Zur deutschen Verskunst.

§ 1. **Vers und Rhythmus.** Der Vers ist eine nach den Gesetzen des Rhythmus geordnete Rede. Ein Rhythmus aber entsteht, wenn durch eine Bewegung, welche abwechselnd stärker und schwächer wird, sich die Zeit in gleiche Abschnitte zerlegt. Jenes Stärkerwerden nennt man Ictus, die gleichen Abschnitte Tacte oder Füsse. Ictus und Tactgleichheit bilden also das Wesen des Rhythmus. Diese Erklärung des Rhythmus wird für die anderen musischen Künste, für Musik und Tanz, wohl allgemein anerkannt, nicht ebenso für die Poesie, in der thatsächlich mehrfache Abweichungen von der Tactgleichheit vorkommen. Dennoch dürfen wir in diesen Abweichungen kein anderes formales Prinzip für die Poesie erblicken, sondern nur eine freiere Behandlung desselben. Mit dem Rhythmus nämlich verhält es sich wie mit der räumlichen Proportionalität, welche auch nicht in jedem Styl der bauenden Kunst mit gleicher Strenge durchgeführt wird.

Jene freie Behandlung des poetischen Rhythmus wird durch den eingenthümlichen Stoff, welcher ihn darstellt, bedingt. Der Stoff nämlich ist, wie Aristoxenus (Westphal, griechische Rhythmik) sagt, in keiner Kunst an und für sich rhythmisch, sondern wird es erst durch die freie That des Künstlers. So bilden die musikalischen Klänge dadurch einen Rhythmus, dass jedem von ihnen nach Ermessen des Componisten eine gewisse Stärke und Dauer ertheilt wird. Ebenso ist es in der Poesie. Von Natur besitzen die Worte nicht immer an den Stellen einen Ictus, wo ihn die poetische Diction setzt, noch zerfallen sie in gleiche Zeittheile. Der Vers wird erst rhythmisch durch Dichter und Declamator. Dieses gilt auch für die deutsche Poesie und hat schon in der formbewussten Zeit des Mittelalters gegolten. Verse, wie nachfolgende, sind schon damals in Betonung und Sylbendauer gewiss von der prosaischen Sprache abgewichen:

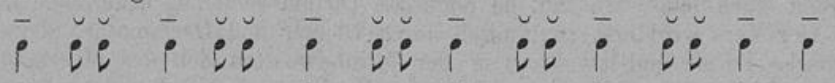
und grôzer kuonheit — vil verliesen den lîp.

Das Gesetz, dass zwischen Vers und prosaischem Satz eine vollständige Congruenz herrschen müsse, ist erst in jener pedantischen Zeit aufgestellt worden, wo es dem Dichter auch verboten war, von der Wortstellung und den Constructionen der Prosa abzugehn. Wie Herder hiergegen für die Poesie eine poetische, von der Prosa verschiedene Sprache verlangt, so ist auch eine poetische Aussprache zu fordern. Ebendasselbe sagt Lehrs, wenn er die Declamation eines Gedichtes eine Art musikalischen Vortrages nennt. Und gerade in der deutschen Sprache widerstreben sowohl wegen ihres verschiedenen Gehaltes an Vocalen und Consonanten, als auch wegen der mannigfachen Betonung die Sylben häufig, sich in den Rhythmus einzufügen. Aber noch mehr wird eine künstliche Aussprache nöthig, wenn nicht allein der einzelne Vers, sondern auch die rhythmische Composition einer ganzen Strophe dem Hörer deutlich werden soll. Wir werden im Folgenden öfters Gelegenheit haben, auf die Abweichungen im Verse von der prosaischen Aussprache aufmerksam zu machen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aber es besteht in der freien Verwendung des Stoffes zwischen Musik und Poesie dennoch ein bedeutender Unterschied. Der Musiker schafft sich zur Bildung des Rhythmus die Töne selber und kann diesen daher nach Bedürfniss Stärke und Dauer ertheilen. Nicht dieselbe Freiheit hat der Poet. Ihm sind die Sylben mit ihrer Betonung und Ausdehnung in der natürlichen Rede gegeben, und nur gering sind die Abweichungen, die er, ohne dem Verständniss wesentlich Abbruch zu thun, sich von diesen gestatten darf. So steht ihm für seinen rhythmischen Bau ein sprödes, oft ungefügiges Material zu Gebote. Daher herrscht nicht allein eine viel grössere Mannigfaltigkeit in den musikalischen als in den poetischen Rhythmen, sondern auch diejenigen, welche für die poetische Darstellung möglichst geeignet sind, können, da der Sylbenzwang, wie es Klopstock nennt, nicht immer ausreicht, in den Einzelnheiten oft nur ungenau wiedergegeben werden. Dies findet aber in einem noch bei weitem höheren Grade statt, so bald es sich darum handelt, dass der Vers nicht allein mit richtigem Verständniss der Sylben und Worte scandirt, sondern auch mit angemessenem rhetorischem Ausdruck recitirt werden soll. So hat also die Verskunst bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden, und diese Schwierigkeiten haben ihren Grund in dem doppelten Zweck, welchen der Vers erfüllen soll. Er soll eines Theils einen Rhythmus, andern Theils einen Gedanken darstellen. Daher bedarf es einer eigenen Wissenschaft der Verskunst oder Metrik. Diese hat nun erstlich zu zeigen, welche Rhythmen überhaupt durch die Sprache zur Darstellung kommen können, und zweitens, auf welche Weise sie dargestellt werden. Sie wird für verschiedene Sprachen eine verschiedene sein. Denn die Eigenthümlichkeiten einer Sprache beschränken auf eigenthümliche Weise deren Gebrauch für den Rhythmus. Es kann sogar vorkommen, dass ein und dieselbe Sprache, indem bald die eine, bald die andre ihrer Eigenthümlichkeiten mehr berücksichtigt wird, zwei verschiedene Metriken besitzt zu verschiedener oder zu derselben Zeit. In nachfolgenden Blättern wird von der deutschen Metrik gehandelt. Zuvor ist es aber nützlich, auf das Verhältniss des Verses zum Rhythmus und zu der prosaischen Rede zurückzukommen.

Bei der Bildung des Verses hat der Poet einen Rhythmus in der Idee, welchen er durch den Vers darstellen will. Dieser Rhythmus, welchen wir den idealen Vers nennen wollen, lässt sich durch wirkliche Worte bis ins Einzelnste genau nur selten wiedergeben. Dazu müssten wir uns willkürlicher Sylben bedienen. So können wir z. B. dem Hexameter nachfolgende Sylbenreihe auf das Genaueste anpassen, indem wir jeder Sylbe die durch Note oder Sylbenschema angedeutete Dauer mit der durch den Accent bezeichneten Stärke ertheilen.



Dä́m dede dám dede dám dede dä́m dede dám dede dám dam.

Nehmen wir nun statt dieser blossen Laute wirkliche Worte, nehmen wir irgend einen prosodisch gut gebildeten Hexameter und scandiren ihn auch gut, so werden wir nur in seltenen Fällen im Stande sein, mit derselben Genauigkeit dem Schema zu genügen. Vielmehr müssen wir öfters eine Sylbe auf Kosten der benachbarten verlängern oder verkürzen, und können nicht alle Arsissylben mit derjenigen Schärfe gegen die Thesissylben hervorheben, wie wir dies im obigen Beispiel thaten. Anderer Seits, wenn wir dieselbe Wortreihe nicht als Vers sprechen, sondern als prosaischen Satz, doch ohne besondere Rücksicht auf den rhetorischen Ausdruck, so unterscheidet sich auch von ihr der scandirte Vers wesentlich in Betonung und Sylbendauer. So hält der scandirte Vers, indem er aus jenen beiden resultirt, zwischen ihnen ungefähr die Mitte. Gehen wir nun zum recitirten Vers über. Indem wir bei diesem ganz besonders auch dem Gedanken Rechnung tragen, werden wir in ihm oft genöthigt, Sylben gegen den Ictus hervorzuheben, oder hier schneller, dort langsamer zu sprechen, und an Stellen Pausen zu machen, wo es der Rhythmus an sich vielleicht gerade

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

verbietet. Dennoch ist wiederum sein Vortrag ein ganz anderer, als wenn wir den Vers als einen prosaischen Satz ausdrucksvoll sprechen wollten. Der recitirte Vers resultirt aus dem scandirten Vers und dem mit richtiger Betonung gesprochenen Satz. So hat man also den idealen Vers, den scandirten, den recitirten zu unterscheiden. Von den beiden Fragen, welche oben als Aufgaben der Metrik hingestellt wurden, betrifft die erste den idealen Vers, die zweite vornehmlich den scandirten. Mit diesen beiden und ihrem Verhältniss zu einander werden wir uns daher vor Allem beschäftigen. Zugleich werden wir an geeigneter Stelle auf den recitirten Vers eingehen und auf diejenigen Mittel, welche der Declamator anzuwenden hat, um in ihm den Widerstreit zwischen Rhythmus und Gedankenausdruck zu versöhnen.

§ 2. **Ictus.** Da Musik und Poesie durch dasselbe Organ empfunden werden, so muss auch der Ictus in beiden Künsten auf dieselbe Weise hervorgebracht werden. Wie daher in der Musik die lauteren mit den leiseren Tönen, die schweren mit den leichten Tacttheilen wechseln, so wechseln auch in der Poesie lauter ausgesprochene Sylben mit leiseren. Erstere, die Träger des Ictus, werden Arsen, letztere Thesen genannt. Fragen wir nun nach einem Element in der natürlichen Sprache, welches mit dem Ictus der poetischen verwandt ist, und deshalb für ihn gebraucht werden könnte, so ist dies der Wortaccent, der Nachdruck, mit welchem wir in jedem Wort gewisse Sylben hervorheben. Ihm kommen zwei Eigenschaften zu. Die accentuirte Sylbe wird erstlich lauter, zweitens musikalisch höher als die nicht accentuirte gesprochen. Accent und Ictus sind also nicht identisch, vielmehr kommt dem Accent eine Eigenschaft zu, welche zum Ictus keineswegs nothwendig gehört. Lautstärke und Tonhöhe haben auch für die menschliche Stimme von einander verschiedene Ursachen. Denn wir sind im Stande, zugleich laut und tief, oder leise und hoch zu sprechen. Der laute Ton wird nämlich von dem vollen Luftstrom, der aus den Lungen durch die Stimmritze geht, der hohe von der bedeutenden Spannung der Stimmbänder erzeugt. Allerdings ist das Zusammentreffen des höheren und lauteren Sprechens in der Accentsylbe kein zufälliges, sondern hat einen natürlichen Grund, der sowohl in unserm Sprech-, als auch in unserm Gehörorgan liegt. „Denn Versuche von Johannes Müller und die bekannte Erfahrung, dass wir die höchsten Töne nur im Forte, die tiefsten nur im Piano singen können, beweisen, dass die Tonhöhe auch durch die Stärke des Luftstromes verändert wird. (Wüllner, Physik I., 556).“ Ebenso ist auch unser Ohr im Stande, bei gleicher Stärke deutlicher die höheren als die tieferen Töne zu empfinden. Wer in einem grossen Saale von allen gehört sein will, darf nicht eine tiefe Lage für seine Stimme wählen. Ebenso sagt Dove, dass durch den ungeheuren Lärmen des Sturmes die schrillende Pfeife des Bootsmanns noch vernehmlich klingt. Es lässt sich nach dem obengesagten daher wohl kaum angeben, welche von beiden Eigenschaften der accentuirten Sylbe die hauptsächlichste ist, und es hat Ernst Brücke (Physiol. Grundlage der nhd. Metrik) Unrecht, wenn er die Erhöhung eine nur secundäre Erscheinung nennt. Der Sprechende will die accentuirte Sylbe besonders deutlich vor den andern vernehmbar machen und wählt daher im Allgemeinen beide Mittel, die ihm hierzu zu Gebote stehen. Unter Umständen aber, wo ihm das eine Mittel aus Gründen unbequem erscheint, kann er sich auch mit dem anderen allein, oder wenigstens vorzugsweise mit ihm begnügen. Kehren wir nun zum Ictus zurück. Die Accentsylbe, sahen wir, hat die dem Ictus zukommende Eigenschaft, und daher finden wir sie im Deutschen meist als den Träger des Ictus. Dennoch giebt es genug Beispiele, wo bedeutende Abweichungen stattfinden, auch wenn wir von den Versen antiken Metrums absehn. Ich führe nur an:

Solcher Gewaltthat hätte der Tyrann —
Gegen die freie Edle sich verwogen. —
Zu seiner Freundschaft und Genossame —
Hochherz'ger Jüngling fahre wohl. —
Wer ausharret wird gekrönt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In diesen Fällen wendet man eine Aussprache an, welche man die schwebende Betonung nennt. Nach dem eben Gesagten würde sie darin bestehen, dass man die accentuirte Thesissylbe nur durch Tonhöhe hervorhebt und sie nicht stärker als die andern Thesen spricht, dagegen der accentlosen Arsissylbe den vollen Ictus aber ohne Tonerhöhung ertheilt. Dies ist aber mit solcher Strenge im Deutschen nicht richtig. Dass dies in den griechischen Versen der Fall gewesen, wo Ictus und Accent vollständig von einander unabhängig sind, dürfen wir wohl annehmen. Dort mochte der Accent, ohne ein allgemeines Gesetz die Sylben treffend, und daher ein viel flüchtigeres Element als der deutsche, auch in der prosaischen Sprache fast nur in einer Tonerhöhung bestehn. Aber wegen des eigenthümlichen deutschen Betonungsgesetzes, welches den stärksten Accent jedes Wortes auf die begrifflich bedeutendste Sylbe setzt, erhalten bei uns die Accentsylben ein viel grösseres Gewicht und können sich nicht mit blosser Tonerhöhung begnügen. Und dadurch haben wir uns wiederum gewöhnt, mit einer Lautverstärkung jedesmal auch eine gewisse, wenn auch geringe Tonerhöhung zu verbinden. Somit ist obige Erklärung wie folgt zu modificiren: Bei der schwebenden Betonung werden beide Sylben, die accentuirte Thesis und die accentlose Arsis sowohl erhöht als auch verstärkt, doch sucht man die Erhöhung möglichst in der ersteren, die Verstärkung in der letzteren erscheinen zu lassen. In solchen, nicht seltenen Fällen weicht die poetische Aussprache entschieden von der prosaischen ab, ohne zugleich undeutlich zu werden.

§ 3. **Tactgleichheit.** Bei der Tactgleichheit kommt es vor allem darauf an, von welchem Moment bis zu welchem die gleichen Abschnitte zu messen sind. Die Arsissylbe wird nicht in ihrer ganzen Dauer mit gleicher Stärke gesprochen, vielmehr findet anfangs ein Steigen, dann ein Sinken derselben statt. Zwischen beiden liegt der Moment, wo der Laut am stärksten ist, und diesen bezeichnen wir mit Brücke als den Arsisgipfel. Diese Arsisgipfel werden nun so weit wie möglich zu Anfang der Sylbe gelegt. Beginnt dieselbe daher mit dem Vocal, so liegt der Gipfel, wenn der Vocal lang ist, etwa in seiner Mitte, wenn er kurz ist, fast bei seinem Ausgang, da einige Zeit, wie gesagt, zum Anschwellen des Tones erforderlich ist. Beginnt dagegen die Sylbe mit einem oder mehreren Consonanten, so können wir, je nach dem Grade, in welchem diese liquider Natur sind, schon auf ihnen den Ton sich steigern lassen, und dadurch den Arsisgipfel zurückschieben. Den Tact nun beginnen wir mit dem Anschwellen des Tones, aber um den Vers zu regeln, halten wir beim Scandiren die gleichen Zeiten zwischen den Arsisgipfeln ein. Wo wir nicht im Stande sind, dies durchzuführen, ohne der Sprache wesentlich Gewalt anzuthun, muss der Vers als fehlerhaft angesehn werden.

Vom Arsisgipfel eines Tactes findet keine ununterbrochene Abnahme des Tones statt, sondern derselbe schwillt in jeder Thesissylbe von Neuem an, um gleich darauf wieder zu sinken. Wir können demnach wie von Arsis-, auch von Thesisgipfeln sprechen, und deren Lage in ähnlicher Weise bestimmen. Durch diese zerfallen die gleichen Tacte wiederum in Abschnitte, und wenn das rhytmische Gesetz streng durchgeführt sein soll, so müssen die Arsen sowohl, als auch die Thesen unter sich gleich sein. So ist es im idealen Vers, wenn wir dies durch die Scansion auch nicht vollständig erreichen können.

Es stellt sich uns jetzt die Frage: haben im deutschen Vers Arsis und Thesis gleiche oder ungleiche Dauer? Müssen wir wie in den alten Sprachen Längen und Kürzen unterscheiden? Dies betrifft zunächst den idealen Vers. Denn wir haben einen gewissen Rhythmus als Vorbild in der Idee, den wir durch den gesprochenen Vers zur Erscheinung bringen wollen. Wir müssen uns also zuerst über unser Vorbild Rechenschaft geben können. Diese Frage müssten wir also aus unserem rhythmischen Gefühl entscheiden. Es wird aber zweifelhaft, ob wir uns auf dieses Gefühl verlassen dürfen, wenn wir sehen, wie gerade über diesen Punkt die Lehrbücher auseinander gehen. Um desshalb zur Entscheidung zu gelangen, bleibt uns nur übrig, die Sylben, welche vorzüglich zur Arsis, mit denen, welche zur Thesis verwandt werden, im Betreff ihrer prosaischen Dauer mit einander zu vergleichen. Denn wenn

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wir auch im Stande sind, wie oben gesagt, um den Rhythmus darzustellen, auf die Sylben einen Zwang auszuüben, so ist die Annahme gewiss berechtigt, dass die Sprache sich für ihre Verse einen solchen Rhythmus erwählt hat, in welchem dieser Sylbenzwang ein möglichst geringer ist.

