Der deutschen Metrik ist es in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr gelungen, sich von den Fesseln frei zu machen, welche bis dahin ihre Weiterentwicklung gehemmt hatten. Es traf sich für ihre Ausbildung ungünstig, dafs, nachdem Jahrhunderte lang die humanistische Richtung der gelehrten Studien dazu verleitet hatte, manche nur für das Lateinische und Griechische geltenden metrischen Verhältnisse und Bezeichnungen mit Unrecht auch auf unsere Muttersprache zu übertragen, beim Eintritt der zweiten Blütezeit unserer Poesie eben eine Richtung begonnen hatte, welche von einer Nachbildung der antiken Versmafse eine Befreiung der deutschen Poesie von hemmendem Zwange und eine reichere Ausgestaltung ihrer Formen erhoffte. Klopstock als Dichter und Vofs nicht nur als schaffender Poet sondern auch als nachbildender Übersetzer und als Theoretiker haben die Freimachung der deutschen Verslehre von antikisierenden Anschauungen ganz besonders erschwert. Erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts trat langsam eine Wendung zum Besseren ein. Die Germanisten wandten mehr und mehr auch den besonderen Verhältnissen des Neuhochdeutschen ihr Interesse zu. Die neu erblühende Wissenschaft der Phonetik lehrte, die Silben nach Tonstärke und Länge erst zu messen, bevor man sie in Klassen teilte und in rhythmische Schemata einordnete. In der neueren Zeit hat man auch begonnen, den lebendigen Geist zu belauschen, der, indem er aus den Worten des Dichters zu uns spricht, den Rhythmus und den Tonfall vielseitig gestaltet, ihn reich und reizvoll erscheinen läfst. Für die Weiterentwickelung der deutschen Metrik sind somit manche guten Anfänge vorhanden.

Aber wieviel bleibt noch zu thun! Noch treten uns überall grofse Lücken unseres Wissens entgegen, und zukünftiger Arbeit bleibt es vorbehalten, auf manche ungelöste Frage die Antwort zu finden. Vor allem hat die Phonetik, soviel sie auch Lautkomplexe und Wortverbindungen ausgemessen hat, doch auf die besonderen Verhältnisse des Versbaues nur wenig Rücksicht genommen; hier bedürfen die Forschungen Brückes noch wesentlicher Ergänzung. Handelt es sich in diesem Punkte um exakte naturwissenschaftliche Beobachtungen, so bewegen sich auf einem ganz anderen Gebiete die Studien von Eduard Sievers, welcher nachzufühlen versucht hat, wie „das im einzelnen endlos wechselnde Mischungsverhältnis von Verstand und Empfindung, das unsere Rede beherrscht, auch im Sprechvers unendlich wechselnde, reizvolle Verschlingungen von rhythmischer und melodischer Abstufung hervorruft.“ Aus diesen Untersuchungen läfst sich eine bedeutende Förderung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der metrischen Wissenschaft erwarten, sobald es gelingt, durch zahlreiche Beobachtungen das subjektive Empfinden des Einzelnen zu ergänzen und zu berichtigen und somit eine allseitig anerkannte Grundlage zu weiteren Forschungen zu schaffen. Eine andere Quelle, aus der für die Kenntnis des deutschen Versbaues bisher viel zu wenig geschöpft worden ist, fliefst in unserem Volksliede, welches uns erkennen läfst, welche rhythmischen und (im Sinne von Sievers) melodischen Gebilde dem Geist unseres Volkes und unserer Sprache am meisten entsprechen. In enger Wechselbeziehung zu den Worten des Liedes steht seine Melodie, ohne deren Beobachtung auch der Versbau nicht völlig verstanden werden kann. Dafs dies nicht nur vom Volkslied, sondern vom Lied überhaupt gilt, dafs andererseits ohne ein Eingehen auf die Verhältnisse der verwandten Kunst, der Musik, auch der in der Dichtung hervortretende Rhythmus nicht in seiner Eigenart erkannt werden kann, ist eine Wahrheit, die mehr uud mehr Beachtung findet.

Auch die nachstehenden Erörterungen haben den Zweck, einige wesentliche Unterschiede zwischen dem musikalischen und dem poetischen Rhythmus hervorzuheben. Es ist das freilich zunächst nur ein Rahmen, in den manche Einzelbemerkung zur deutschen Metrik sich einordnet. Und dieser Rahmen ist vielleicht nicht ganz glücklich gewählt. Er erscheint zu weit, insofern als es mir nicht möglich ist, die vielfachen Wechselbeziehungen zwischen dem Rhythmus des gesungenen und dem des gesprochenen Verses einigermafsen erschöpfend zu behandeln. Und andererseits ist er auch wieder zu eng; denn einzelnes von dem Nachstehenden bindet sich nicht streng an das gestellte Thema. Doch habe ich mich wenigstens bemüht — auch auf die Gefahr hin, manches bereits Bekannte zu wiederholen — den Übereinstimmuugen und den Unterschieden zwischen dem Rhythmus der beiden Schwesterkünste in allen wesentlichen Punkten nachzugehen, und habe das ausgeschlossen, was über dieses Ziel hinausging, namentlich die Betrachtung der Melodie. So ist denn in den folgenden Erörterungen fast immer nur von der Stärke und Dauer, und nur ausnahmsweise auch von der Höhe und Tiefe der musikalischen Töne die Rede. Es ist mir hierdurch möglich geworden, auf Notenbeispiele im allgemeinen zu verzichten und, indem ich soviel wie möglich von bekannten Weisen ausging, nach dem Vorgange Stoltes die Tondauer einfach durch Zahlen zu bezeichnen; 1 bedeutet ein Achtel, 2 ein Viertel u. s. w. Nur in wenigen Fällen erschien es wünschenswert, Notenschrift anzuwenden.

1.

Zu mancher Verwechselung von solchen Erscheinungen, welche sich in der Musik, und solchen, welche sich im Rhythmus des Sprechverses finden, hat die Einführung des Ausdruckes „Takt“ in die Metrik Veranlassung gegeben. Wie in der Phonetik von einem Sprechtakt und Sprachtakt, so spricht man in der Verslehre vom rhythmischen Takt oder Takt überhaupt. Die meisten Metriker, welche das Wort anwenden, verstehen darunter dasselbe, was man sonst als Versfufs bezeichnet. Denselben Schwankungen der Bedeutung, welchen dieser Ausdruck unterliegt, ist somit auch das Wort Takt ausgesetzt. Wo beginnt der Takt und wo hört er auf? Nach welchem Prinzip sind die Versfüfse abzuteilen? Legen wir die Wortfüfse zu Grunde, so haben wir z. B. so zu trennen:

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Und | es wallet | und siedet | und brauset | und zischt,
Wie | wenn Wasser | mit Feuer | sich mengt.

Nach dem alten Schema ist zu teilen:

Und es wal|let und sie|det und brau|set und zischt,
Wie wenn Was|ser mit Feu|er sich mengt.

Beginnt man endlich nach Art der musikalischen Takte jeden Versfuſs mit der Hebung, so ergiebt sich eine Einteilung, welche zwar den Wortfüſsen nicht völlig gerecht wird, aber wenigstens ohne die bei anapästischer Einteilung notwendigen Wortzerschneidungen auskommt:

Und es | wallet und | siedet und | brauset und | zischt,
Wie wenn | Wasser mit | Feuer sich | mengt.

In jedem der drei Fälle bedeutet das Wort Takt oder Versfuſs einen anderen Teil des Verses. Dieses Schwanken tritt aber gerade dann besonders unangenehm hervor, wenn man das der musikalischen Technik entnommene Wort Takt anwendet. Wenn man einen Ausdruck aus einem Wissensgebiet auf ein anderes überträgt, so kann es doch nur in der Weise geschehen, daſs man damit eine Erscheinung benennt, welche der ursprünglich bezeichneten analog ist. Nun fängt der musikalische Takt immer mit dem guten Taktteil an; man sollte also als rhythmischen Takt stets nur einen solchen Versteil bezeichnen, welcher mit der Hebung beginnt. Was vor der ersten Arsis steht, würde dann, wie in der Musik, als (einfacher oder doppelter) Auftakt zu benennen sein [1]).

Aber ist eine solche Einteilung der Verse zu empfehlen? Hierüber habe ich früher [2]) ausführlich gehandelt. Für die deutsche Sprache, welche sich durch groſse Gleichmäſsigkeit der Wortfüſse auszeichnet, empfiehlt es sich nach meiner Ansicht, die Versfüſse nach den Wortfüſsen zu benennen, welche in ihnen vorherrschen und ihnen ihren eigentümlichen Charakter verleihen. Da nun jambische und anapästische Wortfüſse in unserer Sprache sehr selten sind, so hat man die sonst als jambisch bezeichneten Maſse als Trochäen mit Auftakt, die pseudo-anapästischen aber als Daktylen mit doppeltem Auftakt anzusehen. Das bisher zu wenig beachtete und vielfach verkannte amphibrachische Versmaſs [3]), zu dem der Charakter unserer Sprache so sehr hindrängt, ist das einzige dem Deutschen eigentümliche Metrum, welches mit einer Senkung beginnt. Da die Amphibrache den Daktylen verwandt sind und vielfach in Daktylen übergehen, so kann man amphibrachische Maſse auch daktylisch einteilen. Wird z. B. das wesentlich amphibrachischen Charakter zeigende Parzenlied Goethes in Daktylen zerlegt, so entspricht dies dem Geist der Verse weit mehr als die anapästische Einteilung. Man könnte also im Deutschen mit einer Zerlegung des Verses, welche den Fuſs immer mit der Hebung beginnen läſst, wohl auskommen, um so mehr als auch beim gewöhnlichen Sprechen steigende Takte weit seltener sind als fallende [4]).

---

[1]) Über die feinen Unterscheidungen, welche E. Sievers in dieser Beziehung anstellt, vergl. das in der Fuſsnote zur nächsten Seite Gesagte.

[2]) H. Bohm, Zur deutschen Metrik. Wiss. Beil. zum Jahresbericht der II. Höheren Bürgerschule in Berlin. 1890. Berlin, R. Gaertner.

[3]) a. a. O. S. 18—22. Gegen meine Ausführungen wendet sich J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik S. 155 f., jedoch ohne mich zu überzeugen.

[4]) Sievers, Grundzüge der Phonetik. S. 207.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nun bedürfen wir aber im Deutschen, namentlich für die Zwecke der Schule, einer Einteilung der Verse, welche so einfach ist, dafs sie von jedem verstanden werden kann. Die hier vorgeschlagene, welche den Versfufs mit der Arsis beginnt, ist ebenso einfach wie die bisherige, nur dafs sie sich dem Geist der deutschen Sprache mehr anpafst; bleibt es doch ohnehin einem jeden unbenommen, die besonderen Verhältnisse der amphibrachischen Verse zu berücksichtigen und auf sie hinzuweisen. Die feinen Beobachtungen und die auf diese sich gründenden Unterscheidungen von Sievers werden wir immer nur den begabteren Schülern verständlich machen können[1]); für die meisten derselben mufs es in bezug auf den Versbau genügen, wenn sie die einzelnen Teile des Verses in der Hand haben, mag, leider, auch das geistige Band fehlen. Beginnt man nun den Versfufs mit der Hebung, so nenne man ihn in diesem Falle Takt; zieht man aber eine andere Einteilung vor, so vermeide man eine Benennung, die nur irre führen kann.

2.

