

Über Metrik und Rhythmik.

„Il y a dans ce traité des longueurs et beaucoup de choses que sait tout le monde, peut-être aussi des erreurs. . . .“

Durch das obenstehende Motto mögen Leser (doch „*quis leget haec? . . . Nemo hercule. . . Vel duo vel nemo!*“) gebeten sein, mit Geduld und mit Nachsicht zu lesen, ehe wir zum Thema kommen.

Die Sprache jedes einzelnen Volkes hat Wörter zur Bezeichnung der Begriffe und bedient sich der Laute und bei vorgeschrittener Cultur der Lautzeichen zur Mitteilung derselben. Ursprünglich bezeichnete wohl jedes Wort in der Sprache einen Begriff, das Wort war nichts anderes als die Erscheinungsform des Begriffs. In der späteren Entwicklung der Sprache aber verflachten sich viele Wörter der Art, dass sie ihre Selbständigkeit in Bezeichnung der Begriffe verloren und bloß dazu verwendet wurden, die Beziehung der Begriffe auf einander zu bezeichnen. Ein merkwürdiger Process in jeder Sprache! Solche Wörter sind gewissermassen logische Petrefacten geworden! Infolge einer solchen Unterscheidung hat man alle Wörter in zwei Hauptklassen gesondert und hat die Wörter derjenigen Klasse, welche selbständige und unmittelbare Träger der Begriffe sind, Begriffswörter, dagegen diejenige Klasse von Wörtern, welche blosse Beziehungen der Begriffe auf einander oder ihr Verhältnis zu einander ausdrücken, Formwörter genannt. Im allgemeinen kann man behaupten, dass jene in der Rede mehr betont wurden als diese.

Je entwickelter und ausgebildeter eine Sprache ist, um so grösser ist in ihr die Zahl der Formwörter; je reicher die Erkenntnis des Volkes ist, das sich der Sprache als Medium der Mitteilung bedient, um so reicher ist der Wortschatz, um so vielfältiger aber auch die Art, die Begriffe zu bezeichnen, um so mannigfaltiger die Satzbildung. Ursprünglich gab es in der Sprache für einen Begriff auch nur ein Wort; jedes Wort hatte nur eine Grundbedeutung; bei fortschreitender Entwicklung der Sprache bildeten sich für denselben Begriff teils mehrere Wörter (seltener Fall), teils diente dasselbe Wort zur Bezeichnung

mehrerer unterschiedener, meist aber verwandter Begriffe (häufigerer Fall): daher die eigentliche und uneigentliche, übertragene Bedeutung der Wörter. Unentwickelte Sprachen haben fast nur Begriffswörter, entwickeltere viele und in mannigfacher Beziehung angewendete Formwörter. Welche Wörter und Wortklassen in den einzelnen Sprachen im Verlaufe der Zeit sich zu Formwörtern verflacht haben, ist im allgemeinen nicht anzugeben; jede einzelne Sprache bietet da ihre Verschiedenheiten. Doch stehen zwischen beiden Hauptklassen manche Wörter, welche theils als Begriffswörter, theils als Formwörter angewandt werden, also beiden Hauptklassen zugleich angehören.

Die Sprache, wie sie die durch Bildung entwickelte und durch Übung zur Kunstfertigkeit unter einem Volke erhobene ist, kann gelernt werden. Diejenige Wissenschaft, welche die Sprache zum ausschliesslichen Gegenstand ihrer Untersuchung, zum Zweck des Verstehens und Begreifens der Sprache als Ganzes und in ihren Teilen macht, ist die Sprachwissenschaft. Diese zerfällt in die reine und in die angewandte Sprachwissenschaft. Der reinen Sprachwissenschaft ist die Erkenntnis der Sprache selber Zweck; sie beschäftigt sich mit dem organischen Bau, sowie mit der allmählichen historischen Entwicklung der Sprache; sie darf nicht verwechselt werden mit der Philologie im engeren Sinne, welche das in irgend einer bestimmten Sprache Niedergelegte, den in dem einzelnen Autor enthaltenen Gedanken nach Inhalt und Form zu untersuchen bemüht ist. Die angewandte bezieht die Sprache als Mittel auf andere Zwecke. Die reine untersucht und stellt die Gesetze auf für die Folgerichtigkeit der Begriffe und Urteile. Als solche heisst sie Logik oder Denklehre. Es ist hier die reine formale Logik im Sinne des Aristoteles gemeint (Trendelenburg's „Elem. log. Aristot.) Sie untersucht die Richtigkeit der Urteile an sich in der Enuntiationslehre und ihre beziehliche Richtigkeit in der Conclusionslehre. Oder sie untersucht und stellt das Gesetz auf für die Richtigkeit der Erscheinungsformen der Begriffe und Urteile d. h. der anzuwendenden Wörter und Sätze. Letztere Disciplin heisst Sprachlehre und zerfällt in Onomatik und Grammatik. Die Onomatik lehrt die jedesmaligen Begriffe bezeichnenden Ausdrücke kennen, was darüber hinausgeht, gehört, strenge genommen, nicht in dieselbe; die Grammatik aber lehrt die Wörter und Sätze selber mittels der Formwörter und Flexionsformen (und beide gehören genau genommen nur zur Domäne der Grammatik) auf einander beziehen und das Gesetz ihrer Beziehung auf einander begreifen. Die angewandte Sprachwissenschaft fasst die Sprache als Mittel für alle möglichen Arten der schriftlichen und mündlichen Darstellung in der Sprache und heisst Rhetorik. *)

*) Warum schreibt man solche aus dem Griechischen stammende Wörter rh, und nicht hr?! Der sp. asp. lautet doch im Griechischen vor dem Vokal: warum nicht auch vor dem s. g. Semivocal ρ ? Schreibt man doch Hradschin, Hroswitha, ebenso in den nordischen Vornamen Hjalmar, Hjorth, lässt also h vor r und vor j lauten! Lieber schreibe man blos r; denn niemand hört nach r noch ein h! Stösst man ja h. z. T. im Deutschen gerade diesen Buchstaben aus, wo er als Lautzeichen nicht nöthig ist.

Die Sprachlehre hat in ihrem ersten Teil, der Onomatik, gemeinhin Lexikographie, die Aufgabe, die Bedeutung der Wörter der einzelnen Sprachen, oder comparativ die Bedeutung der Wörter in einer Sprache in Vergleichung mit der Bedeutung der Wörter in anderen Sprachen darzustellen.

Die Metrik, um welche es sich hier handeln soll, hat mit der Lexikographie nichts zu thun, ist kein integrierender Teil derselben. In anderem Verhältnis aber steht sie zur Grammatik. Diese ist die Lehre vom Satz und zwar vom Satzbau (dessen Gliederung hier nicht weiter entwickelt werden soll) und sodann, wenn er für das Ohr in die Erscheinung tritt, Orthoëpie oder für das Auge Orthographie, mit andern Worten: wie er gesprochen oder wie er geschrieben wird. Für die modernen Sprachen sind die beiden letzten Teile aufs allergenaueste bestimmt; die deutsche Orthographie ist freilich zur Zeit in grossem Wandel; von der Orthoëpie der antiken wissen wir nicht allzuviel; der Franzose und Engländer spricht dieselbe fast ganz nach den eigenen orthoëpischen Gesetzen.

Hier soll nun nachgewiesen werden, dass ein bestimmter Teil des in der Metrik zu verarbeitenden Stoffes ursprünglich der Grammatik angehörte: es ist derjenige Teil, welcher gemeinhin unter dem Titel Prosodik eingeführt wird und in der Orthoëpie mit dem Namen Quantitäts- und Accentlehre bezeichnet wird.

Der reinen Sprachwissenschaft haben wir vorhin die angewandte Sprachwissenschaft gegenüber gestellt. Letztere zerfällt in die angewandte Denklehre und in die angewandte Sprachlehre. Beide nämlich, die Logik sowohl als die Sprachlehre (Onomatik und Grammatik) können auf das Leben bezogen werden, und infolge einer solchen Beziehung können Leistungen in der einen und andern Disciplin beansprucht werden. Zu einem solchen Zwecke müssen Operationen im Denken einerseits und Operationen in der Sprache andererseits vorgenommen werden. So wie es nun Anweisungen im Denken und Reden überhaupt geben kann, so können auch Anweisungen auf die allerbestimmtesten Lebensverhältnisse bezogen und vorgestellt werden. Beide Arten der Anweisungen pflegt man in einer eigenen Disziplin zu geben, welche man von altersher unter dem gemeinsamen Namen Rhetorik kennt. Im griechischen und römischen Alterthum gab es eine sehr bestimmte, aber zugleich auch sehr beschränkte Sphäre der öffentlichen Beredtsamkeit theils politischen, theils juridischen Inhalts, hin und wieder auch historischen, jedoch selten ohne politische Färbung. Die Bildner für die gedachten Gattungen der Beredtsamkeit hiessen Rhetoren und die von ihnen verfasste Anweisung zu einer solchen Beredtsamkeit Rhetorik. Trotzdem dass unsere moderne Weltanschauung eine andere, trotzdem dass unsere Beziehungen zum Leben mannigfaltiger und dem zufolge unsere mündliche und schriftliche Beredtsamkeit eine vielfältigere geworden ist, disponieren wir doch noch h. z. T. die angewandte Sprachwissenschaft nach dem Schema der antiken Rhetorik. Die angewandte Sprachwissenschaft, welche wir nach ihrem ersten Teile eine angewandte Logik nannten, zerfällt in die Lehre von der Invention und von der Disposition; nach ihrem zweiten Teile, welcher eine angewandte Sprachlehre ist,

zerfällt sie in die Elocution und Action. Die Alten nämlich sagten: Wer einen öffentlichen Vortrag — denn nur auf diese bestimmte Art von Vorträgen bezogen sie ihre Anweisungen — halten will, muss zunächst über sein Material frei verfügen können. Denn hierzu instande zu sein, muss er nicht nur die wesentlichen Momente desselben kennen, sondern er muss — da er oft gar nicht Zeit hat, sich lange auf seine Rede vorzubereiten — dieselben stets in promptu haben. Der alte Rhetor glaubte deshalb in seinem ersten Abschnitt, den er *de inventione*, von der Auffindung (nicht Erfindung) betitelte, Regeln für ein ebenso sicheres als schnelles Auffinden der wesentlichen Punkte seines Materials geben zu müssen. Der antike Redner sollte aber nicht bloss belehren, er sollte auch ergreifen, rühren, *affectibus commovere* (*πάθος!*); er sollte sich nicht nur an den Verstand und die Einsicht seiner Zuhörer, er sollte sich auch an das Herz und Gemüth derselben wenden. Dem alten Rhetor lag somit in seinem zweiten Abschnitte, den er *de dispositione*, von der Anordnung des Stoffes nannte, die Pflicht ob, Anweisungen zu geben, den aufgefundenen Stoff nicht bloss in Klarheit und Deutlichkeit dem Verständnisse näher zu bringen, sondern ihn auch so zu ordnen, dass die ergreifenden und erschütternden Momente der Rede an passenden Orten der Rede ihre richtige Stelle einnehmen.