Die Dauer einer Sylbe hängt von zwei Umständen ab, von ihrer Quantität, d. h. ihrem Reichthum an Lauten, vocalischen und consonantischen, und von ihrem Accent. Die Vocale sind dreierlei Art, lange, kurze und das tonlose e. Nach Brückes Untersuchungen ist das Verhältniss des langen Vocals zum kurzen ungefähr 3:2. Das tonlose e wird in der Umgangssprache meist beinahe ganz ausgestossen, und hat daher fast gar keine Dauer. Was die Consonanten anbelangt, so bedarf man zur Aussprache eines jeden einer gewissen Zeit. Eine Sylbe ist daher um so länger, je mehr Consonanten im Auslaut stehn. Da es hier auf die Abstände eines Theils zwischen Arsis- und Thesisgipfel, anderen Theils zwischen Thesis- und Arsisgipfel ankommt, so verlängern die anlautenden Consonanten einer Arsissylbe nicht die vorhergehende Thesis allein, wie dies in den alten Sprachen gilt, sondern auch die Arsis selber, indem, wie oben festgestellt, durch sie der Arsisgipfel zurückgeschoben wird. Vom Accent ist an und für sich die Dauer der Sylbe unabhängig. Dennoch finden wir in vielen deutschen Metriken den Lehrsatz: Der Accent macht die Sylbe lang. Besser lautete er, dass er sie lang machen kann. Hierüber sagt Brücke: „Eines unterscheidet die accentuirte Sylbe, das ist der Umstand, dass ich stets auf ihr ausruhen kann, ohne die Schönheit der Sprache zu schädigen. Das Ausruhn auf einer Sylbe hebt dieselbe vor andern hervor; eine accentuirte Sylbe soll ohnehin hervorgehoben werden, es leidet daher die Aussprache dadurch nicht, dass ich auf ihr ausruhe.“ Wenn es anderer Seits aus rhythmischen Gründen nothwendig wird, eine lautreiche Sylbe durch schnelles Uebergehn zu verkürzen, so gelingt dies bei einer accentlosen Sylbe leichter, als bei einer accentuirten. Denn der Accent ist nicht eine momentane Erhöhung des Tones, sondern bedarf einiger Zeit zum Anschwellen und Abklingen.

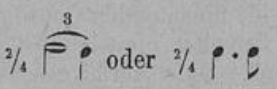
Wir wollen nun von dem Obigen eine Anwendung auf die deutschen Verse machen, und nehmen desshalb irgend welche Jamben oder Trochäen, die uns im Allgemeinen als wohlklingend erscheinen, z. B. die ersten sechs Zeilen der Goethe'schen Iphigenie. In der That finden wir hier, dass die meisten Arsissylben, als vocal- oder consonantenreiche Stammsylben nach antiker Prosodie gemessen länger sind als die meisten Thesen, welche zum grossen Theil das tonlose e zum Vocal haben. Zwar kommen einige Stammsylben in den Arsen vor, die wir in prosaischer Aussprache als kurz bezeichnen müssen, wie Schatten und Göttin, denn wir sprechen das tt meist als ein einfaches t. (Scha-ten, Gö-tin). Ihnen hilft aber der Accent, welcher uns, indem wir auf der Sylbe ausruhn, das t zu verdoppeln gestattet. Selbst die dritte Sylbe in „schauderndem“ wird durch einen Accent, den wir in der Prosa nicht zu setzen pflegen, gedehnt, indem wir auf dem m verweilen. Allerdings bleiben noch einige Arsen übrig, welche, an natürlicher Länge sowie an Accent arm, nicht ohne die Aussprache zu sehr zu verzerren, gedehnt werden können, nämlich die ersten im 4., 5. und 6. der genannten Verse. Aber hier zeigt auch der Vers eine gewisse Schwächlichkeit. Endlich sind noch solche Thesissylben zu erwähnen, welche an Dauer den Arsissylben gleichkommen, wie die beiden in „mein Geist hierher.“ Aber bei ihrer verhältnissmässig geringen Anzahl dürfen wir in ihnen eine Abweichung vom Rhythmus erblicken, eine Abweichung, auf die wir weiter unten noch einmal zurück kommen.

Die aufgestellte Frage müssen wir demnach dahin entscheiden, dass wir für den deutschen Vers Sylben von verschiedener Dauer zu unterscheiden haben, derartig, dass die langen Sylben besonders für die Arsen, die kurzen für die Thesen taugen. Ob den langen gerade die doppelte Dauer der kurzen zu ertheilen ist, kann man nicht als ganz nothwendig hinstellen. Dass aber überhaupt ein Unterschied in der Dauer zwischen den Sylben, welche man mit lang und kuz bezeichnet, vorhanden ist, wird für die deutsche Metrik von grössester Wichtigkeit; denn nur dadurch ist es möglich die antiken Versmaasse nachzuahmen. Durch den Raum

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

beschränkt, kann ich hier nur erwähnen, dass auch die Betrachtung der älteren Form unserer Sprache uns zu demselben Resultat führt.

Aber je mehr es uns nothwendig erscheint, die aufgestellte Unterscheidung zu machen, um so mehr muss es uns wundern, wenn von vielen Metrikern dies auf das Bestimmteste geleugnet wird Es wirft sich uns daher die Frage auf, worin es begründet ist, dass so widersprechende Ansichten hierüber überhaupt möglich sind. Aus dieser Verlegenheit zeigt uns Brill (Aristoxenus rhythm. u. metr. Messungen) einen Ausweg, sofern wir nämlich, nachdem wir schon Uebereinstimmendes zwischen der deutschen und den alten Sprachen gefunden, noch auf eine andere Analogie eingehn wollen. Brill lehrt aus den Fragmenten des Aristoxenus, dass den griechischen Jamben und Trochäen der gerade Tact zu Grunde lag, jedoch der Art, dass die lange Arsissylbe meist in die Thesis eingriff, dass wir also im Trochäus einen Zweivierteltact mit Triolen oder besser wohl mit punktirtem ersten Viertel haben:



Hierin sieht er auch den Grund der Unruhe, welche die Alten ihren Jamben und Trochäen nachsagten, hierin auch die Möglichkeit, ohne dem Rhythmus zu schaden, Längen für die Kürzen zu setzen

Ganz ebenso verhält es sich mit unseren Versen. Ich glaube wenigstens, dass von den beiden Versen:

Es gieng ein Mann im Syrerland —
Ich will euch erzählen ein Mährchen gar schnurrig —

mit dem erstern die Meisten den Zweivierteltact, mit dem letztern den Dreivierteltact in der Vorstellung verbinden. Denn man versuche zu beiden Versen beim Recitiren den Dreivierteltact zu klopfen, so wird dies viel leichter bei dem letzteren gelingen. Dass wir aber trotz des Zweivierteltactes die Arsissylbe länger als die Thesis aushalten, giebt auch Westphal (Grundzüge der deutschen Metrik) zu: „Die betonte Sylbe des Einzeltactes erfordert ihrer grammatischen Natur nach eine etwas längere Zeit zum Aussprechen, wie die meisten der unbetonten, wovon wir uns beim gewöhnlichen Sprechen leicht überzeugen können.“ Dass dies aber keine Abweichung von dem zu Grunde liegenden Rhythmus ist, erkennt man, wenn man einen Vers scandirt. Allerdings sprechen wir dann, weil wir überhaupt in gewählter Sprache langsamer sprechen, die unbetonten e aus, die wir gewöhnlich verschlucken, niemals aber dehnen wir die kurzen Thesissylben bis zur Länge der Arsissylben. Anderer Seits verweilen wir länger, als es die blosse Deutlichkeit verlangt, auf den Arsissylben. Endlich finden, wie im griechischen Vers, auch bei uns die stellvertretenden Längen in den Thesen ihre Erklärung.

Es tritt jetzt an uns die Frage heran, welche Sylben als lang, und welche als kurz zu gebrauchen sind. In der deutschen Verskunst kommen zwei verschiedene Sylbenmessungen vor, welche wir als die relative und die absolute bezeichnen können. Die erstere verlangt, dass jede Arsis oder langgebrauchte Sylbe einen höheren Accent als die beiden benachbarten Thesen habe. Danach sind folgende Verse vollständig regelrecht:

„Das nennst Du unnütz, wenn von Deinem Wesen
Auf Tausende herab ein Balsam träufelt?“

wenn auch die dritte Sylbe in „Tausende“ als Arsis ein sehr geringes, die zweite in „unnütz“ für eine Thesis ein sehr volles Gewicht hat. Es genügt aber auch, wenn das genannte Gesetz nur in Bezug auf eine der benachbarten Sylben gilt.

„Wer hat den alten, grausamen Gebrauch“
„Und gränzenlos drang ihre Wuth umher.“

Ja man nimmt sogar keinen Anstoss, wenn eine Arsis zwischen zwei höher betonten Thesen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

steht, falls diese Unregelmässigkeit sich nicht zu sehr häuft. Folgender Vers enthält sie zweimal hinter einander:

„Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen.“

Die andere Messung, die absolute, giebt jeder Sylbe nach Maassgabe ihres eigenen Accentes und Lautreichthums für den Vers den Werth der Länge oder Kürze, ohne auf den Accent der benachbarten Sylben Rücksicht zu nehmen. Sie bedarf einer bis ins Einzelne gehenden Lehre, und diese finden wir als Prosodie in den meisten Lehrbüchern der Metrik zusammengestellt. Oft gehn beide Messungen zusammen, und es können sogar viele Verse der absoluten als besonders wohlfliessende der relativen gelesen werden. Dass dies nicht für alle gilt, hindert ein Umstand. Da nämlich der metrische Werth einer Sylbe bei der absoluten Messung von ihrer Stellung zu den übrigen unabhängig ist, so hat man sie auch unabhängig von ihrer Stellung als Arsis oder Thesis gemacht. Es ist daher bei ihr der Widerstreit zwischen Ictus und Accent, welcher bei der relativen nur als Ausnahme und Unregelmässigkeit auftritt, nicht allein erlaubt, sondern sogar häufig erwünscht. Nachfolgende Verse können wir z. B. nach erster Messung nur als $2\frac{1}{2}$ und $4\frac{1}{2}$ Trochäen auffassen, während sie nach der andern 1 und 2 anapästische Dipodien bilden:

„Und wofern kein Ohr
Ihm mehr zuhorcht jenseits des Gebirgs.“

Aber man würde dennoch im Irrthum sein, wenn man den grossen Unterschied, der zwischen den Versen beider Messungen herrscht, in der Sylbenmessung allein suchen wollte. Er liegt vielmehr hauptsächlich in den rhythmischen Compositionen, welche man aus beiden Arten von Versen bilden kann. Wir können hier wegen des beschränkten Raumes nur auf die der relativen Messung eingehn.

§ 4. **Fuss.** Die kleinste rhythmische Einheit ist der Fuss. Er besteht aus einer Arsis mit Thesissylben. Folgende kommen bei der relativen Messung vor. 1) Im Zweivierteltact: Trochäus (– ⏑), Jambus (⏑ –). 2) Im Dreivierteltact: Dactylus (– ⏑ ⏑), Amphibrachys (⏑ – ⏑), Anapäst (⏑ ⏑ –). Nach dem Vorhergehenden wird ihre Sylbendauer, wie folgt, dargestellt:

Trochäus $^2/_4$ ♩·♪ oder ♩♩, Jambus $^2/_4$ ♪|♩· oder ♩|♩, Dactylus $^3/_4$ ♩·♪♩ oder ♩♩♩,

Amphibrachys $^3/_4$ ♩|♩·♪ oder ♩|♩♩, Anapäst ♪♩|♩· oder ♩♩|♩.

Verse, in welchen zwei- und dreisylbige Füsse mit einander gemischt sind, wie sie im Deutschen nicht selten vorkommen, werden als zwei- oder dreivierteltactig aufgefasst, je nachdem erstere oder letztere häufiger vorkommen. z. B.

$^2/_4$ ♩·♪|♩♪♪| oder $^3/_4$ 𝅗𝅥♩|♩·♪♩|

§ 5. **Colon.** Die blosse Aufeinanderfolge von Einzelfüssen würde keine angenehme Empfindung hervorbringen, da man dabei die Uebersicht über den Rhythmus verlöre. Man würde das Missbehagen haben, schreibt Westphal, welches das momentane Schlagen des Pendels hervorbringt. Es müssen daher einige Füsse zu einer grösseren Einheit verbunden werden. Diese nannten die Alten ein Colon, wir könnten sie mit Glied bezeichnen. Damit das Colon als eine Einheit erscheine, wird eine Arsis in ihm ganz besonders durch den Ictus, den Hauptictus hervorgehoben; damit es sich als ein Ganzes von dem Uebrigen abscheide, wird zwischen je zwei Colen der Rhythmus durch eine kleine Pause unterbrochen, welche sich mit der Fermate in der Musik vergleichen lässt. Die Pause wird äusserlich durch den Beginn einer neuen Zeile angedeutet. Werden zwei Cola in einer Zeile geschrieben und zu einem Vers vereinigt, so soll die Pause ganz oder beinahe unterdrückt werden.

Die Cola zerfallen einer Seits nach der Beschaffenheit, anderer Seits nach der Anzahl der zusammensetzenden Füsse in verschiedene Klassen. Auf letztere Eintheilung wollen wir hier eingehn. 2 Füsse gehören wenigstens zu einem Colon, und wie die Alten können

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wir wohl schwerlich mehr als 6 zu einer Einheit zusammenfassen, ohne die Uebersicht zu verlieren, obgleich bei den Minnesingern auch unzusammengesetzte Verse mit 7 Hebungen vorkommen. Wo längere Verse erscheinen, muss man sie auffassen als aus zweien oder mehr Colen zusammen gesetzt. Es giebt daher für uns folgende Arten der Cola: Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, Hexapodien. Die Tetrapodie zerfällt auf natürliche Weise in 2 Dipodien, von welchen die eine den Hauptictus des ganzen Colons auf einer Arsis trägt, während die andere ebenfalls einen Hauptictus aber von geringerer Kraft besitzt. So würde eine jambische Tetrapodie betreff der Hauptictus in folgender Weise gegliedert sein:

⏑ – ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ´´

In ähnlicher Weise zerfällt die Pentapodie in eine Dipodie und eine Tripodie.

⏑ – ⏑ ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ ´´

Die Hexapodie ist einer doppelten Theilung fähig, nämlich in 2 Tripodien oder in eine Dipodie und eine Tetrapodie, von denen letztere wieder in 2 Dipodien zerfällt.

⏑ – ⏑ – ⏑ ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ ´´

oder ⏑ – ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ´´

Was den Hauptictus eines Colons betrifft, so müssen wir die Verse absoluten und relativen Maasses unterscheiden. Diese, so sahen wir, einer freieren Messung unterworfen, verlangen eine Strenge nur am Schluss, dort muss aber die Messung um so strenger sein, als sonst der Rhythmus leicht unkenntlich würde. Deshalb wird in ihnen die letzte betonte Sylbe durch ein künstliches Mittel noch bedeutend hervorgehoben, nämlich durch den Reim. Indem der verwandte Klang sich wiederholt, erst in der Vorbereitung, dann in der Erwiederung, treffen die Reimsylben ganz besonders unser Ohr. Sie sind daher die Träger des Hauptictus, und er liegt also auf der letzten betonten Sylbe eines jeden Colons. Dasselbe gilt auch, sofern nicht rhythmische Gründe für eine andere Stellung vorhanden sind, für solche Cola, welche ungereimt den gereimten beigemischt sind. Jedoch ist die rhythmische Beschaffenheit solcher Waisen eine andere. Wegen des fehlenden Reims ist kein Grund vorhanden, die letzte betonte Sylbe so sehr hervorzuheben, und der Hauptictus ist daher nur wenig von den anderen Icten unterschieden. Solches Colon bewahrt daher seine Selbständigkeit dem folgenden gegenüber fast nur durch die rhythmische Pause, welche beide von einander trennt. So sind z. B. metrisch folgende Strophen ganz gleich:

Lass mein Aug' den Abschied sagen,
Den mein Mund nicht nehmen kann!
Schwer, wie schwer ist es zu tragen!
Und ich bin doch sonst ein Mann.

Preisend mit viel schönen Reden
Ihrer Länder Werth und Zahl,
Sassen viele deutsche Fürsten
Einst zu Worms im Kaisersaal.

Rhythmisch aber sind sie verschieden. Wer das Schlusswort der ersten Zeile in der Körner'schen Strophe mit derselben Kraft wie in der Goethischen hervorhebt, erweckt im Zuhörer die Erwartung eines Reimes und berührt ihn unangenehm, wenn dieser nicht erfolgt. Auf die letzte betonte Sylbe pflegen wir auch den Hauptictus in ungereimten Versmaassen relativer Messung zu setzen, in fünffüssigen Jamben und vier- und fünffüssigen Trochäen, da man sich erst später daran gewöhnt hat, in ihnen des Reims zu entbehren.

Die Stellung der geringeren Haupticten der Colonabschnitte richtet sich am natürlichsten nach der Stellung des Hauptictus des ganzen Colons, der Art, dass ein regelmässiger Wechsel zwischen den stärkeren und schwächeren Icten stattfindet, und vor allem nicht zwei stärkere unmittelbar auf einander folgen, wie dies auch in den oben angeführten Schematen angedeutet worden.