Der bisher besprochene rhythmische Takt, der einen Versfufs umfafst, also nur eine Hebung hat, entspricht dem musikalischen Takt mit nur einem guten Taktteil. Es ist dies der einfache oder Einzeltakt. Namentlich die dreiteiligen Musiktakte zeigen, soweit nicht Auflösungen einzelner Töne vorkommen, nur je einen guten Taktteil. Neben diesem Tripeltakt ist aber auch der zwei gute Taktteile umfassende Quadrupeltakt vorhanden. Er enthält vier Zeiteinheiten oder χρόνοι πρῶτοι und entspricht somit dem viersilbigen Versteil. Auch sechs Zeiteinheiten mit zwei guten Taktteilen können einen Takt ausmachen. In diesen Fällen sind dann zwei Einzeltakte, von denen aber der eine den andern an Nachdruck überwiegt, zu einem zusammengesetzten Takt verbunden. Ebenso können sich je zwei rhythmische Takte zu einer Dipodie vereinigen. Die zusammengesetzten Takte mit zwei guten Teilen, insbesondere die Quadrupeltakte, sind ebenso häufig wie die einfachen Takte. Kommen nun auch rhythmische Dipodieen im Deutschen häufig vor?

---

[1]) Das hier Gesagte bezieht sich auch auf die Ausführungen J. Minors. Ich habe des letzteren vortreffliche neuhochdeutsche Metrik leider erst sehr spät in die Hände bekommen; immerhin habe ich aus hr noch für manche Stellen dankenswerte Anregung und Förderung schöpfen können. Auf die Einwendungen, welche Minor auf S. 155—159 und 161—165 gegen den Inhalt meiner früheren Abhandlung erhebt, möchte ich hier nur folgendes erwidern: Indem Minor mehr als ich den Inhalt der Verse berücksichtigt, gelangt er, wie ich ohne weiteres zugebe, zu feineren Unterscheidungen und Zergliederungen als ich. Indessen seinen Versanalysen ebenso wie den sich mit ihnen vielfach berührenden von Sievers werden immer nur sehr feinfühlige Leser folgen können; für die grofse Masse, und namentlich für die weit überwiegende Mehrzahl unserer Schüler, mufs ein mehr mechanisches, aber leicht verständliches Schema genügen. Auf S. 164 sagt Minor: „Vom rhythmischen Standpunkt mag man immer jedes jambische Versschema als Trochäen mit Auftakt betrachten, wie jedes Musikstück aus fallendem Rhythmus in Noten gesetzt wird, auch wenn die Melodie steigenden, ja hüpfenden Rhythmus zeigt; daran ist gar nichts gelegen. Vom metrischen Standpunkt aber ist ein jambischer Vers ein Vers, in dem die jambischen Wortfüfse, ein trochäischer ein Vers, in dem die trochäischen Wortfüfse überwiegen. Auf diese Weise wird beiden Forderungen genügt und das Dilemma aufgehoben, das Bohm mit Recht der Metrik zum Vorwurf gemacht hat“. In der Theorie bin ich mit Minor einverstanden, aber wie oft wird es in der Praxis nötig sein, sich mit der rhythmischen Zergliederung zu begnügen, da die metrische — ich denke immer hauptsächlich an die Schule — zu schwierig und die Betrachtung sämtlicher Wortfüfse eines Gedichtes — sobald man den Begriff Wortfufs so genau fafst wie Minor — zu mühsam ist? Für die Schule ist hier Entsagung und Enthaltsamkeit am Platze,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sievers teilt die deutschen Dichtungen geradezu in podische und dipodische ein[1]). „Im podischen Vers sind alle einfachen Rhythmusgruppen oder Füfse im Prinzip koordiniert, ihr Nachdruck wechselt daher nicht nach bestimmten rhythmischen Verhältnissen, sondern lediglich nach den etwaigen Abstufungen des Sinnesaccents; im dipodischen Vers sind je zwei Füfse derart zu einer Einheit verbunden, dafs der eine dem andern untergeordnet ist.“

Ich glaube, dafs die Sieversche Einteilung wohl etwas zu allgemein ausgesprochen ist. Unsere Verse drängen zum dipodischen Bau hin. Podisch angelegte sind nicht frei von zahlreichen Dipodieen; aber sowie sie unwillkürlich in dipodische Formen übergehen, so wird andererseits in dipodischen Dichtungen die Grundform nicht durchweg aufrecht erhalten. Wenn Sievers als Beispiel für podische Verse zunächst Goethes „Kennst du das Land, wo die Citronen blühn?“ anführt, so möchte man den Anfang dieser Verse eher als einen dipodischen bezeichnen:

Kennst Du das Land
Im dunkeln Laub
Ein sanfter Wind
Die Myrte still
Möcht ich mit Dir u. s. w.,

eine Einteilung des fünffüfsigen jambischen Verses in eine Dipodie und eine Tripodie, welche sich häufig findet und auch in den Melodieen zu: „Ich bin ein Preufse, kennt ihr meine Farben?“, „Wo Mut und Kraft in deutschen Seelen flammen“ und „Vom hoh'n Olymp herab ward uns die Freunde“ zum Teil angedeutet wird. Sievers führt ferner Platens Grab im Busento als ein podisches Gedicht an, in welchem das Prinzip der Gleichberechtigung der einzelnen Füfse auch in melodischer Beziehung durchgeführt wird. Und doch sind in diesem Gedichte die dipodischen Formen ⏑⏑⏑⏑ und ⏑⏑⏑⏑ aufs zahlreichste vertreten! Bei Cosénza | dùmpfe Líeder | aus den Wássern | schàllt es Ántwort | und in Wírbeln | klìngt es wíeder | zìehn die Schátten | tàpfrer Góten | ihres Vólkes | bèsten Tóten | . Eher möchte man das Gedicht dipodisch als podisch nennen; doch wird auch diese Form nicht konsequent durchgeführt. Wie im Deutschen die Wortfüfse in einander gleiten, wie der fallende, der steigende und der steigend fallende oder fallend steigende Rhythmus fortwährend mit einander wechseln, so gehen auch podische und dipodische Formen zahlreich in einander über[2]). Auch Sievers spricht von Misch- und Übergangsformen; diese sind aber sicherlich in den weitaus meisten Gedichten vorhanden. Es werden also die einzelnen Dichtungen immer nur als überwiegend podische oder dipodische bezeichnet werden können.

Wenn nun also im deutschen Versbau dipodische Formen häufig vorkommen, sind wir da berechtigt, wie den gesungenen so auch den gesprochenen Vers in rhyth-

[1]) Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen zu Wien S. 376.

[2]) Ich glaube daher nicht, dafs Minor recht hat, wenn er annimmt, dafs die burleske Wirkung der Struwwelpeter-Verse auf dem fortwährenden Widerspruch zwischen monopodischer und dipodischer Gliederung beruht. Dies teilen sie mit tausend anderen deutschen Versen. Die sehr verschiedenartigen Gründe, aus denen die komische Wirkung der genannten Verse sich zusammensetzt, sind übrigens — auch in metrischer Beziehung — interessant genug, um eine besondere Erörterung zu verdienen. Hier ist jedoch für eine solche kein Raum.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mische Doppeltakte oder dipodische Takte einzuteilen? Hier ist zunächst daran zu erinnern, dafs die Begriffe Dipodie und dipodischer Takt (der mit der Hebung beginnt) nur für trochäische und daktylische Formen zusammenfallen, nicht aber für Versformen mit einfachem oder doppeltem Auftakt. Eine Einteilung in Dipodieen ist: Es braust ein Ruf | wie Donnerhall, eine solche in dipodische Takte: Es | braust ein Ruf wie | Donnerhall, wie | . Hier wird also das, was dem Sinne und dem Rhythmus nach zusammengehört, auseinandergeschnitten, genau so wie dies durch die musikalische Takteinteilung mit zusammengehörigen melodischen Formen den Motiven geschieht; man denke etwa an die bekannten Melodieen zu:

Es | ist bestimmt in | Gottes Rat, dafs |
O | Tannenbaum o | Tannenbaum, wie |
So | leben wir, so | leben wir, so | .

Eine solche Einteilung ist, obgleich sie auf das rhythmisch und melodisch Zusammengehörige keine Rücksicht nimmt, doch für die Musik nötig; denn die gleichen Abschnitte, in welche das Musikstück zu zerlegen ist, müssen notwendig mit dem guten Taktteil beginnen, damit ihr Anfang durch eine Bewegung der Hände oder Füfse bezeichnet werden kann; eine solche taktierende Bewegung auf einen schlechten Taktteil auszuführen, ist physisch unmöglich[1]). Dagegen hat eine Einteilung der Dichtung in dipodische Takte wenig Sinn. Denn wer ein überwiegend dipodisch angelegtes Gedicht zergliedern will, wird doch von der Dipodie ausgehen und in dieser wieder die am Eingang stehende Senkung von dem Übrigen trennen müssen. So ergiebt sich denn als Resultat der bisherigen Erörterungen, dafs der einfache rhythmische Takt dem einfachen Takt der Musik analog ist, dafs dagegen der zusammengesetzte Takt zwar in der Musik berechtigt ist, dafs man aber bei der Zerlegung von dipodischen Sprechversen nicht jeden einzelnen Abschnitt auf alle Fälle mit dem guten Taktteil beginnen kann, sondern immer zunächst auf die natürlich sich ergebende Gliederung in Dipodieen Rücksicht nehmen mufs.

Übrigens entspricht einer dipodischen Gliederung des Textes durchaus nicht immer eine dipodische Einteilung des musikalischen Rhythmus, da sich der letztere dem Text doch nur in unvollkommener Weise anzuschliefsen pflegt und oft nur einem Teile des Textes gerecht wird. Z. B. enthält von den beiden im Bau sehr ähnlichen und gleich zu behandelnden Liedern „Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus“ und „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein“ in der Melodie des ersteren der Takt sechs, in der des letzteren nur drei Silben.

Es ist nun noch ein Blick auf die im Deutschen vorhandenen Tripodieen zu werfen. Dreihebige Verse oder Vershälften können wir entweder als tripodisch oder als podisch ansehen. Entsprechen ihnen nun musikalische Takte mit drei guten Taktteilen? Dies ist sehr selten der Fall. Musikalische Einteilungen wie

Wenn der | Frühling kommt und von den | Bergen schaut

oder

Wo man | singet, lafs dich ruhig | nieder

sind nur selten. Es wird unten näher auszuführen sein, dafs deutsche tripodische Formen in der Musik meist dipodisch eingeteilt werden.

[1]) Benedix, Katechismus der Verskunst S. 52.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Tetrapodische Sprechverse lassen entweder eine dipodische oder eine podische Gliederung zu. Musiktakte mit vier guten Taktteilen, die den Tetrapodieen entsprechen würden, sind sehr selten und kommen nur in kürzeren Abschnitten vor, wie

Mädle, | rúck ruck rúck an meine grüne | Seite
O wie | gérne wär' ich nóch im Heimat|land[1]).

Zu den vielfachen Unterschieden, welche somit zwischen dem zusammengesetzten Takt im gesprochenen und im gesungenen Verse vorhanden sind, kommt auch noch, dafs der Hauptaccent des Sprechverses oft in der Musik zum Nebenaccent wird und umgekehrt. Mit der Gliederung des gesprochenen Verses stimmt es nicht überein, wenn in bekannten Melodieen die Takteinteilung folgende ist:

Auf Ma|trosen, die Anker ge|lichtet
Freude | schöner Götter|funken, Tochter |
Der Ritter | mufs zum blut'gen Kampf hin|aus,

welche Beispiele sich leicht verzehnfachen lassen. Die Melodie schmiegt sich hier dem Versrhythmus nicht völlig an, eine häufige Erscheinung, über die im sechsten Abschnitt noch zu handeln sein wird.

3.

