

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 laxe 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.

den, der skandiert oder schematisiert.**) Der lebendige Rhythmus jedoch lege eine Einteilung nach „Gliedern“ nahe, die sich ungezwungen aus dem sinngemäßen Vortrag der Verse von selbst ergebe. Wie diese Glieder beschaffen sind, dafür ein paar Beispiele:

Und wie ich | stieg, | zog von dem | Fluß | der Wiesen
ein Nebel | sich | in Streifen | sacht | hervor.**)

Die Glieder können, wie man sieht, zwei oder drei Silben oder auch nur eine haben. In dem von Saran folgendermaßen abgeteilten Verse:

Wohl auf | Kameraden, | aufs Pferd, | aufs Pferd***)
sieht man sogar ein Glied mit vier Silben. Daß da an Taktgleichheit nicht zu denken ist, liegt auf der Hand. Die erstrebt allerdings Saran für seine rhythmischen Gruppen auch gar nicht.†)

Im allgemeinen geht man nicht so weit, sondern man teilt die Verse gewöhnlich nach Takten, bei denen die Taktgleichheit mehr zu ihrem Rechte kommt. Man pflegt dabei zwei Arten zu verwenden, solche Takte, die mit der Hebung beginnen, und solche, die mit der Senkung anfangen, je nachdem die abzutheilenden Verse mit einer Hebung oder Senkung anfangen. Man sollte nur die ersteren gelten lassen und in allen Versen, die mit einer Senkung anfangen, diese Senkung als Auftakt aussondern, also in folgender Weise:

Her|aus in | eure | Schatten, | rege | Wipfel (Goethe, Iphigenie)
nicht: Heraus | in eu|re Schat|ten, re|ge Wip|fel;
und wiederum mit Auftakt:

Wie | rafft ich mich | auf in der | Nacht, in der | Nacht,
(Platen, Romanze.)
nicht: Wie rafft | ich mich auf | in der Nacht, | in der Nacht,

Nur so kann eine strenge Taktgleichheit metrisch durchgeführt werden. Wenn dagegen Takte, die mit einer Senkung beginnen, angewandt werden, wird es oft nicht möglich sein, Gleichheit der Takte zu erreichen. Das ist aus Beispielen wie dem folgenden ersichtlich:

Der eulen schöner toon muß deinen reim zieren,
(Ph. v. Zesen, Leiter zum hochd. Helikon.)††)

Der Vers ist gebaut nach dem alten Muster:

— — — — —

*) S. Deutsche Verslehre. Von Franz Saran. S. 203.

***) Aus: Melodik und Rhythmik der „Zueignung“ Goethes. Von Franz Saran. S. 11.

****) Aus: Deutsche Verslehre. Von Franz Saran. S. 203.

†) Und doch, meine ich, dürften jene beiden Eigenschaften, ohne die die einfachsten Rhythmen undenkbar wären, Taktgleichheit und Erkennbarkeit der Takte, gerade bei einer rhythmischen Gliederung nicht fehlen.

††) Aus: Die deutsche Verskunst nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Von Vilmar-Grein. S. 207.