Es ist vielleicht nicht unnütz, hier noch einmal daran zu erinnern, dass der Ictus und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ebenso der Hauptictus die Sylbe weniger durch Tonhöhe als durch Lautstärke hervorhebt. Es kann daher eine Arsis sehr gut den Hauptictus tragen, auch wenn die vorhergehende einen höheren Accent hat. In dem Verse:

Und die Griechen siegestrunken

sprechen wir sieg höher als trunk aus, dagegen diese Sylbe lauter als jene. Es ist diese Aussprache eine Art schwebender Betonung, und das Verhältniss beider Sylben ist kein anderes als zwischen der zweiten und dritten Sylbe des Verses:

Wer ausharret, wird gekrönt.

Anders ist die Stellung des Hauptictus in den Versen absoluter Messung. Indem bei diesen in jedem einzelnen Fuss der Rhythmus vollständig und gleichmässig ausgeprägt wird, bedarf es keines äusserlichen Mittels, um den Sylbenfall noch an einer bestimmten Stelle zu heben. Daher ist kein Grund vorhanden, den Hauptictus auf den Schluss zu verlegen. Man folgt hier einem andern Gesetz und legt ihn dahin, von wo aus er am bequemsten die ganze rhythmische Reihe beherrschen kann. Und hierin ist mit ein Grund zu finden, weshalb Verse in antiken Metren, wenn sie gereimt sind, oft einen unangenehmen Eindruck machen. Der Rhythmus wird unklar, weil man nicht weiss, wohin der Hauptictus zu setzen ist. Nehmen wir als Beispiel den trochäischen Tetrameter. Nach Brill sind in ihm an den ungeraden Stellen die stellvertretenden Längen darum nicht gestattet, weil die Arsen dort die Hauptictus tragen, und für das Ausklingen derselben die Zeit nicht verkürzt werden darf. Wenn wir aber den Vers reimen, so müssen wir auf die letzte Arsis einen Hauptictus legen, und nun wegen der regelmässigen Folge auch auf alle geraden Stellen. Es würde demnach zwischen Reim und Metrum ein fortwährender Widerstreit stattfinden. Wer wirklich in gereimten Tetrametern sich die Mühe geben wollte, nur an bestimmten Stellen stellvertretende Längen anzuwenden, der müsste, dem Gebrauch der Alten entgegengesetzt, dazu die ungeraden Stellen wählen. Aber das grosse Uebergewicht, welches der Reim der letzten Arsis ertheilt, regelt schon vollständig auch die Lage der schwächeren Haupticten, so dass man sich dadurch doch nur einem unnützen Zwang unterwerfen würde. Nur in der letzten Thesis würde man gut thun, sich einiger Strenge zu befleissigen und spondäische Reime wie z. B. „Klarheit — Wahrheit“ zu vermeiden. Auch die logaödischen Verse widerstreben durchaus dem Reim. Bei ihnen liegt der grösste Hauptictus in demjenigen Fuss, welcher sie am meisten characterisirt, nämlich in dem Dactylus. Unter Berücksichtigung dessen, was eben über die Lage der Haupticten zu den stellvertretenden Längen gesagt wurde, wird der Rhythmus des Sapphischen Verses durch nachfolgendes Schema wiedergegeben:

´ ◡ — — ´´ ◡ ◡ ´ ◡ — —

Wollte man einen solchen Vers nun reimen, so würde man gerade eine Arsis, welche dem Metrum nach zu den schwächsten gehört, am Meisten hervorheben.

Wir kommen jetzt zur Besprechung der einzelnen Cola. Obgleich die neuere deutsche Poesie mit der älteren im Inhalte kaum einen Zusammenhang zeigt, so lassen in der Form Einzelverse wie Strophenbau einen solchen dennoch deutlich erkennen. Deshalb sei es gestattet, hier auf die ältere Zeit zurückzugehn.

A. **Jambische Cola.** α. Tetrapodie, Hexapodie, Dipodie. Der älteste deutsche Vers ist bekanntlich die Langzeile. Sie besteht aus zwei Halbzeilen mit je vier Hebungen. Nach dem altdeutschen Gesetz ist nur die Zahl der Hebungen bestimmt, während die Senkung zwischen zwei Hebungen ausfallen darf. Auch vor der ersten, aber nicht nach der letzten darf eine Senkung stehn. Obgleich aber hiernach der Vers bald jambisch, bald trochäisch erscheint, so müssen wir den Rhythmus doch stets als einen jambischen ansehn, in welchem der Auftact durch eine Pause (Λ) ersetzt werden kann. Ferner, wo die Senkung fehlt, ist die vorhergehende Länge als dreizeitig (ı—) zu betrachten, d. h. sie hat die Dauer einer gewöhnlichen Hebung sammt der nachfolgenden Senkung; denn sonst würde wegen Ungleich-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

heit der Tacte Arrhythmie eintreten. Das Schema für die Halbzeile ist demnach folgendes:

Λ |— |— |—
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Der Reim liegt gern auf der Wurzelsylbe, doch sind auch die Ableitungssylben noch kräftig genug, ihn zu tragen. Wenn er aber in beiden Halbzeilen von Ableitungssylben gebildet wird, so scheint man ihn doch nicht mehr für ganz genügend gehalten zu haben. Daher sind dann auch meist noch die vorhergehenden, also die dritten Hebungen mit einander gereimt. Ganz besonders häufig ist dies der Fall in solchen Reimpaaren, in welchen die Senkung vor der vierten Hebung fehlt. Die Halbzeilen mit einsylbigem Reim haben nach dem Obigen ihren Hauptictus auf der letzten Hebung. Dagegen ist anzunehmen, dass er bei denen mit zweisylbigem Reim auf der vorletzten Hebung liegt; denn Ictus und Accent haben im Deutschen das Bestreben zusammenzufallen. Daher sind diese beiden Arten von Reimen rhythmisch wesentlich von einander verschieden, und J. Grimm hat in der II. Auflage seiner deutschen Grammatik Recht, wenn er sie auch dem Namen nach unterscheidet. Die erstere bezeichnen wir mit ihm als stumpf, die letztere als klingend.

Nachdem die deutsche Sprache ihre Umwandelung zum Mittelhochdeutschen vollendet hat, treten zuerst wieder beinahe ausschliesslich dieselben Arten von Colen auf. Nur unterscheidet sich die klingend reimende mitteldeutsche Halbzeile von der alten dadurch, dass bei der Abschwächung der Flectionssylben die zweite Reimsylbe oder vierte Hebung unbetont wird, weshalb man sie meist nicht mehr als Hebung mitzählt. Wir wollen ihr das Zeichen ⏑̲ geben, welches zugleich ihren rhythmischen und metrischen Werth erkennen lässt. Sie mag nicht mehr die ganze Dauer einer Arsis haben und zur Füllung derselben einer Pause bedürfen. Wichtig aber ist, dass auch in solchen mitteldeutschen Colen die dritte Hebung dreizeitig ist (Simrock, Nibelungenstrophe). Ferner kann hier noch weniger als in der altdeutschen Zeile ein Zweifel über die Stellung des Hauptictus walten. Indem wir von dem Auslassen der Senkungen absehn, können wir die beiden Cola als acatalectische und catalectische jambische Tetrapodien bezeichnen und sie durch nachfolgende Schemata wiedergeben:

Mit stumpfem Schluss ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ″̲

Mit klingendem Schluss ⏑ — ⏑ — ⏑ |″̲ ⏑̲

In der ersten Zeit treten beide Arten paarweise gereimt und in regelloser Folge auf, doch zeigen bald die Anfänge der Lyrik einen stufenweisen Fortschritt zur Vollendung und Mannigfaltigkeit. Erstlich werden beide Arten mit geringerer oder grösserer Strenge im Gebrauch unterschieden. (Meinloh v. Sevelingen.) Die Kürenberger Weise oder Nibelungenstrophe bringt der Verskunst eine neue Bereicherung durch dreimal gehobene stumpfe Halbzeilen. Diese, mit offenbaren Tetrapodien vermischt, dürfen wir nicht als Tripodien sondern als brachycatalectische Tetrapodien (Simrock) auffassen. Das Sylbenmaass füllt hier den Rhythmus nicht mehr aus, und die letzte Senkung und Hebung werden durch eine ein- und eine zweizeitige Pause (Λ $\overline{\Lambda}$) ersetzt. Ihr Schema ist also folgendes:

⏑ — ⏑ — ⏑ ″̲ Λ $\overline{\Lambda}$

Die Entstehung dieser Halbzeile erklärt sich dadurch, dass die acatalectische Tetrapodie naturgemäss in zwei Dipodien zerfällt und daher neben dem grossen Hauptictus auf der vierten Hebung einen geringeren noch auf der zweiten hat, dass dagegen in der catalectischen der grosse Hauptictus auf der dritten, und demgemäss der geringere auf der ersten Hebung liegt. In einer Langzeile daher, welche sich aus diesen beiden Colen zusammensetzt (wie z. B. bei Meinloh) findet allemal ein Rhythmenwechsel statt. Will man diesen vermeiden und dennoch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stumpf und klingend reimende Cola verbinden, so ist dies nur möglich, indem man den letzten Fuss des stumpfreimenden durch eine Pause ersetzt. Die folgenden Schemata werden dies verdeutlichen:

⏑ –́ ⏑ – ⏑ |–́́ ⏓ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ |–́́ ⏓

⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́́ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́́ Λ $\overline{\Lambda}$

Hiermit soll nicht gesagt sein, dass in einer Strophe die Haupticten aller Verse dieselben Stellen einnehmen müssten. Nur für den ruhigen Gang eines epischen Gedichtes mag ein Wechsel, wenn er häufig eintritt, sich nicht eignen. In der Nibelungenstrophe selbst hat man ihn für die letzte Langzeile aufgespart. Hier ist noch zu erwähnen, dass die acalectische Tetrapodie, welche in der ersten Hälfte der Langzeile für die Catalectische steht, wie diese die Haupticten auf den ungeraden Stellen hat. In der That begünstigt der Dichter diese Art der Declamation, indem den Schluss solcher Halbzeilen meist dreisylbige Worte wie „Luidegêr“, „meisterschaft“ bilden, und die dritte Senkung, welche in der achten Halbzeile mit Vorliebe ausgelassen wird, hier nie fehlen darf. (K. Bartsch.) Endlich wurde noch ein Colon erfunden, welches klingend reimend mit dem brachycatalectischen gleiche Dauer erhielt. Z. B. ir muoter Uoten.

⏑ – ⏑ |–́́ ⏓ Λ $\overline{\Lambda}$

Man kann es catalectisch-brachycatalectisch nennen.

Die Tetrapodie zerfällt in zwei Dipodien. Man konnte ihr daher noch eine dritte Dipodie hinzufügen, und gelangte so zur Hexapodie. Sie erscheint zuerst bei Spervogel, einem Dichter, welchem man fremde Muster nicht nachweisen kann. Er gebraucht sie acatalectisch und catalectsich. Ihm folgten viele Dichter. Seltener wird sie brachycatalectisch angewandt. In dieser Form so wie in der catalectisch-brachycatalectischen vermuthe ich sie in Dietmars von Eist „slâvest du mîn vriedel.“

Später als die Hexapodie wird in die deutsche Lyrik die Dipodie als eigner Vers eingeführt, obgleich sie die Vermittelung zwischen dieser und der Tetrapodie gewährt. Es scheint sogar, dass sie erst romanischen Mustern nachgebildet worden ist, wenigstens finden wir diese bei den Franzosen beliebte Zeile zuerst bei Friedrich von Hûsen. Aber ein neues Princip liegt nicht in ihr.

In den bis dahin genannten Colen hat die deutsche Dichtung aus sehr geringen Mitteln einen Formenreichthum entwickelt, der so bedeutend ist, dass auch die spätern mitteldeutschen Dichter in vielen ihrer Gedichte sich ausschliesslich dieser deutschen Cola bedienten. (Z. B. Nibelungen, Gudrun, Walther, Rabenschlacht, Titurel, Lohengrin, Bernerweise, ferner Walthers v. d. V. Spruchtöne, Wilmanns 50, 51, 53, 54, 80, 81, 82, 85). Der romanische Einfluss, welcher sich am Ende des zwölften Jahrhunderts in der deutschen Poesie zeigt, berührt sowohl Inhalt als Form. In der Form macht er sich geltend nicht nur durch Häufung desselben Reimes und neue Reimbindungen, sondern auch durch Bildung von neuen Versarten. So erscheinen bei Friedrich v. Hûsen und Heinrich v. Veldegge in zweifellos tetrapodischen Systemen Verse mit vier betonten Sylben und zweisylbigem Reim. Wie werden nun diese in den Rhythmus gebracht? Man muss zuerst unterscheiden, ob der folgende Vers trochäisch oder jambisch anfängt. Z. B.:

Ez sint guotiu niuwe mâre,
Daz die vogel offenbâre.

Ich lobe got der sîner güete,
Daz er mir ie verlêch die sinne.

Im ersten Fall ist es leicht, da man jeder Sylbe nur ihre gewöhnliche Versdauer zu geben braucht. Dennoch sind diese Reime etwas ganz anderes als die vorherbesprochenen, die wir klingend nannten. Sie umfassen nur drei Moren, die klingenden fünf. Wir wollen sie, um sie von jenen zu unterscheiden, trochäische nennen. Grössere Schwierigkeiten bietet der andere

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Fall, da hier die beiden Reimsylben nur die Dauer einer einzigen Schlussarsis einnehmen können. Es muss also die letzte Arsis zu Gunsten der folgenden Kürze einen Theil ihrer Dauer verlieren, oder diese Kürze muss die sonst zwischen zwei Colen liegende Pause erfüllen. Solcher Reim hat demnach dieselbe Dauer, wie der stumpfe, und es ist daher unrichtig, ihn „klingend“ zu nennen. Viel besser nennt man ihn mit französischer Bezeichnung „weiblich,“ wie er ja auch den französischen zweisylbigen Reimen nachgebildet ist. Jambische Verse, wie die obigen, welche am Schluss eine Kürze mehr enthalten, als der Rhythmus erfordert, mögen hypercatalectisch heissen, und man kann im Schema die Natur dieser Kürze dadurch erkennen lassen, dass man ihr Zeichen dicht an das der Länge rückt. Z. B.:

⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –̋⏑

Analog mit den Tetrapodien wurden auch hypercatalectische Hexapodien und Dipodien gebildet.

Dass die moderne Aussprache der Schlussreime catalectischer jambischer Tetrapodien dieselbe wie die mittelalterliche ist, haben Simrock und Westphal (a. a. O. O.) nachgewiesen. Dagegen leugnet Westphal die eben angegebene Aussprache der weiblichen Reime in hypercatalectischen Tetrapodien. So sind ihm die Schiller'schen Balladen „Der Kampf mit dem Drachen,“ „Ring des Polycrates,“ „Kraniche des Ibycus“ aus catalectischen und brachycatalectischen Pentapodien gebildet. Dass aber unsere Dichter die neunsylbigen Jamben als Tetrapodien auffassen, beweist ihr häufiges Vorkommen in erzählenden Gedichten, welche in der Form die mittelalterlichen Reimpaare, allerdings mit freiem Reimbande, nachahmen sollen.

Abgesehn von der catalectisch-brachycatalectischen Form, zeigt die moderne Poesie die jambische Tetrapodie in derselben Mannigfaltigkeit wie die alte. Beispiele findet man bei Westphal. Die Dipodie erscheint in modernen Gedichten acatalectisch, catalectisch und hypercatalectisch. Brachycatalectisch kommt sie wohl kaum vor. Auch die andern Formen sind wegen ihrer Kürze nur selten. Die dipodische Hexapodie, acatalectisch gebraucht, war durch ihren ernsten und vollen Rhythmus eine besondere Zierde der mitteldeutschen Dichtung, und es ist sehr zu bedauern, dass die neuere Poesie sich ganz von ihr entwöhnt hat. Der Trimeter ist mit ihr nicht identisch, denn er gehört der absoluten Messung an und hat die Haupticten auf den ersten Arsen jeder Dipodie. Die catalectischen Formen sind ebenfalls jetzt selten. Denn zehn- und elfsylbige Jamben, mit fremden Zeilen unvermischt, werden meist als Pentapodien aufgefasst. Den drei Verspaaren:

„In allen guten Stunden
Erhöht von Lieb' und Wein.“

„Wenn heut ein Geist herniederstiege
Zugleich ein Sänger und ein Held.“

„Ihr nah't euch wieder schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.„

fehlt gleich viel, damit das erste Tetrapodien, das zweite Pentapodien, das dritte Hexapodien werde. Daher möchte es eigenthümlich erscheinen, dass die beiden ersten Paare als Tetrapodien, das dritte aber als Pentapodien gelesen werden. Für uns Deutsche ist aber von allen Rhythmen der natürlichste die Tetrapodie, künstlicher schon die Pentapodie, noch künstlicher die Hexapodie. Wo es daher die Sylben irgend gestatten, zwängen wir sie wie in ein Procrustes-Bette in die Tetrapodie, wo uns aber nur die Wahl zwischen Pentapodie und Hexapodie bleibt, da entscheiden wir uns für die erstere. — Wo dagegen elfsylbige Jamben mit entschiedenen Tetrapodien zu einem System verbunden sind, da pflegen wir sie als Hexapodien zu lesen, indem wir die Theilung nach Dipodien von diesen auch auf sie übertragen. (Goethes Nähe der Geliebten, Platens An einen Ultra)

β. Tripodien, Hexapodien. Unter den Gedichten Friedrichs v. Hûsen befinden sich zwei (In mînem troum ich sach, Deich von der guoten schiet), welche keine andere als dreimal gehobene Verse mit stumpfem Reim enthalten. Es sind dies die ältesten Beispiele deutscher Tripodien. Der Name des Verfassers lässt französische Muster vermuthen. In der That scheint bei den Franzosen früh neben dem achtsylbigen Vers der sechssylbige volksthümlich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gewesen zu sein. Als Beleg dient der älteste überlieferte Lai (le lai du corn. F. Wolf Ueber die lais etc., S. 174, 327). Friedrich v. H. fand nur wenige Nachahmer. Auch die neuere Lyrik hat Tripodien selten.