Wenn somit die musikalischen und rhythmischen Einzeltakte eine wesentlich gröfsere Übereinstimmung zeigen als die zusammengesetzten Takte, so empfiehlt es sich, sie einer weiteren Vergleichung zu Grunde zu legen. Eine Frage nämlich, die notwendig gestellt werden mufs, aber leider noch nicht genügend beantwortet werden kann, ist die nach der zeitlichen Übereinstimmung einerseits der rhythmischen, andererseits der musikalischen Takte. Sind die rhythmischen Takte in demselben Gedicht, die musikalischen Takte in demselben Musikstück einander gleich? Oder treten in bezug auf die Übereinstimmung der Zeitdauer Unterschiede zwischen ihnen hervor?

Der Theorie nach sind natürlich die Takte desselben Stückes einander gleich. Das rhythmische Gefühl verlangt in beiden Künsten, dafs einzelne Taktteile, welche in gleichen Abständen von einander stehen, durch stärkere Betonung vor den anderen hervorgehoben werden. Die gleichen Entfernungen zwischen ihnen nennt man Takt. Aber wenn diese Entfernungen auch als gleich empfunden werden, so ist doch noch sehr die Frage, ob sie wirklich ganz übereinstimmen. Absolut Gleiches kann von Menschen überhaupt nicht hergestellt werden; wenn also im Nachstehenden von Gleichheit die Rede ist, so ist darunter immer nur eine solche zeitliche Übereinstimmung gemeint, welche auch bei einer scharfen Beobachtung und selbst bei einer wissenschaftlichen Untersuchung durch Instrumente noch als eine vollkommen genaue erscheint.

Früher begnügte man sich, die Takte ungemessen als gleich anzunehmen. Die Phonetik hat aber inzwischen eine solche Verschiedenheit in der Längendauer einzelner Lautkomplexe gezeigt, dafs die Meinung, es seien auch bei dem verschiedensten Lautgehalt doch die unter einen Iktus fallenden Silben zusammen immer der Längendauer nach übereinstimmend, nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. Nun können freilich die phonetischen Untersuchungen, welche zunächst für die Prosa gelten, noch nicht ohne weiteres

[1]) Aus „Das Schiff streicht durch die Wellen". Zur leichteren Orientierung bemerke ich, dafs ich die meisten musikalischen Beispiele aus Erks Liederschatz entlehnt habe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf den Vers übertragen werden. Handelt es sich doch gerade auch darum, wissenschaftlich festzustellen, welche Veränderung in der Längendauer der einzelnen Silben dadurch hervorgerufen wird, dafs sie sich in ein rhythmisches Schema einfügen.

Untersuchungen „über die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst“[1]) hat nun Brücke angestellt. Aber die von ihm gewonnenen Resultate können uns nicht genügen; sie bedürfen der Ergänzung und Nachprüfung. Bei ihrer Betrachtung drängt sich vor allem die Frage auf: wie hat Brücke Verse gesprochen?

Denn die Art, wie die Verse vorgetragen werden, kann auf die Längendauer der einzelnen Taktteile von grofsem Einflufs sein. Sollen die Beobachtungen des einen an denen des andern geprüft werden, so mufs zunächst eine gleiche Art des Sprechens vereinbart werden.

Bei völlig sinngemäfsem, dem Verstande wie dem Gefühle Raum lassendem Sprechen kann zur Hervorhebung des Ernsten, Feierlichen, zur Erzielung eines gröfseren Nachdrucks und noch aus manchem andern Grunde eine Verlangsamung des Tempos eintreten. Beim Ausdruck lebhafter, aufgeregter Gefühle kann andererseits die Rede schneller werden, ja in jagende Hast übergehen. Ein solches lebhaft ausdrucksvolles Sprechen ist nicht geeignet, Zeitausmessungen zu Grunde gelegt zu werden.

Dem steht die scharf skandierende Sprechweise gegenüber. Da sie den Rhythmus alles Übrige beherrschen läfst, so wird sie wahrscheinlich zu einer genaueren zeitlichen Übereinstimmung der einzelnen Takte führen, als wenn man die Rücksicht auf den Inhalt vorwiegen läfst. Aber die Frage ist doch: kann eine solche von der natürlichen Redeweise abweichende Vortragsart, die W. Scherer[2]) mit Recht als eine willkürliche Verzerrung des Gedichtes für didaktische Zwecke bezeichnet, als das Normale angesehen werden?

Eine dritte Sprechart besteht in dem Herunterleiern der Verse. Wie unsere Schüler uns mit diesem in Verzweiflung bringen können, weifs jeder Lehrer. Aber immerhin läfst sich aus diesem Tone des blofsen Hersagens manches lernen. Wir tadeln unsere Schüler, weil sie mit Vernachlässigung des Sinnes zu sehr nach dem Versmafs sprechen. Aber eben dieses Versmafs tritt in einer solchen Sprechweise wohl am meisten hervor, und so sollte man aus ihr z. B. den Tonfall des Verses, das Überwiegen der Hauptaccente über die Nebenaccente, den Einflufs des Reimes auf die Tonhöhe, die Dauer der Pausen u. a. zu erkennen versuchen. Andererseits läfst sich auch wohl eine vierte Sprechweise denken, welche gleichfalls auf alle diese Dinge Rücksicht nimmt und den Vers möglichst als Vers spricht, andrerseits aber auch den Sinn beachtet, ohne doch durch eine lebhafte Ausdrucksweise von dem ruhigen Flufs der Rede sich ablenken zu lassen. Eine solche Sprechart dürfte vielleicht die beste Grundlage für gemeinsame Beobachtungen sein. Jedenfalls ist zu fordern, dafs bei der Veröffentlichung aller hierher gehörigen Untersuchungen angegeben werde, in welcher Weise die geprüften Verse gesprochen worden sind.

Die von Brücke angenommene Gleichabständigkeit der Arsengipfel unterliegt nun erheblichen Zweifeln. Denn anscheinend hat Brücke, wenn auch vielleicht nicht so scharf skandierend, wie Scherer[3]) annimmt, so doch jedenfalls nicht in ganz ungezwungener

[1]) Wien 1871.

[2]) Zur Geschichte der deutschen Sprache S. 596.

[3]) a. a. O. S. 596.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Weise seine Verse gesprochen; das zeigt der Umstand, dafs er wiederholt dreihebige Verse mit musikalischem Rhythmus und daher mit vier Hebungen liest[1]). Andererseits hat er durch einzelne Angaben selbst Zweifel an der Richtigkeit seiner Ansicht erregt. Er hat geringere Differenzen gefunden, schreibt sie aber den kleinen, für das Ohr verschwindenden Unregelmäfsigkeiten im Recitieren und im Markieren zu. Mit welchem Rechte? Wenn ferner nach ihm im alcäischen Verse der Daktylus oft etwas kürzer ist als die vorhergehenden Versfüfse, wo bleibt da die Gleichheit der Arsenabstände? Auch der Umstand, dafs die Senkung von erheblicher Länge sein kann, spricht nicht gerade für seine Annahme. Wenn nach seinen Messungen in dem Wort „Abfahrt" die zweite Silbe mehr als doppelt so lang ist als die erste[2]), so kann in diesem Falle allerdings die letztere der ersteren helfen, um das Intervall bis zur nächsten Arsis auszufüllen. Wie nun aber, wenn auch die erste Silbe von schwerem Lautgehalt ist; wenn etwa statt „Abfahrt" „Kreuzfahrt" steht? Brückes Angaben widersprechen aber auch den eigenen Beobachtungen, die jeder leicht anstellen kann. Wenn ich zum Takte eines Metronoms die Strophen des Gedichtes „Ritter, treue Schwesterliebe" las und mir unmittelbar darauf ebenso gebaute Strophen nur aus dem Wort „Hegelingen" zusammensetzte, so hatte ich, obgleich das Metronom noch immer denselben Takt angab, doch den Eindruck, als ob ich langsamer spräche als bisher. Wollte ich nach meinem subjektiven Gefühl das Wort „Hegelingen" in demselben Tempo sprechen wie vorher die Schillerschen Verse, so mufste ich das Metronom zu etwas schnellerer Gangart stellen. Aber es bedarf auch gar keines Instrumentes, um zu erkennen, dafs z. B. in dem Verse: „Durchzieht das tauige Revier", die Takte „taui" und „ge Re" an Länge hinter „zieht das" zurückstehen. Man wird also wohl annehmen müssen, dafs auch wenn weder der lebhafte Vortrag Ungleichheiten der Taktdauer herbeiführt noch eine Pause in den Takt fällt, doch die Abstände der Hebungen von einander keine völlig gleichen sind[3]).

Wie steht es in dieser Beziehung nun mit der Musik? Auch hier wird natürlich eine vollständige Gleichheit der Takte nicht erreicht. Am meisten wohl bei der Marsch- und der Tanzweise; die hier gebotene strenge Innehaltung des Rhythmus läfst sich dem scharf skandierenden Sprechen vergleichen. Die Schwierigkeit der technischen Ausführung kann eine gewisse Ungleichheit der Taktdauer zur Folge haben, ebenso wie die Notwendigkeit, gröfsere Lautkomplexe unterzubringen, leicht zu einer Verlängerung des Intervalles zwischen zwei Arsen führt. Auch der ausdrucksvolle Vortrag bringt bald eine Beschleunigung, bald eine Verlangsamung des Tempos hervor. Aber hier zeigt sich zunächst ein Unterschied gegenüber der Musik. Da zu dem Inhalt wohl der Wortlaut des Textes in enger Beziehung steht, neben dem letzteren aber die musikalische Form wieder ihre besondere Bedeutung und ihre besonderen Gesetze hat, und da diese somit keineswegs dem Gedanken- und Gefühlsinhalt der Worte in jeder Einzelheit gerecht werden kann oder mufs — wie denn z. B. die für eine Strophe komponierte Melodie zugleich auch dem oft verschiedenen Inhalt der übrigen sich anzupassen hat — so kann

[1]) S. 25. 26. — [2]) S. 58.

[3]) Ich hatte diesen Teil beendet, als ich Minors Metrik kennen lernte und daraus ersah, dafs schon Minor ganz ebenso wie ich die Gleichheit der Taktdauer anzweifelt. Ich habe indessen meine Ausführungen, weil sie in einigen Punkten Minor ergänzen, stehen lassen; ohnehin weiche ich in mehreren Einzelheiten von Minor ab.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Vortrag des gesungenen Liedes in Rhythmus und Tempo nicht in dem Mafse von dem Inhalt abhängig sein wie der des Sprechverses. Dagegen kann allein schon die Rücksicht auf den musikalischen Wohllaut eine Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos zur Folge haben, wofür es bei dem gesprochenen Verse kein Analogon giebt. Somit hängt das accelerando und rallentando in der Musik, welches nicht so leicht wie die ähnlichen Erscheinungen beim Sprechverse sich auf ganz kleine Zeitabschnitte, selbst auf einzelne Worte, erstrecken kann und welches dem Inhalt immer nur mit einer gewissen Schwerfälligkeit folgt, zum Teil von ganz anderen Bedingungen ab als der Wechsel des Tempos beim gesprochenen Verse.

Und noch ein anderer Unterschied ist vorhanden. Auf die gröfsere oder geringere Zeitgleichheit der Takte ist in der Musik das Versmafs ohne Einflufs. Durch die Möglichkeit, Töne zu verlängern und zu verkürzen (s. Abschn. 5) fügt sich auch das unregelmäfsige Versmafs leicht in ein regelmäfsiges musikalisches Schema und führt keine besondere Ungleichheit der Takte herbei. Anders verhält es sich mit dem Sprechvers.

