



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

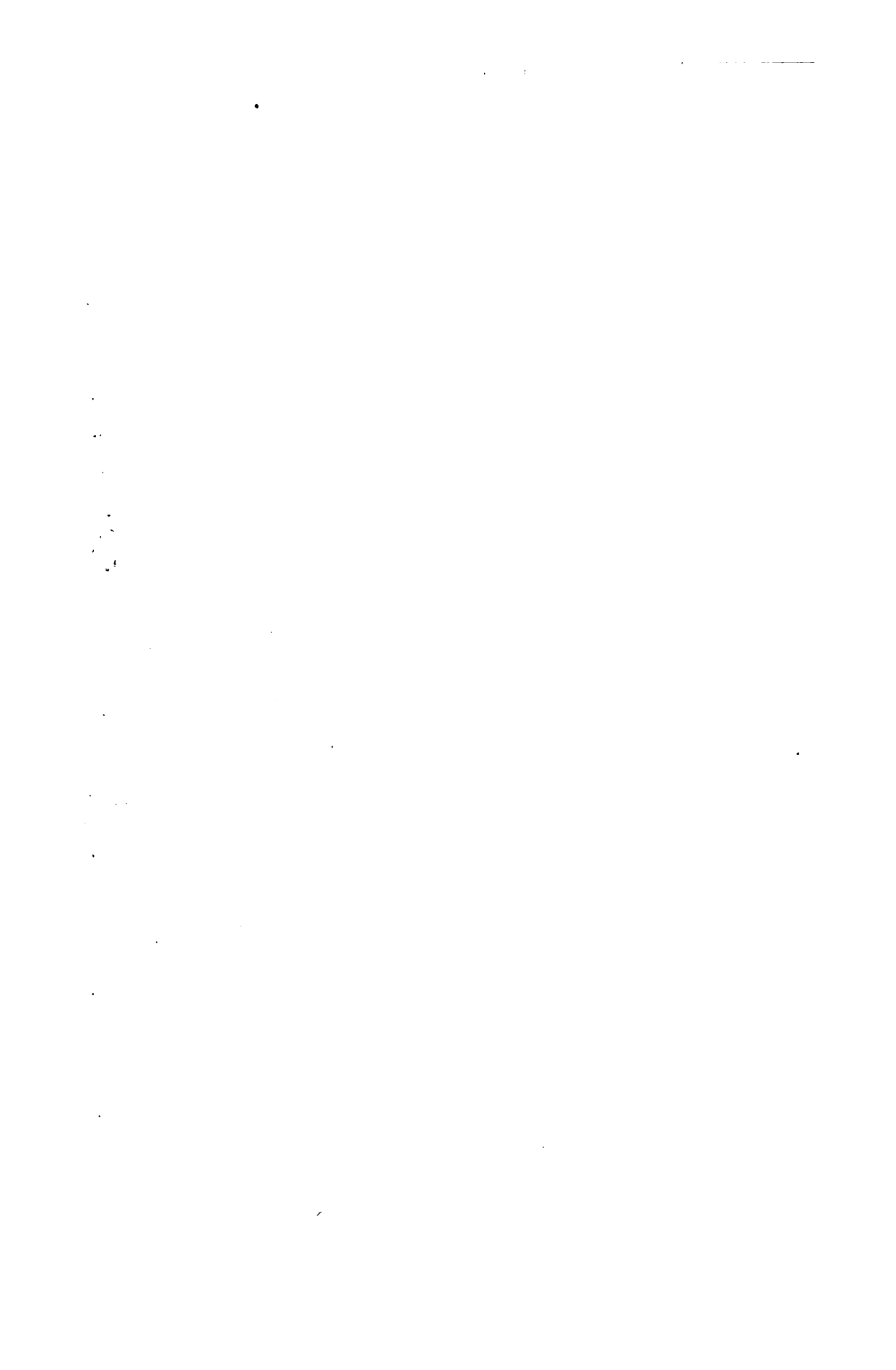
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.





Vet. Gen. III B. 875

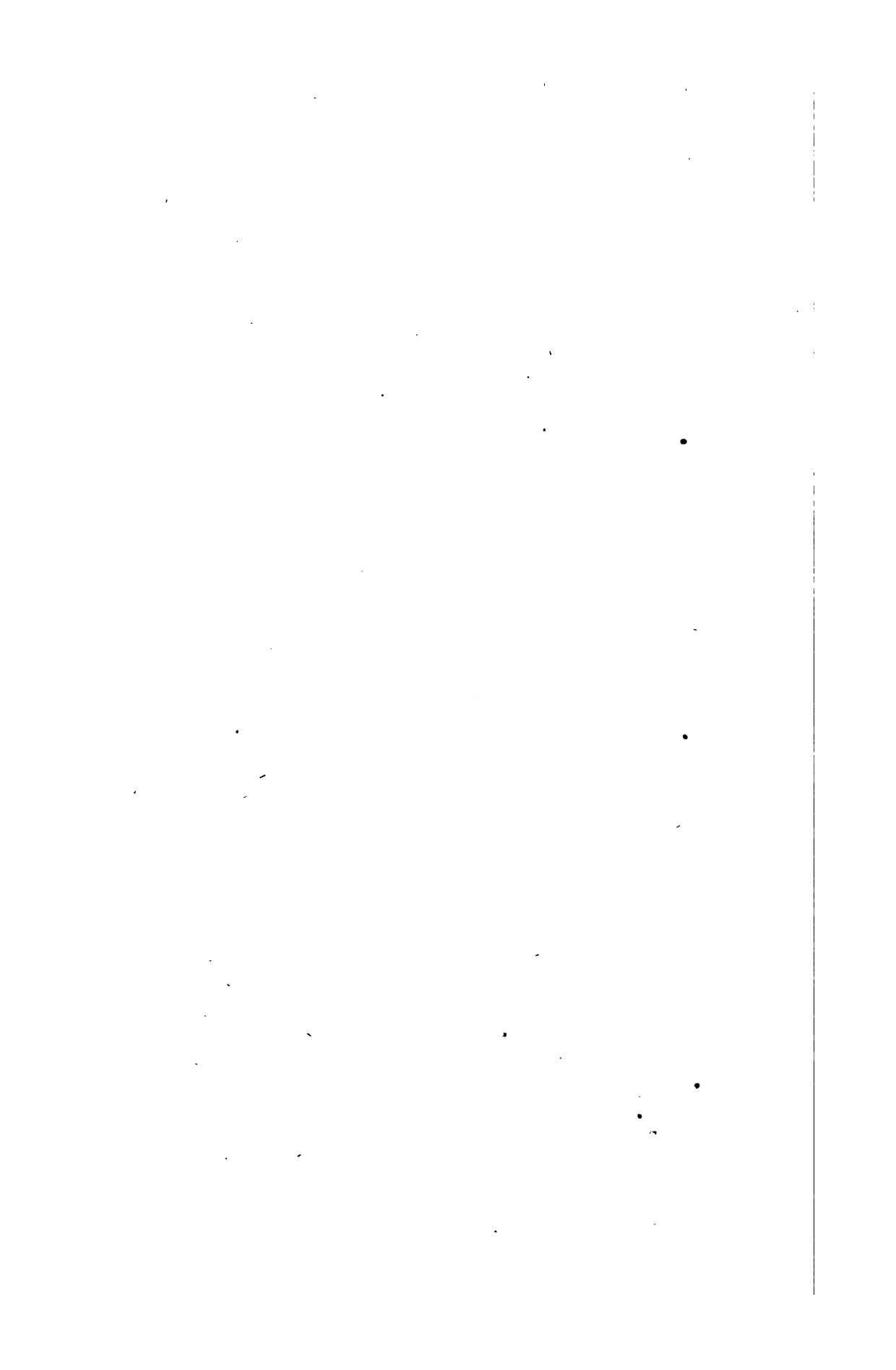




Das Wesen

des

deutschen Rhythmus.



Das Wesen
des
deutschen Rhythmus.

Beitrag
zur
deutschen Verslehre.

Von
Roderich Benedix.

Leipzig
Johann Friedrich Hartknoch.
1862.



Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	VII
§. 1. Einförmigkeit und Gleichförmigkeit	1
§. 2. Eintönigkeit	5
§. 3. Gleichmaß, Rhythmus in der Musik	8
§. 4. Unterschied zwischen Musik und Sprache	12
§. 5. Betonung der Sprache	13
§. 6. Der Sagton	14
§. 7. Der Wortton	17
§. 8. Der Beziehungston	19
§. 9. Der rhythmische Ton	21
§. 10. Rhythmus der einsylbigen Wörter	24
§. 11. Rhythmus der zweisylbigen Wörter	27
§. 12. Ueber die Ausbildung der Sprache	28
§. 13. Zusammensetzung mit Vorsylben	31
§. 14. Zusammensetzung mit Anhängesylben	31
§. 15. Weitere Zusammensetzungen	36
§. 16. Abweichungen	38
§. 17. Einsylbige Verhältnißwörter	39
§. 18. Begriffswörter durch Stellung gedrückt	42
§. 19. Zweisylbige Verhältnißwörter	43
§. 20. Mehrsylbige Verhältnißwörter	44
§. 21. Zusammensetzungen der Begriffswörter	45
§. 22. Fortsetzung	50
§. 23. Fortsetzung	51
§. 24. Fortsetzung	53
§. 25. Unterschied zwischen antikem und deutschen Versmaß	54

	Seite
§. 26. Erklärung dieses Unterschiedes	59
§. 27. Vers, Versfuß, Arsis	63
§. 28. Der Versfuß	65
§. 29. Griechische zweisylbige Versfüße	66
§. 30. Griechische dreisylbige Versfüße	70
§. 31. Griechische viersylbige Versfüße	73
§. 32. Verhältniß der deutschen Versfüße	76
§. 33. Versbildung. Gemischte Verse	78
§. 34. Ueber die Länge der Verse	81
§. 35. Das elegische Versmaß	85
§. 36. Die Anapästcn	103
§. 37. Die Ddenmaße	107
§. 38. Falsche Wortfolge, Wortbildung u. f. w.	111
§. 39. Eintönigkeit in größeren Gedichten	115
§. 40. Schluß	117

V o r w o r t.

Vorliegende Blätter sollen nichts mehr sein, als was ihr Titel besagt, ein Beitrag zur deutschen Verslehre. Ihr Inhalt zerfällt in zwei verschiedene Abtheilungen.

Die erste bemüht sich das Wesen des Rhythmus festzustellen. Rhythmus ist einer von den Begriffen, den jedermann gewissermaßen in sich trägt und der doch so leicht nicht zu erklären, geschweige zu definiren ist. Ein Versuch dazu ist hier gemacht worden. An die Untersuchung über den Rhythmus an sich knüpft sich die über den Geist des Rhythmus der deutschen Sprache. Dabei sind dann die Gesetze über die rhythmische Geltung der deutschen Sylben zu begründen versucht worden.

Die zweite Abtheilung ist wesentlich polemisch und versucht zu beweisen daß die Anwendung antiker Versformen dem deutschen Rhythmus zuwider ist und daß diese Versformen aus unserer Dichtung zu verbannen seien.

Die Werke über Prosodie und Metrik, die dem Verfasser zu Gesicht gekommen sind, verfolgen meistens den entgegengesetzten Weg. Sie gehen sehr kurz und oberflächlich über den rhythmischen Werth der Sylben hinweg und besprechen dann sehr ausführlich die Bildung antiker Versformen. Indem sie daher die antike Verskunst als Grundgesetz für die deutsche Verskunst aufstellen, befinden sie sich in geradem Widerspruch mit den Grundsätzen, von denen diese Blätter ausgehen.

Durch Spruch und Widerspruch kommt die Wahrheit zu Tage und um diese ist es dem Verfasser zu thun.

Derselbe hätte gewünscht seine Auseinandersetzungen kürzer und gedrängter machen zu können. Es ist ihm nicht gelungen. Die Schwierigkeit liegt zum Theil darin, daß es sich hier immer um den Ton handelt, der sich nicht definiren, der sich nur annähernd, oft auf Umwegen mit Worten bezeichnen, der sich hören, aber nicht schreiben läßt.

Es ist daher in diesen Blättern Bekanntes wieder gesagt worden und selbst Wiederholungen von schon Gesagtem waren nicht zu vermeiden.

Der Verfasser beruft sich in diesem Punkte zur Entschuldigung auf die Worte Göthe's: „Es klingt freilich wunderbarlich, wenn man etwas ausspricht was sich ohnehin versteht; doch nur indem man sich über das Bekannte völlig verständigt hat, kann man mit einander zum Unbekannten fortschreiten.“

Leipzig, den 16. December 1861.

D. B.

§. 1. Rhythmus ist nicht etwas willkürlich Erfundenes, sondern etwas in der Natur Gegebenes, Vorhandenes. Man kann daher keine willkürlichen Gesetze des Rhythmus erfinden, sondern nur die vorhandenen erforschen.

Rhythmus ist eine sinnliche Erscheinung, die wir mit dem Auge oder Ohre wahrnehmen.

Alle sinnlichen Erscheinungen erregen unser Wohlgefallen oder Mißfallen. Beides kann in höherem oder mindereim Grade stattfinden. Deshalb liegen zwischen Wohlgefallen und Mißfallen noch viele Zwischenstufen, zu welchen auch Gleichgültigkeit gegen einen sinnlichen Eindruck gehört.

Das Streben nach Wohlgefallen, das Vermeiden des Mißfälligen sind natürliche Triebe, denen der Mensch mehr oder weniger, bewußt oder unbewußt Folge leistet.

Die sinnlichen Erscheinungen, die wir durch das Auge wahrnehmen, sind entweder Gegenstände oder Bewegungen.

Durch das Ohr vernehmen wir nur Bewegungen, insofern Töne oder Geräusch aller Art durch Schallwellen, d. i. eine Bewegung der Luft hervorgebracht werden.

Sichtbare Gegenstände bestehen entweder aus einzelnen Theilen oder nicht. Bei Gegenständen, die keine einzelnen Theile haben, ist es nur die Form, die unser Gefallen oder Nichtgefallen erregen kann. Die vollkommenste Form ist die der Kugel. Bei allen übrigen Gegenständen können die Linien der Form in angenehmen oder nicht angenehmen Verhältnissen zu einander stehen und demgemäß unser Gefallen oder Nichtgefallen erregen. Einen Maßstab dafür festzusetzen möchte schwerlich möglich sein, da wir nicht wissen ob wir einen solchen angeboren in uns tragen, oder ob sich ein solcher durch Gewohnheit bildet. Das Letztere ist das Wahrscheinliche.

Alle Formen sind in der Natur vorhanden. Wir sind nicht im Stande eine neue Form zu erfinden. Der einzig richtige Maßstab für den Geschmack, d. i. die Beurtheilung des Gefälligen oder nicht Gefälligen (des Schönen oder nicht Schönen) ist daher in der Natur zu suchen. Und zwar ist dieser Maßstab insofern nur negativ, als wir nur sagen können: dieß oder jenes entferne sich von den Formen der Natur und sei deshalb nicht schön. Umgekehrt ist etwas darum noch nicht schön, weil es den Formen der Natur entspricht. Da z. B. die Natur keinen Baum viereckig bildet, so ist es unschön, d. i. geschmacklos einem Baume durch Beschneiden eine viereckige Form zu geben. Wir können die Natur in der Formbildung nicht übertreffen, wir können im Gegentheile die natürliche Formbildung nur nachahmen oder, weichen wir ab, verschlechtern.

Der Maßstab für den Geschmack ist daher ein sehr unzureichender. Nur daraus ist es zu erklären, daß oft Jahrzehente lang Dinge für schön gehalten wurden, die spätere Zeiten als abscheulich und geschmacklos erkannten.

Bei den sichtbaren Gegenständen, die aus einzelnen Theilen bestehen, hängt unser Gefallen oder Nichtgefallen von dem Verhältnisse ab, in welchem diese einzelnen Theile zu einander oder zum Ganzen stehen.

Ein Baum z. B. entwickelt seine Aeste und Zweige nach allen Seiten. Ist er verhindert das zu thun und entwickelt er Aeste und Zweige nur nach einer Seite, so stehen seine Theile im Mißverhältnisse und er mißfällt uns. Hat ein Baum nach einer Seite hin große Aeste, nach der andern aber nur kleine, so stehen seine Theile im Mißverhältnisse und er mißfällt uns. Die natürliche Grundform eines Baumes ist die gerade aufsteigende Linie des Stammes. Ist ein Baum schief oder krumm oder verkrüppelt gewachsen, so mißfällt er uns.

Den Maßstab unseres Gefallens gibt uns die Natur selbst in der gewöhnlichen freien Entpflanzung des Baumes.

Bei Gegenständen, die aus einzelnen Theilen bestehen oder bei größeren Ganzen, die aus einzelnen Gegenständen bestehen, kommen zwei Begriffe in Anwendung, die unser Gefallen oder Nichtgefallen bedingen, Einförmigkeit und Gleichförmigkeit. Einförmigkeit mißfällt, Gleichförmigkeit gefällt uns.

Einförmigkeit ist die Eigenschaft eines großen Ganzen, in welchem wir einzelne Theile gar nicht wahrnehmen, wie bei einer Ebene, oder

dessen einzelne kleinste Theile einander gleich sind. Das Anschauen solcher Einförmigkeit ermüdet uns. So sind Wälder von lauter Tannen einförmig, weil die Aeste dieser Bäume immer in gleicher Richtung wachsen und diese deshalb untereinander gleich erscheinen. Eichenwälder dagegen sind nicht einförmig, weil die Aeste der Eichen in den mannigfaltigsten Winkeln wachsen und die Bäume deshalb untereinander nicht gleich erscheinen. So ist eine lange Reihe von Pappeln, die gleich weit von einander stehen, einförmig. So ist eine Straße von Häusern, die alle gleich hoch und breit sind, einförmig. So ist ein Garten, der in lauter gleiche Vierecke oder Rundtheile eingetheilt ist, einförmig. So ist ein großes Gebäude, das lauter gleiche Reihen von Fenstern hat, einförmig.

Sind dagegen die einzelnen Theile des Ganzen einander nicht gleich, so verliert sich die Einförmigkeit. Eine Reihe von verschiedenen Bäumen verliert von ihrer Einförmigkeit. Eine Straße, in der hohe mit niedrigen, breite mit schmalen Häusern abwechseln, ist nicht einförmig. Ein Garten, in dem die einzelnen Beete von verschiedener Form und Größe sind, ist nicht einförmig. Ebenso wenig ein großes Gebäude, dessen gerade Linien durch Vorsprünge, durch Thürme, Giebel, Erker u. s. w. unterbrochen sind.

Es geht daraus hervor daß uns bei einem Ganzen Abwechslung, Verschiedenheit der einzelnen, kleinsten Theile gefällt.

Will jemand daher ein großes Ganzes schaffen, etwa ein Kunstwerk, so ist Abwechslung, Verschiedenheit der Einzelheiten eine Bedingung des Gefallens.

Der Grund daß uns Einförmigkeit ermüdet mag darin liegen daß, sehen wir ein Ganzes, wir darnach streben es als solches zu erfassen. Kann man das nicht mit einem Blicke, wie bei kleinen Gegenständen, so muß das Auge Punkte haben, wo es haftet, von welchen aus es wieder neue Punkte sucht und sich so allmählig von Punkt zu Punkt den Begriff des Ganzen verschafft. Ist nun ein großes Ganzes einförmig, so findet das Auge solche Anhaltspunkte nicht und es entsteht Mißbehagen. Solche Punkte finden sich nun entweder in der Verschiedenheit der einzelnen Theile, z. B. in der Baumreihe aus ungleichen Bäumen; der Straße aus ungleichen Häusern, dem Garten aus ungleichen Beeten, oder sie finden sich, indem die einzelnen Theile zu größern Gruppen, zu Unterabtheilungen des Ganzen zusammentreten. Entsprechen sich diese einzelnen Unterabtheilungen, stehen sie in richtigem Verhältniß zu einander, so entsteht Gleichförmigkeit. Tritt zu

einer Reihe von Bäumen eine zweite, so bildet sich eine Allee, mit ihr Gleichförmigkeit, und die gefällt. Stehen in einer Straße die Häuser gleich weit auseinander, ist die Linie der Straße gerade, ist der Wechsel von niedrigen und hohen, breiten und schmälern Häusern auf beiden Seiten gleich, so daß nicht auf der einen Seite lauter hohe, auf der andern lauter niedrige Häuser stehen, so entsteht Gleichförmigkeit. Gruppiren sich die ungleichen Beete in einem Garten einander entsprechend, so entsteht Gleichförmigkeit. Ebenso wenn an einem Gebäude die Thürme, Vorsprünge, Giebel, Erker einander entsprechen. Diese Gleichförmigkeit erleichtert uns das Auffassen des Ganzen als solches. Es entsteht leicht durch sie ein dem Gedächtniß sich einprägendes Bild des Ganzen. Darum ist diese Gleichförmigkeit wohlthuend.

Die vollkommene Gleichförmigkeit nennen wir mit einem fremden Worte Symmetrie. Abwechslung in den kleinsten Theilen und Gleichförmigkeit der größeren Theile eines Ganzen sind also Bedingungen, die neben einander bestehen können.

Das vollkommenste Beispiel dafür liefert uns eine gothische Kirche. Eine solche in ihren größeren Theilen, Thürmen, Schiffen, Kreuzschiffen u. s. w. ist vollkommen symmetrisch, während die kleinsten Theile, Kapitäl, Frieße, Fensterbilder, Verzierungen aller Art alle verschieden und von der unendlichsten Abwechslung sind.

Uebrigens liefert die Natur uns die meisten Beispiele von Mannigfaltigkeit in Gleichförmigkeit. Die Körper der Thiere und Menschen sind vollkommen symmetrisch und doch die einzelnen Theile von der größten Mannigfaltigkeit in Form, Stoff und Farbe.

So sind die meisten Pflanzen in den Umrissen ihrer ganzen Form symmetrisch, obchon in ihren einzelnen Theilen, Stamm, Aesten, Zweigen, Blättern, Blüten, Früchten, höchst mannigfaltig. Selbst bei größeren Ganzen ist die Natur immer höchst mannigfaltig, indem nie ein Individuum dem andern vollkommen gleich, sondern nur ähnlich ist.

Ein großes Ganze kann nun auch ohne eigentliche Symmetrie, bloß durch Abwechslung der einzelnen Theile gefallen, wie z. B. ein englischer Park, eine gothische Burg. Nur darf in den Theilen kein offenes Misßverhältniß herrschen. Es kann hier aber gar nicht darauf ankommen diesen Gegenstand erschöpfend zu behandeln, ihn bis in die äußersten Consequenzen zu verfolgen oder durchweg Vergleiche mit dem Rhythmus durchzuführen. Es kann uns bloß daran liegen die Begriffe Einförmigkeit und Gleichförmigkeit neben einander zu

stellen und durch einige allgemeine Sätze darzuthun daß Abwechslung und Gleichförmigkeit sich nicht ausschließen, sondern sich gegenseitig oft ergänzen.

§. 2. Rhythmus bemerken wir mit dem Auge zunächst an Bewegungen. Gegenstände erscheinen uns im Raume, Bewegungen in der Zeit.

Jede Bewegung zerfällt in einzelne Zeitmomente. Sind diese einander gleich, so ist die Bewegung einförmig, z. B. die Bewegung eines Pendels, der Gang eines Menschen oder eines Thieres, das Auf- und Niedergehen einer Stampfe, die Bewegung bei der Arbeit des Sägens. Sehen wir längere Zeit solchen einförmigen Bewegungen zu, so fühlen wir uns unangenehm berührt.

Sind dagegen die einzelnen Momente einer Bewegung nicht gleich, z. B. bei dem Schwanken eines Baumes im Winde, so ist keine Einförmigkeit da, und solche Bewegungen erscheinen uns gefällig.

Gleichförmigkeit in einer Bewegung entsteht nun, wenn die einzelnen Momente einer Bewegung zu kleinern Gruppen zusammentreten, die unter sich von gleicher Zeitdauer sind. So besteht der Tanz aus Paß, davon jedes einige Schritte enthält. So besteht der Galopp eines Thieres aus Sprüngen, davon jeder aus mehreren ungleichen Niedertritten besteht. Der Tanz und der Galopp eines Thieres sind Bewegungen, die uns angenehm erscheinen, die uns gefallen.

Diese Gleichförmigkeit kleiner Abtheilungen einer Bewegung bei Verschiedenheit der einzelnen kleinsten Momente nennt man Rhythmus.

Wir lassen den sichtbaren Rhythmus vor der Hand bei Seite und gehen zum hörbaren über.

Da Einförmigkeit und Gleichförmigkeit nur an einem Ganzen vorkommen können, das einzelne Theile hat, so ist Rhythmus auch nur an einem Ganzen, d. i. in einer Reihe aufeinanderfolgender Töne denkbar. Ein einzelner Ton kann keinen Rhythmus haben.

Töne kommen überhaupt nur in der Musik und in der Sprache vor. Geräusch, Schall, Klang haben keinen Anspruch auf den Namen Ton.

Da die Gesetze des Rhythmus in der Natur begründet sind, so müssen sie für Sprache und Musik die gleichen sein.

Wenn in einer Reihe aufeinanderfolgender Töne einer dem andern vollkommen gleich ist, so entsteht Einförmigkeit oder, wie man von dieser Erscheinung sagt, Eintönigkeit. Sie mißfällt uns, das Wort Eintönigkeit (Monotonie) wird immer nur als tadelnde Bezeichnung gebraucht.

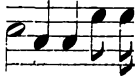
Wenn man eine Glocke nicht läutet, sondern in raschem Tempo mit einem Hammer ununterbrochen anschlägt, wie das in einigen Gegenden bei besondern Gelegenheiten üblich ist, und was man „beiern“ nennt, so entsteht eine Reihe vollkommen gleicher Töne. Dieses Beiern ist, namentlich für jemanden der es nie gehört hat, unerträglich. Bei dem Begräbniß von Soldaten pflegt man mit gedämpften Trommeln einen ununterbrochenen Wirbel zu schlagen. Das macht den peinlichsten Eindruck nicht nur wegen des dumpfen Tones der Trommel, sondern wegen der entsetzlichen Eintönigkeit. Muß man Fingerübungen auf einem musikalischen Instrumente mit anhören, so sind diese eintönig und für den Hörenden peinlich.

Soll uns also Anhören einer Reihe von Tönen nicht peinlich sein, so darf keine Eintönigkeit herrschen, sondern die einzelnen Töne müssen verschieden sein.

Abwechslung in den Tönen ist also die erste Bedingung des Gefallens einer Tonreihe. Es ist nun zu untersuchen in welcher Art von Abwechslung der Töne das enthalten ist, was wir Rhythmus nennen, denn die Töne können auf mannigfache Art verschieden sein.

Jeder Ton besteht aus drei Elementen, aus Höhe, Dauer und Stärke*). Ein Ton kann nun in Bezug auf jedes dieser drei Elemente von einem andern verschieden sein, d. h. er kann entweder höher — tiefer, oder länger — kürzer, oder stärker — schwächer sein.

Die Musik zerlegt den Ton auf das Genaueste in seine drei Elemente. Sie bezeichnet Dauer und Höhe mit mathematischer Genauig-

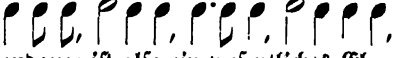
keit. So sind z. B.  Töne von ganz bestimmter meßbarer Dauer und Höhe. Die Stärke des Tons läßt sich so genau nicht messen. Die verschiedenen Stufen derselben bezeichnet die Musik mit pp, p, mf, f, ff.

Es ist nun zu untersuchen ob alle drei Elemente des Tons zusammen, oder nur ein einzelnes bei dem Entstehen des Rhythmus theiligt ist.


Nehmen wir zunächst eine Reihe von Tönen, die an Dauer und Stärke einander gleich, aber an Höhe verschieden sind, so finden wir keinen Rhythmus, sondern Melodie. Aus solchen nur melodischen Ton-

*) Insofern Geräusch, Schall, Klang diese drei Elemente nur unvollkommen haben, werden sie nicht Töne genannt.

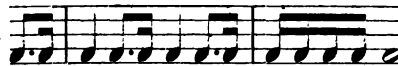
reihen besteht der Choral. Dies beweist genügend daß die Tonhöhe beim Rhythmus ganz unbetheiligt ist.

Nehmen wir nun Töne, die an Höhe und Stärke gleich, aber an Dauer verschieden sind, z. B. , so haben wir Rhythmus. Die Tondauer ist also ein wesentliches Element des musikalischen Rhythmus.

Daß die Tonhöhe bei diesem ganz unbetheiligt ist geht aus dem Umstande hervor daß man auf einem Instrumente, welches nur einen Ton hat, auf dem also eine Abwechslung von Tonhöhe unmöglich ist, z. B. auf einer Trommel, einen sehr lebhaften Rhythmus hervorbringen kann. Ja sogar in bloßem Geräusch, in Schall und Klang, wo von Tonhöhe gar nicht die Rede sein kann, ist Rhythmus hervorzubringen. Meistens ist in der Musik Melodie mit Rhythmus verbunden. Wie aber letzterer von ersterer förmlich abgelöst werden kann, zeigt ein ein-

faches Beispiel. 'Schreibt man 

so hat man die Melodie mit dem Rhythmus verbunden. Schreibt man

dagegen  so hat man den Rhythmus

ohne Melodie, der sich auf jedem Instrumente gut spielen läßt.

Die Verschiedenheit der Töne, die unser Ohr wünscht, im Gegensatz zur Eintönigkeit, wird sowohl durch die Melodie für sich als auch den Rhythmus für sich hervorgebracht. Melodie und Rhythmus verbunden thun dasselbe.

Nehmen wir nun drittens Töne von gleicher Dauer und Höhe, die aber in Tonstärke verschieden sind, so haben wir gleichfalls Rhythmus.



Das ^ auf den einzelnen Noten bezeichnet einen Accent, d. i. einen Nachdruck, der durch Tonstärke hervorgebracht wird. Also auch die Tonstärke ist ein rhythmisches Element. Sie ist dies sogar in sehr bedeutendem Grade. Alle die Instrumente, die nur einen Ton, oder keinen eigentlichen Ton haben, wie dicke Trommel, Becken, Triangel, dienen nur dem Rhythmus in der Musik. Sie thun das, indem sie in der Harmonie die einzelnen Töne verstärken.

Die Tonstärke kann rhythmisch nur allein wirken, wie in obigen Beispielen, sie kann auch mit Melodie und dem Rhythmus der Tondauer

vereint wirken, wie dies namentlich bei Märschen und Tänzen eben durch die obengenannten Lärminstrumente geschieht.

Die Tonstärke hat aber noch eine andere große Bedeutung für den Rhythmus.

§. 3. Bisher hatten wir in Melodie und Rhythmus nur die Abwechslung von Tönen gefunden. Es ist damit zum Theil nur ein negatives Ergebnis geschaffen, indem die Eintönigkeit vermieden wird. Allein zum Erfassen einer Tonreihe als ein Ganzes fehlt noch die Gleichförmigkeit, wie oben entwickelt.

Diese wird zunächst erreicht durch das, was man einen musikalischen Gedanken nennt. Das obige Beispiel zeigt uns einen solchen.



Die dreizehn hier vorgezeichneten Töne bilden für sich ein Ganzes. Rhythmus und Melodie zeigen uns durch ihren eigenthümlichen Abschluß, der sich leicht hören, aber schwer definiren läßt, daß diese Töne zusammengehören, daß sie in dem ganzen Musikstück eine verbundene Gruppe bilden; man nennt sie deshalb einen musikalischen Gedanken. Ein ganzes Musikstück wird nun aufgebaut, indem ein solcher Gedanke in anderer Tonhöhe, in anderer Modulation, mit etwas anderem Rhythmus, oder umgekehrt wiederholt wird, indem neue musikalische Gedanken sich anschließen, nach welchen die ersten wieder auftreten u. s. f. Durch alles das, was hier nur angedeutet werden kann, entsteht das ganze Musikstück.

Ein musikalischer Gedanke kann melodisch, oder rhythmisch, oder beides zugleich sein. Durch bloße Tonstärke läßt sich ein musikalischer Gedanke wol nicht leicht herstellen.

Alein die Gleichförmigkeit ist damit noch nicht da. Nicht alle musikalischen Gedanken sind so kurz und so in's Ohr fallend und darum leicht erkennbar, wie der oben angegebene. Oft sind sie länger, auch von verschiedener Länge, sie sind durch bloß harmonische Uebergänge verbunden, es gibt auch bloß harmonische Gedanken. Alles das mischt sich in einem Musikstück so bunt durcheinander, daß nur der Musiker von Fach die einzelnen Theile und somit den Bau des Ganzen erkennen kann. Das Verlangen nach Gleichförmigkeit wird nun in der Musik durch eine andere Einrichtung befriedigt, d. i. der Takt. Vermöge des Taktes zerfällt ein Musikstück in eine Reihe kleiner Abtheilungen, davon

jede von ganz gleicher Zeitdauer ist und mehr oder weniger einzelne Töne enthält. Diese Gleichförmigkeit heißt in der Musik Gleichmaß. Eine solche kleine Abtheilung führt den Namen Takt.

Es fragt sich nun wie erkennt unser Ohr diese kleinen Abtheilungen als solche.

Hier übt die Tonstärke ihren wesentlichen, regelnden Einfluß. Das musikalische Gesetz verlangt daß jeder erste Ton eines solchen Taktes einen Accent, einen leichten Nachdruck erhalte. Die erste Note eines Taktes heißt daher der gute Takttheil, im Gegensatz dazu fallen die andern Noten auf den schlechten Takttheil.

Wir hören von einem dieser Accente (die, wie erwähnt, oft durch die Särminstrumente verstärkt werden) bis zum andern. Wir vernehmen von einem Accente zum andern Tongruppen, die immer einen gleichen Zeitraum erfüllen. Damit ist das Gleichmaß gefunden, erfüllt. Das ganze Musikstück zerfällt in lauter gleiche Zeiträume.

Anmerkung. Das Wort Takt hat mehrfache Bedeutungen. Unter demselben versteht man zunächst die Eigenschaft einer Tonreihe in einzelne gleiche Abschnitte zu zerfallen. Man sagt daher: ein Musikstück habe Takt. Ebenso sagt man: ein Musikstück sei in Biervierteltakt, Dreiachteltakt u. s. w. geschrieben, wenn die kleinen Abtheilungen immer vier Viertel oder drei Achtel u. s. w. enthalten. Taktiren oder den Takt schlagen nennt man das Bezeichnen der einzelnen Noten eines Taktes mit der Hand oder mit einem Stabe. Die erste Note jedes Taktes wird immer mit dem Niederschlag bezeichnet. Der Niederschlag oder Setus fällt also immer auf den guten Takttheil. In letzter Bedeutung heißt dann eben die kleine Abtheilung des Musikstückes Takt.

Gewöhnlich versteht man unter Rhythmus diese Eintheilung einer Tonreihe vermöge des Taktes. Allein das ist nicht ganz richtig. Rhythmus an sich ist nur die Verschiedenheit der Töne. So hat ein Recitativ wohl Rhythmus, aber keinen Takt. So ist schon in



Rhythmus, aber noch kein Takt. So hat die Sprache an und für sich Rhythmus, aber geregelten nur im Verse. Ebenso ist Takt auch ohne Rhythmus da, wie wir gleich sehen werden. Man muß daher den durch Takt geregelten Rhythmus wohl unterscheiden von dem unregelmäßigen. Diesen unregelmäßigen Rhythmus beachten wir wenig, z. B. in der Sprache. Er thut uns nur negativ wohl, indem er keine Eintönigkeit aufkommen läßt. Sobald aber der Rhythmus mit Takt, im Gleichmaß auftritt, übt er die bedeutendste Wirkung auf uns aus.

Hören wir diesen Rhythmus, so empfinden wir das lebhafteste Verlangen durch irgendwelche Bewegungen des Körpers demselben zu entsprechen. Ist der Rhythmus sehr lebhaft, so thun wir das auch. Wir treten den Takt mit dem Fuße, wiegen ihn mit dem Kopfe, zählen ihn an den Fingern, meistens ganz unbewußt, ganz unwillkürlich. Endlich regt der lebhafteste Rhythmus zum Tanzen an, und erleichtert das Gehen, das Marschiren, indem er uns ausnehmend belebt. In der Mensch hat ein förmliches Bedürfnis nach diesem Rhythmus. Wenn Schmiede, Drescher, Pflasterer, Zimmerleute, Steinhauer u. a. m., deren stoßende oder schlagende Arbeit einen Schall hervorbringt, zu mehreren arbeiten, so stoßen oder schlagen sie der Art im taktirten Rhythmus, daß immer der erste seinen Schlag stärker macht, als die andern, und so regelmäßige Takte entstehen. Bei diesen Arbeiten ist noch ein förmlicher Rhythmus, indem auf einen stärkern Schlag zwei, drei oder vier schwächere folgen. Allein wo das nicht möglich ist, begnügt man sich mit dem bloßen Takte ohne Rhythmus. Die Ruderer eines Bootes müssen ihre Ruder gleichmäßig einsetzen. Von einem Einschlag zum andern muß also immer ein gleicher Zeitraum sein. Die Ruderer messen diesen Zeitraum durch leises Zählen, oder Summen eines Rhythmus, und das wird ihnen so zur Gewohnheit, daß sie sich dessen gar nicht mehr bewußt sind. Schiffszieher, Matrosen, die eine schwere Winde drehen, können das gar nicht anders, als im Takte thun, und sie bezeichnen diesen Takt mit regelmäßigem Geschrei. Bei allen Tonreihen, die wir vernehmen, verlangen wir nach Rhythmus oder nach Gleichmaß, nach Takt, und unwillkürlich streben wir danach ihn herauszuhören, ja herauszuhorchen.

Hören wir die drehende Bewegung eines Rades, so kommt es meist vor daß eine kleine Unebenheit in dem Rade einen kleinen Stoß in dem Geräusch der Bewegung hervorbringt. Wir fassen begierig diesen Ton auf und warten darauf bis er wiederkehrt. Hören wir das Läuten einer Glocke, worin doch kein Rhythmus ist, so messen wir unwillkürlich, durch leises Summen oder Zählen, den Zeitraum von einem Schlage zum andern und sind befriedigt, wenn diese Zeiträume gleich sind. Dies Gleichmaß in Ton und Bewegung ist uns so Bedürfnis, daß, führen wir jemanden am Arm, es fast unmöglich ist zu gehen ohne daß der andere gleichen Schritt hält. Es ist dies bloßer Takt, kein Rhythmus. Wie man unwillkürlich den Zeitraum von einem Actus des Takts bis zum Actus des nächsten Takts ausfüllt, zeigt ein sehr triviales Beispiel.

Sollen Soldaten langsam marschiren lernen, so zählt der Exerciermeister „einundzwanzig, zweiundzwanzig.“ Die Sylben „ein“ und „zwei“ fallen auf den Niedertritt, und die Sylben „undzwanzig“ ruft er rascher oder langsamer, je nachdem der Schritt rascher oder langsamer ist, um den Zeitraum zwischen den Niederritten hörbar auszufüllen. — In der Brandung ist doch kein Rhythmus, allein wir streben darnach von dem jedesmaligen stärkern Schlag der anprallenden Welle bis zum nächsten einen gleichen Zeitraum herauszuhören. Vielleicht liegt der physiologische Grund der Wirkung dieses Gleichmaßes nicht so tief. Man denke sich den Fall daß bei irgend einer Gelegenheit hundert Kanonenschüsse nach einander abgefeuert werden. Wir zählen unwillkürlich vom ersten zum zweiten u. s. f. und bilden uns unbewußt ein Maß des Zeitraumes, in dem die Schüsse erschallen. Bleibt ein folgender Schuß über dieses Maß aus, so ist die Spannung, die Erwartung bis er kommt, leise prickelnd, sie ist unangenehm. Kommt ein Schuß dagegen zu früh, so empfinden wir einen leisen Schreck, also etwas Unangenehmes. Darin mag es liegen daß uns das Gleichmaß befriedigt.

