòz in ònin slúch]</i>	E
		undi génc wídir zi der búrgil!“	
	m	[<i>dir gibútít gót von himili</i>	A
	n	<i>daz du irlosis di israhelischin menigi.</i> “]	– ²²

15. Zur Fassung dieses Textes zunächst noch einige Zwischenbemerkungen.

a) Da ich die Heimat des Gedichtes nicht näher zu bestimmen vermag, habe ich dem Text im Ganzen das überlieferte orthographische Gewand belassen, insonderheit auch die *i* für geschwächtes *e* beibehalten. Diese *i*

²¹ 1 kunic druc* 4 alsir* 5 davor su sprah [Herr Pogatscher moniert wieder (vgl. zu 3, 1) mit Recht, daß Z. 5 f. melodisch abweichen, daß aber das Reimpaar fast wörtlich auch im Rother wiederkehrt (daz weiz der waldindinger got der mer zo lebene gebot 214f., 522f.; vgl. ferner 1010. 2340) und wir es also vermutlich mit einer traditionellen Formel zu tun haben] 7 dis*

²² 1 eingil 2 lies der gibot ? g daz su meddewaz h wiblichì i un slabranihichì. 6 du sla l ginin stuchin 8 in der hurgi m voni

mögen ja im allgemeinen bei den Texten unserer Zeit auch nur orthographische Bedeutung haben: hier bei der *Judith* können sie aber dem Leser doch auch einen orthoepischen Wink geben. Wollte man nämlich die geschwächten Vokale mit dem dumpfen (stark gemurmelten) Klang unserer nhd. unbetonten *e* sprechen, wie er in Mittel- und Norddeutschland üblich ist, so würden die Melodiekurven vielfach in ihrer Reinheit gestört. Man muß vielmehr einen helleren (ungemurmelten) Vokal sprechen, etwa gleich dem oberdeutschen geschlossenen *e* gewisser Endsilben, wenn man nicht geradezu bei dem *i* bleiben will.

b) In einem Punkte aber war sicherlich zu korrigieren. Die Hs. setzt bekanntlich für germ. *d* ziemlich regellos *d* und *t* durcheinander, und es fragt sich, welche Form dem Dichter zukommt. Diese Frage kann mit Hilfe einer Beobachtung beantwortet werden, die mir F. Saran gelegentlich einer Besprechung über Metrik und Mundart des *Annoliedes* mitgeteilt hat und auf die ich mit seiner Erlaubnis hier Bezug nehmen darf: der Beobachtung nämlich, daß nachfolgende stimmhafte Media die Tonhöhe des vorhergehenden Vokals drückt, während nachfolgende Tenuis sie hebt. Das Gleiche gilt aber, wie ich ergänzend hinzufügen kann, auch von der Einwirkung vorausgehender Laute, und ebenso für beide Stellungen von der Einwirkung aller stimmhaften Laute im Gegensatz zu der der stimmlosen.²³ Dieser Einfluß ist so stark, daß die Glätte der Versmelodien überall empfindlich gestört wird, wenn man statt der von einem Dichter gewollten Media eine Tenuis spricht, und umgekehrt (bzw. ähnlich in den übrigen Fällen). Für deutsche Texte des Mittelalters kommt dabei aus naheliegenden Gründen fast nur die Frage nach ihrer Stellung zur Verschiebung des germ. *d* in Betracht:²⁴ aber gerade diese ist ja für Lokalisierungsfragen auch von besonderer Wichtigkeit.²⁵ Speziell in unserem Falle kann es nun keinem Zweifel unterliegen, daß der Dichter der *Judith* im Anlaut sowie nach Vokalen und *r* überall *t* gesprochen hat. Darum habe ich 1,8. 3,3 *mit*, 3,4 *tagi*, 6,1 *gitet*, 8,4 *trugin*, 9,5. 10,1 *tragin*, 9,8 *tun*, 10,5 *tranc*, 11,1 *truc* geschrieben

²³ Über die Einwirkung von Konsonanten auf die Tonhöhe überhaupt vgl. meine Phonetik § 665; der oben angezogene Fall gehört unter das, was ich ebenda § 254 über Verallgemeinerung von Spannungsverhältnissen ausgeführt habe, nur daß es sich hier speziell um Übertragung bei Lautkontakten handelt.

²⁴ Die auslautenden *b* in *lib*, *wib* usw. habe ich belassen, weil man sie beim Lesen doch unwillkürlich stimmlos spricht, so daß sie nicht weiter stören.

²⁵ Da es sich hier um sog. mechanische Beeinflussungen der Tonhöhe handelt, gehen hier nieder- und hochdeutsche Intonation zusammen: die sonst übliche Umlegung findet also nicht statt (vgl. Phonetik § 665).