Minor hebt einen wichtigen Unterschied hervor zwischen den Versen mit regelmäfsigem Wechsel von Hebung und Senkung und denjenigen, bei welchen kein solcher regelmäfsiger Wechsel stattfindet. Letztere sind mehr quantitierend als die ersteren; denn wegen der Ungleichheit des Silbengehaltes der einzelnen Takte (Minor glaubt bei diesen Rhythmen das Wort Versfufs vermeiden zu müssen) mufs zur gleichmäfsigen Ausfüllung derselben auch die Quantität bedeutend hervortreten. Da einsilbige Takte mit viersilbigen zusammentreffen können, so mufs die Taktdauer weit mehr als bei regelmäfsigen Versen die Stütze des Rhythmus bilden[1]). Es ist also gerade bei diesen Versen eine sehr genaue Einhaltung der Taktdauer nötig[2]). Die Taktgleichheit wird wenigstens annähernd angestrebt[3]).

Nun ist ein solches Streben nach Taktgleichheit aber unbewufst auch bei den regelmäfsigen Rhythmen vorhanden. Die Frage ist nur, wo eine gröfsere Übereinstimmung der Taktlänge erreicht wird. Falls Minor, wie es den Anschein hat, der Meinung ist, dafs dies bei den freieren Rhythmen, wie z. B. den Knittelversen, der Fall sei, so ist er im Irrtum. Man braucht nur nach einander zum Takte des Metronoms Verse wie

Habe nun, ach, Philosophie — — —
Und leider auch Theologie

und

Zwar bin ich gescheiter als alle die Laffen,
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel

zu lesen, um die grofsen Unterschiede in der Länge der Taktdauer zu erkennen. Selbst das blofse Gehör sagt uns schon, auch ohne Hülfe eines Instrumentes, dafs die bei Goethe unmittelbar auf einander folgenden Verse:

Man nennet sie Historia,
Mythologia, Fabula;
Sie ist rumpfet, strumpfet, bucklet und krumb,
Aber eben ehrwürdig darumb

[1]) a. a. O. S. 25. — [2]) S. 335. — [3]) S. 57. Vgl. S. XI.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nicht gleiche Takte haben können. Die Ungleichheit der Taktdauer ist bei den unregelmäfsigen Versmafsen gröfser als bei den regelmäfsigen.

Wenn übrigens Minor die Takte von verschiedener Silbenzahl die eigentlich musikalischen Versarten nennt[1]), weil, wie in der Musik, die Takte auch hier in Viertel, Achtel und Sechszehntel (?) aufgelöst werden, die Senkung sowohl mehrsilbig sein als ganz fehlen kann, so ist dieser Ausdruck wenig glücklich gewählt. Denn der musikalische Rhythmus, welcher in Verbindung mit der Melodie allein imstande ist, die widerstrebenden Versformen unter sich zu zwingen und zur Regelmäfsigkeit zu führen, läfst sich zu ihnen schwerer ergänzen, als zu den gleichmäfsigeren Rhythmen. Im Vergleich mit diesen werden daher z. B. Knittelverse stets als unmusikalisch erscheinen.

Ist nun nach dem bisher Ausgeführten eine volle Gleichheit der Taktdauer nicht anzunehmen, und zwar bei den freieren Rhythmen noch weniger als bei denen mit gleichmäfsigem Wechsel von Hebung und Senkung, so ist es doch im höchsten Grade wünschenswert, dafs durch Experimentalbeobachtungen allen diesen Verhältnissen genauer nachgeforscht werde. So manche einzelne Frage drängt sich ja gerade beim Lesen der Berichte Brückes auf. Z. B. bis zu welchem Grade und durch welche Mittel wird bei reichem Lautgehalt einzelner Silben doch Gleichheit der Taktdauer erreicht? Welche Versmafse führen in ihrem Verlaufe zu einer Beschleunigung, welche zu einer Verlangsamung des Tempos? Welche Unterschiede zeigt überhaupt die Längendauer der Thesen in den einzelnen Versmafsen? Wie weit hin wirkt eine aus irgend einem Grunde eingetretene Verlangsamung nach? Welchen Einflufs übt die Art des Sprechens auf die Längendauer der Takte? Alle diese Fragen bedürfen einer gründlichen Lösung. Möge bald die Zeit kommen, da der Vorwurf Brückes, „dafs man in der Wissenschaft, die ihren Namen vom Messen herleitet, so wenig daran gedacht hat, auch wirklich genau zu messen“, nicht mehr als gerechtfertigt erscheint.

4.

Manche Verwechselungen zwischen den Verhältnissen des gesprochenen und denen des gesungenen Verses sind dadurch herbeigeführt worden, dafs man die Silbenlänge des ersteren durch musikalische Bezeichnungen, die aus dem letzteren entnommen waren, auszudrücken suchte. So lag z. B. die Neigung nahe, die Länge des Daktylus mit ♩♪♪ anzugeben, und man bildete sich — wenn auch nicht allein aus diesem Grunde — ernstlich ein, wie beim griechischen Daktylus sei auch beim deutschen die Hebung doppelt so lang wie die Senkung. Heute kann man eher annehmen, dafs der Daktylus und der Anapäst als dreiteilig wenigstens empfunden werden, wenn auch keine volle Gleichheit der Silben vorhanden ist. Stehen Versfüfse mit doppelter Senkung zusammen mit solchen, die nur eine Senkung haben, so scheint der Raum zwischen zwei Arsengipfeln in dem einen Falle in drei, in dem andern in zwei annähernd gleiche Teile zu zerfallen. Es wechseln also — immer unter der Voraussetzung, dafs die einzelnen Silben als gleich lang angesehen werden können — fortwährend zweiteilige mit dreiteiligen Einzeltakten.

---

[1]) S. 14.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kommt nun auch in demselben Musikstück ein vielfacher, immer wieder neu eintretender Taktwechsel vor? Heute ist eine derartige Erscheinung sehr selten. Aber nach der Meinung mancher Forscher, insbesondere Franz M. Böhmes[1]), hat der Taktwechsel früher namentlich im Volkslied aufs häufigste stattgefunden. Von den Fällen, welche Böhme unterscheidet, interessiert uns namentlich der folgende: „Der Taktwechsel wird mit einer gewissen Regelmäfsigkeit ununterbrochen fortgeführt, wobei der aus Dupel- und Tripeltakt ($^2/_2 + ^3/_2$) kombinierte Quintupeltakt ($^5/_2$) zum Vorschein kommt oder auch der interessante Wechsel von $^6/_2$- und $^3/_1$-Takt eintritt".

Dieser eigenartige Vorgang scheint dem im Sprechverse bei gemischten Rhythmen stattfindenden Taktwechsel zu ähneln. Doch ist bei genauerer Betrachtung die Übereinstimmung nur sehr gering. Der musikalische Taktwechsel ist nämlich völlig unabhängig vom Versmafs, da die Musik die Unregelmäfsigkeit desselben aufs leichteste ausgleichen kann (vgl. S. 17). Nach einem Beispiel für den von Böhme angeführten Taktwechsel braucht man nicht lange zu suchen, da wir ein solches in dem Liede „Prinz Eugenius der edle Ritter" besitzen. An die Melodie dieses Liedes hat sich eine lebhafte Kontroverse geknüpft. Falls, wie ich annehme, diejenige Meinung Recht hat, welche in diesem Lied einen Wechsel des Taktes findet, so liegt hier genau der von Böhme angeführte Fall vor, sei es, dafs man mit Erk $^5/_4$- (also $^3/_4 + ^2/_4$) Takt oder mit Silcher einen unregelmäfsigen Wechsel von $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt annimmt. Mit dem Versmafs aber haben derartige Taktverschiebungen nicht das Geringste zu thun.

Will man nach einer Erscheinung suchen, welche dem bei gemischten Versmafsen anscheinend vorhandenen fortwährenden Wechsel zwischen dreiteiligen und zweiteiligen Takten entspricht, so würde man eher an die Triolen zu denken haben, da durch sie entweder ein ganzer Takt oder ein Teil desselben nicht, wie nach dem gewählten Taktmafs des ganzen Stückes zu erwarten ist, in zwei oder vier, sondern in drei gleiche Teile geteilt wird und da solche dreiteiligen Töne unmittelbar neben zweiteiligen stehen können. Der Unterschied zwischen dieser Erscheinung und der obenerwähnten, welche im Sprechvers hervortritt, würde dann darin beruhen, dafs die Triole nicht gerade einen ganzen Takt zu zerteilen braucht, überdies sehr selten und vom Versmafs ganz unabhängig ist. Aber es ist doch noch die Frage, ob die Einteilung des Sprechverses in zwei oder drei annähernd gleiche Teile, welche oben angenommen wurde, überhaupt vorhanden ist.

Sievers ist nicht dieser Meinung, wenn er sagt[2]): „Der musikalische Takt bezw. die Rhythmusgruppe im Gesang baut sich aus einer bestimmten Anzahl ideeller Zeiteinheiten oder χρόνοι πρῶτοι auf, die man beim Taktschlagen oder Taktzählen einzeln markieren kann; solcher Zeiteinheiten hat z. B. der Tripeltakt drei, der Quadrupeltakt vier u. s. w. Der Gesangvers hat also eine ausgesprochene Doppelteilung der Zeit, in Takte und χρόνοι πρῶτοι innerhalb derselben. Der Sprechvers kennt nur die Fufsteilung: innerhalb der Füfse ist die Zeitteilung frei, sie richtet sich nach den natürlichen Quantitäten der einzelnen Silben (die wieder mannigfach variiert sein kann, je nach Nachdruck und Betonung) und deren Anzahl. In anderen Worten: der Sprechvers hat keinen χρόνος

[1]) Altdeutsches Liederbuch S. LXII—LXVII.
[2]) a. a. O. S. 377.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

πρῶτος oder, was dasselbe ist, keine bestimmte Taktart, die sich durch eine Vorzeichnung ausdrücken liefse. Diese tritt allemal erst dann ein, wenn ein Sprechvers durch Komposition auf eine bestimmte Taktart gebracht wird".

Ähnlich ist die Auffassung von Minor, welcher sich[1]) folgendermafsen ausdrückt: „Es ist möglich, dafs in dreisilbigen Versfüfsen die Hebung oder die Senkung in zwei Silben aufgelöst ist, die zusammen ebenso lang dauern als etwa im angrenzenden Takt die einsilbige Hebung oder die einsilbige Senkung. Aber es sind auch Triolen, punktierte Noten und viel feinere Unterschiede möglich, die eine regelmäfsige Gliederung der Takte unmöglich machen. Unsere Längen sind nicht gleich lang und auch unsere Kürzen haben nicht dieselbe Dauer; ja selbst die natürliche Prosodie ist unter dem Einflufs des Wortaccentes und des Satzaccentes Schwankungen ausgesetzt. Und wir sind nicht gewohnt, die Silben beim Vortrage künstlich zu dehnen oder zu verkürzen. Darum glaube ich, dafs für die Metrik nur die Dauer der Takte in Betracht kommt, innerhalb der Takte aber eine noch reichere Gliederung möglich ist als in der Musik. Auch hier wird die rhythmische Vollkommenheit der metrischen aufgeopfert, die den Sinn und den Rhythmus zu vermählen sucht."