Ein Gedicht, welches aus lauter sechssylbigen Jamben besteht, wird am besten tripodisch vorgetragen, denn tetrapodisch könnte es leicht durch die vielen Pausen den Eindruck des Zerstückelten machen. Wenn aber den sechssylbigen Jamben auch siebensylbige beigemischt sind, so sind beide Arten im Allgemeinen gleichberechtigt. Denn bei beiden werden Sylben gegen ihre gewöhnliche Versdauer geändert, wie die Schemata zeigen:

tetrapodisch: ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑̄
⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧ ∧̄

tripodisch: ⏑ – ⏑ – ⏑ –⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –

Bei der erneuerten Nibelungenstrophe haben wir uns für die tetrapodische Messung in Rücksicht auf ihren zweifellos tetrapodischen Ursprung entschieden. Der Alexandriner dagegen ist aufzufassen als aus zwei Tripodien zusammen gesetzt, und hat folgendes Schema:

⏑ – ⏑ – ⏑ ´ | ⏑ – ⏑ – ⏑ ´´

oder ⏑ – ⏑ – ⏑ ´ | ⏑ – ⏑ – ⏑ ´´⏑

Hierfür spricht sowohl sein französischer Ursprung als auch der Umstand, dass er bei tetrapodischer Messung wegen der in der Mitte sich stets wiederholenden Pause misstönig wird, was bei tripodischer Messung durchaus nicht der Fall ist. Auf eine freiere Nachahmung des Alexandriners durch Walther v. d. V. (O wê war sint verschwunden alliu mîniu jâr) ist von mehreren Seiten aufmerksam gemacht. Bei ihr steht die Caesur nach der siebenten Sylbe, wodurch die zweite Hälfte trochäisch beginnt und der Vers eine grössere Beweglichkeit erhält.

⏑ – ⏑ – ⏑ ´ ⏑ | – ⏑ – ⏑ ´´

Endlich hat Westphal (a. a. O.) aus der modernen Poesie mehrere Beispiele catalectischer Tripodien zusammengestellt.

γ. Pentapodie. Zur Pentapodie ist der deutsche Minnegesang durch Nachahmung des französischen „vers commun“ gelangt. Diesen Vers haben die Franzosen durch Vereinigung des dipodischen Princips in den achtsylbigen Jamben mit dem tripodischen in den sechssylbigen gewonnen. Hierfür spricht wenigstens die Caesur nach der vierten Sylbe, welche sie in älterer Zeit streng beobachteten. Die Minnesänger machten sich von dieser Caesur frei, zeigten aber bei dem Gebrauch dieses Verses meist seinen romanischen Ursprung, indem sie bei zweisylbigem Reim ihn elfsylbig, also hypercatalectisch und nicht catalectisch gebrauchten und denselben Reim vielfach häuften. Friedrich v. H. ist auch hier wieder der erste der Neuerer. In späterer Zeit scheinen die Minne- und Meistersänger sich wieder von den pentapodischen Compositionen abgewandt zu haben.

In der neueren Zeit hat man sie von Neuem wieder eingeführt, als Nachahmungen des französischen „vers commun“ oder des englischen zehn- und italienischen elfsylbigen Verses, welche beide jenen zu ihrem Vorbilde haben. Jetzt hat sich der fünffüssige Jambus, wie kein anderer Vers, in allen Gattungen der Poesie ein Feld erworben. Den fremden Ursprung zeigt er aber immer noch, da man ihn nur in a- oder hypercatalectischer, fast nie in catalectischer Form gebraucht.

B. **Trochäische Cola.** Die Provenzalen und Altfranzosen unterschieden vermöge des Sylbenzählens streng zwischen jambischen und trochäischen Versen. Durch die Einführung der neuen Kunst fand auch bei den Minnesängern dieser Unterschied Eingang, aber nicht sogleich und nur bei wenigen vollständig. Walther v. d. V., sagt K. Bartsch, zeigt sich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auch hier wieder auf der Höhe der Kunst. In neuerer Zeit war es bekanntlich Opitz' Verdienst, den verloren gegangenen Unterschied wieder herzustellen. Die Entstehung der einzelnen trochäischen Verse geht in der mittelalterlichen Poesie, eben weil man nicht immer Jamben und Trochäen von einander schied, mit den jambischen Hand in Hand, und wir dürfen dieselbe daher übergehn. In Betreff der modernen Poesie kann ich aber auf Westphal (a. a. O.) verweisen, der diesen Gegenstand ausführlich behandelt hat. Nur sei erwähnt, dass für die Tetrapodie die vier Formen vorkommen, die acatalectische, die catalectische, die brachycatalectische und die catalectisch-brachycatalectische.

– ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ″ ⏑ ´ ⏑ – ⏑ | ″ ⏑ Λ

– ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ″ Λ ´ ⏑ – ⏑ ″ Λ Λ̄ Λ

C. **Cola mit dreisylbigen Füssen.** Gedichte aus dreisylbigen Füssen kommen schon früh in der mitteldeutschen Poesie vor. Ihr Ursprung ist dunkel. In neuerer Zeit sollten sie anfänglich meist Nachahmungen antiker Dactylen und Anapäste sein, doch sind sie bei relativer Messung und gereimt von diesen verschieden, da sie dem Dreivierteltact angehören. In beiden Zeiten sind sie meist tetrapodisch und dipodisch. Ueberhaupt werden sie verhältnissmässig selten gebraucht.

Es wurde oben angegeben, dass das Colon eine ununterbrochene rhythmische Reihe darstellt, dass aber am Schluss desselben der Rhythmus im Allgemeinen durch eine Pause unterbrochen wird. Daher ist man bestrebt mit diesen Pausen die Einschnitte, welche der Inhalt mit sich bringt, zusammenfallen zu lassen. Wo dies nicht geschieht, da gehen scandirter Vers und recitirter auseinander, und man bedient sich, um diesen Gegensatz auszugleichen, wie K. Lehrs (N. J. f. Ph. 81, 527) angiebt, beim Vortrage der Modulation: „Wir wenden in Prosa diese Modulation an, wenn wir einen Satz zu erkennen geben, als Vordersatz (im rhetorischen Sinne), bei dem wir zu seinem Abschluss in ein Ganzes jedenfalls noch eines zweiten Gliedes gewärtig sein sollen:

Wenden wir uns zu den Pflanzen!

Wenden wir uns zu den Pflanzen, so wird unsere Behauptung noch auffallender bestätigt.

Ein Hinaufgehn mit der Stimme auf der Länge und ein Zurückschleifen auf der angeschlossenen Kürze oder Thesis, oder wenn diese nicht vorhanden, noch auf der ordentlichen Länge selbst. Diese Modulation wird bei Versen angewendet, um die rhythmischen Glieder als ein Ganzes («nämlich dem Inhalte nach») erkennbar zu machen, selbst — denn man ist auf idealem Gebiete der Kunst — wider den Sinnverhalt und wider die Gliederung, welche man bei prosaischem Lesen anwenden würde«. Sie besteht darin, dass man bei dem letzten Worte des vorangehenden Colons die Stimme etwas aufsteigen lässt, während man zugleich die Retardation des Rhythmus, welche mit dem Colonschluss meist verbunden ist, nicht durch eine Pause, sondern durch Dehnung der Sylben möglichst hervorbringt.

Sieh, dann schreitet majestätisch durch die Wüste die Giraffe,
Dass mit der Lagunen trüben Fluthen sie die heisse, schlaffe
Zunge kühle; etc.

Auch das Umgekehrte geschieht häufig, dass nämlich der Inhalt eine Pause verlangt, wo das Colon nicht schliesst. In diesem Falle hält man die Pause wie in prosaischer Rede. Es ist dies nicht eine Verzögerung im Rhythmus, wie sie etwa der Colonschluss mit sich bringt, sondern geradezu eine Unterbrechung. Der Zuhörer wird hierdurch in seinem rhythmischen Gefühl nicht beleidigt, weil er, wie Westphal ausführt, in der Phantasie sich von dem Declamator leiten lässt und vollständig Schritt mit ihm hält, und daher auch alle solche Unterbrechungen mit ihm mitmacht.

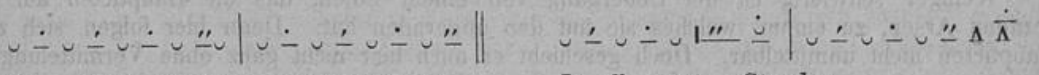
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

§ 6. **Periode.** Wie wir sahn, dass die längeren Cola, die Pentapodie und Hexapodie, aus kleineren zusammengesetzt sind, so entstehn auch noch grössere Reihen durch die Vereinigung mehrerer Cola. Solche Reihen wollen wir Perioden oder Sätze nennen. Die Periode unterscheidet sich also nur durch ihre Ausdehnung von dem Colon. Aber eben diese Ausdehnung bringt es mit sich, wenn der Zuhörer den Rhythmus übersehn soll, dass ein einziger Hauptictus ihr nicht mehr genügt. Und aus demselben Grunde finden zwischen den Abschnitten jene rhythmischen Pausen statt, von denen oben gesprochen worden. Doch geschieht beides nicht immer auf dieselbe Weise. Wo das erste Colon ungereimt ist, wird sein Hauptictus schwächer als der des zweiten, und beide sind enger mit einander verbunden, wie wir dies bei dem Beispiel der Goethe'schen und Kerner'schen Strophe sahn. Noch unselbständiger erscheint das erste Colon, wo auch die Pause zwischen beiden zum Theil unterdrückt wird, wie z. B. in folgenden Versen:

Muthig stand an Persien's Grenzen Rom's erprobtes Heer im Feld,
Carus sass in seinem Zelte, der den Purpur trug, ein Held.

Die Anzahl der Cola, aus welchen eine Periode besteht, ist verschieden, am häufigsten sind es zwei, doch kommen auch drei und mehr vor. Hiernach kann sie also sein dicolisch, tricolisch, tetracolisch u. s. f. Eine Grenze ist hier wie bei der Fusszahl darin gegeben, dass die Uebersichtlichkeit nicht überschritten werden darf. — Sind die Cola, welche eine Periode zusammensetzen, metrisch vollkommen gleich, so kann der Rhythmus des zweiten leicht als eine Wiederholung, nicht als ein Fortschritt für den Rhythmus des ersten angesehn werden, und es erscheint die Einheit weniger gewahrt, als wenn dies nicht der Fall ist. Die deutsche Poesie sucht daher meist ungleiche Cola mit einander zu verbinden.

Da wir sahn, dass die Periode ein über eine grössere Anzahl von Füssen ausgedehntes Colon ist, so gelten für ihren inneren Bau dieselben Bestimmungen wie in jenem. So in Betreff der Stellung der Haupticten. Diese müssen nach einem Gesetz übersichtlich geordnet sein, und vor allem dürfen nicht, wenn Härte vermieden werden soll, zwei solcher Icten unmittelbar auf einander folgen. Wir wollen dies bei den dipodischen Compositionen näher betrachten. Ist in den Colen, aus welchen die Periode gebildet wird, die Anzahl der betonten Arsen in beiden gerade oder in beiden ungerade, so macht sich die regelmässige Anordnung der Haupticten ganz von selber, indem jedes Colon in der Weise, wie oben festgestellt worden, sich gliedert. In ersterem Fall haben alle Dipodien ihre Haupticten auf der zweiten Arsis, in letzterem auf der ersten. Aber nirgends wird der rhythmische Fluss gestört. Beides ist aus den folgenden Schematen ersichtlich, in denen die gewöhnlichen Icten durch Punkte, die grösseren und kleineren Haupticten durch zwei und einen Accent angedeutet sind.



Wenn heut ein Geist herniederstiege,
Zugleich ein Sänger und ein Held,

In allen guten Stunden,
Erhöht von Lieb' und Wein.

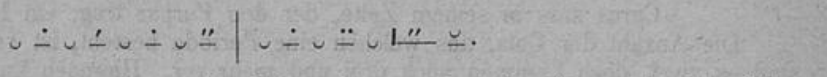
Anders aber ist es, wenn das eine Colon eine gerade, das andere eine ungerade Anzahl von betonten Arsen enthält, wenn also Cola des ersten und des letzten Beispiels zu einer Periode vereinigt werden. In solchen Fällen findet alle Mal ein Rhythmenwechsel statt, indem in dem einen Colon die ersten Arsen jeder Dipodie, im andern die letzten den Hauptictus tragen. z. B.:

Lenore fuhr um's Morgenroth
Empor aus schweren Träumen.

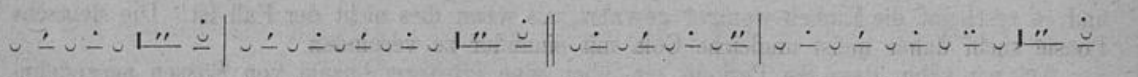
Hie hat die Mär' ein Ende.
Das ist der Nibelungen Noth.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Perioden, in denen das zweite Colon verkürzt ist, gehören im Deutschen zu den häufigsten, und dennoch ist es nicht leicht, sie wohlklingend zu declamiren. Wollte man nämlich, um den häufigen Rhythmenwechsel zu vermeiden, beide Cola nach demselben Rhythmus sprechen, so könnte man entweder das zweite oder das erste als maassgebend ansehn. Aber in beiden Fällen bekommt der Vers einen klappernden Klang, indem der Reim ohne Hauptictus denselben unangenehmen Eindruck macht, den wir beim Gleichklang in prosaischer Rede empfinden. Dennoch werden solche Verse, wenn nicht Härten eintreten sollen, auch nicht genau mit den Icten gesprochen, wie sie das obige Schema angiebt. Vielmehr muss, und darin liegt zum Theil die Kunst des Declamirens, der Uebergang aus einem Rhythmus zum andern möglichst gemildert werden. Dies geschieht, indem man die erste Arsis, die eigentlich den schwächeren Hauptictus haben müsste, nicht hervorhebt, bei der zweiten eine geringe Steigerung eintreten lässt und nun die dritte durch den Hauptictus kräftig hervorhebt. Auf diese Weise wird in Bezug auf die Icten der zweite Vers der Tripodie verwandt.



Aehnlich ist das Verfahren, wenn das zweite Colon eine catalectische Hexapodie ist. Hier beginnt man den Uebergang zum neuen Rhythmus in ihrer Mitte und legt einen Hauptictus auf die zweite Arsis, so dass sie der Pentapodie sich nähert. Ohne Rhythmenwechsel würde sie die Haupticten auf allen ungeraden Arsen haben.

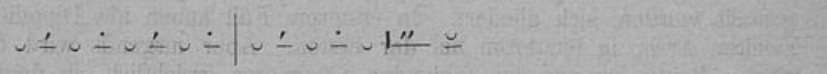


Gefangen ward da Hartmut
Von Herwig und von allen seinen Mannen.

Den Samen edler Lehre trägt
Ein Sturmwind Gottes übers Reich der Manen.

Anders ist es, wenn das erste Colon keinen Reim hat. Denn da in diesem Fall für die letzte Arsis kein Hauptictus nöthig ist, so ist auch kein Rhythmenwechsel geboten. Nachfolgende Verse würden am besten nach dem beigegebenen Schema zu lesen sein.

Wie mancher dünkt sich Virtuos und schlägt gewalt'ge Triller,
Der nur als leere Phrase drischt, was Goethe sprach und Schiller.



Will man bei solchem Maass in der Mitte reimen und doch den Rhythmenwechsel vermeiden, so empfehlen sich dreisylbige Reime, wie „lächelte — fächelte.“

Weniger schwierig ist der Uebergang von einem Colon, das die Haupticten auf den geraden Arsen, zu einem, welches sie auf den ungeraden hat. Denn hier folgen sich zwei Haupticten nicht unmittelbar. Doch geschieht er auch hier nicht ganz ohne Vermittelung.

Eine andere Art, eine Periode aus wesentlich verschiedenen Gliedern zu bilden, besteht darin, dass man Trochäen und Jamben mit einander vermischt. Dieser Gebrauch ist in neuerer Zeit selten. Hier ein Beispiel von Goethe:

Seid ihr Geister wo ich bin,
So zeigt's in diesen Stunden.

König und die Königin
Sie sind auf's Neu verbunden.