Soll nun dieser Zeitraum zwischen zwei Tönen und ein Gleichmaß geben, so muß er eine gewisse Größe haben, die sich schwer genau feststellen läßt. Ist er zu klein, entsteht kein Gleichmaß. So ist uns bei einem Hammerwerke das ununterbrochene Klopfen der kleinen Hämmer peinlich, weil keine Zwischenräume da sind, die ein Gleichmaß erkennen lassen. Vergehen dagegen zwischen dem ersten und zweiten Ton auch nur zehn Secunden, so ist der Zwischenraum zu groß, als daß wir ihn unwillkürlich auffassen können. Hier müßte man schon mit Bewußtsein zählen, um zu einem Maß zu gelangen.

Die wenigen Secunden, die zwischen den einzelnen Schlägen einer langsam läutenden Glocke liegen, scheinen das Maß zu sein, das unser Ohr unwillkürlich und halb unbewußt auffaßt.

Anmerkung. Das Bedürfnis nach Gleichmaß tritt übrigens auch in der Musik auf, wo kein Rhythmus ist, nämlich im Choral. Singe eine Choralmelodie ununterbrochen fort, würde sie peinlich werden. Allein sie zerfällt in einzelne Theile, die dem Vers des Liedes entsprechen, und die nach jedem dieser Theile eintretende leichte oder größere Pause macht einen Abschnitt und befriedigt das Bedürfnis nach Gleichmaß.

Diese Beispiele werden mehr als hinreichen das Wesen des Rhythmus zu erläutern. Namentlich muß man festhalten daß, wenn man auch unter Rhythmus gemeiniglich die Gesamtheit der geschilderten Erscheinungen begreift, es eigentlich

regelmäßigen Rhythmus, d. h. Rhythmus mit Gleichmaß, Rhythmus ohne Gleichmaß oder Rhythmus an sich, und Gleichmaß oder Takt ohne Rhythmus gibt.

§. 4. Alle die Erscheinungen, die wir in der Musik finden, wiederholen sich in der Sprache. Wir haben in derselben Rhythmus an sich in der Prosa, regelmäßigen Rhythmus im Verse. Dem musikalischen Gedanken entspricht dann der einzelne Vers, dem Takt der Versfuß, dem Ictus die Arsis, dem Musikstück ein Gedicht.

Ehe wir zur Sprache übergehen, müssen wir uns aber über den Unterschied zwischen ihr und der Musik klar werden.

Beide bestehen aus Tönen.

In der Musik kommt nur der Ton an sich in Frage. In der Sprache nur der Ton im Worte. Ohne Wort hat der Ton in der Sprache keine Bedeutung.

Nur im Gesang, der ebenso viel Musik wie Sprache, der beides zusammen ist und eben deshalb die größte Wirkung übt, kommt der Ton an sich und das Wort zugleich in Frage.

Der Ton an sich in der Musik ist von weit größerer sinnlicher Fülle, als der Ton der Sprache. Der Wohlklang ist seine wesentliche Bedingung zum Gefallen. Im Wohlklang also liegt seine Schönheit. Der musikalische Ton breitet sich in seinen drei Elementen auch viel weiter aus, als der Ton der Sprache. Er hat einen weit größeren Umfang von Tiefe zu Höhe, er ist stärker als der gesprochene Ton. Namentlich aber zeichnet er sich durch die Möglichkeit einer sehr langen Dauer aus. Bei Saiten- und Blasinstrumenten ist diese Dauer eigentlich unbegrenzt.

Der gesprochene Ton hat dagegen eine sehr bestimmt begrenzte Dauer. Ueberschreitet man diese, so hört der gesprochene Ton auf und der musikalische beginnt. Man spreche einen Vokal mit größerer Dehnung als gewöhnlich aus, und man wird sogleich singen.

In diesen Unterschieden beruhen denn auch die Abweichungen im Rhythmus, die wir finden werden.

Der Wohlklang ist nun auch bei dem gesprochenen Tone da oder kann da sein. Eine volle kräftige Stimme unterstützt den Redner bedeutend. Allein die Rede wirkt auch ohne diesen Wohlklang, bloß vermöge der Kraft des Wortes. In der Musik dagegen ist Wohlklang die unerläßliche Bedingung des Gefallens.

Die Sprache drückt durch Worte Gedanken, Gefühle u. s. w. aus.

Die Musik vermag Gedanken gar nicht auszudrücken, Gefühle aber nur anzuregen. Sie thut das durch die Melodie. Die Melodie ist die Seele der Musik, in ihr liegt der ganze Ausdruck, dessen sie fähig ist. Die Melodie ist daher nur der Musik eigen, die Sprache hat sie gar nicht.

Der Ton der Sprache und der Musik haben noch ein viertes Element, die Tonfarbe. Soweit das für uns in Betracht kommt, wird es später (§. 38) besprochen werden.

Zwischen Musik und Sprache ist demnächst noch ein wesentlicher Unterschied. Der Musiker kann die Verschiedenheit der Tonelemente nach Willkür auf die einzelnen Töne vertheilen. Er kann jeden beliebigen Ton, er mag stehen wo er will, höher, tiefer oder stärker, schwächer oder länger, kürzer ertönen lassen. In der Sprache dagegen ist die Vertheilung von Höhe, Dauer, Stärke auf jeden einzelnen Ton nach bestimmten Gesetzen genau geregelt.

Diese Gesetze zu erforschen ist die eigentliche Aufgabe dieser Blätter.

§. 5. Daß die deutsche Sprache ebenfalls Rhythmus hat ergibt sich selbst für ein ungeübtes Ohr aus dem Umstande daß die verschiedenen einzelnen Töne derselben, die Sylben, verschieden betont werden. Das Wesen der Betonung unserer Sprache ist nicht so leicht auf den ersten Blick erkennbar. Es ist von der größten Feinheit, hat verschiedene Gesetze und diese Gesetze hängen auf das genaueste untereinander zusammen. Man kann daher einzelne Gesetze derselben nicht klar erkennen, wenn man die andern unbeachtet läßt.

Die eigentliche volle, lebendige Sprache ist die gesprochene, welche durch das Ohr zur sinnlichen Erscheinung kommt. Die Form dieser lebendigen Sprache ist die Betonung. Die bloß geschriebene Sprache ist nur ein Abbild. der gesprochenen, wie ein Kupferstich nur ein Abbild eines Delgemäldes. Diesem fehlen die lebendigen Farben, jener die lebendige Betonung. Auch die bloß geschriebene Sprache hat ihre bestimmte Form, d. i. die Grammatik. Betonung und Grammatik enthalten die Gesetze der Sprache. Man muß sich dabei klar machen daß die Betonung nicht von der Grammatik abhängt, in ihr enthalten ist. Sie ist vielmehr eine ganz selbständige Form der Sprache. Wollte man einen Vergleich machen, so wäre die Grammatik das Untergewand, die Betonung das farbige Obergewand der Sprache.

Allerdings geht die Betonung mit der Grammatik in den meisten Fällen Hand in Hand, in vielen Fällen dagegen tritt sie selbständig auf

und drückt bloß durch den Ton etwas aus, wofür die Grammatik entweder keine Form hat, oder die man, hat sie eine solche, doch im einzelnen Falle nicht anwenden will. Sagt man z. B. „Karl begehrt Kleider,“ so wird durch den Accent auf das Wort Kleider ausgedrückt, daß Karl vor andern Dingen, die er begehren könnte, Kleider vorzieht. Also ein ganzer durch Worte auszusprechender Gedanke wird hier durch eine bloße Betonung ausgedrückt. Sagt man: „Karl begehrt Kleider“, so wird durch diese Betonung der durch Worte unausgesprochene Gedanke ausgedrückt, daß noch andere da sind, die Kleider begehren können. Sagt man: „Karl begehrt Kleider“, so liegt in dieser Betonung der Gedanke daß Karl fordert und nicht bittet. Sagt man: „du kommst?“ so drückt man bloß durch die Betonung eine Frage aus, während die grammatische Form der Sprache für eine Frage umgekehrt „kommst du“ lautet.

Dies mag genügen um die Wichtigkeit und Selbständigkeit der Betonung der Sprache darzuthun.

Der Rhythmus der Sprache liegt natürlich in der Betonung. Will man ihn klar erkennen, so muß man die Betonungsgesetze überhaupt erforschen. Wir werden also hier in der Kürze auch die Gesetze durchgehen müssen, die sich nicht unmittelbar auf den Rhythmus beziehen, da sie mittelbar doch mit denjenigen zusammenhängen, die beim Rhythmus zur Geltung kommen.

Der gesprochene Ton besteht wie der musikalische aus den drei Elementen Höhe, Dauer und Stärke. Diese drei Elemente sind nicht stetig, sondern veränderlich, d. h. ein Ton kann höher oder tiefer, dauernder oder minder dauernd, stärker oder schwächer sein. Jedes dieser drei Elemente kann vermehrt oder vermindert werden.

Man kann nun diese drei Elemente zusammen vermehren oder vermindern, d. h. man kann einen Ton höher und dauernder und stärker aussprechen oder umgekehrt. Man kann aber auch nur ein einzelnes dieser Elemente vermehren oder vermindern. Man kann also einen Ton bloß höher, bloß dauernder, bloß stärker aussprechen oder umgekehrt. In der Anwendung dieser verschiedenen Tonmittel liegt die Betonung überhaupt, die sich aber durch die einzelne Anwendung der Elemente zu der größten Feinheit und Mannigfaltigkeit gestaltet.

§. 6. Die Betonung greift in der Sprache Platz bei Sätzen, bei Worten und bei Sylben. Die Gesetze der Betonung zerfallen daher naturgemäß in drei Abtheilungen.

I. Der Satzton bestimmt die Betonung der Sätze und läßt sich

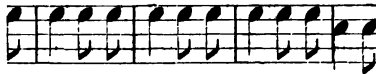
auf ein sehr einfaches Grundgesetz zurückführen. Der Ton sinkt am Schlusse eines behauptenden Satzes, wird dagegen am Schlusse eines fragenden Satzes gehoben. Das Senken des Tons am Schlusse eines Satzes macht auf den Hörer die Wirkung des Aufhörens, des Fertigseins. Durch das Senken des Tones schließt man ab.

Umgekehrt wird durch das Heben des Tons bei der Frage die Antwort des Hörenden gewissermaßen gefordert, es wird also nicht abgeschlossen. Wie oben erwähnt drückt das Heben und Senken des Tones an sich schon Behauptung oder Frage aus, selbst ohne die grammatische Form der Frage oder Behauptung. Sagt man z. B.: „du hast viel dafür gegeben,“ so ist das die grammatische Form der Behauptung. Allein spricht man den Satz mit einer Hebung am Schlusse aus, also: „du hast viel dafür gegeben?“, so drückt der Satz eine Frage aus trotz der grammatischen Form. Ebenso ist „hast du viel dafür gegeben“ die grammatische Form der Sprache für die Frage. Spricht man aber diesen Satz nicht mit der Hebung, sondern mit der Senkung der Stimme aus, so liegt darin keine Frage, sondern eine Behauptung, ja sogar ein Tadel, ein Vorwurf, ein Mißbilligen. Man sieht aus diesem einen Beispiele wie wichtig die Betonung und wie unabhängig sie von der Grammatik ist.

Das Senken oder Heben des Tones besteht in einem Vermindern oder Vermehren der Tonhöhe. Dabei kommt Tondauer und Tonstärke gar nicht in Betracht. Der Saxon betont also nur mittels Anwendung eines einzelnen Tonelements. Es ist nun entschieden fehlerhaft mit dem Senken des Tons, also mit der Verminderung der Tonhöhe, Dauer und Stärke des Tons mit zu vermindern. Und doch ist dieser Fehler ein sehr allgemeiner, weit verbreiteter. Viele öffentliche Redner haben ihn, und dadurch entsteht das sogenannte Verschlucken der letzten Wörter, wodurch fortwährende Undeutlichkeit hervorgebracht wird.

So gut wie man diesen Fehler vermeiden muß, muß man darauf achten daß der Ton erst am Schlusse eines Satzes sinkt oder steigt. Innerhalb eines Satzes, ja innerhalb mehrerer verbundenen Sätze, die erst in einem letzten einen Abschluß finden, muß die Tonhöhe (deren Bestimmung theils von der natürlichen Stimmlage des Redenden, theils von der größern oder geringern Erregung desselben abhängt) gleichmäßig bleiben. Sie darf also nicht auf den einzelnen letzten Sylben der Wörter

sinken. Will man den Satz: „Die eilenden Wolken durchsegeln die Lüfte“ — mit Noten bezeichnen, so muß man so schreiben:



Nicht aber:



Und doch hört man diesen Tonfall sehr häufig. Wäre dieser Tonfall richtig, so hätte die Sprache Melodie, allein diese ist lediglich eine Eigenthümlichkeit der Musik.

Anmerkung. Allerdings spricht man von der Melodie der Sprache, von mehr oder minder melodischen Sprachen. Allein das ist nur ein bildlicher Ausdruck. Die Vokale der Sprache unterscheiden sich durch ihren dumpfen und hellen Laut. Es besteht darin eine förmliche Tonleiter. U, o, a, e, i — steigen förmlich vom dumpfen zum hellen Klange auf. Dieser dumpfe und helle Klang hat einige Ähnlichkeit mit tiefem und hohem Tone und wirklich hat man nicht angestanden, den Vokal U für den tiefsten der Sprache zu bezeichnen. Natürlich ist das falsch, denn man spricht sämtliche Vokale in gleicher musikalischer Tonhöhe aus. Melodische Sprachen nennt man nun solche, welche einen reichen Wechsel von dumpfen und hellen Vokalen haben, ja welche überhaupt vokalreich sind. So nennt man vorzugsweise die griechische und italienische Sprache melodisch, im Gegensatz zu andern Sprachen, die mehr Consonanten haben, oder in denen die minder klangvollen Vokale (wie im Deutschen das E) vorherrschen, wo also der schöne Wechsel zwischen dumpfen und hellen Vokalen nicht so hervortritt. Die Sprache hat entschieden nur Melodie in diesem bildlichen Sinne, keineswegs aber musikalische Melodie. Wäre letzteres der Fall, müßten die Mundarten, die man deshalb als singende bezeichnet, weil sie in der That die Tonhöhe wechseln, die wohlklingendsten sein. Niemand aber wird der sächsischen oder Aachener Mundart, die am meisten singen, Wohlklang nachrühmen.

Der Grund weshalb viele Leute den Ton auch in der Mitte des Satzes bei einzelnen Sylben sinken lassen liegt darin, daß ein einzeln stehendes Wort, das einen ganzen Satz vertritt, eben so die Tonsetzung hat, wie ein ganzer Satz. Man sagt z. B.: „was will der Mann?“ „Heirathen.“ „Was treibt der Jüngling?“ „Die Wissenschaften.“ Hier fällt auf die letzten Sylben der Wörter „heirathen“, „Wissenschaften“ genau dieselbe Tonsetzung, wie auf einen ganzen Satz, denn sie stehen einzeln für einen solchen. Man sage nun dagegen: „das Heirathen ist gefährlich; die Wissenschaften sind nützlich,“ so wird man die Tonsetzung nicht bemerken, da die Wörter mitten im Satze stehen. Und doch ist das Uebersehen dieses Umstandes der Grund von manchen Irrthümern geworden. Man hat nämlich den Rhythmus, d. i. die

Betonung der Wörter immer an einzelnen untersucht, hat sie dabei mit der Ton senkung ausgesprochen, die sie aber nur einzeln stehend haben, und hat diese Ton senkung als ein Element der Betonung genommen, ohne zu bedenken daß in der Sprache die Wörter einzeln stehend sehr selten vorkommen, und daß sie in Satzverbindung diese Ton senkung entschieden nicht haben dürfen und sollen. Man hat daher in prosodischen Werken von „hochtonig und tieftonig“, von „Hebung und Senkung“ des Tones in einzelnen Sylben gesprochen. Allein diese Bezeichnungen sind entschieden falsch. Sie beziehen sich auf die Höhe des Tons und diese bleibt auf allen Sylben eines Wortes, das in Satzverbindung steht, ganz gleich.

Anmerkung. Auf den schlechtbetonten Sylben der Wörter sinkt allerdings der Ton unwillkürlich etwas, weil man mit der Verminderung der Tonstärke den Ton überhaupt vermindert. Zum Theil klingt der schwächere Ton scheinbar auch tiefer. Allein dieses unwillkürliche Sinken des Tons ist sehr unbedeutend, ist musikalisch nicht meßbar, und der gute Redner wird auch das zu vermeiden streben.

Wenn nun die Tonhöhe innerhalb eines Satzes gleich bleibt, so kann dieses Element der Betonung zum Rhythmus nichts beitragen. Das ist genau wie in der Musik, wo die Melodie unabhängig neben dem Rhythmus steht, und der Wechsel der Tonhöhe auf den Rhythmus gar keinen Einfluß hat.

§. 7. II. Das zweite Tongesetz regelt die Betonung der einzelnen Wörter in der Sprache und zerfällt in zwei Abtheilungen, den Wortton und den Beziehungston.

Die Verschiedenheit der Wörterbetonung beruht lediglich auf der Vermehrung oder Verminderung der Tonstärke, d. h. die einzelnen Wörter in der Sprache werden mit je größerer, je geringerer Tonstärke, sie werden stärker oder schwächer ausgesprochen.

Der Wortton regelt diese Betonung nach den grammatischen Verhältnissen der Wörter untereinander, nach den Verhältnissen, die sie innerhalb eines Satzes zu einander haben.

Der Beziehungston regelt die Betonung nach den Beziehungen, die einzelne Wörter nach außerhalb des Satzes haben.

Der Wortton macht sich daher in jedem Satze geltend, der Beziehungston nur wenn Beziehungen außerhalb des Satzes da sind.

Die Grundregel des Worttones heißt: die Verhältnißwörter stehen an Ton unter den Begriffswörtern, d. h. sie werden schwächer, mit minderem Tonstärke ausgesprochen.

Die Tonstärke, mit welcher die Begriffswörter ausgesprochen werden, ist der Grundton des ganzen Sprechens. Von ihm aus werden die verschiedenen Abstufungen der Tonstärke bestimmt. Unter ihm stehen vorerst die Verhältnißwörter.

Anmerkung. Der Grundton des Sprechens regelt sich nach der individuellen Stärke der Stimme des Sprechenden, nach der Größe des auszufüllenden Raumes, nach dem beabsichtigten Ausdruck des Vortrags u. s. w.

Begriffswörter sind Substantiva, Adjectiva, Verba, Adjectiv-
adverbia. Verhältnißwörter sind Artikel, Hülfszeitwörter, die Prono-
mina, die Partikeln und ein Theil der Adverbien.

Zufolge dieser einfachen Regel würde es nur zwei Stufen in der Betonung der Wörter geben. Allein die Betonung im Allgemeinen hat noch größere Feinheiten. Bedarf nämlich ein Begriffswort, um vollkommen verständlich zu sein, noch eines erläuternden oder ergänzenden Wortes, so läßt es diesem die Stelle im Grundtone und tritt dagegen etwas zurück. Z. B. „der Jäger schießt Hasen. Seneca schrieb über die Kunst des Sterbens.“ In diesen Sätzen sind „Hasen“ und „des Sterbens“ Ergänzungsbegriffe, denn „schießt“ und „Kunst“ geben an sich nur einen unvollständigen Begriff. Demnach stehen sie an Ton etwas zurück. Diese Ergänzungsbegriffe stehen meistens objectiv oder attributiv. Das Object ist fast immer Ergänzungsbegriff. Nur durch den Beziehungston wird das Verhältniß dieser Betonung zuweilen geändert.

Anmerkung. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben daß von allen Wörtern der Sprache die Substantiva sich am meisten im Grundtone halten, also die am stärksten betonten Wörter der Sprache sind. Schon dadurch wäre die Bezeichnung „Hauptwörter“ gerechtfertigt und damit vielleicht auch der Gebrauch dieselben mit großen Anfangsbuchstaben zu schreiben.

Ein anderer Fall dieses Zurücktretens an Ton kommt bei den Attributiven vor. Verändert ein solches nicht das logische Begriffsverhältniß des Wortes, bei dem es steht, so tritt es ebenfalls an Ton etwas zurück. Sagt man z. B.: „das schwarze Pferd“, so verändert das Attributiv das logische Begriffsverhältniß, denn der Begriff „schwarzes Pferd“ ist dem Begriff „Pferd“ untergeordnet. Hier ist Adjectiv und Substantiv gleich betont. Sagt man aber: „der giftige Reid, das grüne Gras, der fallende Regen“, so wird das logische Begriffsverhältniß nicht verändert, denn aller Reid ist giftig, alles Gras ist grün, aller Regen fällt. Diese Attributiven werden meistens in dichterischer Sprache gebraucht und

man bezeichnet sie daher mit dem Beiwort „schmückend“. Die Regel heißt dann: „bloß schmückende Attributiven treten an Ton etwas zurück.“ Ebenso treten vor einem Eigennamen die bezeichnenden Hauptwörter zurück. Z. B. „der Fürst Heinrich, der Gärtner August.“ Hier treten „Fürst“ und „Gärtner“ zurück. Ebenso bei Titeln: „Herr Karl, Frau Amalie.“ Hier bleiben nur die Namen im Grundtone, die Titel treten zurück.

Dieses Zurücktreten sowol, wie das der Verba vor dem Objecte ist nur ein leichtes und nicht so bedeutend wie das der Verhältnißwörter.

Es ergibt sich deshalb innerhalb des Worttones eine dreifache Tonstufe:

- a) der Grundton, in welchem die Begriffswörter überhaupt stehen;
- b) der etwas schwächere Ton, auf welchen ein Begriffswort, steht es nur schmückend oder hat es einen Ergänzungsbegriff bei sich u. s. w. zurücktritt;
- c) der schwache Ton der Verhältnißwörter. Innerhalb des Worttones finden sich nun noch mannigfache Feinheiten und Schattirungen der Betonung. Für den Zweck dieser Blätter muß die Ausführung dieser Regeln genügen.

§. 8. Der Beziehungston hat eine doppelte Wirkung:

Er läßt einzelne Wörter an Ton zurücktreten;

Er hebt einzelne Wörter hervor.

Ein Wort tritt zurück in Beziehung auf den Hörenden oder Sprechenden, d. h. wenn irgend ein Wort dem Hörer oder dem Sprechenden im Sinne liegt, wenn selbstverständlich von nichts anderem die Rede sein kann, wenn es dem Hörer und dem Sprechenden in unmittelbar sinnlicher Wahrnehmung liegt. Sehen zwei Menschen einen Hasen und einer ruft: „wie der Hase läuft“, so hält er nur „läuft“ im Grundtone, läßt „Hasen“ aber zurücktreten, da ihn beide sehen und also selbstverständlich nur von ihm die Rede sein kann. Sieht ihn dagegen nur der Sprechende, so ruft er: „da läuft ein Hase“ und läßt hier das Wort Hase nicht zurücktreten. Diese Beziehungen des sich von selbst Verstehens kommen sehr häufig vor, können aber hier unmöglich weiter erörtert werden.

Der Beziehungston hebt zweitens einzelne Wörter hervor, hebt sie über den Grundton, accentuirt sie.

Anmerkung. Da das Wort Accent (von accinere) so viel heißt als ein Singen von Tonstärke, so kann innerhalb des Worttones nie vom Accent die Rede

sein. Man kann also nicht sagen das Begriffswort habe einen Accent, denn sein stärkerer Ton entsteht durch ein Zurücktretten der andern Wörter, nicht durch ein Hinzuthun von Ton. Dieses findet nur im Beziehungstone statt und deshalb kann nur hier vom Accent die Rede sein.

Dieser Accent tritt ein sobald ein Wort eines Satz eine Beziehung nach außerhalb des Satzes hat, eine Beziehung auf ein Wort eines andern Satzes, eine Beziehung auf einen nicht ausgesprochenen Gedanken, der aber durch den Beziehungston angedeutet werden soll. Sagt man z. B.: „das Leben hat er ihr gerettet, ihre Ehre aber nicht“, so stehen die Wörter Leben und Ehre im Gegensatze, also in Beziehung auf einander, folgerichtig werden sie hervorgehoben, accentuirt.

Der Beziehungston kann auf jedes Wort eines Satzes fallen, also auch auf ein Verhältnißwort. So kann man in dem Satze: „der Tisch ist rund“ jedes Wort accentuiren. Durch diesen Accent wird jedes Mal die Beziehung auf einen außerhalb des Satzes liegenden, nicht ausgesprochenen Gedanken angedeutet.

Man sagt also: „der Tisch ist rund“ in Beziehung auf andere Tische, die da sind oder von denen die Rede ist.

„Der Tisch ist rund“ in Beziehung auf andere Gegenstände, von denen die Rede ist oder sein könnte.

„Der Tisch ist rund“ in Beziehung auf einen Zweifel oder einen Widerspruch des Hörers.

„Der Tisch ist r u n d“ in Beziehung auf andere Eigenschaften, die der Tisch haben könnte.

Wird ein Satz durch Attributiven oder Objectiven erweitert, so kann auch auf diese der Beziehungston-fallen. Es würde zu weit führen das noch durch mehrere Beispiele zu erläutern.

Neben dem Beziehungston gibt es noch ein anderes Tongesetz, das den Wörtern einen Accent gibt, die Emphase. Dieses Gesetz bildet gewissermaßen eine Mittelstufe zwischen Wortton und Beziehungston. Durch die Emphase wird eine Stimmung, eine Meinung u. s. w. ausgesprochen, der man sonst keine Worte geben will. Betont man z. B.: „Karl schreibt er b ä r m l i c h“, so liegt hier neben der Behauptung ein Tadel. Sagt man: „der Garten ist h e r r l i c h“, so spricht man neben der Behauptung ein Lob aus.

Auch einzelne Wörter, die ein anderes Wort stark individualisiren, lenken auf dieses den Accent. Z. B. „nur Karl konnte das thun. Der General allein war das im Stande.“ Wie die Emphase mit

dem Beziehungston zusammenhängt, wie bei ihr noch ein viertes Tönelement, die Tonfarbe, zur Anwendung kommt kann hier nicht weiter auseinander gesetzt werden. Wiederholt sei darauf hingewiesen daß die Betonung voll der feinsten Schattirungen ist und daß sie an und für sich die größte Ausdrucksfähigkeit besitzt. Für den Zweck dieser Blätter muß genügen festzustellen daß Beziehungston und Emphase einzelne Wörter durch einen Accent, d. h. durch vermehrte Tonstärke hervorheben. Dadurch erhält man nun vier Abstufungen der Tonstärke in der Betonung:

- aa) der Accent des Beziehungstons, der Emphase ist der stärkste Ton, der über den Grundton hinausgeht;
- a) der Grundton, in dem die Begriffswörter stehen;
- b) der mindere Ton, auf den Begriffswörter gegen den Ergänzungsbegriff u. s. w. zurücktreten;
- c) der schwache Ton der Verhältnißwörter.

Anmerkung. Wenn man ein Wort mit vermehrter Tonstärke ausspricht, vermehrt man meistens unwillkürlich die Tonhöhe etwas mit. Dieser Neigung muß man sich bewußt sein und ihr nicht zu viel nachgeben, da sonst der schon erwähnte sängende Ton in den Vortrag kommt.

§. 9. III. Nach der Betonung der Sätze und Wörter ist nun die Betonung der Sylben zu untersuchen. Das hier einschlagende Gesetz ist der rhythmische Ton und die Erforschung seiner Gesetze der eigentliche Zweck dieser Blätter.

Die einzelnen Sylben in der Sprache unterscheiden sich auf den ersten Blick durch ihre Tondauer, indem sie länger oder kürzer ausgesprochen werden.

Da der Ton in drei Elemente zerfällt, da die Sätze vornehmlich durch Tonhöhe, die Wörter durch Tonstärke, die Sylben durch Tondauer verschieden betont werden, so schließt das System sehr schön ab. Es wäre einfach zu untersuchen welche Bedingungen eine Sylbe lang oder kurz machen, und das Gesetz des rhythmischen Tones, des sprachlichen Rhythmus wäre gefunden. Wirklich ist man im Allgemeinen nicht weiter gegangen, man beurtheilt namentlich für den Versbau die Sylben nach ihrer Länge und Kürze und stellt das als Princip des Rhythmus auf.

Wenn man untersuchen will ob das richtig ist, muß man zunächst erforschen welche Bedingungen eine Sylbe lang oder kurz machen. Es sind deren vornehmlich zwei:

- 1) die größere oder geringere Dehnung des Vokals;
- 2) die Position.

Was den ersten Punkt betrifft, so haben die Vokale eine doppelte Aussprache. Je nachdem sie mit größerer oder geringerer Tondauer ausgesprochen werden, sind sie lang oder kurz. Es gibt für die Tondauer eben nur diese zwei Stufen. Haas ist demnach ein lange Sylbe, Has eine kurze. Ebenso sind „bog, ihm, flucht, Wahl“ lange Sylben, „Loch, in, Flucht, Wall“ dagegen kurze Sylben. Die Bedingungen, welche einen Vokal lang oder kurz aussprechen lassen, liegen in der Sprache selbst und können nicht weiter untersucht werden. Durch die Orthographie wird in den meisten Fällen angegeben wie der Vokal ausgesprochen werden soll. Diese Regeln finden sich in jedem Schulhandbuche.

Die Diphthongen (ai, ei, eu, äu, au), die nicht durch eine Mundstellung, sondern durch eine Mundbewegung, durch eine Verbindung zweier Vokale zu einem hervorgebracht werden, sind immer lang und können nie kurz sein.

Was die Position betrifft, so wird dieses Gesetz, das namentlich im Lateinischen von großer Wichtigkeit ist, im Deutschen wenig beachtet, aber mit Unrecht. Schließt eine Sylbe mit mehreren verschiedenen Consonanten, so ist sie allerdings von größerer Tondauer, also Länge, als eine Sylbe, die nur mit einem Consonanten schließt. „Gold“ erfordert um so viel mehr Tondauer, als „soll“, als das d im ersten Worte Zeit braucht ausgesprochen zu werden. So brauchen die Sylben „Schimpf, Kampf, wacht“ mehr Tondauer als die Sylben „schlimm, Ramin, wach.“ Wohl zu beachten ist dabei daß allerdings die Sylbe mehr Tondauer erhält, daß aber der Vokal selbst nicht lang oder gedehnt wird.

Anmerkung. Die Position im Lateinischen geht weiter, als hier angegeben. So haben die Lateiner eine Position, wenn ein Wort mit einem Consonanten schließt, das andere damit beginnt und diese Position macht die erste Sylbe lang. Z. B. et venit. Diese Position kennen wir im Deutschen entschieden gar nicht. Im Lateinischen ist es ferner Position, wenn zwei gleiche Consonanten eine Sylbe schließen. Z. B. reddere. Im Deutschen machen umgekehrt zwei gleiche Consonanten am Schluß eine Sylbe kurz. Z. B. retten. Wir stoßen schon hier auf einen wesentlichen Unterschied der rhythmischen Tongesetze der alten Sprachen von den unsrigen.

Untersuchen wir nun ob die Länge und Kürze des Vokals den Rhythmus der Sprache macht. Nehmen wir eine Reihe von Wörtern mit langem Vokal und sprechen diese Wörter einzeln aus: „Sohn, der, groß, war, Maid, die, klein, sehr, hohl, Stein, steil, Weg, Müh, groß“, so sind diese Sylben alle gleich lang. Nehmen wir Wörter mit kurzem

Vokal: „ist, Ros, schwarz, wild, und, das, Wald, Kalk, Holz“, so haben wir eine Reihe von kurzen Sylben. In diesen Reihen von Wörtern ist durchaus kein Rhythmus, sie sind ganz gleich betont.

Bringen wir nun diese Wörter in Satzverbindung.

Der Sohn war groß, die Maid sehr klein. Der Stein war hohl, der Weg war steil, die Müh war groß.

Das Ros ist schwarz und wild. Im Wald ist Kalk und Holz.

Hier hören wir augenblicklich Rhythmus. In den ersten Sätzen erklingen die an sich gleich langen, in den anderen die an sich gleich kurzen Sylben verschieden und haben Rhythmus.

Diesen Rhythmus haben also nicht die Sylben an sich, sondern nur in Satzverbindung. Dieser Rhythmus entsteht also nicht durch die Abwechslung verschieden langer Sylben, sondern durch die Abwechslung verschieden starker Sylben. Folglich ist die **Tonstärke**, nicht die **Tondauer** das erste rhythmische Element der deutschen Sprache. Die verschiedene Anwendung der Tonstärke unterlegt aber den Gesetzen des Worttons.

Hier begegnen wir einem Hauptunterschiede des musikalischen und des sprachlichen Rhythmus. In der Musik sind Dauer und Stärke des Tones beide rhythmische Elemente, Tondauer aber ist das erste, hauptsächlichste. Deshalb bezeichnet die Musik den Rhythmus auch nach der Tondauer und spricht von $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ Takt u. s. w. Die Tonstärke ist das zweite untergeordnete Element, und dient hauptsächlich zur Hervorbringung des Gleichmaßes, des Taktes.

Da sich nun die Musik von der Sprache durch die Möglichkeit der größeren Tondauer unterschied, da diese Tondauer in der Sprache eng begrenzt ist, so kann folgerichtig die Tondauer nicht so wesentlich zum Rhythmus in der Sprache sein, wie in der Musik. Die Tonstärke in der Sprache ist wichtiger, wesentlicher. Die Tondauer wird von ihr übertönt, sie steht nur in der zweiten Reihe als rhythmisches Element. Wäre das nicht der Fall, so müßte im Gesange, wo Musik und Sprache vereint sind, Uebereinstimmung herrschen, d. i. die langen Sylben der Sprache müßten auch musikalisch einen längeren Ton haben. Das ist aber entschieden nicht der Fall. Mozart componirt z. B.:

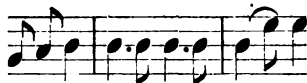


Wenn die Lieb' aus deinen blauen hel = len offenen Augen sieht.

Man sieht aus diesem Beispiel daß hier längere Noten auf kurze Sylben, kürzere auf lange Sylben kommen. Und doch wird niemand das fehlerhaft finden. Der Componist kümmert sich also um Länge und Kürze der Sylben bei Vertheilung des Tons gar nicht.

Wohl aber muß er sich in sofern um die starke Betonung der Sylben kümmern, als er nicht einer stark betonten Sylbe eine kurze Note geben darf gegen eine lange Note auf einer schwach betonten Sylbe.

Wollte der Componist componiren:



Wenn die Lieb' aus deinen blau = en ,

so würde das entschieden falsch sein, man würde sagen: er habe falsch declamirt, denn er hätte gegen den Rhythmus der Sprache gefehlt.

Der Unterschied also daß in der Musik die Tondauer das erste, die Tonstärke das zweite, in der Sprache dagegen die Tonstärke das erste, die Tondauer das untergeordnete rhythmische Element ist, beruht auf der wesentlichen Verschiedenheit des musikalischen Tones und des sprachlichen.

Es gibt also einen doppelten Rhythmus, einen musikalischen und einen sprachlichen, die sich unterscheiden wie eben angegeben.

In der Sprache überwiegt für die rhythmische Bedeutung die Tonstärke des Worttons die Tondauer der Sylben, und für den sprachlichen Rhythmus ist die Tonstärke maßgebend.

§. 10. In den oben angegebenen Sätzen finden wir daß die Begriffswörter (Sohn, groß u. s. w.) mit stärkerem Tone belegt wurden, mit schwächerem dagegen die Verhältnißwörter (der, war u. s. w.), und daß der Rhythmus eben in der Abwechslung der stärkeren und schwächeren Betonung lag. Wir bedürfen nun einer Bezeichnung für den rhythmischen Unterschied der angegebenen Sylben. Bisher hatte man für diesen Unterschied die Bezeichnung von Länge und Kürze der Sylben festgehalten. Allein diese Bezeichnung ist, wie oben gezeigt, durchaus unrichtig, da sie sich auf die Tondauer bezieht und nicht diese, sondern die Tonstärke den Sylben ihre rhythmische Geltung verleiht. Diese Bezeichnung ist nicht bloß unrichtig, sondern sie trägt in sich einen entschiedenen Widerspruch. In „die, der, war“ ist der Vokal an sich lang, soll aber rhythmisch kurz sein, in „Roß, schwarz, wild“ ist der Vokal an sich kurz, soll aber rhythmisch für lang gelten. So wenig es sonst

rathsam sein mag althergebrachte, durch Gewohnheit eingebürgerte Bezeichnungen zu ändern, so ist es in diesem Falle doch wol nothwendig. Der innere Widerspruch der Bezeichnung von Kürze und Länge führt zu dem Irrthum und hält ihn fest daß im Deutschen die Längdauer den rhythmischen Werth der Sylben entscheide, wie dieß in den alten Sprachen der Fall ist. Weicht nun die deutsche Sprache von den alten im Grundprincip ihres Rhythmus ab, so muß auch die Bezeichnung des rhythmischen Werths der Sylben diesem Princip entsprechen, sie darf ihm nicht zuwider laufen.

Wir wählen daher statt der bisherigen Bezeichnung von Länge und Kürze die der Schwere und Leichtigkeit der Sylben. Da der bildliche Ausdruck „Gewicht, gewichtig“ häufig von Worten gebraucht wird, so wird sich diese Bezeichnung rechtfertigen. Demnach steht in diesen Blättern immer „schwere“ Sylben für lange, „leichte“ für kurze.

Anmerkung 1. Die alten Sprachen haben ihre Sylben gemessen, die deutsche wägt sie. Man kann diesen wesentlichen Unterschied nicht genug festhalten. Die Nichtbeachtung dieses Unterschieds hat zu zahlreichen Irrthümern Veranlassung gegeben. Hat man bisher der deutschen Sprache die Gesetze des Rhythmus der alten aufdrängen wollen, so ist es endlich an der Zeit unsere Muttersprache zu emancipiren.

Anmerkung 2. Die Bezeichnung „schwer und leicht“ erschöpft die rhythmischen Unterschiede der Sylben so wenig wie die von „lang und kurz“ richtig war. Denn neben dem starken Tone, den eine Sylbe vermöge des Worttons hat, macht sich die Längdauer noch entschieden geltend. „Ihn und in“ sind beide schwachbetont, also rhythmisch leicht, dennoch ist die erste Sylbe lang, die zweite kurz. Log und Loch sind beide starkbetont, also rhythmisch schwer, aber log ist lang, Loch ist kurz. Es wäre nun nicht schwer auch diese Unterschiede zu bezeichnen, es wäre vielleicht auch rathsam. Man könnte nur folgende Bezeichnung aufstellen:

Eine starkbetonte lange Sylbe ist = schwer.

Eine starkbetonte kurze Sylbe ist = stark.

Eine schwachbetonte lange Sylbe ist = leicht.

Eine schwachbetonte kurze Sylbe ist = schwach.



Diese Bezeichnung wäre einfach,fassend und würde nicht verwirrend wirken. Dennoch wagen wir nicht dieselbe vorzuschlagen und zwar aus folgenden Gründen:

- 1) In der rhythmischen Geltung hat man immer nur zwei Tonsstufen angenommen. Es ist bedenklich hier mit einer Neuerung aufzutreten.
- 2) Im Versbau, für den die rhythmische Geltung der Sylben den meisten Werth hat, sind auch nicht mehr als zwei rhythmische Tonsstufen anzuwenden, wie sich später ergeben wird. Demnach wäre für den Versbau obige Unterscheidung überflüssig.
- 3) Es gibt in der Sprache viele Sylben, die weder entschieden schwer, noch entschieden leicht sind. Bei der Bestimmung dieser würde allerdings durch obige Bezeichnung leicht Verwirrung eintreten.

Trotzdem bleibt der feinere Unterschied zwischen langen und kurzen Sylben bestehen, wie denn die Tondauer als secundäres rhythmisches Element nicht übergangen werden darf. Das Aufrechterhalten dieses zweiten Elements ist nun vornehmlich Aufgabe des Vortrags, davon gleichfalls später.

Das rhythmische Gesetz für einsylbige Wörter ist nun sehr einfach.
Begriffswörter sind rhythmisch schwer.

Verhältnißwörter sind leicht.

(Ueber Schwankungen in diesem Gesetze gleichfalls später.)