Schon das Altertum unterschied ebenso gut wie die moderne Zeit eine niedere Umgangssprache, Conversationssprache und eine höhere Sprache der Gebildeten, welche letztere namentlich in der feierlichen Rede ihre Stelle fand. Der alte Rhetor musste also in einem dritten Abschnitt seiner Rhetorik, den er *de elocutione*, von der Wortfassung nannte, auf den Unterschied der familiären und der gebildeten Phrase, namentlich auf die in der feierlichen Rede im Altertum so sehr beliebte bildliche Rede, auf die sog. Figuren oder Tropen aufmerksam machen. Wenn er in seinen beiden ersten Abschnitten, der Invention und der Disposition, auf die Logik zurückging, musste er in diesem dritten Abschnitte auf die Sprachlehre d. h. auf die Onomatik und Grammatik recurrirten. Es war hiermit aber das Gebiet der Anweisung zur Redekunst nicht abgeschlossen. Die Alten, Griechen und Römer, wussten recht gut, dass eine wesentliche Anforderung an eine gute Rede ist, dass sie gut gehalten werde. Deshalb hatte der alte Rhetor einen 4. Abschnitt seiner Rhetorik, den er *de actione*, vom Vortrage benannte. Obschon ein guter Vortrag viel mehr durch glückliche Anlagen, durch ein sonores Organ des Redners als durch umständliche Anweisung von Seiten des Rhetors bedingt ist, so glaubte man doch auch hier durch Anweisung und vielfältige Übung der Natur bedeutend nachhelfen zu können. Einige der alten Rhetoren glaubten in den gegebenen Abschnitten die Aufgabe ihrer Rhetorik noch nicht vollkommen gelöst zu haben. Man war im Altertum nicht gewohnt feierliche Reden *de scripto* zu halten d. h. sie abzulesen, auch war ein Souffleur bei solchen Vorträgen nicht üblich. Es pflegten deshalb einige Rhetoren (nicht alle) ihren 4. Abschnitten noch einen 5. hinzuzufügen, den sie *de memoria*, vom Memorieren des Vortrages, nannten. (Cf. Cic. *de oratore* II, 19. und Quintil. *de inst. orator.* III, 3.)

Die Musik hat es bekanntlich mit Tönen zu thun; wir sagen zu deutsch die Tonkunst. Alle Töne sind Klänge, so wie alle Klänge Schalle sind; so wie aber nicht alle Schalle Klänge sind, so sind auch nicht alle Klänge Töne. Klänge werden hervorgerufen durch regelmässige Schwingungen (Oscillationen) der Körper. Die Anzahl der Schwingungen eines oscillierenden Körpers während eines bestimmten Zeitraums z. B. während einer Sekunde, können verschieden sein. Bebungen von Körpern, welche, wie die Physik in der Akustik lehrt, in einer Sekunde weniger als 16, oder welche in demselben Zeitraum mehr als 15000 Schwingungen machen, werden vom Ohr gar nicht mehr als Klänge vernommen. Klänge, welche das Produkt einer geringen Anzahl von Schwingungen in einer Sekunde sind, werden vom Ohr ganz anders vernommen, als solche, welche das Produkt einer sehr grossen Anzahl von Schwingungen in demselben Zeitraum sind. Dies Anders bezeichnet man mit dem Kunstausdruck hoch und tief. Klänge als das Produkt vieler regelmässigen Schwingungen während einer Sekunde heissen hohe Töne; Klänge als das Produkt relativ weniger regelmässiger Schwingungen während der Sekunde heissen im Verhältnis zu jenen tiefe Töne. Hoch und tief, vom Tone gebraucht, sind relative Begriffe, wie warm und kalt. Klänge also d. h. regelmässige Schalle, welche nach Höhe und Tiefe sich unterscheiden lassen, heissen mit Berücksichtigung dieses Unterschiedes Töne. Hoch und tief sind Sinneswahrnehmungen an den Tönen mittelst des Ohrs, Wahrnehmungen, welche sich empfinden, aber eben so wenig beschreiben lassen wie die Farben, welche das Auge, oder die Geschmäcke und Gerüche, welche Zunge und Nase unterscheiden. Man sagt niemals hohe und tiefe Klänge, sondern immer hohe und tiefe Töne; man sagt Hörnerklang, Trompetenklang, um die Eigentümlichkeit der regelmässigen Schalle, welche die verschiedenen Instrumente producieren, zu unterscheiden; man sagt aber richtig ein Ton auf dem Horn, auf der Trompete, auf dem Klavier, um sie von anderen Tönen derselben Instrumente zu unterscheiden; man sagt aber nicht ein Ton auf der Trommel, weil auf derselben keine Klänge von verschiedener Höhe und Tiefe vernommen werden. Töne, gleich gut, auf welchen schwingenden Körpern produciert, kann man nun teils gleichzeitig erklingen, teils in bestimmten Zeiträumen (Intervallen) auf einander folgen lassen. Nun hat man durch Erfahrung gefunden, dass gewisse Töne zusammen oder nach einander klingend einen Wohlklang, dagegen andre zusammen oder nach einander klingend einen Misklang für das empfindende Ohr erzeugen. Die Verbindung wohlklingender Töne, sei es dass sie gleichzeitig oder dass sie nacheinander vernommen werden, nennt man ihre Harmonie (Übereinstimmung). Es kann nun ein Gesetz gefunden und aufgestellt werden, welches alle möglichen Verbindungen wohlklingender Töne nachweist, und eben so bestimmt alle Misklänge ausscheidet. Die theoretische Anweisung, sich in wohlklingenden gleichzeitigen oder auf einander folgenden Tönen zu bewegen, heisst Harmonik und bildet den ersten Abschnitt der theoretischen Musik. Beschäftigt sich die Harmonik ausschliesslich mit den gleichzeitigen Wohlklängen, so heisst sie Akkordenlehre, Lehre von der begleitenden Harmonie, oft schlechtweg Harmonielehre; beschäftigt sie sich dagegen

mit dem Wohlklange der auf einander folgenden Töne, so heisst sie Melodik, Lehre von der nachfolgenden Harmonie, kürzer Melodienlehre.

Einfache Töne oder ganze Akkorde d. h. verschiedenartige gleichzeitig klingende, aber nach harmonischen Gesetzen übereinstimmende Töne können sich in gewissen relativ grösseren oder kleineren Zeiträumen (Intervallen) nach einander bewegen. Diese Bewegung kann eine nach einem ebenmässigen Gesetze wiederkehrende, also regelmässige, aber sie kann auch eine unregelmässige sein. So wie man es nun durch Erfahrung herausbrachte, dass nur bestimmte Töne, mit einander in Verbindung gebracht, einen Wohlklang erzeugen, andere dagegen nicht, eben so lernte man durch Erfahrung, dass nur die nach bestimmten ebenmässigen Gesetzen wiederkehrenden Klänge dem Ohr wohlgefällig seien. So wie man die Wohlklänge der Harmonik unter ein Gesetz stellte, ebenso stellte man die ebenmässig wiederkehrende Bewegung in den Klängen unter ein Gesetz und nannte dies Gesetz die Lehre vom Rhythmus oder die Rhythmik, welche den zweiten Abschnitt der theoretischen Musik bildet. Die Harmonik, als begleitende und als nachfolgende, die Akkorden- und Melodienlehre, hat es mit Tönen, die Rhythmik dagegen nur mit Klängen zu thun. Man sagt, wie oben gezeigt, nicht Trommelton, sondern Trommelklang; man kann auf der Trommel praktisch sehr wohl Rhythmik, aber nicht Harmonik exercieren. Würden aber mehrere Trommeln oder Pauken in verschiedenen Tönen abgestimmt, so können zwar nicht auf jeder einzelnen, wohl aber auf allen gemeinsam Harmonien, teils begleitende teils nachfolgende, erzeugt werden. Die Lehre von der nach einem dem Ohr wohlgefälligen Ebenmass sich wiederholenden Bewegung in Tönen und Klängen beschäftigt sich entweder mit den verhältnismässig längeren oder kürzeren Intervallen, in denen die Klänge vernommen werden und heisst alsdann in der Musik die Lehre vom Takte, oder sie beschäftigt sich mit dem Grade von Stärke und Schwäche, in welchem im Verhältnis zu einander diese Klänge unser Ohr berühren und in diesem Fall heisst sie die Lehre vom rhythmischen oder musikalischen Accente. Die allgemeine Musiklehre, welche ihre Lehren und Vorschriften auf einzelne bestimmte Instrumente bezieht, hat also zwei Hauptabschnitte, eine Harmonik und eine Rhythmik, deren erste in die Akkorden- und Melodienlehre, deren zweite in die Takt- und Accentlehre zerfällt.

Aristoxenus hat in seinem oben namhaft gemachten Werke die Harmonik und Rhythmik schon genau von einander geschieden. Die Metrik gehörte nach seiner und seiner Zeitgenossen Ansicht mit Ausnahme der Prosodik, welche man als eine sprachliche Disciplin anerkannte, nicht der Grammatik, auch nicht der Rhetorik und Poetik an, sondern machte einen integrierenden Teil seiner allgemeinen Musik aus und zwar desjenigen Abschnittes, welchen er Rhythmik überschrieben hatte. —

Das Wort *ῥυθμός* ist seiner eigentlichen Bedeutung nach jede Bewegung nach einem bestimmten Masse, ist also etwas sinnlich Wahrnehmbares und fällt in die Zeit, aber nur insofern eine Aufeinanderfolge von Zeitmomenten stattfindet. Der ununterbrochene Fluss der Zeit ist kein Rhythmus, eben so wenig als die Fortbewegung eines Eisenbahnzuges

oder eines abgeschossenen Pfeiles oder eines fallenden Steines oder eines lange ausgehaltenen Tones, in sofern darin nur ein continuum von Bewegung wahrgenommen wird, wodurch eben die Zeit selber, während welcher die Bewegung vor sich geht, nicht in einzelne Zeitmomente geteilt wird. In vielen Bewegungen, die wir wahrnehmen, erscheint ein natürlicher Rhythmus; das vom Winde bewegte Blatt am Baum ist vollkommen ohne Rhythmus, — es fehlt die Gleichmässigkeit; dagegen in der Fortbewegung des Leibes durch die Füße, im Vogelflug, im Pulsieren des Blutes bei gesundem, im Athmen bei ruhigem Zustande erscheint ein natürlicher Rhythmus. In der Rede des Menschen ist an und für sich kein Rhythmus; durch die gesprochenen Worte wird die Zeit wohl in Momente geteilt, aber nicht gleichmässig. Es kann aber in der Sprache eine solche Wortfügung produciert werden, dass dadurch eine Abgrenzung der Zeit nach einem bestimmten Masse entsteht und dann haben wir eine rhythmische Bewegung; und nur diese bestimmte Abgrenzung von Zeitmomenten durch das gesprochene Wort oder durch Töne oder körperliche Bewegung heisst Rhythmus. Daher sagt auch Aristoxenus in seinen Fragmenten, es seien drei *ἑνθμιζόμενα*: *λέξις* (Sprache), *μέλος* (musikalischer Ton) *κίνησις σωματικὴ* (Gang, Tanz). Auf die Bedeutung des Wortes kommt es doch nicht an (das ist etwas Logisches), nicht auf den Klang der Worte rücksichtlich der Höhe und Tiefe (das ist etwas Melodisches), sondern auf die durch ein Mass bestimmte Bewegung in der Zeit oder mit anderen Worten: auf die in bestimmte Momente geteilte Zeit. („*Περὶ μέτρον ἑνθμός*.“)

Erst im Alexandrinischen Zeitalter scheint die Metrik ganz abgesondert von der Musik behandelt worden zu sein. Diejenigen aber, in deren Hände sie fiel, waren weder theoretische noch praktische Musiker, sondern es waren die damaligen Sprachgelehrten, bekannt unter dem Namen Grammatiker. Sie beschäftigten sich, ohne musikalische Grundsätze, nur mit dem Silbenmass und haben deshalb „in Wahrheit nur Silben gestochen“, wie Böckh in der Schrift über die Versmasse des Pindaros treffend sagt. Wir nennen unter den griechischen Grammatikern Aristophanes von Byzanz, der zuerst die Lyriker in *κῶλα* teilte (cf. Böckh. Pind. Tom. II p. X) und den Apollonius *ὁ εἰδογράφος* (cf. ibid. p. XXXI und p. 312). Einer späteren Zeit gehört an das Handbuch der Metrik des Hephæstion, Longin's Prolegomena zu Hephæstions Handbuch, Draco's Schrift *περὶ μέτρων* (primum ed. G. Hermannus Lips. 1812), um nicht noch andere gegen diese zurücktretende zu erwähnen. Unter den metrischen Scholiasten verdient genannt zu werden Demetrius Triclinius (cf. Böckh Pindar. Praef. T. II p. XXXV seqq.).