Dagegen haben auch hierin die Minnesinger ihren Sinn für Formenschönheit bewährt, da sie, sobald sie sich einmal des Unterschieds zwischen beiden Rhythmen bewusst waren, häufig dieselben auch zu einer Periode verbanden. Bei diesen Verbindungen scheinen verschiedene Principien gewaltet zu haben. Häufig ist als Grund anzusehn, dass man den Wechsel

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von Arsis- und Thesissylben nicht hat unterbrechen wollen. (Walther v. d. V. Willmanns 9, 11, 12, 26, 38, 39, 41, 51, 67.) z. B. 51.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊢— ⏓ ||

In anderen Perioden erscheint die Absicht, den Versen mit männlichem und weiblichem Reim die gleiche Sylbenanzahl zu geben (16, 17). z. B.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||

In noch anderen Fällen lässt der Grund sich nicht so deutlich erkennen (22, 30, 32, 46). Jedenfalls ist es zu bedauern, dass der heutigen Kunst dieser Gebrauch abhanden gekommen ist, da man durch ihn mit geringen Mitteln eine grosse Mannigfaltigkeit in den rhythmischen Compositionen hervorbringen kann.

§ 7. **System.** Fuss und Colon oder Periode (letztere ist ja nur ein erweitertes Colon) sind für die Darstellung des Rhythmus durch die Sprache nothwendig. Von dieser gemeinschaftlichen Grundlage aus theilen sich die poetischen Compositionen in zwei Geschlechter, die wir als die des epischen und des lyrischen Styles bezeichnen wollen. Warum ich gerade diese Namen gewählt habe, oder weshalb das eine besonders für das Epos, das andre für die Lyrik sich eignet, kann ich hier nicht ausführen.

Bei dem epischen Styl kommen nur die Bildungsgesetze, welche bis dahin besprochen worden, zur Anwendung. Hier findet zwischen den rhythmischen Einheiten, zwischen Fuss und Fuss, zwischen Colon und Colon nur der Zusammenhang statt, dass beide die Theile einer nächst höheren Einheit sind, des Colons, resp. der Periode. Der Fuss ist zu kurz, um einen in sich vollendeten Rhythmus darzustellen, und so ist man zum Colon übergegangen. Wo auch das Colon mit seiner Ausdehnung dem darzustellenden Rhythmus noch nicht genügt, bildet man die Periode. Die Periode, und ebenso jedes Colon, wenn nach solchen das Gedicht gegliedert wird, bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes, das weder in seiner Gesammtheit noch auch etwa durch einzelne seiner Theile mit einer anderen Periode in irgend welcher Beziehung steht. Vielmehr giebt sie, ob sie allein das Gedicht ausmacht, oder ob ihr noch andere gleichartige folgen, den Rhythmus vollständig, und für diesen sind alle ihr folgenden Verse ohne Bedeutung. Denn diese bringen nichts als eine Wiederholung und regeln nur in gleicher Weise den Redestrom, der in prosaischer Sprache regellos auf- und abwogt.

Dagegen tritt bei dem lyrischen Styl ein neues Prinzip auf, die Responsion. Durch dieselbe werden zwei Cola, zuweilen auch mehr, ganz davon abgesehn, ob sie derselben oder verschiedenen Perioden angehören, in solche Beziehung zu einander gesetzt, dass das eine erst durch das andre, welches seinen Rhythmus wiedergiebt, zu seiner vollständigen Bedeutung gelangt. Sie ist etwas ganz anderes, als die Wiederholung, von der eben bei dem epischen Styl gesprochen wurde. Denn jene ist, wie wir sahn, nicht nothwendig. Bei dieser dagegen verhalten sich, wenn ein Bild gestattet ist, die entsprechenden Cola wie Antwort zur Frage, wie ein Echo, das auf unsern Ruf zurückklingt. Durch die Responsion hat der Zuhörer nicht allein den Genuss, welchen der Rhythmus seinem äusseren Sinn gewährt, sondern er empfindet auch den Reiz, welchen in seiner Seele zuerst die Erwartung, dann die Erscheinung des Erwarteten erregt. Folgende Strophe diene als Beispiel:

Mütter, die ihr euch erquickt
An der Kinder theuren Zügen,
Und mit ahnendem Vergnügen
Vieles Künft'ge drin erblickt.

Sie zerfällt in zwei dicolische Perioden. Die erste Periode ist in sich nicht selbständig, sondern jedes Colon in ihr verlangt noch ein anderes zum Abschluss, und findet dieses in der zweiten der Art, dass die Responsion das erste mit dem vierten, das zweite mit dem dritten bindet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wir kommen zunächst zu der Frage, welche Mittel haben wir, um die gegenseitig sich respondirenden Cola anzuzeigen und sie auch als solche vorzutragen. Die Responsion ist nicht blos der deutschen Lyrik eigenthümlich, vielmehr scheint sie in jeder rhythmischen Poesie aufzutreten. Rossbach giebt (griechische Rhythmik) als Beispiel für die Gliederung antiker Chorgesänge eine Strophe aus den Fröschen des Aristophanes Sie zerfällt nach folgendem Schema in Dipodien, Tripodien und Tetrapodien, welche sich auf die durch Bogen angedeutete Weise entsprechen:

2 4 3 4 2 3 2 || 3 2 2 4 2 2 3 4 2 ||

Damit der Hörer, führt Rossbach aus, die richtigen Cola in Gedanken sich entsprechen lassen konnte, wurde sein rhythmisches Gefühl durch musikalischen Vortrag und begleitenden Tanz unterstützt, welche beide dem metrischen Bau Rechnung trugen. — Uns aber stehn diese Mittel nicht mehr zu Gebote, seit sich die Trennung zwischen der Poesie und ihren Schwesterkünsten vollzogen hat. Wir würden daher bei dem meist gleichen Fluss unserer jambischen und trochäischen Verse eine poetische Composition von grösserer Ausdehnung nicht überblicken und somit nicht geniessen können, wenn nicht die moderne Poesie diesen äusseren Verlust aus sich selber ersetzt hätte. Ich meine den Reim, der den Vortragenden sowohl als die Zuhörer in dem Labyrinth sich häufender Verse als ein bunter Ariadnefaden den richtigen Weg leitet. Und dies ist der zweite Zweck des Reimes, er soll uns die respondirenden Cola anzeigen. Man hat gesagt, dass der Reim ein musikalisches Element in der Poesie sei. Dies ist er auch insofern, als er eine Aufgabe löst, welche sonst der Musik zufiel. Wenn Musik und Poesie, die in antiker Zeit so eng mit einander verbunden waren, in moderner sich unabhängig gegenüber stehn, so hat dies allerdings einen Grund in der grösseren Ausbildung der Musik, wodurch diese Zwecke verfolgt, die für die Poesie nicht erreichbar sind; nicht minder aber liegt dies in der Poesie begründet, für welche durch Erfindung des Reimes die Musik entbehrlich geworden ist

Der Reim also bezeichnet diejenigen Cola, die mit einander respondiren sollen. Sache des Declamators ist es nun, der Responsion Rechnung zu tragen. Hierzu aber genügt nicht immer die einfache Vortragsweise des epischen Gedichtes, welche nur den Rhythmus des einzelnen Verses berücksichtigt. Es muss in die lyrischen Verse eine Art Melodie gelegt werden. Auch Lehrs hält das Wort Melodie (N. J. f. Ph. 81. S. 527) für die Metrik für unentbehrlich und bezeichnet (C. Bl. 17. 1872) die Declamation als eine Uebergangsstufe von der gewöhnlichen Rede zum Gesang. Damit nun der Hörer bei den respondirenden Colen verwandten Eindruck empfinde, dazu stehn nicht immer dieselben Mittel zu Gebote. In solchen Gedichten, in welchen die Cola durch Länge und inneren Bau sich unterscheiden, macht es sich fast von selbst. Eine Sprache, welche für stumpfe, klingende und weibliche Reime in gleicher Weise geübt ist, welche sich an den Gebrauch catalectischer und brachycatalectischer Cola, sowie an die Vermischung von Versen verschiedener Länge gewöhnt hat, ist zur Darstellung poetischer Compositionen viel geeigneter als eine, welche dieser Mannigfaltigkeiten ermangelt. In dieser Beziehung werden trotz aller Schönheit ihrer Reimbindungen die romanischen Strophen, welche die neuere deutsche Poesie aufgenommen hat, von dem vorzüglichsten, was der deutsche Minnegesang geleistet, bei Weitem übertroffen.

Haben wir aber ein Gedicht aus lauter metrisch gleichen Versen, so stellt sich uns die Aufgabe schwieriger. Sylbendauer und Wechsel der Lautstärke dienen für den Rhythmus jedes einzelnen Colons, Wechsel der Tonhöhe wird von der sinngemässen Betonung in Anspruch genommen. Da bleibt zur Darstellung der gleichen Melodie allerdings nur wenig übrig: die allgemein höhere oder tiefere Lage der Stimme, die allgemein stärkere oder schwächere Aussprache, eine leise Vibration, durch welche wir den Worten eine besondere

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Klangfarbe ertheilen. Es ist wohl möglich, dass der Declamator, der Responsion der Verse sich bewusst, unbewusst von derartigen Mitteln Gebrauch macht. Diese Mittel jedoch reichen nur hin die Gleichheit der Melodien anzudeuten, nicht sie wirklich auszuprägen, und vieles muss der Declamator der Phantasie des Zuhörers überlassen. Aber ohne Phantasie hat überhanpt noch nie Jemand ein Kunstwerk verstanden.

Weil man nicht blos die Reimworte, sondern die ganzen Cola auf einander bezieht, so pflegt man im Allgemeinen die beiden reimenden Cola auch metrisch einander gleich zu machen. Viel seltener kommt es vor, dass metrisch ungleiche Verse zusammen reimen. In solchen Fällen soll das zweite Colon die Melodie des ersten nicht vollständig wiedergeben, sondern gleichsam eine Variation, in welcher diese zusammengedrängt oder ausgeführt wird. Zwischen solchen metrisch ungleichen Versen herrscht dann meist noch eine gewisse Verwandtschaft. So reimt man gern Dipodien und Tetrapodien, oder Tetrapodien und Hexapodien, acatalectisch oder catalectisch, ferner Pentapodien und Tripodien. Seltener ist der Fall, bei welchem das eine Colon eine ungerade, das andere eine gerade Anzahl von Hebungen hat, wie der Schluss der Nibelungenstrophe, der man daher auch eine gewisse, wenn auch nicht unangenehme, Härte kaum absprechen kann. Dass sich die Responsion in der That auf die ganzen Cola erstreckt, geht daraus hervor, dass eine Strophe um so leichteren Fluss hat, jemehr die durch den Reim bedingten Beziehungen durch metrische Gleichheit der bezogenen Glieder unterstützt wird, dass andererseits der Eindruck bis zum Widerwärtigen sich steigern kann, sobald Reim und Metrum in Conflict gerathen. Untersuchen wir in dieser Hinsicht die verschiedenen Fälle, welche für zwei Reimpaare stattfinden können.

Der günstigste Fall ist, wenn je zwei durch den Reim verbundene Zeilen auch metrisch einander gleich, dagegen von denen des anderen Reimes metrisch verschieden sind. Dann sind alle drei Arten der Reimstellung angenehm: a a b b, a b a b, a b b a.

Weg ist alles, was du liebtest,
Weg, warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleiss und deine Ruh —
Ach wie kamst du nur dazu.

Priams Veste war gesunken,
Troja lag in Schutt und Staub,
Und die Griechen, siegestrunken,
Reichbeladen mit dem Raub, —

Stimmet an die frohen Lieder!
Denn dem väterlichen Heerd
Sind die Schiffe zugekehrt,
Und zur Heimath geht es wieder.

Dasselbe ist der Fall, wenn alle vier Zeilen metrisch gleich sind, da die Phantasie von allen metrischen Verhältnissen unabhängig, sich ganz von den Reimen leiten lassen kann.

Seid gegrüsst mit Frühlingswonne,
Blauer Himmel, goldne Sonne!
Drüben auch aus Gartenhallen
Hör' ich frohe Saiten schallen.

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.

Willst Du lauen Aether trinken
Auf dem hohen Götterpferde,
Wie Bellerophon zur Erde
Bebst du nicht herabzusinken?

Aehnliches findet statt, wenn alle Zeilen metrisch ungleich sind. Auch hier ist jede Reimstellung gestattet. Während aber derartige Bildungen im Mittelalter nicht selten waren, hat sie die moderne Poesie kaum. In der That haben sie etwas Schwerfälliges. Zwar findet in ihnen kein Widerstreit zwischen Reim und Metrum statt, aber der Wechsel der verschiedenartigen Zeilen nimmt unsere Aufmerksamkeit so in Anspruch, dass ihr die Reimbindung beinahe völlig entgeht.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Slâfest du mîn friedel?
wan wecket unsich leider schiere.
ein vogelîn so wol getân,
daz ist der linden an daz zwî gegân.

Tugent und reine minne
swer die suochen wil
der sol komen in unser lant: da ist wünne vil:
lange müsse ich leben darinne.

oder dennoch mêre,
wande si der Küniginne hêre

die zuo den gesten ritn
heten vlîzeclîch gebitn.

Leichter wird schon die Strophe, wenn wenigstens in einem Paar metrische Gleichheit herrscht, besonders wenn zu diesen das erste Colon der zweiten Periode gehört. Dieser Fall unterscheidet sich dann kaum von dem ersten, indem gleich anfangs durch Reim und Metrum die Beziehungen so entschieden klar gelegt werden, dass die spätere Ungleichheit keinen Irrthum mehr hervorbringen kann.

Wer wagt es Rittersmann oder Knapp
Zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldenen Becher werf' ich hinab,
Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.

Daz ich die getiuret hân
und mit lobe gekroenet,
diu mich wider hoenet,
frowe Minne, daz sî iu getân.

Sind endlich je zwei Verse gleich, binden aber die Reime die ungleichen, so findet nur noch bei der gepaarten Reimstellung ein angenehmer Eindruck statt. Bei dieser bildet nämlich jedes Paar für sich ein Ganzes und steht mit dem andern in keiner weiteren Beziehung:

Der Dänen Schwerter drängen Schwedens Heer
Zum wilden Meer.
Die Wagen klirren fern, es blinkt der Stahl
Im Mondenstrahl.

Jede andere Reimstellung setzt sich in diesem Falle mit dem Metrum in Widerspruch und bringt die Phantasie in Verwirrung, die nun nicht weiss, wem von beiden sie folgen soll.

Swer hie enpfâhet sigelôsen teil,
daz ist mîn ger,
daz wîd' unt seil
im schaffe balde ein hâher morgen her.

Hin ist alle meine Kraft,
Alt und schwach bin ich.
Wenig nur erquicket mich
Scherz und Rebensaft.

An dieser Stelle sei es gestattet, noch einmal auf die Verse antiken Maasses zurückzukommen. Wir sahn oben, dass der Reim ihnen deswegen nicht zuträglich ist, weil er den Hauptictus des Einzelverses verschiebt. Aber noch schädlicher wirkt in vielen Fällen auf diese Maasse der Reim durch seine zweite, eben besprochene Eigenschaft, indem er nämlich oft ganz andere Cola in Responsion setzt und also der Melodie nach gleich zu machen sucht, als es nach ihrem metrischen Bau geschehn müsste. In der alcäischen Strophe besteht z. B. jeder der beiden ersten, einander gleichen Verse aus einem jambischen und einem logaödischen Theil, der dritte Vers führt die Melodie des jambischen Theils, der vierte des logaödischen weiter aus (K. Lehrs). Wollte man dieser Gliederung durch den Reim Rechnung tragen, so müsste man den ersten, zweiten und vierten Vers mit einander binden, während der dritte ebenso wie die jambischen Theile der beiden ersten Verse reimlos bleiben müsste. Diese Reimbindung ist aber unmöglich, da die beiden ersten Verse mit der Arsis schliessen, der vierte aber mit der Thesis. Wir sehn ferner, wie verkehrt es ist, wenn man, durch die trochäischen Schlüsse der beiden letzten Zeilen verleitet, dieselben mit einander reimt. Aehnliche Widersprüche zwischen der Responsion, welche durch das Metrum und der, welche durch den Reim bedingt wird, zeigen die andern gereimten Odenstrophen. So hat die Sapphische Ode dem Metrum nach das Schema aaab, dem Reim nach aabb. Beispiele derartiger Missbildungen findet man in Gottschalls Gedichten.

In der lyrischen Poesie wird eben wegen der Responsion unsere Aufmerksamkeit auf die Form in viel erhöhterem Maasse in Anspruch genommen als in der epischen, wo dies Gesetz

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nicht gilt. Denn es ist eines Theils nothwendig, dass der Zuhörer bei einem jeden Colon sich bewusst ist, welchem dasselbe respondirt, andern Theils, wenn sein Genuss vollständig sein soll, dass er auch das Gesetz, nach welchem sich die respondirenden Cola folgen, übersieht. Daher bedarf er da, wo die Responsion in sich abschliesst, wo jedem der vorangehenden Cola entsprochen worden ist, eines Ruhepunktes, um sich nach dem empfundenen Eindruck von Neuem zu sammeln. Durch diese Ruhepunkte werden nun Abschnitte bestimmt, die wir, als eine neue Art rhythmischer Einheiten, Systeme nennen wollen, oder mit einem Kunstausdruck der Meistersänger Gebände. Das System umfasst also eine Reihe von Colen, welche, soweit überhaupt Responsion stattfindet, unter einander respondiren. Da am Ende des Systems auch der Sinn der Art abschliessen soll, dass wir im Stande sind, dort eine Pause eintreten zu lassen, so sind für seine Ausdehnung nach beiden Seiten hin gewisse Grenzen gegeben. In den meisten Fällen umfasst es zwei Perioden. Wo es bis auf vier erweitert worden ist, zerfällt es meist, wie die Quartette des Sonetts (abba, abba) oder die Siciliane (abab, abab) in zwei Unter-Systeme, von geringerer Selbständigkeit.

