

Kap. 1.

Taktgleichheit bei Verschiedenheit der Taktbildung in einfacheren und höheren Rhythmen.

Das Wesentliche eines jeden Rhythmus ist anerkanntermaßen die Zerlegung einer Spanne Zeit in kleinere gleiche Zeitabschnitte. Demnach hat man für den Rhythmus zweierlei zu fordern; einmal muß eine Teilung in Zeitabschnitte auf irgend eine Weise genügend zur Wahrnehmung gebracht werden, sodann müssen diese Zeitabschnitte einander gleich sein. Die zweite dieser beiden Forderungen ist nicht weniger wichtig als die erste; jene darf nicht mit geringerem Nachdruck gestellt werden als diese. Würden wir zum Beispiel einen Rhythmus fallender Tropfen, auf den Cicero hinweist^{*)}, gelten lassen, wenn die Tropfen ungleichmäßig fielen? Oder würde der Puls, den Aristides Quintilianus als Beispiel für eine der Rhythmusformen erwähnt^{**)}, rhythmisch genannt werden können, wenn die Herzschläge einander unregelmäßig folgten? Ein jeder kennt das beruhigende, wohltuende Gefühl, das in uns durch die in der Ferne verhallenden Töne einer Kirchenglocke hervorgerufen wird. Neben den Klängen an sich ist es sicher die Gleichmäßigkeit, mit der sie sich folgen, wodurch die Stimmung erzeugt wird. Würden die Töne ungleichmäßig sein, würde jedesmal in dem Augenblick, wo man einen Ton vergeblich erwartet, ein Gefühl der Enttäuschung entstehen, statt Beruhigung und Befriedigung hätten wir das Gefühl des Unbefriedigtseins, kurz, statt des Rhythmus wäre Arrhythmie oder Rhythmuslosigkeit.

Halten wir also daran fest, daß die Zeitabschnitte, die in den bisher genannten Rhythmen wahrnehmbar werden, — wir können sie Takte nennen, — einander gleich sind. Wodurch aber werden sie als solche zur Wahrnehmung gebracht? Das ist klar, daß in den fallenden Tropfen ein Unterschied in der Stärke der Geräusche nicht vorhanden ist, ebensowenig sind die Pulsschläge oder die Töne einer Glocke untereinander an Stärke verschieden. Also kann ein Unterschied in der Stärke der Geräusche oder Töne bei diesen Arten des Rhythmus für die Taktbildung von keinem Einfluß sein. Vielmehr ist es der Gegensatz zwischen den Geräuschen oder Tönen und den sich jedesmal anschließenden

^{*)} de oratore, lib. III., § 186.

^{**)} περί μουσικῆς p. 31 Meibom.

Pausen, durch den die Takte zu unserer Wahrnehmung gebracht werden. Wären gar keine Pausen vorhanden, so hätten wir wohl anhaltende Geräusche und Töne, jedoch ohne Gliederung, ohne Rhythmus. Andererseits aber dürfen auch nicht durch eine Gliederung die Teile zu klein werden, wenn sie einzeln deutlich wahrnehmbar sein sollen und der eben geschilderte auf dem Gegensatz zwischen Ton und Pause beruhende Rhythmus deutlich hervortreten soll.

In solchen Fällen, wo die Teile zu klein sind, wo kurze Töne für eine ruhige Wahrnehmung zu schnell aufeinander folgen, pflegt ein Rhythmus anderer Art in Erscheinung zu treten. Man findet ihn beispielsweise beim Hämmern in der Schmiede oder beim Dreschen auf der Tenne. Der Rhythmus wird hier dadurch hervorgerufen, daß unter kurzen, in gleichen Abständen geführten Schlägen in regelmäßiger Folge stärkere mit schwächeren abwechseln. Hier werden nicht mehr die einzelnen, sondern mehrere sich zu Gruppen zusammenfügende Schläge als Takte empfunden. Die Zusammenfügung zu Gruppen aber vollzieht sich auf Grund des Gegensatzes von stärkeren und schwächeren Schlägen. Wechselt jedesmal ein stärkerer Schlag mit einem schwächeren, so entstehen zweizeitige Takte. Folgen jedesmal zwei oder mehr schwächere Schläge einem stärkeren, so werden drei- oder mehrzeitige Takte gebildet. Da die einzelnen Schläge in gleichen Abständen aufeinander folgen, müssen natürlich die Takte, soweit in ihnen die Zahl der Schläge eine gleiche ist, der Zeit nach einander gleich sein.