Auch unter den Römern waren es wieder nicht die Musiker, sondern die Grammatiker, welche sich mit der Metrik beschäftigten. Wir nennen Terentianus Maurus, (schrieb ein in verschiedenen Versarten verfasstes Werk *de literis, syllabis, pedibus et metris*), Servius Maurus Honoratus (*ars de pedibus versuum s. centum metris*), Flavius Mallius Theodorus (*de metris*), Fab. Marius Victorinus (*ars grammatica de*

orthographia et ratione metrorum), Diomedes. Wie kam es, dass fortan nicht mehr die Musiker, sondern die Grammatiker sich mit der Metrik beschäftigten?

Die Sprache hat es mit Lauten, die Musik hat es mit Tönen zu thun. Da wo der Sprachlaut Ton wird, hat sich die Musik mit der Sprache verbunden. Am vollständigsten tritt dies im Gesange hervor. Die Textesworte liefert die Sprache, die Musik giebt denselben Harmonie und Rhythmus. Der Sänger bewegt sich in seinem Vortrage in sprachlichen Lauten, welche, in seinem Munde zu Tönen geworden, sich im Gesange mit denselben eng vermählen. Aber der Deklamator? Auch ihm liefert die Textesworte die Sprache; bewegt er sich bei seinem Vortrage etwa bloß in Sprachlauten, oder sind nicht vielmehr seine Sprachlaute auch Töne geworden, welche durch Harmonie und Rhythmus geregelt sind? Wir stossen hier zunächst auf einen Unterschied in Harmonie und Rhythmus, wie sich derselbe einerseits in der musikalischen Leistung, andererseits in der Deklamation dem Ohre offenbart, ein Unterschied, den wir einer genaueren Beleuchtung unterziehen müssen. Der Künstler als Sänger lässt in seinem Gesange sprachliche Elemente in Verbindung mit musikalischen erscheinen, braucht aber selber weder der Erfinder des Textes noch der Sangesweise zu sein. *J'aime la musique de Lulli, mais je n'aime pas les vers de Quinault*, sagt Boileau, der sich in den äussersten Winkel des Theaters zurückgezogen hatte, um nur die Sangesweise zu hören, die Textesworte nicht. Der Erfinder des musikalischen Textes und der des musikalischen Rhythmus sind gewöhnlich nicht dieselben Personen. In unsern Tagen hat R. Wagner beides, Textesworte und Komposition, geliefert. Daher ist der Wert der einen Leistung durch den Wert der anderen durchaus nicht bedingt. Mozart giebt uns eine glänzende Komposition der Zauberflöte, zu der Schikaneder ein gar erbärmliches Libretto geliefert hatte. Wie anders und innig vermählt sich z. B. Beethovens Komposition des Goetheschen *Freudvoll und leidvoll* miteinander: beide, Komposition und Lied, quellen aus dem tiefsten Grunde, den es in der Tonkunst und in der Poesie giebt. Das Verhältnis des Sängers dem Gesangstück gegenüber ist folgendes: ihm sind nicht bloß bestimmte Textesworte vorgeschrieben, welche er wie ein Deklamator vortragen soll; ihm ist mit jenen Textesworten zugleich die Harmonie und der Rhythmus gegeben, in denen sich sein Vortrag zu bewegen hat; ihm ist gegeben nicht bloß die Höhe und die Tiefe, die Länge und die Kürze der Töne, sondern auch ihr *Forte* und *Piano*, ihr *Grave* und *Dolce*, ihr *Crescendo* und *Decrescendo*, ihr *Accelerando* und *Ralento*. Seine Aufgabe besteht von musikalischer Seite darin, nicht die Ideen des Dichters zu verstehen, seine Gefühle und gemüthlichen Regungen sich anzueignen; er hat es rein und allein mit den Ideen und Gefühlen des Komponisten zu thun, diese in sich selber aufzunehmen und zu reproducieren. Ganz anders mit dem Deklamator. Die Textesworte sind ihm vorgeschrieben wie dem Sänger; Rhythmus und Harmonie nicht; soll er dieselben arrhythmisch, anharmonisch vortragen? Gewiss nicht; er soll selber den passenden Rhythmus, die passende Harmonie dazu finden, erfinden aber nicht. Der

Unterschied des Findens und Erfindens wird uns der Distinction des oratorischen oder sprachlichen Rhythmus und des musikalischen näher bringen.

Die Musik ist eine freie, von den Sprachlauten völlig unabhängige Kunst, sie kann der Sprachlaute vollkommen entbehren; wie dies alle Instrumentalmusik beweist. Der Tonsetzer, wenn er seine Arie komponiert, will zunächst gar nicht Dolmetsch sein der Gedanken des Dichters, so wie der einzelnen sie begleitenden Gefühle, sondern höchstens ganz allgemein der ruhigen oder bewegten, der heitern oder trüben Stimmung, welche sich in dem Gedichte abspiegelt. Sein Tongemälde drückt also höchstens Gemütsstimmungen aus, in welche ihn, den Komponisten, die Lektüre des Textes versetzte; ins Einzelne gehende Malereien von Gedanken oder gar Gefühlen, wie letztere der Dichter hatte, gar nicht. Darum lassen sich so viele Arien (Gedichte) in allen ihren Strophen nach derselben Melodie singen, weil ja die allermannigfaltigsten Gedanken doch oft sehr verwandte Gemütsstimmungen hervorzurufen imstande sind.

Der Deklamator hat wie der Sänger einen Text, der Sänger hat ausser dem Texte noch eine fertige musikalische Komposition, der sein Text untergelegt ist. Durch den Text war dem Sänger der Inhalt seines Vortrags, durch die Komposition die Form desselben gegeben; durch den Text ist dem Deklamator der Inhalt seines Vortrags gleichfalls gegeben, die Form des Vortrags aber nicht. Und doch soll auch er seinen Text in gewisser wohlgefälliger Tonhöhe vortragen; er soll nicht alle Silben und Wörter gleich stark und gleich schwach sprechen; es sollen gewisse ebenmässig wiederkehrende Bewegungen in seinem Vortrag spürbar sein; mit einem Worte: es soll sein Vortrag weder ohne Harmonie noch ohne Rhythmus sein. Dass aber diese Harmonie und dieser Rhythmus im Vortrage des Deklamators etwas bei weitem minder von dessen Willkür Abhängiges sei als die musikalische Komposition vom Geschmacke des Tonkünstlers, kann man wohl mit Recht behaupten. Die Richtigkeit einer solchen Behauptung wird man sich zunächst in folgendem angenommenen Falle veranschaulichen können. Es sei ein Text mehreren Sängern und eben so vielen Deklamatoren mit dem Auftrage gegeben, von jenen solle jeder einzelne musikalische Harmonie und Rhythmus, von diesen ein jeder oratorische Harmonie und Rhythmus zuvor sich einstudieren und dann sollten alle nach einander jeder seine Leistung vortragen. Nehmen wir an, jene seien tüchtige Musiker, diese tüchtige Deklamatoren, so wird uns in den einzelnen musikalischen Leistungen die grösste Mannigfaltigkeit, wo nicht gar gänzliche Verschiedenheit der musikalischen Form entgegentreten, ohne dass man berechtigt wäre zu sagen, der eine oder andere habe seine Aufgabe schlecht gelöst, während man bei den Deklamatoren, nach Abzug kleiner persönlicher Subjektivitäten, eine grosse Übereinstimmung finden wird, wenn man nicht zu dem Urtheile veranlasst werden soll, der eine oder andere habe seine Aufgabe schlecht gelöst. Jene Mannigfaltigkeit oder gar Verschiedenheit der Formen bei den Sängern und diese Übereinstimmung derselben bei den Deklamatoren rührt, wie vorhin gesagt, daher, dass jene ihre musikalischen Formen erfunden, diese die passende oratorische Form aber gefunden haben.

Der Dichter und Verfasser des oratorischen Stückes hat in seiner Leistung nicht bloß seine Gedanken, er hat uns in derselben auch seine die Gedanken begleitenden Gefühle niederlegen wollen. Die Sprache, das Medium seiner Darstellung, bietet in ihren Wörtern freilich zuerst und zunächst nur Begriffs- und Gedankenformen, keine Gefühlsformen dar. Das Wort aber in seiner Erscheinungsform wird Laut, die Laute bei ihrer Verknüpfung im Munde des Vortragenden werden zu Tönen. In den Tönen aber spiegeln sich nicht mehr bloß die Gedanken, sondern auch zugleich die sie begleitenden Gefühle des Vortragenden ab. Der Verfasser des oratorischen Stückes oder der Dichter hat aber bei Abfassung seiner Leistung die Absicht, dass der Deklamator die in dem Stück niedergelegten Gedanken nicht mit beliebigen, willkürlichen subjektiven Gefühlen begleite, sondern dass die begleitenden Gefühle beim Vortrage möglichst dieselben seien, welche ihn bei Abfassung seiner Leistung erregten. Gerade deshalb verwirft er bestimmte, sonst sehr erlaubte Sprachformen, deshalb wählt er mit feinem Takte andre sich ihm bietende, weil er glaubt, dass die gewählten Formen ein bestimmteres und deutlicheres Gepräge nicht bloß seiner Gedanken, sondern auch der sie begleitenden Gefühle tragen. Das was sich lehren und lernen lässt, ist für den Dichter, jene dem geläuterten Geschmack entsprechenden sprachlichen Formen aufzufinden und mit ästhetischem Sinn zu verbinden; für den Deklamator aber, in seinem Texte die Gedanken und die sie begleitenden Gefühle des Autors wiederzufinden und in sich selber wach zu rufen; das aber, was sich nicht lehren lässt, ist für den Deklamator, diese in ihm wach gerufenen Gedanken und Gefühle in harmonischer und rhythmischer Bewegung wiederzugeben. Das ist eine Naturgabe, welche zwar durch Übung entwickelt, auch durch fleißiges Anhören guter deklamatorischer Vorträge geläutert und veredelt, aber durch trockene Regeln nicht erzeugt werden kann. Daher sind alle jene Anweisungen zum deklamatorischen Vortrage, wie sie mitunter gegeben worden, völlig unnütz, wie z. B. in Armknechts Eclogen. Emden 1878 u. a. d. A.