Responsion mit einem Colon ausserhalb des Systems findet im Allgemeinen nicht statt. Doch ist sie in solchen Fällen anzunehmen, wo der erste Theil einer Strophe durch Reimbindung in sich vollständig abgeschlossen ist, und der zweite, welcher im Uebrigen neue Reime bringt, einen Vers mit einem Paar des ersten reimt. Es tritt hier also allemal ein mehrfacher Reim ein. Den Reim, welcher auf diese Weise den zweiten Theil mit dem ersten verknüpft, kann man einen übergreifenden nennen. Er steht fast immer zum Schluss oder zum Anfang der zweiten Versgruppe. Im ersteren Fall verliert diese bedeutend an Selbständigkeit, da gerade der Vers, auf welchen man seiner Stellung wegen das meiste Gewicht legt, auf das Vorhergehende zurückweist. Im andern Fall dagegen bildet er nur den Uebergang zum zweiten System und beeinträchtigt weiter nicht dessen freie Entwickelung. Von beiden Arten machten die Minnesänger Gebrauch (Walther 5, 41, 42, 55. — 20, 26 30, 93). Auch die Neueren wenden sie an.

Arion war der Töne Meister,
Die Zither lebt' in seiner Hand,
Damit ergötzt' er alle Geister,
Und gern empfieng ihn jedes Land.
Er schiffte goldbeladen
Jetzt von Tarents Gestaden.
Zum schönen Hellas hingewandt.

Und wieder fühlt' ich schirmend mich umwallen
Des Geists Gewand, mit dem er mich umwunden
Und fort mich trug auf rastlos eil'gen Schwingen!
Schon war das feste Land dem Blick entschwunden,
Und keine Stimme hörte man mehr schallen
Und keinen Laut ins Leben mehr erklingen.
Die Einsamkeit durchdringen
Kann nur der traurig gleiche Schlag der Wellen,
Die wild aufrauschend bald der Tiefe Schrecken,
Abgründe graunvoll auf dem Blicke decken,
Bald wieder hoch wie dunkle Berge schwellen
Und gleich dem Bild furchtbarer Ewigkeiten
Unruh und Angst in banger Brust verbreiten.

Die einfachste Art der Responsion zeigt sich im Reimpaare, nächst diesem da, wo drei oder mehr sich folgender Verse alle denselben Reim tragen.

„Mutter, Mutter, lass mich gehen,
Jagen nach des Berges Höhen!“

Sie gieng in Gold und Seide,
Mit Blumen und Geschmeide,
Das ward zu grossem Leide.

An die Reimpaare schliessen sich solche Perioden an, in welchen den beiden durch den Reim gebundenen Zeilen eine dritte ungereimte hinzugefügt wird. Die deutschen Minnesänger setzten diesen Vers, welchen sie einen Waisen nannten, gern in die Mitte, während er in alt-französischen Gedichten meist die letzte Stelle einnimmt. In letzterem Fall führt die Periode den Namen „vers coués“.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der sich mit manegen tugenden guot
gemachet al der werlte liep,
der mac wol hôhe tragen den muot.

Der König sprach's, der Page lief,
Der Knabe kam, der König rief:
Lasst mir herein den Alten.

Die bis dahin besprochenen Bildungen kann man sowohl wegen ihrer Kürze, als auch weil in ihnen nur Cola derselben Periode mit einander gebunden werden, wohl nicht Systeme nennen. Dagegen werden oft zwei, zuweilen auch drei Reimpaare zu einem System vereinigt. Hier müssen die erste und zweite, sowie die dritte und vierte Zeile gleiche, die Paare aber unter einander ungleiche Melodie haben. Daher tritt die Gliederung des Systems stärker hervor, wenn die Paare metrisch verschieden sind. Aber auch dann ist sie nur erst unvollkommen, weil sie ihren Grund nicht in der Form selber hat, sondern allein durch den Inhalt bedingt wird. Derartige Responsion wollen wir die gepaarte nennen. Hier folgen Beispiele:

Zur Schmiede gieng ein junger Held,
Er hatt' ein gutes Schwert bestellt.
Doch als er's wog in freier Hand,
Das Schwert er viel zu schwer erfand.

Sie war so sanft, sie war so gut,
Doch auch der Launen Uebermuth
Hätt' er geeifert zu erfüllen
Mit Freudigkeit um Gottes Willen.

Vollkommen wird ein System von zwei Perioden erst, wenn die Cola der einen denen der anderen respondiren. Aber die Responsion darf weder regellos, noch auch das Gesetz, nach welchem sie erfolgt, unübersichtlich sein. Der Hörende muss, noch ehe er das Reimwort vernimmt, den respondirenden Vers, wenigstens in den meisten Fällen, auf den richtigen bezogen haben, auch soll es ihm keine grosse Mühe kosten, um sich des Verses, an welchen angeklungen wird, zu erinnern. Diese Uebersichtlichkeit kann nun auf zwei Weisen hergestellt werden, indem nämlich die Cola der zweiten Periode entweder in derselben oder in entgegengesetzter Reihe sich folgen, wie diejenigen der ersten, denen sie respondiren. Hierdurch erhalten wir die gerade und die umgekehrte Responsion. Auf diese beiden und auf die gepaarte sind alle Arten der Responsion zurückzuführen.

Wir beginnen mit der geraden. Sie ist in der neueren deutschen Poesie die beliebteste. Meist vereinigt sie zwei dicolische Perioden zu einem System in der Weise, dass die respondirenden Cola dem Metrum nach bezüglich gleich sind und durch doppelte Reime mit einander gebunden werden. Selten findet in einem Paar metrische Ungleicheit statt, fast nie, wie schon oben bemerkt, in beiden. Dagegen fallen oft die Reime zwischen den vorderen Gliedern der beiden Perioden fort. Hierdurch wird zwar, wie ebenfalls schon besprochen, der Bau der einzelnen Perioden in Bezug auf ihre Haupticten geändert, aber die Gliederung des Systems wird dadurch nicht berührt, und die Beziehungen zwischen den Colen bleiben dieselben. Beispiele s. o. Auf dreigliedrige Perioden erstreckt sich jetzt die gerade Responsion fast nur in einer fremden Form, nämlich in den Terzetten des Sonetts:

Die Welle sprüht, und staunt zurück und weichet
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.
Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeichet;
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.

In der deutschen Poesie des Mittelalters hat sich die gerade Responsion ohne fremden Einfluss entwickelt. So erscheint sie in den Nibelungen, den Gedichten des Kürenbergers und Meinloh's, indem in diesen zwei Langzeilen oder dicolische Perioden mit einander reimen. Dass man auch selbständig dahin gelangte, wie die zweiten Halbzeilen der gleichen Beziehung gemäss auch die ersten mit einander zu binden, und auf diese Weise gekreuzte Reime zu bilden, muss aus den Binnenreimen geschlossen werden, welche einzeln in den genannten Gedichten erscheinen und nicht als ein Spiel des Zufalls angesehn werden können. Dagegen ist es möglich, dass die Uebertragung dieser Reimstellung auf drei Paare erst nach romanischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mustern erfolgte. Jedenfalls gewöhnte man sich bald auch hieran. Endlich hat die Ausbildung des deutschen Strophenbaues, welcher unter dem Namen der Dreitheiligkeit bekannt ist, wie wir unten sehn werden, zur Verallgemeinerung dieser Reimordnung auf noch mehr Cola, was dem Romanischen fremd zu sein scheint, sehr viel beigetragen. Jemehr in solchen Compositionen die respondirenden Cola von einander entfernt stehn, um so mehr mussten alle Mittel angewandt werden, um dem Hörer den Zusammenhang möglichst deutlich zu machen. Bei drei- und mehrgliedrigen Perioden gestatteten sich daher die Minnesinger nicht dieselben Freiheiten, durch welche sie den zweigliedrigen häufig einen eigenthümlichen Wechsel verliehn. Vielmehr scheinen sie bei ihnen metrische Gleichheit und vollständige Reimbindung zur Responsion durchaus für nothwendig gehalten zu haben.

Eine Verbindung der geraden Responsion mit der gepaarten entsteht, wenn zwei Perioden die oben als „vers coués“ bezeichnet wurden, dadurch zu einem System vereinigt werden, dass man die angehängten, sonst ungebundenen Zeilen mit einander reimt. Dadurch erhält man die verschränkte Reimstellung: aac, bbc. Wie die Reime angeben, haben die erste und zweite, sowie die vierte und fünfte unter einander gleiche Melodie, während den Paaren unter einander verschiedene zukommen. Dennoch findet in den meisten Fällen zwischen beiden Paaren trotz der ungleichen Reime eine gewisse Verwandtschaft statt, was daraus erhellt, dass mit wenigen Ausnahmen die Reimpaare unter einander metrisch gleich sind. Dagegen ist es nicht selten, dass in jedem Reimpaare die Glieder einander ungleich sind. Dasselbe gilt auch von den beiden angehängten Versen. An diesen Stellen kann Verschiedenheit eintreten, ohne das Band zwischen den einzelnen Zeilen zu lösen, weil dasselbe immer noch im Reim besteht. Bildet man aber die Paare metrisch ungleich, so ist in der Form nichts mehr vorhanden, was auf eine Beziehung zwischen ihnen schliessen lässt.

si lachent beide ein ander an,
daz edel gesteine wider den jungen süezen man:
die ougenweide sehent die fürsten gerne.
swer nû des rîches irre gê,
der schouwe wem der weise ob sîme nacken stê:
der stein ist aller fürsten leitesterne.

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Städt' und Felder,
Es schläft die ganze Welt.
Ihr aber, meine Sinnen,
Auf, auf ihr sollt beginnen,
Was eurem Schöpfer wohlgefällt.

Pfingsten war, das Fest der Freude,
Das da feiern Wald und Heide.
Hub der König an zu sprechen:
Auch aus den Hallen
Der alten Hofburg allen
Soll ein reicher Frühling brechen.

Das Geschlecht der verschränkten Responsion hat mannigfache Variationen. So können in jeder Periode statt zweier drei Verse durch gleiche Reime gebunden (aaac, bbbc, Kreuzlied Walthers v. d. V.), oder für ein Paar zwei gesetzt werden, (aabbc, ddeec, Die Jagd des Moguls von Strachwitz, Des Mädchens Klage von Schiller).

Eine andere Abart entsteht, wenn die Stellung der Cola, welche die beiden Perioden binden, verändert wird. (aca, bcb, und caa, cbb). Beide Arten sind sehr wenig im Gebrauch, und mit Recht, besonders die letztere. Denn wir legen bei einer Periode den stärksten Ton auf den letzten Reim. In solchen Compositionen sind demnach die beiden Perioden nur durch untergeordnete Reime mit einander gebunden, wodurch das Gefüge nicht deutlich genug wird. Die zweite Stellung findet man im zweiten Theil der Canzone von Zedlitz S. 21. d. Abh., die erste hat Uhland mehrmals im Sonett.

Geliebte, lass den strengen Ernst sich mildern
Und lächle zu den leichten Dichterträumen,
Dem unbewussten Spiel, den Schattenbildern!

Der Sänger ruhet schlummernd oft im Kühlen,
Indess die Harfe hänget unter Bäumen,
Und in den Saiten Lüfte säuselnd wühlen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Eine dritte Abart wird durch Hinzufügung eines neuen Verspaares bewirkt, welches die beiden Perioden mit einander bindet. Ungereimt macht es wohl nur in der ersten oder vorletzten Stelle einen angenehmen Eindruck (xaac, ybbc, Platen: der alte Gondolier. aabbxc, ddeeyc, Goethe: Beherzigung). Reimen dagegen beide Verse, so können sie jede einander entsprechende Stellung einnehmen. (daac, dbbc. Schatzgräber von Goethe; adac. bdbc. Nachgefühl von Goethe; aadc, bbdc; Frithjof-Sage, 6. übers. von Mohnike.) Eine Verbindung der zweiten mit dieser Abart würde Reimstellungen wie die folgende liefern: cdaa, cdbb. Aus den obigen Gründen sind auch diese unschön, doch findet man sie bei den Meistersängern.

Die gerade Responsion sowohl, als auch die verschränkte erfahren dadurch noch eine Erweiterung, dass man nicht zwei, sondern drei oder gar vier Perioden in gleicher Weise mit einander bindet, z. B. die Ottaverime (ab, ab, ab || cc), die Siciliane (ab, ab, ab, ab), Abgesang von Walthers Kreuzlied (aaac, bbbc, dddc), Nachgefühl von Goethe (adac, bdbc, edec).

Eine Vereinigung der geraden mit der verschränkten Responsion erscheint in solchen Systemen, in welchen das erste Colon einer der beiden Perioden verdoppelt wird. Wenn dies bei der ersten Periode stattfindet, so wird die zweite bei dem nun überraschend schnellen Schluss leicht den Eindruck der Unruhe oder der Härte hervorbringen, wogegen im andern Falle die Phantasie des Hörers, welche sich schon zur Ruhe neigte, von Neuem erregt und durch das lange Hinhalten mit gesteigerter Aufmerksamkeit den Schluss erwartet.

Herein, o du Guter, du Alter herein!
Hier unten im Saale da sind wir allein,
Wir wollen die Pforte verschliessen.
Die Mutter sie betet, der Vater im Hain
Ist gangen, die Wölfe zu schiessen.

Wohin ich geh' und schaue,
In Feld und Wald und Thal,
Von Berg hinab in die Aue:
Viel schöne, hohe Fraue,
Grüss' ich dich tausendmal.

Ganz besonders findet eine derartige Steigerung statt in Herweghs „Einst hat ein bessrer Mann gewagt", welches folgende Reimstellung hat: ab, aab, cccb.

Wir kommen nun zu der umgekehrten Responsion. Von der geraden unterscheidet sie sich dadurch wesentlich, dass bei jener nicht allein die einzelnen respondirenden Cola, sondern auch die beiden Perioden, aus denen das System besteht, als Ganze betrachtet, einander gleich sind, während dagegen bei ihr die Perioden vollständig verschiedene Gepräge haben. Wollte man daher ein System von gerader Responsion in Musik setzen, so könnte man, und dies geschieht in der That sehr häufig, die Melodie der ersten Periode einfach auf die zweite übertragen, wodurch dann natürlich auch je zwei entsprechende Verse vollständig gleiche Melodie bekommen würden. Ganz anders verhält es sich bei der umgekehrten Responsion. Von einer blossen Uebertragung der Melodie auf die zweite Periode kann selbstverständlich hier nicht die Rede sein. Aber auch das einzelne Colon kann man nicht mit dem respondirenden genau übereinstimmen lassen, ohne die Melodie der ganzen Periode zu zerstückeln. Denn um von einer Melodie zu einer andern zu gelangen, bedarf man eines vermittelnden Ueberganges, aber in unserm Falle geht man zu respondirenden Colen allemal von nicht respondirenden, also von solchen mit verschiedenen Melodien über, wodurch jene Vermittelung beidemal ebenfalls verschieden wird. Hier kann also der Musiker, wenn er dem poetischen Gefüge auch wirklich Rechnung tragen will, den respondirenden Colen niemals gleiche sondern nur ähnliche Melodien ertheilen. Dasselbe gilt nun auch für den Declamator. Nur mit schwachem Anklang ist er im Stande, den Forderungen der umgekehrten Responsion zu genügen, und muss noch viel mehr, als bei der geraden, der Phantasie des Hörers überlassen. Daher erscheint die umgekehrte Responsion viel weniger natürlich als die gerade. Sie ist erst das Ergebniss einer künstlerischen Reflexion. Bei uns ist sie nicht selbständig entstanden, sondern nach romanischen Vorbildern eingeführt worden. Friedrich von Hûsen scheint sie zuerst angewandt zu haben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wegen der Künstlichkeit, welche ihr zu Grunde liegt, kann sie weder so frei noch so mannigfaltig wie die gerade behandelt werden. So ist es bei ihr nicht erlaubt, dass die Reime eines Paares fehlen. Denn die innern, wie die äussern sind unentbehrlich, die innern, damit der Hörer gleich beim Anfang der zweiten Periode die Bindung erkenne, die äussern, damit das System einen ausgeprägten Schluss habe. Ferner verlangen wir jetzt metrische Gleichheit der respondirenden Cola, wenigstens der innern, welche den Character der Bindung anzeigen. Weniger streng war diese Forderung bei den Minnesingern. Doch hat Walther v. d. V. unter sechszehn solcher Bindungen neunmal Gleichheit der Innenglieder, und zweimal reimt er solche Verse, die er auch gern als Reimpaar bei der verschränkten Responsion mit einander bindet, nämlich den vier- und sechsfüssigen Jambus.

Für dreigliedrige Perioden ist diese Art der Bindung wenig gebräuchlich, weil die äussersten Glieder zu fern von einander stehn. Uhland wendet sie mehrmals im Sonett an.

Doch so verwirrte mich des Blickes Helle,
Und so geblendet blieb ich vor dem Bilde,
Dass lang' ich wie ein Trunkner musste wanken;
Und nun mit allem Streben der Gedanken,
So wie mit allem Suchen im Gefilde
Nicht mehr erforschen kann die theure Stelle.

Die umgekehrte Responsion wird zuweilen dadurch erweitert, dass dem System eine fünfte Reihe als Einleitung oder als Schluss, mit dem äussern oder dem innern Paare reimend, hinzugefügt wird. Hierdurch entstehen folgende Systeme: aabba; babba; abbaa; abbab. Zwei solche mit einander verbunden geben die spanische Decime.