Diese Ausführungen stimmen mit denen von Sievers überein. Ob beide recht haben, wenn sie annehmen, dafs beim musikalischen Rhythmus eine Einteilung in Takte und in bestimmte Teile desselben stattfindet, im Sprechvers dagegen nur eine solche in Takte, während die Einteilung der letzteren so viele Variationen in der Dauer der einzelnen Teile und soviele inkommensurable Gröfsen enthält, dafs es unmöglich ist, alle vorkommenden Fälle zu verzeichnen und zu ordnen, darüber werden uns wiederum nur genaue Ausmessungen Aufklärung geben können. Messungen von Teilen der Prosarede sind hierfür indessen ohne Wert, da sie die Frage nicht entscheiden können, ob wir nicht doch im Verse, durch unser rhythmisches Gefühl veranlafst, Kürzen etwas dehnen, Längen etwas verkürzen und dadurch einer gröfseren Gleichmäfsigkeit zustreben. Die Möglichkeit eines solchen Vorgangs möchte ich nicht so bestimmt von der Hand weisen, wie Minor es thut.

5.

In einer anregenden Untersuchung hat Stolte[2]) darauf hingewiesen, dafs in vielen unserer Volkslieder und in vielen volkstümlichen Liedern das Metrum erst aus der Melodie verständlich wird. Manche Strophen ergeben ein metrisch unbefriedigendes Gebilde, das aber wohllautend und reizvoll wird, sobald man den Rhythmus der dazu gehörigen Melodie durchklingen läfst. Zum Teil haben die Dichter, wie Arndt in seinem Liede vom Feldmarschall, nach einer schon vorhandenen Melodie gedichtet, zum Teil hat der Dichter wenigstens einen bestimmten, vielleicht schon volkstümlich gewordenen Rhythmus im Sinne gehabt. An zahlreichen Beispielen sucht Stolte diese Gedanken durchzuführen.

Es verdient Dank, wenn in dieser Weise unsere Aufmerksamkeit auf die zuweilen vorhandene Abhängigkeit des Textes von der Melodie hingelenkt wird. So haben beim Volksliede früherer Jahrhunderte dann und wann Melodieen, die längere Zeit hindurch beliebt waren, auf das Entstehen bestimmter Textformen eingewirkt. Doch wird sich immer-

---

[1]) a. a. O. S. 136. — [2]) Metrische Studien über das Volkslied. Progr. des Realgymn. in Crefeld 1883.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hin auch für die neuere Zeit wohl nur eine beschränkte Anzahl von Fällen feststellen lassen, in denen einer vorhandenen Melodie ein neuer Text angepafst worden ist. Viel häufiger ist ohne Zweifel der Fall, dafs dem Dichter bei seiner schöpferischen Thätigkeit ein rhythmisch-melodisches Gebilde dunkel vorschwebt. Dann verschmelzen ihm wohl die Worte, die er dichtet, aufs innigste mit einer mehr oder minder bestimmten musikalischen Form, die sich in seiner Empfindung festsetzt; sei es, dafs nur ein musikalischer Rhythmus, eine „Weise", sich ihm aufnötigt, sei es, dafs zu der Weise auch noch ein „Ton" sich gesellt; dafs nämlich melodische Klänge, welche dem Rhythmus sich anpassen, mehr oder minder zu einer bestimmten Melodie sich verdichten, oft an schon bekannte Klänge sich anlehnen und vielleicht gar in eine vorhandene Melodie umschlagen, oft aber völlig frei sich gestalten. Während sie so die dichterische Empfindung dunkel beeinflussen, sind sie mit dem Aufhören der schaffenden Thätigkeit wohl schnell verklungen. Von einem solchen seelischen Zustande hängt es grofsenteils ab, ob ein Lied sangbar ist oder ob es sogar einen ausgesprochen musikalischen Charakter trägt, wie dies z. B. mit „Volkers Nachtgesang" von Geibel der Fall ist. Wenn nun aber auch an einem Hineinklingen des musikalischen Gefühles in das Schaffen so manches Dichters wohl kein Zweifel sein kann, wer möchte sich deshalb vermessen, dem letzteren bei seiner gestaltenden Thätigkeit jede Einzelheit nachfühlen oder sie andern nachweisen zu wollen? Nur die Vergleichung von Selbstbeobachtungen der Dichter wird uns dieses dunkle Gebiet vielleicht allmählich etwas mehr aufhellen. Stolte aber hat wohl zu ausschliefslich die Gestaltung des Textes nach schon vorhandenen Melodieen im Auge gehabt, und seiner Arbeit haftet daher eine gewisse Einseitigkeit an.

Nun läfst es sich nicht leugnen, dafs gerade manche Rhythmen von etwas unregelmäfsiger Gestalt einen musikalischen Eindruck machen. Wohl nicht ganz mit Recht sagt Stolte: „Wollten wir den Mafsstab der herrschenden Metrik anlegen, so käme allerdings ein rhythmisch recht unbefriedigendes Gebilde heraus." Die Metrik betrachtet regelmäfsige und unregelmäfsige Rhythmen; mögen die letzteren auch unbequemer zu zergliedern sein, warum sollen sie weniger befriedigen als die ersteren? Nur dann erscheinen sie unvollkommen, wenn man den meist gleichmäfsigen Rhythmus des Sprechverses als das Normale ansieht. Immerhin ist Stolte zuzugeben, dafs wir, sei es, weil es uns angeboren ist, oder sei es, weil wir durch den Sprechvers daran gewöhnt sind, ein gewisses Streben nach Regelmäfsigkeit des Versbaues haben. Übrigens sind ungleichmäfsige Mafse ebenso wenig immer musikalisch, wie sie in allen Fällen aus dem Einflufs von Melodieen zu erklären sind. Zuweilen sind sie rein verstandesmäfsig ersonnene künstliche Produkte; in anderen Fällen hat nicht eine vorhandene Melodie, sondern ein vorhandener Text zur Nachbildung der metrischen Form Veranlassung gegeben[1]). Zuweilen beruht die Unregelmäfsigkeit des Gedichtes auf einzelnen Stellen, von denen, da sie den Kern oder das lebhaft ausgesprochene Stichwort der Dichtung bilden sollen, der Dichter ausgeht, und die sich nun entweder dem übrigen Rhythmus nicht fügen wollen oder, um nachdrücklicher hervorgehoben zu werden, nicht fügen sollen. Oft erscheinen sie in der Form des Kehrreims, wie Körners: „Vater, ich rufe Dich" oder „Stofst mit an, Mann

[1]) Vgl. M. Friedländer in den Verhandlungen der Wiener Philologen-Versammlung S. 400f.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

für Mann, wer den Flamberg schwingen kann.“ Namentlich bei Arndt läſst sich häufig die Erscheinung beobachten, daſs er von einem solchen emphatischen Ausruf ausgeht; z. B.

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Als Männer hat uns Gott geschaffen.

Auf zur Rache! Auf zur Rache!
Erwache, edles Volk, erwache!

Wer soll des Stromes Hüter sein?
Sprich, Vater Rhein!

So ist Kopisch in seinem Trinkliede: „Wenn man beim Wein sitzt“ wohl von dem aus dem Rhythmus fallenden: „Anstoſsen, austrinken ist das Allerbeste“ ausgegangen.

Aber wie auch solche etwas freieren Rhythmen entstanden sein mögen, so ist zuzugeben, daſs manche von ihnen auf die Musik unmittelbar hinweisen; sei es, daſs sie gerade durch ihre Unregelmäſsigkeit Abwechselung und Leben in die Melodie hineinbringen, oder sei es, daſs der oben erwähnte Sinn für Regelmäſsigkeit der Form unbewuſst darnach strebt, ihnen durch die Musik das zu geben, was ihnen fehlt, nämlich gleichmäſsige Dauer der einzelnen Abschnitte. Denn diese wird ihnen von der Musik dadurch verliehen, daſs die letztere imstande ist, den Teilen, welche an Länge hinter anderen zurückstehen, das Fehlende zuzulegen oder eine gröſsere Zahl von Silben durch Verkürzung der einzelnen Töne in einem kleineren Raum unterzubringen. Im Sprechvers ist dies in weitaus geringerem Grade der Fall. Hier kann unter Umständen vielleicht eine kürzere Silbe auch einen gröſseren Raum ausfüllen, oder es kann eine überlange Silbe kürzer gesprochen werden; aber dies findet doch immer nur in so geringem Maſse statt, daſs es dem Hörer nicht ohne weiteres zum Bewuſstsein kommt und nur durch genaue Ausmessung erkannt wird. Ganz anders in der Musik. Diese kann die einzelnen Silben nach Belieben verlängern oder verkürzen. Sie führt dadurch bedeutende Abweichungen von dem ursprünglichen Rhythmus herbei. Zweiteilige Maſse giebt sie im $^4/_4$- und $^2/_4$-, aber auch im $^3/_4$- und $^6/_8$-Takt, dreiteilige im $^3/_4$-, $^3/_8$- und $^6/_8$-, aber auch im $^2/_4$- und $^4/_4$-Takt, gemischte meist im $^6/_8$-, aber auch im $^4/_4$-Takt wieder. Sie gelangt dadurch zu einem Reichtum des Rhythmus, wie der Sprechvers ihn niemals erlangen kann. Oft schlieſsen sich bestimmte musikalisch-rhythmische Grundfiguren zunächst an die Form des Textes an. Z. B. ergeben sich für einzelne Lieder folgende Typen[1]):

1 1 1 Drunten im Unterland
1 1 1 Was glänzt dort vom Walde
1 1 1 1 Fuchs, du hast die Gans gestohlen
1 1 1 1 So leben wir, so leben wir
1 1 1 1 Als die Preuſsen anno 13
1 1 2 Alles neu macht der Mai

[1]) Die Verlängerung eines Tones um die Hälfte auf Kosten des nächsten Tones, also die Setzung punktierter Noten, ist in Obigem als bloſse Variation des Grundrhythmus angesehen und daher weder beachtet noch durch Zahlen ausgedrückt worden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

1 2 1 Wir hatten gebauet
2 1 1 Anstofsen, Austrinken
2 1 2 Frühlingsluft, Veilchenduft
1 1 1 2 O Heimatland, o Vaterland
1 1 1 3 So leb denn wohl, du altes Haus
1 1 2 2 Alles schweige, jeder neige
3 2 1 Freut euch des Lebens
1 1 1 1 2 2 Abend wird es wieder
1 1 1 1 1 2 1 Der alte Barbarossa u. s. w.

Diese Rhythmen werden zuweilen durch das ganze Lied festgehalten, abgesehen davon, dafs aus den unten zu erörternden Gründen oft Verlängerungen der Endsilben eintreten müssen. Aber das Verbleiben in demselben Rhythmus ist keineswegs die Regel. So wird in „Es braust ein Ruf" der Grundtypus 2 | 3 1 2, 2 | 3 1 2 bei dem Verse: „Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein" umgeändert in 2 | 3 1 $^3/_2$ $^1/_2$ $^3/_2$ $^1/_2$ | 4 ; bei „Fest steht und treu die Wacht" gar in | 4 2 2 | 3 1 2 2 | 4 4 | 6. Hier ist also eine Verdoppelung der Länge eingetreten; die Hebung „Wacht" und die Senkung „am" haben vier Toneinheiten, während bisher für Arsen wie für Thesen die zweizeitige Dauer überwog. Eine solche Verdoppelung findet sich z. B. auch in „des Jahres letzte Stunde":

Und bringt uns näher an das Ziel
2 | 2 2 2 2 | 4 4 | 4 .

Zuweilen tritt eine Verlängerung am Anfang ein, wird aber nicht festgehalten.