Jetzt wird es klar werden, weshalb es der Musik gelingen konnte, in ihrer Notierung eine besondere harmonische und rhythmische Zeichenlehre aufzustellen, weshalb aber alle Versuche, welche man angestellt hat, die Deklamation in ähnlicher Weise, wie eine musikalische Leistung, in Schriftzeichen niederzulegen, bisher gescheitert und völlig verunglückt sind und gar keinen Anklang gefunden haben. Wenn es auch bisher mislungen ist, die Deklamation wie den Gesang in Schriftzeichen dem Auge darzustellen, so ist nichts desto weniger die Aufstellung einer theoretischen Anweisung, in harmonischen und rhythmischen Sprachformen seine Gedanken niederzulegen, nicht nur möglich, sondern sie ist in manchen Fällen zu einem dringenden Bedürfnis geworden. Ein und derselbe Gedanke nämlich ist der allerverschiedenartigsten sprachlichen Einkleidung fähig. Das ist nun das Wunderbare in der Sprache, dass ein und derselbe Gedanke, je nachdem die bezeichnete sprachliche Einkleidung desselben beschaffen ist, ganz verschiedene Gefühle erwecken und zu seinen Begleitern haben kann; und die Kunst des Autors überhaupt und des Dichters im besondern

besteht nicht allein darin, eine Reihe sinnreicher Gedanken in Worte zu fassen, und diese in geschickter Weise zu verbinden, sondern, namentlich im Falle der Verfasser nicht bloß auf unsern Verstand, sondern auch auf unser Gemüt einwirken will, darin, dass er unter den verschiedenen möglichen Lautformen und unter den verschiedenen möglichen Lautverbindungsformen diejenige auszuwählen versteht, von der er erfahrungsmässig voraussetzen darf, dass sie bestimmte Gefühle in Lesern und Hörern hervorrufen werde. Diese verschiedenen Gedanken- und Gedankenverbindungsformen einerseits, so wie Laut- und Lautverbindungsformen andererseits muss der Dichter und Redner genau kennen und zu handhaben verstehen; aber auch der Hörer, noch mehr aber der Vortragende muss eine genaue Bekanntschaft mit den gedachten Formen besitzen, wenn er die poetische und oratorische Leistung nicht bloß von ihrer intellektuellen, sondern auch von ihrer moralischen und ästhetischen Seite fassen und begreifen will. Die Anweisung, die oben bezeichneten Gedankenformen und deren Verbindung zu finden, giebt für die ungebundene und gebundene Rede gemeinsam die Rhetorik, für die gebundene Rede im besonderen die Poetik; die dem ästhetischen Sinne zusagenden darin bezeichneten Laut- und Lautverbindungsformen stellt die Metrik unter ein bestimmtes Gesetz.

Aus dem Bisherigen wird klar, weshalb die Alten die Metra nicht mit behandelten weder in ihrer Rhetorik noch in ihrer Poetik. Metra sind Klangreihen, welche, durch die menschliche Stimme dargestellt, zu Lautreihen werden; Tonreihen sind sie zunächst noch nicht; denn sie lassen sich auf der Trommel und ähnlichen Instrumenten eben so gut darstellen als mit der menschlichen Stimme. Wenn die Alten Werke über Rhetorik und Poetik schrieben, so berücksichtigten sie in denselben nur ihre, also eine lebende, jedem durch das Ohr bereits zugänglich gewordene und längst bekannte Lautsprache. Aus demselben Grunde haben sie uns keine Regeln über die Lautverbindung gegeben, weshalb sie überhaupt keine umständliche Orthoëpie verfassten; sie hielten es für überflüssig, das zu lehren, was jeder von selber wusste. Wie die antiken Metra klangen und wie die antiken Verse nach dem Metrum lauteten, das wusste jeder, und wer es nicht wusste, hatte Gelegenheit, es alle Tage mit dem Ohr zu vernehmen und es sich einzuprägen; jede schriftliche Anweisung hierzu hätte eben so weitschweifig als überaus ungenügend ausfallen müssen. Was aber nicht jeder mann wusste, war, weshalb gerade diese oder jene Lautreihen wohlklingender als andere waren, weshalb man dem einen Rhythmus vor dem andern den Vorzug gab. Das älteste Interesse, welches man an der Metrik nahm, war also kein praktisches, sondern ein spekulatives; man wollte nicht wissen, wie die Metra erklangen, — das wusste jeder, — man wollte wissen, warum sie so und nicht anders klingen mussten; mit kurzen Worten: man wollte kein Gesetz finden, nach welchem Rhythmen vorgetragen, sondern Gesetze aufstellen, nach denen Rhythmen konstruiert wurden. Nun wird einleuchten, weshalb nicht die Sprachgelehrten, die Grammatiker, sondern die Philosophen des Altertums die ersten waren, welche sich mit Metrik beschäftigten; da man aber das Gesetz für die Erzeugung der Rhythmen, nicht das Gesetz für die Deklamation und den Vortrag überhaupt der rhythmischen Reihen

suchte, so wird nun ebenso einleuchten, weshalb die Metrik in dieser ältesten Zeit integrierender Teil der theoretischen Musik d. h. der Lehre vom Rhythmus und von der Harmonie, nicht integrierender Teil der Sprachwissenschaft war.

Völker aber haben wie Individuen ihr jugendliches und ihr reiferes Alter; mit dem Alter der Völker ändert sich gerade wie bei den Individuen ihre Welt- und Lebensanschauung. Mit dem Wechsel der Ideen eines Volkes geht notwendiger Weise eine Veränderung in der Darstellungsweise, also in Sprache und deren Laut und Ton gleichen Schritt, und so kann es kommen, dass bei dem einen Volke in einer längeren, bei dem andern in einer kürzeren Frist die Sprache in Wort- und Lautverbindung eine ganz andere geworden als dieselbe in einer früheren Periode der Geschichte desselben Volkes gewesen. Diese Erfahrung hat jedes moderne Volk an seiner eigenen Muttersprache zu machen; diese Erfahrung macht der Deutsche an seiner Sprache, wenn er die sprachlichen Denkmäler früherer Jahrhunderte mit den Leistungen der Gegenwart vergleicht; diese Erfahrung macht der Franzose am Französischen, der Engländer am Englischen, und gewiss jedes andre Kulturvolk an seiner Sprache. Es kann nun für die späteren Generationen eines Volkes von Interesse sein, nicht nur die von den seinigen mehr oder minder abweichenden Gedankenreihen der Vorfahren aus frühern Zeitperioden sich zu vergegenwärtigen, sondern auch die damals für diese Gedankenreihen üblichen Lautreihen sich vollständig zu reproducieren. Zur Reproduktion solcher untergegangenen Lautreihen kann den Epigonen nicht der Musiker, sondern nur der Sprachforscher verhelfen, obwohl es bei der Reproduktion der rhythmischen Reihen überaus erwünscht sein muss, wenn der Sprachforscher der musikalischen Bildung nicht ermangelt, wenn er wenigstens ein für Harmonie und Rhythmus empfängliches Ohr von der Natur erhalten hat.

Wenden wir das eben Gesagte auf das griechische Idiom an, so lehrt uns die Geschichte und Litteratur dieses Volkes, dass mit seiner Sprache und mit deren Lautung im Laufe der Zeit eine ganz ähnliche Veränderung vorgegangen sei, wie mit Wort und Laut der moderneren Idiomen; und da der Grieche der späteren Geschichtsperiode auf eine glorreiche Vergangenheit dieses hochbegabten Volkes stolz zu sein alle Ursache hatte, so kann es uns nicht mehr befremden, dass die historische Forschung sich nicht blos den Thaten, sondern auch den Worten und Lauten der Vergangenheit zuwendete; es kann uns nun aber auch nicht mehr befremden, dass die Metrik aufhörte, auf dem Gebiete der Philosophie und theoretischen Musik diskutiert zu werden, dass sie von nun an eine Domäne der Sprachforschung wurde. Die Aufgabe der Metrik war im Laufe der Zeit eine andere geworden; so lange sie in den Händen der Philosophen und theoretischen Musiker war, wollte sie die Schöpfung des Rhythmus erforschen; seit sie in die Hände der Sprachforscher, der Grammatiker, übergegangen war, wollte man an bestimmten vorliegenden praktischen Erzeugnissen den Rhythmus auffinden und wahrnehmbar machen. Wie klang es doch? fragten die Grammatiker, weshalb muss es so und nicht anders klingen, fragten die philosophierenden Musiker. In den Händen der Sprachforscher blieb nun, seit dem alexandrinischen Zeitalter

bis zum Untergange des abendländischen Kaisertums und dem allmählichen Verschwinden aller antiken Bildung, auch die antike Metrik. Die alten Sprachforscher verfassten teils besondere Schriften über Metrik, teils legten sie ihre Bemerkungen über Prosodik und Rhythmik in ihren Kommentaren und Glossarien zu den alten Autoren nieder. Da nun aber unter diesen alten Commentatoren und Glossatoren wohl recht wenige waren, welche eine praktisch musikalische, noch wenigere aber, welche eine theoretisch musikalische Bildung hatten, so konnte es ihnen recht gut passieren, teils dass ihr Ohr nicht geübt genug war, die antiken Rhythmen in ihren Klangverhältnissen genau aufzufassen, teils dass sie nicht allgemeine rhythmische Kenntnisse besaßen, um dasjenige, was sie mit dem Ohr noch richtig vernahmen, ja mit den Sprachorganen bei der Deklamation vielleicht noch richtig wiederzugeben imstande waren, auch unter die richtigen rhythmischen und harmonischen Gesichtspunkte zu stellen. Denken wir uns einen Natursänger, der viele Melodien gehört und nachgesungen hat, was würde wohl daraus werden, wenn wir plötzlich von ihm verlangen wollten, uns eine Theorie der Melodien zu geben? Wir können manches mit den Sinnen wahrnehmen, ja manches praktisch mit grosser Fertigkeit ausüben, ohne imstande zusein, uns in einer Theorie darüber Rechenschaft abzulegen. Dass es den griechischen und römischen Grammatikern bei ihren Analysen der antiken Metra in ähnlicher Weise ergangen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel. Berichtet uns doch z. B. Fab. Marius Victorinus (lebte um die Mitte des 4. Jahrhunderts p. Chr. in Rom) „es sei unter den Musikern und Metrikern (d. h. unter den Sprachgelehrten, welche sich mit Metrik befassten) ein grosser Streit über den Zeitgehalt der Silben. Die Musiker behaupteten nämlich, nicht alle Längen unter einander; und nicht alle Kürzen unter einander hätten gleichen Zeitgehalt; es gebe Längen, welche länger seien, als andere, und Kürzen, welche kürzer als andere; die Metriker hingegen gäben nicht zu, dass es Längen von verschiedenem Zeitmass und Kürzen von verschiedener Dauer gebe.“ Man vergleiche z. B. die Stelle bei Dionys. Halic. de composit. verb. (p. 178 ed. Schäfer). Er sagt dort von ὀδός, dass dessen erste Silbe kurz sei und kurz bleibe, wenn man auch einen Konsonanten in ῥόδος, oder zwei in τρόπος, oder drei in στροφήος hinzufüge, obwohl durch die hinzugefügten Konsonanten die Silbe an Zeitgehalt scheine zu gewinnen. Eben so würden Silben mit langem Vokal durch Hinzufügung von Konsonanten, wie ἦν, πλῆν, σπλήν um nichts länger. Nach ihm giebt es also nur lange und kurze Silben, und keine longis longiores oder brevis breviores. Wenn man nun in den lyrischen Partien der griechischen Dichter lange Silben an gewissen Stellen mit kürzerem Zeitgehalt als andere lange recitiert, (die Kürzen lässt man als solche ungeschmälert!) so überträgt man die musikalische Recitation teilweise auf die deklamatorische. Für uns wäre doch in deutschen Versen eine nur annähernd ähnliche Deklamation ungeniessbar und geschmacklos. Aus jener und aus ähnlichen Stellen wird klar, dass in Fällen, in denen die Ansichten und Behauptungen der Metriker der damaligen Zeit zur Kunde der Musiker kamen, diese mit der Auffassungs- und Darstellungsweise in einer Theorie der Verskunst von Seiten der damaligen Grammatiker gar

nicht einverstanden waren. Entschieden wurde dieser Streit nicht, einstweilen beseitigt aber wurde er durch das Eindringen von Barbarenhorden, welche, von Osten nach Westen vordringend, alle antike Wissenschaft und Kunst unter den Trümmern eingäscherter Städte und Weiler begruben, unter denen dieselben wieder hervorzusuchen viel spätere Generationen berufen waren.

Die antiken Völker, namentlich die Griechen, hatten die metrische Kunstform in ihren Erzeugnissen bis zu einem gewissen Grade relativer Vollendung gebracht. Sie hatten nicht nur für die verschiedenen Gattungen poetischer Darstellung besondere Versmasse erfunden z. B. für die epische Gattung den Hexameter, für die dramatische den Trimeter, für die elegische die Verbindung von Hexameter und Pentameter, für die lyrische endlich eine grosse Mannigfaltigkeit strophischer Masse, welche mehr oder minder Beifall fanden und infolge dessen stereotype Versschemata abgaben.

Die Griechen und Römer hatten nun aber ausschliesslich rhythmische Elemente zur Versstruktur verwendet, harmonische nicht; namentlich haben sie den Reim (davon weiter unten) d. h. den Gleichklang der Silben oder doch wenigstens gewisser Lautelemente in den Silben fast völlig ausgeschlossen (Allitterationen finden sich mehrfach und unbestritten absichtlich, nicht zufällig verwendet). Der sprachlichen Elemente zur Producierung des Rhythmus sind aber zwei, Quantität d. h. längere und kürzere Zeitdauer der Silben und Accent d. h. stärkere oder schwächere Betonung der Silben. Es bleibt eine für die modernen Völker immer auffallende Erscheinung, dass Griechen und Römer von diesen beiden sprachlichen Elementen das eine beim Versbau entweder gar nicht beachtetten, das andere doch vorzugsweise berücksichtigten. Wir nennen diese Erscheinung deshalb eine so auffällige, weil es uns nach unserem modernen Sprachgefühl und -bewusstsein immer so vorkommen will, als ob der Accent in aller sprachlichen Entwicklung das frühere, wenigstens das früher zum allgemeinen Volksbewusstsein gelangte sein müsse. Bei allen germanischen Idiomen liesse sich eine solche Behauptung leicht bis zur Evidenz nachweisen. Seit den ältesten Zeiten der Sprache wurden bestimmte Silben des Wortes anderen gegenüber durch stärkere Betonung gehoben. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts fing man an, im Deutschen die Silben nach der Quantität d. h. nach Längen und Kürzen zu unterscheiden und zu sondern. Es soll hiermit nicht behauptet werden, als ob man bis dahin alle Silben gleich lang oder gleich kurz gesprochen habe; wir wollen nur sagen, dass die Unterschiede der Länge und Kürze bis dahin meist unbeachtet geblieben, wenigstens zum Versbau nicht verwendet worden sind, als welcher bisher teils durch den Reim, teils durch die Accente reguliert wurde. Auf ganz ähnliche Erscheinungen, wie bei den germanischen Sprachen, stossen wir bei den neuromanischen. Im Französischen und Englischen ist noch bis zu diesem Tage der Begriff der Länge und der Kürze nicht recht zum Volksbewusstsein gekommen, während das Volk in einer allgemeinen Kenntnis und Anerkenntnis des Accenten lebt. Was uns z. B. der abbé d'Olivet († 1768) in seinem *Traité de la prosodie française* bietet (und

bekanntlich haben alle französischen Grammatiker in der Prosodik bis zur Stunde nichts weiter gethan als den abbé ausgeschrieben. Vor ihm hatten sich schon Heinr. Stephanus und Th. Beza mit diesem Gegenstand beschäftigt.) ist nichts weiter als eine Aufzählung der Silben mit gedehntem oder mit geschärftem Vokale. Er hat, und mit ihm alle seine Nachtreter, offenbar die Begriffe Dehnung und Länge, Schärfung und Kürze verwechselt oder richtiger zusammengeworfen, als ob sie vollkommen identisch wären. Das Gegenteil aber beweisen alle Sprachen, alte und neue. Die griechische und römische Positionslänge z. B. hat keine gedehnte, sondern geschärfte Vokale und sie hält sich nichts desto weniger vollkommen gut als prosodische Länge. Im Deutschen haben Wörter, wie mir, dir, ihr, ihm, ihn u. s. w. gedehnte Vokale, gewiss nicht geschärfte, und können nichts desto weniger im Verse, wenn man dieselben nur am richtigen Orte anbringt, als Kürzen figurieren, ohne dass unser Ohr infolge dessen durch einen Misklang beleidigt würde.

Während in den modernen Sprachen, den germanischen und romanischen, der Accent das Erste, das Überwiegende, das Dominierende, gleichsam das Natürwüchsige ist, während man über Silbenquantität erst in einer späteren Entwicklungsphase der Sprache zu einiger Klarheit gekommen ist, soll der Entwicklungsgang der alten Sprachen ein ganz entgegengesetzter gewesen sein. Reden wir zuerst von den Griechen. Wir finden in ihrer Sprache, so wie dieselbe uns jetzt vorliegt, d. h. soweit wir jetzt mit der Aussprache und Betonung des Altgriechischen bekannt zu sein glauben, dass Accent und Quantität nicht zusammenfallen d. h. es brauchen in ihr accentuirte Silben nicht Längen und unaccentuirte nicht Kürzen zu sein. Im ersten Verse der Iliade:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

fallen an drei Stellen (*Μῆνιν, θεά, Ἀχιλῆος*) Accent und Quantität zusammen, an den andern Stellen fällt der rhythmische Accent (Versaccent, Ictus) auf eine Silbe, welche den Wortaccent nicht hat; dagegen passieren die übrigen mit dem Wortaccent versehenen Silben als Kürzen. Wir finden beim altgriechischen Versbau meist, dass die prosodischen Längen gern in die metrischen Arsen, dagegen prosodische Kürzen in metrische Thesen gestellt werden, beides ohne alle Berücksichtigung des grammatischen Silbenaccentes. Infolge dieses Thatbestandes hat man sich zu der Annahme für berechtigt gehalten, dass bei dem griechischen Volke die Silbenquantität früher als die Accentstellung zum Bewusstsein gekommen sei, dass also die griechische Sprache in betreff von Quantität und Accent einen ganz entgegengesetzten Entwicklungsgang im Vergleich mit den germanischen und auch mit den neuromanischen Idiomen genommen habe. Man hat demgemäss die griechischen Rhythmen und Verse im Gegensatz zu den Rhythmen der Völker, in deren Sprache der Accent vorwaltet, quantitierende Rhythmen und quantitierende Verse genannt; ja, man hat wohl der Sprache wegen dieser Eigenschaft das Prädikat einer quantitierenden gegeben. Quantitierende Rhythmen waren somit rhythmische Reihen, in denen die

und in der Sprache wegen dieser Eigenschaft das Prädikat einer quantitierenden gegeben.

rhythmischen Arsen mit Hintansetzung des prosodischen Accents durch prosodische Längen repräsentiert wurden.

Ogleich die französische Sprache wesentlich eine accentuierende ist und zwar mit der Beschränkung, dass sie den Wortaccent stets auf der letzten Silbe hat, auf der vorletzten nur dann, wenn in der Endsilbe das s. g. stumme e steht, so versuchten dennoch auch französische Dichter, bei der erwachten Verehrung des Altertums, die antiken Metra in ihrer Sprache in den s. g. vers mesurés nachzuahmen. Wer zuerst diesen Versuch gemacht, ist nicht ganz gewiss: Bayle in seinem Dict. hist. et crit. nennt Jodelle (um 1550). Wie völlig misslungen solcher Versuch ausfiel, ja ausfallen musste, wird folgende Probe zeigen. Als sapphische Strophe figurirt:

Sainte Marthe! enfin | je me suis avancé
 Sur le train des vieux | et premier commencé
 Par nouveaux sentiers | m'approchant de bien près
 Au mode des Grecs.

Wie wird hier der französische Wortaccent auf das allerschmählichste maltrahiert! Wer den Rhythmus dieses antiken Metrums nicht kennt, wird schwerlich so scandiren und lesen, wie es die sapphische Strophe verlangt und der französische Poët es wollte. Nach solchem Vorbilde könnte man auch die Worte

„Und Isaak scherzt | mit seinem Weibe Rebekka.“

als Hexameter scandiren! Ja, ein anderer Dichter, Gilles Durant, giebt uns 5 Strophen zum besten, in denen er aus antiken Distichen durch Hinzufügung eines zweiten Pentameters folgendes wunderliche Tristichon fabricirt:

O beaux yeux, qui du jour | effacez et la grâce et la clarté!
 Qui d'une glace pouvez | faire la flamme et le feu,
 O beaux yeux, c'est vous, | vous qui m'avez mis à mort!

Abgesehen von dem Schwulst, der das ganze Gedicht durchzieht, lassen sich die Pentameter allenfalls im antiken Rhythmus lesen, aber keiner von den Hexametern; wie schon in der mitgetheilten Strophe das Wort im letzten Versfuss clarté beweist, wo der notwendige rhythmische Ictus dem Wortton völlig widerspricht. Schon d'Olivet in seiner oben angeführten Schrift sagt von solchen Fabrikaten: Parmi plus de mille vers mesurés que j'ai eu la curiosité de lire, je n'en ai pas trouvé un seul de bon, ni même de supportable. Da waren doch die meisten deutschen zuerst von Fischart (um 1550) gemachten Hexameter noch so ziemlich gelungen; von Vossischer Zeitmessung unserer Sprache ist er freilich weit entfernt! Selbst in der hebräischen Sprache hat man, in blinder Verehrung und Überschätzung des Altertums, seit Philo und Josephus bis in neuere Zeiten hinein, — es seien nur Saalschütz und Bellermann genannt — antike Metra finden wollen, natürlich mit grösster Willkür! Mit dem Grundgesetz des Engländers Franz Hare: Quantitatis syllabarum nulla ratio habetur kann man eben alles aus allem machen. Es lässt sich leicht beweisen, dass in dieser Sprache

alle Silben lang sind, aber unter Umständen, wie in der s. g. pausa, manche longis longiores. Da sind denn doch die Versuche seit Klopstock und Voss, in unserer Sprache die antiken Metra wiederzugeben, besser gelungen: nur mehr als zwei auf einander folgende Kürzen machen uns Not, oder sind uns vielmehr schier unmöglich! Wer wird das Pindarische: ὄθεν ὁ πολύγατος ἕμνος ἀμφιβάλλεται oder gar den mit aufgelösten Arsen jambischen Vers: τίς ὁ θόρυβος ὅδε, τίνα τάδε τὰ χορεύματα im Deutschen wiedergeben können?! Das würde selbst in der lateinischen Sprache schwierig, wenn auch möglich sein. --

Ehe wir nun von den Römern reden, wollen wir, ohne die Richtigkeit obiger (p. 16) Schlussfolgerung in betreff der griechischen Sprache in Abrede stellen zu wollen, nur andeuten, dass sie keine ganz sichere ist. So viel wissen wir, dass die jetzt üblichen (geschriebenen) griechischen Accente erst in einer späteren Periode der Sprachentwicklung über die Wörter gesetzt worden sind; in wie weit die frühere (nicht geschriebene) Accentstellung von der jetzt üblichen (geschriebenen und auch gesprochenen) Accentstellung abweicht, wissen wir nicht. Um uns nicht in einen unnützen Streit über einen Punkt einzulassen, welcher schwerlich jetzt mehr völlig aufzuklären ist, lassen wir die Sache auf sich beruhen, eben weil wir über die Aussprache des Altgriechischen im Allgemeinen, sowie über die in den ältesten Zeiten übliche Betonung zu wenig Sicheres wissen, als dass man den streitigen Punkt zu irgend einer befriedigenden Entscheidung zu bringen hoffen dürfte.

Die Römer waren, wie die Griechen, ein Volk pelasgischen Stammes, sie waren weder Kelten noch Germanen; sie hatten denen der Griechen verwandte religiöse und politische Ideale; hatten in ihrer Sprache mit der der Griechen gemeinsame Wurzeln, gemeinsame Flexions- und Derivationsformen, ja selbst gemeinsame Rektionen und Konstruktionen. *) Man sollte unter den obwaltenden Umständen fast glauben, dass zwei so geistesverwandte Völker auch einen gleichen Entwicklungsgang in ihrer Sprachbildung inne gehalten hätten: allein dieser Entwicklungsgang ist, wenn die oben bezweifelte Behauptung, dass die griechische Sprache ursprünglich eine quantifizierende gewesen und erst im Verlauf der Zeit sich zu einer accentuierenden Sprache umgestaltet habe, als die richtige sich bewähren sollte, bei der römischen Sprache der gerade umgekehrte gewesen. Die römische Sprache war gerade wie die germanischen Idiome eine accentuierende und wurde erst in späterer Zeit auf künstlichem Wege zu einer quantifizierenden umgestaltet.

*) „Totam fere Latinam linguam ab Aeolica fluxisse“ Ruhnk. „Οὐ γὰρ Αἰολεῖς οὐκ ἔχουσι δυνικά, ὄθεν οὐδὲ οἱ Ῥωμαῖοι, ἄποικοι ὄντες τῶν Αἰολέων, κέχρηται τῷ δυνικῷ ἀριθμῷ.“ Choerob. Die Äolier betonten bekanntlich kein mehrsilbiges Wort auf der letzten Silbe, also nicht βωμός, σοφός, ὄξυς, θυμός, ἀσπίς, wie in den andern Dialekten betont wurde, sondern βῶμος, σόφος, ὄξυς, θυμός, ἄσπις, ausser den zweisilbigen Präpositionen, die mit dem folgenden Worte gleichsam zu einem Worte verschmolzen. Mit dieser Betonung stimmt im allgemeinen die lateinische und deutsche überein, so dass also die den Begriff tragende Silbe accentuiert wurde. In dieser Hinsicht macht das deutsche Wort lebendig eine merkwürdige Ausnahme!

Die ältesten poetischen Denkmale aus der alten Römerzeit sind die s. g. Saturnischen Verse. Diese Art der Poësie war wahrscheinlich mit dem altetruskischen Kultus nach Rom gekommen. „Originem haud dubie duxit ab Etruscis, a quibus priscos Romanos quidquid artium cultiorisque disciplinae habuerunt accepisse constat“, so G. Hermann Elem. D. M. p. 600. Corssen dagegen in seiner Schrift: *Origines poësis Romanae* verwirft diese Ansicht. Saturnische Verse sollen angewendet worden sein in den alten Tempelgesängen, in Orakelsprüchen, in den Liedern der *Fratres aruales* und der Salischen Priester, in einer Übersetzung der *Odyssee* von *Livius Andronicus*. Da wir aber nur noch wenige Fragmente solcher Verse übrig haben, so hat das *Metrum* derselben zu vielen Streitigkeiten Veranlassung gegeben. *Grammatici certant et adhuc sub iudice lis est!* Man vergleiche *Düntzer* und *Lersch: De versu quem vocant Saturnio*. Bonn 1838. *C. H. Weise: Der saturnische Vers*. Quedlinburg 1839. *Grauert: Nachschrift zu Köne: Über die Sprache der römischen Epiker*. 1840. *O. Keller* in seiner Schrift: *Der saturnische Vers*. Leipzig 1883 erweist diesen Vers als rhythmisch, trotz *Ritschl* und seiner Schule, und dem Franzosen *Havet: De Saturnio Latinorum versu*. Paris. 1880. Schon *Horaz* sagt: *sic horridus ille Defluxit numerus Saturnius*. Er ist knittelartig, monoton, ohne elegante Form; ist ein wahres *Lirumlarum!* auch *Bernhardy* giebt diesem „accentierenden Verse einen schlendernden Gang.“ Es lohnt sich für unsern Zweck der Mühe nicht zu untersuchen, ob diesen Saturnischen Versen eine quantifizierende oder eine accentuierende Prosodie zu Grunde gelegen habe; wir brauchen uns nur auf die römischen Komiker, *Plautus* und *Terentius*, zu beziehen, die, wenn sie in ihren Versen auch griechische Masse nachbildeten, doch viel mehr darauf bedacht waren, ihre metrischen Arsen und Thesen durch accentuierte und nicht accentuierte Silben als durch Längen und Kürzen vertreten zu lassen. (Vgl. *Schneiders Elementarlehre d. lat. Spr.* I, Abs. 1 p. 714 ff). Erst mit *Ennius*, dem Griechenfreunde, begann die Einführung der quantifizierenden lateinischen Prosodie und von nun an verdrängten, wenigstens in allen patricischen Kreisen des gebildeten Roms, die neuen quantifizierenden Verse die alten accentuierenden, als welche nur noch verächtlicher Weise als *incompti et inconditi* bezeichnet wurden. Die Dichter der klassischen römischen Periode schrieben nicht für das römische Volk, sondern nur für eine ganz kleine Schicht dieses Volkes. Überdies benutzten sie bei ihren Arbeiten die schon vollkommen fertigen rhythmischen Schemata der Griechen, denen sie römische Texte unterlegten; die römischen Dichter haben kein einziges Versmass selber erfunden.*) Das römische Volk in seinen grösseren Schichten musste vollkommen teilnahmslos bleiben gegen eine Poësie, welche seinem Kopfe und seinem Herzen gleich fremd

*) *Horaz*, *Lesboum* qui princeps tendebat barbiton, bildete die Versmasse der griechischen Lyriker in seiner Sprache nach, jedoch in einer von den griechischen Kompositionen abweichenden und, mit wenigen Ausnahmen, sehr strenge beobachteten Technik im Choriambischen *Metrum*, wie auch in der Sapphischen und Alcäischen *Strophe*. Man vergleiche nur unter vielen andern Beispielen folgende Choriambische Verse des *Alcaeus* mit denen des *Horaz*:

war; darum, weil es keine römische Volkspoësie gab, haben auch während der ganzen übrigen Dauer des römischen Reiches quantifizierende Verse beim Volke niemals heimisch werden können. Der geringe Wert, den das römische Volk auf die ihm von oben her octroyierte Quantität legte, tritt uns nirgends deutlicher entgegen, als dort, wo wir die allmählichen Übergänge des altromanischen Idioms in die verschiedenen neuromanischen verfolgen können. Wie viel (d. h. sehr wenig!) haben denn diese Töchter der altrömischen Sprache von der römischen Quantität sich angeeignet! Wie grosse Berücksichtigung hat dagegen bei ihnen in Wort- und Formbildung der altrömische Accent erfahren! Es ist hier nicht der Ort, die Sachlage im Einzelnen zu beleuchten; sonst würde es gar nicht schwer sein nachzuweisen, wie sich die ganze neuromanische Wortbildung, von gewissen Sprachforschern in ihrer Befangenheit wohl bisweilen Wortkorruption genannt, wesentlich um den altrömischen Accent drehte und durch ihn bedingt war, während bei dieser ganzen Umbildung von der römischen Quantität fast gar keine Notiz genommen wurde: ein sicheres Zeichen, dass die römische Volkssprache, aus welcher die modernen Idiome hervorgingen, ihrem innersten Wesen nach eine accentuierende geblieben war und von der der altromanischen Sprache künstlicher Weise angedichteten Quantität noch mehr unberührt sich erhalten hatte als unsere deutsche Muttersprache vom Einfluss der Klopstock-Vossischen Längen- und Kürzentheorie freigeblieben ist.

Wir können das Gebiet der griechischen und römischen Poësie nicht verlassen, um uns auf das Feld der germanischen und neuromanischen zu begeben, ohne zweier Erschei-

Μη θὲν ἄλλο φύτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμύλω (nach Bergk)

Nullam, Vare, sacra|vite prius|severis arborem

Ἔστασαντο τύραννον μέγ' ἐπαύνευτες ἄλλες (nach Bergk)

Dass Horaz den Hexameter, den zuerst Ennius in Latium einbürgerte, in den Sermonen und auch in den Episteln nicht mit der rhythmischen Leichtigkeit eines Homer, auch nicht in der eleganten Form eines Ovid, des Meisters in dieser Versgattung, komponierte, was seine Zeitgenossen und auch Neuere unberechtigt getadelt, hat seinen guten Grund in dem behandelten Thema. H. Fritzsche in der Ausgabe der Sermonen (vgl. Einl. p. 21 und das daselbst angeführte Urteil von Dan. Heinsius) nennt mit Recht „den scheinbar nachlässig hingeworfenen Hexameter ein wahres Kunstwerk“. Sonst versteht Horaz wohl diesen Vers mustergültig zu komponieren; das beweisen die Oden, in denen er sich desselben bediente. Dass er freilich zu seinem *carmen saeculare* die sapphische Strophe wählte, war wohl kein glücklicher Griff: ein griechischer Dichter würde zu solcher Säcularfeier schwerlich diese metrische Form gewählt haben, da bei den Hellenen die Sapphische Strophe wie auch die Alcäische nicht zur Aufführung durch Chöre bestimmt war; dazu würde sich ein anderer Strophenbau, ja die grösste und freieste rhythmische Komposition, der Dithyrambus geeignet haben. Übrigens dichtete Horaz beim Beginn seiner poëtischen Produktionen nicht gleich in den strophischen Massen der Griechen, sondern er verfasste in den Jahren 41 bis 30 a. Chr. die Sermonen in Hexametern, die Epoden teils in jambischen, (entweder als Hexapodie oder als Trimeter nach der Technik der Griechen) teils in aus Daktylen und Jamben gemischten Versmassen, erst nach dieser Zeit die *carmina*, meist in den von den griechischen Dichtern entlehnten Strophen. Die A. P. ist wohl eine seiner letzten Dichtungen.

nungen zu gedenken, die freilich bei ihrem ersten Hervortreten unscheinbar waren, in späterer Zeit aber einen wesentlichen Einfluss auf die gänzliche Umgestaltung aller bisher üblichen metrischen Formen der poetischen Darstellung ausübten; es ist das die Einführung des Reimes zur Gliederung der poetischen Strophe und die Einführung des Gregorianischen Gesanges in die christliche Kirche. Beider Erscheinungen erwähnen wir hier, weil beide zuerst auf dem Gebiete der altromanischen d. h. lateinischen Poesie uns entgegen-treten und später erst von hier aus ihren Einfluss auf germanische und neuromanische Poesie übten. Reden wir zuerst vom Reime auf dem Boden der lateinischen Poesie.

Gleichzeitig mit dem Vordringen der altgermanischen Völker von Osten nach Westen tritt uns ein neues, bisher vielleicht im westlichen Europa nicht unbekanntes, aber doch gewiss nicht allgemein angewandtes Bindemittel entgegen, um die rhythmische Gliederung der Verszeilen zu vermitteln. Es war dies der Reim. Wer den Reim erfunden, d. h. wer denselben zuerst als ein stehendes Mittel zur Bindung der Verszeilen verwendet hat, ist noch nicht ermittelt worden. Wo er in früheren Zeiten bei den Altromanen am Ende der Verse oder auch der Halbverse angetroffen wird, da ist dies mehr als eine bloße Zufälligkeit, denn als eine absichtliche Bildung zu betrachten. Horaz z. B. hat gewiss zufällig in folgenden Versen Reime:

Terrarum dominos evehit ad deos —
 Hunc si mobilium turba Quiritium —
 Illum si proprio condidit horreo
 Quidquid de Libycis verritur areis —
 Stratus nunc ad aquae lene caput sacrae —
 Quem mortis timuit gradum,
 Qui siccis oculis monstra natantia,
 Qui vidit mare turbidum, (et)
 Infames scopulos Acrocerania?

So auch bei Virg. Aen. 8, 620 und 621:

-- -- flammisque vomentem
 -- -- ex aere rigentem

Andere dergleichen Stellen liessen sich viele finden; solche zufällige Reime können schon wegen der vielen gleichen Endungen in Deklination und Conjugation in den beiden alten Sprachen leicht vorkommen. Alliterationen sind gewiss oft absichtlich, schon in Prosa, wie: viri virtus; vita nostra sensim sine sensu senescit u. ä. Mitunter hat man freilich Reime finden wollen, wo absolut keine vorhanden sind. Wenn z. B. Casaubonus, Meister u. a. in ihren Kommentaren zu Pers. Sat. 1, 95 ff. meinen, der Dichter tadle die dort citierten Verse eines zeitgenössischen Poëten deshalb, weil sich Reime darin finden, so ist das ein grosser Irrtum, denn in einem Verse, wie:

Sic: costam longo subduximus Apennino

können doch die gesperrt gedruckten Silben keinen Reim bilden schon wegen der verschiedenen

Betonung im Verse und in den Worten. Was Persius an diesem und an den anderen Versen tadelt, ist der Schwulst und die Gedankenleerheit derselben. Ja, Casaubonus geht so weit, dass er sagt, die spätern s. g. versus politici (davon weiter unten) seien diesen nachgebildet. „Atque hoc genus carminis ita probatum est, cum late regnum occuparet barbaries, ut tota coenobia τῶν μοναζόντων ποῆματος fuerint impleta ejusdem farinae“. Als ähnliche Beispiele führt er aus Virg. Aen. 8, 549 an:

Cornua velatarum obvertimus antemnarum (!)

und aus Homer:

Ἐκ γὰρ Κρητῶν γένος εὐχομαι εὐρειάων —

Ἐκ γὰρ Ὀρέσταο τίσις ἔσσειαι Ἄρξειδαο —

in welchen Versen doch schon der rhythmische Accent den Reim nicht aufkommen lässt. Eher ist in Hesiod. Theog. V. 833 ein Reim:

Ἄλλοτε δ' αὖτε λέοντος ἀναιδέα θυμὸν ἔχοντος —

aber das ist alles rein zufälliger Gleichklang, nicht beabsichtigter Reim, wenn auch Homer schwerlich zufällig den vokalischen Gleichklang in jenen bekannten Versen wählte:

τὸν δ' ἐξ Αἰθιόπων ἀνιῶν κρείων Ἐνοσίχθων

τηλόθεν ἐκ Σολύμων ὀρέων ἴδεν u. s. w.

Die Behauptung, die Gothen hätten den Reim auf ihren Zügen in Asien mitgebracht, hat manche Bedenken gegen sich. Überbleibsel Gothischer Poësie, die am leichtesten hier Zeugnis ablegen würden, haben wir nicht. Die ältesten Urkunden der althochdeutschen so wie der altnordischen Poësie haben den Reim nicht, sie wenden die Allitteration an, von der weiter unten; Reime finden wir im Althochdeutschen freilich auch schon, aber nur erst in einer Zeitperiode, in welcher erweislich der Reim in der lateinischen Kirchenpoësie längst in Gebrauch gewesen war. Soviel ist erwiesen, dass in dieser der Reim bereits im 4. Jahrh. nach Chr. verwendet wurde. Wir haben noch einen gereimten Hymnus von Ambrosius, Bischof von Mailand, (333—397) welcher beginnt:

Chorus novae Hierusalem Novam meli dulcedinem

Promat colens cum sobriis Paschale festum gaudiis

u. s. w. Ähnliche gereimte lateinische Verse finden sich beim Augustinus u. a., während die ältesten Bruchstücke gereimter althochdeutscher Poësie nicht über das IX. Jahrhundert zurückreichen. Otfrid, Mönch im Benediktiner Kloster zu Weissenburg im Elsass, dichtete *) eine Evangelienharmonie in althochdeutscher Mundart. Dies ist das älteste bekannte deutsche in Reimen verfasste Gedicht und zugleich das Hauptwerk des althochdeutschen Idioms. (Zum ersten Mal im Druck herausgegeben von dem bekannten Theologen Flacius. Basel.

*) Dies Wort gebraucht er selber von seiner Dichtung. Ob es mit denken, dacht verwandt ist oder vom lateinischen dicere, das ja schon die römischen Dichter vom Singen oder Dichten der Gedichte gebrauchten, abzuleiten ist oder ob das lateinische dictare ins Deutsche übergegangen ist, lässt sich schwer entscheiden.

1571; in neuester Zeit (1831) von Graff unter dem Titel *Krist*). Dies Gedicht ist als Sprachquelle unschätzbar und noch wertvoller durch die ungemaine Sorgfalt und Genauigkeit, mit der es in metrischer Hinsicht ausgearbeitet ist, so dass wir die Grundregeln unserer deutschen Verslehre, wenn sie wissenschaftlich sein soll, bis auf diesen Tag nur aus diesem Werke Otfrids schöpfen können: es ist das erste und massgebende Reimwerk aller folgenden Jahrhunderte. (Vilmar). Die quantitierende Poësie der Römer war eine künstliche, sie war eine Gelehrten-Poësie, die mittelalterliche germanische und neuromanische dagegen eine naturwüchsige; sie war Volkspoësie. Darin liegt die Bedeutung des Reims; und darum erblicken wir in dem Reim ein so grosses, dem Volke gemachtes Geschenk, weil in ihm ein einfacheres und deshalb für die Massen viel zweckmässigeres Mittel gefunden war, im Gedächtnisse und im Gemüt zugleich die Verszeilen festzuhalten. Infolge dieser Anerkennung haben seither alle diejenigen, welche sich zu Volksdichtern berufen fühlten, nicht die quantitierende, sondern die Reim-Poesie gewählt und aus diesem Grunde hat bisher keiner unserer modernen Dichter, die sich in einer quantitierenden, ungereimten Poësie nach antiken oder nach selbsterfundenen (namentlich von Klopstock) rhythmischen Schematen versucht haben, beim Volke Anklang finden können.

Weiter wurde der Reim dann in der griechischen und lateinischen Sprache kultiviert in einer eigentümlichen mittelalterlichen Poësie, deren Produkte unter dem Namen der politischen und Leoninischen Verse (*versus politici*, *versus Leonini*) bekannt sind. Politische Verse sind solche griechische und lateinische Verse, die ohne allen poëtischen Rhythmus, also ganz wie Prosa, nur am Ende durch Reime an einander geknüpft sind; im Griechischen unterscheiden sie sich auch wohl durch bestimmte Stellungen der accentuierten Silben. Die politischen Verse kamen im XI. Jahrhundert auf; Proben solcher Verse sind noch übrig. (Vgl. Struve: *Über die politischen Verse des Mittelalters*). Die Leoninischen oder Leoninischen Verse haben ihren Namen von Leonius, einem Canonicus des Benediktiner Ordens in Paris (1160). Er dichtete in Hexametern und Pentametern und zwar meist Distichen, der epigrammatischen Gattung angehörig. Das erste Hemistich musste mit dem zweiten, sowohl im Hexameter als im Pentameter reimen, z. B.:

Damon languébat: monachus tunc esse volébat;

Ast ubi convaluit mansit, ut ante fuit.

Die Reimstellung im Hexameter ist nicht richtig, da der Versaccent die Reimsilben verdunkelt, wenn man nicht *languébat* durch den Wortaccent hervorhebt. *)

*) Vgl. auch über diese Verse Xanthippus (Spreu. *Andre Hampfel*. Rom. 1880.) woselbst der Verfasser eine von Wattenbach im *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* gemachte Conjectur zu einem unverständlichen Worte mit Recht verwirft, da sie gegen die Technik eines Leoninischen Verses verstösst, die für die Hauptcäsur und den Ausgang des Verses den Reim verlangt. Mit leichter Änderung verbesserte X. den Fehler gegen die Verstechnik.

Für Verse dieser Art bildete sich im Gegensatz zu den meist in der Latinität üblichen ungereimten Versen ein eigener Kunstaussdruck. Man nannte sie *versus rhythmici* (französisch *vers rythmiques*) im Gegensatz zu den Versen in altklassischer Form, die man als *versus metrici* (*vers métriques*) bezeichnete. Von *rhythmicus* stammt die mittelalterliche lateinische Form *rhythmicare* d. h. gereimte lateinische Verse machen, der das französische Verbum *rhythmoyer*, später *rimoyer* (cf. Diez Gramm. der roman. Spr. II, 326) seinen Ursprung verdankt. *Rimoyer* wurde später im Französischen mit dem Werte von *rimailler* gebraucht, mit dem es aber weder seiner Ableitung noch seiner ursprünglichen Bedeutung nach verwechselt werden darf. *Rimailler* heisst schlechte Verse machen und weist unmittelbar auf *rima*, Reim, zurück, nicht auf *rhythmus*. Aus *rima* (la rime im Französischen) entstanden *rimare* und *rimalis*; *rimalis* gab die Pluralform *rimalia* mit dem Kollektivbegriff Gereimel und daraus entstand *rimaille*, wie aus *batualia* (*batuere*, *battuere* bei Plautus, Sueton, auch bei Cic. Epp. ad divers. 8, 22) *bataille*. Ob nun ursprünglich *rima* und *rhythmus* zusammenfallen d. h. ob das erste dieser beiden Wörter nur eine Korruption aus dem letzteren sei, ist eine noch immer nicht entschiedene Streitfrage. *Hrim* oder *rim* wird uns als eine althochdeutsche Form (cf. Graff: Althochdeutscher Sprachschatz II, 506) mit der Bedeutung *series*, *numerus* gegeben. Schwenck im Wörterbuch der deutschen Sprache giebt Zahl als die Grundbedeutung an. Es findet sich in allen europäischen Sprachen. Die Engländer haben *rhyme* (Reim) und *rhythm* (Rhythmus). Dass von dem ahd. Worte das französische *la rime* und das mittellateinische *rima* gebildet und nicht unmittelbar aus *rhythmus* hervorgegangen sind, ist mehr als wahrscheinlich, da bei Bildung neulateinischer und neuromanischer Wörter das grammatische Geschlecht des deutschen Wortes selten berücksichtigt wurde, dagegen bei der Bildung neuromanischer Formen aus altromanischen eine solche Berücksichtigung fast immer stattfand; oder, wo letzteres nicht der Fall war, die Geschlechtswandlung bestimmten grammatischen Gesetzen unterworfen war. Doch wir lassen diesen Streit über den Ursprung des Wortes Reim fallen, da es hier für unseren Zweck nur auf die Konstatierung folgenden Thatbestandes ankommt: Der Reim fand schon vom IV. Jahrh. der christl. Zeitrechnung an Eingang in die lateinische Kirchenpoësie, zu einer Zeit, aus der wir noch gar keine Proben haben, dass er sich ausserdem in irgend einem anderen Idiom ebenfalls Geltung verschafft hätte. Die ältesten uns erhaltenen Denkmale germanischer Poësie haben ihn nicht, sie verwenden statt des Reims die Allitteration zum Versbau. Mit dem IX. Jahrhundert sehen wir ihn in die deutsche Poësie eingeführt und zwar zuerst in poetischen Erzeugnissen, welche unter dem allerbestimmtesten Einflusse der üblichen lateinischen gereimten Kirchenpoësie entstanden sind. In den neuromanischen Idiomen hat jene altdeutsche Allitteration, soweit bis jetzt die Forschungen reichen, niemals Eingang gefunden; die neuromanische Poësie tritt uns überall als Reimpoësie entgegen. Dieselbe blieb eine Reihe von Jahrhunderten hindurch gleichmässig unter dem Einfluss der römischen Kirchenpoësie. Um nun aber die grossen Umwandlungen, welche durch deren Einfluss hervorgerufen wurden, zu

begreifen, müssen wir diese Kirchenpoësie noch von einer anderen Seite betrachten. Sie war ihrem innersten Wesen nach nicht epischer, sondern lyrischer Natur. Die Kirchenlieder sollten nicht gelesen, nicht recitiert, nicht deklamiert werden, sie sollten gesungen werden und wurden gesungen. Dieser alte Kirchengesang ist unter dem Namen *Cantus firmus* oder Choralgesang bekannt.

Um zu begreifen teils, wie dieser Gesang beschaffen war, teils wie es möglich wurde, dass er einen so bedeutenden Einfluss nicht bloß auf die Entwicklung der Musik, sondern mit derselben zugleich auch auf die moderne Poësie im Gegensatze zur antiken ausüben konnte, müssen wir etwas weiter zurückgehen und auf die Entstehung und Entwicklung der Musik bei den Alten einen Blick werfen.

Es liegt auf der Hand, dass bei den Hellenen so wie wohl überall bei den ältesten Völkern die Entstehung und Entwicklung der Vokalmusik der der Instrumentalmusik vorangegangen ist, wenn auch in moderner Zeit die letztere jene in ihren Leistungen bei weitem überholt hat. Die Stimme war das von der Natur Gegebene, die Instrumente sollten erst erfunden werden und dazu bedurfte es nicht bloß eines erfinderischen Geistes, sondern auch einer kunstgewandten Hand. Auch haben wir in betreff der Altgriechen die bestimmtesten historischen Zeugnisse, dass die Vokalmusik schon in den frühesten Zeiten ihrer Geschichte bis zu einem gewissen Grade der Entwicklung gelangt war, während die Instrumentalmusik eigentlich noch gar nicht selbständig existierte, sondern hauptsächlich nur zur Unterstützung des Gesanges verwendet wurde. „*Antiquis temporibus potior habita vox humana: instrumenta huic serviebant, non vox instrumentis: ideoque haec solebat cantici initium facere, instrumenta autem mox accinebant.*“ Böckh: *D. M. Pind. L. III c. XI*. Auch waren die ältesten musikalischen Instrumente bei den Griechen, die Lyra, der Aulos, die Kithara, die Magadis, die Syrinx u. a. noch weniger einer selbständigen Behandlung fähig als unsere moderne Gitarre. Von den verschiedenen Instrumenten handelt Böckh in dem oben angeführten Kapitel, besonders von der Magadis p. 261 ff.

Vokalmusik nun setzt einen sprachlichen Text und eine musikalische Komposition voraus. Vergleichen wir bei den alten Hellenen beides miteinander, so treten uns deren lyrische Texte in einem hohen Grade der Vollendung entgegen im Vergleich mit den gleichzeitigen Kompositionen, so weit wir nach den wenigen Überresten derselben, welche auf uns gekommen sind, zu schliessen uns für berechtigt halten können. Anakreontische Lieder, Sapphische, Alcäische Oden, Pindarische Hymnen gelten in der lyrischen Poësie für mustergültige Leistungen, eben so wie die verschiedenen metrischen Formen für epische, elegische, dramatische Poësie; wie weit steht im Vergleich damit hinter der antiken Verskunst die der Franzosen zurück, die für Epos, Tragödie, Satire, Epistel denselben Vers verwenden, ihren Alexandriner, der an sich schon an einer grossen Monotonie leidet, trotz des Wechsels der männlichen und weiblichen Reime! Aber wer würde die Melodie eines Pindarischen Hymnus, wie deren einige auf uns gekommen sind, für eine

eminente Kunstleistung halten, so weit wir imstande sind, sie in unsere Musiknoten zu transcribieren!

Weisen wir zunächst auf den Unterschied zwischen unserer modernen Tonscala und der antiken hin. *) Jene ist bekanntlich in etwa sieben Oktaven zerlegt. Dem Griechen war die Oktave als Intervall wohl bekannt und hiess Diapason; aber er teilte seine Scala nicht nach Oktaven ein, sondern nach Tetrachorden d. h. nach je vier auf einander folgenden Saiten oder Tönen. Solcher Tetrachorden pflegte der Grieche fünf zu unterscheiden; die Namen derselben übergehen wir, wie auch die Aufeinanderfolge der Töne und andere specielle Erörterungen. Die Modernen unterscheiden ferner zwei Arten der Tonleiter, die diatonische und die chromatische, der Grieche deren vier, Tongeschlechter genannt: das diatonische, chromatische, enharmonische und das gemischte Tongeschlecht. Uns interessiert hier besonders das diatonische als dasjenige, welches vielleicht schon bei den alten Griechen, später aber in der christlich romanischen Kirchenmusik, namentlich in dem s. g. Choral, zur weiteren Perfektion gelangte.

Gab es nun bei den Griechen eine Zeichenschrift für die musikalischen Töne? Ja wohl! aber im Vergleich mit der modernen Notenschrift, einer Erfindung des Guido von Arezzo (c. 1000 p. Chr.), eine sehr unvollkommene hinsichtlich der Tonhöhe und des Tonverhalts und der Tonleiter. Die Schriftzeichen (*σημεῖα*) für die Tonhöhe soll Terpander aus Lesbos (c. 650 a. Chr.) erfunden haben: die Buchstaben des griechischen Alphabets wurden dazu verwendet. Man pflegte über jede zu singende Verszeile die betreffenden grossen Buchstaben zu setzen, welche die Tonhöhe anzeigten, in der die Silben gesungen werden sollten. Solcher Charaktere als Notenzeichen hatten die Griechen aber sehr viele, besondere für die Instrumentalmusik, andere für die Vokalmusik. Da nun aber das Alphabet hierfür nicht ausreichte, half man sich dadurch, dass man die Buchstaben ausser in ihrer ursprünglichen Form teils in umgekehrter, teils in liegender, teils in verstückelter, teils in einer vom Alphabet ganz verschiedenen Gestalt gebrauchte.

Von solchen so bezeichneten Kompositionen sind leider nur wenige auf uns gekommen. Burette veröffentlichte in den *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* die ersten 8 (nach Böckhs Konstituierung des Metrums sind es nur 5) Verszeilen der ersten Pythischen Hymne mit der antiken Tonbezeichnung, die er in moderne Noten transscribierte. (Dieser Hymnus war nebst anderen in einer Klosterbibliothek auf Sicilien aufgefunden.) Die vier letzten Verszeilen, mit *χορὸς εἰς κινύρα* überschrieben, haben eine andere Tonbezeichnung, welche für Instrumentalmusik galt. Aber wie bezeichnete nun Burette ausser der Tonhöhe den Tonverhalt d. i. die Zeit dauer des Tones? Er liess sich dabei durch die Quantität der Silben bestimmen, und setzte statt der prosodischen Länge eine halbe Taktnote ($\underline{\quad}$), statt der Kürze eine Viertelnote (\cdot), also im Verhältnis von 2 zu 1. Böckh l. c. p. 268 teilt das so

*) Wir entnehmen das für unsern Zweck Nötige aus Böckh: *D. Metr. Pindar. L. III C. VII ff.*

in unsere Noten übertragene Tonstück mit und fügt hinzu: „Haec melodia non modo omnium graecarum, quae aetatem tulerunt, optima est, sed patitur etiam harmoniam, ut notarunt Burnejus et Forkelius.“ Diesem Urteil möchten wohl nicht alle Musiker beistimmen! Auf gleiche Weise hat auch J. J. Rousseau, Diction. d. Musique, den Hymnus an die Nemesis: *Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ζολά*, u. s. w. in Noten transponiert. Welche Bürgschaft ist uns aber gegeben, dass die von Burette und Rousseau gegebene Notenschrift, auch falls jene antike Tonbezeichnung ächt ist, nach der man diese Hymnen sang, genau die Melodie der Alten wiedergiebt? Und wissen wir denn auch, in welcher Tonart (denn die Griechen zerlegten ihre Tongeschlechter wieder in sehr verschiedene Tonarten mit eigentümlicher Bezeichnungsweise) die Melodie gesungen wurde? Doch wie dem auch sei, den musikalischen *σημείους* fehlte jegliche Bezeichnung des Zeitverhaltes, somit jegliche Bezeichnung des musikalischen Taktes. Wenn wir vorhin sagten, Burette habe den Zeitverhalt des Tones nach der Quantität der Silben bestimmt, so hat er ebenfalls nach Gutdünken die Einschnitte oder Taktabteilungen gemacht: und auch dafür geben die antiken *σημεῖα* nicht die leiseste Andeutung! Es muss also eine Bezeichnung des musikalischen Taktes für die Griechen nicht Bedürfnis gewesen sein und zwar erstens deshalb nicht, weil bei ihnen die Musik im Vergleich mit der Poësie auf einer nur niedrigen Stufe der Entwicklung stand. Man vergleiche doch nur unbefangen den Pindarischen Text und die demselben zugegebene Melodie! Zweitens fehlte solches Bedürfnis, weil die Instrumentalmusik, fast jeglicher Selbständigkeit entbehrend, nur als Begleiterin des Gesanges erschien; der Gesang aber hatte seinen untergelegten Text, dieser hatte aber nicht bloß Längen und Kürzen, sondern einen vollständig entwickelten poetischen Rhythmus; man brauchte beim Gesang und der Instrumentalbegleitung den musikalischen Rhythmus nur dem poetischen anzupassen, oder einfacher, den poetischen Rhythmus auf die Musik zu übertragen. Die Abhandlungen der Alten über theoretische Musik deuten darauf hin, dass der poetische Rhythmus älter ist als der musikalische, die Musik also ihren Rhythmus von der Poësie entlehnt hat, zu deren Begleitung sie ursprünglich diente. Und darum darf es nicht befremden, dass die Griechen nicht nur die *σημεῖα* für Länge und Kürze, sondern überhaupt jegliche rhythmische Zeichen für überflüssig hielten, weil sich alle diese Dinge aus der rhythmischen Gliederung der Lieder, welche Gliederung überall empfunden wurde, ja von selber ergaben! Dass solche Bezeichnung für die Griechen kein Bedürfnis war, möchte auch daraus hervorgehen, dass es ihnen an der Kenntnis der Gesetze des Contrapunktes, folglich an der gleichzeitigen Harmonie in der Musik fehlte. Sie sangen entweder unisono oder in Oktaven: die musikalische Bewegung war eine monophone; die polyphone Bewegung in der Musik gehört durchaus der modernen Zeit an. Es haben zwar Musiker den Bacchius als Gewährsmann dafür angeführt, die Alten hätten die gleichzeitige Harmonie nicht bloß gekannt, sondern auch ausgeübt; Bacchius handelt aber an den betreffenden Stellen von den Gesetzen der Melodie, also der nachfolgenden, nicht der gleichzeitigen Harmonie. Haben die Griechen

sie gekannt und ausgeübt, so ist sie verklungen und wir sind ausserstande nach dem, was uns alte Theoretiker darüber berichten und nach den nur unvollkommenen musikalischen *σημελος* dieselbe zu reconstruieren. Oden und Hymnen hat man für alle Zeiten in kritisch berichtigten Texten; die modernen musikalischen Kompositionen sind durch Notenschrift in jeder Hinsicht aufs deutlichste für alle Zeiten in ihrem Klange sicher gestellt.

Doch wir brechen hier ab, um zu einer Zeitepoche überzugehen, in der ein Wendepunkt in dem Verhältnis der Lyrik zur Musik eintrat, zu der Zeit, als beide in den Dienst der christlichen Kirche traten und die Musik der Lyrik gegenüber nicht nur an Selbständigkeit gewann, sondern ihrerseits nun einen entschiedenen Einfluss auf die Lyrik ausübte.

Anmerkung. Ein II. Teil dieser Abhandlung anderswo und -wann. Als Epimetron eine griechische Übersetzung von Geibels Entin. Der deutsche Text ist hinzugefügt, da etwaige Leser denselben zur Vergleichung vielleicht nicht zur Hand haben. — Ungleichheit in der Orthographie möge man entschuldigen!