zu suchen ist. In den Versen der Griechen und Römer war die Erkennbarkeit der Takte gleich leicht, mochten diese mit kurzer oder langer Silbe beginnen. Zum Beispiel war offenbar in einer jambischen Reihe (— — — — usw.) jedesmal ein neuer Jambus an der Kürze, die auf eine Länge folgte, ebenso leicht kenntlich wie in einer trochäischen Reihe (— — — — usw.) jedesmal ein neuer Trochäus an der Länge, die auf eine Kürze folgte; und es war nicht schwerer, in einer anapästischen Reihe (— — — — usw.) jeden neuen Takt an der ersten von zwei Kürzen, die auf eine Länge folgten, als in einer daktylischen Reihe (— — — — usw.) jeden neuen Takt an der Länge, die nach zwei Kürzen eintrat, zu erkennen. Die Versfüße hoben sich eben durch den Unterschied von langen und kurzen Silben voneinander ab, ohne daß jene vor diesen das Geringste voraus hatten. Es lag also kein Grund vor, Versfüße mit langer Anfangssilbe irgendwie zu bevorzugen, und der Auftakt, durch den Füße mit kurzsilbigem Anfang beseitigt werden mußten, war zum mindesten überflüssig. Den alten Metrikern war denn auch der Auftakt durchaus unbekannt. Der Versuch, ihn künstlich in die alte Metrik einzuführen, ist erst in der Neuzeit wenigstens für einige der Versmaße gemacht worden. Mit Recht ist man davon zurückgekommen. Der Auftakt in griechischen und lateinischen Versen der Alten hat keine Berechtigung. — Dagegen wäre es verfehlt, ihn auch von der neuhochdeutschen Metrik zurückweisen zu wollen. In neuhochdeutschen Versen hat der Unterschied von Länge und Kürze, wie schon früher erwähnt, seine Bedeutung für den Rhythmus verloren. Die Takte in unseren Versen heben sich voneinander durch den Unterschied von stärker und schwächer betonten Silben ab. Jene aber ziehen unsere Aufmerksamkeit nicht nur im höheren Grade auf sich, sondern lenken sie zugleich von diesen ab. Der Hörende wird also, da sich ihm die stärkeren Töne fast mit Gewalt aufdrängen, in erster Linie auf sie achten; von ihnen wird er ausgehen, wenn er den Umfang der einzelnen Takte erkennen und ermitteln will. Ist nun die stärker betonte Silbe jedesmal zugleich auch der Taktanfang, so braucht er nur an jene die schwächer betonten Silben bis zur nächsten stärker betonten ausschließlich anzugliedern, und er wird sich sofort über den Umfang eines Taktes im Klaren sein. Wie wird er dagegen verfahren, wenn den Takt eine schwächer betonte Silbe beginnen soll? Bei dieser wird seine Aufmerksamkeit nicht von vornherein haften, sie wird zur nächsten stärker betonten Silbe weitergeleitet werden; von hier wird er ausgehen und den Taktanfang durch Zurückrechnen zu finden suchen. Dies ist zum mindesten umständlich, auch wenn nur zweisilbige Versfüße in Frage kommen. Bei dreisilbigen aber kommt noch eine Schwierigkeit hinzu. Hier besteht die Möglichkeit, die stark betonte Silbe, abgesehen von der ersten Stelle, entweder an die zweite oder dritte Stelle des Taktes zu bringen. Was ist nun das Richtige? Man kann beispielsweise

ebenso gut abteilen „Ich will euch | erzählen | ein Märchen, | gar schnurrig!“ wie „Ich will | euch erzäh|len ein Märchen gar schnur|rig!“ Der Willkür wird so Tor und Tür geöffnet. Eine strengere Gesetzmäßigkeit läßt sich nur erreichen, wenn man in jedem Falle die stark betonte Silbe an die Spitze des Taktes stellt, was aber in Versen, die mit schwach betonter Silbe anfangen, nur durch die Abtrennung eines Auftakts möglich wird: „Ich | will euch erz|ählen ein | Märchen, gar | schnurrig!“

Trotzdem hat man sich in neuerer Zeit im allgemeinen gegen den Auftakt in deutschen Versen entschieden. Auf die Gründe, die dazu führten, möchte ich an dieser Stelle etwas näher eingehen. Ed. Sievers sagt in den Metrischen Studien I, § 23:

„Eine Gruppenreihe wie $\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}$ gezählt eins, zwei,

drei | eins, zwei, drei | usw. macht in Beziehung auf ihren Rhythmus, namentlich bei kräftiger „Betonung“ der Icten, auf den Hörer zweifellos einen ganz anderen Eindruck als eine Gruppenreihe wie

$\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}$ gezählt eins, zwei, drei | eins, zwei, drei | usw. trotz der Gleichheit der Gliederzahl.“ Daraus würde allerdings

folgen, daß Takte wie $\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}$ usw. nicht in $\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}$ usw. geändert werden dürfen, da ja jene auf den Hörer einen ganz andern Eindruck wie diese machen würden. So gar verschieden kann aber der Eindruck der beiden Formen auf den Hörer nicht sein. Vielmehr gehen für unser Ohr, wenn man sich nicht dagegen allzusehr sträubt, die Takte ersterer Art nach einiger Zeit ohne weiteres in die der zweiten Art über. Auf die Dauer läßt sich der Hörer Takte wie $\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}|\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}\dot{\text{e}}$ nicht gefallen, sondern er verlegt unwillkürlich die stärkeren Töne an den Anfang der Takte.

Bei der Zählung eins, zwei, drei, eins, zwei, drei usw. mag es ihm freilich gelingen, die Zahl eins, wenn sie auch schwächer betont ist, als Taktbeginn dauernd in seinem Bewußtsein festzuhalten, aber offenbar nur, weil er daran gewöhnt ist, daß eins den Anfang mache, daß diese Zahl vor zwei und drei gestellt werde. Wie aber, wenn die Reihenfolge eine andere wird, etwa

drei, eins, zwei, drei, eins zwei usw.? Hier wird der Hörer kaum noch das Gefühl haben, daß drei, eins, zwei, | drei, eins, zwei | usw. abzuteilen sei, sondern je länger, um so mehr wird sich bei ihm die stärker betonte Zahl als Taktanfang geltend machen und die Gliederung: drei, | eins, zwei, drei, | eins, zwei usw. herbeiführen.

Doch hören wir, was Sievers weiter sagt*): „Diese Erscheinung ist ferner nicht bloß subjektiver Natur, sondern hat ob-

*) An der angeführten Stelle.

jektive Gründe, die sich auch experimentell leicht feststellen lassen.“ Dazu wird die Anmerkung hinzugefügt: „Nach den Kymographionversuchen, über die E. Meumann berichtet, wird der stärkste Schlag einer Gruppe etwas länger ausgehalten als die schwächeren, und differieren die letzteren auch wieder unter sich. Bei einer Gruppierung $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ steht ferner der kürzeste Schlag in der Mitte, bei einer Gruppierung $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ aber zu Eingang der Gruppe . . .“ Solche Unterschiede hinsichtlich der Länge der einzelnen Schläge innerhalb einer Gruppe mögen zugegeben werden. Jedenfalls können sie wohl nur sehr gering sein und unmöglich für unser Ohr rhythmisch von größerer Bedeutung sein. Andernfalls würde man doch Wert darauf legen, diese Unterschiede auch durch die Schrift kenntlich zu machen. Man würde doch wohl nicht die gleichen Noten für Töne verwenden, die unter sich so gar verschiedenartig an Länge sind. — Was übrigens die Kymographionversuche anbetrifft, von denen in neuerer Zeit viel die Rede ist, so glaube ich nicht, daß ihnen ein so großer Wert beizumessen ist. Man sollte sich, wo es sich um den Rhythmus handelt, lieber auf das Ohr verlassen. Dieses wird die Eindrücke nicht so genau vermitteln wie das Kymographion, aber vielleicht gerade so genau wie nötig. Eine größere Genauigkeit ist vielleicht gar nicht angebracht. Wer wird, — um ein Beispiel aus einem anderen, aber nicht zu weit entfernt liegenden Gebiete zu nehmen, — wer wird, wenn er ein schönes Bildnis sieht, das sein Auge durch die Harmonie seiner Teile erfreut, mit irgend welchen Meßinstrumenten nachprüfen, ob überall das Verhältnis der Teile zu einander genau gewahrt ist? Und wenn einer es doch tun und finden sollte, daß die Genauigkeit zu wünschen übrig läßt, wird dadurch der Schönheit des Bildnisses auch nur im geringsten Eintrag getan? Das Bildnis soll so genommen werden, wie es dem Auge erscheint. Mit dem Auge, nicht mit Zirkel und Metermaß, soll es geprüft werden. Ebenso aber soll das Ohr in Sachen des Rhythmus entscheiden, und nicht das Kymographion.

Doch genug der theoretischen Betrachtungen! Schreiten wir nun zur praktischen Anwendung des Auftakts! So wird sich seine Notwendigkeit noch deutlicher ergeben. Eine ganze Reihe von Unregelmäßigkeiten im deutschen Versbau wird so beseitigt oder doch wenigstens erklärt und gemildert werden.

Bekanntlich sind in unsern jambischen Versen Abweichungen von der regelmäßigen Betonung sehr zahlreich. Im Anfang solcher Verse ist das ganz besonders der Fall. Dies ist nun sehr erklärlich, wenn in ihnen die erste Silbe als Auftakt herausgezogen und so rhythmisch abgesondert wird.

An|mutig Tal! Du immergrüner Hain! (Goethe, Ilmenau.)

Die den Vers beginnende Senkungssilbe „An“ ist allerdings eine gegen die Regel stärker betonte. Als Auftakt jedoch steht

sie noch außerhalb der rhythmischen Zugehörigkeit. Erst mit der zweiten Silbe „mu“ beginnt der erste Takt. Dieser aber ist regelrecht gebaut, da seine erste Silbe, eben die Silbe „mu“, wenn auch schwächer als „An“, so doch stärker als seine zweite Silbe „tig“ zu sprechen ist. Teilt man dagegen den Vers ohne Auftakt in folgender Weise ab: An mu|tig Tal!| Du im|mergrü|ner Hain!|, so erscheint der erste Takt als fehlerhaft. Man pflegt hier zu sagen, in unsern jambischen Versen sei statt des ersten Jambus ein Trochäus gestattet. Damit wird aber die Unregelmäßigkeit nicht erklärt.

Saran*) will in solchen Fällen die Sprache des „Ethos“ angewandt wissen. Außer anderen Beispielen führt er an:

Nein, Herr! Seitdem es mir so schlecht bekam,
(Schiller, Wallenstein.)

Die beiden ersten Wörter würden durch das ihnen zu Grunde liegende Ethos an akzentueller Schwere einander fast gleich, da „Herr“ zwar an Inhaltsbedeutung gegen „Nein“ zurücktrete, jedoch um den Hohn auszudrücken, mehr gedehnt und beschwert werde. Dazu käme, daß der Sprecher, durch die Macht des Metrums verführt, weil an den gleichmäßigen Gang der Jamben gewöhnt, dem Worte „Herr“ eine kleine metrische Beschwerung zuteil werden

lasse, woraus sich jambischer Rhythmus (Nein, Herr) ergebe. — Soweit Sarans Ausführungen über diese Stelle. Sie sind gewiß für den Vortrag recht wertvoll, und der Schauspieler, der durch ihn zu wirken hat, wird sie sich angelegen sein lassen. Hier aber handelt es sich um folgendes. Leidet etwa der Rhythmus, wenn ich, ohne durch den Vortrag wirken zu wollen und ohne ein Ethos hineinzulegen, den Vers mit einfacher und gewöhnlicher Betonung spreche? Nicht im geringsten. Ich gehe noch weiter und rufe bei der Wiederholung des Verses „Nein“ mit möglichst starker, lauter Stimme, während ich „Herr“ im Ton dagegen möglichst zurücktreten lasse. Dennoch bleibt der Rhythmus ungetrübt; nur muß darauf gehalten werden, daß „Herr“ ein wenig stärker als die gleich darauf folgende Silbe „Seit“ klinge. Aus rhythmischen Gründen braucht also „Herr“ nicht gedehnt und beschwert zu werden, und es ist demnach nicht nötig, um des Rhythmus willen in Beispielen der besprochenen Art jedesmal ein Ethos zu suchen.**)

Ähnlich wie im Versanfang ist die versetzte Betonung oft im Innern des Verses nach einer Cäsur zu beurteilen. Auch hier erscheint die Unregelmäßigkeit in sehr viel milderem Licht, wenn

*) Deutsche Verslehre, S. 205 ff.

**) Bei der Unmenge von Beispielen für versetzte Betonung in deutschen Versen — abgesehen von sonstigen Fällen fängt vielleicht jeder zehnte jambische Vers mit einer stärker betonten Senkung an — klingt es wenig glaublich, wenn Saran (D. V., S. 209) sagt: „wo bei guten Dichtern Widerspruch zwischen Metrum und reinem Akzent stattfindet, verlangt die betreffende Stelle ein ganz bestimmtes Ethos.“

die auf die Cäsur folgende stark betonte Senkungssilbe gleichsam als Auftakt behandelt und als solcher von den sich daran schließenden Takten des zweiten Versteils rhythmisch abgetrennt wird:

Beglückt, die dich befahren, || Berg|hirt und Sennerin!
(Uhland, Der Graf von Greiers.)

Die zweite Vershälfte könnte ebenso gut auch unter der ersten stehen. Statt eines sechsfüßigen hätte man so zwei aufeinander folgende dreifüßige jambische Verse. Der zweite von ihnen würde mit der Silbe „Berg“ beginnen, die man demnach als Auftakt herauszuziehen berechtigt wäre.

Der eben genannte Vers zerfällt in zwei nahezu gleiche Teile, die rhythmisch sehr stark voneinander geschieden sind, da die erste Hälfte mit einer Senkung schließt, die zweite wieder mit einer solchen beginnt, wie wenn ganze Verse voneinander getrennt würden. Aber auch wenn ein Vers durch die Cäsur ungleich geteilt wird und die Trennung der Teile rhythmisch nicht so scharf ausgeprägt ist, empfiehlt es sich den Auftakt anzuwenden, falls dadurch die Unstimmigkeit einer versetzten Betonung ausgeglichen werden kann.

Verwünscht, drei|mal verwünscht sei diese Reise!
(Schiller, Die Piccolomini.)

O wenn das Herz euch warnt, folgt|seinem Triebe!
(Schiller, Wallensteins Tod.)

Im ersteren der beiden Verse möge „drei“, im zweiten „folgt“ als Auftakt behandelt werden. Die Berechtigung dazu ist vorhanden, wenn nach der durch die Cäsur in den beiden Versen geschaffenen Pause „drei“ als Anfangssilbe eines jambischen Vierfüßers, „folgt“ eines jambischen Zweifüßers betrachtet wird.

In den bisher gebrachten Beispielen handelte es sich um stärker betonte Senkungen im Beginn sei es von ganzen Versen oder von Versteilen. Das Umgekehrte ist, wenn Hebungen am Schluß von Versen oder Versabschnitten zu schwach betont sind. Auch hier wird es das Verdienst des Auftakts sein, wenn der Anstoß gehoben oder doch gemildert wird.

Ich will heut morgens früh aufsteh'n. (Volkslied.)

Es fragt sich, wie das letzte Wort in diesem Verse zu sprechen sei. Soll wirklich, wie von einigen gewollt wird,*) die zweite Silbe „steh'n“, wenn sie auch Hebung ist, stärker als die erste, in der Senkung stehende „auf“ zu betonen sein. Letztere kann zwar den Hauptton, der ihr im Worte sonst zustünde, wegen des kräftigen Satzakkzents in dem unmittelbar vorausgehenden Worte „früh“ nicht behaupten; immerhin aber bleibt auf ihr doch wohl ein Nebenakzent zurück, durch den beschwert sie selbst vor der schwach betonten Silbe „steh'n“ hervorklingen müßte. Ist aber dies die richtige Betonung, so enthielte der Vers, falls er jambisch „Ich will | heut mor|gens früh | aufsteh'n|“ abgeteilt würde, im letzten

*) Vergl. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik², S. 127 u. 129.

Fuße einen Fehler. Anders ist es, wenn der Vers mit Anwendung des Auftakts in folgender Weise zerlegt wird: Ich | will heut | morgens | früh auf|steh'n. Jetzt steht die letzte Silbe für sich allein. Sie ist zwar Hebung geblieben, hat aber keine Senkung mehr neben sich, die sie an Stärke des Tones zu übertreffen hätte. Sie darf demnach schwächer klingen als die ihr vorausgehende Silbe „auf“, wenn diese nur ihrerseits im Ton hinter der zugehörigen Hebung „früh“ zurückbleibt.

Ein anderes Beispiel:

Sie fuhr mit Gottes Vorseh|ung
Vermessen fort zu hadern, (Bürger, Lenore).

Die Anwendung des Auftakts in dem ersten der beiden Verse gestattet es, mit richtiger Betonung „Vorseh^ung“ zu sprechen, während aus der Messung nach jambischen Füßen „Vorseh^ung“ sich ergeben würde.

Wie am Ende, so ist auch im Innern des Verses kurz vor der Cäsar eine zu schwache Hebung entschuldbar.

Nicht unbesonne|ne, straf|bare Lust. (Goethe, Iphigenie).

Teilt man unter Abtrennung eines Auftakts „Nicht | unbesonne|ne“, so steht die letzte Silbe dieses Versabschnitts „ne“ für sich allein. Sie darf wie eine am Ende des Verses allein stehende Hebung ganz schwach klingen, da sie — wenigstens innerhalb des Versabschnitts — keine Senkung neben sich hat, vor der sie im Ton hervortreten müßte. Die gleich darauf folgende Silbe, die erste von „strafbare“, eine stark betonte Senkung, wäre dann als Auftakt des zweiten Versteils zu betrachten. Als solcher verträgt sie ja, wie wir vorher gesehen haben, die stärkere Betonung. — Wird dagegen der Vers nach jambischen Takten gemessen: Nicht un|besonne|ne, | strafba|re Lust|, so hat man einmal die versetzte Betonung in „strafba“, die jetzt durch nichts entschuldigt werden kann, sodann aber unterliegt man dem Zwange, in dem vorausgehenden Takt „nene“ die zweite Silbe stärker als die erste zu sprechen, was wohl einer natürlichen Betonung nicht ganz entspricht.*)

Überhaupt kommt durch die Anwendung des Auftakts die natürliche und sinngemäße Betonung in einer großen Menge von Fällen zu ihrem Recht.

Vergebens hofft' ich, sie mir zu verbinden. (Goethe, Iphigenie).

Es ist klar, daß beim Hersagen dieses Verses die Silbe „zu“ stärker zu klingen hat als die ihr folgende so unselbständige und noch dazu unmittelbar vor dem Hauptakzent stehende Silbe „ver“. Aber schwer ist es einzusehen, weswegen „zu“ ein Übergewicht

*) Nach meinem Gefühl ist die zweite Silbe, wenn man rhythmische Einflüsse hier unberücksichtigt läßt, der ersten an Tongewicht höchstens gleich, aber nicht stärker als sie.

über die vorangehende Silbe „mir“ haben sollte. Nach meiner Ansicht ist „mir“ ein wenig stärker als „zu“, jedenfalls aber nicht schwächer zu betonen. Diese Ansicht darf ich, ohne befürchten zu müssen, gegen den Rhythmus zu fehlen, zum Ausdruck bringen, wenn ich mich des Auftakts bediene. Ver|gebens | hofft' ich, | sie mir | zu ver|binden.

Die Silbe „mir“ darf jetzt stärker als „zu“ betont werden; nur muß sie ihrerseits im Tone hinter „sie“ zurücktreten. — Ich meine, diese Art der Betonung ist der aus der jambischen Messung sich ergebenden vorzuziehen, der zufolge schwächer und stärker betonte Silben mit einer Regelmäßigkeit wechseln, daß leicht der Eindruck der Monotonie hervorgerufen wird.

Ähnliche Beispiele wie das eben genannte lassen sich in großer Anzahl finden. Doch es mag genug sein. Ich glaube, schon so dargetan zu haben, wie wichtig, ja wie unentbehrlich der Auftakt in der neuhochdeutschen Metrik ist.

Kap. 3.

Die Takteile der neuhochdeutschen Verse in ihrem zeitlichen Verhältnis zueinander.

Dort, wo die Takte der Zeit nach einander gleich sind, kann auch das zeitliche Verhältnis der Takteile zueinander nicht so ganz unregelmäßig sein. Angenommen, es bestehe ein Takt aus zwei Teilen von gleicher Dauer (z. B. ♩ ♩); diesem Takt nun sei der Zeit nach ein anderer gleich, der ebenfalls aus zwei Teilen besteht; doch seien diese beiden Teile nicht dieselben wie die des ersten Taktes, sondern der eine von ihnen sei um ein Stück länger; so muß der andere genau um dieses Stück kürzer sein (z. B. ♩ ♩̣). Mit diesen beiden Takten nun möge ein dritter an Dauer übereinstimmen, der aus drei Teilen besteht; so muß, falls diese drei Teile unter sich gleich sein sollen, jeder von ihnen genau ein Drittel von der Zeit eines zweiteiligen Taktes betragen, damit sie zusammen dieselbe Dauer wie dieser haben (also ♩̣ ♩̣ ♩̣): oder wenn die drei Teile unter sich ungleich sind, dann müssen, je länger der eine von ihnen ist, die beiden andern um so kürzer sein (z. B. ♩̣ ♩̣̣ oder ♩̣̣ ♩̣̣̣); dabei können auch die beiden kürzeren Teile unter sich verschieden sein, jedoch immerhin nach demselben geregelten Verhältnis (z. B. ♩̣̣̣ ♩̣̣̣̣).