An die umgekehrte Responsion schliessen sich noch zwei Arten an. Die eine besteht darin, dass zwei Systeme durch gleiche Reime zu einem einzigen dadurch vereinigt werden, dass die entsprechenden Zeilen in beiden die entgegengesetzten Stellen einnehmen. Diese Bindung wird in den Terzetten des Sonetts besonders geliebt.

Ich grüsse dort den Ocean, den blauen,
Und hier die Alpen, die im weiten Bogen
Auf die Laguneninsel niederschauen.

Und sieh! Da kam ein muth'ges Volk gezogen,
Palläste sich und Tempel sich zu bauen
Auf Eichenpfählen mitten in die Wogen.

Hierhin gehört auch die Reimstellung abab,baba, die man bei Friedrich von Hûsen und Heinrich von Veldegge antrifft. Auch die Spencerstanze ist dieser Bindung verwandt: abab, bcbc,c. Andere Modificationen, welche darauf beruhn, dass die beiden Untersysteme verschiedene Arten der Bindungen mit denselben Reimen haben, finden sich bei den genannten mitteldeutschen Dichtern und bei andern aus der Zeit, als das Princip der dreitheiligen Strophe noch nicht ausgebildet war.

Die andere Art ist die mesodische Gliederung, welche sich in den griechischen Chorgesängen findet, und von der oben ein Beispiel gegeben ist. Um das mittlere Colon sind die andern paarweise gruppirt, während ihm selbst ein letztes respondirt: abcbac. Bei dieser Bindung zerfällt das System nicht in zwei Perioden, und seine Einheit ist hier wie bei keiner andern Responsion gewahrt. In der Canzone von Zedlitz (S. 21) hat das erste System diese Reimstellung. Ein merkwürdiges Beispiel aus dem Mittelalter bietet uns Friedrich von Suonenburk.

Got, herre, âne anegenge Got,
und ie mer got âne ende,
drîvaltig und doch niht wan ein,
In dîner mâgen Kraft,
die schoene ob aller schoene schein
mit almehtiger hende.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

über elliu ding ist din gebot
mit voller meisterschaft.

Zwischen den genannten Bindungsarten können nun noch mannigfache Combinationen stattfinden, wozu ich einige Beispiele bringe. Goethe's „Schadenfreude“ zerfällt in zwei Cola und zwei Perioden, die umgekehrt respondiren, während die beiden Perioden für sich in gerader Responsion zu einander stehn. Man erhält dadurch folgendes Schema: a,bc,bc,a. Der Schlusstheil der Strophe des Zauberlehrlings besteht aus zwei Perioden mit gerader Responsion. Die zweite hat die sehr gewöhnliche Form von zwei vierfüssigen Colen. Die erste Periode aber zerlegt sich in eine Dipodie und eine dreigliedrige, aus Dipodien gebildete, nach Art der „vers coués“ gebundene Periode. Also:

a , bb c	a , c ‖
2 22 2	4 4 ‖

In des Papillons Gestalt,
Flattr' ich nach den letzten Zügen,
Zu den vielgeliebten Stellen,
Zeugen himmlischer Vergnügen,
Ueber Wiesen, an die Quellen,
Um den Hügel, durch den Wald.

Walle! walle
Manche Strecke,
Dass, zum Zwecke,
Wasser fliesse,
Und mit reichem vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergiesse.

§. 8. **Strophe.** Die Strophe ist die grösste Einheit der lyrischen Formen. Sie bildet in jeder Beziehung ein vollständiges Ganzes. Bei ihr findet nicht blos, wie am Schluss der bis dahin besprochenen Compositionen, bei der Periode und dem System, ein Ruhepunkt in der Melodie statt, vielmehr gelangt diese hier zu ihrem Ende. Daher herrscht zwischen den Strophen einer lyrischen Composition kein anderes Verhältniss, wie zwischen den Perioden einer epischen, nämlich das der einfachen Wiederholung, und es ist vollständig gleichgültig für das Verständniss einer Strophe in formaler Hinsicht, ob ihr noch mehrere Strophen folgen oder nicht. Aus demselben Grunde sind die Pausen zwischen sich folgenden Strophen ganz anderer Natur als zwischen Perioden oder Systemen. Durch diese werden die einzelnen Abschnitte allerdings von einander gesondert, doch der Art, dass sie immer noch in Beziehung zu einander, als Theile eines Ganzen bleiben, durch jene dagegen wird der formale Zusammenhang zwischen den Strophen vollständig aufgehoben. Durch diese soll der Hörer sich die Gliederung der Strophe vergegenwärtigen, durch jene soll er sie soweit wieder vergessen, dass er sich ganz dem Eindruck der neuen Strophe hingeben kann. Diese lassen sich mit der Fermate in der Musik vergleichen, jene mit dem Zwischenspiel, wie denn in der That bei musikalischer Composition zwischen die Strophen allemal ein längeres oder kürzeres Zwischenspiel eingeschaltet wird. Auch die schriftliche Aufzeichnung zeigt äusserlich einen Unterschied. Diese werden durch blosses Abbrechen der Zeilen, jene durch einen freien Zwischenraum zwischen den Zeilen angedeutet.

Die Strophen eines Gedichtes müssen dieselbe Melodie haben, und mithin nach Metrum und Reimbindung übereinstimmen, da es nur so möglich ist, sie selbständig und beziehungslos auf einander folgen zu lassen. Denn der Hörer kann nicht vermuthen, dass der Dichter einen Wechsel absichtslos eintreten lässt, und muss in der zweiten Strophe, welche der ersten nicht nachgebildet ist, einen Fortgang der Melodie von dieser erblicken. Auf solche Fälle, in welchen von dieser Regel Ausnahmen eintreten, können wir hier nicht näher eingehn. Zunächst wenden wir uns zu den einzelnen lyrischen Bildungen, von denen oben gehandelt wurde, und betrachten sie darauf hin, wie sie zur Darstellung der Strophe benutzt werden.

Wir fangen mit dem Reimpaar an. Dasselbe bildet die kleinste Strophe, z. B. Belsazar von Heine, Pilgrim vor St. Just von Platen. Aber hier ist die Strophenbildung nur erst eine unvollkommene. Wie nämlich oben festgestellt worden, haben die beiden Verse jedes Paares wegen des Reimes gleiche Melodie, und es zerfällt mithin das Gedicht in die doppelte Anzahl

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gleicher Abschnitte, als die der Strophen ist. Daher ist diese strophische Gliederung durch die äussere Form nicht nothwendig begründet, sondern sie beruht allein auf dem Inhalt und der Vortragsweise. Der Dichter muss mit dem Schluss jeder zweiten Zeile auch einen entschiedenen Sinnabschluss vereinen, und der Declamator hat an derselben Stelle die Stimme bedeutend zu senken und eine längere Pause zu setzen. Bei musikalischer Composition darf das Zwischenspiel in keinem Falle fehlen. Auf diese Weise macht aber das Gedicht leicht den Eindruck des Zerstückelten, und es ist daher das strophische Reimpaar nur bei kleineren Gedichten zu gebrauchen. Die ältere Poesie, weder die französische, noch die deutsche, kannte diese Form, und der Grund hiervon ist darin zu erblicken, dass musikalischer und declamatorischer Vortrag noch nicht soweit ausgebildet waren, die genannte Schwierigkeit zu überwinden.

Die französischen Poeten zogen sich aus dieser Verlegenheit, indem sie dem Reimpaar noch einen dritten, mit ihm nicht gereimten Vers hinzufügten und so die „vers coués“ bildeten. Bei der engen Verbindung damaliger Zeit zwischen Poesie und Musik, nach der eines Theils die Verse nicht ohne musikalische Begleitung vorgetragen wurden, anderen Theils blosse Instrumentalmusik ohne Worte nicht vorkam, gab die Coda den Text für das Zwischenspiel. Coda und Zwischenspiel zeigen noch eine bedeutende Analogie. Jene wurde nämlich ursprünglich nicht zum Fortschritt in der Erzählung gebraucht, sondern bildete einen Refrain. (F. Wolf). Erst später wurden die dritten Zeilen mit in die Erzählung gezogen und dann, weil den romanischen Sprachen der Reim fast unentbehrlich ist, unter einander gereimt. Diese Reime sind von den bis dahin besprochenen wesentlich verschieden. Sie setzen die gereimten Zeilen nicht in lyrische Responsion zu einander, sondern zeigen nur an, dass sich in ihnen dieselbe Melodie wiederholt. Wir werden bei der Betrachtung der epischen Maasse dieselbe Verwendung der Reime in den romanischen Sprachen noch mehrmals finden. Die neuere deutsche Poesie hat vereinzelt die „vers coués“ in der besprochenen Weise als Strophe nachgeahmt. Z. B. Tragische Geschichte von Chamisso.

Wir kommen nun zu dem System mit gerader Responsion. Wie das Reimpaar zerfällt dasselbe in zwei einander gleiche Abschnitte, und es treten daher bei seiner Verwendung als Strophe dieselben Uebelstände wie bei jenem auf. Nur in sofern erscheinen sie gemildert, als bei seiner grösseren Ausdehnung dem Dichter für die Sinnabschnitte auch grössere Freiheit gewährt wird, und die langen Strophenpausen sich nicht so häufig folgen. Daher tritt diese Strophenform in der neuern Poesie viel häufiger als die vorige auf. Doch ist auch sie nur für kleinere Gedichte, für Lieder, geeignet. Die ältere Poesie der guten Zeit bediente sich dieses Systems als Strophe nicht.

Wie dem Reimpaar wird auch diesem System zuweilen eine Coda hinzugefügt (Goethe: Der neue Amadis, die Spröde und die Bekehrte. Rückert: Das Kloster Grabow). Häufiger aber erscheint, der grösseren Ausdehnung des Systems entsprechend, als Coda ein Reimpaar, wodurch die Strophe das Schema erhält: ab ab, cc. (Schiller: Der Alpenjäger, Berglied, die vier Weltalter, die Worte des Glaubens und des Wahns. Bürger: Das Lied vom braven Mann, der wilde Jäger.) In Uhlands Jungfrau Sieglinde ist die Coda dreifach (ab ab, ccc). Die Ottaverime besteht aus drei Perioden mit einem Reimpaar als Coda (ab ab ab, cc).

Mehr als die bisher betrachteten Bildungen sind die Systeme mit verschränkter Responsion zur Strophe geeignet. Denn da sie, wie oben besprochen, wegen der ungleichen Reime in beiden Paaren in zwei nach Melodie ungleiche Abschnitte sich zerlegen, so wird bei ihnen die strophische Einheit auch durch die äussere Form, nicht blos durch den Vortrag hervorgebracht. Daher wird diese Strophenform auch für längere Gedichte mit Glück angewandt. Z. B. Der Ring des Polycrates. Die im vorigen Paragraphen erwähnten metrischen Ungleichheiten der beiden Coden grenzen die Strophe als ein Ganzes noch mehr ab. (Z. B. Nun ruhen alle Wälder.) Noch einen Schritt weiter, aber auch über das Ziel hinaus, geht man in solchen Strophen, welche (z. B. der getreue Eckart von Goethe) die beiden Coden nicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mit einander reimen. In diesen findet zwischen beiden Perioden gar keine Responsion mehr statt, und ihre Melodien können daher ganz von einander verschieden sein. Anderer Seits liegt aber nun auch kein zwingender Grund in der Form, beide Abschnitte der Strophe als eine Einheit aufzufassen. Vielmehr darf man mit gleichem Recht jede Strophe als zwei Strophen von der Form der „vers coués“ betrachten.

Nach dem, was oben über Systeme mit umgekehrter Reimstellung gesagt worden ist, sind endlich auch diese tauglich, um als Strophe verwandt zu werden. Daher sind Gedichte, wie Goethe's „An Luna“, selten, in welchem zwei Systeme dieser Responsion zu einer Strophe vereinigt werden.

Kehren wir noch einmal zum Reimpaar zurück. Wie wir zwei Zeilen desselben Reimes mit gleicher Melodie sprechen, so erwarten wir auch umgekehrt, dass zwei auf einander folgende Zeilen verschiedener Reime auch verschiedene Melodie haben. Diesem kann aber nicht genügt werden, wenn die einzelnen Paare Strophen bilden, da ja die Strophen unter einander die Melodie wiederholen. Es streitet also noch auf eine zweite Weise die äussere Form dagegen, dass man das einzelne Reimpaar als Strophe gebrauche. Vielmehr verlangt sie, dass man zwei solcher Paare zu einer Strophe vereinige. (Das erste und dritte Paar sind durch zwei Verse so weit von einander getrennt, dass keine Beziehungen mehr, welche die Reime hervorbringen, zwischen ihnen stattzuhaben brauchen.) Solche Strophe, welche also aus zwei Reimpaaren besteht, ist die älteste deutsche Reimstrophe, wir finden sie sowohl in Otfrieds Evangelienharmonie, wie im Ludwigslied. Wenn es auch ältere lateinische Strophen giebt, mit welchen die Otfriedsche vollständig übereinstimmt, so brauchen wir jene doch nicht als ein Vorbild von dieser zu betrachten. Vielmehr, wenn einmal die Poesie sich dem Reim zugewandt, aber sich noch nicht über die Bildung des Reimpaares erhoben hatte, so konnte sie nach den obigen Auseinandersetzungen schlechterdings zu keiner andern Form als der Otfriedschen Strophe gelangen. Die neuere Poesie wendet diese Strophe vielfach an (Goethe: Erlkönig, Uhland: das Schwert). Auch mit Ungleichheit der Reimpaare wird sie nicht selten gebraucht, wodurch der Unterschied in den Melodien beider beim Vortrage noch deutlicher hervortritt. (Bürger: Kaiser und Abt).

Das gerade System kann man als ein erweitertes Reimpaar auffassen, in sofern nämlich, als die einzelnen Cola zu Perioden gedehnt worden sind. Dieselben Gründe machten sich daher oben gegen den Gebrauch des geraden Systems wie gegen den des Reimpaares als Strophe geltend, gleiche Gründe drängen daher auch, sobald überhaupt das gerade System erfunden ist, zwei solcher zu einer Strophe zu verbinden. Derartige Strophen treten daher auch gleich mit dem Beginn des Minnesangs auf, (Kürenberg, Dietmar von Eist). Aber ein Widerspruch haftet auch diesen Strophen noch an, und dies konnte dem feinen Formensinn der Minnesinger nicht verborgen bleiben. Da nämlich die beiden Theile der Strophe metrisch einander gleich sind, so kann man leicht dahin geführt werden, ihnen auch gleiche Melodie zu ertheilen. Man musste daher, um die Ungleichheit der Melodien und damit die Einheit der Strophe zu bewahren, die Theile derselben auch metrisch ungleich machen. Diese Ungleichheit zeigt schon die Nibelungenstrophe, in der die letzte Halbzeile bekanntlich um eine Hebung verlängert wird. Aehnliches findet in der Gudrun- und in der Waltherstrophe statt. In diesen Strophen ist den angewandten Mitteln gemäss die Verschiedenheit der Theile nur erst gering. Nachdem man sich aber mit allen Künsten des Reims und des Versbaues vertraut gemacht hatte, wurde dieselbe bis zu einem gewissen Gegensatz gesteigert. Und so entstand die eigenthümliche Strophenform der Minnesinger. Wo sie am reinsten durchgeführt wird, z. B. in Walthers eigentlichen Liedern, besteht sie aus zwei Systemen, welche man mit Aufgesang und Abgesang bezeichnet. Der Aufgesang ist ein gerades System, dessen beide Perioden Stollen genannt wurden. Diese Stollen sind metrisch vollständig gleich und Colon für Colon durch Reim mit einander verbunden. Und hierdurch geschah es, indem man in längeren Strophen auch dem Aufgesang eine grössere Ausdehnung ertheilen wollte,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dass man die gerade Bindung auf drei und vier Reime, zuweilen auf noch mehr übertrug. Der Abgesang zeigt fast immer eine andere Responsion, meist die umgekehrte, oder gepaarte, oder eine, welche sich auf diese zurückführen lässt, seltener die verschränkte, weil diese der geraden zu sehr verwandt ist. Es war natürlich, dass man für den ersten Theil der Strophe die schlichte und einfache Responsion beibehielt, dagegen im zweiten, wo sich an sich schon das Bedürfniss nach Steigerung geltend macht, zu den zusammengesetzteren Kunstformen griff. Neben der geraden Reimstellung im Aufgesang findet sich bei den Minnesingern auch oft die verschränkte, bei Walther nur in den Sprüchen. Doch dass auch dann beiden Stollen dieselbe Melodie zu ertheilen ist, beweisen die überlieferten musikalischen Compositionen. Die oben besprochene Strophenform bezeichnet man mit Grimm als dreitheilig, obgleich der Name zweitheilig wohl passender wäre. Dreitheilig wird sie eigentlich erst bei den Meistersängern, wenn diese für die Stollen auch die verschränkte Reimstellung aufgeben und sie gar nicht mehr mit einander binden.

Auch die neuere Poesie hat sich mit Vorliebe den zweitheiligen Strophen zugewandt, doch ist sie meist bei der einfachsten Form stehn geblieben. Denn sie liebt es, wo sie nicht fremde Muster nachahmt, sich mit dem Nothdürftigsten zu begnügen. In der That sind die Gedichte nicht zu zählen, deren Strophen achtzeilig aus zwei geraden einander gleichen Systemen bestehn. Weniger häufig, wenn auch nicht gerade selten, sind die Formen, bei denen die Achtzahl der Zeilen bewahrt ist, im Abgesang aber andere Cola oder andere Bindung als im Aufgesang erscheinen (Der blinde König, Leonore, Der Gang nach dem Eisenhammer).