(desgl. in interpolierten Stellen 1, d *tiuri*, 4a, h *trugidinc*, 12, g *ettewaz*) entsprechend dem hsl. überlieferten 1,2 *streit*, 1,2. 6,1. 9,2. 12,4 *goti*, 1,4 *siti*, 1,6. 7. 9,1. 10,3. 12,3 *gūti*, 1,7 *antwrti*, 1,8 *suerti* usw. Denn unzweifelhaft wird die Tonhöhe der betreffenden Wörter oder Silben bei einer Aussprache mit stimmhafter Media viel zu sehr nach unten gedrückt.²⁶ – Rheinfränkische Herkunft ist damit für die *Judith* wohl ausgeschlossen.

c) In anderer Beziehung habe ich mich viel enger an die Hs. anschließen müssen, als das z. B. in Müllenhoff und Scherers Denkmälern geschehen ist. Dort ist der Text durch Scherer ziemlich stark zusammengeschnitten, um ihn einigermaßen unter die Regeln der mhd. Metrik klassischer Zeit bringen zu können. Ich muß demgegenüber ausdrücklich betonen, daß die Rücksicht auf die Melodie und die übrigen oben behandelten Charakteristika des Verses alle diese Änderungen Scherers bis auf verschwindende kleine Ausnahmen direkt verbietet. – Auch bezüglich der Betonung muß ich öfter von den Denkmälern abweichen: Ansätze wie *dër streit* || *widir góti gérni* 1,2, *èr reit* || *vérri híni wéstir* 2,5, (*mír ni* || *wérð daz schóni wíb* 7, a), *dò sant* || *ér ein éingil voni himili* 12,1 (*dër kunt* || *iz der vrówin hi nidini* 12,2) mit zweisilbigem Auftakt (und z. T. schwebender Betonung) sind z. B. aus den angeführten Gründen ganz unmöglich. Um keinen Zweifel zu lassen, habe ich daher an Stellen, die an sich vielleicht eine verschiedene Auffassung gestatten, durch Akzente angedeutet, wie meiner Ansicht nach zu betonen ist. Über den Wortlaut einzelner Stellen s. unten Nr. 26 und 28.

16. Vergleicht man nun die oben im Text eingerückten und mit Buchstaben statt mit Zahlen bezeichneten Versgruppen (ich fasse sie im Folgenden unter der Sigle B zusammen) mit denen, die das Material zu der Nr. 1 ff. gegebenen Schilderung geliefert haben (Sigle A), so ergibt sich, wie schon Nr. 13 angedeutet wurde, ein in einer ganzen Reihe von Punkten abweichendes Bild.

17. Schon die Tonlage (vgl. Nr. 1) ist ein wenig verschieden, d. h. B liegt für den niederdeutschen Leser etwas höher, für den hochdeutschen etwas tiefer als A. Zur Kontrolle für die Tonsprünge von A zu B und

²⁶ Umsetzung von d in t und umgekehrt (gegen den Gebrauch des Autors) gibt beim Lesen oft sehr drastische Resultate. Man lese sich z. B. einmal eine beliebige Heliandpartie mit hochdeutschem Konsonantismus (oder eventuell auch nur mit t für d) vor: man wird da finden, daß die gesamte Melodie in die Brüche geht. Ebenso verlangt aber z. B. auch das Hildebrandslied gebieterisch die überlieferten hochdeutschen t: ein neuer Beweis für dessen ursprünglich hochdeutsche [lies: „gemischte“] Form.

umgekehrt empfiehlt es sich besonders, die Strophen 4,4a und 5 nacheinander zu lesen, da es sich dort auf beiden Seiten um größere und geschlossenere Textmassen handelt.

18. Vielleicht noch deutlicher ist der Gegensatz bezüglich der Schlußkadenzen (Nr. 2). Sie sind in B für den Niederdeutschen steigend, für den Hochdeutschen fallend. Vgl. z. B. für stumpfen Ausgang (nach niederdeutscher Intonation) *wi.rt du bru.tlou.ft gita.n*, || *iz vrei.skint wi.b u.ndi ma.n* 8, ab, oder *si.n ist a.l der e.rtri.nc*, || *dinu a.bgot si.nt ein tru.gidi.nc* 4a, gh, oder für klingenden *da.z si wa.rin ni.di.c* || *undi ni.mi.nne gna.di.ch* 1, ab. Ohne Rücksicht auf die Kadenz kann man auch sagen: bei A liegen (immer nach dem niederdeutschen System gerechnet) die Schlußsilben der Verse regelmäßig unter, bei B regelmäßig über dem allgemeinen Niveau ihrer Zeilen. – Über die Tonverhältnisse des Verseingangs s. nachher Nr. 22. – Die Tonschritte sind im allgemeinen bei B größer als bei A (Nr. 5).

19. Was das Dynamische anlangt (vgl. Nr. 6), so liegt der Schwerpunkt des Verses nicht mehr wie bei A ausschließlich im letzten Fuß, sondern sehr oft auch an einer andern Stelle; vgl. beispielsweise *daz was dir argisti lib* 1, e, *swigint*, *Oloferni* 4a, b, *sin ist al der ertrinc* 4a, g, *do irbarmotiz doch* 12, a, *ob er uf welli* 12, f usw.

Im einzelnen hängt diese Verschiedenheit in der Lagerung des Schwerpunktes mit der psychischen und rhythmischen Gliederung der Verse zusammen, und diese steht wieder in diametralem Gegensatz zu der in A eingehaltenen.

20. An Stelle der für A so charakteristischen Dreiteilung des Verses (Nr. 7) herrscht in B ebenso aus gesprochenen Zweiteilung, vgl. etwa *daz si warin | nidic* || *undi niminni | gnadich* 1, ab, *wazzir | undi vuri* || *machin | vili tiuri* 1, cd, *der dir hiz | werdin* || *den himil | joch di erdin* 4a, ef, usw. Selbst bei den stärker gefüllten Versen *sit slug in Judith | ein wib* 1, f, *der gischuf | alliz daz dir ist* 4a, d, *nu giwin uns eini vrist*, | *biscof Bebilin*, || *ob iz uwiri gnadi | megin sin* 5, cd, *du la ligin | den satin buch*, || *daz houbit stoz | in dinin sluch* 12, kl kann man ohne Sinnessörung nicht zweimal brechen. Nur eine Ausnahme scheint im eigentlichen Text B vorzukommen, nämlich die Schlußzeile *daz du irlosis | di israhelischen | menigi* 12, n, und da wird man (falls die Überlieferung korrekt ist) eben deren Eigenschaft als „erweiterte“ Schlußzeile in Anschlag bringen dürfen (ähnlich z. B. auch am Schluß der Drei Jünglinge im Feuerofen: dort geht ebenfalls eine dipodisch abgestufte Versreihe mit dem adipodischen dreiteiligen Vers *du dru kint | also sampfti | irlosti* 8, 10

aus; s. dazu noch unten Nr. 27); wegen ganz anomaler Füllung sind sodann zwei weitere Ausnahmverse, nämlich 1, αβ, einer dritten Hand zuzuweisen: sie sind formell ganz stümperhaft gebildet, inhaltlich sonderbar, und stören an ihrer Stelle den Zusammenhang. – V. 10, a ist augenscheinlich verderbt.

21. Die Schärfe, mit der diese Zweiteilung durchgeführt ist, läßt auf Zusammenhang mit der althergebrachten dipodischen Dichtungsform schließen (während A monopodisch war, s. Nr. 5). Tatsächlich zeigen denn auch die Verse von B (abzüglich der paar eben erwähnten Ausnahmen) regelmäßige rhythmisch-melodische Abstufung nach dem Fünftypenschema; das habe ich gleich im Text durch die übersetzten Akzente und durch die Typenzeichen A, B, C, D, E am Rande zum Ausdruck gebracht. Allerdings sind die alten Typenformen nicht mehr überall ganz rein erhalten (ich habe in diesem Falle das Typenzeichen eingeklammert). Aber das kann nicht befremden, denn es handelt sich dabei nur um gewisse Umbildungen der ältesten Grundformen, die auch sonst in der jüngeren Literatur begegnen. Das näher auszuführen, ist freilich hier nicht der Ort.

22. Mit den dynamischen Typenformen hängen aber weiterhin wieder die Melodieformen im einzelnen zusammen, namentlich was den Verseingang betrifft. Hier beginnen B (Grundform $x _ x _ \mid x _ x _ _$) und C (Grundform $x _ _ x _ \mid _ x _$) mit einem dynamisch ansteigenden Ast, und dem geht (nach der niederdeutschen Intonation) ein Aufsteigen der Tonhöhe von erster zu zweiter Hebung parallel; vgl. etwa für B *dò. irbá·r- | mòtiz dóch || dè.n alwá·l- | tintin got* 12, ab, für C *dè.r dir hí·z | werdín* 4a, e. Hier liegt also, wie in A (oben Nr. 3) die erste Hebung relativ tief (doch bleibt auch hier der Unterschied des allgemeinen Tonniveaus, oben Nr. 17, bestehen), und das drückt durch den Kontrast (oben Nr. 4) den etwaigen Auftakt in die Höhe (vgl. etwa für B *da·z || wà.s der a·r- | gisti lib* 1, e, für C *do· || sprà.ch der bú·rc- | gravi* 4a, a). Aber bei A (Grundform $_ x _ x \mid _ x _$) und E (Grundform $_ x _ _ x _ x \mid _$) kehrt sich, wie die Dynamik, so auch die Tonführung völlig um, d. h. hier liegt die erste Hebung hoch, die zweite tiefer, und der Auftakt tiefer als die erste Hebung, Vgl. z. B. für A *wá·zzir ù.ndi | vuri || má·chin vi.li | tiuri* 1, cd, *swí·gint, Ó.lo- | ferni* 4a, b, mit Auftakt *de.n || hí·mil jò.ch·di | érdin* 4a, f; für E *wí·r gi'lòu.bin a.n den | Cri·st* 4a, c, mit Auftakt *zi.- || wá·ri sà.gin ì.ch·u | da·z* 6, b. 10, b. Diesem letzteren Typus schließt sich dann auch D $_ x \mid _ x _ _ x _ _$ an, vgl. *du. || zú·hiz | wí·glichi || u.nd || slá· | vrá·billich* 12, hi.

23. In meinen *Metr. Studien* 1, 58 f. (§ 40, 3) habe ich ferner gezeigt, daß und warum dipodisch gegliederte Verse *ceteris paribus* ein schnelleres Tempo verlangen als monopodische, und daß sie deshalb bei künstlicher Verlangsamung des Tempos leicht ganz auseinander fallen. Das bestätigt sich auch hier. Man kann sich leicht davon überzeugen, wenn man eine beliebige längere Mischstelle durchskandiert und dabei Takt schlägt. Behält man dabei das für A natürliche (langsame, vgl. Nr. 10) Tempo auch für B, so zerfallen dessen Verse; führt man das schnellere Tempo der B-Verse durch, so kommt man bei A auf Schritt und Tritt ins Stolpern. Man kann daher auch die für A so charakteristischen rhythmischen Pausen (s. Nr. 10) bei B durchaus nicht anbringen: dessen Verse müssen vielmehr in glattem Zusammenhang (also legato) gesprochen, oder lautend ausgefüllt werden.

24. Man kann dies Verhältnis auch noch auf eine andere Weise illustrieren. Dipodische Verse, die noch im Takt gehen (ich schließe also die Alliterationsverse aus) sind, eben wegen ihres schnelleren Tempos, empfindlicher gegen starke Fußfüllung als monopodische Verse. Man darf also erwarten, daß drei- und viersilbige Füße bei B relativ seltener sein werden als bei A, und das trifft wiederum zu.

In A zähle ich auf 88 Verszeilen 26mal die Fußform 'xx (1, 1[2]. 2. 3[2]. 2, 8. 3, 6, 4, 1. 5. 5, 3. 4. 5. 8. 6, 3[2]. 8. 8, 2. 4 [2]. 9, 8. 10, 3. 11, 7. 12, 1. 2. 5), 12mal die Fußform 'xx (2, 7. 4, 2. 4. 6, 4. 7, 2. 3. 9, 5. 10, 1. 6. 11, 2[2]. 12, 5), ferner (ohne 12,2) 11 mal 'xxx (1,5. 6. 8. 2,2. 5. 7 [2]. 5, 6. 6, 8. 11, 7. 12, 1) und 5 mal 'xxx (3, 4. 7, 8. 8, 1. 9, 4. 12, 8), zusammen also 38 dreisilbige und 16 viersilbige (im ganzen 54 mehr als zweisilbige) Füße, und die Belege ziehen sich gleichmäßig durch den ganzen Text hindurch. In B sind dagegen auch längere Strecken ganz frei davon, und anderes ist mindestens zweifelhaft. In 10, c verlangt die Melodie die Kürzung *su und[i] ir[i] wib Avi*, und auch *der zenti saz uffin der banc* 10, e entspricht nicht der sonstigen Glätte des Rhythmus von B (lies *uf?*). Dann bleiben: a) aus dem Bereich der sonst normal (d. h. hier nach dem Typenschema) gebildeten Verse drei ganz leichte Fälle zweisilbiger Senkung: *mir ni wérdi daz schoni wib* 7, a, *der hetti den win an dir hant* 10, f und *du la ligin den satin buch* 12, k; – b) drei überhaupt stark abweichend gebaute Verse: *nu giwin uns eini vrist, biscof Bébílín*, || *ob iz üwiri gnádi mēgin sín* 5, cd (die Typenform ist undeutlich) und der schon oben Nr. 20 besprochene Schlußvers *daz du irlosis | di israhelischen | menigi* 12, n, der uns sogar einen fünfsilbigen Fuß beschert (dazu vgl. Nr. 11, Fußnote), aber eben als Schlußvers

vielleicht einer besonderen Beurteilung unterliegt (Nr. 20). Das legt dann wieder die Vermutung nahe, daß wenigstens die Verse 5, cd nicht von zweiter, sondern (wie 1, αβ, s. oben Nr. 20) erst von dritter Hand stammen oder doch überarbeitet sind. Rechnet man aber selbst alles zusammen (doch ohne 10, c [s. unten Nr. 28 zur Stelle] und 1, αβ, die man sicher nicht einbeziehen darf), so kommen für B auf 45 Verszeilen doch nur 8 Belege für mehr als einsilbige Senkung heraus. Auf je 100 Verszeilen würden also bei A ca. 65 bis 66 solcher Senkungen zu erwarten sein, für B höchstens ca. 18, für die sonst glatten Typenverse von B aber, die man allein mit Sicherheit der zweiten Hand zuschreiben kann, gar nur ca. 7. Hier tritt also ein Häufigkeitsverhältnis von annähernd 9:1 zutage.

25. Mir scheint nach allem dem der Gegensatz zwischen der Versbildung der Gruppen A und B so stark ausgeprägt zu sein, wie man es nach den Umständen nur erwarten kann, und damit entfällt meines Bedünkens auch die Möglichkeit, die beiden Gruppen auf ein und denselben Dichter zurückzuführen. B ist vielmehr erst sekundär in A eingetragen, und das Ganze hat dann noch von dritter Hand wenigstens einen sicheren Nachtrag erhalten (1, α β), möglicherweise aber noch mehr (vgl. oben Nr. 24 über 5, cd). Es dürfte sich also jetzt nur noch um die Frage handeln, welchen weiteren Einfluß die Einarbeitung der jüngeren Partien etwa auf den ursprünglichen Text ausgeübt hat.

26. Ganz glatt vollzieht sich die Ausscheidung der B-Zeilen bei Strophe 7, 9 und 10 (hier hat also der Bearbeiter nur eingeschoben, nicht getilgt oder geändert). Die Zahl der vollständigen achtzeiligen Strophen wächst danach auf 7 an (vgl. Nr. 13). In zwei weiteren Fällen Str. 1 und 12, ist die Achtzahl der Zeilen des alten Textes auch gewahrt, aber der Bearbeiter hat zugleich, um seine Einschübe besser anzuschließen, sichtlich auch den Wortlaut der (folgenden) Nachbarzeilen etwas umgestaltet. Zweimal endlich, bei Str. 5 und 6, sind ihm auch je 2 Zeilen des alten Textes zum Opfer gefallen. Der Verlust der zweiten Hälfte von Str. 8 wird dagegen bloß mangelhafter Überlieferung zur Last zu legen sein.

a) Bei Str. 12 kann sich ja das *kuntiz* von Z. 2 nur auf den Inhalt der beiden vorgeschobenen Zeilen zurückbeziehen, also ist mindestens das Pronomen zu tilgen. Aber auch das Verbum *kunden* ist an dieser Stelle verdächtig: dem Sinne nach, und weil es melodisch falsch liegt. Möglicherweise verrät sich der Interpolator noch durch 12, m, insofern ihm das *gibutit* durch ein ursprünglich in Z. 2 stehendes *gibot* suggeriert worden sein könnte. Rhythmisch-melodisch kämen mit einem solchen

gibot die beiden Zeilen 1 und 2 in Ordnung. Daß damit aber zugleich schon die Intaktheit ihres ganzen Textes gewährleistet würde, kann man natürlich nicht behaupten. Das einfache *er* statt *got* in 12,1 bleibt immer auffallend. Ich halte es also für wahrscheinlich, daß der Überarbeiter noch mehr geändert hat.

b) Ganz übel ist der Text von 1,5–7 verderbt: wie weit durch die Schuld des Bearbeiters, kann man nicht wissen, und was ich in den Text gesetzt habe, will auch nur ein Notbehelf sein. Sicher scheint mir, daß das *noch* von Z. 5 dem Bearbeiter angehört, der es für ursprüngliches *daz* einsetzte, um seine Zeilen 1, ab mit 3 zu verbinden. Des weiteren halte ich die in den Denkmälern gegebene Fassung des Textes für unrichtig, denn „daß aus ihrem Munde keine Rede eine gute Antwort bekäme, außer mit ihrem scharfen Schwerte“ ist ein ganz schiefer Gedanke: eine „Schwertantwort“ auf eine Anrede ist weder eine „gute“ Antwort, noch geht sie aus dem „Munde“ hervor. Man wird also doch das gestrichene *niman* als Subjekt beizubehalten, aber nach Z. 1 hinaufzuschieben haben. Der Sinn wäre dann, „daß niemand aus ihrem Munde ein gutes Wort zu hören bekäme“. ²⁷ Dabei wären die Leute vermutlich als selbstredend gedacht, und die Fortsetzung könnte dann gewesen sein „und daß niemand (sc. wenn er sie anredete) eine andere Antwort erhielte als mit dem Schwerte“. Dann wäre wenigstens der Zusammenhang von Z. 8 mit den Worten *uzzir iri mundi* 5 etwas gelockert. Aber *güti antwurti* 7 bliebe auch dann wohl unmöglich. Ich habe daher daran gedacht, *güti* könnte aus Z. 6 irrig wiederholt, und das voranstehende *niheini* aus *noch einic* verderbt sein.

c) Bei Str. 4a. 5 gehe ich insofern noch weiter als Scherer, als ich auch 4a, a (= Denkm. 6,1) und 5, a–d schon aus metrischen Gründen zu B rechnen muß. Die Dublette 5, c: 5,3 wird man nach wie vor gern entbehren. Sie scheint übrigens direkt auf die Interpolation hinzudeuten, und deshalb schon empfiehlt es sich nicht, die Schwierigkeit der Stelle mit Scherer durch Streichung der Worte *nu giwin uns eini vrist* zu umgehen. Daß von Burggraf und Bischof schon im alten Text die Rede gewesen sein könne, leugne ich nicht: aber der Wortlaut der beiden ersten Zeilen von Str. 1 ist nicht mehr herzustellen.

d) Bei Str. 6 hat den Bearbeiter sichtlich das Bestreben geleitet, *das wib Avi* (stets so, 6, c. 10, c. 12, d) anzubringen, das ihm wohl besonders am Herzen lag. Auch in Str. 10, cd muß sie ihm wieder den Wein

²⁷ Vgl. *iren vindet nu decheinen wis decheine geinrede an mir* Parz. 255,28 (Mhd. Wb. 3, 318b). Das etwas befremdliche *uzzir* ist immerhin zu verstehen.

schenken helfen, und in Str. 12, dff. die *Judith* bei dem Mordakt unterstützen. A weiß oder sagt dagegen von ihr nichts. – Man beachte übrigens die wörtliche Übereinstimmung von 6, b mit 10, b und von 6, c mit 10, c, und daß die beiden Zeilen innerhalb B jedesmal zusammenstehen.

27. Stofflich hat B außer dem beregten *wib Avi* nichts Wesentliches zu A hinzugebracht. Auf Kenntnis der biblischen Erzählung weist außerdem auch noch 6, ab hin (*et lavit corpus suum* Jud. 10,3), desgleichen cd. (vgl. Jud. 7,9 ff.), und vielleicht 1, b (vgl. Jud. 6: Steinmeyer, Denkm. 23,237). Daß auch die Einfügung von Str. 4a etwa durch die Erinnerung an *unum deum coeli coluerunt* Jud. 5,9 bzw. *deus coeli defensor eorum est* 6,13 (vgl. auch 6,2) veranlaßt sei, wird sich dagegen nicht so bestimmt sagen lassen. Möglich ist es immerhin, ja vielleicht nicht einmal unwahrscheinlich. Der Entscheid wird wesentlich davon abhängen, wie man das Verhältnis der Str. 4a zu den entsprechenden Versen der *Drei Jünglinge im Feuerofen* (Denkm. 6, 3–8) beurteilt. Denn diese Verse gehören meines Erachtens auch nicht zum ursprünglichen Bestand des letzteren Gedichtes. Auch dieses ist nämlich, gleich der *Judith*, stark überarbeitet, und unter den Zusätzen, die ich ausscheide, begegnet genau derselbe dipodisch abstufende Typus wie in der *Judith* (vgl. dazu außerdem noch, was Nr. 20 über den Schlußvers bemerkt ist). Ich halte es also für möglich, daß sich ein und derselbe Interpolator an beiden Gedichten versucht hat (wie z. B. das auch bei Recht und Hochzeit meiner Meinung nach der Fall ist), ich bin aber noch nicht zum Abschluß der Untersuchung gekommen. Die Ausscheidung des Unechten ist bei den *Drei Jünglingen* viel schwieriger. Nur das scheint mir auch aus den melodischen Verhältnissen hervorzugehen, daß der Grundstock des Textes der *Drei Jünglinge* nicht vom Dichter der *Judith* herrührt. Das Rhythmische ist zwar ähnlich (wie denn dieser rhythmische Typus überhaupt ziemlich verbreitet ist), aber die Versmelodie ist eine ganz andere. Während in der *Judith* die Melodiekurve (nach niederdeutscher Intonation) in der zweiten Hebung ihren Höhepunkt erreicht, und von da nach dem Ende zu stetig absinkt, fällt die Melodie in den *Drei Jünglingen* von der ersten zur zweiten Hebung und steigt dann wieder in die Höhe.

28. Zum Schlusse füge ich noch einige Bemerkungen über die Textkonstitution einzelner Stellen an.

1,1. Nur *herzogi*, nicht das dafür vorgeschlagene *kuninc*, paßt in die Melodie (*kuninc* liegt für den Niederdeutschen zu hoch). – In 3 darf

weder *wirsistin* mit Scherer zu *wirstin* gekürzt, noch man mit Kraus, Zs. f. d. öst Gymn. 1894, 139 gestrichen werden. – Über 5ff. s. oben Nr. 26, c. – Der Vers 6 *ni-| cheini gûti | redi | vundi* ist wohl etwas hart, sieht aber auf dem Papier schlimmer aus als er beim Vortrag ist. Das Adjektivum steht proklitisch zu seinem Substantiv, mit dem es gewissermaßen einen Begriff bildet (auch wir betonen ja noch *einem kein gutes Wört gönnen*). Dadurch wird der Tonwert des Adjektivs so herabgedrückt, daß es ganz gut in die zweite Hälfte eines viersilbigen Fußes treten kann (vgl. Nr. 11, Fußnote). – In 8 ist mit Waag gegen Kraus, Anz. f. d. Alt. 17,32 doch <ni> zu *wari* zu ergänzen, denn einfaches *wari* würde die Melodie stören; in noch höherem Maße gilt das von Hofmanns *wan*. – Ebenda verlangen Metrum und Melodie die Kurzform (*mit*) *ir*, während sonst *iri* beizubehalten oder herzustellen ist: *úzzir iri mûndi* 1,5, den *ir* <i> *lib* 6,4, *âls<e> ir<i> wâs* 11,4. Es scheint nach diesen Beispielen, als habe der Dichter die Form *ir* nach einsilbiger Präposition gebraucht, sonst aber *iri*, und ähnlich liegt es bei *der* – *deri* u. ä. Es heißt 12,2 *der kûntiz deri vrôuwin*, unc 6,7 ist der Melodie wegen *úzzir der<i> burgi* herzustellen; dagegen vgl. *ân der sêlbin stúnt* 2,3, *wîdir zi der búrgi* 12,8, und (gegen die Hs.) *alli tági zi der búrc* 3,4, desgl. *si sint nâch an dem êndi* 4,8, *daz hóubit vôn dem búchi* 12,7 (vgl. auch *stâlim daz wâffin* 11,2) gegen *insâmint demo sônin wîbe* 7,8 und, mit betontem Pronomen, *gêinc dir zi dêmo gizêlti* 12,5. Ebenso verlangt die Melodie *darvori* 3, 7, *gari* 3, 8, *dar<i>* 8,2 und 6,2 (desgl. 6,4), wie denn *woli* 9,2. 4. 12,4 überliefert ist, und 6,3 (vgl. *alliri* 1,3, *hungiris* 3,6). Analoge Schwankungen nach *n* finden sich bei *vérri hini wéstir* 2,5, *éngil voni himili* 12,1 gegen *vón den heidinín* 8, *vón dem buchí* 12,7, *ân der* 2,3, *an dem* 4,8, *an wén* 4,5 (das folgende *ani* ist mit dem Übrigen zu tilgen, s. unten zur Stelle) und bei *der heidin* 2,4 gegen *heidinín* 11,8 (beides ist in der handschriftlichen Form beizubehalten).

2,3. Die Ergänzung eines Verbuns verlangen Sinn, Stil, Metrum und Melodie. Ob gerade die Wiederholung des *giwan* das Richtige trifft, lasse ich dahingestellt sein: bei dem formelhaften Charakter des Gedichtes liegt sie jedenfalls nahe. – V. 1.2 beziehen sich übrigens auf Jud. 2,7, V. 3.4 auf Jud. 3,8. – In 7 ist nur *bisazzit* mit Hofmann in *bisázzir* zu verbessern, aber nichts zu streichen. Scherers *bisázzit èini búrch dà: || du hézzit Bathánià* ergibt einen dipodischen Rhythmus, der dem Text A, und eine Melodieform, die dem Überarbeiter B fremd ist (fallende statt steigender Kadenz am Schlusse nach niederdeutschem System). – Die Form *Báthania* wird übrigens durch die Melodie für den Dichter

gewährleistet; sowohl ein *Béthanià* wie ein *Bétulià* (mit *ě* oder *ē*) würden durch ihr *e* den Ton zu sehr in die Höhe treiben. – Man beachte, daß der Dichter von A stets *Jūditha*, *-i* (und 11,2 *Jūdiṭh*) spricht (Scherer, Denkm. 23,235, bestätigt durch die Melodie), dagegen der von B 1, f *Jūdiṭh* (hier wäre ein *Jūditha*, *-i* rhythmisch-melodisch unzulässig).

3,1 ist die Kurzform *drumbi* beizubehalten, dagegen ist in 5 *d<a>rinni* zu ergänzen und in 6 *darvori dir | vori* zu schreiben, weil sonst der erste Fuß zu dünn und dadurch melodisch verschoben wird. – 4. Ohne die im Text vorgeschlagene Umstellung fällt die Zeile völlig aus dem Typus von A heraus.

4,5. 6. Der überlieferte Text *an wen disi burgeri jehin || odir an[i] wen si sich helphi virsehin* paßt rhythmisch und melodisch weder zu A noch zu B. Außerdem kommt mir der Gedanke, Holofernes habe sich gewundert, wer der Gott der Belagerten sei (denn das müßte V. 5 doch besagen), etwas befremdlich vor, zumal nach 2,6, wo er ausdrücklich *durch du gotis lastir* ausgezogen ist. Da nun auf unsere Strophe im Text sofort das interpolierte Glaubensbekenntnis 4a folgt, so liegt es, meine ich, sehr nahe, anzunehmen, daß der Interpolator sich dafür den Weg durch einen Zusatz in 4, 5 f. gebahnt habe. Danach habe ich an letzterer Stelle geändert. An dem Tempuswechsel *virsehin: dinge* wird man keinen Anstoß zu nehmen brauchen.

5,5. 7. Das *unsich* der Hs. geht auch nach meiner Auffassung der Rhythmik des Gedichtes nicht in den Vers. – In 5 wird die Betonung *gót | dúrch sini | gúti* durch Rhythmus und Melodie erfordert: *ob uns gót durch sini gúti* gäbe eine glatt aufsteigende Tonreihe, und der Vers verlöre seine Dreiteiligkeit. – Zweisilbiger Auftakt ist in A 11 mal überliefert (2,7. 3,4. 4. 7. 5,5 [s. oben]. 6,1. 2. 7,3. 9,2. 4. 10,4. 12,3), dreisilbiger nur hier und (viel leichter) in *daz ich giniti* 7, 7 (s. unten zur Stelle). Überdies ergibt *in dirri || búrc | dínge swer so dir | wélli* eine falsche Tonkurve, und eine für A ausgeschlossene viersilbige Senkung (vgl. Nr. 11 Fußnote). Darum habe ich einfaches *hi* für *in dirri burc* gesetzt.

6,2. Über *wol<i>* hier und ähnliches im folgenden s. oben zu 1,8. – b. *sag<in>* nach 10, b. – d. Einfaches *<di gínge> zi wári* fälscht die Melodiekurve (fallende Schlußkadenz); darum habe ich noch *wòl* hinzugesetzt, nach dem Muster von 10, d, wo ebenfalls *wol zi wari* zusammenzunehmen, nicht *wol* mit *schanctin* zu verbinden ist.

7,7. Auf keinen Fall ist mit Scherer *daz ich gniti minis libis* zu lesen, denn dadurch geht die Melodie und die Dreiteiligkeit der Zeile in die

Brüche. Etwas besser wäre *deich giniti*: das würde ja den dreiteiligen Auftakt (s. oben zu 5,8) ebenso gut beseitigen. Der zu erwartende Bruch hinter *giniti* (und dann ebenso hinter *minis*) wird aber nur deutlich, wenn man bei der Lesart der Hs. bleibt.

8,1. *Di kamirari daz gihortin* hat falsche Melodie und ist inhaltlich kaum bedeutsam genug, um hier gut als selbständiger Satz fungieren zu können. Die Ergänzung von <Do> beseitigt, beide Übelstände. – 2. Über *dar<i>* s. oben zu 1,8.

10,1 ff. Die Wiederholung der beiden ersten Zeilen der Strophe aus Str. 9 ist gewiß nicht gerade kunstvoll, mag aber beabsichtigt sein. Zu 6 gehört auf alle Fälle das Folgende von du an. Aber *mit alli di spisi* paßt melodisch auch nicht ganz zu B (zu A gar nicht, auch nicht rhythmisch und der Gliederung nach). Die Worte mögen also tertiär sein. Jedenfalls ist aber Scherers Vorschlag *Do hiz min tragin zi musi* abzulehnen, sofern es sich dabei um Restitution eines Verses aus A handeln soll, denn auch diese Worte fügen sich dem Typus von A nicht ein. – 7. Hofmanns Ergänzung *vrudi* paßt nicht in die Melodie, auch wenn man dafür mit Steinmeyer die korrektere (Nr. 15, b) Form *vruti* setzt. Das *r* drückt nämlich die Tonhöhe des Wortes zu sehr herunter (vgl. *Phonetik* § 478. 665). Ich bin also geneigt zu glauben, daß Steinmeyer mit *guti* das Richtige getroffen hat.

11,1. *kuninc* statt *kunic* verlangen Rhythmus und Melodie; desgl. ist aus denselben Gründen in 4 *als<e> ir<i>* (vgl. zu 1,8) und in 7 *dáz ich dis<i> | armin* usw. zu lesen. Über den Hiatus in letzterer Zeile und in 4 s. Nr. 8 Fußnote 1.

12,1. Vgl. Nr. 26, a. – i. Scherers *vrabillichi* entspricht meines Bedünkens allen zu stellenden Anforderungen. Der Vorschlag von Wallner (Zs. f. d. Alt. 41, 76) *du zuhiz, wi blicki || undi slabraui nicki* ist, wie bereits E. Schröder a. a. O. in einer Fußnote angemerkt hat, schon wegen des *wi* unmöglich. Ich glaube auch nicht einmal mit Schröder, daß wir damit überhaupt auf dem rechten Wege sind: es kommt zu vieles zusammen, was gegen ihn spricht. Anstößig sind an sich schon die angenommenen Plurale *blicki* und *nicki*. Sodann ist mir nicht bekannt, daß das Wort *blic* in der älteren mhd. Literatur je zu anderen als Helligkeitsvergleichen gebraucht würde: *blitzschnell* u. ä. dürften erst nhd. sein. Weiterhin ist mir die Form *slabra* bedenklich. Zu dem *i*-Stamm *slag* bildet das Ahd. nach bekannter Regel nur Komposita mit *slegi*-, z. B. *slegi-brawa*, *-rind*, *-federa* Graff 6,773 (Graffs Belege für *slegi-brawa* und ähnliche Formen dieses Wortes stehen bei Notker Ps. 10,5 und Ahd.

611. 2,225, 23. 233,31. 393,24. 498,2. 3,18, 33. 438, 12; dazu noch *slegibraua* 2, 241, 16). Der einzige Beleg, den Lexer für *slagebra* beibringt (aus Dief. 407), steht Ahd. Gll. 3, 661, 9 und entstammt der Innsbrucker Hs. 711 aus dem 14. Jahrhundert. Bei den übrigen Kompositis von *slac* ziehen sich die Formen mit *slege-* als solche (wenn sie auch natürlich nicht bei jedem Worte zu belegen sind, namentlich nicht bei den vielen späten Bildungen) auch noch durch die ganze mhd. Zeit hindurch. Wenn aber daneben in buntem Wechsel auch solche mit *slage-*, *slac-*, *slah-* auftreten, so liegen da klärlich erst sekundäre Anlehnungen an das isolierte Subst. *slac* bzw. an das Verbum *slahen* vor. Aus der klassischen Zeit verzeichnet Lexer nur *slegerint* Helmbr. und *slegetor* Iw. usw. neben *slagebrücke* Parz. 247,22. Diese letztere Form ist aber in keiner der beiden alten Hss. überliefert, sondern G liest *slege bruke*, D aber *slagbruken*, und diese (von dem fertigen *slac* gebildete) Form ist nach Ausweis der Melodie in den Text mit aufzunehmen. Die für die *Judith* angesetzte Form **sla-bra* aus **slage-bra* müßte nun aber schon in die Zeit vor dem etwaigen Ausfall des *g* gehören: das ist aber nach dem Gesagten ganz unwahrscheinlich. Die *slegi-brawa* hat überdies ihren Namen vom Schlagen, es ist also nicht glaublich, man habe statt dessen schon altmhd. auch sagen können, sie nicke: ich finde wenigstens kein Anzeichen dafür, daß das allein hier in betracht kommende intransitive *nicken* im Mittelalter je etwas anderes bedeutet habe, als was wir heute darunter verstehen (daher es denn auch zweifelhaft sein mag, ob dieses *nicken* richtig zu *hnigan* gestellt wird, und nicht vielmehr samt *genicke* mit ags. *hnēcca*, weiterhin mit altn. *hnakkr*, *hnakki*, ahd. *hnac*, *hnacco* und den dazu wieder korrekt ablautenden mhd. *nuc*, *nücken*, *entnücken* zu verbinden ist). – 6. *undi* für du ergibt sich als Konsequenz der Ausschaltung von V. c-i. – 1. Was „jener Schlauch“ hier sein soll, verstehe ich nicht recht. Sinn und Melodie sprechen in gleicher Weise dafür, daß Diemer, Anm. S. 48 mit *dinin* für *ginin* das Richtige getroffen hat.