Es es es und es es ist ein alter Schlufs
4 4 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 4

Andererseits ist es auch nicht selten, dafs die Schnelligkeit der Tempos verdoppelt wird; z. B. nach:

Das Schiff streicht durch die Wellen:
1 | 1 1 1 1 | $\overset{3/2\ 1/2}{\frown}$ 1

In die Ferne, o wie gerne wär' ich noch im Heimatland!
$^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ | $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ | 1

Durch eine solche Freiheit in der Behandlung des Rhythmus ist also die Musik imstande, Silben so zu dehnen, dafs eine geringere Zahl von ihnen den Raum einer gröfseren Anzahl ausfüllt, oder eine gröfsere Anzahl so zu verkürzen, dafs sie nur den Raum einer geringeren Zahl einnehmen. So kann durch die Musik eine metrisch gleichmäfsige Form ungleichmäfsig, eine metrisch ungleichmäfsige Form gleichmäfsig gemacht werden.

6.

In dem gesungenen Liede der heutigen Zeit findet zwischen dem Text und der Komposition fast durchweg eine Übereinstimmung in der Weise statt, dafs die guten Taktteile der Musik auf die Arsen des Textes fallen. Geht auch die Kongruenz nicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

immer so weit, dafs diejenige Silbe, welche im gesprochenen Worte den Hauptaccent hat, ihn auch in der Melodie besitzen mufs (vgl. S. 9), und findet somit zwischen der Einteilung in rhythmische und der in musikalische Abschnitte auch manche Abweichung statt, so ist doch die Übereinstimmung wenigstens soweit vorhanden, dafs die Synkope, d. h. die Verschiebung des Accentes von dem schweren auf den leichten Taktteil, zu den Seltenheiten gehört. Auch diese Regelmäfsigkeit ist indessen erst ein Produkt der neueren Zeit; wie der Taktwechsel, so sind auch Synkopen und andere Abweichungen des Textrhythmus vom musikalischen Rhythmus früher recht häufig gewesen. Vielleicht trug hierzu der Einflufs der lateinischen Hymnen bei, in denen mit dem Text ziemlich frei geschaltet wird und Betonungen wie

Servá deús verbúm tuúm

und

Conditor álme síderum

keine Seltenheiten sind, vielleicht hat die Zeit der silbenzählenden Poesie noch manche Nachklänge hinterlassen; vielleicht lag die Inkongruenz aber auch nur daran, dafs die einfachen Dichter und Sänger des Volkes eine Übereinstimmung zwischen Wort und Ton zwar unbewufst erstrebten, sie aber nicht erreichen konnten. Noch heute tönen in unsere Zeit alte Weisen herein, wie (mit unregelmäfsigem Takt)

Es ist ein Ros' entsprungen, aus einer Wurzel zart
4 | 2 2 2 2 | 4 4 4 | 2 4 4 2 | 4
wohl zu der halben Nacht
4 | 2 4 4 2 | 8

Die Melodieen neuerer Zeit halten sich von so bedeutenden Abweichungen zwischen Text und Melodie fern. Während deshalb die Thesen des Textes fast durchweg den Arsen an Zeit entweder nachstehen oder wenigstens ihnen nur gleich sind, finden sich doch einzelne Fälle, in denen auf der Senkung ein längerer Ton ausgehalten wird; so in C. M. von Webers

Durch die Wälder, durch die Auen
1 1 | 2 4 1 1 | 2 4;

in

Der Mai ist gekommen
$\widehat{11}$ | 2 3 1 | 2 3

Wie die Wolken dort wandern
1 1 | 2 3 1 | 2 3

So steht auch mir der Sinn in
11 | $^3/_2$ $^1/_2$ 3 1 | 2 3;

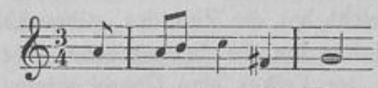
oder in der Volksweise zu

Wohlauf, noch getrunken
$\widehat{11}$ | 2 2 $\widehat{11}$ | $\widehat{11}$ 3

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

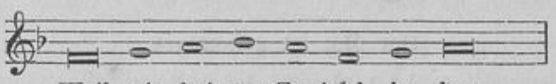
Ade nun, ihr Berge
2|1̄1̄ 3 1 | 1̄1̄ 3.

Wenn übrigens die an letzter Stelle genannte Melodie auch früher zu dem Liede „Dort oben auf dem Berge, da horstet der Aar“ gehört hat, so ist es doch nicht ganz unmöglich, dafs sie ursprünglich mit einem älteren Texte verbunden war, der in den ungeraden Versen vier Hebungen zeigte; wenigstens würde der Rhythmus zu Versen nach dem Bau von „Was ist des Lebens höchste Lust?“ oder „Es blickt so still der Mond mich an“ noch besser passen. Nötig ist indessen eine solche Annahme nicht; denn auch bei dem jetzigen Ausklingen der Töne auf den Senkungen ist doch der ursprüngliche Rhythmus des Verses deutlich zu erkennen. Dieser klingt in allen solchen Fällen durch die Melodie hindurch und ordnet sie sich gewissermafsen unter. Freilich gelingt es bei dem Widerstreit von Wort und Ton dem ersteren nicht immer völlig, dem letzteren seinen Rhythmus aufzuzwingen. In Stellen wie



wo die Erhöhung des Tones in „ter“ eher auf eine im ursprünglichen Texte vorhanden gewesene Hebung hinzuweisen scheint, gelingt es uns allerdings — wohl nur wegen der Kürze der inkongruenten Stelle — noch „vä“ als die Hebung und „ter“ als die Senkung zu empfinden. Anders aber ist es z. B. in dem alten Kirchenliede:

Nun lafst uns den Leib begraben,
Weil wir keinen Zweifel haben,
Er wird am jüngsten Tag aufstehn
Und unverweslich herfür gehn.



Das Lied ist ein Beispiel der silbenzählenden Poesie. Während die ersten beiden Verse als trochäisch bezeichnet werden können, ist nicht zu verkennen, dafs die Melodie nur zu einem jambisch abgefafsten Texte pafst. Hier tragen also der musikalische Rhythmus und die Melodie den Sieg über die widerspenstigen Worte davon.

Als ein fernerer Unterschied zwischem dem Rhythmus des gesprochenen und dem des gesungenen Verses ergiebt sich somit folgendes: beim Sprechverse kann zwar, wie u. a. Brückes Beobachtungen zeigen, die Thesis länger sein als die Arsis; und dies ist wohl ziemlich oft der Fall. Aber es kommt diese Erscheinung dem Sprechenden und dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hörenden nicht zum Bewufstsein, da die gröfsere Tonstärke der Arsis über ihre Kürze hinwegtäuscht. In der Musik dagegen kann die Thesis bis zu einem dem Ohre leicht auffallenden Mafse verlängert werden, und es kann dadurch sowie durch eine starke Abweichung des musikalischen Accentes von dem des Textes sogar ein Umschlag des ursprünglichen Rhythmus eintreten. Meistens gelingt es jedoch dem letzteren, in der Musik soweit zur Geltung zu kommen, dafs er deutlich empfunden wird oder sogar dem musikalischen Rhythmus sich unterordnet.

Eine vielfach erörterte Frage ist die, ob die Musik noch Reste der früheren Betonung deutscher Verse bewahrt hat; insbesondere, ob es als ein Nachklang aus alter Zeit anzusehen ist, wenn sie unbetonte Silben mit einem Nebenton oder gar mit dem Hauptton versieht. Eine Accentuierung von Silben, die sonst nur in der Thesis gebraucht werden können, tritt namentlich am Ende der Verse ein. Dem mittelhochdeutschen

swér an réhte gúeté

entspricht der musikalische Rhythmus von

Freíheit, díe ich meíné.

Hat der letztere die alt- und mittelhochdeutsche Betonung aufbewahrt? Oder läfst es sich auch ohne eine solche Annahme hinreichend erklären, dafs in Versen wie

Der Mónd ist aúfgegángén
Ich háb mích ergébén
In einem kühlen Grúndé

und unzähligen anderen beim musikalischen Vortrag die letzte Silbe den Ton hat?

Es scheint vorteilhaft, hier an ein von Vilmar gebrauchtes Beispiel anzuknüpfen. Dieser sagt[1]): „Jener durch die Poesie herbeigeführten Verflüchtigung von früher hebungsfähigen Silben gegenüber hat sich im Volksgesang die ältere Betonungsart zum Teil noch erhalten, und als eine direkte Einwirkung dieser Erscheinung des Volksgesanges ist es zu betrachten, wenn in neuerer Zeit mehrere Dichter mit grofsem Geschick dasselbe alte Betonungsprinzip wieder durchzuführen unternahmen, so 1813 E. M. Arndt im Lied von Blücher:

Was blásen díe Trompétèn? | Husárèn, heraús!
Es réitet dér Feldmárschàll | in flíegèndem Saús.
Er réitèt so freúdìg | sein mútìges Pférd,
Er schwíngèt so schneídìg | sein blítzèndes Schwért.

und später August Kopisch im Trompeter.“ Stolte[2]) sucht die eigenartigen rhythmischen Verhältnisse beider Gedichte daraus zu erklären, dafs er annimmt, beide seien zu schon vorhandenen Melodieen verfafst worden. Nun besteht aber zwischen beiden Dichtungen ein grofser Unterschied.

---

[1]) Verslehre § 174 (S. 136).
[2]) a. a. O. S. 3.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kopischs Lied vom Trompeter ist trotz aller scheinbaren Regellosigkeit ein genau abgezirkeltes Kunstprodukt. Jede Strophe scheint völlig unregelmäfsig zu sein, und doch ist eine jede der anderen bis in die kleinsten Einzelkeiten genau gleich. Kopisch mufs etwa in der Weise, wie Hirsch-Hyacinthos dies in Heines Bädern von Lucca thut, sich im Schweifse seines Angesichts ein höchst kunstvolles Versschema genau aufgezeichnet und sich nach diesem aufs strengste gerichtet haben. Sollte er, wie Stolte annimmt, bei seiner Dichtung einer vorhandenen Melodie gefolgt sein, so hat er jedenfalls die Thatsache völlig verkannt, dafs der Text eines Liedes sich nicht so ängstlich an die Melodie zu binden braucht, da die letztere durch Zusammenziehung und Teilung von Tönen sich auch einem nicht ganz genau passenden Text anschmiegen kann. Aber Stoltes Vermutung ist höchst unwahrscheinlich. Liederstrophen von einem solchen Umfange wie Kopischs Trompeter sind wohl ohne Beispiel. Es tritt vielmehr hier wie auch sonst bei Kopisch das Streben hervor, durch künstliche Mittel Volkstümlichkeit zu erreichen. Sonst zeigt sich dies Streben öfters in wirkungsvoller Wortmalerei, hier in scheinbar unregelmäfsigen Rhythmen mit vielen zusammenstofsenden Hebungen. Sollte die Versform von Kopischs 1837 erschienenem Gedichte nicht vielmehr durch Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes (1827) angeregt sein? Es wäre dann wohl möglich, dafs Kopisch hier altdeutsche Betonung nachgeahmt hätte. Ganz anders steht es mit dem Liede Arndts.

Nach Erk ist die Melodie desselben 1809, also vier Jahre vor dem Gedicht, entstanden. Je wahrscheinlicher es demnach ist, dafs Arndt die ihm bekannte Melodie vor Augen gehabt hat, desto unwahrscheinlicher wird die Vermutung Vilmars. Mit welchem Rechte skandiert dieser so, wie er es thut? Wer giebt ihm insbesondere das Recht, zu sprechen:

Er reitèt so freúdìg sein mútìges Pférd?

Betont jemand so, der das Gedicht liest oder spricht? Hat Vilmar auch betont:

Was glänzt dòrt vom Wáldè
Hör's nähèr und nähèr?