Nach Besprechung der einfachsten Arten des Rhythmus, aus denen jedoch seine wahre Natur vielleicht um so klarer zu erkennen ist, wenden wir uns zum Rhythmus der Musik. Man darf nicht glauben, daß dieser nur in einer Form vorkomme; vielmehr sind die beiden vorher besprochenen Rhythmusformen auch in der Musik zu erkennen. Die größere oder geringere Länge der Töne und Schnelligkeit in ihrer Aufeinanderfolge scheint auch hier für die Anwendung der einen oder der anderen Form bestimmend zu sein. In Chorälen zum Beispiel, die in langsamem Tempo vorgetragen werden, sind die Töne unter sich an Stärke gar nicht oder nur wenig verschieden. Sie heben sich voneinander durch Absetzen ab, d. h. durch kleine Pausen, die zwischen ihnen gemacht werden. Nun versuche man, denselben Choral, — etwa „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, — in beschleunigtem Tempo, so daß auf eine Sekunde etwa drei Töne kommen, zu singen oder zu spielen, sogleich stellt sich dann auch der Gegensatz zwischen stärkeren und schwächeren Tönen ein. Die Taktanfänge werden stärker betont als die übrigen Takteile. Das erklärt sich leicht aus einem praktischen Bedürfnis, dem des Taktzählens. Dieses ist in der Musik überaus wichtig und sehr notwendig. Es dient in letzter Linie dazu, Gleichheit der Takte zu erzielen, die wie den einfachen Rhythmen so dem Rhythmus

der Musik eigen ist und die ja auch in unserem Notensystem vortrefflich Ausdruck findet. Das Taktzählen nun wird bei sehr schnellem Tempo nur durch Zusammenfassung mehrerer Töne ermöglicht. Die einzelnen Töne können nicht genau genug aufgefaßt werden, wenn sie einander zu schnell folgen. Also werden nur bestimmte Stellen gezählt, die durch stärkere Betonung vor den andern hervortreten. Natürlich müssen diese stärker betonten Stellen gleich weit voneinander entfernt sein. Wenn dagegen das Tempo langsam ist, braucht man nicht zusammenzufassen; es ist jetzt leichter und bequemer, die einzelnen Töne zu zählen; ja, oft werden sogar diese noch in Zählzeiten zerlegt. Hier wäre die stärkere Betonung an bestimmten, in gleichen Abständen wiederkehrenden Stellen unnötig und überflüssig.

Ehe wir nun zu dem Rhythmus des gesprochenen Verses übergehen, mögen die Ergebnisse der bisherigen Untersuchung, soweit sie mir für das Folgende wichtig scheinen, kurz zusammengestellt werden. Zweierlei ist besonders hervorzuheben. Das eine ist: Die Takte in einem rhythmischen Satze müssen einander gleich sein; das zweite: Es gibt verschiedene Arten der Taktbildung, eine davon, aber nicht die einzige, besteht in der Stärkeabstufung der Töne; sie wird nicht jedesmal, sondern nach Bedürfnis angewandt.

Es wäre wunderbar, wenn Taktgleichheit in den andern Rhythmen ein Hauptfordernis sein sollte, nur nicht im Rhythmus des gesprochenen Verses. Es läßt sich von vornherein annehmen, daß sie auch hier nicht fehlen darf. Für die Verse der Griechen und Römer ist sie denn auch aus deren metrischem System klar zu erkennen. Die Takte oder Füße in den Versen der Alten setzten sich aus langen und kurzen Silben (— und ∪) zusammen. Die Längen hatten den doppelten Wert der Kürzen. So bildete denn ein Daktylus (—∪∪) einen vierzeitigen Takt, desgleichen ein Anapäst (∪∪—). Eine Länge durfte durch zwei Kürzen ersetzt werden, umgekehrt durfte für zwei Kürzen eine Länge eintreten. Ein daktylischer Takt hatte deshalb drei oder auch nur zwei Silben, er blieb aber stets vierzeitig; ein anapästischer konnte dreisilbig, aber auch zwei- und viersilbig sein, behielt jedoch seine vier Zeiten. In daktylischen und anapästischen Versen waren danach die Takte völlig gleich. Ähnlich verhielt es sich mit den anderen Versmaßen der Alten. Die Zusammenstellung der Taktteile ergab überall*) auch Gleichheit der Takte.

Nun aber wendet sich Ed. Sievers gegen die Auffassung, daß im gesprochenen Verse die lange Silbe das Doppelte einer Kürze gewesen sei. „Diese Lehre“, sagt er,**) „beruht sichtlich

*) Mit ganz geringen Ausnahmen, die sich erklären und rechtfertigen lassen. Vergl. z. B. meine Schrift, „Alter und neuer Versrhythmus“, Leipzig, Bruno Volger 1909, S. 64 und S. 70.

***) Metrische Studien I, § 23.

auf einem Mißverständnis bezw. einer nicht einwandfreien Übertragung der ursprünglichen Notenzeichen \smile und $-$ aus der Musik in die Grammatik.“ Nur in der Musik habe die Länge den wirklichen Wert zweier Kürzen gehabt, im gesprochenen Verse dagegen ständen die Silben und Sprechlaute überhaupt in keinem festen Zeitverhältnis, jedenfalls nicht in dem von 2:1.

Gehen wir auf diese Ansicht ein wenig näher ein! Ein Daktylus hat danach wohl in der Musik, aber nur in dieser $-\smile$ gegolten. Hier also hat er sich durch seine vier Zeiten bedeutend von dem Tribrachys (\smile), einem dreizeitigen trochäischen Takte, unterschieden. Beim Sprechen dagegen haben der Daktylus sowohl wie der Tribrachys die Form $\times\times\times$ erhalten, d. h. beide sind dreisilbige Füße von unbestimmter, durch kein festes Zeitverhältnis der Silben geregelter Größe geworden. Hier wären also zwei in der Musik grundverschiedene Taktarten, die vierzeitige und die dreizeitige, ineinander übergegangen, die eine wäre der andern so ziemlich gleich geworden. Weswegen aber haben dann die griechischen und römischen Dichter in ihren zu sprechenden Versen augenscheinlich so großen Wert auf den Unterschied der Taktarten gelegt, weswegen haben sie sich die Mühe gegeben, in den Versfüßen lange und kurze Silben so streng auseinanderzuhalten, wenn der Eindruck langer Silben kein anderer wie der kurzer gewesen wäre? Wie ist es ferner zu erklären, daß eine solche Veränderung der Takte beim gesprochenen Verse von den alten Metrikern nirgend erwähnt ist? Sie hätte ihnen doch auffallen müssen. Mit Recht wird den Alten ein sehr feines Gefühl für den Rhythmus nachgesagt. Ein Schauspieler zu Ciceros Zeit wurde ausgezischt, wenn er in seinem Vortrag durch die geringste Verlängerung oder Verkürzung einer Silbe gegen den Rhythmus fehlte.*) Wenn aber im Altertum schon das Publikum diese Feinheit des rhythmischen Gefühls zeigte, so hat man sie erst recht bei den theoretisch ausgebildeten Metrikern und Musikern vorauszusetzen. Sie würden es sicher erkannt haben, wenn das Verhältnis der Länge zur Kürze im gesprochenen Verse ein anderes gewesen wäre wie in der Musik. Daraus, daß in ihren Schriften von solchem Unterschiede nirgend die Rede ist, folgt, daß es einen solchen nicht gab, daß auch im gesprochenen Verse das Verhältnis der Länge zur Kürze ein festes war, daß die lange Silbe auch hier wie in der Musik das Doppelte einer Kürze betrug.

Nur so ist es nach meiner Meinung überhaupt möglich, den quantifizierenden Versrhythmus der Griechen und Römer zu erklären. Ständen die Längen zu den Kürzen im festen Verhältnis von 2:1, so mußten sich diese von jenen scharf und deutlich abheben. Damit aber war ein Mittel gegeben, die einzelnen Takte

*) Vergl. Cicero „de oratore“ lib. III., § 196 und „paradoxa Stoicorum“ III., § 26.

erkennbar zu machen. In einer daktylischen Reihe beispielsweise (— — — — — usw.) konnte der zweite, dritte Daktylus und so fort leicht an der jedesmal nach zwei Kürzen eintretenden Länge erkannt werden. In einer anapästischen Reihe (— — — — — usw.) war umgekehrt jeder neue Takt an der ersten von zwei Kürzen, die auf eine Länge folgten, kenntlich. So war es auch mit den anderen Versmaßen. Jedesmal hoben sich die Versfüße, sofern sie sich aus langen und kurzen Silben zusammensetzten, durch den Unterschied der Länge und Kürze voneinander ab. Solche Versfüße jedoch, die nur aus langen Silben bestanden wie der Spondeus (— —) oder nur aus kurzen wie der Tribrachys (— — —) oder der Proceleusmatikus (— — — — —), waren rhythmisch ungeeignet. Sie konnten nicht selbständig durch sich allein Verse bilden, sondern sie wurden höchstens als Ersatz zugelassen.

Machen wir uns nun aber klar, was sich ergeben muß, wenn die Längen zu den Kürzen nicht in dem festen Verhältnis von 2:1 stehen. Der Unterschied zwischen langen und kurzen Silben muß sich verwischen; dann aber können sich auch die Versfüße nicht voneinander abheben. Damit ist dem quantifizierenden, auf dem wahrnehmbaren Unterschied von Länge und Kürze beruhenden Rhythmus der Boden entzogen. Jetzt gibt es nur ein Mittel, um überhaupt noch Rhythmus zustande zu bringen; es ist der Unterschied in der Stärke der Betonung. Damit die Takte erkennbar werden, müssen gewisse Taktteile stärker als die andern betont werden. Aus dem quantifizierenden Rhythmus wird so ein akzentuierender. In dieser Lage befinden wir uns gegenüber den Versen der Griechen und Römer. Da wir in ihnen die langen und kurzen Silben nicht nach dem festen Verhältnis von 2:1 sprechen, müssen wir die Takte an bestimmten Stellen durch stärkere Betonung hervorheben. Das hat nun wieder zur Folge, daß die Wortakzente zurücktreten müssen und die Wörter in den lateinischen, hauptsächlich aber griechischen Versen durch unsere Betonung geradezu verunstaltet werden. Das wäre alles nicht nötig, die Wortakzente könnten gewahrt werden, der quantifizierende Rhythmus würde zum Ausdruck kommen, wenn das alte Gesetz, daß die Länge gleich dem Doppelten einer Kürze sei, streng von uns befolgt würde.*)

Verschieden sind die Mittel und Wege, deren sich der Rhythmus bedient, um sich durchzusetzen. In den alten Sprachen fand und benutzte er die Gunst des Unterschiedes in der Silbenlänge, das feste Verhältnis der einfachen Kürze zur doppelten Länge. Dieses Mittel mußte bei uns im Neuhochdeutschen versagen. Daß wir hier keine langen Silben im Sinne der alten metrischen Forderung haben, ist bekannt und wird seit jeher zugestanden. Den veränderten sprachlichen Verhältnissen aber wußte

*) Vergl. darüber meine vorher erwähnte Schrift „Alter und neuer Versrhythmus“.

sich der Rhythmus anzupassen. Statt des Unterschiedes der Silbenquantität wählte er ein anderes Mittel für seine Zwecke, den Unterschied der stärker und schwächer betonten Silben, der Hebungen und Senkungen. Dieser Unterschied mußte jetzt dazu dienen, die Takte hervortreten zu lassen und erkennbar zu machen.

Es fragt sich nun, ob, wie in anderen Rhythmen die Takte gleich sind, auch Taktgleichheit bei unserem Versrhythmus anzunehmen sei. In neuerer Zeit will man nicht viel von ihr wissen. Sievers unterscheidet die strenger geregelten Rhythmen der Musik und die lockeren Rhythmen des kunstmäßigen Sprechvortrags. Der musikalische oder rationale Rhythmus sei charakterisiert durch eine nach mathematischen Verhältnissen geregelte Zeitaufteilung*) im Gegensatz zur natürlichen menschlichen Rede, wo die Zeitproportionen im Prinzip durchaus irrational seien.***) — An diese Irrationalität der Zeitproportionen in unsern gesprochenen Versen vermag ich nicht zu glauben; vielmehr ist meiner Meinung nach auch hier wie in der Musik die Zeitaufteilung mathematisch genau geregelt, natürlich in anderer Weise wie dort, gemäß anderen aus dem Sprechen sich ergebenden Verhältnissen und Bedingungen. An einigen Beispielen möge hier veranschaulicht werden, daß unser Versrhythmus nichts weniger als locker ist. Bekanntlich werden in gemischten Versen, die in der Mehrzahl aus dreisilbigen, in der Minderzahl aus zweisilbigen Füßen bestehen, die Silben letzterer etwas langsamer als die Silben ersterer gesprochen. Das ist nicht etwa nur zufällig oder in den Willen des Vortragenden gestellt, sondern es geschieht durchaus regelmäßig und gleichsam unter gesetzlichem Zwange. Beim Sprechen also eines Verses wie

Hört er die Worte des Boten, die himmlisch waren und
tröstlich, (Goethe, Hermann und Dorothea)

werden die Silben des Wortes „himmlisch“ etwas gedehnt. Jeder, der darauf achtet, muß das bestätigt finden. Welches ist aber der Grund für eine solche Verlängerung? Sicher kein anderer als das Streben nach Taktgleichheit. Offenbar nur um ihretwillen, damit die zweisilbigen Takte gleich lange wie die dreisilbigen seien, wird man an solchen Stellen zu größerer Langsamkeit geradezu gezwungen. Ist das etwa ein Zeichen eines lockeren Rhythmus? Man stelle sich nur einmal vor, wie geringe Zeitunterschiede dabei in Frage kommen. In einem Verse wie dem oben genannten beansprucht jeder Takt beim Sprechen etwa zwei Drittel Sekunden Zeit. In diese Zeit teilen sich bei dreisilbigen Takten drei Silben. Wie gering ist also die Zeit, die auf eine von ihnen entfällt! Um diesen so winzigen Teil einer Sekunde aber würde ohne jene Silbendehnung ein zweisilbiger Takt im obigen Verse kürzer sein als ein dreisilbiger. Eine so kleine

*) Metrische Studien § 17.

***) ebendort § 23.

Ungenauigkeit wäre, meine ich, einem lockeren Versrhythmus durchaus angemessen. Kann man umgekehrt einen Rhythmus, der sich nicht die geringste Verkürzung von Takten gefallen läßt, sondern gebieterisch Taktgleichheit erzwingt, locker nennen?

Wie durch Silbenverlängerung kann auch durch Silbenverkürzung ein Ausgleich geschaffen werden. Dies ist der Fall, wenn vereinzelt dreisilbige Takte unter überwiegend zweisilbige gemischt werden.

Ein französischer Pulverwagen
Lag gestürzt am fernen Ort,

(Fr. Rückert, Johanna Stegen.)

Der zweite Versfuß „zösischer“ ist dreisilbig, die übrigen alle sind zweisilbig. Die Silben aber jenes zweiten werden, um Taktgleichheit herzustellen, ein wenig gekürzt.

Besonders lehrreich sind solche Fälle, in denen der Rhythmus eine gewisse Freiheit läßt, zwischen mehreren Taktformen zu wählen. Indem man diese Taktformen gegeneinander hält, kann man hier die Veränderungen, die dieselben Silben um des Rhythmus willen erleiden, so recht beobachten.

Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde;

(Schiller, Der Spaziergang.)

Der Vers ist, wenn man dem vorgeschriebenen Metrum folgt, abzuteilen: Freiheit | ruft die Ver|nunft, Frei|heit die | wilde Be|gierde. Doch ist im dritten Fuße die zweite Silbe „Frei“ zu schwer, um sich ohne Schwierigkeit als Senkung der Hebungsilbe „nunft“ unterzuordnen. Will man das erreichen, so muß man die Silbe „Frei“ im Tone etwas hinter „nunft“ zurücktreten lassen. Zur Not geht es ja, es kann aber auch keinem verdacht werden, wenn er, um jene Silbe aus ihrer Abhängigkeit zu befreien, den Vers nach folgenden Takten spricht: Frei|heit | ruft die Ver|nunft, | Frei|heit die | wilde Be|gierde. Der dritte Takt hat eine Silbe, „Frei“, verloren, der vierte diese gewonnen. Nun achte man darauf, wie sich jetzt die Silben der beiden Takte in der Quantität ändern; „nunft“ wird länger, „Freiheit die“ werden kürzer, mit gutem Grunde, um dort den Verlust einer Silbe zu ersetzen, hier das Hinzutreten einer Silbe auszugleichen.

Ein anderes Beispiel sei aus dem Anfang des Faustmonologs von Goethe entnommen:

Habe nun ach! Philosophie,.

Der Vers wird gewöhnlich unter Zugrundelegung folgender Takte gesprochen: Habe nun | ach! | Philoso|phie,. Aber die erste Silbe des letzten Wortes „Phi“ ist nicht so schwer, daß sie nicht rhythmisch eine untergeordnete Stellung einnehmen und als Senkung der viel stärker betonten Silbe „ach!“ zugeteilt werden könnte. Der Nebenakzent in „Philosophie“ geht dann von der ersten auf die zweite Silbe über: Habe nun | ach! Phi|loso|phie,.

Wird aber der Vers nach dieser Form gesprochen, zeigt es sich deutlich, wie „ach“ an Länge einbüßt, während „Philosophie“ in den ersten drei Silben verlängert wird.

Man sieht aus diesen Ausgleichungen, wie stark in unserm Versrhythmus das Streben nach Taktgleichheit ist. Der Erfolg ist denn auch dementsprechend. Die Takte sind in der Tat von gleicher Dauer. Das kann man leicht dadurch feststellen, daß man sich beim Hersagen von Versen mit Taktschlägen begleitet. Freilich sind die Sätze, innerhalb deren Taktgleichheit gilt, recht kurz, kürzer als in der Musik. Nicht nur jedesmal am Versende, sondern auch im Verse bei Sinnespausen, in den sogenannten Cäsuren, wird der Strom unterbrochen. Hier hat man auch das Taktschlagen zu unterbrechen.*) Wenn so verfahren wird, ergibt sich volle Übereinstimmung zwischen den gesprochenen Versfüßen und den Taktschlägen. Dabei braucht man beim Vortrag gar nicht einmal durch strenges Skandieren die Taktgleichheit zu übertreiben. Je nach der Stimmung, die auszudrücken ist, wird der Geübtere das Tempo langsamer oder schneller nehmen. Das Taktschlagen paßt sich unwillkürlich dem jedesmaligen Tempo an. Das ist in der Musik auch nicht anders. Der Künstler auf einem Instrument steht dem Rhythmus gegenüber viel freier da als der Stümper, der ängstlich zählen muß. Nur hat diese Freiheit ihre Grenzen. Die Übergänge vom langsamen zum schnelleren Tempo und umgekehrt dürfen nicht zu schroff sein; sonst würde man dem Vortragenden sei es eines Musikstücks oder eines Gedichts mit Recht Mangel an Gefühl für Rhythmus vorwerfen können.

Kap. 2.

Der Auftakt in neuhochdeutschen Versen.

Wenn man der Überzeugung ist, daß die Takte in neuhochdeutschen Versen gleich sein müssen, hat man auch bei Ansetzung der Takte darauf zu sehen, daß sie durchweg gleich sein können. So aber, wie sie jetzt im allgemeinen angesetzt werden, können sie nicht durchweg gleich sein. Dies mag dann wiederum zur Folge haben, daß die laxen Auffassung von der mangelnden Taktgleichheit in unsern Versen bestärkt wird und an Boden gewinnt.

Saran geht bei Aufstellung seiner rhythmischen Gruppen am weitesten in der Nichtachtung der Taktgleichheit. Takte in dem Sinne, in dem wir sie allgemein verstehen, läßt er nur „metrisch“ gelten. Nach seiner Meinung existieren sie nur für

*) Wie in der Musik bei Fermaten.