Begriffswörter, die den Accent des Beziehungstones bekommen, sind natürlich ebenfalls schwer.

Verhältnißwörter, die diesen Accent bekommen, werden schwer.
(Der Tisch ist rund. Der Tisch ist rund).

Der Accent, der durch den Beziehungston zu dem ohnehin schon starken Ton der Begriffswörter hinzukommt, macht diese allerdings noch schwerer, als sie an sich sind. Allein die rhythmische Geltung wird dadurch nicht größer, da wir eben nur zwei Stufen im Rhythmus annehmen.

Anmerkung. Die Tonstärke entzieht sich jedem genauen Maße. Nicht so die Tondauer, deren Maß jedes Musikstück in den Noten darthut. Würden die Sylben also nach Tondauer gemessen, so könnte man leicht mehrere Stufen gewinnen, man könnte leicht von größeren und geringeren Längen u. s. w. sprechen und diese vielleicht auch messen. Wirklich ist dieß auch, namentlich von Voß, versucht worden. Allein da die Tonstärke das wesentlichste rhythmische Element ist, so kommen wir nicht über zwei Tonstufen im Rhythmus hinaus, was am Ende Voß auch nicht konnte, obgleich er die Tondauer als alleiniges rhythmisches Element annahm.

Das Gesetz, welches Begriffswörter mit stärkerem Tone belegt, als die minder wichtigen Verhältnißwörter, hat seinen Grund in dem logischen Elemente der Sprache. Daß die Verhältnißwörter minder wichtig sind geht aus dem einfachen Umstande hervor daß man sie weglassen und sich doch verständlich machen könnte. „Tisch rund, Jäger Hasen geschossen“ würde jedermann verstehen. Die Kinder lernen auch die Verhältnißwörter am spätesten und sprechen anfangs nur indem sie Begriffswörter nennen. Wenig ausgebildete Sprachen haben wenig oder fast keine Verhältnißwörter. Alles das beweist daß es logisch ist die minder wichtigen Wörter der Sprache gegen die wichtigeren an Ton zurücktreten zu lassen.

In den Sprachen macht sich nun neben dem logischen noch das euphonische und phonetische Element geltend. Im Deutschen ist letzteres von dem logischen Element ziemlich in zweite Reihe gedrängt, aber doch

nicht ganz unterdrückt worden. Der Rhythmus an sich hat ja seinen Grund im Bedürfnis des Ohres nach Abwechslung, also nach Wohlklang. Wir werden später darauf zurückkommen, hier sei nur bemerkt daß die Abwechslung von langen und kurzen Vokalen, worin die feinern, nicht mehr gewogenen Unterschiede des Rhythmus liegen, wol theilweise im phonetischen Element der Sprache ihren Grund haben.

§. 11. Von dem einfachen Gesetze des rhythmischen Verhältnisses in den einsylbigen Wörtern gehen wir zu den mehrsylbigen Wörtern über, und zwar zunächst zu den Begriffswörtern.

Anmerkung. Wenn wir die mehrsylbigen Wörter untersuchen, so thun wir dieß immer an einem einzelnen Worte, bei dessen Aussprache die letzten Sylben mit der Tonsetzung belegt werden. Wir dürfen uns dadurch nicht verführen lassen den durch die Tonsetzung entstehenden minderen Ton bedeutungsvoll für den Rhythmus zu halten, denn in der Satzverbindung fällt ja diese Tonsetzung weg. Wir dürfen daher unser Ohr nicht täuschen lassen. (S. v. S. 6.)

Aus den einsylbigen Wörtern und Stämmen entstehen zunächst zweisylbige, entweder durch Beugung, Flexion (Wall, Wälle, scharf, schärfer) oder durch Sproßformen. Ritter, Bauer.

Wir stoßen hier auf das zweite wichtige Gesetz des deutschen Rhythmus. Nur die Stammsylbe eines Wortes bleibt im Grundtone, die Formsylben treten zurück. Mit andern Worten: die Stammsylbe jedes Wortes ist schwer, die Formsylben sind leicht.

Anmerkung. Das Gesetz daß in jedem Worte nur die Stammsylbe im Grundtone bleibt geht durch die ganze Sprache, wenn die Wörter auch noch so viele Sylben bekommen. Man sagt gewöhnlich die Stammsylbe habe den Accent, man spricht von einem Wortaccent. Dieses Gesetz, das sich in allen Sprachen wiederholt, hat seinen Grund im logischen Elemente der Sprache. Der Wortaccent bezeichnet eben die Stammsylbe mit ihren Nebensylben als ein Zusammengehöriges, als ein Ganzes, als ein Wort. Wir vermeiden jedoch absichtlich das Wort Accent für die starke Betonung der Stammsylbe, denn diese entsteht nicht durch ein Hinzuthun von Ton, sondern durch ein Zurücktreten der andern Sylben. Bei den vier Tonstufen, die wir in der Sprache für die Tonstärke gefunden haben, muß das Wort Accent verwirrend wirken, wenn wir nicht eine Tonstufe als Grundton annehmen. Wir bezeichnen demnach den starken Ton der Stammsylbe als Hauptton.

Die zweisylbigen einfachen Wörter sind alle trochäisch (- ~).

Anmerkung. Obwol wir die Sylben wägen und nicht messen, so behalten wir doch die gangbaren rhythmischen Bezeichnungen bei, nur daß - nicht lang, sondern schwer, ~ nicht kurz, sondern leicht bedeutet. Auch die griechischen Namen der Berufsüße behalten wir ohne Bedenken bei, natürlich mit derselben Modifikation.

Ausnahmen machen nur die Participia passivi, die mit dem Augment „ge“ gebildet und dadurch jambisch werden. „Gedacht, gefragt“ --.

In drei Fällen entstehen durch Beugung auch dreisylbige Wörter:

- 1) Im Imperfectum der Zeitwörter. Tödtete, handelte. Diese sind daktylisch, ---;
- 2) im Particp der Zeitwörter, das nach alter Form gebildet wird. „Gelesen, getragen, gebildet.“ Hier entsteht ein Amphibrachys, ---;
- 3) in den Comparationsformen der Adjectiven. „Leichtere, leichteste.“ Hier entsteht wieder ein Daktylus, ---.

Die ein- und zweisylbigen Wörter sind der Stamm der Sprache. Alle weiter ausgebildeten, durch mannigfache Zusammensetzungen entstehenden Wörter lassen sich immer auf diese Stammwörter zurückführen. In diesen Stämmen und ihren Beugformen müssen wir demnach den rhythmischen Geist der deutschen Sprache erkennen.

Mit andern Worten: die Rhythmen, die in der Bildung der ersten einfachen Wörter der Sprache vorkommen, sind deutsch, sie allein sind dem Wesen der deutschen Sprache angemessen, sie sind der Grundtypus des deutschen Gesamtrhythmus.

Diese Rhythmen sind: --, --, ---, ---.

Auf den ersten Blick ergibt sich daß in diesen Rhythmen nie zwei schwere Sylben, nie mehr als zwei leichte Sylben nebeneinander vorkommen. Das ist entschieden das Grundgesetz des deutschen Rhythmus.

Demgemäß muß man folgerichtig sagen: zwei schwere Sylben nebeneinander (Spondeus --) sind dem Deutschen ebensowenig angemessen, als drei leichte nebeneinander (--- Tribrachys).

§. 12. Eine lebende Sprache ist nie etwas Fertiges, Abgeschlossenes, sie entwickelt, sie verändert sich fortwährend. Der Entwicklungsgang einer Sprache kann ein günstiger, kann ein ungünstiger sein. Meistens werden die Sprachen in ihrer Entwicklung an Wörterreichthum und Formgewandtheit gewinnen, dagegen an Wohlklang verlieren. Eine Sprache wird gewissermaßen mehr durchgeistigt, verliert dagegen an ihrem sinnlichen Elemente des Wohlklanges. Das logische Element überwiegt zuletzt das phonetische. So ist es der deutschen Sprache ergangen.

Das phonetische Element einer Sprache ist im Ohre des Volkes

begründet. Es macht sich daher überwiegend geltend in den Anfängen aller Dichtung, so lange sich überhaupt die Sprache im Munde des Volkes entwickelt, so lange die Sprache nur gesprochen wird. Das Ohr und der Mund des Volkes stehen in harmonischer Wechselwirkung.

Dies ändert sich sobald eine Sprache anfängt geschrieben zu werden, und immer mehr je mehr sich neben der dichterischen auch eine gelehrte Literatur entwickelt.

Der Anfang aller Literatur war die Dichtung. Erst nur gesprochen und gehört, dann geschrieben und gelesen. Erst nachdem dieser Kreislauf vollendet, beginnt die Literatur der Wissenschaft. Die Dichtung ist die älteste Literatur. Mit der wissenschaftlichen beginnt in der Entwicklung der Sprache ein neues Stadium. Sie geht vom Volke, vom Dichter auf den Gelehrten über. Die Feder des Gelehrten aber hat nicht mehr das feine Gefühl für Wohlklang, wie das Ohr des Volkes. In der geschriebenen Sprache tritt das phonetische Element zurück gegen die gesprochene Sprache. Wie man sagt: *charta non erubescit*, könnte man sagen: *charta non audit*.

Im Deutschen nun hat die Entwicklung der Sprache im Munde des Volkes seit Jahrhunderten ganz aufgehört. Das Hochdeutsch ist nur eine Schriftsprache, es wird als solches von keinem deutschen Volksstamme gesprochen.

Der Gelehrte, dem die Fortbildung der Sprache in die Hände fiel, der nur liest und schreibt, nicht hört und spricht, verliert den Sinn für den Wohlklang. Der Gelehrte, der andere Sprachen kennt, greift oft nach diesen, um seinen Ausdruck zu finden. Er bringt fremde Wendungen, fremde Wörter in die Sprache und beachtet die Wurzeln in der eigenen nicht mehr, die nach und nach absterben, vergessen werden. So hat sich unsere Sprache abgeschliffen, ist immer tonloser geworden. Die vielen volllautigen Vokale unserer alten Sprache sind verschwunden, an ihre Stelle ist die Menge der Endungen mit dem schlechtbetonten, wenig lautenden „e“ getreten. Daneben häufen sich die Zusammenfügungen der Wörter. Und in diesen erleidet der urwüchsige Rhythmus der Sprache großen Nachtheil.

Wo wir nun im Deutschen auf Rhythmen stoßen, die dem eben gefundenen Grundgesetz widersprechen, da sind sie nur durch Zusammenfügungen entstanden. Und da diese sich weniger im Munde des Volkes als unter der Feder des Gelehrten gebildet haben, so müssen wir ihnen gegenüber das Urgesetz des Rhythmus desto mehr hervorheben, es von

dem Schleier befreien, der es verbunkelt, es wieder zur vollen Geltung bringen.

Anmerkung. Wie sich das Volk, der eigentliche Erfinder und Bildner der Sprache, der Entwicklung durch den Gelehrten gegenüber verhält, zeigen am besten die Fremdwörter. Das Einmengen der Fremdwörter ist eine alte Sünde bei den Deutschen, die schon die Minnefänger geübt haben. Die Gelehrten haben sich dann bis auf die neueste Zeit mit wahrer Wollust diesem Laster ergeben, und jetzt sind es namentlich die Zeitungsschreiber — und die sogenannten Salonschriftsteller, die diese Sprachmengerei mit ebenso viel Geschmacklosigkeit, als sogar Unkenntniß der fremden Sprachen treiben, denen sie Wörter entnehmen. Allein das Volk hat sich dieser Sünde stets enthalten, es verhält sich gegen Fremdwörter mit auffallender Sprödigkeit.

Dringt ein fremdes Wort in die Sprache ein, das in sofern eine Berechtigung hat, als es einen neuen Begriff enthält, für welchen das Deutsche kein Stammwort hat, so nimmt auch das Volk dieses Wort auf. Allein es macht es sich mundrecht, es verdeutschet es, es gibt ihm eine deutsche Form — und einen deutschen Rhythmus. Z. B. entstanden Engel, Kirsche, Fenster, Tempel, kuppeln, Körper aus angelus, corasus, fenestra, templum, copulare, corpus. Gegen andere Wörter dagegen, die dem Volke entbehrlich sind, für die es vielleicht selbst eine Bezeichnung in seinen eignen Stammwörtern, in dem reichen, ungehobenen Schatz der Mundarten fände, verhält es sich abweisend. Wenn ein Fremdwort dennoch nach und nach Platz greift und sich zuletzt nicht mehr abweisen läßt, so brandmarkt das Volk dasselbe mit einem entschiedenen Accent, den es unbekümmert um den deutschen Rhythmus, unbekümmert um den selbsteigenen Accent des Wortes meist auf die letzte Sylbe legt. So Kritik, General, Horizont, Barbar u. s. w. Nach Stammsylben oder Formsyblen wird nicht gefragt. Sind solche Wörter Verba, bekommen sie die Endung „tren“ und den Accent auf das „i“ dieser Sylben. Ja diese fremde Endung ist dem Ohre des Volkes so wenig angemessen, daß selbst Wörter, die aus deutschen Stämmen mit dieser Endung gebildet sind, mit diesem Accent belegt werden. Z. B. solziren, schattiren, hantiren. Alle Fremdwörter mit dem undeutschen Accent bleiben Fremdwörter. Die Einbürgerung eines Wortes ist erst als vollzogen zu betrachten, wenn es im Munde des Volkes einen deutschen Rhythmus bekommen hat. Wie sich diese Einbürgerung erst nach und nach vollzieht, kann man noch jetzt an einzelnen Wörtern sehen. Z. B. Tabak, Kaffee, Altar haben in einzelnen Gegenden noch immer einen Accent auf der letzten Sylbe, während in andern schon die erste Sylbe schwer gebraucht wird und damit die Einbürgerung vollzogen ist.

Nur fremden Eigennamen läßt das Volk den ihnen und ihrer Sprache eigenthümlichen Accent. (Griechische Namen werden allerdings meist mit dem lateinischen Accent belegt.) Auch darin beweist das Volk seinen richtigen Geschmack. Eigennamen lassen sich nicht übersetzen, sie bezeichnen keine Begriffe und sind also auch nicht als Eindringlinge in die Sprache zu betrachten.

Schließlich sei hier nur bemerkt daß der Accent der Fremdwörter auch ihr rhythmisches Verhältniß gibt. Die accentuirte Sylbe ist schwer, und die andern leicht. Wir kümmern uns fortan nicht mehr um Fremdwörter, sondern haben es nur mit den deutschen zu thun.

§. 13. Die Sprache entwickelt sich weiter aus ihren Stammwörtern durch Zusammensetzungen. Diese Zusammensetzungen sind doppelter Art:

- 1) Wörter werden mit Wörtern zusammengesetzt. 3. B. Rathhaus, Abendroth, dorthin, vorher;
- 2) Wörter werden mit Sylben zusammengesetzt, die an sich allein in der Sprache nicht mehr vorkommen.

Es ist zunächst von der letzteren die Rede. Eine Menge von Wörtern bilden sich mit den Vorsylben „be, ent, er, ge, ver, zer“. 3. B. Beschluß, berauschen, Entschluß, entreißen, Erfolg, erringen, Genuß, gewähren, Verlag, verlieren, zerstören.

Die meisten mit diesen Vorsylben gebildeten Wörter sind Verba. Der Rhythmus in allen diesen Wörtern ist den Grundgesetzen der Sprache angemessen. Die Vorsylben nämlich sind entschieden leicht und stehen immer vor der schweren Stammsylbe des Wortes, so daß nirgends ein ungünstiges Verhältniß entsteht.

Das Verhältniß ist immer ein Amphibrachys ---, eine schwere Sylbe von zwei leichten umgeben. Belehren, vermehren, zerreißen.

In den Beugformen bleibt zum Theil dieses Verhältniß. (Belehrte, vermehrte, zerrissen.) Zum Theil entsteht ein jambisches, 3. B.: be- lehrt, vermehrt, zerriß. Zum Theil entsteht ein vier-sylbiges Wort mit dem Verhältniß ---- (II Pæon). 3. B.: Erröthete, bemesterte.

Die Substantiva, die sich mit diesen Vorsylben bilden sind jambisch. Beleg, Vertrag, Entschluß, --.

Die Zahl der so gebildeten Verba ist sehr groß in der Sprache und überragt die der Stammwörter etwa um das Doppelte.

Die Zahl der Substantiva mit diesen Vorsylben ist wesentlich kleiner.

Die Verhältnisse, die hier entstehen sind also: --, ---, ----.

§. 14. Die Wortbildung geschieht ferner durch Anhängen von einzelnen Sylben an Stammwörter, welche Sylben an sich in der Sprache nicht mehr vorkommen.

Solche Sylben sind: „am (furchtsam), bar (furchtbar), fach (einfach), haft (lebhaft), heit (Rühnheit), keit (Artigkeit), lein (Häuslein), chen (Mädchen), icht (Rehricht) ig, ich (artig, friedlich), niß (Finster- niß), los (furchtlos), ung (Hoffnung), thum (Ritterthum) u. a. m.

Das rhythmische Verhältniß ist hier nicht mehr so einfach, als wir es bisher gefunden haben. Wir hatten bisher nur mit entschieden

schweren Stammsylben, und mit entschieden leichten Form- oder Vorsylben zu thun.

Diese Anhängesylben sind aber meistens nicht so entschieden leicht, wie die Form- und Vorsylben.

Nimmt man die Wörter „Hoffnung, lieblich“, so erklingen die Anhängesylben leicht. Nimmt man dagegen die Wörter „Witterung, lächerlich“, so klingen die Anhängesylben nicht mehr so leicht, sie haben etwas mehr rhythmisches Gewicht.

Wir stoßen hier auf eine neue Erscheinung in der Sprache, auf Sylben, die nicht entschieden leicht, nicht entschieden schwer sind, indem sie bald mehr, bald minder rhythmisches Gewicht haben. Wenn wir diese unentschiedenen Sylben *schwankende* nennen, wird dieser Name ihr Wesen wol genau bezeichnen.

Anmerkung. Man nannte diese Sylben bisher mittelzeitige. Da in diesem Namen die Zeit, d. h. die Dauer der Sylben als Bezeichnung angenommen wird und darin der mehrerwähnte Grundirrtum die Sylben zu messen enthalten ist, so gehen wir von dieser Bezeichnung ab. In der Proödie der Alten wird eine solche Sylbe mit *anceps* bezeichnet und über ihre schließliche Geltung entscheidet eine künstliche Position. Auch das paßt nicht für uns.

Es handelt sich nun darum das Gesetz aufzufinden, welches den rhythmischen Werth der schwankenden Sylben bestimmt. Dasselbe ergibt sich leicht, wenn man die oben angeführten Beispiele betrachtet. Die Stellung, welche schwankende Sylben neben andern Sylben haben, entscheidet ihren rhythmischen Werth.

In „Hoffnung, lieblich“ sind die Sylben einer an sich schweren Stammsylbe angehängt — und sie erscheinen leicht.

In „Witterung, lächerlich“ sind diese Sylben einer an sich leichten Formsyblbe angehängt — und sie erscheinen schwerer.

Eine schwere Sylbe drückt demnach durch ihr Gewicht eine folgende schwankende Sylbe, d. h. sie vermindert ihren rhythmischen Werth.

Eine leichte Sylbe dagegen hebt eine darauf folgende schwankende Sylbe, d. h. sie vermehrt ihren rhythmischen Werth.


Dieses Gesetz ist sehr wichtig für den deutschen Rhythmus.

Es hat seinen Grund in dem ureigenen rhythmischen Geiste der Sprache. Indem dieser nicht zwei schwere Sylben nebeneinander liebt, läßt er eine schwere Sylbe einen Druck auf eine folgende minder schwere üben. Indem er ferner nach einer oder zwei leichten Sylben wieder eine schwere verlangt, hebt er nach solchen Sylben eine folgende. Diese

Wirkung der Sylben auf einander beweist auf's Neue die Richtigkeit des zuerst gefundenen Gesetzes von der Unzukömmlichkeit zweier schweren Sylben neben einander.

Der Druck einer schweren Sylbe auf eine folgende schwankende ist so stark, daß dieselbe unter allen Umständen leicht wird. Die volle rhythmische Geltung der schwankenden Sylben hängt aber nicht nur von den vorhergehenden, sondern auch von den folgenden ab.

Sagt man „lieblich tönt“, so trägt die folgende schwere Sylbe dazu bei die schwankende entschieden leicht zu machen. Eben so „Hoffnung lebt.“ Hier ist durchaus der Rhythmus - - -. Folgt dagegen auf die schwankende Sylbe eine leichte, also „lieblich ertönt“, so ist diese Sylbe immer noch leicht, also der Rhythmus - - - -, allein die schwankende Sylbe hat doch etwas mehr Ton, als zwischen zwei schweren. Ist nun die schwankende Sylbe durch Dehnung des Vocals oder durch Position eine lange, so hat sie in dieser Stellung noch mehr Ton. „Drangsal erfüllt, Kühnheit gelingt, Reichthum erschöpft, dankbar erkennt, schamhaft verbirgt, Jüngling erwacht“, u. s. w. Immer noch ist hier das Verhältniß - - - - und im Versbau wird diese Stellung gar nicht anders scandirt werden können.

Dennoch sind die beiden leichten Sylben in diesem Chorijambus nicht gleich leicht. Wollte man sie mit Noten bezeichnen, so müßte man das Verhältniß so schreiben: 

Anmerkung. Diese Noten bezeichnen eigentlich die Tondauer, demnach ist die Notenbezeichnung im Grunde falsch. Indessen gibt es für die Tonstärke keine allgemein angenommene Bezeichnung, und wir wagen auch keine zu erfinden. Wenn man also festhält daß diese Notenbezeichnung mehr die Tonstärke, das Gewicht der Sylben als deren Tondauer ausdrücken soll, so wird sie deutlich verfinstlichen was wir meinen. Wir werden unter dieser Voraussetzung noch öfter dieselbe gebrauchen.

Folgen nun auf eine solche Sylbe zwei leichte, so wird das rhythmische Verhältniß ungünstig. Z. B. „Hoffnungen erlöschten, Jünglinge erhaschten, lieblicher ertönt.“ Die beiden letzteren Sylben sind entchieden leicht, die vorhergehende entchieden schwer. Hier kommt nun das andere Gesetz in Anwendung, daß leichte Sylben einander heben. In dieser Stellung wird die mittelfte, ganz leichte Formsyllbe gehoben, die erste schwankende wird leicht. Demnach wäre das Verhältniß - - - - -. Man kann nun nicht behaupten daß dies besonders

Benedix, Geist des deutschen Rhythmus. 3

schön scandirt wäre, dennoch sind unzählige Stellen aus deutschen Dichtern anzuführen, wo so scandirt worden ist.*)

Günstiger stellt sich das Verhältniß, wenn die mittlere leichte Sylbe, die durch die Stellung gehoben werden soll, ein einsylbiges, zwar leichtes Verhältnißwort ist, das aber durch Vocal oder Position lang ist.

„Hoffnung auf die Zukunft; Jüngling vor dem Laster.“ In diesen Beispielen sind die an sich leichten Wörter „auf“ und „vor“ viel natürlicher schwer und vertreten eine schwere Sylbe ganz gut.

So stellte sich das Verhältniß der schwankenden Sylben, wenn sie an eine schwere Sylbe angefügt sind. Sie können nie anders als leicht gebraucht werden.

Steht aber zwischen ihnen und der schweren Stammsylbe noch eine Formsylbe, so neigen sie mehr zur Schwere. J. B. „Wässerung, lächerlich.“ Auch hier entscheidet die folgende Sylbe ihre rhythmische Geltung. Ist die folgende Sylbe leicht, so werden sie der Art gehoben, daß sie an Schwere gewinnen und eine schwere Sylbe ganz gut vertreten.**)

*) J. B. scandirt Götthe: Das Licht, das Weisen nur zu einsamen Gedanken. Der andre weilt mit frühlicher Gebehrde. Und bald steht er mit innigem Vergnügen. Das schroffe Herz mit Weichheit zu begleiten. Schiller scandirt: Empfindlicher erwachen deine Schmerzen. Konnt' ich nicht schuldlos von Begierden rein. Mit unentrinnbarem Verderben! zu umschlingen. Such' er bei Fremdlingen Erbarmen. Platen, der mit Recht als der sorgfältigste Vererbauer gilt, scandirt eben so. Er freut sich keines flüchtigen Bestrebens. Wird nicht ein Bildner menschliche Gebehrden. Die Stimmungen der wechselnden Geminnung. So ward ich ruhiger und kalt zulezt. Diese Beispiele, deren man ohne Mühe noch zahlreiche finden kann, mögen genügen.

**) Auch hier mögen Beispiele erläutern. Götthe scandirt: An Offenheit, an Unschuld der Gebehrde. Wie wunderbar die Vorsicht ihn geführt. Er schien sie sanft zur Einigkeit zu laden. Dann hat er uns bescheidenlich verschwiegen. Schiller scandirt. Die nachbarliche Kühlung an. Im jugendlichen Schmutz der Waffen. Von Pyrrhus mörderischem Speiß. Erhebt er feierlich des Hornes Donnerstimme. Platen scandirt: Ihr mögt, o sommerliche Nasen schwellen. Gemildert zeigt Erinnerung das Leben. Den mörderischen Dolch. Das wunderbar am Ziele steht.

„Der Wässerung bedarf, wie lächerlich erscholl,“ haben entschieden diesen Rhythmus: - - - - -.

Folgt aber eine schwere Sylbe, so wird das rhythmische Verhältniß nicht ganz günstig. „Wässerung heischt. Lächerlich klingt.“ Die Anhängesyblbe kann von der folgenden schweren Sylbe nicht selbst zur Schwere gelangen. Dennoch ist sie schwerer als die vorhergehende Formsyblbe und sie gibt also keinen guten Daktylus. Denn während im Daktylus das Verhältniß sein sollte $\text{f} \text{f} \text{f}$, während selbst das Verhältniß $\text{f} \text{f} \text{f}$, das wir vorhin fanden, noch ziemlich günstig ist, so entsteht hier nahezu das Verhältniß $\text{f} \text{f} \text{f}$ — und das kann man keinen guten Daktylus nennen. Im Versbaue sind demnach diese Wörter in dieser Stellung zu vermeiden.*)

Wie die Wortbildung mit diesen Anhängesyblben erfolgt mögen einige Beispiele zeigen.

Unmittelbar an eine Stammsylbe angefügt, also mit trochäischem (- -) Rhythmus sind:

Büchlein, Söhnlein, Wörtlein;
 Häuschen, Pferdchen, Ställchen;
 Jüngling, Fremdling, Wildling;
 Hoffnung, Führung, Drohung;
 Bündniß, Gleichniß, Wilbniß;
 Feindin, Hündin, Wirthin;
 Labfal, Drangsal, Mühsal;
 Freiheit, Kühnheit, Wahrheit;
 Feindschaft, Wirthschaft, Knechtschaft;
 Irrthum, Wachsthum, Reichthum.

Und die Abjectiven:

Knechtisch, tückisch, spöttisch;

*) Dennoch werden sie im Versbau auch daktylisch gebraucht. Hier sind Beispiele. Göthe scandirt: Die Hemdelein über den Hügeln. Das kommt nun dem Thürmer so lächerlich vor. Zum Tanz, den sie schauderlich führen. Verfinsternung künstlicher Sterne. Schiller scandirt: Wiegt der Schmetterling sich. Des Landmanns Eigenthum scheiden. Des Eigenthums froh. Bei Platen haben wir diese Daktylen nicht gefunden. Auch bei Schiller sind sie sehr selten. Beweis genug daß dieses Verhältniß ungünstig und zu vermeiden ist.

Dienstbar, dankbar, sichtbar ;
 Lenksam, wirksam, sparsam ;
 Glücklich, reiflich, schriftlich ;
 Sündhaft, schamhaft, ernsthaft ;

Mit einer Formsyllbe zwischen der Stammsyllbe entstehen und haben
 den Rhythmus - - - :

Bäuerin, Schülerin, Sängerin ;
 Federlein, Mütterlein, Töchterlein ;
 Kämmerling, Silberling, Häckerling ;
 Witterung, Forderung, Blünderung ;
 Hinderniß, Kummerniß, Finsterniß ;
 Bitterkeit, Eitelkeit, Munterkeit ;
 Ritterschaft, Leidenschaft, Bürgerschaft ;
 Heidenthum, Fürstenthum, Eigenthum ;

Und die Adjectiven :

Adelig, holperig, eifrig ;
 Mörderisch, lügnerisch, kriegerisch ;
 Mittelbar, wandelbar, sonderbar ;
 Wundersam, förderfam, tugendsam ;
 Niederlich, fürchterlich, lächerlich.
 Flatterhaft, räthselhaft, meisterhaft.

§. 15. Die Wortbildung der Sprache durch Zusammensetzungen
 hat die größte Mannigfaltigkeit.

An die besprochenen Nachsyllben werden wieder andere gesetzt.
 Z. B. traurig, Traurigkeit ; flatterhaft, Flatterhaftigkeit ; Feindschaft,
 feindschaftlich ; dankbar, Dankbarkeit ;

Ferner werden an die mit Vorsyllben gebildeten Wörter Nachsyllben
 gesetzt. Z. B. Besonnen, Besonnenheit ; Bedacht, bedachtsam, Be-
 dachtsamkeit ; Verdruß, verdrießlich, Verdrießlichkeit. Aus Verben wer-
 den Substantiven, aus Substantiven Adjectiven, aus Adjectiven Sub-
 stantiven u. s. w.

Z. B. aus dem Stammworte „treiben“ wird „betreiben.“ Aus
 dem davon gebildeten Substantiv „Betrieb“ wird „betriebsam“, aus die-
 sem Adjectiv wieder das Substantiv „Betriebsamkeit.“ Die Sprache
 erweitert so in's Unendliche ihren Ausdruck sowol in wirklichen Be-
 griffen als auch in feinen Schattirungen.

Das rhythmische Verhältniß aller dieser zusammengesetzten Wörter
 ergibt sich aus den bisher gefundenen Gesetzen sehr leicht.

Die Stammsylben bleiben schwer.

Vor- und Formsylben sind leicht.

Die schwankenden Sylben erhalten ihre Geltung von ihrer Stellung.

Meistens ergibt sich bei allen diesen Wörtern ein günstiges rhythmisches Verhältniß.

Beispiele.

— — —
Bewegung, Erfahrung, Bedeutung.

Bedürfniß, Ereigniß, Verhältniß,

Bereitschaft, Gemeinschaft, Bekanntschaft,

Begreiflich, behaglich, vermeidlich.

— — —
Erinnerung, Befeligung, Erledigung.

Bedachtsamkeit, Geschicklichkeit, Vergänglichkeit.

Gefangenschaft, Errungenschaft, Vasallenschaft.

Ergebenheit, Begebenheit, Erhabenheit.

Berrätherisch, verführerisch, betrügerisch.

— — —
Traurigkeit, Tüchtigkeit, Wirklichkeit.

Furchtsamkeit, Dankbarkeit, Sparsamkeit.

— — —
Ritterschaftlich, wissenschaftlich, leidenschaftlich.

— — —
Schülerhaftigkeit, Wissenschaftlichkeit, Eigenthümlichkeit.

U. a. m.

In allen diesen Wörtern wechseln schwere mit leichten Sylben ab. Die letzte schwankende Sylbe erhält ihre rhythmische Geltung durch die darauf folgende.

Es kommen aber auch Zusammensetzungen vor, die rhythmisch ungünstig sind. 3. B.

— — —
Feindschaftlich, wirthschaftlich, sündhaftig,

Sichtbarlich, seltsamlich, dankbarlich.

— — —
Sündhaftigkeit, Schwaghastigkeit, Schamhaftigkeit. Wirthschaftlichkeit,

— — —
Wandelbarkeit; Sonderbarkeit, Mittelbarkeit.

In diesen Zusammensetzungen sind sich immer zwei schwankende Sylben einander im Wege, keine ist schwer oder leicht genug um auf

die andern einen entschiedenen Einfluß zu üben, es gestaltet sich weder ein trochäisches, noch ein daktylisches Verhältniß. Solche Zusammenfügungen sind im Versbau nicht zu brauchen, man kann sie deshalb als rhythmisch ungefügt betrachten.

§. 16. Einige von den anzuhängenden Sylben folgen nicht ganz den bisher gefundenen Gesetzen und müssen daher als Ausnahmen betrachtet werden, wie es deren in jeder Sprache und in jedem Verhältniß einer Sprache gibt.

Dahin gehört zunächst die Endung „ei.“ Diese Sylbe, ursprünglich keine deutsche Endung, bewahrt noch immer den eigenthümlichen Accent, den das Deutsche Fremdwörtern, überhaupt fremden Formen gibt. Wird diese accentuirte Endsyblbe einer Stammsylbe angefügt, so ist der Accent so stark, daß die Stammsylbe vor demselben zurücktritt und rhythmisch leicht wird. Schalmei, Vogtei, Vallei u. a. m. haben entschieden jambischen Rhythmus (- -).

Wird die Endsyblbe „ei“ dagegen an eine Formsyblbe angehängt, so wird die Stammsylbe des Wortes von dem Drucke des Accents befreit, gewinnt an rhythmischer Geltung, und es entsteht ein Kretikus (- - -); „Reiterei, Jägerci, Büberei, Heuchelei.“

Das Uebertönen des Accents auf der letzten Sylbe bleibt aber immer noch so stark, daß, geht einem solchen Worte eine schwere Sylbe vorher fast ein Anapäst entsteht. „Es kommt Reiterei; man scheut Heuchelei.“ Der Rhythmus - - - - ist hier nicht zu verkennen.

Geht dagegen eine leichte Sylbe einem solchen Worte voran, so bewahren die Stammsylben ihr rhythmisches Gewicht. „Die Reiterei kommt an; er scheut die Heuchelei.“ Hier ist der Rhythmus - - - - - unverkennbar.

Die Sylbe „sal“ ist zwar, an eine Stammsylbe angefügt, leicht und bleibt auch leicht, folgt ihr eine schwere Sylbe. Labfal reicht, Trübsal weicht, Schicksal droht. Hier ist das Verhältniß - - -. Dennoch ist diese Sylbe so lang, daß sie von der Tonstärke kaum unterdrückt wird, und daß sie sich mit einer folgenden leichten Sylbe zu keinem daktylischen Verhältniß hergibt. „Labfal erbat; Trübsal erweicht; Schicksal bedroht“ bilden keine sonderlich guten Daktylen. Die ausnahmsweise starke Länge dieser Sylbe geht namentlich aus der von ihr abgeleiteten Endung „felig“ hervor. „Mühselig, holdselig, glückselig, faumselig“ u. s. w. geben keinen guten Daktylus — und wären doch

andere gar nicht zu brauchen. Das Verhältniß dieser Wörter ist beinahe ---, keinesfalls aber ---.

Zu den Wörtern, die nicht ganz den bisher entwickelten Gesetzen folgen, gehören: Morast, Alraun, Allod, Wardein u. a. m., welche den Hauptton auf der zweiten, nicht auf der ersten Sylbe haben; ---.

Auch mehrere dreisylbige finden sich, welche den Hauptton nicht auf der ersten Sylbe haben, obschon sich dieselbe als eine Vorsylbe nicht darstellt, auch eine Zusammensetzung sich nicht immer erkennen läßt. Z. B. Kartoffel, Kajüte, Matrose, Baracke, Kabuse, Kalbaunen, Kalfatern, Lawine, Posaune, Drommete, Karausche, Scharmügel u. a. m. Das rhythmische Verhältniß dieser Wörter ist einfach dieses ---.

§. 17. Nachdem das rhythmische Verhältniß der Begriffswörter so weit erörtert worden, muß auch das der Verhältnißwörter besprochen werden. Wir beginnen mit den einsylbigen. Wie oben gezeigt sind diese Wörter, indem sie vermöge des Worttons unter den Begriffswörtern stehen, rhythmisch leicht.

Solche Wörter sind vornehmlich die Artikel, die Hülfzeitwörter, die Pronomina, die Conjunctionen, die Präpositionen, die Interjectionen und die reinen Adverbien.

Anmerkung. Die Interjectionen erhalten oft durch den Vortrag einen Ton, der sie allerdings rhythmisch schwer macht. Es gibt ja noch ein viertes Element des Tons, die Tonfarbe, wodurch sich die Empfindung des Sprechenden ausdrückt. Wir diese Tonfarbe angewandt, so hat sie die Wirkung eines Accents und macht das betroffene Wort schwer. Sonst sind die Interjectionen leicht. „Er sprach: o Ferdinand. Er klagt: ach wie ich leide.“ Niemand wird hier ein jambisches Verhältniß verkennen.

Stehen diese Wörter vor oder zwischen schweren Sylben sind sie immer entschieden leicht. „Der Mann, die Frau, das Kind sind krank ---. Komm mein Sohn ---. Ich gehe ---. Ihr Gatte sagt ---. Thier und Mensch ---. Er sagt daß Karl es thut ---. Er kommt in Noth ---. Er sagt aus Angst ---. Er sprach sehr rasch ---.“

Mehr als andere Wörter in der Sprache stoßen indessen diese Verhältnißwörter, namentlich die einsylbigen, auf einander. Hier macht sich nun das oben (§. 14) gefundene Gesetz von der Wirkung, die die Sylben durch ihre Stellung auf einander ausüben ganz entschieden geltend.

So lange diese einsylbigen Verhältnißwörter vor und zwischen

schweren Sylben stehen, entsteht durch sie immer ein jambisches oder trochäisches Verhältniß, wie die oben angeführten Beispiele darthun.

Stehen ihrer zwei nebeneinander, zwischen schweren Sylben, bleiben sie leicht und es entsteht ein daktylischer Rhythmus.

„Er kommt aus dem Bad. Sie geht in die Stadt. Karl ist der Freund. Frix hat den Trost. Karl mag das Werk beginnen“ u. s. w.

Treten dagegen drei solche Wörter zusammen, so sind sie einander im Wege und heben einander. „Karl ist aus der Schule gewiesen. Frix ist in die Stadt gegangen. Hans mag dich nicht leiden. Frix wird sich den Preis erringen.“ In allen diesen Beispielen wird das mittlere der sonst leichten Verhältnißwörter gehoben und es entsteht ein trochäisches Verhältniß.

Stoßen vier solche Wörter zusammen, ist derselbe Fall. Es entsteht dann ein daktylisches Verhältniß. „Karl hat dich aus dem Garten gerufen. Frix wird sich in die Finger stechen.“

Stoßen fünf solche Wörter an sich, oder überhaupt mit leichten Sylben zusammen, entsteht wieder trochäisches Verhältniß. „Karl hat dich aus der Gefahr gerettet. Frix wird ihn auf das Geseß verweisen. Ernst mag nicht an dir verzweifeln.“

Man sieht klar aus diesen Beispielen wie die Sylben auf einander wirken.

Zu bemerken ist jedoch dabei daß solche Häufungen von an sich leichten Sylben stylistisch nicht schön sind und namentlich im Versbau besser vermieden werden. Denn die durch ihre Umgebung gehobenen leichten Sylben werden an sich eigentlich nicht schwer, sie vertreten eben nur eine schwere Sylbe. Allerdings werden sie im Verse noch durch den Verstakt unterstützt, allein das muß immer nur für einen Nothbehelf gelten und kann als Regel nicht aufgestellt werden.

Anmerkung. Gleichwol finden sich bei unsern besten Dichtern unzählige Stellen, wo leichte Sylben nur durch den Druck, den sie erfahren und vom Verstakt unterstützt für schwere gesetzt werden. Göthe sagt einmal: „So habt ihr nichts von ihm erfahren.“ Die ersten sechs Wörter dieses Verses sind an sich leicht und werden nur durch den gegenseitigen Druck gehoben. Man prüfe das an anderer Stellung.

So. Er that so kläglich.

Habt. Raun habt Haus und Garten ihr verkauft.

Ihr. Kommt ihr heute!

Nichts. Er gab nichts wieder.

Von. Er kam von Haus.

Ihm. Man gab ihm Geld.

Dennoch braucht der Dichter von den sechs an sich leichten Sylben drei für schwere, und man wird den Rhythmus dieses Verses nicht falsch finden. Man kann aber obigen Vers auch umstellen und die schwer gebrauchten Sylben leicht nehmen.

Habt ihr so nichts von ihm erfahren!

Nichts habt ihr so von ihm erfahren.

Ihr habt nichts so von ihm erfahren.

Habt von ihm ihr so nichts erfahren.

Obwol nun dieser Vers rhythmisch nicht falsch ist, obwol die Sprache diesen Rhythmus gibt und gestattet, so kann er doch nicht für schön gelten. Es ist etwas Leeres in diesem Verse, das man sogleich heraus hört. Diese Stellungen sind immer besser zu vermeiden.

Einen Unterschied der einsylbigen Verhältnißwörter, vermöge welcher sich einzelne mehr zur Schwere neigen, als andere vermögen wir nicht anzugeben. *) Wol aber macht die Länge des Vocals und die Position insofern einen Unterschied, als eine durch Vocal oder Position lange Sylbe schwer gebraucht besser klingt — und diese Länge überhaupt die Schwere der Sylben befördert.

„Er reitet aus dem Thor“ klingt besser als „er reitet in die Stadt.“

Wenn wir oben (§. 14.) gesehen haben daß selbst die ganz schlecht betonten Formsyblen, durch die Stellung gehoben, nothdürftig eine schwere Sylbe vertreten (Er tödtete den Hirsch), so kann ein principieller Unterschied zwischen den Verhältnißwörtern nicht statt finden.

Hier mag auch des einzigen Beispiels gedacht werden, wo die Sprache in der Wortbildung drei leichte Sylben nebeneinander bringt. Das geschieht in den Comparationsformen der Adjectiven. Fröhlichere, artigere, blühendesten. Wo irgend möglich wird die Sprache diese drei leichten Sylben durch Elision auf zwei zurückführen, namentlich im Superlativ. Fröhlichste, blühendste. Wo das nicht geschieht haben

*) Nur kann man im Allgemeinen annehmen daß Präpositionen vor Fürwörtern leichter sind. „Von ihm, zu mir, aus dir,“ u. s. w. können nicht füglich anders als jambisch gebraucht werden.

die leichten Sylben einander. Fröhlichere Leute, artigere Kinder haben diesen Rhythmus - - - - -. Allein sie haben ihn immer nur nothdürftig.

Bei einigen wenigen Zeitwörtern kommen im Comparativ des Participis sogar vier kurze Sylben neben einander vor. Peinigenderen. Befriedigenderen.

Auch diese leichten Sylben heben einander. In „peinigenderen Gesang“ hört man nahezu diesen Rhythmus - - - - -. Allein diese Wörter meidet man besser und kann man den Begriff nicht entbehren, umschreibt man den Comparativ mit „mehr“ u. s. w. Das gilt für den Styl in der Prosa und im Versbau.

§. 18. Dieser Wirkung durch die umstehenden Sylben unterliegen auch Begriffswörter. Wir hatten oben (§. 7.) gesehen daß einzelne Begriffswörter etwas an Ton zurücktreten auf eine zweite, mindere Tonstufe. Namentlich thun das die Verba vor dem Object und die Adjectiva und Substantiva, wenn sie nur schmückend stehen. Diese Wörter behaupten nun zwischen leichten Sylben die Schwere, die ihnen als Begriffswörtern zukommt. „Heinrich bringt das Holz, Friedrich schießt den Hasen. Er flehte liebes Mütterlein gib Brod.“ Kommen aber solche Wörter zwischen zwei schwere Sylben, so vermögen sie sich nicht im Grundtone zu halten und neigen zur Leichtigkeit. „Karl bringt Holz; Fritz schießt Hasen; der Mond scheint hell; ach komm lieb Mütterlein“ haben entschieden trochäischen Rhythmus und „bringt, lieb, scheint und schießt“, die zwischen leichten Sylben schwer waren, werden zwischen schweren leicht. Die zurücktretenden Begriffswörter nehmen also das Wesen der schwankenden Sylben an, sie werden durch das Zurücktreten schwankend.

Stoßen dagegen einsylbige Begriffswörter auf einander, die nicht zurücktreten, sondern im Grundtone bleiben, so behalten sie ihre Schwere bei. Für das Sprachgefühl hat dieses Aufeinanderstoßen eine große Härte, z. B. „er hatte Macht, Gold, Ruhm, Ehre,“ und der gute Styl verbietet ein solches Zusammenstoßen. Dasselbe ist so unangenehm, daß man versucht wird, namentlich im Verse, wo der Verstakt unterstützend wirkt, die schweren Sylben leicht zu nehmen, stehen sie zwischen schweren. Sagt man z. B.

„Was ihm wol noch zu wünschen wäre,

Er hatte Macht, Gold, Ruhm und Ehre“, so wird das ein nicht

zu feines Ohr leicht für ein jambisches Verhältniß halten und die Sylbe „Gold“ etwas an Ton verklärer lassen. Allein das ist nur Täuschung. Im Versbau darf das nicht vorkommen, und der Vortrag muß die Schwere der Sylben aufrecht erhalten.

§. 19. Die Wirkung der Sylben auf einander vermöge ihrer Stellung zeigt sich am klarsten bei den zweisylbigen Verhältnißwörtern. Diese Wörter haben, wenn sie an sich stehen, die eine ihrer Sylben stärker betont, als die andere. Ist die erste stärker betont, so nähern sie sich einem Trochäus. „Reben, weber, oder, werden, unten“ haben an sich diesen Rhythmus --. Ist die zweite Sylbe stärker betont, so entsteht ein Jambus. „Warum, ob schon, obgleich, weshalb“ haben dieses Verhältniß --.

In Satzverbindung können diese stärker betonten Sylben der Verhältnißwörter jedoch nicht unter allen Umständen zur Schwere gelangen. Sie gehören daher zu den schwankenden Sylben und ihre Stellung entscheidet über ihr rhythmisches Gewicht.

Stehen die trochäischen Verhältnißwörter zwischen zwei schweren Sylben, so sind ihre beiden Sylben leicht, es entsteht ein Chorijambus. „Geht über Land. Biegt oder bricht. Kommt unter Dach,“ haben entschieden diesen Rhythmus ---.

Stehen diese Wörter nach einer schweren und vor einer leichten Sylbe, so ist das rhythmische Verhältniß nicht sehr günstig. „Kommt außer Gebrauch. Geht über Gebirge.“ Hier kommen drei leichte Sylben zusammen: In andern Verhältnissen würde die mittlere leichte Sylbe gehoben werden. (Kommt es in Gebrauch; Geht er in's Gebirge.) Allein die zweite leichtere Sylbe des Verhältnißwortes kann nach der ersten schwereren nicht gehoben werden. (Kommt außer Gebrauch.) Demnach bleiben hier drei leichte Sylben neben einander, was immer ungünstig ist.

Stehen diese Wörter nach einer leichten Sylbe, so wird von dieser ihre erste stärker betonte der Art gehoben, daß sie beinahe schwer wird und im Versbau immer eine schwere ersetzt. „Brachte außer Uebung; führte über Berge“ - - - - - ist ein trochäisches Verhältniß. In der stärkeren Ton auf der ersten Sylbe dieser Wörter ist so stark, daß er zur Art eines Daktylus werden kann, folgt eine leichte Sylbe. *) „Brachte außer der Reihe, führte über die Berge“ haben diesen Rhythmus

*) Ueber den Begriff der Art müssen wir uns weiter unten §. 27 aussprechen.

Die jambischen zweisylbigen Verhältnißwörter geben dagegen nach einer schweren Sylbe keinen so guten Daktylus. Frix obschon schwer gekränkt, Karl obgleich tief verlegt. Der Rhythmus - - - - -, ist hier sehr unrein, da die zweite Sylbe des Verhältnißwortes stärker betont ist als die erste. Es entsteht daher das oben erwähnte Verhältniß $\overset{\cdot}{\text{F}} \overset{\cdot}{\text{K}} \overset{\cdot}{\text{L}}$, was wir schon als ungünstig erkannten. Dagegen ergibt sich ein gutes Verhältniß, folgt diesen Wörtern eine leichte Sylbe. „Karl, obschon gekränkt, Frix obgleich verlegt,“ haben guten trochäischen Rhythmus. Da der stärkere Ton auf der zweiten Sylbe ist stark genug um diese zur Arsis eines Daktylus zu machen. „Karl obschon er gekränkt, Frix obgleich er verlegt,“ - - - - -.

Wenn nun die stärker betonte Sylbe zweisylbiger Verhältnißwörter in so weit schwankend ist, daß nur die Stellung über ihren Werth entscheidet, so haben ausnahmsweise die Adverbien, welche die Richtung einer Bewegung anzeigen, die eine Sylbe eben so entschieden schwer, wie die Begriffswörter. Diese Wörter bilden nehmlich das Objectiv für die Verben, die eine Bewegung anzeigen, und somit den Ergänzungsbegriff derselben. Dies hebt sie in den Grundton des Satzes, weil die Verba gegen dieselben zurücktreten.

Er ging wohin die Pflicht ihn rief.

Er zog voran dem Heere;

Er kam herein in's Haus.

Man wird augenblicklich heraus hören daß hier die betonte Sylbe der Wörter „wohin, voran, herein“ selbständig schwer ist und nicht durch die Stellung gehoben. Wollte man versuchen ein solches Wort zwischen zwei schwere Sylben zu stellen, wo alle andern zweisylbigen Verhältnißwörter zu einem Pirrhichius (- -) werden, so geht das bei diesen Wörtern nicht. „Ging vorbei Karl“ gibt niemals das Verhältniß - - -.


§. 20. Außer diesen kommt noch eine Anzahl mehrsylbiger Verhältnißwörter vor. Alle haben das mit einander gemein daß sie eine Sylbe stärker betont haben. Diese Wörter haben alle vermöge ihrer größeren Sylbenmenge mehr Gewicht, und deshalb kommt es daß ihre stärker betonte Sylbe sich immer schwer erhält.

Eine Anzahl dieser Wörter hat den stärkern Ton auf der zweiten Sylbe. Umgeben von zwei leichten, gewissermaßen durch sie geschügt oder gehoben bewahren diese Sylben unter allen Umständen ihre Schwere. Z. B. Einander, entweder, dergleichen, hingegen, dagegen, dazwischen,

darunter, selbender, gewesen, derselbe, hinunter, jedweder, bergunter, hernieder, beisammen, zuwider, zufolge, daneben, vermöge, vermittelst. Diese Wörter haben unter allen Umständen das Verhältniß eines Amphibrachys - - -.

Anderer Wörter haben die erste Sylbe stark betont, die letzte ist schwankend. Folgt ihnen eine leichte Sylbe, so ergibt sich ein Amphimacer - - -. Z. B. Ohnehin, jedermann, oberhalb, innerhalb, außerhalb, unterhalb, außerdem, überdies. „Er that es ohnehin genug; es fragte jedermann danach; sie lagen oberhalb des Dorfs; er brachte außerdem noch Geld“ haben diesen Rhythmus - - - - -.

Folgt ihnen jedoch eine schwere Sylbe, so entsteht ein schlechter Daktylus, von dem die dritte Sylbe stärker betont ist als die erste.

() Außerhalb Rom, jedermann weiß. Das Verhältniß ist hier nichts anders als - - -, allein es ist nicht rein.

Nach andere haben die dritte Sylbe am stärksten betont, während die erste schwankend ist. Geht diesen eine leichte Sylbe vorher, entsteht ein trochäisches Verhältniß. „Kamen hinterher die Leute; sagten einerlei die Zeugen; gingen unterwegs daran,“ haben dieses Verhältniß - - - - -.

Geht ihnen eine schwere Sylbe vorher, so entsteht ein Daktylus. „Kam unterwegs zu mir; sprach hinterher von ihm; gab einerlei Bescheid. - - - - -.

Noch andere haben nur die erste Sylbe stärker betont und sind reine Daktylen, z. B. meinige, unfrige, deinige u. s. w.

Auch einige vier-sylbige solche Wörter finden sich, z. B. Gegenüber, ungeachtet, allerwegen. Geht diesen eine leichte Sylbe voraus, so entsteht ein jambisches Verhältniß. Sie lagen gegenüber; sie fragten ungeachtet; sie riefen allerwegen. - - - - -.

Geht ihnen eine schwere Sylbe voraus, so entsteht ein Daktylus. „Fragt ungeachtet der Zeit; kommt allerwegen herbei; Bonn gegenüber am Rhein.“ - - - - -.

Aus diesen Zusammenstellungen ergibt sich auf das klarste das Schwankende der stärker betonten Sylben der Verhältnißwörter und die Einwirkung der umgebenden Sylben auf deren rhythmisches Gewicht.

§. 21. Nachdem besprochen worden ist wie sich die Wörter der Sprache durch Vorsylben und Anhängesylben bilden, müssen noch die eigentlichen Zusammensetzungen besprochen werden, wo Wörter mit Wör-

tern zusammentreten, deren jedes für sich eine Bedeutung in der Sprache hat. Die deutsche Sprache hat eine ungemaine Fähigkeit solche Zusammensetzungen zu bilden, so daß Zusammensetzungen immer wieder zusammengesetzt werden können. Dampfschiff, Dampfschiffahrt, Dampfschiffahrtsvorsteher, Dampfschiffahrtsvorstehergehülfe.

Diese Zusammensetzungsfähigkeit der Sprache hat übrigens ihre Grenzen, die oft genug nicht beachtet, sondern überschritten werden.

Die erste Grenze ist die Schönheit. Solche Wortungeheuer, wie oben angegeben, sind plump, ungeschickt, schwerfällig, namentlich auch in rhythmischer Beziehung, und es beweist entschiedenen Mangel an Sprachsinn solche Zusammensetzungen zu bilden.

Die zweite Grenze liegt in der Logik der Sprache. Man kann nicht ohne Weiteres jedes Wortverhältniß in ein zusammengesetztes Wort verwandeln. Man kann z. B. statt die Uhr des Kaufmanns, der Rod des Schneiders nicht sagen: die Kaufmannsuhr, der Schneiderrod.

Spricht man ein zusammengesetztes Wort aus, so findet man daß das erste Wort der Zusammensetzung stärker betont ist. Thurmuhr, Rathhaus. Da beide Wörter Begriffswörter, also eigentlich gleich betont sind, so fragt sich woher diese stärkere Betonung kommt.

Ein zusammengesetztes Wort bezeichnet immer einen Begriff, der dem Begriffe des zweiten Wortes untergeordnet ist. Thurmuhr ist eine besondere Gattung von Uhren, also dem Begriff Uhren untergeordnet. Das ganze zusammengesetzte Wort wird also immer in Beziehung zu dem höher liegenden Begriff gedacht — und diese Beziehung wird durch den stärkeren Ton auf dem ersten Worte ausgedrückt. Oder mit andern Worten: der stärkere Ton des Bestimmungswortes ist der Accent des Beziehungstons.

Anmerkung. Die Gesetze über Zusammensetzungen sind ziemlich verwickelt und werden sehr oft auch von den besten Schriftstellern übertreten. Es ist unmöglich hier diese Gesetze weiter zu entwickeln. Was aber von dem Beziehungstone gesagt worden ist wird in den meisten Fällen richtig sein, obschon es Zusammensetzungen gibt, wo das nicht zutrifft. Dies sind z. B. solche, wo beide zusammengesetzte Wörter ihren Begriff verlieren und zur Bezeichnung eines Begriffs dienen der mit ihnen gar nichts gemein hat. Z. B. Wolfsmilch, Rittersporn, Löwenzahn, Storchschnabel. Indessen sind diese Ausnahmen verschwindend klein gegen die große Mehrzahl der Zusammensetzungen, in denen das oben angegebene Princip waltet.

Zusammensetzungen, wo das logische Begriffsverhältniß nicht geändert wird, haben auch diesen Accent nicht, in ihnen ist im Gegentheil

das zweite Wort stärker betont. Das sind Wörter in denen das erste Wort nur zur Verstärkung des Begriffes des zweiten dient, das logische Begriffsverhältniß also unberührt bleibt. „Eiskalt, brühwarm, schneeweiß“ sind dem Begriff von „kalt, warm, weiß“ nicht untergeordnet, sondern drücken nur einen bestimmten Grad dieses Begriffes aus. Deshalb haben diese Wörter das zweite Wort stärker betont, nicht das erste. Diese Wörter sind aber sehr wenige gegenüber der großen Anzahl anderer Zusammenfügungen.

Anmerkung. Blauweiß, gelbweiß z. B. sind besondere Arten von weiß, also untergeordnete Begriffe des Hauptbegriffes weiß — folgerichtig haben sie das Bestimmungswort stärker betont. Ein schlagendes Beispiel gibt das Wort „blutarm“. Betont man blutarm, so bedeutet dieses Wort einen hohen Grad von Armuth, von Besitzlosigkeit. Betont man dagegen blutarm, so bedeutet das Wort Mangel an Blut. Eben so feinreich und Steinreich.

Für den Zweck unserer Untersuchungen genügt es festzustellen daß in zusammengesetzten Wörtern immer ein Wort den Hauptton hat, während das andere etwas zurücksteht.


Anmerkung. Wir vermeiden auch hier absichtlich das Wort Accent. Wenn der Beziehungston das Wort eines Satzes heraushebt, so ist ein wirklicher Accent vorhanden, d. h. ein Hinzuthun von Ton. In zusammengesetzten Wörtern dagegen ist nicht mehr von einem Hinzuthun von Ton die Rede. Das Bestimmungswort, welches den stärkern Ton hat, bleibt im Grundtone der Begriffswörter, das bestimmte Wort tritt etwas zurück, auf die zweite Stufe, auf welche Begriffswörter in den angegebenen Fällen (§. 7. 8.) überhaupt zurücktreten. Der stärkere Ton des Bestimmungswortes mag dann mit „Hauptton“ bezeichnet werden.

Das rhythmische Verhältniß der zusammengesetzten Wörter ergibt sich nun nach den bisher gefundenen Gesetzen.

In zweisylbigen Wörtern kommen zwei an sich schwere Sylben zusammen. „Thurmuh, Eisgang, gastfrei.“ Wir würden also eigentlich hier reine Spondeen (—) haben, wenn nicht zwei Umstände eintreten, der Hauptton des Bestimmungswortes und der Druck, den eine schwere Sylbe auf die andere ausübt. Demnach sind die beiden Sylben eines solchen Wortes nicht gleich schwer, nicht gleich betont, es ist also auch kein vollkommener Spondeus da. Folgt auf ein solches Wort eine schwere Sylbe, so wird die zweite Sylbe der Art gedrückt, daß sie fast leicht erscheint. „Die Thurmuh schlägt, der Eiswall bricht, wer gastfrei gibt“ haben für unser Ohr entschieden diesen Rhythmus ---.

Folgt auf ein solches Wort eine leichte Sylbe, so entsteht ein un-


günstiges Verhältniß. Die Thurmuhr ertönt, der Eiswall zerbricht, wer gasfrei erscheint. Es ist hier beinahe ein daktylisches Verhältniß, nur daß die zweite Sylbe zu schwer für die leichte erste des Daktylus ist.

Es ist eben das schon mehr vorgekommene Verhältniß 

• Deshalb sind Wörter, wie „Thurmuhren, Eiswalle, gasfreie“ für den Vers ungefüg.

Daß das Leichterwerden des zweiten, des bestimmten Wortes in zusammengesetzten zweisylbigen Wörtern weniger durch den Hauptton des ersten, des Bestimmungsworts, als vielmehr durch den Druck entsteht, den die erste schwere Sylbe auf die zweite ausübt, geht einfach daraus hervor, daß ein solches bestimmtes Wort seine Schwere wieder gewinnt oder beibehält, wenn es diesem Drucke nicht unterliegt. Dieß ist der Fall, sobald ein solches Wort nicht an eine Stammsylbe, sondern an eine leichte Formsylbe angefügt wird. „Wasserhaus, Eisewall.“ Der Hauptton auf dem Bestimmungsworte ist auch hier noch da, aber kein Druck einer Stammsylbe, und das zweite Wort bewahrt seine Schwere. Wasserhaus, Eisewall, haben diesen Rhythmus - - -.

Dennoch ist das Uebertönen des Haupttons so stark, daß ein günstiges Verhältniß nur eintritt, wenn einem solchen Worte eine leichte Sylbe folgt. Das Wasserhaus gedeiht, der Eisewall zerbricht.

— — — — —
Folgt eine schwere Sylbe, so wird das Verhältniß ungefüg. „Das Wasserhaus wächst; der Eisewall bricht.“ Die Sylben „haus“ und „wall“ werden leichter vor dem folgenden schweren Worte. Man hört beinahe einen daktylischen Rhythmus. Dennoch sind diese Sylben zu schwer für die letzte leichte Sylbe eines Daktylus. Es ist eben wieder das Verhältniß 

Anmerkung. Wie der Hauptton hier wirkt kann man deutlich sehen, wenn man statt Wasserhaus, Eisewall, des Waters Haus, des Eises Wall setzt. In „des Waters Haus wächst, des Eises Wall bricht“ wo kein Hauptton da ist, wird niemand auch nur einen schlechten Daktylus hören. Die beiden gleich schweren Sylben sind einander im Wege.

Der Hauptton auf dem Bestimmungsworte wirkt auch dergestalt, daß man das letzte Wort nicht füglich zur Artis eines folgenden Daktylus brauchen kann. „Dem Wasserhaus gegenüber, der Eisewall in dem Strome.“ Man wird hier heraushören, daß „haus“ und „wall“ in die Artis gestellt eben so viel Ton bekommen, als der Hauptton auf dem Bestimmungsworte, wodurch dieser Hauptton beeinträchtigt, verwischt wird. Sagt man aber: „des Waters Haus gegenüber; des Eises Wall in dem Strome,“ so

ist das Verhältniß richtig, man wird nichts ungesüßes hören. Zur Arsis eines Trochäus kann man dagegen diese letzten Sylben gut brauchen. „Das Waterhaus gedeiht, der Eiseswall zerbricht.“ Es geht daraus hervor daß nur eine an sich schwere Sylbe Druck genug für die Arsis eines Daktylus ausübt, während schon eine schwankende Sylbe hinreicht in der Arsis eines Trochäus zu stehen. Die schwankende Sylbe „isch“ z. B. ist schwer genug zur Arsis eines Trochäus, „mörderisch im Kampfe,“ Sie ist aber nicht schwer genug zur Arsis eines Daktylus, „mörderisch in den Feind.“

Durch solche Zusammensetzungen entstehen die mannigfachsten Verhältnisse, die alle nach den bereits gefundenen Gesetzen beurtheilt werden können und die bald günstig bald nicht günstig sind. Bei den ungünstigen klage man die Sprache nicht an, sondern erinnere sich was wir über das mangelnde Ohr des Volkes bei der Ausbildung der Sprache gesagt haben. (§. 12.)

Günstig sind z. B.

- = Thurmuhr, Haushund, Mundbrod.
- - - Waterhaus, Gartenknecht, Bücherbret.
- - - - Regenbogen, Festungsgraben, Jägerbursche.
- - - - - Feucrgewehre, Wassergefahren, Silbergeräthe.

Minder günstig sind.

- - - Thurmuhren, Waldbrände, Baumsprevel.
- - - - Begriffswort, Befehlbuch, Bezirksrath.

Zusammengesetzte Wörter können wieder mit andern zusammengesetzt werden. Auch die Vorsylben und Anhängesylben werden mit ver wandt und vermehren die Mannigfaltigkeit.

Die bisher gefundenen Gesetze sind auch hier überall maßgebend.

z. B.

- - - Thurmuhrdach, Sonntagsblatt, Hausthürschloß.

(Die mittlere Sylbe ist hier von den beiden umgebenden schweren stark gedrückt, so daß sie beinahe leicht wird.)

- - - - Rathhausthurmuhre, Kirchturmdachstuhl.
- - - - Windmühlendach, Wallbüchsenlauf, Buchbindeleim.
- - - - - Windmühlensflügel, Waldförsterhäuschen, Seeschiffersleben.
- - - - - - Buchdruckergehülfe, Windfahnengetreische Flußwasfergetriebe.
- - - - - - - vervollständigen, vervielfältigen.
- - - - - - - - verarbeiten.

U. f. w.

Man sieht daß das rhythmische Verhältniß immer ungünstiger wird, je mehr sich die Zusammensetzung vervielfältigt. Schon dieser Umstand wäre Grund genug solche Zusammensetzungen im Style möglichst zu meiden, im Versbau aber niemals anzuwenden.

§. 22. Die oben erwähnten Wörter, die den Hauptton nicht auf dem ersten Worte, sondern auf dem zweiten haben, sind zweisylbig für den Vers von keinem günstigen Rhythmus. Spondeen sind diese Wörter in keinem Falle, da die zweite Sylbe schwerer als die erste ist, während beim Spondeus der umgekehrte Fall stattfinden muß. (S. weiter unten §. 29.) Deshalb kann man sie nur jambisch brauchen, obschon die erste Sylbe für die leichte eines Jambus zu schwer ist. „Die Sonne schien blutroth; es weht der Wind eiskalt“ haben nur nothdürftig ein jambisches Verhältniß.

Sind solche Wörter mehrsylbig und kommt eine Formsylbe zwischen die an sich schweren, so ergibt sich ein besseres Verhältniß. „Federleicht, engelrein, wunderschön“ haben dieß Verhältniß — — —. Dennoch muß dann eine leichte Sylbe voran gehen.

Und sein Gepäck federleicht,

Und ihre Züge engelrein,

Der Garten war so wunderschön.

Hier ist das Verhältniß - - - - -.

Geht dagegen eine schwere Sylbe diesen Wörtern voraus, so ist der Hauptton auf ihrer letzten Sylbe so überwiegend, daß beinahe ein, wenn auch schlechtes, daktylisches Verhältniß entsteht. „Ihr Blick engelrein; er ging federleicht; das Haus wunderschön“ haben nahezu dieses Verhältniß - - - - -.

Nach diesen Grundsätzen beurtheilen sich auch die entsprechenden Substantiva. J. B. Adlerschnelle, Löwenföhneit, Riesengröße, Eisesfalte u. s. w.

Auch bei Wörtern, die durch ein Zahlwort einen Theil anzeigen, liegt der Hauptton auf dem letzten Worte. Drittelmeile, Vierteljahr, Achtelstunde.

Auch bei Eigennamen, besonders bei geographischen liegt der Hauptton oft auf dem letzten Worte, „Paderborn, Fürstenwalde, Sachsenhausen, Westphalen, Königswinter.“

Bei zusammengesetzten Titeln ist der Hauptton sehr unbestimmt. In Oberleutnant liegt er auf dem ersten, in Obersteutnant, Generalleutnant auf dem zweiten Worte. So Oberförster, Oberforstmeister.


Hier macht sich das phonetische Element oft entschieden geltend.

Es gibt noch eine Art von Zusammensetzungen, wo ein Participium mit einem Substantiv zusammentritt. Z. B. der herzumstrickende Jammer, die gottgeliebten Aeltern, das ländergattende Schiff, welter-schütternd, wuthentbrannt, gottgesendet, zornschäumend.

In diesen Zusammensetzungen hat kein Wort einen Hauptton. Es sind dieß mehr Zusammenschreibungen, als Zusammensetzungen. Man kann auch schreiben: „das Länder gattende Schiff, der vor Zorn schäu-mende, die Welt erschütternde.“ In diesen Zusammensetzungen bewahrt jede schwere Sylbe der Begriffswörter ihre eigenthümliche Schwere.

§. 23. Außer den Zusammensetzungen von Begriffswörtern mit Begriffswörtern, werden Begriffswörter mit Verhältnißwörtern zusammenge-setzt, namentlich mit einigen Präpositionen und Adverbien. Die hauptsächlichsten der Art sind: „ab, an, auf, aus, dar (da) ein (so viel als in oder hinein), fort, gegen, hin, her, mit, nach, nieder, ob (so viel als über), vor, weg, zu.“ In allen Zusammensetzungen haben diese Verhält-nißwörter den Hauptton, sind demnach schwer. Bei diesen Zusammen-setzungen wiederholen sich die schon mehrfach besprochenen Verhältnisse. Stößt die betonte, also schwere erste Sylbe mit der schweren Sylbe eines Begriffsworts zusammen, so ergibt sich ein ungünstiges Verhältniß.

Zweihylbige Wörter können noch trochäisch gebraucht werden. „Ab-scheu, Vortheil, Einfall.“

Dreihylbige sind ungefüg, sie geben eben den mehr erwähnten schwer-fälligen Daktylus  Ausfallen, einholen, wegbringen.

Die rhythmische Ungefügigkeit dieser zusammengesetzten Zeitwörter wird aber durch den eigenthümlichen Umstand wieder gut gemacht, daß die Zusammensetzung nur eine lockere ist. Nur im Infinitiv, im Participium und mit einer Conjunction bleibt das Verhältnißwort mit dem Verbum wirklich zusammengesetzt, in allen übrigen Formen ist es von ihm getrennt. „Ausfallen“ bildet das Präsens: „ich falle aus“, das Imperfectum: „ich fiel aus“. Das Verhältnißwort behält den Hauptton, es ist an sich vollkommen schwer, allein da es von dem Verbum getrennt ist, kann immer durch Einfügen einer leichten Sylbe ein gutes Ver-hältniß erzielt werden. „Ich falle aus“ hat schon für sich - - -. „Fiel ich aus“ hat - - -.

Im Participium passivi kommt das leichte Augment „ge“ zwischen die beiden sich drückenden Sylben, und es entsteht ein gutes Verhältniß.

„Ausgefallen hat - - -“. Demnach bleibt die Ungefügigkeit nur für den Infinitiv, das Participium praesentis und die Formen mit einer Conjunction. Ausfallen, ausfallend, daß ich ausfalle, weil er ausfiel.

Die dreisylbigen Substantiva mit den Endungen „ung, thum, feit“ sind wiederum sehr ungefüg. Hinneigung, Ausbeutung, Einsammlung. Für einen Daktylus sind sie viel zu schwerfällig. Dem Verhältniß - - - widerspricht der Hauptton auf der ersten Sylbe, dem Verhältniß - - - die ursprüngliche Schwere der Stammsylbe des Begriffsworts. Sie können auch nicht durch eine Cäsur zerschnitten und in zwei Versfüße vertheilt werden. Davon weiter unten.

Anmerkung. Ausnahmsweise haben einige Adjectiven, die von Substantiven dieser Art gebildet sind, den Hauptton nicht auf dem Verhältnißworte. Z. B. abscheulich, vorzüglich, ausdrücklich, gebildet von Abscheu, Vorzug, Ausdruck. In diesen Ausnahmen macht sich das phonetische Element der Sprache entschieden geltend, das einen guten Rhythmus sucht. Diese Adjectiven haben den Rhythmus - - -, statt des ungefügen - - -, den sie eigentlich haben müßten.

Wenn dagegen in solchen Zusammensetzungen das stark betonte Verhältnißwort durch eine Vorsylbe von der Stammsylbe des Zeitworts getrennt ist, so daß letztere keinen Druck erleidet, ergibt sich ein gutes Verhältniß. „Ausbezahlen, zugestehen, Einvernehmen.“ - - -.

Dasselbe ist der Fall, wenn das Verhältnißwort zweisylbig ist. „Gegenrede, niederfallen, gegenheilig, niederträchtig.“

Einige dieser Verhältnißwörter gehen mit Zeitwörtern bald eine lockere, bald eine festere Verbindung ein. Es sind dieß namentlich die Wörter: um, durch, hinter, über, unter, nieder.

Ist die Verbindung locker, findet ganz dasselbe Verhältniß statt, wie bei den obigen Wörtern. „Durchfallen, durchgefallen, ich falle durch.“

Ist dagegen die Verbindung eine feste, so trennt sich das Verhältnißwort niemals vom Zeitworte. In diesem Falle hat es nicht den Hauptton, sondern dieser bleibt auf der Stammsylbe des Verbunds. „Umarmen, durchschießen, umgrenzen.“ Das rhythmische Verhältniß ergibt sich als günstig von selbst - - -. Bei den zweisylbigen Verhältnißwörtern ist dann die erste Sylbe schwankend. Nach einer schweren wird sie leicht: „Karl hintertrieb; Fritz überrascht, Ernst widerrief.“

Nach einer leichten Sylbe kann sie schwer gebraucht werden. „Heinrich hintertrieb; Emma überrascht, Friedrich widerruft.“ — — — —

Diese Wörter bilden das Particium ohne das Augment „ge“. „Unterschlagen, unterrichtet, übergangen.“ — — — Hier macht sich wiederum das phonetische Element geltend. Mit dem Augment würden drei leichte Sylben zusammen kommen. Untergeschlagen, untergerichtet würden haben — — — —.

Bilden sich aus diesen Verben Substantiven mit der Sylbe „ung“, so bleibt das rhythmische Verhältniß. Uebergehung, Hintertreibung, Unterdrückung, Unterhaltung haben — — — —.

Bilden sich dagegen die Substantiven durch Umwandlung des Verbums in ein einsylbiges Wort, so ändert sich das rhythmische Verhältniß dahin, daß das Verhältnißwort den Hauptton bekommt. Uebergang, Ueberficht, Unterhalt. — — — Man beachte wie merkwürdig hier der Hauptton wechselt. Unterrichten — Unterricht; unterscheiden — Unterschied; unterschreiben — Unterschrift; widersprechen — Widerspruch. Auch dieser merkwürdige Wechsel des Haupttons kann nur einen phonetischen Grund haben, das ist die Abneigung der Sprache vor einem Anapäst. Man spreche solche Worte so aus, daß die ersten Sylben leicht sind, also — — — Unterrichts, Uebergang — und man wird fühlen, wie dieses Anprallen an die schwere Sylbe dem Sprachgeföhle wehe thut. Dieser Anprall wird gemildert, folgt eine leichte Sylbe: — — — — unterrichten, übergehen.

Einige dieser Zusammensetzungen sind bald locker, bald fest und haben je nachdem einen verschiedenen Sinn. So sind z. B. verschieden „übersetzen“, aus einer Sprache übertragen, von „übersetzen“, über einen Fluß gelangen.

Je nachdem diese Verbindung locker oder fest ist, folgt sie den angegebenen Gesetzen und hat dieselben rhythmischen Verhältnisse.

§. 24 Sehr häufig kommen Zusammensetzungen mit der Verneinungssylbe „un“ vor. In den meisten dieser Zusammensetzungen hat „un“ den Hauptton, und es entstehen dann wieder die besprochenen rhythmischen Verhältnisse.

Unlust, Undank, Unruhe, — —, — — —.

Unbestand, unbeständig, — — —, — — — —.

Bei manchen Adjectiven aber, besonders bei denen, die sich auf „lich“ und „bar“ endigen, hat „un“ keinen Hauptton. Das rhythmische Verhältniß ergibt sich dann von selbst. „Unmöglich, unfählich, un-

tröstlich“ haben - - -. Die daraus gebildeten Substantiven behalten dasselbe Verhältniß, „Unmöglichkeit“, - - - -.

Auch bei Wörtern, die mit Präpositionen zusammengesetzt sind, verliert „un“ leicht den Hauptton. Unabänderlich, - - - - -, unauflöslich - - - -. Auch hier ist ein merkwürdiger Wechsel des Haupttons. Diese Adjectiven hatten den Hauptton auf der Präposition. Abänderlich, auflöslich, ausführbar. So wie das „un“ dazu kommt geht dieser Hauptton auf die Stammsylbe des Wortes zurück. „Unabänderlich, unauflöslich, unführbar, unauflöslich.“ Dieses „un“ in dieser Stellung ist übrigens schwankend. Geht eine leichte Sylbe vorher, so neigt es zur Schwere und kann arsisch gebraucht werden.

„Es würde unauflöslich; er that es unabänderlich; das Wort war unauflöslich“ haben ein jambisches Verhältniß.

Dieses „un“ erhält sehr leicht den Accent des Beziehungstons. Will man eine starke Behauptung aussprechen, (in Beziehung auf einen Zweifel, einen Widerspruch) so accentuirt man die Verneinungssylbe „un“.

„Es ist unmöglich. Er litt unsäglich.“

Aus alle dem geht das sehr schwankende Verhältniß dieser Verneinungssylbe hervor.

Einige Beispiele mögen das darthun.

- Er blieb unerbittlich - - - - -.
- Er sagte unerbittlich - - - - -.
- Er sprach unwiderleglich - - - - -.
- Er sagte unwiderleglich - - - - -.
- Er redete unwiderleglich - - - - -.

Es würde zu weit führen alle möglichen Zusammensetzungen, namentlich die sich noch mit den Vorsylben bilden, einzeln aufzuführen und durchzugehen. In allen würden wir aber die Bestätigung und Anwendung der Gesetze finden, die wir gefunden haben, und so werden die bisherigen Auseinandersetzungen mehr als hinreichend sein um das Wesen des deutschen Rhythmus nachzuweisen.

§. 25. Es ist bisher nur von Gesetzen die Rede gewesen, nach welchen einzelne Sylben schwer, andere leicht und nach welchen schwankende Sylben mehr leicht, mehr schwer sind. Der Wechsel dieser verschieden betonten Sylben ist der Rhythmus an sich. Ist dieser Wechsel so mannigfaltig wie im Deutschen, wo bald die erste, bald die zweite, bald die dritte Sylbe u. s. w. schwer ist, so ist dieser Rhythmus eine der

schönsten Eigenschaften der Sprache. Ist die Sprache selbst die Blüthe des Volksgeists, so ist der Rhythmus der Duft dieser Blüthe. Und so bezeichnet man mit Recht z. B. die französische Sprache, die nur einen Accent auf der letzten Sylbe des Wortes kennt, als unrhhythmisch, weil sie dieser Mannigfaltigkeit entbehrt.

Zu dem Wechsel im Einzelnen kann aber auch das Gleichmaß treten, wie wir früher gesehen haben. Das geschieht im Verse. Hier wird der Rhythmus regelmäßig, indem genau wie in der Musik das Element des Taktes hinzutritt.

Die bisherigen Untersuchungen werden ihre wahre Bedeutung erst bekommen, wenn sie auf den Versbau angewandt werden.

Wenn wir sehen wollen wie der Versbau im Deutschen sich gestaltet hat, so müssen wir einen kleinen Rückblick auf die deutsche Literatur werfen.

Zur Zeit der ersten Blüthe deutscher Dichtung, zur Zeit der Minnesänger, hatten die Verse Rhythmus mit Gleichmaß, mit Takt verbunden. Mit Untergang dieser Dichtung zur Zeit der Meisterfänger beachtete man die Schwere und Leichtigkeit der Sylben nicht mehr. Man zählte sie bloß, man hatte also keinen eigentlich regelmäßigen Rhythmus. Die neuere deutsche Dichtung läßt man gewöhnlich von Diph beginnend, der zuerst die Sylben wieder maß und nicht bloß zählte. Von da an beginnt die neue deutsche Verskunst. Diese entlehnte nicht nur ihre Ausdrücke, sondern auch alle ihre Regeln und Gesetze der Verskunst der Griechen und Römer, und so ist es ziemlich bis auf unsere Tage geblieben. Griechische Versmaße werden bei uns nachgeahmt, die rhythmische Geltung der Sylben mißt man nach griechischer Art und Weise.

Man ist aber Formbildung, Grammatik, die ganze Entwicklung der deutschen Sprache eine wesentlich andere als die der griechischen.

Ist es denn nun möglich daß die Gesetze des Versbaues der Griechen auch die unsrigen sein können?

Der erste Blick auf den Versbau beider Sprachen verneint uns diese Frage.

Die Alten messen ihre Sylben; bei ihnen ist demnach die Tondauer das wesentliche rhythmische Element, sie haben einen musikalischen Rhythmus.

Wir Deutschen wägen unsere Sylben; bei uns ist die Tonstärke das wesentliche rhythmische Element; wir haben den sprachlichen Rhythmus.

Das erste Princip des Versbaues ist also bei beiden Sprachen ein gänzlich verschiedenes. Und doch sollen die prosodischen und metrischen Gesetze der betreffenden Sprachen übereinstimmen?

Neben dieser ersten Verschiedenheit finden sich noch andere in Beziehung auf Betonung. Die Griechen und Römer hatten dasselbe Gesetz wie wir, vermöge welches immer eine Sylbe jedes Wortes den Hauptton hatte. Sie nannten ihn Accent. Im Deutschen steht dieser Hauptton unverrückbar auf der Stammsylbe des Wortes, dasselbe mag durch Beugung oder sonst kleiner oder größer werden.*)

Bei den Griechen wechselt der Accent sehr oft, je nachdem die letzte Sylbe lang oder kurz ist. (*ἀνθρώπος* — *ἀνθρώπων*). Bei den Römern ist derselbe Fall, (vorausgesetzt daß wir das Lateinische mit dem richtigen Accent aussprechen) z. B. *amo*, *amamus*. In Folge dessen kann der Accent im Lateinischen und Griechischen auf Formsyhlen kommen, was im Deutschen unmöglich ist.

Anmerkung. Die Griechen bezeichnen diesen Hauptton auf jedem Worte durch ein Zeichen, das sie wieder Accent nennen. Sie haben drei solcher Zeichen. Soll mit diesen Zeichen jedes Mal eine andere Art von Nachdruck angedeutet werden, so ist uns das nicht recht erklärlich. Uebrigens bezeichnen die Griechen auch einsylbige Wörter mit dem Accent. Diese so bezeichnete Sylbe kann nicht füglich einen Vorrang vor einer andern haben, weil keine da ist. Diese Accente haben demnach wol mehr eine orthographische Bedeutung. Beweis genug daß wir die Aussprache der Griechen nicht sicher kennen.

Die Alten lassen bei dem Messen ihrer Sylben diesen Accent außer Acht. Sie kennen nur Länge und Kürze. Es ist dabei unausbleiblich daß oft der Accent auf eine kurze Sylbe fällt, daß umgekehrt eine lange Sylbe nicht accentuirt ist. Will man nun antike Verse nach der Quantität sprechen, so ist es unmöglich den Accent zur Geltung kommen zu lassen. Umgekehrt kann man nicht nach dem Accent sprechen ohne die Quantität zu verwischen.

Anmerkung Der erste beste Vers gibt ein Beispiel.

Infandum regina jubes renovare dolorem.

Das erste und zweite Wort haben den Accent auf der mittleren Sylbe. Ständen sie nicht im Verse, würden sie also ausgesprochen werden - - - - . Hier im Verse aber

*) Die wenigen Ausnahmen sind §. 24 bei den Zusammensetzungen der Begriffswörter mit Präpositionen u. s. w. bemerkt worden. Auch der Beziehungston kann in seltenen Fällen hier eine Ausnahme machen. Z. B. „der Mann hat nicht gefroren, er ist erfroren.“

lauten sie — | — | — ~ Das dritte Wort hat den Wortaccent auf der ersten Sylbe.
Wir sprechen also jubas so aus — ~. Im Verse lautet es umgekehrt ~ —.

Wie will man diesen Widerstreit zwischen Accent und Quantität lösen? Es gibt Philologen, die eben in diesem Widerstreit die Schönheit der antiken Verse gefunden haben, ja die behaupten daß man diese Verse nach Accent und Quantität sprechen, so daß der Hörer beides bemerken könne. Wenn das nicht eine Selbsttäuschung ist, so müssen diese Gelehrten eine neue Art zu hören erfunden haben. Für ein deutsches Ohr ist es nicht möglich die Quantität zu hören, wenn man scharf accentuirt, oder den Accent, wenn man richtig scandirt.

Die deutsche Sprache, wie wir gesehen haben, meldet zwei schwere Sylben nebeneinander. Einen reinen Spondeus gibt es deshalb im Deutschen nicht. Ganz im Gegentheil haben die alten Sprachen viele Spondeen, ja sie bringen deren zwei, drei und vier nach einander, was im Deutschen geradezu unerträglich ist. Einen wesentlicheren Unterschied des rhythmischen Gefühles kann es doch nicht geben.

Die Gesetze des deutschen Rhythmus sind im Grunde sehr einfach. Wir haben urschwere Sylben, urleichte und bei allen andern entscheidet die Stellung. Die Wirkung, die die verschiedenen Sylben auf einander üben ist eine natürliche, eine organische, sie liegt in der Sprache selbst.

Der antike Versbau in seiner Gesamtheit ist durchaus nicht so einfach, er ist verwickelt, künstlich, ja oft künstelnd. Wir wollen nur einige von diesen künstelnden Gesetzen aus dem Lateinischen aufführen. Da ist zuerst die Position. Daß innerhalb eines Wortes eine Häufung von Consonanten die vorhergehende Sylbe länger macht ist richtig, liegt in der Sprache selbst und es ist auch bei uns der Fall.

Allein diese Position wirkt im Lateinischen auch von Wort zu Wort. In „inter sese“ ist die Sylbe „ter“ lang, weil sie mit einem Consonanten schließt und das folgende Wort mit einem solchen beginnt. Das liegt offenbar nicht in der Sprache, ist nicht organisch.

Wenn im Deutschen die Sylben einander drücken und heben, so thun sie das vermöge des Tons, der im Vocal ruht. Im Lateinischen aber übt der Consonant eine Wirkung, der keinen Ton hat. Wäre dies Gesetz der Position organisch, müßten es die Griechen auch haben, die es wenigstens in dieser Ausdehnung nicht kennen. Noch künstelnder erscheint im Lateinischen das Gesetz, vermöge welches von zwei aufeinanderstoßenden Vocalen der erste verschluckt wird und mit dem folgenden zu einer Sylbe zusammen wächst. „Illi inter sese“ hat sechs Sylben,

im Verse aber nur fünf -- | -- | -. Allerdings haben wir im Deutschen auch die Freiheit einen Vocal zu elidiren. Allein diese Freiheit beschränkt sich auf einige schlechtbetonte „e“ und trifft niemals Sylben von Bedeutung. Was bei uns eine selten angewandte Ausnahme ist aber im Lateinischen Gesetz und trifft oft sehr wichtige Formsyblen, welche im Lateinischen um so wichtiger sind, da in ihnen die ganze Form liegt und diese nicht wie im Deutschen durch Artikel oder Personalpronomen angezeigt wird.

Noch mehr, dieses Herüberziehen zur andern Sylbe trifft auch alle Sylben, die auf „m“ endigen. Hier ist doch die offenbarste Willkür und durchaus keine organische Entwicklung. In „infandum regina“ ist die Sylbe „dum“ eine lange, in „infandum atque“ wird sie ganz verschluckt. Und juist diese Sylben auf m sind meistens die wichtigsten Formsyblen, da sie den accusativus und genitivus pluralis bezeichnen.

Das ist doch jedenfalls nicht in der Sprache begründet, es ist eine Willkür. Willkür aber nennt man Unbekümmertsein um das Gesetz. Das Gesetz, von dem hier die Rede, ist aber das Gesetz des natürlichen Rhythmus.

Das Gesagte wird mehr als hinreichen um darzuthun daß die rhythmischen Grundgesetze der alten Sprachen von denen unserer Sprache im innersten Wesen verschieden sind. Trotzdem sollen die Gesetze der alten Sprache auf die unsrige angewandt werden? Es ist geschehen, ist seit vielen Jahrzehnten geschehen — und geschieht noch. Daß man dadurch der Muttersprache in vieler Beziehung Gewalt anthun mußte liegt auf der Hand. Dennoch geschah es mit der größten Rücksichtslosigkeit.

Die deutsche Sprache sollte nicht das Recht haben in ihrem eigenen urthümlichen Gewande zu erscheinen, sie wurde gewaltsam in ein fremdes gepreßt. Es hat sie freilich immer gekleidet, wie Reifrock und Schnürleib einen wohlgebauten Körper kleiden muß. Allein das that nichts, Reifrock und Schnürleib waren Mode, sie blieben. Man erkannte wol hier und da daß das Schnürleib nicht passen wollte, aber statt es wegzuworfen klagte man über die Unfügbarkeit des so wohlgebauten Körpers. Wie alt ist die Klage daß es im Deutschen wenig oder keine Spondeen gäbe! Wie oft klagt Voss daß das Deutsche zu viel Trochäen habe! Seltsam! Daß der trochäische Rhythmus der deutschen Sprache eigenthümlich ist, daß der spondeische ihr widerstrebt

beklagt man. Ja man findet einen Mangel, einen Fehler darin daß die deutsche Sprache sich nicht in die Rhythmen der antiken fügen will. Ei hat denn unsere Muttersprache nicht das Recht einen eigenen rhythmischen Geist zu besitzen, der von dem antiken verschieden ist? Klagt denn jemand daß ein schönes deutsches Mädchen blondes Haar und blaue Augen habe und nicht beides schwarz, wie die Römerinnen und Griechinnen? Schwarz ist recht schön, aber blond und blau ist auch schön.

Wer muthet einer Blondine zu ihr Haar schwarz zu färben? Jedermann würde eine solche Forderung für unsinnig erklären. Ist es minder verkehrt den widerstrebenden deutschen Rhythmus in fremde Formen pressen zu wollen?

Anmerkung. Zum Glück haben die meisten deutschen Dichter sich unwillkürlich mehr auf ihr Ohr und ihr natürliches Sprachgefühl verlassen; die guten Dichtungen, die wir haben, danken wir diesem Umstande. So hat sich der deutsche Rhythmus gewaltsam Bahn gebrochen, weil er eben nicht zu unterdrücken ist. Trotzdem ist es an der Zeit einmal zu beweisen daß die fremden Rhythmen dem Deutschen unangemessen sind.

§. 26. Wenn nun auf der einen Seite die Principien des Rhythmus in den alten Sprachen wesentlich von denen der deutschen Sprache verschieden sind, wenn auf der andern Seite der Rhythmus nichts erfundenes, sondern etwas in der Natur liegendes ist, so könnte man zu dem Schlusse gelangen daß entweder die antiken oder die deutschen Principien falsch seien. Jedenfalls haben diejenigen ähnlich gedacht, die den antiken Rhythmus als maßgebend betrachteten. Sie haben die künstlerisch fein gebildeten Griechen als Autorität angenommen und haben, wo sie den Widerspruch des deutschen mit dem antiken Rhythmus fühlten, den ersten mangelhaft gefunden und nicht gewagt der griechischen Autorität gegenüber der deutschen Sprache ihr Recht widerfahren zu lassen.

Wir glauben indeß der Widerspruch zwischen den Sprachen läßt sich auf weit einfachere Art lösen.

Wir sind über die Vortragsweise der Griechen sehr wenig unterrichtet. Wir wissen z. B. daß die Griechen ungemein große Theater hatten, die oben unbedeckt tausende von Zuhörern faßten, wir wissen aber nicht genau wie die Schauspieler es möglich gemacht haben diese gewaltigen Räume derart auszufüllen, daß sie überall verständlich waren. Uns würde es unmöglich fallen in diesen Räumen überall verständlich zu sprechen.

Man hat nun von besonderen akustischen Gesetzen gesprochen, die die Alten beim Bau ihrer Theater angewandt, von besonderen akustischen Vorrichtungen, zu denen auch eine Art von Schallrohr in der Maske gehört haben soll. Alles das mag wahr sein, reicht aber immer noch nicht aus die Aufgabe erklärlicher zu machen. Diese Aufgabe ist nur zu lösen durch eine eigenthümliche Vortragsweise. Es ist eine einfache Regel für jeden Redner, der einen großen Raum auszufüllen hat, möglichst langsam zu sprechen. Das langsame Sprechen besteht in einer größern Dehnung der Vocale. Die größere Dehnung der Vocale führt zum Gesang. Daraus ergibt sich fast mit Gewißheit daß die Griechen eine Vortragsweise gehabt haben, die, wenn sie auch nicht förmlich Gesang war, doch diesem sich näherte, die eine Mittelstufe zwischen Gesang und Sprechen bildete.

Diese Vortragsweise liegt uns gar nicht so fern, wie es auf den ersten Blick erscheint.

Viele unserer Kanzelredner haben einen langsamen, fast singenden Vortrag. Das ist keine schlechte Angewöhnung, sondern diese Vortragsweise ergibt sich von selbst aus der Nothwendigkeit große, meist wiederhallende Räume auszufüllen.*)

Einen langsamen, halb singenden Vortrag finden wir auch in der französischen Tragödie. Da bei den Franzosen der Hauptton immer auf der letzten Sylbe liegt, so läßt sich ein Wort durch ungemeines Verweilen auf der letzten Sylbe sehr leicht hervorheben. Die Engländer und Italiener haben zum Theil dieselbe Vortragsweise.**)

Doch auch auf unsern Theatern wird diese halb singende Vortragsweise zur Nothwendigkeit, sobald mehrere, z. B. ein Chor, zusammen sprechen sollen, wie in der Braut von Messina, in Wilhelm Tell. Die-

*) Wenn dieser Vortrag oft nicht gut klingt, so liegt das nicht an der Vortragsweise, sondern an der individuellen schlechten Ausführung. Leider geschieht in unsern Schulen und Universitäten für die Lehre des Vortrags gar nichts und die Männer, die sich zu öffentlichen Rednern ausbilden, müssen alles mögliche lernen, nur eben das nicht, was sie am meisten brauchen, nemlich *reden*.

**) Uns erscheint dieselbe als Pathos oder richtiger falsches Pathos. Allerdings ist dieser Vortrag im Deutschen nicht möglich, da bei uns der Ton seltener auf der letzten Sylbe liegt, und man auf den mittlern Sylben nicht ungebührlich verweilen kann, da sonst die andern Sylben des Wortes zu spät nachkommen und Unverständlichkeit entsteht. Es beweist das nur auf's Neue daß unsere Sprache die Tondauer nicht als Betonungsmittel gebrauchen kann.

ses zusammen Sprechen ist ohne einen Anflug von Singen praktisch unausführbar.

Ferner sind unsere Recitativen in Oper und Oratorium auch gesungenes Sprechen oder gesprochener Gesang. Das bedeutsame Wort vermählt sich hier zum Theil mit der sinnlichen Fülle und Breite des musikalischen Tones.

Wir haben ferner in der Kirche die Litanei. Das ist ein Gesang ohne Melodie, ohne Harmonie, ohne musikalischen Rhythmus, also keine Musik, sondern nur ein gesungenes Sprechen. Diese Litanei in der Kirche, die in der Nothwendigkeit den großen Raum auszufüllen ihren Grund hat, ist uralt und reicht bis in die fernsten Zeiten, wo die griechische Vortragsweise entweder wirklich noch lebendig war, oder doch in der Tradition fortlebte. Der Gedanke liegt gar nicht fern daß die Litanei an die Vortragsweise der griechischen Tragödie unmittelbar anknüpft.*)

Wir können nun nicht sagen wie die Vortragsweise der Griechen gewesen ist, ob sie sich der Litanei, oder dem Recitativ oder dem getragenen Vortrage der französischen Tragödie mehr genähert habe. Möglich daß die feingebildeten Griechen noch eine andere Art und Weise hatten. Daß sie aber eine halb gesungene, dem Gesange sich nähernde war scheint fast gewiß zu sein. Wurden doch die Verse der Griechen überhaupt nur für den Vortrag, nicht zum Lesen gemacht. Wurden doch schon die ältesten Gedichte, wie die Homers, im Freien, vor vielem Volke vorgetragen. Hießen doch die alten Dichter ausdrücklich Säng er. Wenn man von unsern Dichtern diese Bezeichnung nur bildlich vorstehen kann, so hatte sie bei den Griechen sicher unmittelbare Bedeutung. Und ist es doch viel richtiger daß man große Theater für die Vortragsweise baute, die man schon hatte, als daß man dieselben erst errichtete und hinterher die Weise erfand, wie man in ihnen sprechen konnte.

Mit dieser Vortragsweise hebt sich aber aller Widerspruch, alles Unverständliche. War der Vortrag ein halbes Singen, so mußte auch die Londa uer das erste rhythmische Element für den griechischen Versbau sein. Demnach hatten die Griechen einen doppelten Rhythmus:

*) Dieser Gedanke wird manchen profan erscheinen — und doch ist oft auch zwischen dem griechischen Chor der Tragödie und den Responsorien der Gemeinde in der Litanei eine Aehnlichkeit.

Sie hatten den musikalischen im Verse, der die Sylben nach Länge und Kürze maß. Sie hatten den sprachlichen in der gewöhnlichen Rede, den sie ja mit dem Accent so scharf bezeichnen.

Die Widerstreit zwischen beiden ist gelöst. Es wird ferner erklärlich wie die Chöre in einzelnen Stellen zusammen sprechen konnten. Es wird erklärlich wie der Versrhythmus zugleich den Tanz begleitete.

Es wird der ganze künstliche Versbau den Griechen erklärlich, der sich so eng an die Musik in Bezug auf das Messen der Töne anschließt.

Es werden unter anderm auch die oft gehäuften Interjectionen in den griechischen Chören erklärlich, die meist keinen Wortfinn haben und nur Empfindungslaute sind, die gesprochen unangenehm, dagegen halb gesungen von großer Wirkung sein mußten.

Daß in der griechischen Sprache ein doppelter Rhythmus, je nach der Vortragsweise lag, geht endlich schlagend aus andern Umständen hervor. Die heutigen Griechen lesen altgriechische Verse nach dem Accent. Und zwar kann das keinen andern Grund haben, als daß die Vortragsweise der Alten bei ihnen nicht mehr nothwendig ist.

Ja noch mehr, die heutigen Griechen machen ihre Verse nach dem sprachlichen Rhythmus, d. h. nach dem Accente, und auch mit Reimen.

Die neugriechische Sprache schließt aber ziemlich eng an die altgriechische an. Beweis genug daß der sprachliche, accentuirte Rhythmus ebenfalls in der griechischen Sprache lag, und daß der musikalische neben ihm bestand.*)

Gehen wir zu den Römern, so hatten diese zum Theil dieselben Bedingungen des Ausfüllens großer Räume, zum Theil ist die lateinische Verbkunst der griechischen slavisch nachgebildet. Und auch lateinische Verse, aus späterer, aber immer sehr alter Zeit finden wir, die nach dem sprachlichen Rhythmus gebildet sind; wir erinnern nur an das Stabat mater.

*) Der altgriechische musikalische Rhythmus ist den neuen Griechen ganz verloren gegangen. Nur auf der Universität zu Athen wird er gepflegt und nur da werden altgriechische Verse gemacht und mit Prämien belohnt. Was so aus dem Volksbewußtsein verschwinden kann muß an gewisse Bedingungen gebunden gewesen sein, die in Zeitumständen lagen. Das waren die großen Theater, der Vortrag im Freien. Sobald diese Bedingungen schwanden, schwand auch der für sie nothwendige künstliche Rhythmus.

In den lateinischen Töchter Sprachen ist aber im Versbau der alte musikalische Rhythmus ebenfalls ganz oder zum Theil verloren gegangen, weil die Bedingungen der Vortragsweise aufgehört haben.

Uns erscheint mit der einfachen Annahme der halb gesungenen Vortragsweise, die als unabweißbare Nothwendigkeit sich von selbst ergibt, das ganze Räthsel derart gelöst, daß wir diese Vortragsweise als gewiß annehmen müssen.

Je mehr das aber wahr ist, je mehr die Griechen mit feinstem Ohr ihre Verse gebildet haben, desto weniger sind ihre rhythmischen Gesetze auf unsere Sprache anzuwenden, desto weniger kann der antike Versbau unserer Sprache angemessen sein.

Indessen wir dürfen mit dieser allgemeinen Behauptung uns nicht begnügen, wir müssen dieselbe noch im Einzelnen beweisen.*)

Anmerkung. Man könnte nun alleufalls noch den Einwurf machen daß die Dichtungen unserer alten Zeit ebenfalls nur vorgetragen worden wären, daß also auch bei ihnen sich die Nothwendigkeit eines musikalischen Rhythmus ergeben habe, daß aber von einem solchen keine Spur vorhanden sei.

Darauf ist zu erwidern daß unsere Volkslieder wirklich gesungen, mit Melodie gesungen worden sind.

Unsere größeren epischen Gedichte sind aber nie in so großen Räumen vorgetragen worden, daß sich die Nothwendigkeit eines musikalischen Rhythmus ergeben hätte. Sind sie wirklich halb gesungen worden, so ist das doch höchstens in der Weise des recitativo secco unserer Oper geschehen, das auch keinen musikalischen, nur einen sprachlichen Rhythmus hat.

§. 27. Der natürliche ungebundene Rhythmus, der sich an sich in der Sprache vorfindet, wird im Verse regelmäßig. Man unterscheidet daher ungebundene und gebundene Sprache.

Die gebundene Sprache besteht darin daß sie in regelmäßige, d. h. mit Takt versehene rhythmische Gliederungen zerfällt. Diese Gliederungen sind doppelter Art, Verse und Versfüße.

Der Vers ist die größere Gliederung, der Versfuß die kleinste.

Bei der Bildung des Verses ist nur das rhythmische Verhältniß, nicht das grammatische oder die Satzbildung maßgebend. Demnach bedingt das Ende eines Satzes oder eines Satzgliedes durchaus nicht das Ende eines Verses.

*) Wenn man mit einem eifrigen Verfechter der antiken Verse spricht, so wird er zum Beweise des richtigen Rhythmus Verse nach antikem Maße, z. B. Hexameter immer so langsam vortragen, daß er durch die willkürliche, eben unrichtige Längdauer die Tonstärke verwischt. Man sucht eben sein Ohr selbst zu täuschen.

Wie diese Verse, diese größeren Gliederungen, namentlich wie groß sie sein müssen oder können werden wir weiter unten zu besprechen haben.

Die Verse zerfallen nun in die kleinsten Gliederungen, in die Versfüße.

Anmerkung. Die Prosa zerfällt ebenfalls in größere Gliederungen, das sind die Sätze. Allein diese haben keine gleichmäßige Größe, und darin besteht der erste wesentliche Unterschied von der gebundenen Sprache. Der zweite besteht darin daß die kleinsten rhythmischen Gliederungen nicht in taktvoller Regelmäßigkeit in der Prosa stehen. Die Prosa hat nur Wortfüße, keine Versfüße.

Ein Versfuß, da er eine rhythmische Gliederung ist, also in ihm ein Wechsel von Tönen statt finden muß, kann nicht weniger als zwei Sylben haben.

Da der regelmäßige Rhythmus durch das Hinzutreten des Taktes entstand, das Wesen des Taktes aber darin liegt daß nach bestimmten Zeiträumen ein besonders hervorklingender Ton in einer Reihe von Tönen erscheint, so muß jeder Versfuß einen solchen hervorklingenden Ton haben, der ihn als einzelnes Glied in der ganzen Reihe unterscheidet. Diese hervorklingende Sylbe des Versfußes nennt man die Arsis. Die andern Sylben des Versfußes werden mit Thesis bezeichnet.

Anmerkung. Arsis und Thesis bedeuten wörtlich Hebung und Senkung. Auch werden diese Wörter oft für die griechischen gebraucht. Hebung und Senkung beziehen sich auf die Tonhöhe. Wir haben oben nun nachgewiesen daß die Tonhöhe durchaus kein rhythmisches Element ist, daß die Senkung, welche auf die letzten Sylben eines einzeln stehenden Wortes fällt, bei den Wörtern in Satzverbindung nicht da ist. Demnach sind Hebung und Senkung eigentlich falsche Bezeichnungen. Wir vermeiden daher absichtlich die deutschen Worte und behalten die griechischen bei, da uns in ihnen die Bedeutung nicht so scharf entgegentritt. Wir bezeichnen daher mit Arsis die hervorklingende Sylbe eines Versfußes, mit Thesis die zurückstehende.

Das entspricht genau dem Baue der Musik. Der Vers ist das, was der musikalische Gedanke.

Der Versfuß ist die kleinste Gliederung in der Sprache, wie der einzelne Takt in der Musik.

Die Arsis im Versfuß entspricht genau dem guten Takttheil, die Thesis dem schlechten Takttheile im Takte der Musik.

Allein ein Unterschied ergibt sich doch zwischen der Musik und der Sprache. In der Musik kann jeder Ton, er sei hoch oder tief, kurz oder lang im guten Takttheil stehen, im Verse aber nicht. Im Verse kann nur eine schwere Sylbe die Arsis bilden.

Die Betonung in der Sprache ist ja nicht willkürlich. Wenn wir nun bisher von den Sylben nur in Bezug auf ihre Schwere und Leichtigkeit gesprochen haben, so handelt es sich im Versbau darum: welche Sylben können in der Arsis stehen, welche in der Thesis, oder welche Sylben sind arsisch, welche thetisch.

Die Regeln, die sich hier ergeben, sind einfach. Arsisch sind alle an sich schweren Sylben. Thetisch sind alle an sich leichten Sylben.

Die schwankenden Sylben können arsisch gebraucht werden, wenn sie durch benachbarte leichte Sylben gehoben werden. Sie werden dagegen thetisch, sind sie von schweren Sylben gedrückt.

An sich leichte Sylben (Formsylben, Vorsylben) können eigentlich niemals arsisch gebraucht werden. Werden sie dennoch durch andere leichte Sylben gehoben (tödtete den Mann), so vertreten sie nur mühsam und nothdürftig eine Arsis und eine solche Versbildung ist niemals zu loben. Das Zeichen — bedeutet also nicht nur eine schwere, sondern vornehmlich eine arsische, das Zeichen ~ nicht nur eine leichte, sondern eine thetische Sylbe.

§. 28. Ein Versfuß bildet sich auf dreierlei Weise.

- 1) Ein einzelnes Wort kann ein Versfuß sein. Ritter ~ ~, Gedicht ~ ~, tödteten ~ ~ ~, gehoben ~ ~ ~, Waldeslust ~ ~ ~. Man nennt ein solches Wort in rhythmischer Beziehung einen Wortfuß.
- 2) Ein Versfuß entsteht durch Zusammentreten einzelner Wörter. Gib es ~ ~, der Geist ~ ~, der Mann ist ~ ~ ~, Lust im Wald ~ ~ ~. Brachte Geld ~ ~ ~. Tödtet den Mann ~ ~ ~ ~.
- 3) Ein Versfuß entsteht durch Cäsur. Cäsur nennt man das Zerschneiden eines Wortes, vermöge welches der eine Theil zu einem zweiten Versfüße gerechnet wird.

Ritter | lich er | schien ~ ~ | ~ ~ | ~ ~.

Gefäng | nißthor ~ ~ | ~ ~ ~.

Anmerkung. Es ist eine sehr wichtige Forderung im Versbau daß die Versfüße durch Cäsur gebildet werden. Wenn jeder Versfuß aus einem Wortfuß besteht, so findet große Eintönigkeit statt. Z. B.

Morgen kommen viele Leute,

Raufen, feilschen, rennen, laufen.

Es wird sich nun darum handeln die Frage zu entscheiden: welche Versfüße kommen im Deutschen vor, d. h. welche Versfüße sind dem deutschen Rhythmus angemessen. Bei der Entscheidung dieser Frage

Benedix, Wesen des deutschen Rhythmus.

müssen wir wissen: wie und wodurch spricht sich der Geist, der rhythmische Geist der deutschen Sprache aus. Die Antwort ist einfach: in der Wortbildung.

D. h. ein Rhythmus oder eine rhythmische Gliederung, welche die Sprache nicht in der Wortbildung hat, ist dem Geiste der deutschen Sprache nicht angemessen, ist ihm geradezu entgegen. Mit andern Worten: ein Versfuß, den die deutsche Sprache als Wortfuß nicht hat, ist nicht deutsch, ist entschieden gegen den deutschen Rhythmus.

Da unsere Untersuchungen nebenbei den Zweck haben den deutschen Versbau von der aufgedrungenen Fessel des antiken zu befreien, so werden wir zunächst die griechischen Versfüße durchgehen und sehen müssen wie weit diese im Deutschen vorkommen und vorkommen können.

§. 29. Da die Griechen nach der Londauer messen, so sind bei ihnen alle langen Sylben gleich lang, also rhythmisch gleich. Eben so sind die kurzen einander gleich.

Die Griechen kennen zunächst vier zweisylbige Versfüße.

Der Pyrrhichius, ~. Es gibt im Deutschen kein Wort, das einzeln stehend zwei leichte Sylben hätte. In „gegen, wider“, wenn sie einzeln stehen, ist die erste Sylbe stärker betont. In Satzverbindung allerdings, nach einer schweren Sylbe kann sich die erste schwankende Sylbe nicht schwer genug halten und wird leicht. „Er kam gegen Abend; er stürmt wider Rom.“ In diesen Sätzen würden „gegen“ und „wider“ Pyrrhichien sein. Da aber der Pyrrhichius ein Versfuß von zwei kurzen oder leichten, also ganz gleich betonten Sylben sein soll, so fehlt ihm das Wesentliche zu einem Versfüße, nemlich eine Arsis. Er kommt also für uns nicht weiter in Betracht.

Der Iambus, - -, kommt häufig als Wortfuß vor. Gemüth, verbrannt, zerstört.

Der Trochäus, - -, mag der Wortfuß sein, der am häufigsten vorkommt. Ritter, freundlich, heilig, Wälle, Nachbar.

Der Spondeus, --. Ob dieser Versfuß im Deutschen als Wortfuß vorkomme ist vielfach erörtert, bestritten und wieder behauptet worden. Schon dieser Streit scheint entschieden gegen das Vorkommen des Spondeus zu sprechen. Betrachten wir

die Sache genauer, so finden wir: ein Wortfuß von zwei gleich langen Sylben kommt in einfachen deutschen Wörtern nicht leicht vor.


Anmerkung. Die wenigen Wörter wie „Heirath, Heimath, Arbeit, Glend“, die anscheinend Spondeen in dieser Beziehung sind, beweisen eben durch ihre geringfügige Zahl daß sie nur Ausnahmen sind, daß also die Regel gegen das Vorkommen der Spondeen ist.

In zusammengesetzten Wörtern dagegen mögen deren von zwei gleich langen Sylben vorkommen. „Hausbau, Thorweg, Hochfluth.“ Wenn nun diese Wörter auch gleich lange Sylben haben, so fragt sich ob dieselben gleich schwer sind. Wir müssen hier schon Gesagtes (S. 21) wiederholen.

In diesen Wörtern hat die erste Sylbe den Hauptton und drückt durch diesen und ihre Schwere so bedeutend auf die zweite, daß diese ihre ursprüngliche Schwere nicht zu halten vermag. Sie wird demnach schwankend und kann vor einer folgenden schweren Sylbe nur thetisch stehen. „Der Hausbau kommt zu Stande.“ Man wird hier ohne Zwang jambischen Rhythmus hören - - - - -. Ja die Schwere einer solchen Sylbe ist so schwankend geworden, daß selbst eine folgende leichte Sylbe gegen sie sich hebt. „Der Thorweg ist geöffnet.“ Auch das ist jambischer Rhythmus - - - - -. Nur wenn nicht mehr als eine leichte Sylbe folgt, also das schwerer Werden der mittlern leichten nicht durch eine folgende begünstigt wird, sinkt diese Sylbe nicht ganz zur Leichtigkeit. „Der Thorweg ist offen, die Hochfluth war gestern.“ Allein man mag diese Wortstellung betrachten wie man will, die zweite Sylbe bleibt immer thetisch. Sie gibt in dieser Stellung einen schlechten Daktylus, weiter nichts.

Wenn demnach ein Spondeus ein Versfuß von zwei schweren, d. h. gleichbetonten Sylben sein soll, so gibt es im Deutschen keinen entsprechenden Wortfuß. Folgerichtig ist der Spondeus der deutschen Sprache unangemessen.

Will man dagegen auch im Spondeus eine Arsis und Thesis gelten lassen, übereinstimmend mit der Musik, wo im $\frac{2}{4}$ Takt vorkommen

kann  und die erste Note der gute, die zweite der schlechte Takttheil

ist, so mag man Spondeen zugeben, in denen die erste Sylbe die Arsis, die zweite die Thesis ist. Was man aber dabei gewinnt ist nicht abzusehen.

Die erste Sylbe ist an sich arsisch, die zweite an sich thetisch, und diese Eigenschaft kann durch keine Stellung geändert werden.

Will man nun ein solches Wort als ganzen Versfuß brauchen, so entsteht immer das obige Verhältniß.

In „Hausbau kommt zu Stande,
Thorweg ist geöffnet“

hören wir Trochäen,

In „Thorweg ist offen,
Hochfluth war gestern“

hören wir schlechte Daktylen, kurz wir hören die thetische Sylbe immer leicht, kurz wir hören eben keinen Spondeus.

Man hat nun versucht durch Cäsur solcher Wörter Spondeen zu gewinnen. Das geht nicht anders, als indem man die thetische Sylbe eines solchen Wortes zur arsischen eines zweiten Versfußes macht. Also etwa so: Kein Haus | bau kommt | friedlich |. Das soll so scandirt werden - - | - - | - - |. Solche Wortstellungen kommen unzählige vor. Allein man muß dagegen entschieden Verwahrung einlegen. Diese Wortstellungen schlagen dem Sprachgefühl geradezu in's Gesicht.

Die erste Regel muß im Versbau sein: „Jedes Wort muß im Verse denselben Rhythmus haben, den es in Prosa, den es überhaupt an sich hat.“ Einem Worte zuzumuthen es solle im Verse anders betont werden, als ihm zukommt, ist falsch. Das aber geschieht durch obige Stellung.

In Hausbau ist „Haus“ an sich arsisch und „bau“ an sich thetisch. In obigem Beispiele aber stellt man die arsische Sylbe in die Thesis des ersten, die thetische Sylbe in die Arsis des zweiten Spondeus. Man kehrt also das Verhältniß geradezu um.

Während Hausbau eigentlich diesen Rhythmus hat - -, soll es im Verse diesen ~ - haben.

Das heißt die Sprache mißhandeln!

Allein es gibt ja noch andere Wörter, die zwei schwere Sylben haben, Zusammensetzungen, bei denen der Hauptton auf dem zweiten Worte liegt. J. B. schneeweiß, brühheiß, tiefblau, stockblind. Auch die Sylben dieser Wörter sind jedoch nicht von gleichem rhythmischen Gewicht, nur ist in ihnen umgekehrt die zweite Sylbe schwer, die erste leichter. Man nannte diese Wörter (und folgerichtig auch solche Versfüße, die durch Zusammensetzung mehrerer Wörter entstehen) steigende

Spondeen. Bei dem Vergleich des Versfußes mit dem musikalischen Takt fanden wir das Gesetz daß der gute Takttheil immer auf die erste Note jedes Taktes, die Arsis folgerichtig auch immer auf die erste Sylbe des Versfußes fallen müsse. Das ist auch ganz richtig. Man taktirt die Musik durch einen Niederschlag mit der Hand oder dem Taktstocke. Es wird niemand im Stande sein beim Tactiren diesen Niederschlag anders als auf den guten Takttheil zu machen. Wenn man Versfüße zählt verfährt man ähnlich, indem man unwillkürlich oder willkürlich mit dem Fuße oder der Hand oder durch eine andere Bewegung jeden Versfuß durch einen Niederschlag andeutet. Wir sahen schon daß man diesen Niederschlag Ictus nennt. Niemand ist nun im Stande, wenn er Verse scandirt, diesen Ictus anders als auf die schwere Sylbe, auf die Arsis fallen zu lassen. Folgerichtig beginnt man das Zählen der Versfüße immer von einer Arsis aus, folgerichtig ist auch die Arsis immer der Anfang eines Versfußes.

Ein steigender Spondeus ist demnach eigentlich ein — Unstinn.

Anmerkung. Von dem ähnlichen Verhältniß des Lambus weiter unten.

Man versuche nun diese Wörter als Spondeen zu behandeln.

Sind seine | Glieder doch | eiskalt | , wüthend vom | Sturme
geschüttelt.

Sind ihre | Augen doch | tiefblau, | leicht von | Thränen
ge | röthet.

Wer fühlt nicht augenblicklich daß das gegen das Sprachgefühl ist?

Wenn man diese Wörter durch Cäsar trennt, ergibt sich allenfalls ein spondeisches Verhältniß.

Ist doch sein | Haar schnee | weiß vom | Frost des | Alters
gebleicht.

Und ihr Ge | sicht hoch | roth von | glühender | Scham über-
gossen.

Die erste Sylbe in der Thesis ist allenfalls anwendbar. Allein daraus ergibt sich erst recht klar daß diese Wörter keine Spondeen sind.

Anmerkung. Wer fühlt nebenbei nicht daß die in obigen Beispielen auf einander prallenden schweren Sylben dem Gefühle wehthun?

Fassen wir nun zusammen:

daß die Sprache in keinem einfachen Worte zwei schwere Sylben nebeneinander bildet;

daß dieß nur in zusammengesetzten Wörtern geschieht, wo der Rhythmus der Sprache sich zu trüben beginnt;

daß selbst diese zusammengesetzten Wörter als Spondeen nicht zu brauchen sind,

so ist der Schluß gerechtfertigt: Der Spondeus ist ein dem deutschen Rhythmus unangemessener Versfuß.

Entschieden verwahren wir aber die Muttersprache gegen die lächerliche Beschuldigung: sie sei zu arm an Spondeen, sei zu ungefügt um deren zu haben. Sie will keine Spondeen, und zu diesem Willen hat sie das unbestreitbarste Recht. Sie steht ebenbürtig in den Reihen aller Sprachen, als eine edle Freie, die nicht verpflichtet ist nach fremdem Gesetze sich zu richten und reich und lebensfähig genug ihre Gestaltung aus sich selbst, aus ihrem ureigensten Geiste, ohne alle Nachahmung zu schöpfen.

§. 30. Die Griechen haben ferner acht dreisylbige Versfüße.

Der *Tribrachys* ~ ~ ~, kommt im Deutschen als Wortfuß nicht vor. Da er auch keine Arsis hätte, kann er auch als Versfuß nicht in Betracht kommen.

Der *Molossus* — — —, kommt im Deutschen als Wortfuß ebenfalls nicht vor. Wollte man zusammengesetzte Wörter dafür gelten lassen, z. B. Rathhausdach, Thorwegschloß, Hochfluthdrang, so übersieht man (abgesehen von der Geschmacklosigkeit solcher Zusammensetzungen) daß die mittelste Sylbe in diesen Wörtern, obschon an sich schwer, doch von dem Haupttone der ersten und der Schwere der dritten derart gedrückt wird, daß sie an rhythmischem Gewichte zu viel einbüßt, um als schwer gelten zu können. Solche Wörter haben für ein deutsches Ohr unbedingt diesen Rhythmus ~ ~ ~.

Der *Amphimacer* oder *Kretikus* ~ ~ ~, kommt im Deutschen als Wortfuß häufig, wenn auch nur in zusammengesetzten Wörtern vor. Demnach müßte er auch als Versfuß vorkommen können. Und doch ist das nicht der Fall. Erstens hat er zwei schwere Sylben, er müßte also eine doppelte Arsis haben. Allein es gibt im Deutschen in jedem Versfüße nur eine Arsis. Zweitens kann man nicht füglich Verse aus die-

fen Versfüßen bauen, ohne den Zusammenstoß von zwei schweren Syblen herbeizuführen. 3. B.

Hingestreckt lag der Mann wohlbewehrt.

Dies würde dieses Versmaß sein.

— — — | — — — | — — —

Schon das Sprachgefühl wird jedem sagen daß solche Verse dem deutschen Rhythmus zuwider sind. Es ist auch niemandem je eingefallen solche Verse bilden zu wollen.

Die zahlreichen Wörter, die also mit diesem Rhythmus vorkommen, können nur durch die Cäsur zerschnitten, in andere Versfüße vertheilt vorkommen.

3. B. Hinge | streckt an | Waches | Rand.

— — — | — — — | — — —

Der Amphimacer als Versfuß findet demnach im Deutschen keine Anwendung.

Der Amphibrachys — — —, kommt als Wortfuß im Deutschen ebenfalls häufig vor. „Getragen, entschlossen, Gewehre.“

Folgerichtig muß er auch als Versfuß vorkommen können. 3. B.

Begeistert | erschallen | Trompeten.

Gewehre | durchknallen | erschütternd.

— — — | — — — | — — —

Da indessen dieser Versfuß die Arsis auf der zweiten Sylbe hat und man die Versfüße mit der Arsis beginnen läßt, so rechnet man diesen Rhythmus nicht amphibrachisch, sondern daktylisch und theilt so ein.

— — — | — — — | — — —

Begeistert erschallen Trompeten.

Der Amphibrachys als Versfuß kann deshalb außer Betracht bleiben.

Der Daktylus — — —, kommt häufig im Deutschen vor.

„Tödtete, häßlicher.“


Der Anapäst kommt im Deutschen als Wortfuß niemals vor, wie schon oben nachgewiesen. Demnach ist er auch kein deutscher Versfuß. Er kann das auch aus dem Grunde nicht sein, da er die Arsis auf der dritten Sylbe hat.

Der Bacchius — — —, kommt im Deutschen scheinbar in zusammengesetzten Wörtern vor. „Hinaufstieg, Gebirgsluft.“


Allein das scheint nur so, so lange man ein solches Wort einzeln stehend betrachtet. Da die Griechen nach Längen und

Kürzen messen, so sind ihnen zwei lange Sylben gleichbetont. Demnach müßten im deutschen Bacchius zwei gleich schwere Sylben sein. Daß diese in der Wortbildung nie zusammen kommen ist bis zum Ueberdruß besprochen. Abgesehen nun davon daß in einem Bacchius, wären beide Sylben gleich schwer, nicht zu entscheiden sein würde, welche als Arsis gelten sollte, so ist in der That die zweite scheinbar schwere Sylbe eine schwankende.

Sagt man: Hinauffstieg Karl voll Muth; Gebirgsluft stärkt die Brust, so wird man ungezwungen diesen Rhythmus hören: - - | - - | - -, keineswegs aber diesen - - - - -.

Die scheinbar schwere letzte Sylbe des Bacchius ist also hier, von der folgenden schweren gedrückt, leicht geworden. Bringt man eine leichte Sylbe hinter diese Wörter, also: Hinauffstieg er fröhlich; Gebirgsluft erquickt, so wird diese letzte Sylbe ebenfalls nicht schwer. Es entsteht ein schlechter Daktylus: - - - - (). Ja selbst wenn man zwei leichte Sylben hinter diese Wörter bringt, wird die letzte Sylbe nicht schwer. Hinauffstieg er den Berg, Gebirgsluft ihn erquickt. Wir hören hier nur ein jambisches Verhältniß - - - - -. Kurz man mag diese Wörter stellen wie man will, die letzte Sylbe ist immer thetisch. Wollte man ein solches Wort durch Cäsur zerschneiden, so kann die letzte Sylbe doch niemals zur Arsis eines folgenden Versfußes werden.

Kurz der Bacchius findet im Deutschen keine Anwendung.

Der Antibacchius - - -, kommt ebenfalls scheinbar in deutschen Wörtern vor. „Sturmwinde, Brandopfer“ haben scheinbar den Rhythmus - - -. Allein nur scheinbar. Diese Wörter sind im deutschen Versbau sehr ungefüg. Die zweite Sylbe, von dem Hauptton der ersten und deren Schwere gedrückt, kann ihre eigne Schwere nicht behaupten und ist doch wieder zu schwer um zu einer leichten herabzusinken. Diese Wörter bilden eben den schlechten Daktylus, den wir schon mehrmals fanden und mit  bezeichneten.

Man hat nun diese Wörter durch Cäsur getrennt und versucht die zweite Sylbe zur Arsis eines folgenden Versfußes zu machen. Allein das ist eben so wenig thunlich, wie es bei dem Spondeus anging.



Sagt man: Horch Sturm | winde er | schüttern die | Luft, es
er | schallet der | Donner.

Komm Brand | opfer zu | bringen der | gütigen | Pallas Athene,
so scandirt man so: --|---|---|---|---|---|---.

Wer hört aber nicht daß das gegen den deutschen Rhythmus ist? In „Sturmwinde und Brandopfer“ sind „Sturm“ und Brand“ arsisch, „wind“ und „opf“ dagegen thetisch. In obiger Stellung aber sind umgekehrt „Brand“ und „Sturm“ thetisch und „wind“ und „opf“ arsisch gebraucht.

Sollen diese Wörter im Verse gebraucht werden, sind sie nur daktylisch zu verwenden. „Sturmwinde heulen daher; Brandopfer werden gebracht“ ist doch noch erträglich, ist nicht zu sehr gegen den Rhythmus.

Kurz also es gibt auch keinen antibacchischen Versfuß im Deutschen.

§. 31. Die Griechen kennen noch sechszehn vierhsylbige Versfüße. Einzelne von diesen kommen im Deutschen als Wortfüße gar nicht, andere nur in zusammengesetzten Wörtern vor. Alle diese vierhsylbigen Versfüße lassen sich einfach in zwei zweihylbige zerlegen. Die Kenntnis der sechszehn schwerfälligen Namen dieser Versfüße erscheint demnach als sehr überflüssig, um so mehr da vierhsylbige Versfüße im Deutschen gar nicht vorkommen. Für uns ist jede Arsis, jede schwere Sylbe ein Abschnitt im ganzen Rhythmus, wir hören und zählen von einer Arsis zur andern, von einem Ictus zum andern. Und von einem zum andern rechnen wir einen Versfuß. Demnach bildet jede schwere Sylbe mit den zu ihr gehörigen leichten Sylben einen Versfuß. Und da im Deutschen das Zusammenstoßen von mehr als zwei leichten Sylben gegen den Rhythmus ist, wie vielfach nachgewiesen, so kann ein deutscher Versfuß nie mehr als eine schwere und zwei leichte Sylben haben, kann also nie vierhsylbig sein.

Anmerkung 1. Auf den ersten Blick scheint hier die Uebereinstimmung der Versfüße mit musikalischen Takten nicht mehr da zu sein, denn die Musik kennt breitere Rhythmen, sie kennt $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Takt. Allein sieht man genauer nach, so findet sich daß im $\frac{1}{4}$ Takt das dritte Viertel wieder einen Accent hat und für einen guten Takttheil gilt, eben so in den noch breiteren Taktarten das fünfte und siebente Viertel, das vierte, siebente und zehnte Achtel. Die Musik zerlegt demnach ihre breiteren Rhythmen wieder in kleinere, die genau mit den Versfüßen übereinstimmen und nicht mehr Töne als diese umfassen. Die kleinste rhythmische Gliederung der Musik stimmt deshalb genau mit der kleinsten rhythmischen Gliederung der Sprache überein.

Anmerkung 2. Die Alten verfahren, was ihre vierhylligen Versfüße betrifft, auch sehr willkürlich. Sie messen dieselben Rhythmen bald nach einfachen Versfüßen, bald nach Dipodieen. Ob deshalb auch bei den Alten vierhyllige Versfüße entbehrlich gewesen wären und diese vielleicht nur etwas Künstelei sind, wagen wir nicht zu entscheiden. Sind sie für ihren Versbau nothwendig und praktisch gewesen, so wissen wir ja daß bei ihnen die Tondauer das rhythmische Element war und deshalb die Arsis nicht die Wichtigkeit haben konnte, wie bei uns, wo die Tonstärke, in der die Arsis wurzelt, das erste rhythmische Element ist. Das Wesen der Arsis aber ist es eben, das uns höchstens dreihyllige Versfüße gestattet.

Wollten wir die griechischen vierhylligen Versfüße einzeln durchgehen und ihre Anwendbarkeit oder vielmehr ihre Nichtanwendbarkeit im Deutschen nachweisen, so müßten wir schon oft Gesagtes wiederholen. Es mag daher mit dem Besprechen der griechischen Versfüße genug sein.

Ziehen wir nun aus unsern Untersuchungen das Ergebnis, so finden wir:

von den zweihylligen griechischen Versfüßen sind nur der Jambus und Trochäus im Deutschen anwendbar.

von den dreihylligen können wir nur den Daktylus im Deutschen anwenden.

Von den achtundzwanzig griechischen Versfüßen bleiben uns also für die deutsche Sprache nur drei übrig.

Man sieht wie einfach die deutsche Rhythmik gegenüber der griechischen ist!

Es wäre sogar ganz folgerichtig die Zahl von drei Versfüßen auf zwei zurückzuführen.

Der Jambus nemlich entspricht dem Wesen eines Versfußes in sofern nicht, als er die Arsis nicht auf der ersten Sylbe hat, was jeder Versfuß, entsprechend dem guten Takttheil in der Musik, haben soll.

Auch die Musik hat, wenn man so sagen darf, keinen Jambus. Fängt irgend ein musikalischer Gedanke mit leichten Tönen an, so setzt der Musiker diese in einen sogenannten Auftakt und beginnt erst den wirklichen Takt mit einer Arsis, mit einem guten Takttheil, auf welchem ein Ictus möglich ist. Da er wiederholt diesen Auftakt auch innerhalb des Musikstücks bei jedem neuen oder wiederholten Gedanken. Ein Lied gibt davon das beste Beispiel. Wir bezeichnen den Takt, dem der Auftakt vorher geht, mit einem doppelten Strich (|), um den Auftakt recht bemerklich zu machen.



Will ru-hen un-ter den Bäu-men hier, Die Bög-eln



hör' ich so ger-ne Wie sin-ge't ihr so zum Her-zen mir



wie sin-ge't ihr zum Her-zen mir! Von un-se-rer Liebe, was



wis-set ihr in die-ser wei-ten Fer-ne, u. s. w.

Dieses ganze Lied ist gar nicht anders zu taktiren, als indem man auf den vollen Takt niederschlägt, also die leichte Vorsylbe als Auftakt nimmt. Genau so ist es beim Verse.

Will man jambische Verse zählen, taktiren oder mit dem Ictus bezeichnen, so fällt dieser jedes Mal auf die schwere Sylbe des Jambus. Es ist rein unmöglich ihn auf die leichte Sylbe fallen zu lassen. Demnach hat die leichte Sylbe des Jambus genau das Wesen eines Auftakts und es wäre viel richtiger jambische Verse als trochäische mit einem Auftakt zu bezeichnen. Den Vers: „es gibt im Menschenleben Augenblicke“ pflegen wir so zu bezeichnen

˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘

Es wäre richtiger ihn so zu bezeichnen:

˘ | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ -

Daß dieß richtig und dem Wesen des Versakts angemessen ist geht noch aus einem andern Umstande hervor.

In jambischen Versen kann man auf die erste Sylbe statt einer leichten eine schwere nehmen ohne den Rhythmus zu stören.

So sagt Göthe: Schmückt Iris wol des Himmels Bläue? Das Schema ist ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘. Dennoch ist die erste Sylbe schwer, allein niemand wird sein Gefühl verletzt finden.

Solche Beispiele gibt es unzählige. Diese Freiheit daß die erste Sylbe in jambischen Versen schwer sein kann ist nur erklärlich aus dem Wesen des Auftakts. Recht auffallend geht das aus folgendem Beispiele hervor. Wir finden bei einem Dichter folgenden Vers. „Ich bin frei, fromm und fröhlich.“ Die Verse sind Alexandriner, das Versmaß jambisch. Das Schema dieses Halbverses ist demnach $\sim - | \sim - | \sim - | \sim$

Jedermann wird aber fühlen daß diese Scansion gegen das Sprachgefühl ist. Das Wort „frei“ kann nicht leicht gebraucht werden. Man versetze nun einfach so: „Frei bin ich fromm und fröhlich“ und die Scansion ist richtig.

Dennoch steht „frei“ wieder auf der Stelle einer leichten Sylbe, und es kann durch diese Stellung nicht leichter werden. Allein es steht im Anfang des Verses, es hat das Wesen des Auftakts, und darum finden wir es richtig.

Betrachten wir jambische Verse als trochäische mit einem Auftakt, so macht sich vieles in der Bestimmung der Versfüße leichter und einfacher, wie wir weiter unten sehen werden.

Indessen sind die Wörter Jambus und jambisch so eingebürgert, daß wir Bedenken tragen sie verbannen zu wollen. Für ihre Beibehaltung spricht auch eine gewisse Kürze des Ausdrucks. Wenn wir sie nun auch ferner anwenden, wollen wir nicht verhehlen daß es eigentlich folgerichtig keinen Jambus gibt und die deutschen Versfüße nur Trochäus und Daktylus sind.

Anmerkung. Wenn man nun auch jambische Verse mit einer schweren Sylbe anfangen kann, so muß doch jedenfalls auch die zweite schwer sein oder zur Schwere neigen. Daß man inmitten jambischer Verse einen einzelnen trochäisch anfangen läßt ist, obwol es oft genug vorkommt, eine nicht zu rechtfertigende Freiheit.

§. 32. Es fragt sich nun wie das Verhältniß der im Deutschen vorkommenden Versfüße in Bezug auf ihre Häufigkeit zu einander ist.

Der Daktylus kommt in Stammwörtern nur in Beugformen vor, und zwar nur im Imperfect des Zeitwortes, und in den Comparationsformen der Adjectiven. Sobald sich die Sprache mehr entwickelt, kommt der Daktylus häufiger in den mit Anhängesyblen gebildeten Wörtern vor. (Fürchterlich, Ritterschaft.) Wir bemerken aber hier sogleich daß diese Wörter keine reinen Daktylen sind, da sie die letzte Sylbe schwankend haben, während der reine Daktylus aus einer langen und zwei gleich kurzen, d. i. aus einer schweren und zwei gleich leichten bestehen soll. Wir werden später auf diesen Versfuß ausführlicher zurückkommen müssen,

bemerkten aber hier schon daß der Daktylus in reiner Wortbildung ziemlich beschränkt vorkommt.

Was das Verhältniß der Jamben und Trochäen betrifft, so möchten die Trochäen an Anzahl die ersteren übertreffen. Alle Stammwörter sind an sich oder in ihren Beugformen trochäisch. Man sollte demgemäß annehmen müssen daß der Rhythmus des Deutschen vorwiegend trochäisch sei.

Aber hier tritt der Umstand ein daß die trochäischen Substantiva fast immer mit dem leichtbetonten Artikel, die trochäischen Formen des Zeitworts fast immer mit dem leichtbetonten persönlichen Fürwort stehen. (Der Vater, die Mutter, ich sterbe, du hattest). Diese leichten Verhältnißwörter bilden die Vorschlagsylben, den Auftakt zu den trochäischen Wörtern und so wird der eigentliche Rhythmus der deutschen Sprache jambisch.

Anmerkung. Die häufig vorkommenden Versfüße des Amphibrachs und Amphimacer lösen sich einfach in Jamben und Trochäen auf.

Wie die Praxis überall der Theorie vorausgeht, so auch hier. Bei den Griechen ist der Hexameter der nationale, der Sprache angemessene Vers für das Epos. Einen solchen Vers sollten wir auch haben, und man hat nach ihm gesucht.

Da jedoch ein Epos immer nur in der Volkspoesie wurzelt, und diese selbstverständlich in unsern Zeiten nicht mehr da sein, wir also auch kein Epos haben können, so muß der Vers der Tragödie das sein, was der Vers für das Epos der Volkspoesie ist. Denn die Tragödie nimmt in unsern Zeiten die Stelle ein, die das Epos in den Anfängen jeder Volksliteratur einnimmt. *)

Der Vers für die Tragödie ist aber der jambische. Die Versuche trochäisches Versmaß in der Tragödie einzuführen haben sich nicht bewährt. Man kann nun nicht annehmen daß der jambische Vers für die Tragödie willkürlich erfunden worden ist — und daß eine andre Versart eben so gut diese Stelle versehen hätte, wären die Dichter auf diese gekommen. Man muß vielmehr annehmen daß die Dichter den jambischen Vers aus innerer Nothwendigkeit gewählt haben, weil er sich fast von selbst als den angemessensten und richtigen ergab. Hierdurch stellt sich auf's Neue heraus daß der jambische Rhythmus der deutschen Sprache eigenthümlich ist.

*) Die Griechen hatten nach den Tragikern auch kein Epos mehr.

Anmerkung. Man kann allerdings entgegenen daß der jambische Vers dem Englischen entnommen sei. Indessen ist die englische Sprache dem Deutschen sehr verwandt und wenn die Engländer diesen Vers zuerst gebraucht haben, liegt das nur daran daß sie früher dramatische Dichter hatten.

§. 33. Die Versfüße sind die kleinsten Gliederungen der gebundenen Sprache. Aus ihnen setzen sich dann die größeren Glieder zusammen, das sind zunächst die Verse. Es wird sich nun fragen: welche Gesetze walten bei der Bildung von Versen ob.

Hier sind es namentlich zwei Fragen, die beantwortet werden müssen.

Die erste ist: muß ein Vers gleichartige Versfüße enthalten oder können dieselben gemischt in einem Verse vorkommen.

Die Alten haben mannigfache Versfüße in einen Vers gemischt. Bei uns ist diese Mischung so mannigfaltig gar nicht möglich. Drei Versfüße lassen überhaupt keine mannigfaltige Mischung zu.

Allein die drei Versfüße lassen sich doch durch einander mischen. Nehmen wir z. B. den Anfang von Göthe's Faust:

Habe nun, ach Philosophie
Juristerei und Medicin
Durchaus studirt mit heißem Bemühn.

Das Schema dieser drei Verse ist

- - - | - - | - - | -
- - | - - | - - | - -
- - | - - | - - | - -

Im ersten Verse ist ein Daktylus und drei Trochäen.

Im zweiten vier Jamben.

Im dritten drei Jamben und ein Anapäst.

Die Mischung der Versfüße in dieser Art von Versen geschieht mit so großer Willkür, daß bei der hergebrachten Bezeichnung an ein regelmäßiges Schema nicht zu denken ist. Man hat es deshalb aufgegeben diese Verse in Versfüße einzutheilen, man rechnet sie nur nach den Arsen und Thefen.

Anmerkung. Arsis und Thesis haben eigentlich keine Pluralform, da wir ihrer aber bedürftig sind, nehmen wir uns die Freiheit sie zu bilden. Thesis kommt ohnehin schon vor. Warum wir den gebräuchlicheren Ausdruck Hebungen und Senkungen abichtlich vermeiden ist schon oben erwähnt.

Allein man kann dennoch diese Verse sehr gut in Versfüße eintheilen, sobald man das Gesetz festhält daß jeder Versfuß mit einer Arsis beginnt, daß demnach ein Jambus nur eine Arsis mit einer Vorschlagsylbe, mit

einem Auftakt ist. Thut man das z. B. bei obigen Versen, so bekommt man folgendes Schema.

$$\begin{array}{cccc|cccc|cccc|c} - & \sim & \sim & & - & \sim & & - & \sim & & - & & & - \\ \sim & | & - & \sim & | & - & \sim & | & - & \sim & | & - & & - \\ - & | & - & \sim & | & - & \sim & | & - & \sim & \sim & & & - \end{array}$$

Schematisirt man auf diese Art, so vereinfacht sich die Sache un-
gemein. Wir brauchen keinen Anapäst anzunehmen und keinen Jambus
und diese Mischung enthält nur Trochäen und Daktylen.

Das auf den ersten Blick erscheinende Durcheinander verschwindet
und macht einer leicht erkennbaren Ordnung Platz. Hält man dann
diese Art zu rechnen fest, so kann auch keine andere Mischung als Tro-
chäen mit Daktylen vorkommen.

Jamben mit Trochäen und Jamben mit Daktylen können nicht vor-
kommen, schon weil es nach dieser Art zu rechnen keine Jamben gibt.

Einen besondern Namen für diese Art von Versen hat man nicht.
Knittelvers bezeichnet etwas ganz anderes; er ist ein Vers, der entschieden
gar keinen Rhythmus hat, während hier der Rhythmus unverkennbar und
stark hervortritt. Nennen wir diese Verse gemischte, so möchte diese Be-
zeichnung passend sein im Gegensatz zu ungemischten Versen, die nur aus
gleichen Versfüßen bestehen.

Forschen wir nach dem Gesetz dieser Verse, so ist es einfach das:
Jeder Vers muß eine gleiche Anzahl von Arsen haben. Die Zahl der
Thesen ist willkürlich. Doch auch diese Willkür hat eine Grenze. Man
kann nicht füglich mehr als vier Thesen auf eine Arsis rechnen. Und
zwar müßten zwei von diesen als Auftakt gelten, zwei als Thesen, die
dann einen Daktylus bilden. So sagt Schiller z. B. im Taucher:

Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

Die Verse in diesem Gedicht haben regelmäßig vier Arsen, mit Aus-
nahme des zweiten jeder Strophe, der nur drei hat.

Wollen wir nun demgemäß obigen Vers mit einem Schema be-
zeichnen, so müßte das so geschehen

$$\sim \sim | - \sim \sim | - \sim \sim | - \sim | - \sim$$

Man sieht wie in diesen gemischten Vers eine feste Ordnung selbst
nach Versfüßen gerechnet zu bringen ist. Doch kommen auch Verse vor,
wo nach der Arsis drei leichte Sylben folgen. Z. B.

Bilde mir nicht ein was Rechts zu wissen,

Bilde mir nicht ein ich könne was lehren.

Man könnte nun diese Verse einfach trochäisch schematisiren.

— — | — — | — — | — — | — —
 — — | — — | — — | — — | — —

Allein wir hätten da fünf Arsen, während der ganze Abschnitt nur vier Arsen hat. Auch ist das Wort „nicht“ was in obigem Schema als Arsis steht viel zu leicht. Man wird also viel richtiger schematisiren.

— — — | — — | — — | — —
 — — — | — — | — — | — —

So hätten wir vier Arsen. Allerdings stünde dann im ersten Fuße ein erster Päon, eine schwere Sylbe mit drei leichten. Allein man muß das als einen Daktylus und die letzte leichte Sylbe als Auftakt des folgenden Trochäus rechnen.

Die Regelmäßigkeit dieses gemischten Verses besteht nun darin daß jeder Vers eine gleiche Anzahl von Arsen enthält. Sind Verse zu einer Strophe verbunden, so können diese allerdings eine ungleiche Zahl von Arsen haben, allein die Verse müssen sich einander in den Strophen entsprechen. So hat z. B. der Taucher von Schiller Strophen von sechs Versen. Diese haben alle vier Arsen, mit Ausnahme des zweiten, der durchgängig deren nur drei hat.

Diese Verse können, was kaum erwähnt zu werden braucht, trochäisch, jambisch oder auch anapästisch anfangen.

Faust, vielleicht das größte Gedicht, das wir besitzen, ist größtentheils in diesen gemischten Versen geschrieben.

Nur bindet sich der Dichter nicht an die gleiche Anzahl von Arsen. Er hat deren manchmal fünf, auch sechs, auch wieder ausnahmsweise nur drei. In einem längeren Gedichte, das nicht in Strophen abgetheilt ist, mag diese Freiheit gestattet sein, ja sie ist darin wol unvermeidlich. Allein ist ein Gedicht in Strophen abgetheilt, so muß die gleiche Anzahl der Arsen festgehalten werden.

Wesentlich für diese Art der gemischten Verse ist der Reim. Von diesem gleich weiter unten.

In diesen gemischten Versen wird nun das Wesen des deutschen Rhythmus recht klar. Hier ist von Messen der Sylben, von Länge und Kürze, von musikalischem Werth der Sylben untereinander nicht mehr die Rede. Hier entscheidet nur die Tonstärke, die auf die Stammsylben fällt und das Gesetz der Stellung der Sylben untereinander.

Man hat diese Verse roh und hart genannt. Man hat im Vergleich mit antiken Versen vom winterlichen Norden im Gegensatz zu dem

blumigen Süden gesprochen. Das kann nur von jemandem gesagt werden, der sein Ohr durch griechischen Rhythmus verwöhnt, wenn nicht verweichlicht hat, der nicht mehr versteht deutsch, sondern nur griechisch zu hören. Die griechischen Verse sind eben anders als die deutschen. Den Italienern, an Bellini und Rossini gewöhnt, klingt Beethoven auch hart. Ist er es darum? Allen diesen Stimmen muß man einfach die Autorität entgegensetzen. Das größte Werk der altdeutschen Literatur, die Nibelungen, sind in diesen gemischten Versen geschrieben. Das größte Werk der Neuzeit, Faust ist in diesen Versen geschrieben. Schiller hat in Wallensteins Lager, im Taucher u. s. w. diese Verse angewandt. Ja einer unserer zartesten Lyriker, Heine, hat viele seiner Gedichte in dieser Versart. Wenn die größten Dichter des deutschen Volkes, die unbestritten die schönsten ungemischten Verse geschrieben haben und damit bewiesen daß sie sie schreiben konnten, dennoch den gemischten Vers vielfach anwandten, so sind sie eine Autorität, gegen die es am Ende weiter keine Einwendung gibt.

Wer dann von winterlichem Norden und Härte dieser Verse spricht, dem müssen wir eben so gut seinen Geschmack lassen, wie der großen Anzahl von — Leuten, die von Donizetti entzückt sind und im Fidelio gähnen.

§. 34. Die zweite Frage würde sein: wie lang soll oder darf die zweite rhythmische Gliederung sein, mit andern Worten: wie viel Versfüße darf ein Vers enthalten? Diese Frage wird durch die Befähigung des Ohres entschieden wie viel Töne es als ein Ganzes, als eine Gliederung unwillkürlich, unbewußt, ohne zu zählen auffassen kann. D. h. mit andern Worten: ein Vers darf nicht länger sein, als daß ihn das Ohr als solchen aufzufassen vermag. Auch hier ist die Praxis der Theorie vorausgeeilt, d. h. die innere Nothwendigkeit hat die Dichter gelehrt die Verse von der rechten Länge zu machen.

Die größte angemessene Länge eines Verses scheint die von vier bis fünf Füßen zu sein. Das ergibt sich daraus daß alle Verse, die über die Länge von fünf Füßen hinausgehen, das Gesetz der Incision haben, durch welche der längere Vers wieder in kleinere, bestimmte, dem Ohre als solche faßliche Abschnitte getheilt wird.

Die Incision ist der gerade Gegensatz von der Cäsur.*)

Während die Cäsur gebietet die einzelnen Wörter der Art zu zer-

*) Beide Begriffe werden oft unrichtig genug verwechselt.
Venedix, Wesen des deutschen Rhythmus.

schneiden, daß sich die Wörter auf zwei Versfüße vertheilen, daß die Versfüße nicht mit den Wortfüßen zusammenfallen, daß also mit dem Versfuß nicht immer auch ein Wort abschließt, gebietet die Incision daß umgekehrt an bestimmter Stelle, also nach einer gewissen rhythmischen Gliederung ein Wort abschließen, zu Ende sei. Die Cäsar zerschneidet also die Wörter, die Incision den Vers oder einen Versfuß.

Als Beispiel der Incision führen wir den Hexameter der Griechen, den Alexandriner der Franzosen, die Nibelungenstrophe der Deutschen an.

Der Hexameter hat eine vorgeschriebene Incision entweder im dritten Fuße, z. B.

Welches Wunder begibt sich? || Wir stehen um trinkbare
Quellen.

Oder im zweiten und vierten Fuße z. B.:

Aufgethan || ist das weite Theater, || es stürze durch seine

Der Alexandriner hat die Incision immer nach dem dritten Fuße, z. B.

„Spring’ an, mein Wüstenroß || aus Alexandria!

Die Nibelungenstrophe hat die Incision immer nach den ersten drei Versen, z. B.

Uns ist in alten Mären || wundersviel gesait

Von Heleden lobebären || von großer Arebeit!

Wie man sieht theilen diese Incisionen die langen Verse immer in kleinere, dem Ohre leicht faßliche Gliederungen.

In allen Versen, die nicht mehr als fünf Füße haben, finden wir das Gesetz der Incision nicht. (Mit Ausnahme einiger antiken Verse.) Es geht daraus hervor daß fünf Versfüße das Maß sind, welches das Ohr mit Leichtigkeit erfaßt. Baut man Verse von sechs und mehr, von sieben, acht und neun Füßen, so wiederholt sich immer das Gesetz der Incision.

Es entsteht nun die Frage: wie erkennt man einen Vers als einen Abschnitt, als eine Gliederung der fortlaufenden rhythmischen Rede. In den Versfüßen ist es die Arsis, die uns dieselben als ein Ganzes erkennen läßt. Wir hören von Fuß zu Fuß, von einer Arsis zur andern. Für den Vers muß es nun auch etwas Abschneidendes geben, das uns die Begrenzung des Verses anzeigt.

Das ist in den neueren Sprachen vornehmlich der Reim. Der Reim wirkt allerdings durch die Wiederkehr desselben Klanges als Wohl-

laut, er vermag auch zuweilen einen besondern Ausdruck hervorzubringen, allein seine Hauptwirkung liegt darin, daß er einen Vers als solchen begrenzt.

Indem wir von Reim zu Reim hören, tritt uns jeder Vers als eine rhythmische Gliederung in das Ohr, durch den Reim vernehmen wir vornehmlich den Vers.

Die Alten haben nun den Reim nicht angewandt und auch wir haben reimlose Verse. Hat denn nun der Reim wirklich Wichtigkeit für den Versbau?

Es hat Stimmen genug bei uns gegeben, die das entschieden leugneten, die den Reim verwarfen, weil ihn die Alten nicht kannten, die den Reim für unmännlich, für Spielerei erklärten.

Seltene Hartnäckigkeit, die die Alten in allen Dingen als Muster erklärte. Die Alten kannten auch unsere Musik nicht, sollen wir deshalb Mozart, Haydn, Beethoven für überflüssig erklären? Mit solchem Vorurtheil ist schwer zu streiten. Zum Glück läßt sich nachweisen daß der Reim für die Alten überflüssig, daß er für sie kein Bedürfnis war, und daß sie ihn deshalb nicht anwandten.

Wir haben ja schon deutlich genug nachgewiesen daß in den Versen der Alten durchaus musikalischer, in unsern Versen sprachlicher Rhythmus herrscht.

Wie nun in der Musik sich ein musikalischer Gedanke als Gliederung schon im Rhythmus kund gibt, so auch der Vers bei den Alten.

Der Vers bei den Alten war gewissermaßen ein rhythmisch-musikalischer Gedanke, der mit dem halbgesungenen Vortrag, als solcher in das Ohr fiel und eben solchen Abschluß hatte, wie ein wirklicher musikalischer Gedanke.

Das ist bei unserem gesprochenen Vortrag nicht möglich. Wir müssen für unsere Verse einen bestimmteren in das Ohr fallenden Abschnitt haben.

Es ist nun beim Reim nicht allein der Gleichklang, der in's Ohr fällt. Der Reim erfordert, ist er männlich, eine schwere Sylbe, ist er weiblich, ein gut betontes Begriffswort. Schon dieser gute Ton am Ende eines Verses gibt einen guten Abschluß. Der Gleichklang des Reimes macht diesen Abschluß vollkommen unverkennbar.

Bei allen gemischten Versen ist daher der Reim nahezu unentbehrlich.

Wenn nun der Versfuß die kleinste, der Vers die größere Gliederung

eines in gebundener Sprache geschriebenen Gedichtes ist, so gibt es noch eine größere Gliederung, d. i. die Strophe*) welche ihrerseits aus einzelnen Versen besteht.

Auch für die Verse einer deutschen Strophe, (d. h. einer solchen, die nicht Nachbildung von antiken ist) ist der Reim fast nothwendiges Mittel sowol die einzelnen Verse als solche abzuschließen, wie auch die Strophe als eine größere Gliederung erkennen zu lassen.

Wir haben nun auch reimlose deutsche Verse. Dieselben kommen namentlich im Drama vor. Am Gebräuchlichsten ist hier der Vers von fünf jambischen Füßen. Es wird nun nicht leicht jemand im Stande sein beim Vortrag solcher Gedichte das Ende der Verse immer zu erkennen, man müßte denn von Anfang an die Versfüße förmlich gezählt haben. In solchen Gedichten erkennt man den wohlthuenden, angenehmen Rhythmus, allein den Vers als Einzelnes herauszuhören ist man nicht leicht im Stande. Auch wird niemand leicht bemerken können wenn einmal ein sechsfüßiger oder vierfüßiger Vers mit unterläuft.

Die zweite Gattung reimloser Verse ist trochäische. Dieser Rhythmus fällt darum stark in's Ohr, weil, so oft ein Vers mit männlichem Ausgang endet, dessen schwere Sylbe mit der schweren Anfangssylbe des folgenden Verses zusammenstößt. Aus diesem Grunde ist auch der trochäische Rhythmus dem Deutschen nicht so angemessen wie der jambische, bei welchem dieses Zusammenstoßen nicht statt findet. Man hat deshalb den trochäischen Vers für das Drama ziemlich wieder aufgegeben. Am gewöhnlichsten nahm man Verse von vier Trochäen, den nationalen Vers der Spanier nachahmend. In diesem Rhythmus kann man den Vers als solchen leichter unterscheiden, weil das Zusammenstoßen der schweren Sylben häufiger vorkommt und weil sich nach vier Füßen fast immer eine Incision findet.

Schreibt man solche vierfüßige Verse in fünffüßige um, so kann man ebenfalls den einzelnen Vers nicht leicht mehr unterscheiden.

Es geht auch daraus hervor daß ein Rhythmus von vier bis fünf Füßen das Maß sei, welches das Ohr angenehm füllt, während ein größeres Maß den Reim als Abschnitt nöthig hat, damit der Vers als einzelne Gliederung erkannt werde.**)

*) Das alte deutsche Wort „Gefäß“ ist leider von dem Fremdworte verdrängt worden.

**) Es hängt das mit dem Umstande zusammen wie groß eine Pause zwischen

Uebrigens ist auch bei größeren, nicht in Strophen abgetheilten Gedichten, auch im Drama der Reim mit Glück angewandt worden.

Es liegt nicht im Zwecke dieser Blätter die verschiedenen Versarten zu besprechen, welche aus der mannigfachen Zusammenstellung von einzelnen Versen zu Strophen, aus der kunstreichen Verschlingung von Reimen, aus dem Bau der einzelnen Verse zu je zwei, drei, vier oder mehr Füßen entstehen. Die Mannigfaltigkeit in dieser Beziehung ist groß. Unser Zweck beschränkt sich darauf das Wesen des Rhythmus, nicht seine Anwendung zu untersuchen.

Wir wären damit eigentlich am Ende unserer Untersuchungen, wenn wir nicht noch die Nachahmung antiker Versmaße zu besprechen hätten, in denen wir entschieden eine Nichtachtung, ja eine Mißhandlung des deutschen Rhythmus finden müssen. Indem wir dieß zu beweisen streben, untersuchen wir den deutschen Rhythmus von einer andern Seite. Indem wir nachzuweisen streben daß dieß oder jenes gegen den deutschen Rhythmus ist, denken wir diesen erst recht in's Licht zu setzen.

Die Versarten, deren Nachbildung am häufigsten vorkommt, sind namentlich das elegische Versmaß, verschiedene Ddenmaße und die Anapäst.

§. 35. Wir beginnen mit dem elegischen Versmaße. — Viele Jahrzehnte hindurch wollte man um jeden Preis deutsche Hexameter und Pentameter machen. Wenige Dichter der klassischen Periode bis auf unsere neueste Zeit herab haben sich nicht in diesem Versmaß versucht. Der Hexameter galt für das natürliche, allein berechnigte Versmaß für Epos und Idylle, das Distichon wurde für das Epigramm angewendet, das elegische Versmaß für Episteln und didaktische Gedichte. Dennoch klagen alle diese Dichter über die Unfügbarkeit der deutschen Sprache für dieses Versmaß. Seltsam! Die meisten dieser Dichter wenden mit Lust und Leichtigkeit den jambischen und trochäischen Rhythmus an ohne jemals die Sprache ungefüg zu finden, alle aber fühlten ihr Sprachgefühl durch den Hexameter verletzt, — denn warum hätten sie sonst über die Schwierigkeiten geklagt?

Dennoch mußten Hexameter um jeden Preis gemacht werden. Man erkannte klar daß der Hexameter schon im Lateinischen, das doch dem Griechischen in vieler Beziehung verwandter war, als unsere Sprache,

auf einanderfolgenden Tönen sein dürfe, damit das Ohr noch unwillkürlich in diesen Tönen Gleichmaß höre. S. §. 3.

das sich dem Griechischen in seiner Versbildung nachahmend anschließt, schon bei weitem den Fluß, den rhythmischen Reiz nicht hat, den er in der griechischen Sprache besitzt, aber unserer Sprache, die einen ganz andern Entwicklungsgang, die ganz andere Gesetze der Wortfügung und des Rhythmus hat, sollte und mußte der Hexameter aufgezwängt werden.

Die Dichter fühlten wie unbehaglich sich das Deutsche in den Fesseln des Hexameters bewegte, — aber niemandem fiel es ein die Fesseln wegzwerfen und der Sprache ihren natürlichen freien Lauf zu lassen.

Doch mit so allgemeinen Ausprüchen ist es nicht abgethan, wir werden die Ungehörigkeit des Hexameters im Einzelnen nachweisen müssen. Was wir dabei von diesem sagen gilt im Allgemeinen vom Pentameter mit.

Der Hexameter besteht aus Spondeen und Daktylen. Wenn aber nachgewiesen ist daß der Rhythmus der deutschen Sprache hauptsächlich jambisch, in zweiter Reihe trochäisch ist, daß der ganze Bau der Sprache fast unwillkürlich vermöge der vielen eingestreuten Artikel und Personalpronomina zu diesem Rhythmus hintreibt, und wir finden hier einen Vers, der diesen Rhythmus nicht hat, so sollte das schon genügen um diesen Vers als undeutsch hinzustellen. Doch gehen wir genauer darauf ein.

Der Hexameter ist eigentlich ein daktylischer Vers. Statt des Daktylus kann aber ein Spondeus angewandt werden. Das kann nicht bloß, es soll und muß sogar geschehen, die Abwechslung von Daktylen mit Spondeen gibt eben dem griechischen Hexameter seinen rhythmischen Reiz.

Betrachten wir zunächst den Spondeus, so wissen wir daß die Sprache einen solchen nicht bildet, daß sie überhaupt eine Abneigung gegen das Zusammenstoßen von zwei schweren Sylben hat.

Trotzdem wollte man Spondeen erzwingen und brauchte verschiedene Hülfsmittel.

1) Man nahm die etwas schweren Trochäen, die sich durch Zusammenfügung von Begriffswörtern bilden, für Spondeen. Brauchte man diese als Wortfuß, so entstand kein reiner Spondeus. Beispiele mögen entscheiden.

Wir nehmen dieselben zunächst aus Voß, dem eifrigsten Verfechter des Hexameters, der fast sein ganzes Leben an dessen Ausbildung gesetzt hat und auch theoretisch für denselben zu wirken suchte.

Daß ihr den Mergreis | dort und die Wohnungen schauet des Vaters. —
 Haltet die Nacht auf dem Markte die Kriegsmacht, | thürmende Mauern —
 Jezo empfahet Nachtkost durch das Kriegsheer | Häufen bei Häufen. —
 Kunstwerk | fehlte daran u. s. w.

Gastrechts | schöne Bewirthung —

Hüllte den Leibrock | um —

Zwietracht | tobt und Tumult —

Brachfeld | locker und fruchtbar —

Handvoll | Aehren an Handvoll —

Schwermuth | tiefere Wolke —

In allen diesen Beispielen ist der sogenannte Spondeus nichts als schwerfälliger Trochäus. Doch sind diese Art von Spondeen von allen die besten.

2) Die oben erwähnten Wörter, welche den Hauptton auf der zweiten Sylbe haben (S. §. 21.) werden gleichfalls als *st e i g e n d e* Spondeen gebraucht. Sie sind nicht häufig in der Sprache, deshalb möge ein Beispiel genügen um zu zeigen wie dieser Gebrauch *g e g e n* den Rhythmus ist.

Wieder begann dagegen die windschnell eilende Iris.

Der Rhythmus dieses Wortes ist ~ -, nicht aber - -.

3) Man bringt Spondeen hervor, indem man zwei Wörter mit schweren Sylben aufeinanderstoßen läßt. Die Wortfügung der Sprache gibt sich dazu gar nicht leicht her, da sie immer die leichten Artikel und Personalpronomina zwischen die schweren Sylben bringt. Indessen gelingt es doch zuweilen.

Diese besuchte uns jecho im Haus hier; | d'rum ja gebührt mir. —

Aus fünf Schichten gedrängt war der Schild selbst | oben darauf dann. —

Jüngling' im Tanz auch | drehen behende sich. —

Jene Stadt umfaßten mit Krieg zwei | Heere. —

Jener entseelt durch die Schlacht fort | zog an den Füßen. —

Reich' antretend ein Mann, drauf | wandren —

Schuf ihm auch dann den Helm last | voll. —

Als nun jedes Geräth voll | bracht. —

Theils sind diese Art von Spondeen nur schwerfällige Trochäen, theils aber prallen die schweren Sylben derart auf einander, daß jeder Unbefangene sein Sprachgefühl verletzt fühlen muß.

4) Die häufigsten Spondeen aber sind auf die fehlerhafteste Art gebildet.

Oben ist erwähnt worden daß der Spondeus seine Arsis auf der ersten Sylbe haben müsse und daß die zweite Sylbe eine Thesis sei, natürlich von langer Sylbe. Man nimmt nun zusammengesetzte Wörter, die den Hauptton auf dem ersten Worte haben und setzt dieses erste Wort in die Thesis eines ersten, die zweite schwächere Sylbe in die Arsis eines folgenden Spondeus. Wenn man Hexameter nach einander liest, und im Takt und Tonfall derselben befangen ist, wird man förmlich gezwungen diese zweite Sylbe in der Arsis stark zu betonen.

Allein das ist die größte Verletzung des deutschen Rhythmus, die es geben kann.

In „Kaufmann“ hat die erste Sylbe den Hauptton, sie ist also dadurch urschwer, während die zweite eben dadurch leichter wird. Sagt man aber: Komm Kauf | mann, so setzt man die schwere Sylbe in die Thesis, die leichtere in die Arsis, man dreht also die Betonung geradezu um, man betont nicht mehr: Kaufmann, sondern Kaufmann! Diese schlechteste, verwerflichste Art der Spondeenbildung ist leider die beliebteste bei den Verfessigern von Hexametern, denn sie kommt am häufigsten vor. Hier sind Beispiele:

Wo in des Meers Ab | gründen sie saß. —

Nereiden des Meers Ab | gründe bewohnten —

Weh mir armen, o mir un | glücklich! —

Und laut | weinend umschlang —

Und sie begann weh | klagend —

Schmachtend nach dir un | würdige Thaten erbitten —

Aber Thesis d'rauf ant | wortete —

Des Fluch̄s Ab | wehrer zu werden —
 Nun, da ich nie heim | kehre —
 Der Erd' un | nütze Belastung —
 Bald in der Männerbrust auf | wächst —
 Meinem Sohn zu verleihn hell | strahlende Waffen —
 Mit graun | vollem Geschrei —
 Dieß mit Macht ab | wehrend —
 Wie hoch | wallenden Rauch. —
 Brennen empor Reiß | bunde! —
 Des Streits Ab | wehrer herannah. —
 Der Gluth rast | lose Gewalt dort —
 Von Zeus blau | äugiger Tochter —
 Kehrtun jetzt un | willig —
 Dieser begann wohl | meinend —
 Geht zum Verkauf Klein | ode —
 Jetzt empfahst Nacht | kost —
 Ob er ihn wo auß | forsche —
 Also schwer auf | seufzend —
 Auch mich Heim | kehrenden wieder —
 Soll weh | klagen um dich —
 Silend ein groß drei | füßig Geschirr —
 Mit neun | jähriger Salb' —
 Denn Drei | füße bereitet' er *) —
 Diese sah vor | wandelnd —

*) Hier ist das Mißverhältniß recht auffällig, denn nach dieser Scansion heißt es drei Füße, aber nicht Dreifüße.

Ohrengelent, Haar | nadeln und Kettlein. —
 Während ich selbst weg | räume. —
 Den Gram auf | häufte Kronion —
 Sehr un | willig, aus Zwang —
 Dem | bald hin | welkenden Sohne —
 Ganz aus | schmückend mit Kunst —
 Bilder' er viel Kunst | reiches —
 Voll war die ein' hoch | zeitlicher Feste —
 Doch He | rolbe bezähmten die Schreienden —
 Und in die Hände den Stab dumpf | rufender Herolde —
 Und un | würdige Kinder. —
 Weit umher vor | strahlend —
 Von | zween Feld | hirten begleitet —
 Und weiß | wolligen Schaaf —
 Und sang un | muthig von Linos —
 Von | neun schnell | füßigen Hunden begleitet —
 Im an | muthigen Thal. —
 Zween Haupt | tummeler tanzten im Kreise. —

Heißt diese Scansion nicht geradezu die Sprache mißhandeln? Und diese Beispiele sind nicht mühsam zusammengesucht, alle bisher angeführten finden sich im achtzehnten Gesang von Voss' Iliade.

Wir glauben mehr als genug, fast zum Ueberdruß nachgewiesen zu haben daß es keinen Spondeus im Deutschen gibt. Wir glauben auch keineswegs damit eine neue Entdeckung gemacht zu haben. Wenn die Dichter der Hexameter auch die oben angeführten schlechten Spondeen wirklich für gute hielten, so sahen sie doch ein daß selbst mit aller Gewaltigkeit unserer armen Muttersprache nur wenig Wortfügungen abzuquälen waren, die einem Spondeus ähnlich sehen. Man hätte denken sollen daß dieser Umstand sie vom Hexameter abgebracht hätte. Be-

wahre! Man klagte über den Mangel an Spondeen, man hielt der armen deutschen Sprache wie einem Schulbuben die alten Sprachen als Muster vor und schmolte mit ihr. Aber Hexameter mußten gemacht werden. Man fügte sich seufzend in die Armuth an Spondeen und erlaubte sich für dieselben — Trochäen zu nehmen.

Ist das nicht eigentlich noch verkehrter?

Der Hexameter ist ein Vers von streng musikalischer Messung. Bei den Griechen gelten zwei Kürzen gleich einer Länge, also $\text{♩} \text{♩} = \text{♩}$

Ein griechischer oder lateinischer Hexameter also ist ein Vers von sechs gleichen Takten.

Ἦμος δ' ηριγενεία φανη ροδοδάκτυλος Ἥως.

---|---|---|---|---|---

In Noten:



Oder lateinisch:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt.

---|---|---|---|---|---



Dieses streng musikalische Maß ist das Wesen des Hexameters, seine Schönheit. Nimmt man das weg, so hat man keinen Hexameter mehr.

Als die dämmernde Gös mit Rosensingern emporstieg.

---|---|---|---|---|---

In Noten heißt das



Also ein Takt von drei Achteln, zwei von vier Achteln, einer von drei, einer von vier, einer von drei.

Von musikalischem Maß, von musikalischem Takt ist hier keine Rede mehr — also auch, gerade herausgesagt, von keinem Hexameter.

In der That, wer an die Hexameter durch die Gedichte der Griechen und Römer gewöhnt ist, dem ist der Trochäus im deutschen Hexameter nahezu unerträglich.

Anmerkung. Es wird hier am Orte sein einen Irrthum zu besprechen, den diese Dichter des Hexameters fest hielten. Sie tragen das musikalische Maß der alten Sprachen in gutem Glauben auf die deutsche Sprache über. Deshalb galt ihnen der Hexameter für ein gerades Maß, für $\frac{2}{4}$ Takt. Deshalb galt ihnen das jambische

und trochäische Versmaß für ungeraden Takt, denn sie rechneten $\text{—} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} = \frac{3}{8}$;
 $\text{—} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} = \frac{3}{8}$. Sie rechneten $\text{—} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} = \frac{2}{4}$; $\text{—} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} = \frac{2}{4}$.

Das ist in der Musik und im musikalischen Rhythmus der alten Sprachen vollkommen richtig, in dem sprachlichen Rhythmus der deutschen Sprache aber eben so vollkommen falsch. Der Jambus und Trochäus sind nicht drei Achtel, sondern eine schwere und eine leichte Sylbe also = zwei Tönen, der Daktylus sind nicht zwei Viertel, sondern eine schwere und zwei leichte Sylben also = drei Tönen. Demnach ist jambischer und trochäischer Rhythmus im Deutschen gerader Takt, daktylischer aber Tripeltakt. Wäre es anders, wäre im Deutschen die Syblenmessung musikalisch wie im Griechischen, so müßte sich der Musiker, der ein Lied componirt, daran gebunden fühlen. Er müßte jambische und trochäische Lieder im Tripeltakt, daktylischen Rhythmus im geraden Takt componiren. Allein das ist nicht der Fall, sondern genau das Gegentheil. Bei den meisten Liedern, die jambischen oder trochäischen Rhythmus haben, wird man geraden Takt ($\frac{2}{4}$ und $\frac{1}{4}$ Takt) finden, während gerade der daktylische Rhythmus sehr häufig Tripeltakt hervorruft. Man versuche zu taktiren wie bei einem Musikstück und man wird bei trochäischem Rhythmus nie anders als eins, zwei, bei daktylischem Rhythmus nie anders, als eins, zwei drei zählen können. Es ist auch gar nicht anders möglich. Wir hören in unserem Rhythmus nicht die Tondauer, sondern die Tonstärke. Wir hören also zwei oder drei Töne in unseren Versfüßen, und nicht anders, und zwei ist gerade und drei ungerade. Demnach ist trochäischer Rhythmus gerader Takt, daktylischer ungerader. Es ist übrigens selbst in der Musik im Grunde eben so. Der Musiker führt seine Rhythmen immer auf zwei oder drei Töne zurück. Er kann nun diese Töne dehnen, ihm ist also

= $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} = \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}}$. Allein er kann sie auch noch zersplittern, und so ist ihm $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}}$

= $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}}$. Da wir den Ton

nicht zersplittern können, so können wir ihn auch nicht dehnen, also bleibt uns in der Sprache nur immer der einzelne Ton. Auch in der Musik ist es in anderer Art so. Man kann das Tempo beschleunigen oder zurückhalten, die Tondauer vermehren oder vermindern. Wie dann? Werden drei Achtel in langsamem Tempo vier oder fünf Achtel oder in rascherem zwei Achtel? Nein, sie bleiben immer drei Töne — und die Tonstärke des guten Takttheils regelt hier den Takt, wo die Tondauer nicht ausreicht. Just so in der Sprache.

An diesem Grundirrtum krankt die ganze Wopfsche Prosodie, aus diesem Grundirrtum gehen auch die seltsamen Ansichten über den Charakter der einzelnen Versfüße hervor.

Zwar versuchte man auch im Trochäus noch das musikalische Maß zu retten. Wopß wollte in recht schweren Sylben beim Trochäus drei Achtel finden, so daß doch mit dem vierten Achtel der Thesis vier Achtel, also gleicher Takt heraus käme. Wopß übersah dabei nur daß wenn man wirklich recht schwere arsische Sylben zu drei Achteln rechnen

wollte, man das auch bei solchen thun muß, die als Arßiß eines Daktylus stehen. Dann würden aber bei einem Daktylus fünf Achtel herauskommen und der gerade Takt wäre wieder gestört. Man sieht aus diesem Beispiele wohin es führt, wenn man den Rhythmus der Sprache nicht ablauscht, sondern ihr einen aufdringen will. Dieß Verfahren mahnt an das Wort Bausens im Egmont: „Kann man nichts heraus verhören, so verhört man hinein.“

Wie wenig richtig man das Deutsche hören wollte mag nun auch die Freiheit beweisen, die man sich mit den Trochäen nahm. In demselben Buche der Iliade, aus dem obige Beispiele entnommen sind, hat Voß folgende Versfüße.

Daß weil | ich noch | lebte —
 Wie mein | eigenes | Haupt —
 Und wie | viel Nereiden —
 Dort war | Glaube —
 Nun muß | dir auch die Seel' unendlicher —
 Denn nach | Hektor —
 Denn ich | komm' in der Früh! —
 Doch nur | so an den | Graben —
 Ob vor | dir erschrocken —
 Ihn noch | jüngst ent | sandt' er —
 Hier im | Feld an den Schiffen —
 Doch nun | ist sie geschwunden —
 Als ich | Trost im Palast —
 Doch nun | ich, o Pa | troklus —
 Kann ja | doch wol etwas —
 Wie denn! | Ich die stolz der Göttinnen erste —
 Salbt ich | nicht den | Troern. —
 Ihn dort | fand sie im Schweiß —
 Laut nun | rief sie und | sprach zum | kunstberühmten —
 Traun ja, | so ist —
 Ihr nun | faßt er die Hand und redete —
 Kann ich | nur es gewähren —
 Die so | viel im Herzen. U. s. w. —

Ob Voß diese Versfüße als Spondeen angesehen wissen will mag unentschieden bleiben, denn sie sind nicht einmal leidliche Trochäen. Er setzt hier fast immer leichte Verhältnißwörter zusammen. Diese heben einander, und so kommt es daß einzelne arßisch werden. Aber sie wer-

den es nur nothdürftig, sie vertreten nur eine schwere Sylbe. Selten angewandt mag es dem Dichter erlaubt sein so schwache Versfüße zu bilden. Wenn es aber so häufig geschieht, wie die obigen Beispiele beweisen, die wenigen Seiten entnommen sind, so kann man das für keinen guten Versbau gelten lassen. Hierbei ist nun noch obendrein die Eigenschaft des Auftaktes gemißbraucht. Wir sahen daß zu Anfang der Verse eine schwere Sylbe als leichte gelten könne. Umgekehrt mißbraucht Voss diese Eigenschaft des Auftaktes dahin leichte Sylben für schwere zu setzen. Bei vielen dieser Beispiele, lauter Anfänge von Hexametern, gibt es keinen andern Grund diese Sylben schwer oder lang zu sprechen, als daß es dem Dichter beliebt hat sie dahin zu stellen, wo eine schwere Sylbe sein soll. Viele von diesen Beispielen kann man eben so richtig, vielleicht richtiger jambisch sprechen.

Voss scandirt: Und wie | viel Nere | iden.

Man kann aber auch scandiren: Und wie | viel Ne | reiden.

Voss scandirt: Nun muß | dir auch die | Seel'.

Es geht umgekehrt auch: Nun muß | dir auch | die Seel'.

Voss scandirt: Denn ich | komm' in | der Früh'.

Es geht auch so: Denn ich | komm' in | der Früh'.

Voss scandirt: Doch nur | so an den | Graben.

Es geht auch so: Doch nur | so an | den Graben.

Voss scandirt: Doch nun | ist sie ge | schwunden.

Es geht auch so: Doch nun | ist sie | geschwunden.

Voss scandirt: Kann ja | doch wol et | was.

Es geht auch so: Kann ja | doch wol | etwas.

Voss scandirt: Kann ich | nur es | gewähren.

Es geht auch so: Kann ich | nur es | gewäh | ren.

Und alle diese Beispiele stehen auf wenig Seiten. Niemand wird doch behaupten daß das gute Verse sind, die man eben so gut im gerade

umgekehrten Rhythmus sprechen kann. Und doch hat Voss mit der größten Sorgfalt jahrelang an diesen Versen gefeilt!

Alein Voss fand schon früher Gegner. Man fühlte daß mit der Quantität in der deutschen Prosodie nicht durchzukommen war. Aber den Hexameter, der auf der Quantität allein beruht, ließ man doch nicht fahren. Man sprach von einer accentirenden Prosodie und machte accentirende Hexameter.

Sehen wir uns diese Hexameter bei unsern größten Dichtern an. Es ist wahr, Göthe und Schiller haben nicht so nach Spondeen gehascht, sie haben sich mit dem Trochäus begnügt. Wir stoßen aber leider namentlich bei Göthe auf die schwächlichen Trochäen, die wir eben bei Voss fanden.

Wir schlagen Hermann und Dorothea auf. Gleich im zweiten Gesang finden wir dicht hintereinander diese schwächlichen Anfänge aus einsylbigen Wörtern:

Doch der Vater fuhr auf und sprach die zornigen Worte:
 Wenig Freude erleb ich an dir, ich sagt' es doch immer —
 Als du zu Pferden nur und Lust nur bezeugtest zum Acker;
 Was ein Knecht schon verrichtet des wohlbegüterten Mannes
 Thust du; indessen muß der Vater des Sohnes entbehren,
 Der ihm zur Ehre doch auch vor andern Bürgern sich zeigte.
 Und so täuschte mich früh mit leerer Hoffnung die Mutter,
 Wenn in der Schule das Lesen und Schreiben dir niemals
 Wie den andern gelang.

Das sind neun Verse hinter einander mit dieser gewaltsamen Scansion, die man eben so gut umbrehen kann.

Göthe scandirt: Als du zu | Pferden | nur und | Lust nur.

Es geht auch so: Als du | zu Pferd | en nur | und Lust | nur.

Göthe scandirt: Der ihm zur | Ehre doch auch | .

Es geht auch so: Der ihm | zur Eh | re doch auch.

Göthe scandirt: Wenn in der | Schule.

Es geht auch so: Wenn in | der Schu | le.

Es sind wahrlich keine Beispiele mehr nöthig.

Schillers bekanntes Distichon :

„Im Hexameter steigt des Springquells flüchtige Säule
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab“

fängt mit zwei leichten Sylben, also anapästisch an. „Im Hexameter, im Pentameter“ hat durchaus dieser Rhythmus $\sim\sim-|\sim\sim$ und soll doch diesen haben $--|\sim\sim$.

Doch Schiller und Göthe werden viel wegen ihrer Hexameter getadelt, namentlich letzterer, denn der erste hat wenig in diesem Versmaß geliefert. Man warf ihnen Nachlässigkeit im Versbau vor. Wohl, nehmen wir einen andern Dichter. Platen hat den unbefristeten Ruhm des sorgfältigsten Versbauers. Sehen wir uns bei ihm dieses Versmaß an. Wir finden bei ihm zunächst jene gewaltsamen Spondeen, wo die betonte Sylbe in der Thesis, die leichtere in der Arsis steht, im Uebermaß. Da Platen keine längeren Gedichte in diesem Versmaß gemacht hat, müssen wir aus den zerstreuten kleineren suchen.

Gef. Werke, Bd. 1. 272.

Am dief | seitigen Strand ließ er die Hälfte zurück. —

Liebe, du schienst mir einst lang | wärmende Sonne des Mittags. —

Flüchtig verhält ihr Distichen wohl lieb | losen Gemüthern. —

©. 273.

Lieben! Ihr fragt mich was un | glücklicher Liebe Gewinn sei! —

©. 285.

Laßt uns ledig und öffnet sogleich Rüst | kammern und Wandtschrank. —

©. 286.

Zieht nicht Rosen auch ihr frisch | blühende Flechten zu winden! —

Bd. II, ©. 288.

Wunder und doch Wahrheit, Ehr | furcht vor dem Göttlichen lern' er. —

Bd. II, ©. 277.

Noch sich verliebt furcht | bar schnell. —

©. 278.

Ecken; allein Schönheit | feiert unsterblichen Sieg. —

©. 290.

Aber des Trieb's Allmacht || rettet das große Talent —

©. 281.

Zeig' er sich | ihm schreck | haft || als ein gewaltiger Leu. —

©. 284.

Unter das | Joch schulb | los || Dank dem bewußten Congress. —

©. 286.

Konnten wir | kein Ob | doch bieten dem Pfarrer des Orts. —

§. 287.

Wissend wie | sehr Frei | heit || jeglichem Dichter behagt.

§. 289.

Bleiben der | Stolz Deutsch | lands, || bleiben die Perle der Kunst.

§. 291.

Es | folgt Nach | ruhm || bloß der herkulischen That.

In den letzten Beispielen, die Pentameter sind, tritt das Sprachwidrige dieses erzwungenen Rhythmus recht in's Licht. Welches Ohr verlegt nicht dieses Anprallen der schweren Sylben!

Doch auch jene schwächlichen Trochäen finden wir bei Platen häufig genug. Nur einige Beispiele mögen beweisen.

Platen scandirt: als mir die | Sehnsucht | ganz;

Es geht auch so: als mir | die Seh'n | sucht ganz;

Platen scandirt: doch zu ver | rathen das | Herz;

Es geht auch so: doch zu verrathen das Herz;

Platen scandirt: steh' ich zur | Seite dir.

Es geht auch so: steh' ich | zur Sei | te dir.

Platen scandirt: wenn ich ge—scheiden.

Es geht auch so: wenn ich | geschie | den.

Platen scandirt: wenn du des | Tags zwei.

Es geht auch so: wenn du | des Tags | zwei.

Platen scandirt: und nun | habt ihr uns | hier.

Es geht auch so: und nun | habt ihr | uns hier.

Platen scandirt: daß ihr uns | dorthin | pflanzt.

Es geht auch so: daß ihr | uns dort | hin pflanzt.

Verse, die man willkürlich trochäisch oder jambisch sprechen kann sind nie und nimmer Verse. Und alle die angeführten Beispiele enthalten entweder die größten Verfündigungen am deutschen Rhythmus oder eine Willkür, die bis zur Vernachlässigung geht.

Anmerkung. Wenn wir uns diese sogenannten deutschen Hexameter genauer ansehen, finden wir im Grunde etwas sehr Bekanntes, nemlich den gemischten Vers, *Benedix.* Wesen des deutschen Rhythmus.

den wir oben, §. 32 besprachen. Jener Vers war ja ebenfalls eine Mischung von Daktylen und Trochäen. Man könnte uns demnach fragen warum wir so gegen den Hexameter eiferten, da wir doch den gemischten Vers, der dasselbe sei, echt deutsch fanden. Ja wenn es so wäre! Es besteht hier ein bedeutender Unterschied. Das Wesen des gemischten Verses besteht in seiner Ungebundenheit. Er kann trochäisch, jambisch, ja auch einmal anapästisch anfangen, er kann männlich oder weiblich schließen, er kümmert sich nicht darum wo seine Thesen hinkommen, wenn er nur seine richtige Anzahl Arsen hat, endlich erfreut er unser Ohr mit dem lieblichen Spiele des Reims. Diese Ungebundenheit hat der deutsche Hexameter durchaus nicht; er muß trochäisch anfangen, muß weiblich endigen, muß seine bestimmten Inflexionen haben, der Reim ist ihm verwehrt. So gleicht der deutsche gemischte Vers dem Baume im Walde, der frei und frühlich seine Zweige entfaltet, wie Licht und Luft es ihm gestatten, während der Hexameter dem Larus gleicht, der in bestimmte Form geschnitten zuletzt einem Baume gar nicht mehr ähnlich steht.

Wenn nun nachgewiesen ist daß die Anwendung von Spondeen im Deutschen nicht möglich ist, so fragt sich ob der andere, und zwar hauptsächlichste Versfuß des Hexameters der Sprache sehr angemessen ist.

Wir haben verschiedene Daktylen in der Sprache.

- 1) Die Beugformen der Verba und Adjectiva, z. B. tödtete, lächelte, schlimmere, leichteste. Diese Formen haben sämmtlich in ihren letzten Sylben die schlechtbetonten, "e", und gehören nicht zu den klangvollsten Wörtern unserer Sprache.
- 2) Es gibt Daktylen, die durch Zusammensetzung entstehen. Diese nähern sich entweder dem Bacchius $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$, wie „Sturmwinde, Brandopfer“, oder dem Amphimacer $\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$, wie „wundersam, Bitterkeit, Ritterschaft, Heidenthum.“ In der ersten Art ist die mittlere, in der zweiten die letzte Sylbe zu schwer für einen guten Daktylus. Obschon nun diese Wörter nur daktylisch gebraucht werden können, so sind sie doch keine guten Daktylen.
- 3) Es entstehen Daktylen aus mehreren Wörtern,
 - a) namentlich wenn ein Wort mit leichter Sylbe ausgeht und ein folgendes mit einer Vorsylbe anfängt. Z. B. Mächte Geräusch, hatten Verstand. Diese Daktylen haben wieder die beiden klanglosen Formsyllben;
 - b) andere Daktylen entstehen durch das Zusammentreten von einsylbigen Wörtern. „Ging in den Thurm, kam vor das Haus ---“. Wenn dieß nun auch die besten Daktylen der Sprache sind, so haben sie den Uebelstand daß sie sehr leicht die feinen rhythmischen

Unterschiede verwischen, von denen mehrfach die Rede war. Auch wird der Dichter leicht verleitet wie oben schwächliche Trochäen, so schwächliche Daktylen zu bauen.

Es scheint ja in der Sprache zu liegen daß die Arsis eines Daktylus ganz schwer sein müsse, um die beiden folgenden Sylben zu drücken, während zur Arsis eines Trochäus sich leichter eine schwankende Sylbe erhebt. (S. oben S. 21.)

Wenn Göthe scandirt: und es ver | setzte, so ist das „und“ viel zu leicht für die Arsis eines Daktylus, man kann eben so rich-

tig jene Worte jambisch scandiren, und es versetzte. Diese schwächlichen Daktylen finden sich im Uebermaß in allen Gedichten von elegischem Maße. Wir brauchen wol keine weitere Anhäufung von Beispielen zum Beweise.

Man sieht aus dem Gesagten daß auch der Daktylus ein Versfuß ist, der mancherlei Bedenken gegen sich hat.

Wenn nun der Spondeus im Deutschen gar nicht vorkommt, der Daktylus aber mancherlei Bedenken hat, so sollte dieß eigentlich hinreichen um die Unangemessenheit des Hexameters, der aus diesen beiden Versfüßen besteht, nachzuweisen. Doch wir wollen noch einen letzten, hauptsächlichsten Grund geltend machen.

Der daktylische Sechsfüßler hat zu viel Takt. Auf den ersten Blick wird dieser Ausspruch unklar, ja voll Widerspruch erscheinen. Der Rhythmus entsteht ja dadurch, daß er durch den Takt regelmäßig wird. Und nun soll es zu viel Takt geben?

Betrachten wir zunächst einmal das Wesen des Takts in der Musik, so finden wir daß auf der einen Seite der taktvolle Rhythmus angenehm, daß auf der andern Seite aber der Takt auch eine Nothwendigkeit ist, welche allein das Zusammenwirken mehrerer (Orchester, Chöre, Sänger), möglich macht. Diese Nothwendigkeit ist wiederum eine Fessel.

In vielen Fällen sucht sich daher der Musiker dieser Fessel zu entziehen, oder sie weniger fühlbar zu machen. Er sucht das Zwingende des gleichmäßigen Rhythmus zu verwischen, sucht den Takt zu verstecken. Das Erhabene, Innige, Feierliche, selbst oft das Leidenschaftliche wird deshalb theils in langsamerem Tempo oder in melodisch

breiten Rhythmen wiedergegeben, die das Hervorklingen des bloßen Taktes weniger hörbar machen, oder ihn ganz verstecken.*)

Ja wo dem Musiker alles am Ausdrucke des Wortes liegt, läßt er den Takt ganz bei Seite, er schreibt Recitative, er läßt den musikalischen Rhythmus ganz fallen und behält nur den sprachlichen bei.**)

Je mehr dagegen der Musiker das Heitere, Leichte, Tändelnde ausdrücken will, desto mehr läßt er den Takt in's Ohr fallen, desto lebhafter regt er das Taktgefühl an. Zulezt, in Märschen und Tänzen ist der bloße Takt das Ueberwiegende, Vorherrschende. Die Tanzmusik aber gilt für die niedrigste Gattung überhaupt.

Es ist damit bewiesen daß das Vorherrschende des Taktes, das Ueberwiegen desselben nur in der niedrigsten Gattung der Musik vorkommt und geduldet wird.

Genau so verhält es sich im Versbau. Der Takt des Verses ist angenehm, so lange bis er überwiegend, überwältigend wird.

Von allen Versfüßen aber ist der Daktylus derjenige, der den auffallendsten Takt hat. In der That kann man nach Hexametern ganz bequem marschiren und tanzen, was nach andern Rhythmen nicht möglich ist.

Die Griechen haben das sehr wohl gefühlt. Deshalb ersetzten sie in dem ursprünglich daktylischen Sechsfüßler den Daktylus oft durch einen Spondeus, um das Vorwiegen des spielenden Taktes etwas zu mildern. Jeder, der deutsche Hexameter spricht, fühlt das auch. Der Takt dieser Versart reizt so fort, daß man unwillkürlich über die leichten Sylben wegeilt und ihre feinen rhythmischen Unterschiede verwischt, während man ungebührlich bei den schweren Sylben verweilt. Das haben auch die Poëten recht gut gefühlt und gewußt. Sie verlangen daher vom Vorleser ausdrücklich, daß er sich vom Takt nicht überwältigen, daß er jeder Sylbe ihr Recht zukommen lasse, welches sie haben würde, wenn sie nicht im Verse stände. Seltsam. Warum Verse bauen, gegen deren Takt man beim Sprechen förmlich ankämpfen muß? Wozu diese Aufgabe? Warum nicht Verse bauen, die man mit gesundem

*) Ist es nicht ein Hauptvorwurf, den man der italienischen Opernmusik macht, daß selbst ihre ernstesten und leidenschaftlichsten Melodien Tanzmelodien seien? Sie sind das aber nur durch das Vorwiegen des Taktes.

**) Man erinnere sich an die großen Recitativien in Mozarts Opern oder an die Recitativien in unsern Dramen.

Verständniß von selbst sprechen kann? Der regelmäßige Rhythmus des Verses soll das Sprechen erleichtern, aber ihm keine Schwierigkeiten schaffen. Der leichte, natürliche Rhythmus ist ein Rosengewinde, mit dem die Sprache sich schmückt, der überwältigende Takt aber eine Eisensfette, unter der sie stöhnt und weicht.

Ja, wendet man ein, bei den Griechen war der Hexameter und andere Versmaße wirklich ein Tanzschritt. „Nach dem Takte des Gesanges, den Demobokos vor den Phäaken in Hexametern anstimmte, ward ein nachahmender Reigen getanzt, wozu die Umstehenden den Takt schnippten oder klatschten, nach dem Takte der myrtäischen Kriegslieder, wo Hexameter und Pentameter wechselten, gingen die Lacedämonier in gemessenem Schritte gegen den Feind.“ Kann man denn aber einen stärkern Beweis gegen den Hexameter vorbringen, als daß man ihn als Tanzschritt bezeichnet? Die Griechen haben nach diesem Verse getanzt und darum eben diesen Rhythmus erfunden. Wir aber tanzen nicht nach unsern Versen und darum können wir diesen Rhythmus nicht brauchen. Und die Griechen sind todt — und wir leben.

Man wird nun entgegen: wenn man den Daktylus verwirft, muß man auch das gemischte Versmaß verwerfen, in welchem er überwiegend vorkommt. Das ist nicht richtig. Den Daktylus an sich kann man um-so weniger verwerfen, als die Sprache viele daktylische Wortfüße bildet. Allein man kann mit seiner Anwendung behutsam sein. Wenn man seinen starken Takt kennt, so mildert man diesen, indem man daktylische Verse nur von drei, höchstens vier Füßen baut, oder bei längern Versen (wie in der Nibelungenstrophe) durch regelmäßige Incision den breiteren Rhythmus weniger auffallend macht. Man mildert dann den starken Takt durch den Reim und namentlich durch einen jambischen Anfang der Verse. So gebraucht wird der Daktylus oft von guter Wirkung sein.

Uebrigens kommen daktylische Verse im Verhältniß zu andern Rhythmen sehr selten vor, Beweis genug daß er dem Deutschen gar nicht so eigenthümlich ist.

Man kann uns endlich entgegen: der Umstand daß unsere größten Dichter den Hexameter angewandt haben, spricht für denselben. Auf deren Autorität hin muß man ihn gelten lassen. Diesem Einwurf läßt sich leicht begegnen, wenn man bedenkt wie der Hexameter in unsere Literatur gekommen ist. Unsere erste große Literaturepoche war ja vor 200 Jahren ganz und gar vergessen und damit auch die Versmaße, die

in jener Zeit aus dem ureigenen Geiste der deutschen Sprache hervorgegangen waren. Den Beginn der neuen Literaturepoche verdanken wir den Gelehrten und bis auf die neueste Zeit sind es vorzugsweise Männer von gelehrter Bildung, welche die Dichtung pflegen. Im Anfange dieser Epoche suchte man fast blind tastend nach Versmaßen, bis Klopstocks Messias erschien und dem Hexameter großes Ansehen verschaffte. Dieß hatte seinen Grund erstens darin daß der Hexameter dem im Deutschen allerdings eintönigen Alexandriner die Spitze bot und ihn verdrängte und zweitens in dem großen Erfolge, den der Messias hatte. Der Erfolg des Gedichtes wurde mit auf das Versmaß übertragen.*)

So entstand naturgemäß ein Vorurtheil für den Hexameter. Einem allgemein gültigen Vorurtheile entzieht sich der Einzelne nicht leicht — und so kam es daß unsere größten Dichter sich am Hexameter betheiligten. (Lessing hat es nicht gethan.)

Und wird dieses Vorurtheil nicht fort und fort bei uns genährt? Wir lernen auf den Gymnasien die griechische und römische Prosodie gründlich kennen, von der deutschen erfahren wir kein Wort. Wenn unser Ohr aber just in der Jugend mit den antiken Rhythmen gefüllt wird, so ist es schwer für uns von ihnen loszukommen. So ist es nur zu leicht erklärlich daß der Hexameter in unserer Literatur eine so große Rolle spielen konnte, ja fast mußte. Trotz dem aber ist er nicht in's Volk gedrungen. Wenn Hermann und Dorothea, wenn Luise, Zucunde, wenn Hannchen und ihre Küchlein wirklich Anklang gefunden haben, so war es die Gattung der Dichtung, die Idylle, die trotz des Hexameters Gefallen erregte. Bis auf Hermann und Dorothea sind diese Dichtungen aber bereits vergessen. Man lege jemandem, der nicht auf der Schule sein Ohr durch den Homer für dieses Versmaß gebildet hat, Hexameter vor, er wird sich in den Rhythmus nicht finden können. Soll er sie gar sprechen, so wird er es entschieden nicht können. Denn der Hexameter ist eben dem Geiste des deutschen Rhythmus durchaus zuwider. Selbst der Vorurtheilsvollste wird das am Ende fühlen, wenn er Hexameter etwas lebhaft

*) Dennoch fand der Hexameter anfangs großen Widerspruch und man wollte ihn von vielen Seiten gar nicht als Vers gelten lassen. Vergleiche darüber was Göthe in seiner Selbstbiographie aus seiner Jugend erzählt. Der Hexameter hätte vielleicht nie so viel Eroberungen gemacht, wäre er nicht durch den Erfolg des Messias begünstigt worden.

scandirt und nicht durch sorgfältig langsamen Vortrag das dem deutschen Ohre Unangenehme des Hexameters verwischt. Verse, deren Rhythmus man verwischen muß, damit sie erträglich werden sind doch wahrlich keine angemessenen Verse.

§. 36. Was von dem Hexameter gesagt worden gilt genau auch von den Anapästten. Sie sind im Allgemeinen wenig zur Anwendung gekommen, neuerdings hat Platen es versucht sie wieder einzuführen. Gegen die Anapästten spricht an und für sich der Umstand daß es im Deutschen keine anapästischen Wortfüße gibt. Indessen man könnte diesen Rhythmus auch daktylisch mit Vorschlagsylben rechnen. Es ist im Grunde gleich ob wir so

o o - | o o - | o o - | o o -

oder so

o o | - o o | - o o | - o o | -

schematisiren.

Auch dieses Versmaß, das Platen Anapästten nennt, hat zu viel Takt. Hier ein Beispiel.

Und er zaust mir den Wicht und erobert das Gold,
Er ergreift, der Barbar, mit der Rechten den Schopf
Des Geliebten, o weh, und die Linke durchwühlt
Habgierig indes die Ducaten.

Wem erscheint dieser Rhythmus nicht komisch? Doch man könnte sagen: diese Verse sollen komisch sein. Nun wollen wir gar nicht in Abrede stellen, daß man um einer komischen Wirkung willen auch ein komisches Versmaß soll brauchen dürfen. Ja man kann, um eine Wirkung auf einzelnen Stellen zu erzielen, sogar direct gegen den Rhythmus Wörter zusammensetzen. Je mehr man das aber nur ausnahmsweise thun darf, desto mehr bestätigt sich die Regel des Rhythmus.

Alein Platen hält die Anapästten durchaus für keine komische Versart, sondern er will sehr ernste Dinge in ihnen sagen. Z. B.

Auch lebte ja wol in romantischer Zeit der unsterbliche Sänger der
Chriemhild —

Nicht darben an Wiß und den Zeiten gemäß, den erschlafften und
komisch von Grund aus.

Man spreche diese Verse und sage dann offen: welchen Rhythmus sie haben. Keinen andern als den des Pferdgaloppes.

Die Anapästten sind noch viel undeutscher als der Hexameter.

Wir müssen bei dieser Gelegenheit eines seltsamen Vorurtheils gedenken, das von den Vertheidigern der antiken Versmaße gehegt und vertheidigt wurde. Sie fanden in dem Rhythmus der Versfüße an sich schon einen gewissen Ausdruck. So erscheint ihnen der jambische und trochäische Rhythmus weich, tänzelnd, spielend, der daktylische ernst, kräftig, männlich, der Anapäst leidenschaftlich, anstürmend.

Ob nun in Rhythmus an und für sich ein Ausdruck liegt wird schwer zu entscheiden sein. Schiller sagt z. B.

Von dem Dome
Schwer und bang
Lönt die Glocke
Grabgesang.

Ernst begleiten ihre Trauerschläge.

Einen Wandrer auf dem letzten Wege.

Wem erscheinen hier diese gemessenen Trochäen nicht ernst, schwer, feierlich.

Goethe sagt aber in demselben Versmaße:

Fand mein Goldchen
Nicht daheim,
Muß das Goldchen
Draußen sein.
Grünt und blühet
Schön der Mai,
Liebchen ziehet
Froh und frei.

Sind dieselben Trochäen nicht hier leicht und tänzelnd?

Es scheint demnach als wenn der Gedanke allein den Ausdruck gäbe, nicht das Versmaß.

Trotzdem möchten wir die Ansicht der Rhythmus an sich habe schon einen bestimmten Ausdruck nicht so unbedingt von der Hand weisen. Wenigstens mag für bestimmten Ausdruck die Wahl des Versmaßes nicht gleichgültig sein. Keinesfalls aber ist die oben angeführte Aufstellung richtig. Wer den jambischen und trochäischen Rhythmus für tänzelnd und leicht ausgibt vergißt ganz daß der Jambus der Vers unserer hohen Tragödie ist. Wer in der Iphigenie, in Wallenstein ein leichtes Versmaß hört hört eben nicht gut.

Eben so unrichtig ist es im Daktylus und dem Anapäst den Ernst, die Männlichkeit finden zu wollen. Das ließe sich fast mit Zahlen be-

weisen. Das Ernste, Kräftige in der Sprache kann doch nur in den schweren Sylben liegen. Nun haben aber fünf Jamben oder Trochäen fünf schwere und fünf leichte Sylben, dagegen haben fünf Anapästen oder Daktylen auf fünf schwere zehn leichte Sylben. Demnach liegt der größere Nachdruck jedenfalls in den ersteren Rhythmen.

So soll der Anapäst etwas Anstürmendes, Leidenschaftliches haben. Man mache den Versuch. Maria Stuart im dritten Act ist gewiß leidenschaftlich und anstürmend, wenn sie sagt:

„Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt,
Die Nacht verführte mich, ich hab' es nicht
Verheimlicht und verborgen; falschen Schein
Hab' ich verschmäh't mit königlichem Freimuth.
Das Aergste weiß die Welt von mir, und ich
Kann sagen: ich bin besser als mein Ruf.
Weh Euch, wenn sie von Euern Thaten einft
Den Ehrenmantel zieht, womit ihr gleißend
Die wilde Gluth verstoßlner Lüste deckt.
Nicht Ehrbarkeit habt Ihr von Eurer Mutter
Geerbt. —

Fahr' hin lammherzige Gelassenheit,
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
Spreng' endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll!
Und du, der dem gereizten Basilisk
Den Nordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil —

Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen!
Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König.“

Das soll im leichten tändelnden Versmaß geschrieben sein, während die Anapästen das Anstürmen ausdrücken. Sehen wir einmal wie sich die obigen Reben in Anapästen ausnehmen.

Ja menschlich und jugendlich hab' ich gefehlt,
Mich verführte die Nacht und ich habe es nicht
Verheimlicht oder verborgen.

Und den falschen Schein hab' ich immer verschmäh't,
 Mit dem Freimuth, der Königen ziemet.
 Ja das Aergste von mir, es weiß es die Welt,
 Und besser bin ich, das sage ich kühn, als mein Ruf.
 Aber weh über Euch, wenn dereinstens sie zieht
 Ab von Eueren Thaten den Mantel der Ehre,
 Womit gleißend Ihr deckt die ausfordernde Gluth
 Verstohlener Lust. Denn die Ehrbarkeit
 Habt ihr nicht geerbt von Eurer verstorbenen Mutter.

Fahr' hin denn lammherz'ge Gelassenheit,
 Zum Himmel entfliehe, du blasse Geduld,
 Zerspreng' deine Bande, tritt endlich hervor,
 Langverhaltner Groll, aus der Höhle hervor!
 Und du, der dem wüthenden Basilisk
 Seinen Nordblick verlieh, auf die Zunge leg' mir
 Den giftigen Pfeil! —

Denn Englands Thron ist durch einen Bastard
 Geschändet, der Briten hochherziges Volk,
 Betrogen durch eine nur listige Gauklerin.
 Regierete Recht, Ihr läget vor mir
 Im Staube, denn ich bin Euer König!

Ein Unterschied ist allerdings zwischen den verschiedenen Rhythmen. Im ersten spricht Maria leidenschaftlich gereizt, aber immer noch königlich — im zweiten ist der Ton einer Kaiserin.

Uns scheint nun als ginge man zu weit den Ausdruck des Rhythmus an sich so speciell bezeichnen zu wollen, wie oben geschehen. Im Allgemeinen kann man wol sagen daß der daktylische Rhythmus lebendiger ist. Erinnert man sich an Göthe's Meeresstille und Glückliche Fahrt, wo der Anfang in Trochäen die Windstille schildert, und der daktylische Rhythmus dann das Erwachen des Windes und das damit erwachende Leben schildert, so wird man das bestätigt finden.

Der daktylische Rhythmus ganz ungemischt kommt wol selten vor. Am meisten finden sich Trochäen zwischen Daktylen eingestreut. Mehr und weniger ist dann das besprochene gemischte Vermaß.

Dieses aber trägt den Charakter des Volksthümlichen. Wir erinnern an Wallensteins Lager, eben so an die volksthümlichen Balladen, Erlkönig, der Thürmer um Mitternacht, die Bürgschaft, der Taucher, der

Kaiser und der Abt, der Bettler und sein Hund u. a. m. Weiter zu gehen aber und den Charakter der verschiedenen Rhythmen bis in's Einzelne bezeichnen zu wollen tragen wir billig Bedenken. Daß jedoch der anapästische Rhythmus entschieden undeutsch sei müssen wir festhalten.

§. 37. Wir wenden uns zu dem Versmaß der Dbe. Es gibt der mannigfachsten Versmaße dieser Gattung, den antiken mehr oder weniger nachgebildet.

An allen diesen Versmaßen müssen wir das Gegentheil von dem rügen, was wir an Hexametern und Anapästen aussetzten. Haben diese zu viel Takt, so haben die Dben gar keinen oder zu wenig. Solche Dbenmaße mögen im Griechischen und Lateinischen breite musikalisch rhythmische Gedanken sein, im Deutschen fehlt ihnen der den Rhythmus regelnde Takt. Wir haben schon Beispiele in Menge angeführt und beschränken uns hier nur auf wenige, die wir Platen entnehmen, der doch einmal den Ruhm des vollendetsten Versbaues hat.

Schreiben wir einige Strophen von Dben ohne Versabtheilung auf.

„Alles an ihm werde sofort Ebenmaß, wie ein prangender Lenz, von Blüthen geschwellt, jedes Glied; huldreich alle Gehebrden, alle Bewegungen sanft und leicht.“

Ich schwöre den schönen Schwur getreu stets zu sein dem hohen Gesetz, und will, in Andacht vertieft, voll Priestergefühl verwalten dein großes Prophetenamt.

Wohl ziemt es dem Folgegeschlecht, wo immer ein fröhliches Mahl Gastfreunde vereine, mir auch volltriefende Schale zu weihn, denn ich erfand in der Seele manch liebebeflügeltes Lied.“

Wer vermag in diesen Sätzen einen Versrhythmus zu hören? Wer ist im Stande diese Sätze in bestimmte Verse abzutheilen? Gewiß niemand, der nicht zufällig das seltsame Versschema auswendig weiß.

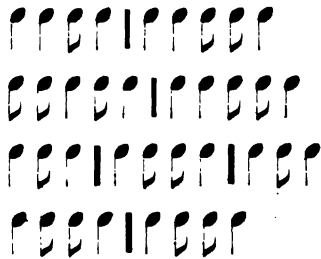
Betrachten wir einmal solche Verse in ihrem Schema.

Roms Mauern, Roms Prachtgärten, wo stets
Die Cypresse ragt, schwermüthig und stolz,
Wiederum schließen sie mich freundlich ein,
Rollen der Welt Sage mir auf.

Das Schema dieser Strophe ist

— — — — | — — — —
— — — — | — — — —
— — — — | — — — — | — — — —
— — — — | — — — —

Selbst ein Musiker vermöchte hier keinen Takt zu finden. Musikalisch zu schreiben wäre das



Das wären also aneinandergefügte Takte von 7 Achteln, 8 Achteln, 7 Achteln, 8 Achteln, 5 Achteln, 6 Achteln, 5 Achteln, 6 Achteln, 6 Achteln. Das läßt sich nicht taktiren, das wird niemand leicht auf einem Instrumente spielen können.

Doch lassen wir einmal die Forderung des Taktes fallen und betrachten diese Verse als gemischt rhythmisch und sehen wie sie sich zu dem Grundgesetze der deutschen Sprache verhalten, das zwei schwere Sylben nebeneinander meidet.

Im ersten Verse kommen sechs schwere Sylben auf drei leichte.

"	zweiten	"	fünf	"	"	"	fünf	"
"	dritten	"	sechs	"	"	"	vier	"
"	vierten	"	vier	"	"	"	vier	"

Im Ganzen also 21 schwere Sylben auf 16 leichte.

Heißt das den deutschen Rhythmus, der zum mindesten gleich viel schwere und leichte Sylben verlangt, nicht geradezu in's Gesicht schlagen. In diesen Versen stoßen nacheinander zwei, dann drei, dann wieder drei, dann noch zwei Mal zwei schwere Sylben auf einander. In ungesuchter Wortfolge ist das kaum möglich, man muß die Wortfolge gewaltsam ändern, der Sprache förmlich Gewalt anthun, um solche Sylbenzusammenstellungen hervorzubringen. Wollte jemand in Prosa schreiben: Roms Mauern, Roms Prachtgärten, so würde jedermann sagen: das ist hart, das ist ungefüg.

Jedem Menschen würde von selbst aus der Feder fließen: die Mauern und Prachtgärten Roms — weil das die natürliche Stellung — und der natürliche Rhythmus ist. Die Sprache ist in ihrer Wortstellung ganz von selbst weit mehr rhythmisch, als man gewöhnlich bemerkt, wir schreiben und sprechen unwillkürlich weit mehr rhythmisch, als wir wissen. Die vielen leichten Verhältnißwörter, welche die Sprache überall zwischen

die schweren Sylben der Begriffswörter streut, das Gesetz, nach welchem alle Form- und Beughsylben leicht sind (ganz verschieden von den alten Sprachen, die lange Formsyblen und kurze Stammsyblen kennen) bringen den leichten, gefälligen deutschen Rhythmus hervor. Und diese Gesetze miskennt man, oder übertritt sie absichtlich, um durch seltsame Wortstellung einen für unser Ohr schwerfälligen Rhythmus hervorzubringen? Und das bietet man uns dann für Verse? Der Dichter soll die Freiheit haben die Wortstellung zu ändern, um den Rhythmus regelmässig, um ihn fließender, doch nicht um ihn schwerfällig zu machen!

Man hat die gemischten deutschen Verse, die nicht nach Versfüßen, sondern nur nach gleichviel Arsen berechnet werden, *h a r t* genannt. Man vergleiche einen solchen Vers mit einem aus solchen Oden und entscheide dann wo die Härte ist.

Daß in diesen gekünstelten Versen immer die alten Fehler wieder vorkommen, wonach leichte Sylben arsisch, schwere thetisch gebraucht werden, sei nur nebenbei erwähnt.

Zum Ueberflus mögen noch einige Beispiele hier stehen.

Mag altrömische Kraft ruhen im Aschentrug,
Seit Germania sich löwenbeherzt erhob;
Dennoch sehe, verräth manche behende Form
Roms ursprüngliche Seele, Roms

Jüngling seh' ich, um den stäubte des Uebekampfs
Marsfeld, oder getheilt schäumte die Tiber, der
Voll kriegslustigen Sinns gegen Cherusker selbst
Wurfabwehrende Schilde trug.

Das Schema ist

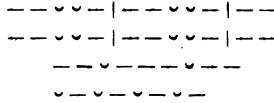
```

-----|-----
-----|-----
-----|-----
-----|-----
-----|-----

```

Also in jedem Verse sieben schwere Sylben gegen fünf leichte, in der ganzen Strophe 26 schwere Sylben gegen 18 leichte. Ist das kein Mißverhältniß?

Glaubwürdiges Wort, wohnt anders es noch beim Volk,
Dann stieg, da er hieß anzünden die Stadt, dann stieg
Auf jenen Thurm schaulustig Nero
Und übersah die Flammen Roms.



Sechs und zwanzig schwere Sylben auf fünfzehn leichte!

Ach wer wiesse zurück, wie entwöhnt die Brust auch!



Von bebenden Wimpern tropft der Nacht Zähre mir.



Daß in allen diesen Ddenmaßen kein Takt ist, also auch kein gefälliger, dem Ohr verständlicher Rhythmus bedarf wol keines weitem Beweises. Es gibt nun auch Ddenmaße, welche eher dem deutschen Rhythmus sich nähern und namentlich das undeutsche Häufen der schweren Sylben meiden. Allein sie haben mit den oben erwähnten einen Uebelstand gemein.

Man erkennt in ihnen weder einen Versfuß, noch die größere rhythmische Gliederung, den Vers selbst. Ihnen fehlt der Reim, der uns so verständlich die rhythmischen Gliederungen als solche bezeichnet. In diesen Versmaßen hat das Ohr nirgends einen Halt, es hat keine Ruhepunkte, keine Grenze, von denen es anfängt zu hören, keine andere, wo es einen Abschnitt findet. Man hört daß diese Sätze Verse sein sollen, ist aber nicht im Stande deren Bau zu erkennen.

Aber man kann, darf und soll dem Hörer nicht zumuthen daß er die Schemata auswendig weiß und nun Acht gibt ob die schweren und leichten Sylben auf die richtigen Stellen kommen. Jede künstlerische Form muß den Hörer oder Beschauer durch ihre Schönheit, ihr Ebenmaß, sie muß ihn an sich erfreuen.

Das Geheimniß und die Regel ihrer Bildung gehört dem Künstler. Wir dürfen es bei dem Publikum nicht voraussetzen. Ja es ist unklug das zu thun. Der Künstler soll sich nicht in die Werkstatt sehen lassen.

Je mehr ein Kunstwerk allgemein wirkt, desto gelungener und vortrefflicher ist es. Möchten unsere Dichter doch darin den Griechen nachahmen, die für das Volk, für das ganze Volk und nur für das Volk ihre Werke schufen. Die Kunst, die nur für den Kenner da ist, die sich vornehm auf einen kleinen Kreis beschränkt, ist wahrhaftig nicht die echte. Wer aber mag leugnen daß die obigen Versbildungen nur für Leute da sind, die eine genaue Kenntniß von Versmaßen besitzen, die — offen gesagt — eine überflüssige Kenntniß ist. Man verstehe uns nicht falsch.

Eine Bekanntheit mit den kunstreichen Rhythmen der Alten zielt und ziemt jedem gebildeten Manne, ja sie ist ein Zeichen der Bildung selbst. Eine genaue Kenntniß aber ist Sache des Philologen. Philolog und Dichter ist aber nicht synonym. Und ob für die deutschen Dichter Philologen das dankbarste Publikum sind wäre zu bezweifeln. Aber nur für Philologen können obige Versmaße einiges Interesse haben.

§. 38. Wenn wir bisher uns bemühten die Unanwendbarkeit antiker Versmaße im Deutschen aus dem Widerspruch dieser Maße mit dem rhythmischen Geiste der Sprache im Einzelnen nachzuweisen, so haben wir noch einige allgemeine Bemerkungen zu machen.

Diese Versmaße thun nur zu leicht dem Inhalt der Dichtungen und der anderweitigen Form der Sprache Eintrag.

Diese Versmaße bieten in ihrer Anwendung große Schwierigkeiten. Unter diesen leidet zunächst, verhehlen wir's uns nicht, der Inhalt. Wenn sich in der Kunst eigentlich die Form dem Inhalt anpassen muß, so ist es hier umgekehrt. Die Form ist eine gegebene, nach festen Regeln bestimmte. Der Inhalt muß ihr angepaßt werden. Und da wird dann die Form nicht selten zu einem Prokrustesbette, wo der Inhalt bald auseinander gezerrt, bald zusammen gepreßt werden muß, damit er in die Form passe. Wenn Platen sagt:

„Wenn tief du gedenkend erwägst was je du verlierst, o Gemüth,“
so ist der Gedanke breit auseinander gezerrt, um den Vers zu füllen.
„Wenn du tiefgedenkend erwägst“ ist eine reine Tautologie. Sollen wir noch mehr solche Stellen suchen?

„Anspannend die Kraft des Gemüths, wirkt Gutes und Schönes schafft,
Auf daß in der werdenden Zeit bei Künftigen töne das Wort:

Selig der Tag und die Räume,
Wo solch' ein Berühmter gelebt.“

Diese Verse aus einem Trinkliede enthalten den einfachen Gedanken: wirkt Gutes und Schönes, daß eure Namen bei der Nachwelt geehrt werden. Man sehe nun welchen Ueberfluß von nichts sagenden Worten Platen braucht, um die vier Verse seiner Strophe zu füllen. „Anspannend die Kraft des Gemüths.“ Ist ganz überflüssig. Und soll es stehen, wie matt ist dann dieses Participium gegen den natürlichen Imperativ: nehmt eure Kraft zusammen!

„Auf daß in der werdenden Zeit bei Künftigen töne das Wort.“

Die werdende Zeit ist ein Pleonasmus, denn „Künftige“ leben nur in der werdenden Zeit.

Das übermäßige Anwenden von bloß schmückenden Beiwörtern oder Attributiven überhaupt, führt jedesmal zum Schwulst. Und doch können diese Formen eben nicht anders ausgefüllt werden.

Sehen wir uns noch einige Verse aus Hermann und Dorothea an.

„Und es sagte darauf der gute Vater mit Nachdruck.“ —

„Und es versetzte darauf die kluge, verständige Hausfrau.“ —

„Und es sagte darauf der edle, verständige Pfarrherr.“ —

„Endlich aber begann die würdige Hausfrau und sagte.“ —

Wer mag leugnen daß diese Sätze entsetzlich inhaltsleer sind? Um auszudrücken daß jezt der, jezt der andere spreche, braucht der Dichter jedesmal einen ganzen Vers von sechs Füßen. Und solche Verse kommen buchendweis in jedem Gesange vor. Wenn Göthe durch die Versform zu solchem Auseinanderzerren des Inhalts genöthigt wird, was soll man da von andern erwarten?*)

Doch noch in anderer Art verleiten diese Versmaße zu Ungehörigkeiten, namentlich in der Wortstellung und Wortbildung.

Was die erstern betrifft, so hat unsere Sprache bestimmte Gesetze in der Wortfolge. An diese Gesetze ist jeder gebunden, der die Sprache gebraucht. Nun hat allerdings der Dichter die Freiheit (der Prosaiker hat sie am Ende auch) diese Wortfolge etwas umzusetzen — doch nur um einen bestimmten Ausdruck damit zu erreichen, namentlich um den Ausdruck zu verstärken. Die Sprache ist darin gefügig genug und gestattet z. B. einfache Inversion im vollsten Maße.

Allein die Veränderung der Wortfolge darf doch nur stattfinden, wenn damit ein erhöhter, ein verschönernder Ausdruck erreicht wird, nicht aber bloß um die gegebene Form auszufüllen. Die dichterische Sprache soll sich durch zweierlei von der gewöhnlichen auszeichnen, durch den regelmäßigen Rhythmus und den gewählten Ausdruck, der dem dichterischen Inhalt entspricht. In allem Uebrigen bleibt sie an die grammatischen Gesetze gebunden. So wenig sie eine neue Formbildung haben darf, so wenig darf sie die gesetzliche Wortfolge verlassen, schon aus dem höchst einfachen Grunde, weil sie sonst unverständlich wird. Und wenn der Dichter wirklich seine *licentia poetica* geltend machen will,

*) Auch das Sonett ist eine ähnliche Form, wo der Gedanke wohl oder übel in vierzehn Verse passen muß. Doch sowol über dieses, als über andere den neuern Sprachen nachgebildete Versmaße wollen wir nicht weiter sprechen, da sie dem Rhythmus des Deutschen nicht widerstreben und wir es nur mit diesem zu thun haben.

so ist diese immer eine Ausnahme, wie schon ihre Benennung anzeigt. Wo aber die Ausnahmen zu häufig werden, hört die Regel auf. Je weniger der Dichter solche Freiheiten braucht, desto schöner ist sein Gedicht. Das schönste Gedicht ist jedenfalls das, welches so einfach erscheint, daß jeder meint so hätte er es auch machen können. Er kann es darum eben so wenig, wie jene gelehrten Leute das Ei des Columbus zum Stehen brachten.

Ueberhaupt ist es ein Hauptgesetz aller Kunst daß man ihr die Technik, daß man ihr besonders die Mühe nicht ansehe, die das Hervorbringen eines Kunstwerks kostet.

Wenden wir das auf die Wortfolge an, so erscheint eine ungewöhnliche Wortfolge zunächst mühsam. So sagt Voß:

Viel werden ein Fraß den Hunden und Eiern Trojas Söhn'. —
O möge mein Ohr nie hören ein Solches! — Aber wofern mein
Wort ihr genehmigt, herzlich betrübt zwar. — Nicht muß solches
auch Zeus, oder ein Gott sonst aller, die rings u. s. w.

Wir sehen in diesen Wortstellungen die Mühe, die der Dichter gehabt hat einen Rhythmus hervorzubringen. Belohnt uns der Rhythmus für das durch die schwerfällige Wortstellung verletzte Sprachgefühl?

Doch es gibt noch schlimmere Wortstellungen. Platen sagt: „Nicht kann ich anschau'n kantigen Bergkrytall sorgfältig, Freund. — Nicht lehrte Weisheit dich das erblichne Haar. — Dein eignes Volk mißkennend, und was die Zeit umstürzte, falt aufnöthigend, hieltst du's Barbaren gleich.“

Wer versteht auf das erste Lesen nachfolgende Wortstellung:

Bezeug' es jeder,

Der zum Rand abschüssiger Kratertiefe,
Während Nacht umhüllt die Natur, mit Borwik
Staunend emporclinmt,
Wo im Sturmschritt mächtiger Donner machtvoll
Aus dem anwuchsbrohenden, steilen Regal
Fort und fort auffahren in goldner Unzahl
Flammige Steine,
Deren Wucht, durch Gluthen und Dampf geschleudert,
Bald umher auf abschige Höh'n Rubine
Reichlich sät, bald auch von des Kraters schroffen
Wänden hinabrollt,
Während still, aus nächtllichem Grund die
Lava quillt.

Das ist eine Periode! Man muß sie mehrmals lesen, um nur den Sinn zu erfassen. Sie verständlich zu sprechen bietet fast unbesiegbare Schwierigkeit. Aber die Kunst soll nicht nur die Mühe verstecken, die sie kostet, sie darf dem Hörer auch keine Mühe machen. Sie soll Genuß bereiten, nicht Anstrengung.

Unsere Sprache hat eine bestimmte Wortfolge, die sich freier bewegen kann, als die vieler modernen Sprachen, aber diese Freiheit mißbrauchen heißt am Ende die Sprache mißhandeln. In der lateinischen Sprache ist die Wortfolge allerdings viel ungebundener, aber so wenig wir im Stande sind den alten Sprachen ihre reiche Formbildung nachzuahmen, eben so wenig dürfen wir unsere Gesetze bei Seite lassen und die Wörter willkürlich durcheinander werfen.

Bezeichnen wir recht prosaisch, aber schlagend richtig diese gekünstelten Wortstellungen, so müssen wir sagen: sie sind schlechter Styl. Daß schlechter Styl aber dichterische Sprache sein könne, wird doch niemand behaupten wollen.

Doch nicht bloß die Wortstellung wird in diesen Versen verlegt, auch die Grammatik. Woß sagt:

Viel werden ein Fraß den Hunden Trojas Söhn'!

Das gibt keinen Sinn. Es muß heißen „viele von Troja's Söhnen.“ Das „von“ kann so wenig fehlen, wie die Endung „en“ elidirt werden kann. „Ein Gott sonst aller, die rings wohnen“ ist grammatisch falsch, es muß heißen: „Ein Gott von allen.“ „Dein eignes Volk mißkennend und was die Zeit umstürzte kalt aufnöthigend“ ist ohne Sinn. Hier fehlt der Dativ „ihm“ und der kann und darf nicht fehlen.

Doch nicht bloß die Grammatik wird verlegt, es wird auch eine Wortbildung eingeführt, die durch nichts zu rechtfertigen ist. Man kann eben nur durch zusammengesetzte Wörter mühsam den undeutschen Rhythmus hervorbringen, und da werden denn die seltsamsten Zusammensetzungen gebildet.

Platen sagt: „Uebekampf“ für „Kampfübung“. Woß sagt: „Des Streits Abwehrrer.“ Was sind das für Wortbildungen?

Wir haben ferner oben die schwächlichen Trochäen und Daktylen aufgeführt, die sich in diesen Gedichten finden. Zu diesen verleitet aber die Nothwendigkeit das Versmaß zu füllen — und auch dieser Umstand muß hier mit angeführt werden.

Wenn nun in diesen Versmaßen die Wortfolge, der Satzbau, die

Wortbildung allen Regeln zum Trotz geübt, wenn der deutsche Rhythmus absichtlich verletzt wird, heißt das nicht die Sprache mißhandeln?

Zu allen diesen Ungehörigkeiten verführen, ja veranlassen aber die antiken Versmaße! Soll man da nicht sagen: es ist endlich Zeit daß unsere Muttersprache von dieser Ausländerei befreit wird? Daß wir den Alten ihre Versmaße lassen und unsere ureigenen anwenden?

Wir können diese Bemerkungen nicht besser schließen als mit einem Distichon Platens, das wir aus vollem Herzen unterschreiben, wenn uns auch die ersten fünf langen Sylben des Hexameters im Ohre wehthun.

„Wer oft recht volksthümlich und deutsch in Gedichten zu sein glaubt,
„Gh' er die Hand umkehrt, fällt er in leere Manier.“

§. 39. Wenn der Rhythmus zum Theil aus dem Bedürfnis des Menschen hervorgeht Eintönigkeit zu vermeiden, so entsteht die natürliche Frage ob nicht eine fortgesetzte Reihe gleicher Rhythmen am Ende wieder Eintönigkeit herbeiführe. In der That ist das der Fall. Diese Eintönigkeit zu vermeiden ist theils Aufgabe des Dichters, theils des Vortragenden.

Bei den Griechen und Römern mag es ein Hauptgrund diese Eintönigkeit zu vermeiden gewesen sein, daß sie sich, allerdings nach bestimmten Regeln, gestatten einen Versfuß durch einen andern von gleicher Zeitdauer zu ersetzen, daß sie also z. B. statt des Daktylus einen Spondeus setzen konnten.

Im Deutschen, wo durchaus kein Versfuß den andern ersetzen kann, müssen andere Mittel angewandt werden. Im gemischten Verse, wo bloß nach Arsen gerechnet wird, findet diese Eintönigkeit weniger statt. In ungemischten Versen dagegen schleicht sie sich leicht ein.*)

Ein Hauptmittel gegen die Eintönigkeit ist der Reim. Ein zweites besteht darin, daß man nicht mit dem Ende jedes Verses auch einen Satz oder ein durch eine Pause geschiedenes Satzglied endigen läßt. Hier wiederholt sich gewissermaßen das Gesetz der Incision umgekehrt, indem verlangt wird daß nicht immer am Ende eines Verses eine Satzpause sei.

In Versen von wenig Versfüßen, von etwa zwei, drei und vier tritt diese Eintönigkeit leicht ein. Deshalb sind Verse von weniger als fünf Füßen nicht recht geeignet zu längeren Gedichten. In kleinern

*) Ein Beispiel dieser Eintönigkeit liefert der deutsche Alexandriner, der eben deshalb auch mit Recht ganz außer Gebrauch gekommen ist.

Gedichten, die wenige Strophen umfassen, kann eine Eintönigkeit schon um deswillen nicht eintreten, weil sie eben zu klein oder zu kurz sind und ihr Ende erreicht haben, ehe man Eintönigkeit fühlt.

In größeren Gedichten, wo ein bestimmtes Versmaß festgehalten wird, wie in der Tragödie, müssen demnach längere Verse gebraucht und das Gesetz nicht nach jedem Verse eine Satzpause eintreten zu lassen beobachtet werden. Auch verhindert in längeren Gedichten der Wechsel von Versmaß und Rhythmus die Eintönigkeit, wie z. B. in Schillers Glocke.

Wenn nun in größeren Gedichten, die in bestimmte Strophen zerfallen, dennoch eine gewisse Eintönigkeit eintritt, wie sich das nicht leugnen läßt, so vermeidet diese der Dichter durch den Wechsel des Inhalts, der dem Vortragenden einen wechselnden Vortrag gestattet.

Die Mittel, die der letztere anwendet, sind theils zurückhaltendes, theils beschleunigtes Tempo, und dann der volle Ausdruck durch die Tonfarbe. Das ist ein viertes Element des Tones. Wir verstehen darunter den eigenthümlichen Ausdruck der Empfindungen, der sich schon in der Färbung des Tones kundgibt. Heiterkeit und Jorn, Wehmuth und Aufgewecktheit, Ernst und Kindlichkeit u. s. w. unterscheiden sich schon durch die Färbung des Tones, die von dumpf zu hell, von schwer zu leicht, von hart zu weich, von ruhig zu lebendig, von kalt zu warm die mannigfachen Abstufungen und Schattirungen hat. Gibt der Vortragende dem Gedichte den vollen Ausdruck seines Inhalts durch die Tonfarbe, so kann von Eintönigkeit nicht mehr die Rede sein.

Die sinnliche Fülle des musikalischen Tons wird daher in der Sprache durch die Tonfarbe ersetzt und ausgeglichen. Uebrigens hat die Musik die Tonfarbe auch in etwas, z. B. in dem verschiedenen Klang der Instrumente, und in dem, was der Musiker Seele des Tons nennt. Der Sänger hat diese Tonfarbe in noch höherem Maße, hat sie überhaupt mit der Sprache in so weit gemein, als die Forderung der Schönheit des Tons es zuläßt.

Die Ausführung dieser Bemerkungen würde uns aber auf ein anderes Feld, auf die Kunst des Vortrags führen, und wir müssen uns hier mit dieser bloßen Andeutung begnügen. Aus ihr mag man aber auf's Neue entnehmen daß nur die gesprochene Sprache die wahre, ganze Sprache ist, nicht die geschriebene. Und dieß sollten die Dichter beherzigen. Eine Dichtung kommt erst dann zu ihrer vollen Wirkung,

wenn sie gesprochen, nicht aber wenn sie bloß gelesen wird. Deshalb ist eine Hauptaufgabe für den Dichter daß seine Verse **sprechbar**, **leicht sprechbar** sind. Die antiken Versmaße sind das aber gar nicht, da sie nach musikalischem Rhythmus gebaut und auf einen andern Vortrag berechnet sind.

§. 40. Fassen wir alles das, was wir in diesen Blättern gesagt haben, zusammen, so ergibt sich daß die so verwickelt scheinende Lehre des deutschen Verses sich auf wenige einfache Grundsätze zurückführen läßt.

- 1) Die Elemente des Rhythmus in Sprache und Musik sind die Dauer und die Stärke des Tons. Die Höhe des Tons hat gar keinen Einfluß auf den Rhythmus.

In der Sprache wiegt die Stärke des Tons vor, in der Musik die Dauer.

Demnach gibt es einen sprachlichen und einen musikalischen Rhythmus.

In dem antiken Versbau herrschte der musikalische Rhythmus.

In dem modernen Versbau, namentlich aber im Deutschen, herrscht der sprachliche Rhythmus.

- 2) Im Deutschen sind deshalb die Gesetze, welche die verschiedene Stärke des Tons bestimmen, mit welchen die einzelnen Sylben belegt werden, für den Rhythmus die maßgebenden. Die Dauer des Tons in den einzelnen Sylben ist ein secundäres rhythmisches Element.

- 3) Rhythmus ist sowol in gebundener, als in ungebundener Sprache vorhanden.

In ungebundener Sprache gibt es verschiedene Abstufungen der Betonung. Die Sylben sind in Bezug auf ihre Tonstärke entweder schwer oder leicht oder schwankend. In Bezug auf ihre Tondauer sind sie lang oder kurz.

- A) Schwer sind alle Stammsylben der Begriffswörter und diejenigen Sylben drei- und viersylbiger Verhältnißwörter, die den Hauptton haben. Ferner in Zusammensetzungen alle Sylben, die den Hauptton haben.

- B) Leicht sind alle Form- und Vorsylben, so wie die Sproßformen. Ferner alle einsylbigen Verhältnißwörter.

C) Schwankend sind die meisten Anhängesylben, mit denen Begriffswörter gebildet werden. Ferner die Sylben der zweisylbigen Verhältnißwörter, die den Hauptton haben. Schwankend werden in Zusammensetzungen diejenigen Stammsylben von Begriffswörtern, die den Hauptton nicht haben, und von diesem gedrückt sind.

Schwankend werden die Begriffswörter, wenn sie einen Ergänzungsbegriff bei sich haben, wenn sie nur schmückend stehen oder als Titel, Anrede u. s. w. — und in einzelnen Fällen durch den Beziehungston. Schwankend werden auch die einsylbigen Verhältnißwörter, wenn sie zwischen leichten Sylben stehen.

Die schwankenden Sylben neigen zur Schwere oder Leichtigkeit je nach dem Einfluß, den die benachbarten Sylben auf sie ausüben.

Der Beziehungston macht jede Sylbe schwer, auf die sein Accent fällt.

4) Die ungebundene Sprache wird zur gebundenen, indem das Gleichmaß, der Takt hinzutritt.

5) Die gebundene Sprache kennt nur zwei Tonstufen. In ihr sind die Sylben entweder arsisch oder thetisch.

A) Arsisch sind alle an sich schweren Sylben.

B) Thetisch sind an sich alle leichten und schwankenden Sylben. Die letzteren können aber durch die Umgebung von leichten Sylben arsisch werden.

Der Verstakt unterstützt wesentlich die arsische Stellung der schwankenden Sylben.

6) Die feineren rhythmischen Unterschiede der ungebundenen Sprache werden im Verse, wo ja nur zwei Tonstufen da sind, nicht gewogen und deshalb beim Sprechen leicht verwischt. Es ist Aufgabe des guten Vortrags diese feineren Unterschiede dennoch zur Geltung zu bringen.

7) Der ursprüngliche Rhythmus der Sprache zeigt sich nur in einfachen Wörtern. In Zusammensetzungen trübt sich derselbe oftmals.

8) Die Nachbildung antiker Versformen ist im Deutschen unthunlich, da dieses nur sprachlichen, keinen musikalischen Rhythmus

mus kennt. Die für den musikalischen Rhythmus der alten Sprachen nothwendige verwickelte und weitläufige Verslehre ist daher für die deutsche Sprache gar nicht anwendbar.

- 9) Es gibt im Deutschen nur drei der Sprache eigenthümliche Versfüße, aus deren verschiedener Zusammensetzung die größte Mannigfaltigkeit entsteht.
 - 10) Der Reim ist für die deutsche Verskunst ein sehr wesentliches Element.
 - 11) Der Rhythmus der Sprache soll von den Dichtern nicht nur im Verse, sondern auch in der Prosa beachtet und gegen dessen Ge-
setze nicht verstoßen werden.
-

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

62633625

D. H. J. J. J. J.
F. O. J. J. J. J.

Das Wesen

des

deutschen Rhythmus.

Beitrag

zur

deutschen Verslehre.

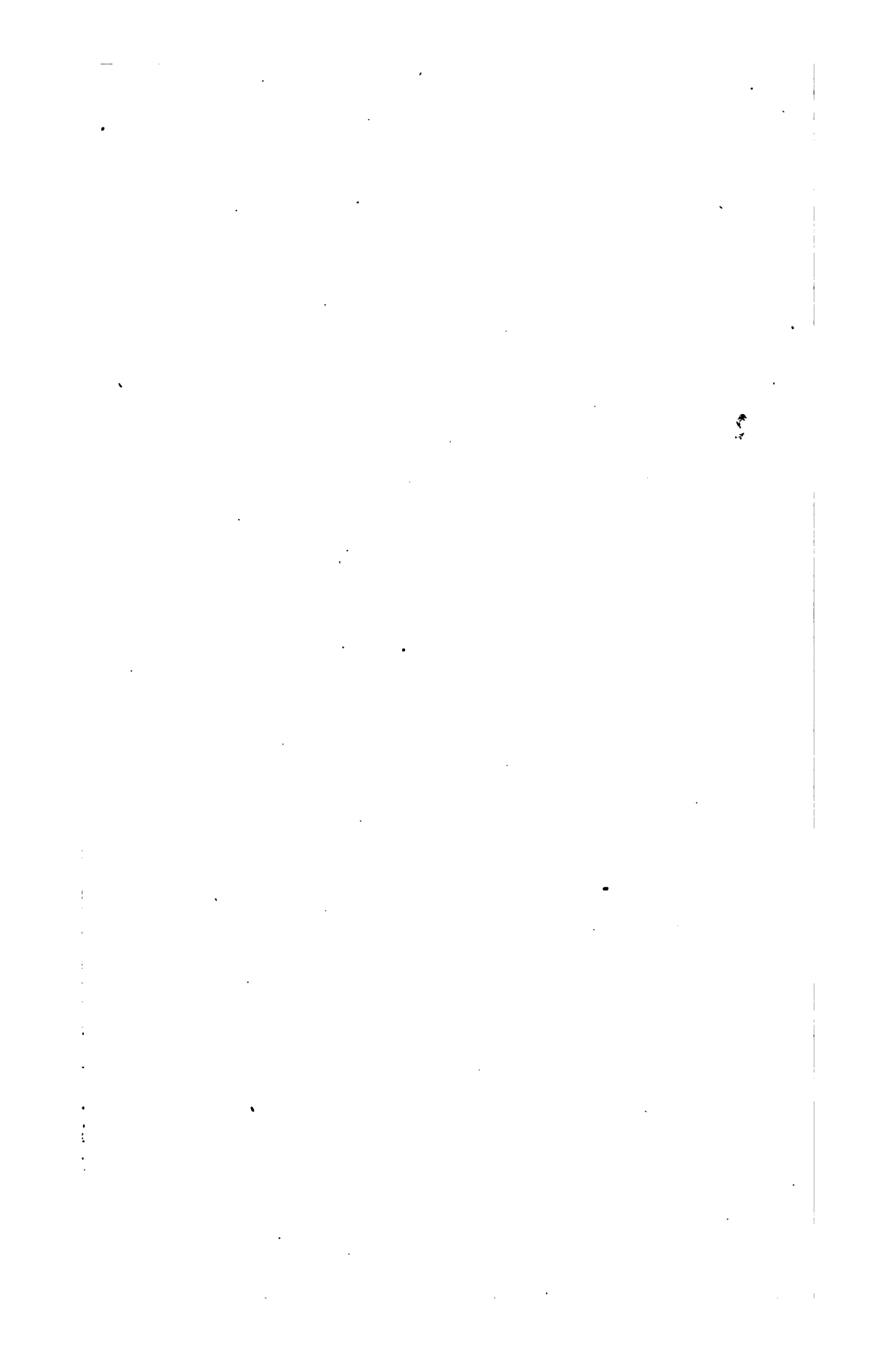
Von

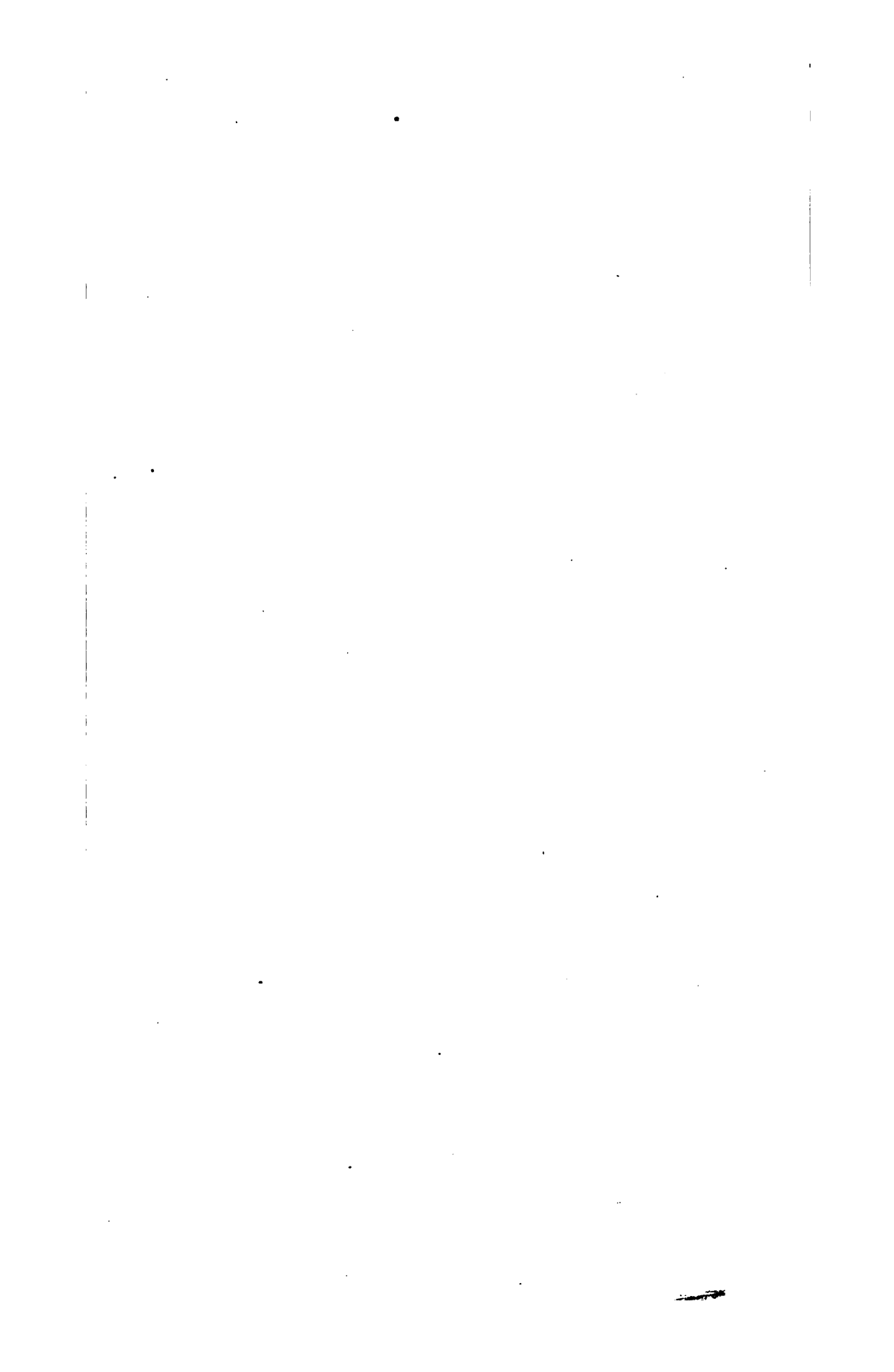
Roderich Benedix.

Leipzig

Johann Friedrich Hartknoch.

1862.





In demselben Verlage ist erschienen :

Sammlung deutscher Epigramme.

Herausgegeben

von

Roderich Benedix.

21 Bogen. Elegant cart. Preis 1 Thlr.