Vilmar hat eben den in der Melodie zu Tage tretenden Rhythmus im Ohr und überträgt ihn mit Unrecht auf das ungesungene Lied. Wenn er Arndt den gleichen Rhythmus gebrauchen läfst, so mufs also auch Arndt bereits die Melodie im Sinne gehabt haben, und Vilmars Meinung führt somit gleichfalls auf die von Stolte. An eine Nachahmung altdeutscher Besonderheiten ist jedenfalls nicht zu denken. Altertümeleien lagen dem wackeren Arndt 1813, als er unmittelbar auf seine Zeitgenossen wirken wollte und ganz in der grofsen Gegenwart lebte, völlig fern.

Aber das Gedicht ist immerhin lehrreich. Sein musikalischer Rhythmus ist folgender:

Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus!
1 | 1 1 1 1 | 2 1 1 | 2 1 1 | 2

Warum treten die Silben „ten“ und „ren“ in der Melodie hervor, da die auf sie fallenden Töne doch nur dieselbe Länge haben wie die schwächeren „sen“, „Trom“ und „her“? Der Grund ist der, dafs sie auf einen doppelt so langen schweren Taktteil

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

folgen. Der Vers beginnt mit einem regelmäfsigen Wechsel von Hebung und Senkung, und es ist nun das Streben nach einer Fortsetzung des begonnenen Rhythmus vorhanden. Da das Viertel (2) zwei Achtel (1 1) ersetzt, so ergeben sich folgenge Ikten:

1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2.

Ist nun die Verlängerung von „pe“ und „sa“ und somit auch der Iktus auf „ten“ und „ren“ nicht aus rein musikalischen Gründen zu erklären?

Die Melodie und mit ihr der musikalische Rhythmus zerfällt in Teile (Motive, Abschnitte, Sätze), für welche das Gefühl — wenigstens in der heutigen Zeit — Gleichheit verlangt. Kleinere Teile dieser Art sind einerseits die Motive, andererseits die Takte, gröfsere entsprechen bestimmten Teilen der Verse oder ganzen Versen. Die Melodie mufs nun oft den Text, wenn er an und für sich keine gleichmäfsigen Teile ergiebt, für ihre Zwecke erst umgestalten. Sie kann dies thun, indem sie eine übergrofse Zahl von Silben durch Verkürzung der Tonlänge in einem kleineren Raum unterbringt oder indem sie eine zu kleine Zahl von Silben durch Dehnung einen gröfseren Raum ausfüllen läfst. Der Text des Arndtschen Liedes oder seines Vorgängers ergab nun neben einander Versteile nach Art von „Was blasen die“ und „Trompeten“, also 1 1 1 1 und 1 1 1. Zur Herstellung der von der Musik erforderten Regelmäfsigkeit mufste also 1 1 1 1 auf 1 1 1 oder 1 1 1 auf 1 1 1 1 reduziert werden. Wäre das erstere geschehen, so hätte sich folgender Rhythmus ergeben:

Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus!
1 | $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 | 1 1 1 | 1 1 1 | 2.

für den Beispiele anzuführen nicht schwer ist. Bei der Zurückführung von 1 1 1 auf 1 1 1 1 ergab sich das Schema der zu dem Arndtschen Liede gehörigen Melodie.

Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus!
1 | 1 1 1 1 | 2 1 1 | 2 1 1 | 2.

Um den Takt auszufüllen, war es nötig, „pe“ und „sa“ auf die doppelte Zeitlänge zu bringen, und dadurch erhielten die beiden folgenden Silben den Iktus, der also zur altdeutschen Sprache in gar keiner Beziehung steht.

Die Dehnung von Arsen und die daraus entstehende Accentuierung der darauf folgenden Thesen oder die Dehnung von Arsen und den darauf folgenden Thesen oder endlich die Dehnung von Arsen allein tritt in der Musik dann ein, wenn eine Anzahl von Silben einen Takt füllen soll, den sie ohne eine solche Dehnung nicht ausfüllen kann. Am häufigsten findet am Ende der Verse eine Dehnung statt. Diese zerfallen musikalisch meistens in zwei gleiche Abschnitte, während für den ungesungenen Vers eine solche Halbierung nur bei akatalektischen Dipodieen (Tetrapodieen) möglich ist. In dem letzteren Falle braucht keine Verlängerung irgend einer Silbe zu musikalischen Zwecken einzutreten:

Fuchs, du hast die | Gans gestohlen;

in allen anderen Fällen ist sie dagegen nötig. Sind die Verse zwar dipodisch gegliedert, aber katalektisch, so wird der Raum der am Schlufs fehlenden Silbe meist durch Verlängerung des stumpfen Schlusses ausgefüllt:

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Liebes Mädchen, hör' mir zu
1 1 1 1 | 1 1 2.

Sieht man — was nur vom musikalischen Standpunkt aus zulässig ist — die dipodische und tetrapodische Form als das Normale an und betrachtet demgemäfs die Tripodie als eine brachykatalektische Tetrapodie, so müssen die sonst für einen Takt bestimmten Silben zwei Takte ausfüllen:

Freiheit, die ich meine
1 1 1 1 | 2 2.

Fehlt noch eine Silbe mehr, so ist ein noch gröfserer Raum auszufüllen. Also:

Eine Hand voll Erde
1 1 1 1 | 2 1 7
Deckt mich einstens zu.
1 1 1 1 | $\widehat{21}$ 7.

Aber der Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Verse kann noch gröfser sein.

Bringt mir Blut der edlen Reben, bringt mir Wein.
2 2 3 1 | 2 2 3 1 | 4 4 | 4 ♪♪.

Die bisherigen Beispiele sind aus Rhythmen ohne Auftakt gewählt. Ist ein solcher vorhanden, so ändert sich nur das, dafs der am Ende des einen Verses auszufüllende Takt noch den Auftakt des nächsten Verses aufnehmen mufs, also kein ganz so grofser Überschufs an Raum vorhanden ist.

Da die angegebenen Erscheinungen von der Taktart völlig unabhängig sind, so wähle ich im folgenden zur Abwechselung einige Beispiele mit Auftakt aus Stücken im Tripletakt:

Ich weifs nicht, was soll es bedeuten, dafs ich so traurig bin, ein
1 | $^3/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 1 | 3 2 1 | 2 1 $\widehat{11}$ 1 | 4 7 1

In einem kühlen Grunde da geht ein Mühlenrad, mein
1 | 2 1 $\widehat{11}$ 1 | $\widehat{21}$ 2 1 | 2 1 $\widehat{11}$ 1 | 4 7 1.

Ich möchte wohl der Kaiser sein, der Kaiser sein
1 | 3 1 3 1 | 3 1 3 1 | 4 4 | 4 ♪♪.

Die Verlängerung braucht indessen im letzten Takte entweder gar nicht oder nur in geringerem Mafse einzutreten, wenn der ganze überflüssige Raum oder ein Teil desselben durch eine Pause ausgefüllt wird. Z. B.:

Der Gott, der Eisen wachsen liefs, der wollte keine Knechte, drum
2 | 3 1 2 2 | 3 1 2 2 | 3 1 2 2 | 2 2♪, 2 |

Du Schwert an meiner Linken, was
1 | 3 1 3 1 | 2 2♪ 2 |

Sind wir vereint zur guten Stunde, wir starker
1 1 1 | 3 1 $\widehat{11}$ $\widehat{11}$ | $\widehat{11}$ 2 7 1 1 1 | .

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der seltene Fall, dafs die Ungleichheit zwischen den einzelnen Takten durch Tonverkürzung statt durch Dehnung beseitigt wird, findet sich z. B. in folgendem Rhythmus:

Frisch auf zum fröhlichen Jagen; frisch auf
$^{9}/_{8}$1 | 2 1 $^{3}/_{2}$ $^{1}/_{2}$ 1 1 1 1 | 2

Es kann nicht die Aufgabe dieser Abhandlung sein, alle Fälle aufzuzählen, in denen eine Verlängerung oder Accentuierung der Endsilben in den Formen 2 1, 2 2, 3 2, 4 2 oder ähnlichen Zeitmafsen eintritt. Am häufigsten ist der Fall, dafs Tripodieen, wie es fast immer geschieht, in musikalischen Dipodieen wiedergegeben werden, sei es, dafs sie in vierteiligem oder dreiteiligem Takt gesetzt sind.

Tochter, setz dich | nieder
Da droben auf jenem | Berge.

Aber soviele Variationen der verschiedensten Art, die einzeln aufzuzählen zuviel Raum einnehmen würde, möglich sind, so stimmen doch fast alle darin überein, dafs die Verlängerungen am Anfang eines musikalischen Taktes stehen. Ein neu beginnender Takt soll ja eben von einer verhältnismäfsig geringen Zahl von Silben ausgefüllt werden; und so mufs denn zu diesem Zwecke die Dehnung eintreten.

Wenn nun eine solche Erscheinung sich aus rein musikalischen Gründen genügend erklären läfst, so ist also jedenfalls eine Herleitung aus älteren Sprachformen nicht nötig. Unwahrscheinlich wird eine solche Annahme dadurch, dafs in der Hälfte aller Fälle es sich gar nicht um Senkungen handelt, sondern (nämlich in allen katalektischen Versen) um Hebungen, welche verlängert werden; eine Erscheinung, die aus unserer älteren Sprache nicht zu erklären sein würde. Was aber jener Annahme vollends den Boden entzieht, ist der Umstand, dafs auch in nicht germanischen Liedern derselbe Vorgang eintritt, wenn die Bedingungen dazu gegeben sind. Ich wähle einige Beispiele aus Reimanns Internationalem Volksliederbuch:

No. 72.

Il était un roi d'Yvetot, peu connu dans l'histoire; se
1 | 2 1 1 1 | 2 1 2 1 | 2 1 2 1 | 3 1 7 1

No. 75.

Chitarre e mandolini, la festa è comin-ciata, i
1 | 2 1 2 1 | 3 1 7 1 | 2 1 2 1 | 1 1 1 1 7 1

No. 14 (portugies.).

Porque me dises chorando, que te não lembras de mim
! 1 1 1 1 1 1 | 4 2 ! | 1 1 1 1 1 1 | 4 !!

No. 35 (kroatisch).

A težko je u-mrie-ti, kad ništa ne bo-li, još
$^{6}/_{8}$1 | 2 1 2 1 | 2 $^{1}/_{2}$ $^{1}/_{2}$ 2 1 | 2 1 2 1 | 3 1 7 1

Aus vielen fremdsprachlichen Beispielen habe ich nur einige ausgewählt; eine Vermehrung ist für die Zwecke dieser Arbeit nicht nötig.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wenn somit die nachdrücklichere Hervorhebung des Versendes nicht aus unseren altdeutschen Betonungsgesetzen erklärt zu werden braucht, weil dafür eine andere ungezwungene Erklärung vorliegt, so soll damit nicht gesagt sein, dafs nicht auch eine ältere Nachwirkung vorhanden sein kann. Nur wird, wer eine solche behauptet, Beweise für seine Ansicht bringen müssen. Wenn die Betonung der Endsilben in dem Kinderreim:

Bácke, bácke Kúchén
1 1 1 1| 2 1
Der Bácker hát gerúfén
1 | 1 1 1 1|2 2

sich aus dem musikalischen Rhythmus vollständig erklärt und gar nicht anders sein könnte, wer möchte deshalb die Möglichkeit bestreiten, dafs hier trotzdem ein uralter Rhythmus nachklingt? Aber man wird für die Entscheidung einer solchen Frage jedenfalls der Betonung der Endsilben in den klingenden Versausgängen nicht mehr so grofse Beweiskraft zuschreiben dürfen, wie man es bisher gethan hat.

8.