In solchen Strophen wird der Unterschied in der Melodie beider Theile, auch wenn diese nach Metrum und Reimbindung übereinstimmen, durch die Declamation kenntlich gemacht. Wir befinden uns hier allerdings, wie dies bei unserem Gegenstande nicht immer zu vermeiden ist, auf einem Gebiete, dessen vollständiger Klarlegung sich fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen. Denn Angewöhnung und Geschmack des Einzelnen thut hier sehr viel, und es kann überhaupt zweifelhaft erscheinen, ob hier von allgemein geltenden Gesetzen zu sprechen erlaubt sei, und nicht blos von subjectiven Ansichten. Als letzteres mag man das Folgende annehmen: Es ist für den Vortrag nicht gleichgültig, ob man ein Gedicht wie „Cassandra“ in Strophen zu acht oder zu vier Zeilen abtheilt, und der Unterschied beruht nicht blos in der Grösse der Pausen, welche man zwischen die Abschnitte setzt, sondern wie bei musikalischer Composition Melodie und Begleitung im zweiten Theil lebhafter werden, so sprechen wir auch diesen, selbst wo es der Inhalt nicht verlangt, mit mehr erregter Stimme. Es liegt hier eine Steigerung des idealen Rhythmus zu Grunde, welche selbst von bedeutender rhetorischer Accentuation nicht vollständig übertönt wird, wohl aber häufig gerade durch sie (solche Gewalt hat die Form für den Dichter auch auf die Gliederung des Inhalts) noch besonders merklich hervortritt. Vielleicht möchte der seltsame Name „gradualis ascensus“, welcher in einem lateinischen Briefe an Kaiser Karl IV. (Haupt, Ztschr. VI.) dem Abgesang der Meisterstrophen gegeben wird, und der eine wörtliche Uebersetzung eines deutschen Kunstausdrucks zu sein scheint, darauf hindeuten, dass auch die mittelalterlichen Sänger den Abgesang in ähnlicher Weise durch den Vortrag hervorhoben.

Dasselbe Verhältniss zwischen den Theilen finde ich auch in solchen Strophen, die aus zwei Reimpaaren zusammengesetzt sind, so wie in denen, welche ein System der verschränkten Reimstellung bilden. Beide zähle ich daher zu den zweitheiligen Strophen. Bei letzteren ist noch zu erwähnen, dass von einem System dieser Bindung, welches als Strophe gebraucht wird (Scharnhorst's Tod von Schenkendorff), im Vortrage ein gleiches sich unterscheidet, welches den ersten Theil einer Strophe bildet (Hero und Leander). Denn in diesem wird die zweite Hälfte, die nun nicht den Abgesang ausmacht, in gleicher Weise wie die erste gesprochen, da die Steigerung erst nach dem Schluss des Systems eintritt. Endlich gehören hierhin noch solche Strophen, deren zweiter Theil aus einer Gruppe „vers coués“ besteht (der Sänger von Goethe).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Folgt dagegen auf ein gerades System ein einfaches Reimpaar (Alpenjäger), so kann in letzterem eine Steigerung nicht eintreten, weil es gegen ersteres zu kurz ist. Beim Reimpaar kann sich, indem wir die Gleichheit der respondirenden Verse berücksichtigen, die Melodie nur in einem einzigen Colon entwickeln, beim System dagegen in einer Periode von zwei Colen. Daher rechne ich solche Strophen nicht zu den zweitheiligen. Auch in ihnen sucht der Dichter häufig mit der Gliederung der Form die des Inhalts in Einklang zu setzen. So z. B. in Schillers Berglied. Bei diesem giebt die Strophe in ihrem System meist eine Beschreibung der gewaltigen Natur selber, während in dem Reimpaar eine Reflexion hierüber sich anknüpft. Aehnliches zeigen die andern oben angeführten Gedichte von Schiller. Auch in den beiden Bürgerschen Balladen werden die Reimpaare öfter nicht zur Fortführung der Erzählung benutzt.

Der Graf verschmäht des Rechten Warnen
Und lässt vom Linken sich umgarnen.

Schon nahet der Mitte der Umsturz sich.
O braver Mann, braver Mann, zeige dich!

Dreitheilige Strophen sind bei den Minnesingern, sowie in neuerer Poesie selten. (Walther 69,77. Schiller: Klage der Ceres). Einestheils fordert kein Grund ihre Bildung mit Nothwendigkeit, anderntheils ist ihr Vortrag durch die zweimalige Steigerung mit Schwierigkeiten verbunden.

§. 9. **Epische Formen.** Es wurde oben aufgestellt, dass der Unterschied zwischen dem lyrischen und dem epischen Styl auf der Responsion beruhe, und dass der Reim wiederum die Responsion bedinge. Es geht daraus hervor, dass man in gereimter Poesie, wenigsten bei der Art, wie wir den Reim gewöhnlich gebrauchen, überhaupt nicht im Stande ist, ein episches Maass zu bilden. Und hierin vielleicht liegt der Grund, warum das deutsche Mittelalter trotz des reichen und gewaltigen Sagenstoffes, den ihm die Völkerwanderung hinterlassen hatte, nicht zu einem wahren Epos gelangte. Aehnlich verhält es sich mit dem deutschen Drama. Das Drama verlangt im Dialog epische Form. So lange krankte es daher bei uns, bis man sich entschloss, dem Reime zu entsagen und den ungereimten fünffüssigen Jambus zum dramatischen Vers zu nehmen.

Das epische Versmaass kann entweder nach Colen oder nach Perioden gegliedert sein. Will man das erstere thun, so wählt man meist fünffüssige Jamben oder Trochäen. Für das Drama, dessen Sprache sich nur wenig von der natürlichen unterscheiden soll, ist dies Maass auch in jeder Hinsicht passend. Nicht so für das Epos, denn dieses mag einer gewissen Grossartigkeit in der Form nicht entbehren. Im einzelnen Colon aber ist nicht Raum genug, dieselbe zu entfalten, und so fordert das Epos die Periode. Aber wenn der deutsche Vers auch nicht unbedingt den Reim verlangt, so entbehrt er ihn in längeren Bildungen, wenn ihm kein Ersatz geboten wird, nur sehr ungern.

Die hier besprochenen Schwierigkeiten stellen sich in jeder reimenden Poesie der Bildung eines epischen Maasses entgegen. Aber die romanische Poesie des Mittelalters hat es verstanden, dieselbe zu überwinden. In altfranzösischen Epen wird nämlich eine grössere, unbestimmte Anzahl von zehnsylbigen Versen (vers communs) zuweilen sogar das ganze Gedicht hindurch mit einem Reim geschlossen. Wenn man auch sonst in vielen Fällen in der Häufung eines und desselben Reimes eine Spielerei erblicken mag, so liegt doch für diese Häufung ein vernünftiger Grund vor. Ohne Reim zu dichten, gestattete die Natur der Sprache nicht, und je zwei Zeilen mit einander binden, würde das Maass, wie gesagt, lyrisch machen. Dagegen können bei unbestimmter Wiederholung desselben Reimes nicht mehr zwei oder mehr besondere Verse auf einander bezogen werden. Der Reim hört auf eine Responsion anzudeuten, und giebt allein noch für jeden einzelnen Vers den Hauptictus. Uhland hat bei der Uebersetznng eines altfranzösischen Gedichtes (Roland und Alda) eben diese Form angewandt. Da aber die deutsche Sprache an Gruppen vieler mit einander reimender Wörter arm ist, so musste er sich statt des Reimes der blossen Assonanz bedienen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ebenso gelangten die altfranzösischen Dichter zu epischen Perioden, indem sie auf gleiche Weise den Alexandriner reimten.

Auch die Spanier haben einen für das Epos angemessenen Vers sich dadurch gewonnen, dass sie in ihren aus vierfüssigen Trochäen bestehenden Gedichten die geraden Zeilen durch Assonanz miteinander banden. Wenn Uhland und andere Dichter, welche diese Form nachahmten, viele ihrer durchassonirenden Gedichte, allerdings nach dem Muster spanischer Romanzen, in Strophen von je vier Zeilen abtheilten, so lag darin ein Verkennen des eigentlichen Zwecks solcher Reimbindung, und die fremde Form, welche, richtig angewandt, bei uns eine fühlbare Lücke ausfüllen könnte, wurde zu einer werthlosen Spielerei. Im spanischen Drama wird es vermieden, statt zweier auf einander folgender Assonanzen wirkliche Reime zu setzen. Der Grund hiervon liegt nahe. Reime binden offenbar enger als Assonanzen. Wo also gereimt wird, geschieht die Gliederung, die im Uebrigen periodisch ist, beinahe nach Systemen, und der epische Fluss des Verses wird gestört. Die Gründung Karthagos von Platen liefert hierfür einen Beleg, indem dies durchassonirende Gedicht mit vier vollkommenen Reimpaaren schliesst.

Wenn unsere Romantiker mit ihren Assonanzen kein Glück hatten, so lag dies an zwei Gründen. Erstlich theilten sie, wie eben besprochen, die Gedichte strophisch ab. Hierdurch hörte die Nothwendigkeit zu assoniren auf, und mit Recht wies man das Fremde zurück, da das Heimische dasselbe wie jenes zu leisten vermochte. Dann aber gebrauchten sie die Assonanzen häufig sehr unrein, so dass man in ihnen weniger eine neue Kunstform erblickte, als die alte Form mit grösserer Nachlässigkeit angewandt. Gerade weil die Form neu war und sich erst einbürgern sollte, hätte sie ganz tadelfrei dastehn müssen. Wer in Assonanzen dichtet, darf nicht einen langen mit einem kurzen Vocal binden, oder gar einen hellen mit einem getrübten, auch muss er darauf achten, dass in trochäischen Assonanzen die Thesissylben alle denselben Vocal haben. Am Besten, scheint es, eignet sich zum assonirenden epischen Vers der achtfüssige acatalectische Trochäus mit einer Cäsur nach der vierten Länge, durch welche das zweite Colon, wie im Hexameter, einen steigenden Rhythmus erhält.

Zu den eigenthümlichsten Reimbindungen gehört die der Terzinen. Auch sie scheint durch das Bedürfniss nach einem epischen Maass hervorgebracht zu sein. Ein Gedicht solcher Bindung ist nämlich nicht strophisch. Wäre es dies, so müsste eine Terzine die Melodie der vorangehenden wiederholen, also auch ihre erste und dritte Zeile die der ersten und dritten von dieser. Diese Zeilen stehn aber vermöge des Reims mit der zweiten der vorangehenden in Responsion und müssten demnach auch mit dieser gleiche Melodie haben, so dass die drei Zeilen einer Terzine, und mithin auch alle des ganzen Gedichtes melodisch übereinstimmen. Dann aber wird, wie in den eben besprochenen altfranzösischen und spanischen Formen, die Respension vernichtet. Aber es ist diese Form für den Gebrauch etwas schwerfällig. Sie gliedert sich nach übermässig langen Perioden, nämlich von drei fünffüssigen Colen, und diese drei Cola dürfen nicht, wie die beiden Abschnitte in den französischen und spanischen Formen, mit verschiedener Melodie vorgetragen werden. Was endlich für den deutschen Gebrauch das Geschlecht der Reime anbelangt, so sollte man die Zeilen entweder alle männlich oder alle weiblich enden, oder beide Reimarten regellos sich folgen lassen, wie es Chamisso gethan hat. Es ist kein Grund vorhanden, dass beide Geschlechter wie bei Streckfuss mit einander abwechseln. Im Gegentheil würde dadurch die Gliederung nicht mehr nach dreigliedrigen Perioden, sondern uach sechsgliedrigen Doppel-Perioden geschehn, wodurch das ganze Gefüge nur noch schwerfälliger wird.

Man hat in älterer und neuerer Zeit für das epische Gedicht noch zwei andere unstrophische Formen angewandt, nämlich die kurzen uud die langen Reimpaare. Zu ersteren wurden meist vier- und fünffüssige Jamben gewählt. Aber diese bleiben doch immer nur ein Nothbehelf. Denn während man den Vortrag durch die nichtstrophische Eintheilung des Gedichtes dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Inhalte angemessener macht, setzt man ihn anderer Seits in Widerspruch mit der Form, welche vermöge des Reimes strophisch sein müsste. Indem auf diese Weise der Vortrag die Form nicht berücksichtigt, verliert er auch den melodiösen Klang, welchen er aus ihr in epischen wie lyrischen Gedichten sonst empfängt, und nähert sich merklich der prosaischen Rede. Dass aber das Reimpaar an sich strophisch ist, scheinen auch die höfischen Dichter der mitteldeutschen Zeit empfunden zu haben. Denn wenn sie mit Vorliebe „die Reime brechen", d. h. das Ende eines Satzes nicht an den Schluss, sondern in die Mitte eines Reimpaares legen, so zeigt sich darin das Bestreben, durch eine Gliederung der Gedanken, welche derjenigen der Form geradezu entgegengesetzt ist, diese nicht aufkommen zu lassen. Auch in Platens Lustspielen ist eine gleiche Absicht bei der Behandlung der gereimten fünffüssigen Jamben zu erkennen, indem beim Dialog der Redende meist mit dem zweiten Vers eines Reimpaares beginnt

Durch die künstliche Niederdrückung der Form erhalten die kurzen Reimpaare stets eine gewisse Eintönigkeit. Die Neuern suchen dieselbe in ihren erzählenden Gedichten dadurch zu beseitigen, dass sie sich eine freiere Reimstellung gestatten. Dies ist aber durchaus als ein Missgriff anzusehn. Denn jene Eintönigkeit hat ihren letzten Grund nicht in der Reimstellung, sondern, wie oben ausgeführt wurde, in dem Widerstreit zwischen Form und Vortrag. Dieser kann aber durch eine zusammengesetztere Bindung nur noch gesteigert werden, es sei denn, dass der Declamator, auch ohne dass die Strophen äusserlich angedeutet sind, das Gedicht strophisch vorträgt. Und hierzu wird er in den Fällen veranlasst, in welchen die Abschnitte des Inhalts mit denen der Reimbindung zusammenfallen. Dies aber sind die meisten, da es technisch leichter ist, so zu dichten, als wenn die Reime aus einem Satz in den andern übergreifen sollen, und der Poet also bei der Darstellung eines Gedankens schon die Reime für den folgenden bereit halten muss. Es wird demnach durch eine freiere Reimbindung entweder die Eintönigkeit nur vermehrt, oder der epische Styl des Gedichtes überhaupt aufgegeben.

Will man den kurzen Reimpaaren eine grössere Mannigfaltigkeit geben, so thut man besser, sie nicht in die Reimstellung, sondern in die Einzelverse zu legen. Folgender Gebrauch würde, weil er zugleich auf Gesetzmässigkeit beruht, sich am meisten empfehlen. Die jambische Tetrapodie liegt dem Verse zu Grunde. Man gestatte sie nach Belieben acatalectisch, hypercatalectisch, sowie auch catalectisch zu gebrauchen. Auf diese Weise gewinnt man den Wechsel von vier- und dreimal gehobenen Versen. Ferner lasse man nach jedem hypercatalectischen Colon, also nach jedem viermal gehobenen mit zweisylbigen Reim den Auftact der folgenden Zeile aus. Einestheils werden hierdurch die schwächlichen weiblichen Reime in kräftigere trochäische verwandelt, anderntheils sind nun die jambischen Verse mit trochäischen untermischt, und zwar der Art, dass der Leser über die Natur jedes Verses schon bei dem Beginn desselben sich vollständig klar ist. Durch solchen Gebrauch können, wenn zugleich eine genügende Sorgfalt auf das Brechen der Reime gelegt wird, die Mängel, welche den kurzen Reimpaaren anhaften, wenn auch nicht vollständig beseitigt, doch zum grösseren Theil verdeckt werden.

Wir kommen nun zu den langen Reimpaaren, zu welchen man häufig die achtfüssigen Jamben und Trochäen und den Alexandriner verwandt hat. Diese sind noch weniger wie die kurzen zur Darstellung eines epischen Styles geeignet. Denn bei ihnen wird die Gliederung der Form nach Systemen, welche die Neueren durch freiere Reimstellung in jene nur stellenweise hineingebracht haben, zur Regel, und der Vortragende hat die oben besprochenen Schwierigkeiten daher fortwährend zu überwinden. Bei dem Alexandriner, welcher bekanntlich lange Zeit im Deutschen Elegie, Epos und Drama beherrschte, wurde das Uebel durch ein pedantisches Streben nach Formenreinheit, ähnlich, wie wir dies bei den Streckfussischen Terzinen sahn, noch bedeutend verschlimmert. Wenn man nämlich männlich und weiblich reimende Paare regelmässig mit einander abwechseln lässt, so werden der Form nach nicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

allein zwei, sondern sogar vier Verse zu einer rhythmischen Einheit immer verbunden. Indem man nun, wie es leicht geschehen kann, auch beim Vortrage dieser Eintheilung folgt, wird das Gedicht nicht blos nach Systemen, sondern sogar nach zweitheiligen Strophen gegliedert.

So haben wir also gesehn, dass während in der relativen Messung vermöge des Reimes ein grosser Reichthum lyrischer Versmaasse entfaltet wird, an epischen Maassen in ihr ein nur schwer zu füllender Mangel sich zeigt. Wem die reimlosen fünffüssigen Jamben oder Trochäen zu kunstlos, die romanischen Maasse aber zu sehr gekünstelt erscheinen, dem bleibt, will er ein wirklich episches Maass bilden, nur der Hexameter übrig.

Dr. Gustav Bellermann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf