


Königliches Gymnasium zu Brieg.



Beilage zum Jahresbericht 1913.

# Rhythmische Untersuchungen


zur

## neuhochdeutschen Metrik.



Von

M. v. Kobilinski.



1913. Progr. Nr. 266.

T. T. Heinze, Brieg.  
1913.

96r  
41 (1913)

## Inhalt.

---

Kap. 1. Taktgleichheit bei Verschiedenheit der Taktbildung in einfacheren und höheren Rhythmen . . . . .	S. 3
Kap. 2. Der Auftakt in neuhochdeutschen Versen . . . . .	S. 10
Kap. 3. Die Takteile der neuhochdeutschen Verse in ihrem zeitlichen Verhältnis zu einander . . . . .	S. 19
Kap. 4. Die Vorbedingungen für den Rhythmus des silben- zählenden Verses und dieser Rhythmus selbst . . . . .	S. 23
Schluß . . . . .	S. 30



Landes- u. Stadt-Bibl.  
Düsseldorf

44. g. 804

## 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<sup>\*)</sup>, gelten lassen, wenn die Tropfen ungleichmäßig fielen? Oder würde der Puls, den Aristides Quintilianus als Beispiel für eine der Rhythmusformen erwähnt<sup>\*\*\*)</sup>, 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

<sup>\*)</sup> de oratore, lib. III., § 186.

<sup>\*\*\*)</sup> 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 Takteile 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 stünden 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 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.

In diesem erkennt man die Taktgleichheit auf den ersten Blick. Aber die Quantitätsverhältnisse der Silben im Deutschen sind andere, wie sie in den alten Sprachen waren. Wollte man, entsprechend der alten Art,

Der Eu|len schö|ner toon | muß dei|nen reim | zieren,  
abteilen, so ergibt sich Ungleichheit des vorletzten Taktes. Die stark betonte Silbe „reim“ wird vor der folgenden ebenfalls stark betonten Silbe gedehnt. Sie muß also, mit der ihr vorausgehenden Silbe „nen“ zusammengebracht, einen Takt bilden, der länger ist als die andern. Abhilfe bietet die Teilung:

Der | Eulen | schöner | toon muß | deinen | reim | zieren;  
„reim“ bildet jetzt einen einsilbigen Takt, der an Größe den übrigen gleich ist.

Ein anderes Beispiel:

Und Salome fuhr, nach kurzem Verzug, im Gespräch fort  
folgendermaßen: (Platen, Die verhängnisvolle Gabel)

Zu Grunde liegt dem Vers die alte Form:

---o--- ---o--- o---o--- o---o.

Wie man sieht, ist hier die Taktgleichheit gewahrt. Diese wird im Deutschen, wo das Verhältnis der langen Silben zu den kurzen nicht wie in den alten Sprachen 2:1 beträgt, dadurch erreicht, daß die Silben der zweisilbigen Takte etwas langsamer gesprochen werden als die der dreisilbigen. Nun ist aber die Gruppierung zu zwei- und dreisilbigen Takten eine andere, wenn ich abteile:

Und Sa|lome fuhr, | nach kur|zem Verzug, | im Gespräch | fort  
folgendermaßen;

eine andere wiederum, wenn die erste Silbe als Auftakt abgetrennt wird:

Und | Salome | fuhr, nach | kurzem Ver|zug, im Ge|spräch fort |  
folgendermaßen:.

„fuhr“ gehört nach der ersteren Teilung einem dreisilbigen, nach der zweiten einem zweisilbigen Takte an; ebenso die zweite Silbe von „Gespräch“ nach der ersteren Teilung einem dreisilbigen, nach der zweiten einem zweisilbigen Takte. Man prüfe nun gewissenhaft, ob „fuhr“ und „sprach“ wie Silben, die dreisilbigen Takten angehören, schneller oder ob sie, wie solche, die zweisilbigen Takten angehören, langsamer gesprochen werden, und entscheide danach, welche der beiden Arten der Takteilung den Vorzug verdiene. Mir ist es unzweifelhaft, daß die letztere zu wählen ist, weil bei der ersteren die Takte des Verses nicht gleich sein können.

Wie kommt es aber, daß die Versfüße der Griechen und Römer ebenso gut mit kurzer wie langer Silbe beginnen durften, und weswegen dürfen unsere Versfüße nur mit der Hebungssilbe, nicht aber mit der Senkung anfangen? Ich glaube, daß der Grund in einer leichteren oder schwereren Erkennbarkeit der Takte



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 (v—v— v—v— usw.) jedesmal ein neuer Jambus an der Kürze, die auf eine Länge folgte, ebenso leicht kenntlich wie in einer trochäischen Reihe (—v—v— —v—v— usw.) jedesmal ein neuer Trochäus an der Länge, die auf eine Kürze folgte; und es war nicht schwerer, in einer anapästischen Reihe (v—v—v— usw.) jeden neuen Takt an der ersten von zwei Kürzen, die auf eine Länge folgten, als in einer daktylischen Reihe (—v—v—v— 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 Anfangsilbe 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  $\dot{\text{p}} \text{p} \text{p}$  steht ferner der kürzeste Schlag in der Mitte, bei einer Gruppierung  $\text{p} \dot{\text{p}} \text{p}$  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 Metrik<sup>2</sup>, 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<sup>h</sup>ung“ zu sprechen, während aus der Messung nach jambischen Füßen „Vorseh<sup>h</sup>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. ♩̣̣̣).

Nimmt man also Taktgleichheit im gesprochenen Verse an, so wird man auch eine gewisse Gebundenheit unter den Taktteilen, den Hebungen und Senkungen, zugeben müssen.\*)

Damit aber ist der Boden unter den Füßen ein festerer geworden. Man wird nicht mehr nötig haben, die den Takt füllenden Silben als „der Quantität nach indifferent“ mit X zu bezeichnen, sondern man wird fragen dürfen, in welchem zeitlichen Verhältnis jene zueinander stehen, um, wenn dies festgestellt ist, ihnen bestimmtere Werte beilegen zu können.

Welches ist also das quantitative Verhältnis von Hebung zur Senkung zunächst in Versen mit zweisilbigen Füßen?

Droben auf dem schroffen Steine raucht in Trümmern Autafort,  
(Uhland, Bertram de Bora.)

Wo soll ich hinfliehn? Feinde ringsumher und Tod!  
(Schiller, Jungfrau von Orleans, Akt 2.)

Der erstere von den beiden Versen ist ein trochäischer, der zweite ein jambischer. Im Altertum waren der Trochäus (—) und der Jambus (—) ungerade Takte. Sie waren zwar zweisilbig, aber dreizeitig, da die eine der beiden Silben doppelt so lang war wie die andere. In unserer Notenschrift würde man je zwei Trochäen durch  $\overset{\cdot}{\uparrow} \downarrow \overset{\cdot}{\uparrow} \downarrow$ , je zwei Jamben durch  $\downarrow \overset{\cdot}{\uparrow} \downarrow \overset{\cdot}{\uparrow}$  wiedergeben können. Sie zeigen sich demnach als Takte, wie sie in unserer Musik gern für Walzer oder walzerähnliche Stücke verwandt werden.

Unsere Trochäen und Jamben sind von anderer Art; sie zeigen geradtaktigen Rhythmus, einen solchen, der in unserer Musik zum Beispiel bei Märschen zur Anwendung kommt. Der Unterschied zwischen der Dauer der Hebung und der Senkung kann also nicht 2:1 sein. Das hört wohl auch, wenn jene Verse natürlich gesprochen werden, jeder, der darauf achtet, heraus, daß die Hebungen nicht doppelt so lang wie die Senkungen sind.

Ebensowenig ist es angängig, in unsern trochäischen und jambischen Versen das zeitliche Verhältnis von Hebung zur Senkung gleich  $\overset{\cdot}{\uparrow} \downarrow$  oder  $\downarrow \overset{\cdot}{\uparrow}$  anzusetzen. Zwar der geradtaktige Rhythmus würde so gewahrt sein. Hin und wieder mag es ja auch vorkommen, daß eine durch den Sinn oder durch Lautbildung recht schwere Hebung um so viel länger als die zugehörige Senkung, die dann recht leicht sein muß, gesprochen wird. Aber das kann nicht im allgemeinen der Fall sein. Denn wenn schon im großen und ganzen eine solche Hebung als zu lang erscheinen muß, die zweimal so lang ist wie die Senkung, um wieviel mehr eine, die um das dreifache\*\*) länger ist?

\*) Sievers jedoch erklärt sich nachdrücklichst gegen ein bestimmtes Verhältnis zwischen der Dauer von Hebung und Senkung, während er wenigstens im Prinzip eine gleiche Dauer der Füße des Sprechverses anerkennt; vergl. Metrische Studien I, § 25 u. 26.

\*\*) Das würde bei der Notierung  $\overset{\cdot}{\uparrow} \downarrow$  und  $\downarrow \overset{\cdot}{\uparrow}$  der Fall sein.



Wenn man nicht etwa eine in der Musik ganz ungewohnte Taktart für unsere gesprochenen Verse einführen will, bleibt nichts anderes übrig als in unseren trochäischen und jambischen Versen Hebung und Senkung ihrem zeitlichen Verhältnis nach einander gleichzusetzen (♩ ♩ oder ♪ ♪). Jene ist stärker betont als diese; aber ein Unterschied in der Länge der beiden Takteile ist nicht vorhanden. Metriker von Ruf haben das ausdrücklich anerkannt, am klarsten und bestimmtesten Rudolf Westphal.\*)

Nun zu unsern dreisilbigen Versfüßen, den sogenannten Daktylen und Anapästen. Bei den Alten waren die ihnen entsprechenden Füße vierzeitig; denn beim Daktylus war die erste, beim Anapäst die dritte Silbe doppelt so lang wie die beiden andern. Durch unsere Noten ausgedrückt würden sie die Formen ♩ ♩ ♩ und ♪ ♪ ♪ erhalten können. In Takten dieser Art drückt sich ein Marschrhythmus aus.

Unsere Daktylen und Anapäste dagegen zeigen Walzerrhythmus:

Windet zum Kranze die goldenen Ähren,  
Flechtet auch blaue Cyanen hinein!

(Schiller, Das Eleusische Fest.)

Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun,  
Drum Brüderchen: Ergo bibamus.

(Goethe, Ergo bibamus.)

Hier wie dort sind die Takte dreizeitig; die Silben in ihnen sind an Länge gleich; nur dadurch unterscheiden sie sich voneinander, daß eine von ihnen, die jedesmal einen Takt beginnende Silbe, stärker betont wird als die andern (♩ ♩ ♩ oder ♪ ♪ ♪ und ♩ | ♩ ♩ oder ♪ | ♪ ♪).\*\*) Diese stärker betonte Silbe macht vielleicht den Eindruck, länger zu sein, als sie in Wirklichkeit ist. Dieselbe Sinnestäuschung haben wir z. B. beim taktmäßigen Hämmern. Auch hier scheinen die stärkeren Schläge von längerer Dauer zu sein als die schwächer geführten. Auch in der Musik, z. B. in Walzern von der Taktart ♩ ♩ ♩, hat man den Eindruck, als wenn die Taktanfänge, die eben durch stärkere Betonung hervorgehoben werden, ein wenig länger dauern als die andern Takteile. Möglich auch, daß man wirklich an jenen Stellen auf Kosten der schwächeren Töne unwillkürlich etwas länger verweilt. Jedenfalls kann dieser

\*) Theorie der Neuhochochdeutschen Metrik § 8: „vielmehr erscheint hier ... die schwächer betonte Silbe des Taktes gleich lang wie die stärker betonte.“ — Herr Musikdirektor Hermann Kirchner aus Ratibor, ein feinsinniger, durch seine Kompositionen in weiteren Kreisen bekannter Musiker, erklärte mir, in Versen wie „Will sich Hektor ewig von mir wenden“ könnten die Takte gar nicht anders wie durch die Noten ♩ ♩ oder ♪ ♪ wiedergegeben werden.

\*\*) Wenn Bücher in seinem bekannten Werk „Arbeit und Rhythmus“ S. 353 sagt: „Daktylus und Anapäst sind Hammermetren, noch heute in jeder Dorfschmiede zu beobachten“, so gibt er nach meiner Meinung den Eindruck, den die dreizeitige Art dieser Takte macht, richtig wieder.

Überschuß nur sehr gering sein und ist rhythmisch ohne Bedeutung. Wäre er es, würde man sicher darauf Wert gelegt haben, die Noten solcher Takte durch andere, die dem zeitlichen Verhältnis genauer entsprechen, zu ersetzen. Eine so geringe Ungleichheit der Takteile also, wenn sie wirklich vorhanden sein sollte, kann man auch bei den Takten des gesprochenen Verses als rhythmisch bedeutungslos mit in den Kauf nehmen. Oder will man hier etwa noch genauer sein als in der Musik mit ihrem von niemand angezweifelte „streng geregelten“ Rhythmus?

Die Silben in unsern zweisilbigen und dreisilbigen Versfüßen mögen sich vielleicht in früheren Zeiten durch Länge und Kürze stärker unterschieden haben; jetzt ist ein wesentlicher Unterschied in dieser Beziehung nicht vorhanden. Entweder sind im Laufe der Zeit die kurzen Silben lang oder die langen Silben sind kurz geworden. Das letztere ist wohl das Wahrscheinliche. Es wird im Deutschen nicht anders gewesen sein wie in den alten Sprachen, besonders im Griechischen, wo nachgewiesenermaßen die zweizeitigen Längen sich mit der Zeit abgenutzt haben und einzeitige Kürzen geworden sind. Man hat also, meine ich, in der neu-hochdeutschen Metrik von kurzen Silben als dem Regelmäßigen auszugehen. Hebungen und Senkungen sind gleich kurz und nur durch die Stärke des Tones verschieden:

Ist der holde Lenz erschienen?

(Schiller, Klage der Ceres.)

uu | uu | uu | uu.

Ein Veilchen auf der Wiese stand,

(Goethe, Das Veilchen.)

u | uu | uu | uu | u.

Preis dem Geborenen

(Platen, Christnacht.)

uuu | uu.

Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.

(Schiller, Die Braut von Messina.)

uu | uuu | uu | uuu | u.

Eine Veränderung der Silbenquantität tritt erst in gemischten Versen ein dort, wo sich die Silbenzahl der Versfüße ändert. In einsilbigen Füßen wird die Silbenlänge verdoppelt, ja verdreifacht, je nachdem jene unter zweisilbige oder dreisilbige Füße gemischt sind:

Liebster gott, laß mich gnade finden,

(Filip von Zesen.)\*)

uu | u | uu | uu | uu.

Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm sein,

(W. v. Schlegel.)

u | uu | uu | uu | uu | u | uu.

\*) Aus: Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung von Fr. Kauffmann. S. 191.



Aber der reizende Streit löset in Anmut sich auf.  
(Schiller, Der Spaziergang.)

uuu | uuu | u | uuu | uuu | u.

Wechseln im Verse dreisilbige und zweisilbige Takte, doch so, daß die dreisilbigen überwiegen, so verbleibt der Eindruck des dreizeitigen Rhythmus. Die zweisilbigen Füße müssen sich diesem anpassen, jede ihrer beiden Silben wird um die Hälfte einer Grundzeit verlängert.

Auf die Postille gebückt, zur Seite des wärmenden Ofens,  
(Voß, Der siebzigste Geburtstag.)

uuu | uuu | u- | uuu | uuu | uuu. \*)

Dich begrüß ich in Ehrfurcht,  
Prangende Halle, (Schiller, Die Braut von Messina.)

uu | uuu | u- |  
uuu | uu.

Umgekehrt fügen sich dreisilbige Füße, wenn sie unter zweisilbigen die Minderheit bilden, dem Rhythmus letzterer.

Einsam wandelt dein Freund im Frühlinggarten,  
(Matthisson, Adelaïde.)

uu | u<sup>3</sup>uu | uu | uu | uu.

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom,  
(Hölderlin, Die Heimat.)

u | uu | uu | u<sup>3</sup>uu | uu | u.

Ähnlich den Triolen in der Musik schicken sich die Silben der dreisilbigen Takte in den Zeitwert der zweisilbigen. Dabei büßen sie etwas von ihrer ursprünglichen Länge ein; auf jede von ihnen kommen statt einer vollen Grundzeit nur noch zwei Drittel einer solchen.

#### Kap. 4.

### Die Vorbedingungen für den Rhythmus des silbenzählenden Verses und dieser Rhythmus selbst.

Nach dem im vorigen Kapitel Gesagten behalten unsere Silben in gleichsilbigen Takten dieselbe Quantität. Also würde in unsern Versen eine Verschiedenheit der Silbenquantität überhaupt nicht bestehen, wenn einmal das Vorkommen einsilbiger Takte\*\*) unter mehrsilbigen vermieden würde, sodann wenn der Wechsel zwischen zwei- und dreisilbigen Füßen wegfiel.

\*) Der zweisilbige Schluß des Hexameters wird wohl meist durch eine einzeitige Pause auf drei Zeiten ergänzt.

\*\*) Einsilbige Takte am Ende sogenannter katalektischer Verse gehören natürlich nicht dazu.

Die einsilbigen Takte sind in neuhochdeutschen Versen von untergeordneter Bedeutung. Sie haben zur Voraussetzung, daß zwei stärker betonte Silben zusammenstoßen, und zwar die Silbe des einsilbigen Fußes und die Hebungssilbe des ihm folgenden. Dies verursacht beim Sprechen eine Hemmung. Deswegen wird eben auch die erste der miteinander zusammenstoßenden stärker betonten Silben gedehnt, oder aber man überwindet durch eine dazwischengesetzte Pause das Hindernis. Jedoch auch auf andere Art wird Abhilfe geschaffen. Eine der stärker zu betonenden Silben wird ohne weiteres geschwächt; so fällt die Hemmung fort. Der Vers „Vor Gefahr, Angst, Not und Schmerzen“ müßte dem Sinne nach „Vór Gefáhr, Ángst, Nót und Schmérzen“ mit Dehnung der Silben „fahr“ und „Angst“ nach der Form  $\cup\cup|\_|\_|\cup\cup|\cup$  gesprochen werden. Durch Schwächung der Silbe „Angst“ wird jedoch volle Gleichmäßigkeit der Takte ermöglicht: Vór Gefáhr, Angst, | Nót und | Schmérzen. Die Form ist hier:  $\cup\cup|\cup\cup|\cup|\cup$ . Man sieht, daß auf diese Art die einsilbigen Takte sich wegschaffen lassen. Sie sind übrigens, da sie den rhythmischen Fluß aufhalten, leicht zu entbehren.

Weniger gern, meine ich, würden wir heute auf jeden Wechsel zwischen zwei- und dreisilbigen Füßen im Verse verzichten. Ein solcher kommt den Betonungsverhältnissen in unserer Sprache aufs beste entgegen, da es hier das Gewöhnliche ist, daß auf eine stärker betonte Silbe eine oder zwei schwächer betonte folgen. Auch wird durch die Verbindung zwei- und dreisilbiger Takte die gefälligste Abwechslung erzielt. Unerträglich auf längere Dauer werden Verse, die nur aus dreisilbigen Füßen bestehen. Sie machen zu leicht einen klappernden Eindruck. Den schwach betonten Senkungen stehen bei ihnen nur stark betonte Hebungen gegenüber. Es gibt hier nicht so recht die Mittelgattung der schwächeren Hebungen, da zweisilbigen Senkungen gegenüber nur kräftigere Hebungen am Platze sind. Dagegen haben wir meist einen regen Wechsel zwischen stärkeren und schwächeren Hebungen in unsern zweisilbigen Füßen. Diese stehen also in dieser Beziehung viel besser da. Den gemischten Versen nun fehlt in ihren zweisilbigen Füßen die Abstufung stärkerer und schwächerer Hebungen gleichfalls nicht. Dazu aber haben sie noch den durch Vereinigung verschiedensilbiger Füße hervorgerufenen Wechsel der Silbenlänge.

Dieser Wechsel der Silbenlänge in gemischten Versen, so natürlich und einfach wie er uns jetzt erscheint, ist im Grunde eine nicht geringe rhythmische Schwierigkeit. In der Musik machen Takte, bei denen zwei gleiche Noten auf drei Taktzeiten oder umgekehrt drei gleiche Noten auf zwei Taktzeiten zu verteilen sind, dem Anfänger besondere Mühe. Auch der Rhythmus unserer aus zwei- und dreisilbigen Füßen gemischten Verse hat offenbar früher,



ehe er begriffen und unser bleibendes Eigentum wurde, große Mühe gekostet. Das zeigen die unbeholfenen Anfänge. So bestanden die daktylischen Hexameter in einem der frühesten Versuche fast ausschließlich aus zweisilbigen Füßen; nur der fünfte Fuß war dreisilbig:

Es macht | alle|nig der | glaub die | gleubige | sälig  
(Konrad Gesner.)\*

Dagegen wurden in andern daktylischen Versen aus etwas späterer Zeit nur dreisilbige Füße verwandt abgesehen vom Versende, das, um der rhythmischen Reihe einen Abschluß zu geben, zwei- oder einsilbig sein mußte:

Lasset uns, | lasset uns | mindern im | garten  
Heute der | Rosen und | Tulipen | Zahl. (August Buchner.\*\*)

Ein Schritt weiter auf dem Wege war es, wenn auch vor der Cäsur gekürzte Füße gebraucht wurden:

Flüchtige | Vogel, | grüßet den | Morgen!  
Wecket der | Menschen | tägliche | Sorgen!  
(Georg Philipp Harsdörffer.\*\*)

Namentlich an Beispielen letzterer Art mag sich das Gefühl für rhythmische Gleichsetzung zwei- und dreisilbiger Füße allmählich gekräftigt haben. Mit einem Mal, aber nicht vor Ende des 17. Jahrhunderts, ist die Schwierigkeit überwunden. Man erkennt es aus der Sicherheit, mit der fortan die neue Form angewandt wurde. Aber hundert Jahre und darüber hatte es gedauert, ehe dies Ziel erreicht war. Vorher wird man sicherlich nicht verstanden haben, zwei- und dreisilbige Füße unter derselben Taktart zu vereinigen. Demnach ist auch die aus einer solchen Vereinigung ungleichsilbiger Füße sich ergebende Veränderung der Silbenlänge damals unterblieben. Wenn nun außerdem noch die einsilbigen Takte unter mehrsilbigen, wie vorher angegeben, vermieden wurden, so waren in jener Zeit die Silben im Verse von gleicher Länge. Ein Beispiel mag das veranschaulichen. Der Vers

Ich hör singen im grünen Hag  
(Hans Sachs, Die Wittembergisch Nachtigal.)

wird heute meist so gesprochen, daß „hör“ einsilbigen Takt, dagegen „singen im“ dreisilbigen Takt bilden, also nach folgender Form:

u | 2 | 3 | 3 | 2

Die Silbe „hör“ verlängert sich dabei um das Doppelte, die Silben „singen im“ werden jede um ein Drittel einer Grundzeit verkürzt. Wenn man nun die Silbe „hör“ nicht zu stark betont, verträgt sie sich ganz gut mit der folgenden stärker betonten; es ist dann nicht nötig, daß sie gedehnt werde. Ebenso mögen die Silben „singen im“ etwas weniger schnell, als wir es jetzt gewöhnt

\*) Aus: Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters, S. 18.

\*\*) Aus: Gödeke, Elf Bücher Deutscher Dichtung.

sind, gesprochen werden. Wenn das alles geschieht, dann hat man nach meiner Meinung einen Vers, wie ihn Hans Sachs wollte, einen Vers, bei dem die Silben gezählt wurden und lediglich die Silbenzahl maßgebend für den Rhythmus war.

Die Grundlage für den Rhythmus des silbenzählenden Verses ist geschaffen, wenn die Silben von gleicher Dauer sind. Das genügt schon, um einen gewissen Rhythmus herbeizuführen. Ein regelmäßiger Wechsel von stärker und schwächer betonten Silben ist dabei nicht so notwendig. Freilich sind ohne einen solchen die heute bei uns üblichen aus Hebung und Senkung bestehenden Takte unmöglich. Also muß im silbenzählenden Verse schon eine andere Art der Gliederung angenommen werden. Es gibt noch eine andere. Denken wir an jene einfachen Rhythmen zurück, den der fallenden Tropfen, den des Pulses, wo die Takte sich nicht etwa aus mehreren Geräuschen zusammensetzen, sondern jedesmal aus einem Ton bestehen. Weswegen sollte es in einem Versrhythmus nicht etwas Ähnliches geben? Ich meine also, daß in den silbenzählenden Versen jede Silbe einen Takt für sich bildet. Deswegen zählt man dort mit Recht die einzelnen Silben, wie wir in unsern Versen die aus Silben zusammengesetzten Takte zählen. Für den französischen Vers hat eine solche Beschaffenheit der Takte schon Eustache Deschamps um das Jahr 1392 erkannt; das sieht man daraus, daß er die Silbe metrisch dem antiken Fuß gleichsetzt und jene *ped* nennt. \*) Saran zwar sagt: \*\*) „Silbenzählung steht weder der antiken Fußmessung noch der germanischen Hebungsrechnung als gleichwertiges rhythmisches Prinzip gegenüber“, und: \*\*\*) „Silbenzählung kann nie metrisches Prinzip sein“. Faßt man aber die Silben als Takte auf, wird man doch wohl die Silbenzählung als metrisches Prinzip gelten lassen können, gleichwertig der Rechnung nach Füßen, mögen diese aus langen und kurzen oder aus stark und schwach betonten Silben zusammengesetzt sein.

Nur ein Bedenken ist noch zu erledigen. Durch die gleiche Dauer der Silben wird wohl der einen der beiden rhythmischen Forderungen, der der Taktgleichheit, entsprochen. Wird aber die zweite erfüllt? Heben sich die Silben, als Takte betrachtet, genügend voneinander ab? An sich nur unvollkommen, weil die Silben beim Sprechen zu schnell aufeinander folgen. Deswegen sind aber auch jene strengen Bestimmungen getroffen, die dazu dienen, den Rhythmus dennoch klar hervortreten zu lassen. Einmal dürfen die rhythmischen Sätze nur ganz kurz sein, Verse von mehr als acht bis neun Silben müssen durch eine feststehende Cäsur geteilt sein. Der Schluß jedes rhythmischen Abschnitts wird deutlich erkennbar gemacht, sei es durch Sinnespause, sei es durch

\*) S. Saran, Der Rhythmus des französischen Verses, S. 9.

\*\*) ebendort, S. 19.

\*\*\*) Deutsche Verslehre, S. 302.



den Reim. Am meisten aber wird Festigkeit dadurch hineingebracht, daß die Silben gezählt werden, daß also die Silbenzahl feststeht. Das gibt dem rhythmischen Gefühl einen sicheren Halt, wenn beispielsweise in einer sechssilbigen Reihe die Dauer von sechs, in einer achtsilbigen die Dauer von acht Grundzeiten sich jedesmal erfüllen muß.

Ein Beispiel für achtsilbige Verse, für die aber bei weiblichem Reim auch neunsilbige eintreten können, sei hier gebracht. Vorher möge noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß man sich einen Begriff von ihrem Rhythmus machen kann, wenn man die Zahlen von eins bis acht (oder neun) wiederholentlich, aber mit Pausen hinter der letzten Zahl, gleichmäßig schnell für sich hersagt, wobei willkürlich einige der Zahlen, etwa drei von ihnen, stärker als die andern zu betonen sind; also: 1, 2̇, 3, 4̇, 5, 6, 7, 8̇ (9) — 1̇, 2, 3, 4, 5̇, 6, 7, 8̇ (9) — 1, 2, 3̇, 4, 5, 6̇, 7, 8̇ (9) usw. Die Zahl 7 muß dabei einsilbig (siebn) gesprochen werden.

Ein Haußmauß die gieng über Feldt,  
Hett doch weder Zehrung noch Gelt,  
Der begegnet da ein Feldmauß,  
Dieselbige bat sie zu Hauß,  
Die Nachtherberg bey ihr zu han,  
Das namb die Haußmauß willig an,  
Gieng mit ihr in ein Hecken nein,  
Da schlossen sie in ein Löchlein,  
Die Feldmauß gar freundlicher weiß  
Ihr fürsetzt ihr geringe Speiß,  
Als Eycheln, Haselnüß und Koren,  
Als sie waren gesettigt woren,  
Schlieffens dahin in senffter rhu,  
Aber deß andern tages fru  
Namb urlaub, und ihr danken was  
Die Haußmauß, und zog hin ihr straß, usw.

(Hans Sachs, Fabel der zweyen Meuß.)

Zunächst mögen, ehe ich meine Anweisungen gebe, die andern Arten und Möglichkeiten, solche Verse vorzutragen, besprochen werden. Manche verlangen in ihnen strenge Beachtung der Wortakzente; dabei geben sie jedem Vers vier Hebungen, zum Beispiel in folgender Weise:

Ein Haußmauß die gieng über Feldt,\* —  
Der begegnet da ein Feldmauß, —  
Da schlossen sie in ein Löchlein, —

Natürlich ist diese Art zu sprechen nicht. Die einsilbigen Füße „gieng“, „Feld“, „Löch“ sind hier wenig gerechtfertigt, weil

\*) Möglich wäre auch die Betonung: Ein Haußmauß die gieng über Feldt,

die ihnen folgenden Silben nicht stark genug sind, um ersteren Widerstand entgegenzusetzen. Die mit Einsilbigkeit der Füße verbundene Silbenverlängerung ist also hier nicht recht begründet. Noch deutlicher zeigt sich die Abweichung von der natürlichen Sprechweise in einem Beispiel wie

Mir w'essern, m'ir w'essern die z'een.

Es läßt sich nicht verstehen, weswegen das erste „Mir“ unbetont, das zweite „mir“ nicht nur um so viel stärker betont, sondern auch um so viel länger an Dauer sein soll. \*)

In neuerer Zeit hat man sich im allgemeinen für jambische Betonung solcher Verse entschieden, also:

Ein Haußmauß die gieng über F'eldt,  
Hett d'och wed'er Zehr'ung noch G'elt,  
Der be'egnet da ein F'eldmauß,  
Dies'elbig'e bat sie zu Hauß, usw.

Schon in den Versen der Griechen und Römer ist die falsche Betonung der Wörter unleidlich. Daß aber auch unsere Muttersprache derartig verunstaltet wird, ist nicht zu entschuldigen, auch nicht durch das „Ethos der Sprechart“, das Saran immer wieder als Entschuldigungsgrund heranzieht.

Es bleibt noch eine Art, die Verse zu sprechen, die ich für die richtige halte: Unter Wahrung gleicher Silbenlänge und unter Beibehaltung der Wortakzente möge die Betonung genau nach dem Sinne geregelt werden:

Ein Haußmauß die gieng über F'eldt,  
H'ett doch wed'er Z'ehrung noch G'elt,  
Der be'egnet da ein F'eldmauß,  
Dies'elbig'e b'at sie zu Hauß,  
Die N'achtherberg bey i'hr zu han,  
D'as namb die Haußmauß w'illig 'an,  
G'iang mit i'hr in ein H'ecken nein,  
Da sch'l'offen sie in ein L'öchlein, usw.

Hier offenbart sich eine der französischen ähnliche Verskunst, nur nicht durch ganz so strenge Gesetze wie diese eingeschnürt. In französischen Versen müßte jedesmal bei männlichem Schluß die letzte, bei weiblichem die vorletzte Silbe eine starkbetonte sein.

\*) Ebenso mißlich wäre die Betonung: Mir w'essern, mir w'essern die z'een, durch welche der Artikel „die“ so ungebührlich hervorgehoben würde.



Das ist in unsern Versen, wie man sieht, nicht durchweg der Fall. So gar notwendig, wenn man nur den Rhythmus in Betracht zieht, ist die französische Regel wohl auch nicht, da schon der Reim auch ohne Hervorhebung durch den Ton genügt, um den Versschluß als solchen kenntlich zu machen.

In den Versen unsers Beispiels stellt sich der Rhythmus von selbst ein, sobald die Silben in ihnen gleich lang gesprochen werden. Um das zu erreichen, achte man namentlich an den Stellen auf sich, wo auf eine stark betonte Silbe zwei schwächer

betonte folgen, z. B. „gieng über“ „selbige“. Wir sind daran gewöhnt und dazu geneigt, hier beim Sprechen das Tempo etwas schneller zu nehmen. Man zwingt sich an solchen Stellen zu größerer Langsamkeit. Zur Übung und Überwachung möge man sich anfangs bei den einzelnen Silben mit Taktschlägen begleiten. Bald wird man sich daran gewöhnt haben, allen Silben die gleiche Dauer zu geben. Dann wird man finden, wie man aus dem Rahmen unsers jetzigen Versrhythmus hinaustritt. Die rhythmische Zusammengehörigkeit je zweier oder dreier Silben, an die wir gewöhnt sind, fällt weg; die einzelnen Silben gewinnen an Selbständigkeit; sie stehen rhythmisch jede für sich allein. So, meine ich, ist das Stakkato, das Saran mit Recht in der Sprechart solcher Verse heraushört, zu erklären. Unter diesen Umständen stören denn auch Reime wie „Feldmauß — zu Hauß“, „Hecken nein — Löchlein“ nicht im geringsten. Heute dürfen nur stärker betonte Silben reimen, nämlich Hebungssilben, Senkungen aber nur mit den ihnen vorausgehenden Hebungen zusammen. In den silbenzählenden Versen jedoch fiel der Unterschied von Hebung und Senkung fort; gewissermaßen war jede Silbe Hebung. —

Dieser Versrhythmus hat seine großen Vorzüge. Erstlich kann Eintönigkeit aufs beste vermieden werden, da hier die Akzente nicht wie in unsern jetzigen Versen an bestimmte, regelmäßig wiederkehrende Stellen gebunden sind, sondern sich frei bewegen können. Ferner wird hier auch die sinngemäßeste Betonung ermöglicht, während in unsern Versen Silben, die sonst unbetont oder schwach betont wären, nur um des Rhythmus willen oft ein wenig stärker gesprochen werden. Ein Mangel beim silbenzählenden Versrhythmus dagegen ist die geringe Abwechslung der Versformen. Eigentlich werden alle Verse nach derselben Art gebildet, sie unterscheiden sich höchstens durch die Zahl der Takte, unter denen ja die Silben zu verstehen sind. Dagegen sind diese Takte selbst rhythmisch durchaus gleichartig. In den quantifizierenden Versen des Altertums aber und in unseren akzentuierenden Versen hat man nicht nur den Unterschied hinsichtlich der Zahl, sondern auch hinsichtlich der Form der Takte. Außerordentlich groß ist der Reichtum an verschiedenen Taktformen in den Versen der Griechen und Römer. Sehr viel geringer ist ihre Anzahl in unsern jetzigen neuhochdeutschen Versen; hier gibt es im wesent-

lichen nur die zweisilbige, die dreisilbige und die gemischt zwei- und dreisilbige Taktart. Immerhin sind wir dabei imstande, fremde Verse von hoher Bedeutung wie den Hexameter, wenn auch unter starker Veränderung, nachzubilden, was beim silbenzählenden Versrhythmus nach dessen Eigenart überhaupt nicht gelingen kann.

### Schluß.

Vielleicht wird man es nicht für richtig finden, daß ich in die rhythmischen Untersuchungen zur neuhochdeutschen Metrik den silbenzählenden Versrhythmus mit hineingezogen habe. Dieser, wird man sagen, ist in unsern Versen nicht mehr vorhanden, er gehört also nicht mehr in die neuhochdeutsche Metrik, er ist verschwunden. So ganz ist er aber nicht verschwunden. Spuren von ihm sind in der versetzten Betonung übrig geblieben.

Wir haben schon eine Art der versetzten Betonung besprochen, die durch metrische Anwendung des Auftakts beseitigt und entschuldigt werden kann. Von dem Verse

Wirft er mir etwas vor, fängt er an mich zu plagen  
(Goethe, Die Laune des Verliebten.)

wird die erste Hälfte, wenn man die stark betonte Anfangssilbe „Wirft“ als Auftakt heraushebt, als beinahe regelrecht empfunden. In der zweiten Vershälfte aber wird durch Anwendung eines einsilbigen Auftakts keine Besserung erreicht, da nicht sowohl die erste Silbe „fängt“, als die dritte „an“ mit ihrem starken Ton an der falschen Stelle steht. Man hilft sich hier, indem man einen zweisilbigen Auftakt ansetzt: fängt er | an | mich zu | plagen. „An“ wird dadurch verlängert, während die Silben „fängt er“ verkürzt werden. Der Halbvers erhält die Form:  $\overset{3}{\wedge} \cup \cup | \_ | \cup \cup | \cup \cup$ . Besser ist es, man unterläßt die Verkürzung und Verlängerung und spricht die Silben genau gleich lang mit der Betonung: Fängt er an mich zu plagen. Wenn man nun außerdem noch den ersten Halbvers statt: „Wirft | er mir | etwas | vor“, einfach und sinngemäß, ohne die Zusammengehörigkeit von je zwei Silben zu Takten zu erstreben: „Wirft er mir etwas vor“ betont, so hat man einen silbenzählenden Vers, der sich rhythmisch vom französischen Alexandriner in nichts unterscheidet.

Überall also in Versen zweisilbiger Taktart, wo man einer versetzten Betonung nicht gut durch Anwendung eines Auftakts beikommen kann, sind nach meiner Meinung Spuren des silben-



zählenden Rhythmus zu vermuten, so in dem zweiten der beiden folgenden aus je acht Silben bestehenden Verse:

Findet er entweder alle  
Sträflich oder gleich un schuldig;

(Herder, Der Cid, 12. Gesang.)

in dem die stark betonte Silbe „un“ die Stelle der Senkung einnimmt.

Es gibt endlich noch eine dritte Art der versetzten Betonung. Sie findet sich unter zweisilbigen Füßen in Versen von gemischt drei- und zweisilbiger Taktart.

Auf dem Gesims' enthob sie ein Paar Tonpfeifen mit Posen,  
(Voß, Der siebzigste Geburtstag.)

uu | \_ \_ | uu | \_ \_ | uu | uu.

Zwar könnt er darauf antworten, es sei die Komödie seines  
Bereichs nur, (Platen, Der romantische Oedipus.)

u | uu | \_ \_ | uu | uu | uu | uu | uu.

Verse dieser Art sind trotz der versetzten Betonung rhythmisch einwandfrei. Die Silben der zweisilbigen Füße heben sich schon durch ihre längere Dauer von der Umgebung ab. Hier ist also die stärkere Betonung eines jeden Taktanfangs nicht so notwendig.\*) In den beiden Beispielen zeigt sich also, während in den beiden vorher erwähnten ein Übergang zum silbenzählenden Versrhythmus zu erkennen ist, eine Annäherung an den quantifizierenden Versrhythmus der Alten.

Damit will ich schließen. Ein kleines Verdienst möchte ich für meine Ausführungen in Anspruch nehmen. Ich glaube gezeigt zu haben, daß man in der neuhochdeutschen Metrik Zeichen wie X, die sich kautschukähnlich zusammenpressen und dehnen lassen, nicht braucht; man kann ohne sie auskommen. Sie sind nichts Halbes und nichts Ganzes. Sie bedeuten: „Es kann so sein, es kann auch anders sein.“ Der metrischen Forschung sind sie meiner Überzeugung nach nicht förderlich. Deshalb fort mit ihnen aus der neuhochdeutschen Metrik!



\*) Darauf habe ich schon „Lehrproben und Lehrgänge“ 1912. I (Heft CX), S. 66 aufmerksam gemacht.





lichen nur die  
und dreisilbige  
Verse von hoh  
starker Veränd  
rhythmus nach

Vielleicht  
die rhythmisc  
den silbenzähl  
wird man sag  
gehört also n  
schwunden.  
von ihm sind

Wir habe  
die durch m  
schuldigt wer

Wirft er

wird die ers  
„Wirft“ als A  
In der zweite  
silbigen Aufta  
erste Silbe „f  
der falschen  
zweisilbigen A  
wird dadurch  
werden. Der  
ist es, man  
spricht die S  
er an mich zu  
Halbvers statt  
ohne die Zus  
erstreben: „V  
silbenzählend  
Alexandriner

Überall  
versetzten Be  
beikommen k

© The Tiffen Company, 2007

# TIFFEN® Gray Scale

M

Y

C

K

G

W

B

G

R

A 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

gemischt zwei-  
anstände, fremde  
enn auch unter  
zählenden Vers-  
elungen kann.

len, daß ich in  
deutschen Metrik  
n habe. Dieser,  
r vorhanden, er  
etrik, er ist ver-  
unden. Spuren  
eblieben.

ung besprochen,  
seitigt und ent-

plagen  
(des Verliebten.)

nte Anfangssilbe  
echt empfunden.  
dung eines ein-  
nicht sowohl die  
starken Ton an  
dem man einen  
plagen. „An“  
ngt er“ verkürzt  
zu | zu. Besser  
rlängerung und  
etonung: Fängt  
noch den ersten  
und sinngemäß,  
en zu Takten zu  
hat man einen  
n französischen

wo man einer  
g eines Auftakts  
uren des silben-