Zur Erreichung eines gewissen Abschlusses erscheint es wünschenswert, zuletzt auch noch die Pausen, welche im Sprechverse nach einer Cäsur oder Diärese und namentlich am Ende der Verse eintreten, mit den musikalischen Pausen zu vergleichen. Aber wenn schon aus manchen früher erörterten Erscheinungen hervorging, dafs häufig die Regelmäfsigkeit rhythmischer Verhältnisse teils durch den Einflufs der Verschiedenheit der Worte, teils durch die Notwendigkeit, dem Sinn derselben gerecht zu werden, beeinträchtigt wird und dafür sehr verschiedenartige und scheinbar unregelmäfsige Gebilde eintreten können, so trifft dies bei den Pausen ganz besonders zu. Durch die verschiedensten Ursachen gebildet und von den mannigfachsten Verhältnissen abhängig, weichen die Pausen auch in ihrer Längendauer so sehr von einander ab, dafs es eine Untersuchung vielleicht von dem Umfange der vorliegenden erfordern würde, sie zu ordnen und zu erläutern. In der Musik liegen die Verhältnisse einfacher. Hier kann die Pause am Ende eines Abschnittes ganz fehlen, da teils der musikalische Rhythmus, teils die Melodie, bei der am Schlufs die Tonhöhe meistens sinkt, die Gliederung des Ganzen deutlich erkennen läfst. Wenn z. B. die Goethischen Verse:

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach;
Es glänzt der Saal

etwa nach der Melodie von „Dem Kaiser klingt mein erstes Lied“ gesungen werden, so ergiebt sich ganz von selbst die Einteilung:

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht
Sein Dach; es glänzt der Saal.

Dieser Fall, dafs eine gröfsere Pause ganz fehlt, ähnelt dem Zustande des Sprechverses, wenn Rhythmus und Reim deutlich das Versende bezeichnen, aber ein Enjambement, also das Überspringen des Sinnes von einer Zeile auf die andere, es nicht möglich macht, eine deutlich merkbare Lücke im Sprechen eintreten zu lassen. Ist aber eine musikalische

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Pause vorhanden, so umfafst sie einen bestimmten Bruchteil eines Taktes. Ganz anders ist es im gesprochenen Verse. Die Dauer der Pausen, welche ganz verschieden sein kann, steht zur Länge der Takte in keinem bestimmten Verhältnis, ist gewissermafsen inkommensurabel.

Auf die Pause können nämlich die verschiedenartigsten Verhältnisse bestimmend einwirken. Es kann sich um den Schlufs von solchen Verszeilen handeln, welche ohne strophische Gliederung und ohne Reim zu gröfseren, zusammenhängenden Darstellungen verwendet werden. Hier ist nach dem Versmafs ein Unterschied zu machen. Der fünffüfsige jambische Vers springt viel flüchtiger zu dem nächsten Vers über als der zwar auch fünfhebige, aber längere und notwendig mit einer Cäsur versehene Hexameter und als der sechshebige jambische Trimeter. Hier kann nun eine Variation dadurch eintreten, dafs entweder, wie nach dem Trimeter und nach dem fünffüfsigen jambischen Vers mit stumpfem Schlufs, der regelmäfsige Wechsel von Hebungen und Senkungen beibehalten wird oder dafs eine Abweichung im Rhythmus eintritt, sei es, dafs am Versschlufs zwei Senkungen zusammentreffen, wie beim jambischen Fünffüfsler mit klingendem Schlufs, oder dafs zwei Hebungen auf einander folgen, wie beim fünffüfsigen trochäischen Vers mit stumpfem Ausgang.

Eine gröfsere Markierung des Versschlusses tritt ein, sobald derselbe durch einen Reim bezeichnet wird. Der Vers ist dann wirklich als solcher zu erkennen, und auch die Verseinteilung gröfserer Perioden tritt deutlich hervor. Auch in diesem Falle macht es einen Unterschied, ob am Versende ein Wechsel des Rhythmus eintritt oder nicht, und ob dieser in dem Zusammentreffen zweier Arsen oder zweier Thesen besteht.

Bei diesen beiden Arten von Versen treten nun die mannigfachsten Variationen je nach dem Sinn ein. Das Ende des einen und der Anfang des andern Verses können ganz eng zusammengehören, z. B. Und diese Pflicht, mein Sohn, versetzt | der Meister. Oder es können Satzteile neben einander stehen, zwischen denen wenigstens eine ganz kleine Pause vom Sinne gestattet wird, z. B. Froh walle auf dem Felsensteg | der Pilger. Oder zwei Satzteile können sich noch deutlicher von einander scheiden, wie: Ein Drache scheint es von Gestalt | mit weitem Krokodilesrachen. Oder endlich es tritt am Versende ein kleiner oder gröfserer Satzschlufs ein. Wieviele verschiedene, immer wieder ein wenig von einander abweichende Nuancen möglich sind, ersieht man noch besser als aus den eingehenden Darstellungen von Behaghel[1]) und Minor[2]) aus eigenen Versuchen, die man mit Hülfe eines Metronoms leicht anstellen kann.

Andere Variationen ergeben sich daraus, ob der Vers durch eine Cäsur oder eine Diärese in ungleiche oder gleiche Teile geteilt wird, so dafs diesen gegenüber das Versende eine nachdrücklichere Hervorhebung verlangt.

Minor weist ferner[3]) mit Recht darauf hin, dafs die Anzahl und die Dauer der Pausen von der Art des Vortrages abhängig ist; je kräftiger, getragener, pathetischer der Vortrag ist, desto öfter stellt sich das physische Bedürfnis einer Pause ein, desto mehr gliedert sich die Rede in kleinere Abschnitte und desto deutlicher treten die Pausen hervor.

---

[1]) Grundrifs der germ. Philol. I, 548 ff.
[2]) u. a. S. 187—204, 212 ff. und 227—233. [3]) S. 197.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Für den Umfang der Pausen ist es ferner nicht unwichtig, wie sich der Bau der durch sie getrennten Verse zu einander verhält. Nach akatalektischen Versen ist z. B. zur Vervollständigung von brachykatalektischen Versen eine gröfsere Pause nötig als wenn katalektische Verse folgen.

Endlich ist es auf die Dauer der Pause nicht ohne Einflufs, ob die voraufgehende und die folgende Silbe je nach den Lauten, aus denen sie besteht, einen kleineren oder einen gröfseren Raum einnimmt. Der für die Pause zur Verfügung stehende Zeitraum kann darnach entweder eine Einschränkung oder eine Erweiterung erfahren.

Schon die hier angegebenen Verhältnisse, welche vermutlich von Vollständigkeit sehr weit entfernt sind, ergeben eine fast unübersehbare Fülle von einzelnen Möglichkeiten und von den verschiedenartigsten Abstufungen in der Längendauer der Pausen. Ob sich nicht doch aus allen diesen eine nur durch den Rhythmus erforderte, vom Sinn unabhängige Normalpause, die gewissermafsen dem „idealen Rhythmus“ angehört, herausschälen läfst, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls können nur sehr eingehende Beobachtungen darüber Auskunft geben.

Ich halte solche Beobachtungen für sehr wünschenswert. Sie können keine besondere Mühe machen; denn sobald, wie es doch nun einmal unerläfslich ist, die Experimentalphonetik erst anfängt, den metrischen Verhältnissen ihr Interesse zuzuwenden und die Längendauer der Silben und Takte auszumessen, ergiebt sich die Messung der Pausen als ein notwendiger Teil der Arbeit von selbst. Von ihr verspreche ich mir einerseits wertvolle Aufschlüsse über die grammatischen und logischen Verhältnisse der einzelnen Glieder der Rede, andererseits auch manches für die Verslehre Wichtige. Ob wir z. B. im Deutschen gut thun, eine Tetrapodie als einen einzigen Vers zu betrachten und als solchen zu schreiben; ob zwischen Gedichten dieser Art und solchen von gleichem Rhythmus, deren Verse aber dipodisch abgeteilt sind, ein innerer Unterschied besteht oder nicht; in welchem Falle Gedichte als brachykatalektisch anzusehen sind, das alles und vielleicht noch manche andere Frage wird sich möglicherweise aus einer sorgfältigen Beobachtung der Pausen entscheiden lassen.

So sind denn in den vorstehenden Erörterungen viele Fragen aufgeworfen worden, aber nur auf wenige ist eine sichere Antwort möglich gewesen. In den wichtigsten Punkten weisen unsere Kenntnisse noch grofse Lücken auf. Möge man die Ausfüllung dieser Lücken nicht für überflüssig halten! Wenn die Metrik zeigt, welchen Änderungen der Rhythmus teils durch die natürliche Beschaffenheit der Worte, teils durch ihren Sinn unterworfen wird, so ist sie freilich, insofern als sie das lebendige Walten des menschlichen Geistes verfolgt, anregender und ergebnisreicher als die Betrachtung des Rhythmus an sich. Aber erst wenn dieser in voller Klarheit hervortritt, ist über die Umwandlungen, die durch das Wort des Dichters mit ihm vorgehen, ein sicheres Urteil möglich. So ist denn zu hoffen, dafs recht bald die Wissenschaft auch diesem bisher vernachlässigten Gebiete sich zuwenden und zu befriedigenden Ergebnissen gelangen werde.

Druck von W. Pormetter in Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Für den Umfang de[illegible], wie sich der Bau der durch sie getrennten Verse [illegible]ischen Versen ist z. B. zur Vervollständigung von br[illegible]e Pause nötig als wenn katalektische Verse folgen.

Endlich ist es auf d[illegible]s, ob die voraufgehende und die folgende Silbe je na[illegible]t, einen kleineren oder einen gröſseren Raum einn[illegible]gung stehende Zeitraum kann darnach entweder eine [illegible]g erfahren.

Schon die hier ange[illegible]lich von Vollständigkeit sehr weit entfernt sind, erge[illegible] einzelnen Möglichkeiten und von den verschiedenartig[illegible]r der Pausen. Ob sich nicht doch aus allen diesen [illegible]lerte, vom Sinn unabhängige Normalpause, die [illegible]us“ angehört, herausschälen läſst, wage ich nich[illegible] nur sehr eingehende Beobachtungen darüber Ausk[illegible]

Ich halte solche B[illegible]rt. Sie können keine besondere Mühe machen; de[illegible]nerläſslich ist, die Experimentalphonetik erst anfä[illegible]r Interesse zuzuwenden und die Längendauer der S[illegible]t sich die Messung der Pausen als ein notwendige[illegible]ihr verspreche ich mir einerseits wertvolle Aufschlüs[illegible]ischen Verhältnisse der einzelnen Glieder der Rede, [illegible]rslehre Wichtige. Ob wir z. B. im Deutschen gut [illegible]gen Vers zu betrachten und als solchen zu schreiben [illegible]d solchen von gleichem Rhythmus, deren Verse abe[illegible]er Unterschied besteht oder nicht; in welchem Fall[illegible]zusehen sind, das alles und vielleicht noch manche [illegible] aus einer sorgfältigen Beobachtung der Pausen ents[illegible]

So sind denn in den[illegible]en aufgeworfen worden, aber nur auf wenige ist e[illegible]. In den wichtigsten Punkten weisen unsere Kennt[illegible]an die Ausfüllung dieser Lücken nicht für überflüssig [illegible]elchen Änderungen der Rhythmus teils durch die nat[illegible] durch ihren Sinn unterworfen wird, so ist sie freili[illegible]alten des menschlichen Geistes verfolgt, anregender [illegible]tung des Rhythmus an sich. Aber erst wenn diese[illegible]er die Umwandlungen, die durch das Wort des Dich[illegible] Urteil möglich. So ist denn zu hoffen, daſs recht ba[illegible]er vernachlässigten Gebiete sich zuwenden und zu [illegible]werde.

Druck von W. Pormetter in Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf