

I.

Ueber die subjective Zeitmessung in deutscher Musik und Dichtung.

In den nachstehenden Mittheilungen, welche dem diesjährigen Berichte unserer Anstalt zur Einleitung dienen mögen, erlaubt der Verfasser sich einige Bruchstücke einer größern Arbeit zu veröffentlichen, die schon vor Jahren begonnen wurde aber noch immer unvollendet geblieben ist. Sie ging hervor aus dem persönlichen Bedürfniß, eine befriedigendere Ansicht über die Gesetze des deutschen Versbaues zu gewinnen, als die herkömmlichen Darstellungen der Metrik sie ihm jemals gewährt hatten. In der That kann sich bei vorurtheilsfreier und sorgfältig eingehender Prüfung niemand darüber täuschen, daß die aus den quantifizirenden Sprachen des griechischen und römischen Alterthums hergenommenen Regeln der poetischen Architektur keineswegs eine absolute Gültigkeit in Anspruch nehmen und ohne Weiteres auf Sprachen eines durchaus verschiedenen Charakters übertragen werden dürfen. Auch wird von namhaften Autoritäten im Gebiete der Philologie die Unstatthaftigkeit eines solchen Beginnens so entschieden anerkannt, daß man glauben sollte, unsere Metriker hätten längst davon abgelassen, die deutsche Dichtung in das Prokrustesbett der antiken Verslehre zwingen zu wollen. In Wahrheit steht aber diese Lehre für die deutsche Poetik noch in voller Blüthe und weist uns statt starker und schwacher Betonung der Silben Längen und Kürzen in Versen unserer Muttersprache auch, bei denen eine sorgfältige

der wirklichen Aussprache folgende Zeitmessung die behaupteten Verhältnisse der Dauer oft nicht im mindesten zu entdecken vermag.

Wenn die deutschen Poeten von Opiß an bis zur Zeit, wo Göthe auftrat, sich gewöhnt hatten, die Regeln der antiken Metrik auch für ihre Sprache als maßgebend zu betrachten, so ging die Theorie des Versbaues begreiflich mit ihrer Kunst denselben Weg: aber sie wanderte auch dann noch selbstzufrieden und gedankenlos auf diesem Wege fort, als doch schon längst ein wahrer Dichter, der im richtigen Verständniß des tieferen Bedürfnisses der Nation aus dem ausgefahrenen Gleise der gelehrten Poesie auf den frischen blumigen Pfad des Volksliedes eingelenkt, sie hätte zur Besinnung bringen sollen. Wohl versuchten einzelne Männer, die mit gründlicher Kenntniß der antiken Poesie ein feineres Ohr für die Eigenthümlichkeiten der heimischen Dichtung verbanden, von dieser den Bann der ihr aufgedrungenen Metrik abzustreifen: was ein Moriz, Garve, S. G. Boß, in dieser Beziehung erstrebt und geleistet, ist indes bei Weitem nicht nach Verdienst gewürdigt und durchgedrungen. Thatsächlich erlöst von jenem Banne war die deutsche Dichtung längst durch Göthe's unvergängliche Lieder, durch welche er ihr den alten Besitz metrischer Freiheit wieder erobert hatte, aber pedantische Schulweisheit docirte nach wie vor ihre herkömmlichen Regeln, nach denen sie freilich genöthigt gewesen wäre, unserm großen Dichter manchen Vers roth anzustreichen, den die deutsche Nation längst als köstliches Eigenthum betrachtete. Unsere Metriker ignorirten vornehm oder mitleidig dergleichen Auswüchse einer regelrechten Poesie und ließen sich in ihrem Geschäft, den rythmischen Bau deutscher Dichtung mit fremdem Maaßstabe zu messen, nicht irre machen, selbst als einer der geistvollsten Kenner des Alterthums sich über jenes Beginnen auf's Entschiedenste in mißbilligender Weise aussprach.

„Welcher irgendwo gültig erklärte Grundsatz — sagt F. A. Wolf in einer „über ein Wort Friedrichs II. von deutscher Verskunst“ in der Berliner Akademie (1811) gehaltenen Rede — gäbe uns ein Recht, unsere Sprache in poetischer Hinsicht nach der griechischen oder lateinischen zu beurtheilen, und was in deren Bau und Anlagen nicht gegründet ist, als mangelhaft zu

rügen? Beinahe läßt sich hoffen, daß einmal jemand die Sache gerade umkehren und die Alten über ihre prosodische Materialität vor ein strenges Gericht ziehe. Zudem hat man Unrecht, wenn man hier die beiden gelehrten Sprachen des Alterthums so zusammenstellt, als ob sie durchgehends einerlei Regeln der Prosodie befolgten; und zwiefach Unrecht hat man, wenn man bei den Alten selbst die verschiedenen Zeitalter und Gattungen der Schreibart nicht unterscheidet und von unserer Sprache dasselbe fordert, was dort erst in den gebildetsten Zeiten und in den edelsten Dichtarten angenommen wurde.“

Hier erklärt sich eine der bedeutendsten philologischen Autoritäten so entschieden und unumwunden gegen die gewaltsame Unterordnung der deutschen Verslehre unter die Gesetze und Regeln der antiken Metrik, daß man es schwer begreiflich findet, wie demungeachtet deutsche Lehrbücher auf diesem Gebiete nach wie vor in dem alten ausgefahrenen Gleise beharren konnten, statt einen der deutschen Sprache gemäßen und auf den eigenthümlichen Bau ihrer Dichterwerke unmittelbar gegründeten Weg einzuschlagen. Wohl hatte Apel schon im Jahr 1809 in seiner eben so scharfsinnig als sachkundig ausgeführten Metrik den herkömmlichen Ansichten Grundsätze der Zeitmessung entgegengestellt, welche auf eine sorgfältige Kritik begründet und dem musikalischen Charakter deutscher Versbildung angemessen waren: aber daß er sich nicht auf diese beschränkte, sondern auch die alten Sprachen in den Bereich seiner Betrachtung zog, also eine allgemein gültige Metrik zu construiren unternahm, erweckte seiner Darstellung eifrige Gegner, unter denen namentlich der berühmte Leipziger Hermann mit seinem verwerfenden Urtheile dem Apel'schen Werke so scharf entgegentrat, daß es in der philologischen Welt nie zu rechter Anerkennung gelangen konnte und demzufolge auch speziell auf die Gestaltung der deutschen Verslehre niemals einen entschiedenen und allgemeinen Einfluß zu gewinnen vermocht hat. Finden wir auch die Ansichten Apels in einzelnen Lehrbüchern erwähnt (z. B. in Dilschneiders Verslehre der deutschen Sprache, 1823), so wagen sie sich doch kaum offen hervor, sondern verstecken sich möglichst unter der alten Terminologie und Bezeichnungsweise, so wie uns denn auch der wohlbekanntes Apparat antiker Vers-

fuß=Combinationen in seiner ganzen höchst überflüssigen und langweiligen Vollständigkeit immer von neuem eben so gewissenhaft als gedankenlos vorgeführt wird.

Man kann in der That nicht ohne Bedauern den Aufwand von unfruchtbarer Mühe und Gelehrsamkeit wahrnehmen, welchen manche Bearbeiter der deutschen Verslehre geglaubt haben auf einen Gegenstand verwenden zu müssen, der sich ihnen bei unbefangener Betrachtung in völlig anderm Lichte dargestellt haben würde.

Eines der auffallendsten Beispiele solcher unergiebigem Betrachtungsweise liefert Edler's (im Jahre 1842 erschienene) deutsche Verslehre, wo der Verfasser — in völliger Verzweiflung, die Zeitmessung unserer Poesie mit den Gesetzen der griechischen und römischen Metrik in Einklang bringen zu können — das sinnreiche Auskunftsmittel ergreift, ein förmliches „Prinzip der Repräsentation oder Vertretung“ aufzustellen, das heißt von dem gewählten Standpunkte aus ein Prinzip der vollständigsten Willkür. Denn ihm zufolge stellt der Dichter nach Gefallen Jamben an die Stelle der Trochäen und umgekehrt; kurz er nimmt sich die Freiheit, sobald es ihm beliebt, „die thetischen Momente zu vertauschen“. Man weiß in der That nicht, was man zu einer Metrik sagen soll, die ihre eigenen Grundsätze aufhebt, indem sie die willkürliche Verletzung derselben sanctionirt, und könnte sich dadurch veranlaßt fühlen, die Existenz einer Gesetzmäßigkeit im deutschen Versbau überhaupt zu bezweifeln, wenn man ihre Quellen nicht lieber anderswo suchen will, als bei den alten Grammatikern.

Unter neuern Bearbeitungen der deutschen Verslehre scheint besonders das Lehrbuch von S. Minckwitz eine weit verbreitete Aufnahme gefunden zu haben. Es verdient dieselbe auch in der That, nicht allein wegen der Klarheit der Darstellung, sowie der zweckmäßigen und übersichtlichen Anordnung des Stoffes, sondern auch weil es bis zu einem gewissen Grade die Autonomie der deutschen Sprache in ihrer Versbildung anerkennt; doch bleibt die Grundansicht des Verfassers noch viel zu sehr in den Vorurtheilen der herkömmlichen Metrik befangen, als daß er uns die Grundlage der Architektonik unserer poetischen Sprache wirklich aufgedeckt hätte.

Eine von völlig verschiedenen Anschauungen ausgehende Schrift über „die deutsche Verskunst von Th. Bernaleken“ (St. Gallen 1847) sucht „die Wohlklang-Verhältnisse und Formen der deutschen Dichtungssprache auf ihre musikalischen Grundlagen zurückzuführen.“ Der Verfasser tritt somit in Apel's Fußtapfen, nur daß er den Gegenstand in seiner Beschränkung sehr viel gedrängter und einfacher behandelt. Die übrigens sehr anziehende und vielfach belehrende Darstellung leidet jedoch an großer Einseitigkeit der Auffassung, indem sie ohne alle hinreichende Begründung den $\frac{3}{8}$ Takt als „rythmisches Princip unseres Verses“ aufstellt. Die Dürftigkeit eines solchen metrischen Princip's würde aber den deutschen Versbau um eine seiner schönsten und wesentlichsten Zierden — um seine Mannigfaltigkeit — bringen; glücklicher Weise widerspricht ihm indessen durchaus die aufmerksamere Beobachtung, welche uns vielmehr nöthigt, eine bei weitem allgemeinere Grundlage in der Verschiedenartigkeit des auch für die Poesie geltenden musikalischen Taktes anzuerkennen.

Es mag hier sogleich als Zweck und Aufgabe der nachfolgenden Mittheilungen ausgesprochen werden, es zum Bewußtsein zu bringen, daß eben sowohl im dichterischen Ausdruck unserer Gedanken und Empfindungen wie im melodischen der Musik eine einfach geschlechte aber dabei mannigfaltige Gliederung der Töne aus dem künstlerischen Bedürfniß unserer Natur hervorgehe. Diese Behauptung soll jedoch hier nicht etwa in abstracter Allgemeinheit, sondern zunächst nur in ihrer Beschränkung auf deutsches Volk und deutsche Kunst ausgesprochen werden, da der gelehrte Kenner fremder Sprachen und Musik uns immerhin ihre Ungültigkeit für einen oder den andern Fleck der Erde nachweisen könnte, wir aber in der That hier nur die deutsche Metrik im Auge haben und ganz davon absehen, wie weit die für sie geltenden Gesetze etwa sonst noch Anwendung finden mögen oder nicht.

Als eine ihm eben so unerwartete als willkommene Bestätigung der Grundansicht, von denen die nachstehenden Mittheilungen ausgehen, darf der Verfasser wohl ausdrücklich die Aeußerungen Hegel's anführen, welche sich in seinen Vorlesungen über Aesthetik in Beziehung auf den deutschen Versbau

finden. „Die rythmische Versification der Alten“, sagt dort der große Denker, indem er sich mit eben so viel Klarheit als Schärfe des Urtheils über den Gegenstand ausspricht, „beruht auf der natürlichen Länge und Kürze der Sylben und hat hieran von Hause aus einen festen Maßstab, welchen der geistige Nachdruck weder bestimmen noch verändern und wankend machen kann. Solch ein Naturmaß dagegen entbehren die neueren Sprachen, indem in ihnen erst der Wortaccent der Bedeutung eine Sylbe ändern gegenüber, denen diese Be- deutbarkeit abgeht, lang machen kann. Dies Princip der Accentuirung liefert nun aber für die natürliche Länge und Kürze keinen gehörigen Ersatz, weil es die Längen und Kürzen selbst wieder schwankend läßt. Denn die nachdrücklichere Be- deutbarkeit eines Wortes kann eben so sehr ein anderes, das für sich genommen einen Wortaccent hat, doch wieder zur Kürze herabsetzen, so daß der angegebene Maßstab überhaupt relativ wird. „Du liebst“ kann z. B. nach Verschiedenheit des Nach- drucks, der dem Sinne zufolge beiden Wörtern oder dem einen oder andern zugetheilt werden muß, ein Spondeus, Iambus oder Trochäus sein.“

„Man hat es zwar versucht, auch in unserer Sprache auf die natürliche Quantität der Sylben zurückzukommen und für dieselbe Regeln festzustellen; doch lassen sich dergleichen Be- stimmungen bei dem Uebergewichte, das die geistige Bedeutung und deren heraushebender Accent genommen hat, nicht durch- führen. Und in der That liegt dies auch in der Natur der Sache selbst. Denn soll das natürliche Maß die Grundlage bilden, so muß die Sprache sich noch nicht in der Weise ver- geistigt haben, in welcher dies heutigen Tags nothwendig der Fall ist. Hat sie sich aber bereits in ihrer Entwicklung zu solcher Herrschaft der geistigen Bedeutung über das sinnliche Material emporgerungen, so ist der Bestimmungsgrund für den Werth der Sylben nicht aus ihrer sinnlichen Quantität zu entnehmen!“

„Der Tact — so äußert er sich an einem andern Orte — besteht nur darin, eine bestimmte Zeiteinheit als Maß und Regel, sowohl für die markirte Unterbrechung der Zeitfolge als die Dauer der einzelnen Töne, welche jetzt zu einer bestimm- ten Einheit zusammengefaßt werden, festzustellen und dieses Zeit-

maß in abstracter Gleichförmigkeit sich stets wieder erneuern zu lassen. Der Tact hat in dieser Rücksicht dasselbe Geschäft, wie die Regelmäßigkeit in der Architectur, wenn diese z. B. Säulen von gleicher Höhe und Dicke in denselben Abständen neben einander stellt, oder eine Reihe von Fenstern, die eine bestimmte Größe haben, nach dem Principe der Gleichheit regelt. Auch hier ist eine feste Bestimmtheit und die ganz gleichartige Wiederholung derselben vorhanden. Die Befriedigung aber, welche das Ich durch den Tact in dem Wiederfinden seiner selbst erhält, ist um so vollständiger, als die Einheit und Gleichförmigkeit weder der Zeit noch den Tönen als solchen zukommt, sondern etwas ist, was nur dem Ich angehört und von demselben zu seiner Selbstbefriedigung in die Zeit hineingesetzt ist.“

„Je weiter die reichhaltige Veränderung geht, deren der Tact durch die Mannigfaltigkeit seiner inneren Gliederung fähig ist, um desto nothwendiger ist es, daß die wesentlichen Abschnitte des Tactes sich in derselben geltend machen und als die vornehmlich herauszuhebende Regel auch wirklich ausgezeichnet werden. Dies geschieht durch den Rhythmus, welcher zum Zeitmaß und Tact erst die eigentliche Belebung hinzubringt. Es erhält aber jede Tactart, indem auf bestimmte Theile des Tactes der Accent gelegt wird, während andere dagegen accentlos fortfließen, ihren besondern Rhythmus, der mit der bestimmten Eintheilungsweise dieser Art im genauen Zusammenhange steht.“

In dem Umstande, daß die nachfolgenden aus innerer wie äußerer Beobachtung geschöpften Betrachtungen mit vorstehenden Aeußerungen Hegels sich wesentlich durchaus in Uebereinstimmung befinden, während sie doch völlig unabhängig von denselben entstanden sind, glaubt der Verfasser — hoffentlich nicht mit Unrecht — eine Bestätigung für die Wichtigkeit seiner Ansicht zu finden und hat sich deshalb nicht versagen mögen, jene Aeußerungen ausdrücklich hier aufzunehmen.

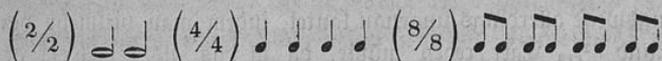
1.

Fassen wir die dichterische Sprache lediglich von ihrer formellen Seite in's Auge, so unterscheidet sie sich von derjenigen der Prosa nur durch ihre regelmäßige Gliederung und rhythmische Bewegung. Die Sätze und Perioden, in denen der Dichter seine Gedanken ausspricht, unterliegen der Bedingung, daß in ihrem Bau eine bestimmte Regelmäßigkeit hervortrete, wenn dieselbe auch auf den ersten Blick kaum wahrzunehmen sein sollte. Insofern nun aber die Worte, aus denen die Sätze und Perioden der poetischen Sprache bestehen, als gesprochene einander zeitlich folgen, muß in diesem Satz- und Periodenbau ein ähnliches Gesetz der Zeittheilung sich geltend machen, wie wir solche bestimmte Zeitabschnitte unter der Benennung von Tacten und Tactreihen in den Bewegungen des Tanzes oder den Melodien der Musik beobachten. Wer auch nur auf das Oberflächlichste mit der in dieser Kunst hervortretenden regelmäßigen Eintheilung der Zeit bekannt ist, weiß, wie eine Reihe jener Tacte, wovon jeder wiederum in eine bestimmte Anzahl von Zeitmomenten zerfällt, einen größeren Zeitabschnitt bildet, innerhalb dessen eine Folge von Tönen zeitlich geordnet und begrenzt und dadurch in einen bestimmten Rhythmus gebracht wird.

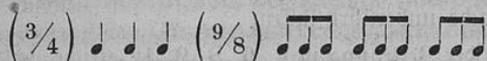
Der objectiven Zeitmessung, wie sie durch den künstlichen Mechanismus der Uhren und Tactmesser vollzogen wird, kann man jene ohne alle äußeren Hilfsmittel von uns durch bloße Erinnerung vollzogene Messung und Theilung der Zeit als die subjective gegenüberstellen. Für eine solche Messung muß nun aber die Dauer, welche als Zeiteinheit gelten soll und nicht minder die Anzahl der Zeitmomente, in welche sie zerfällt, hinreichend klein gewählt werden, um jene wie diese in der Erinnerung festhalten zu können. Es liegt in dem Wesen einer solchen subjectiven Zeitbestimmung, daß sich dafür keine genaue Grenzen angeben lassen, da Talent und Gewöhnung möglicherweise befähigen können, die abgeschätzte Zeiteinheit auf die Dauer mehrerer Secunden auszudehnen und innerhalb dieser Dauer eine beträchtliche Menge von Zeitmomenten zu unterscheiden.

In ihrer einfachen ursprünglichen Gestalt zeigt sich die Theilung indessen nur als eine doppelte, in zwei oder in drei gleiche Zeittheile, da alle übrigen Theilungen auf diese beiden sich zurückführen lassen, und durch ihre Combinationen Stoff zu einer bedeutenden Mannigfaltigkeit von Formen darbieten.

Denken wir uns den ganzen Tact, d. h. die angenommene Zeiteinheit (\ominus) zunächst durch Zweitheilung und deren Wiederholung (bis zu Achteln) zerlegt, so erhalten wir die Formen:

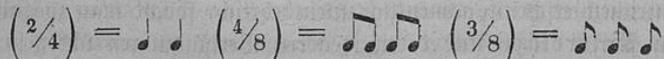


Durch Dreitheilung des Tactes oder seiner Zeitmomente erhält man dagegen:



Es leuchtet ein, daß die Bezeichnung hier eigentlich ($\frac{2}{3}$) und ($\frac{2}{9}$) heißen sollte, da die Dauer der Zeiteinheit in 3 oder 9 gleiche Theile zerfällt werden soll. Doch hat der Gebrauch, die nämlichen Zeichen der Notenschrift auch auf die Dreitheilung zu übertragen, die ursprünglich nur der Zweitheilung galten, zu der Ungenauigkeit des Ausdrucks geführt, Dreivierteltact zu nennen, was Dreidritteltact heißen müßte. Wie tadelnswerth nun aber in theoretischer Hinsicht diese Ungenauigkeit des Wortausdrucks auch sein möge, so kann man in praktischer Beziehung doch darüber völlig hinwegsehen, insofern die richtige Vorstellung der Sache dadurch im Grunde nicht getrübt wird. Wir halten uns aber um so weniger berechtigt, hier von dem Sprachgebrauche der musikalischen Notenbezeichnung abzuweichen, als eine abweichende Benennung nur Verwirrung veranlassen, und die Einsicht in die Uebereinstimmung der metrischen Gesetze für Musik und Dichtkunst ohne Grund erschweren würde.

Soll die Dauer der Zeitabschnitte oder sogenannten Tacte auf die Hälfte verkürzt werden, so erhält man dafür (bei Beschränkung auf Achtel) die Tactformen



und indem man beiderlei Theilungsarten combinirt:

$$\left(\frac{6}{8}\right) = \underbrace{\bullet\bullet\bullet}_{\text{---}} \underbrace{\bullet\bullet\bullet}_{\text{---}} \quad \left(\frac{12}{8}\right) = \underbrace{\bullet\bullet\bullet}_{\text{---}} \underbrace{\bullet\bullet\bullet}_{\text{---}} \underbrace{\bullet\bullet\bullet}_{\text{---}} \underbrace{\bullet\bullet\bullet}_{\text{---}}$$

Die erste dieser beiden Formen ist im Grunde der $\left(\frac{3}{4}\right)$ Tact, die andere der $\left(\frac{1}{4}\right)$ Tact, nur daß die Dauer jedes Viertels wiederum in drei Zeitmomente (s. g. Triolen) zerlegt wird. Auch hier gilt die Bemerkung, daß die gebräuchliche Bezeichnungswiese allerdings ungenau lautet, indem man vielmehr von $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{12}$ Tact reden müßte, da ja das als Einheit gewählte Zeitmaß in 6 oder 12 Momente zerfällt. Aus practischen Rücksichten erscheint es indessen auch hier angemessen, die herkömmliche Ausdrucksweise festzuhalten, deren Mängel das Wesen der Sache unberührt lassen.

Außer der Zerlegung in 4, 6, 8, 9, 12 gleiche Zeitmomente, welche nach dem Vorhergehenden eine bloße Erweiterung der Zwei- und Dreitheilung ist, lassen sich allerdings noch mancherlei andere Theilungen der Zeiteinheit denken. Für die subjective Zeitmessung ist die Theilung indessen durch den Umstand beschränkt, daß unsere Erinnerung uns nicht gestattet, eine Zerlegung in Zeitmomente festzuhalten, welche etwa auf andern Grundzahlen beruhete. Schon bei dem Versuch, den Tact in fünf gleiche Theile zu zerlegen, überzeugt man sich leicht, wie sehr man sich Gewalt anthun muß, diesen Zeitmomenten völlig gleiche Dauer zu geben und nicht in eine jener Tactarten zu verfallen, welche auf der Zwei- und Dreitheilung beruhen. Noch schwieriger würde dies aber sein, wenn man die Zahlen 7, 11, 13 u. s. w. der Theilung zu Grunde legen wollte.

Insofern man sich nun aber die Zeitmomente eines bestimmten Tactes durch Töne oder Silben ausgefüllt denkt, ist auch der Fall zu erwägen, daß einzelne Momente unausgefüllt bleiben mögen, ohne daß dadurch an ihrer Dauer etwas geändert wird. Hier giebt sich also das Bedürfniß der Pausenbezeichnung zu erkennen, wofür bekanntlich die Andeutungen $\text{—} \text{?} \text{?}$ im Gebrauch sind. Die Aufnahme dieser Pausenzeichen erscheint namentlich unentbehrlich, sobald man zu ganzen Tactreihen und deren weiteren Verbindungen übergeht.

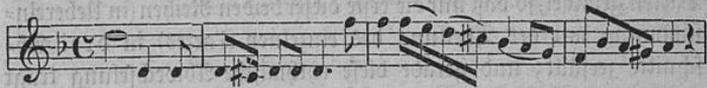
Dasselbe subjective Bedürfniß, welches uns zur regelmäßigen Zeiteintheilung der Tacte leitet, führt nämlich mit Nothwendigkeit zu einer nicht minder regelmäßigen Gruppierung derselben zu bestimmten Reihen. Und wie bei jener Theilung in Zeitmomente die einfachen Zahlen, 2, 3, 4 die Grundlage bilden, so müssen ebenfalls für die Zusammenstellung einer Mehrheit von Tacten jene einfachsten aller Zahlenverhältnisse sich geltend machen. Denn viel leichter wird der Erinnerung und dem Gehör eine wiederkehrende Folge von 2, 4, 8 oder von 3, 6, 9, 12 Tacten sich einprägen, als eine Reihe von 5, 7, 11 oder einer andern Anzahl, welche keine vereinfachende Theilung zuläßt. Denken wir uns aber Tactreihen nach jenem einfachsten Zahlenverhältnisse gebildet, so lassen sich dieselben offenbar nach denselben Prinzipien wiederum in Gruppen einer höheren Ordnung zusammenfassen, die wir mit dem Namen einer metrischen Periode bezeichnen dürfen. Es ist demnach das nämliche Gesetz, nach welchem einerseits die Zerlegung eines Tactes in seine einzelnen Zeitmomente, andernseits aber die Zusammenstellung von Tacten zu ganzen Reihen und von solchen Reihen zu größeren Gruppen vorgenommen wird, wie Musik und Poesie sie zur Gestaltung ihrer Productionen bedürfen.

2.

Wenden wir uns, um zu untersuchen, inwiefern das im Vorstehenden noch völlig abstract hingestellte wirklich in Musik und Poesie seine Anwendung findet, zunächst der erstgenannten dieser beiden Künste zu, so ergiebt sich, daß in der Regel die einfache metrische Reihe 2- oder 4-tactig und die Periode wiederum das 2- oder 4-fache einer solchen Reihe ist, viel seltener hingegen 3 und 6 die Wiederholungszahlen bilden. Jedoch darf man nicht erwarten, daß die regelmäßige Gliederung, welche sich in einem Tonstücke offenbart, sich gleichförmig und ohne alle Unterbrechung durch dasselbe hinziehen werde, da einerseits einzelne Tacte lediglich den Uebergang von einer Periode zur andern zu bilden bestimmt sind, andererseits aber die rythmische Bewegung

ist, da man ja oft das nämliche Lied in sehr verschiedenen Rhythmen componirt findet. Will man indessen die Ueberzeugung gewinnen, daß die angegebenen einfachen Zahlenverhältnisse nicht allein der Theilung der einzelnen Tacte in ihre Zeitmomente, sondern auch ihrer Zusammenfassung zu bestimmten Gruppen oder rythmischen Reihen, auch unabhängig von jedem Worttexte entsprechen, so darf man nur die für die reine Instrumentalmusik geschaffenen Tonwerke unserer größten Meister mit einiger Aufmerksamkeit durchgehen.

Das erste Beispiel aus diesem Bereiche der Tonkunst gebe Mozart's Violinquartett in F-dur:



In diesem Tonwerke finden wir

- 1) im Allegro moderato ($\frac{1}{4}$ Tact) eine rythmische Reihe von 4 Tacten;
- 2) im Andante ($\frac{6}{8}$ Tact) Reihen von 4 und 8 Tacten, stellenweise durch eine überleitende Reihe von 6 oder vielmehr 3 mal 2 Tacten mit einander verbunden.
- 3) im Menuetto ($\frac{3}{4}$ Tact) einen Rhythmus von je 4 Tacten, wobei indessen einige überschüssige Tacte die Periode absichtlich verlängern. Doch kehrt im Trio die volle Regelmäßigkeit wieder.
- 4) im Allegretto ($\frac{6}{8}$ Tacte) rythmische Reihen von 4 Tacten, durch deren Verdoppelung sich die vollständige Periode bildet.

Wie sehr überhaupt der Rhythmus von vier Tacten in der Instrumentalmusik vorherrscht, bemerkt man bei genauer Durchmusterung einer Menge von Tonwerken, namentlich in den Quartetten von Haydn, von denen hier beispielsweise nur das sehr bekannte erwähnt werden mag, in welchem der Componist Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“ als Adagio aufgenommen hat. Hier tritt in allen vier Sätzen des Tonwerks der viertactige Rhythmus auf, wenn er auch beim Sineinandergreifen der Instrumente nicht immer bestimmt her-

vorklingt, wie man dies bei fugenartig verschränkten Instrumentalfügen auch in der That nicht erwarten darf.

Ein anderes Beispiel jener von unserer Empfindung und namentlich vom Gehörsinn geforderten Gesetzmäßigkeit in der Tactzahl der rythmischen Perioden liefert Beethovens Sinfonia eroica; denn hier finden wir:

- 1) im Allegro ($\frac{3}{4}$ Tact) eine Periode von 8 Tacten; bestehend aus zwei viertactigen Reihen;
- 2) im Trauermarsch ($\frac{2}{4}$ Tact) Reihen von je 2 Tacten, verbunden zu rythmischen Perioden von 8 Tacten;
- 3) im Menuetto ($\frac{3}{4}$ Tact) Reihen von 4 Tacten, ebenfalls zu Stactigen Perioden verbunden;
- 4) im Finale ($\frac{2}{4}$ Tact) ganz dasselbe rythmische Verhältniß.

Schließlich sei noch der herrlichen G-moll-Symphonie desselben Componisten als eines auch namentlich in rythmischer Beziehung höchst beachtungswerthen Tonwerkes erwähnt, das gerade in dieser Beziehung eine wunderbare Mannigfaltigkeit zeigt, worauf seine bekannte Wirkung unstreitig zum großen Theile beruht.

So tritt im ersten Allegro=Satz ($\frac{2}{4}$ Tact) ein viertactiger Rhythmus in Perioden von 8 Tacten hervor, wenn auch dem Ohre unerwartet durch Verzögerungen und Halte unterbrochen, wobei die Hauptfigur

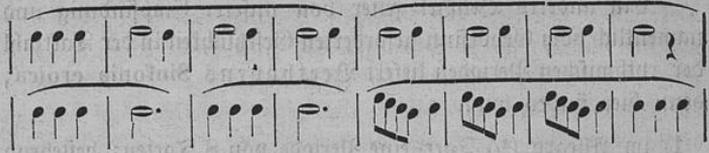


bald mit Vierteln, bald mit Sechszehnteln wechselt.

In dem darauf folgenden Andante ($\frac{2}{4}$ Tact) bildet jeder einzelne Tact der ebenfalls Stactigen Periode eine dreitheilige rythmische Reihe, was hier nur aus der Langsamkeit der Bewegung erklärlich ist, da man bei deren gewöhnlich raschem Fortgange viel mehr zum Zusammenfassen mehrerer Tacte veranlaßt wird.

Nicht minder wie der erste zeigt auch der letzte Allegro=Satz der Symphonie die wirkungsvollste Mannigfaltigkeit in Absicht der Zerlegung, wie aus nachstehenden Andeutun-

gen hervorgeht. — Im anfänglichen $\frac{3}{4}$ Tact finden wir die Figuren



Nach dem Uebergange des $\frac{3}{4}$ in $\frac{1}{4}$ Tact wird der Rhythmus zweitactig, was vollkommen der stürmischen Bewegung der den höchsten Triumph ausdrückenden Musik entspricht.

Doch es mag an den vorstehenden Beispielen genügen, theils auf die Gesetzmäßigkeit, theils auf die große Mannigfaltigkeit im Metrum und Rhythmus aufmerksam zu machen, denen wir in den verschiedensten Produktionen der Tonkunst begegnen; denn wie wenig erschöpfend das Gesagte auch vom Standpunkte rein musikalischer Betrachtung aus erscheint, so reicht es doch für unsern Zweck hin, damit ein Licht auf die verwandte Kunst der Poesie zu werfen.

3.

Daß die oben in völliger Allgemeinheit entwickelten Vorstellungen von subjectiver Zeitmessung auf eine Folge von Worten nicht minder wie auf eine Folge von Tönen Anwendung finden, davon giebt jedes laut gesprochene einfache Lied hinlängliches Zeugniß. Es hat indessen — von wie vielen Seiten auch schon darauf hingewiesen ist — noch bei weitem nicht die gebührende Anerkennung gefunden, daß die übliche Bezeichnung der musikalischen Notenschrift geeigneter als jede andere erscheint, jene Zeitmessung für die Sprache der Poesie dem Auge zu veranschaulichen.

Käme bei der metrischen Gliederung eines Gedichts nichts anderes in Betracht, als die in demselben herrschende Stellung und Verbindung langer und kurzer Silben; wäre es ferner wahr, daß eine solche lange Sylbe jedesmal die Dauer von zwei kurzen haben müsse: so würden die gebräuchlichen Zeichen (—) allerdings ausreichen, die Begriffe und Formen der Me-

trifft in einer deutschen Verslehre vollständig zur Anschauung zu bringen. In Wahrheit hat aber in Absicht des deutschen Versbaues der eine dieser beiden Sätze ebenso wenig Geltung als der andere: weder reicht hier der Unterschied zwischen langen und kurzen Silben aus, noch findet das angegebene Verhältniß in der Dauer von beiden statt. Vielmehr zeigt sich in dieser Beziehung eine große Mannigfaltigkeit in den Elementen unsrer dichterischen Sprache, und ganz abgesehen von der Dauer findet sich noch ein ungleich wichtigerer Unterschied in der Betonung oder Accentuirung der Silben.

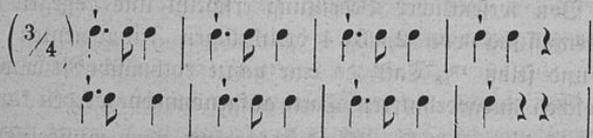
Gerade in diesem Punkte gibt sich der wesentlich musikalische Character unserer poetischen Sprache zu erkennen; denn ganz so, wie in den Tacttheilen der Musik die vorangehenden (s. g. guten Tacttheile) in stärkerer Betonung hervorgehoben werden, was man dem Auge wohl noch ausdrücklich durch übergesetzte Punkte bewerklich zu machen pflegt, geschieht es auch in der Regel mit den vorangehenden Silben innerhalb der einzelnen Tactabtheilungen, während man die nachfolgenden mit gesenktem Tone ausspricht. So in Schillers „Kassandra“:

Freude war in Trojas Hallen,
O die hohe Weste fiel.



oder in dessen Gedichte: „das eleufische Fest“ der Anfang:

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



Dieses letzte Beispiel weist uns zugleich auf den wichtigen Vortheil hin, den die Notenbezeichnung für die genauere Angabe der Dauer aller Zeitmomente gewährt, indem man einer

Note (hier als Zeichen einer Silbe) einen Punkt anhängt, wenn deren Dauer um die Hälfte verlängert werden soll. Erwägt man dabei, daß die musikalische Notenschrift uns Pausen von jeder beliebigen Dauer, so wie das Anschwellen oder Nachlassen der Stimme (das s. g. Crescendo- und Decrescendozeichen durch die $<$ und $>$ anzugeben gestattet, so muß man gestehen, daß jene Zeichensprache in Absicht des metrischen und rythmischen Ausdrucks der Poesie wenig oder nichts zu wünschen läßt, da sie die Geltung aller Elemente der dichterischen Form quantitativ wie intensiv zur Anschauung bringt.

Bedienen wir uns daher nach dem Vorgange von J. S. Boß, Apel u. A. der gebräuchlichen musikalischen Bezeichnung, um durch sie Metrum und Rythmus zu versinnlichen, so möge dies hier zunächst in Absicht der Verschiedenartigkeit der Grundformen geschehen, in denen die dichterische Sprache sich darstellen kann. Als solche ergeben sich nun nach dem oben Gesagten

I. für die Zweitheilung der $\frac{2}{4}$ und $\frac{2}{2}$ Tact;

II. für die Dreitheilung der $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Tact;

III. für die Viertheilung der $\frac{4}{4}$ und $\frac{4}{8}$ Tact.

IV. für die combinirte Theilung der $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tact.

Allerdings könnte man diese Grundformen der Zeittheilung auf eine geringere Zahl zurückführen, wenn man nur Viertel oder Achtel der Notenzeichen gebrauchen wollte; es erscheint indessen zweckmäßig, beide neben einander anzuwenden, jenachdem der ernste Charakter des Gedichts seinem Ausdruck eine langsamere, oder sein leichter, heiterer Gehalt vielmehr eine raschere Bewegung vorschreibt. Doch wollen wir auf diesen Umstand kein erhebliches Gewicht legen und immerhin zugeben, daß die metrische Bezeichnung sich mit Achtelnoten allenfalls begnügen könne. Von wesentlicher Bedeutung erscheint uns dagegen die Zusammenfassung von 2, 3, 4 dreitheiligen Zeitmomenten im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und selbst $\frac{12}{8}$ Tact, da eine ganze rythmische Reihe von einem solchen ausgedehnteren Tacte aufgenommen werden kann.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient vom musikalischen Standpunkte der Vermessung aus der Umstand, daß der von der Metrik so scharfbetonte Unterschied zwischen steigenden und fallenden Versarten hier ziemlich gleichgültig erscheint. Man hört freilich oft die Behauptung, daß Tamben und Ana-

päßen allein für Gedichte heiteren Inhalts, Trochäen dagegen für solche von ernstem Charakter sich eignen sollen; die Erfahrung widerspricht in deutschen Gedichten diesem Satze aber eben so häufig als sie ihn bestätigt. Man erinnere sich nur beispielsweise an „Treuert euch des Lebens“ und „das Grab ist tief und stille.“ Die Wahrheit ist, daß unser Tactgefühl die metrische Reihe unter allen Umständen mit einer starkbetonten Silbe beginnt, also auch dann, wenn derselben eine schwachbetonte, ja deren zwei oder drei, als s. g. Luftact vorangehen. Wiederholt dieser Luftact sich in späteren Verszeilen, so muß immer der letzte Tact die nöthigen Zeitmomente für ihn übrig lassen; sonst wird seine Stelle durch eine Pause von gleicher Geltung ausgefüllt, und eben hierin findet die deutsche Verskunst ein sehr einfaches Mittel, steigende und fallende Versarten auf das ungezwungenste mit einander zu verflechten.

Zur Bestätigung des Gesagten und um die Mannigfaltigkeit der metrischen Formen so wie des Rhythmus in deutschen Gedichten nachzuweisen, folge hier eine Reihe von Beispielen, welche dem Volksliede, Göthe, Schiller, Uhland und Heine entlehnt sind.

Am einfachsten erscheint der Versbau da, wo jeder Zeittheil des Metrums, innerhalb dessen die Rede sich fortbewegt, von einer Silbe ausgefüllt wird, so daß z. B. der $\frac{1}{4}$ Tact vier, der $\frac{3}{8}$ Tact sechs Silben zählt. So in Schillers Ode an die Freude:

$\frac{1}{4}$) ○○○○ | ○○○○ | ○○○○ | ○○○○ |

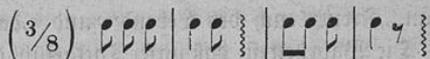
Freude, schöner Götterfunken, | Tochter aus Elysium,

| ○○○○ | ○○○○ | ○○○○ | ○○○○ |

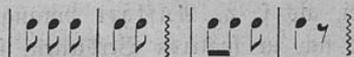
Wir betreten wonnetrunken, | Himmlische, dein Heiligthum!

Das nämliche Zusammenfallen der Silben mit den einzelnen Momenten des $\frac{1}{4}$ Tactes finden wir in einer großen Anzahl von Schillers Gedichten: so u. A. in Hero und Leander, Cassandra, Klage der Ceres, die deutsche Muse, der Sängling am Bache. Eben so, nur durch den Luftact unterschieden,

in den Balladen: der Gang nach dem Eisenhammer und der Kampf mit dem Drachen, so wie in Göthe's Geistesgruß, Zägers Abendslied 2c. und im $\frac{3}{8}$ Tact in Schillers Punschliede:



Bier Elemente, z Innig gefellt, z



Bilden das Leben, z Bauen die Welt.

Insofern hier die einzelnen Momente der Sprache mit denen der Zeit im angenommenen Metrum vollständig zusammenfallen, erscheint der Bau der Verse im hohen Grade einfach aber auch zugleich einförmig und ohne den Reiz eines andern Wechsels als desjenigen, den Hebung und Senkung der Stimme herbeiführen. Wo die Bewegung der Rede in solcher Weise sich streng der Zeittheilung des Tactes anbequemt, da darf man den Rhythmus gebunden nennen; in einem solchen bewegen sich namentlich die regelmäßigen poetischen Formen der romanischen Sprachen, wie der Alexandriner und die achtzeilige Stanze, durch deren Aufnahme in die deutsche Dichtung der gebundene Rhythmus sich in derselben nur noch mehr verbreitet und befestigt hat.

Das ursprüngliche Prinzip, auf welchem der deutsche Versbau beruht, ist aber nicht das der Gebundenheit, sondern vielmehr der Freiheit des Rhythmus innerhalb des gegebenen Metrums. Nicht nach der Menge der Silben, sondern nach der Anzahl der in ihr vorkommenden Hebungen wird die Länge der Verszeile gemessen, so daß Tacte von gleicher Dauer bald durch wenige, bald durch viele Silben ausgefüllt werden, wovon der Bau der Nibelungenstrophe uns das nächstliegende Beispiel giebt. Dieser recht eigentlich volksmäßige Charakter in der Form des deutschen Verses zeigt sich vorherrschend im eigentlichen Volksliede und dessen gelungenen Nachbildungen, wie z. B. in



Des Morgens zwischen drei und vieren, ♪ Da müssen die Soldaten
marschieren

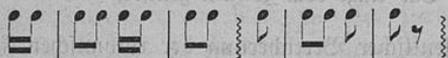


Das Gäßlein auf und ab. ♪ Tralali, Tralalei, Tralala! ♪ Mein Schägel
sieht herab.

Als metrische Reihe bleibt das vorstehende Schema auch für die übrigen Strophen des Liedes gültig; die rythmischen Figuren innerhalb derselben aber ändern sich fortwährend der Zahl von Silben gemäß, welche die Dauer einer Senkung auszufüllen haben. Dasselbe zeigt sich in Göthe's Schweizerlied:

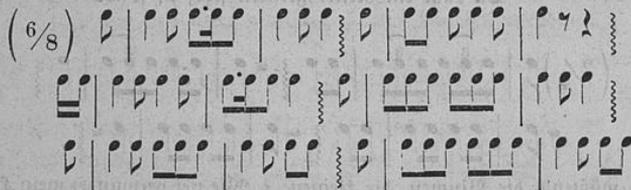


uf'm Bergli bin ich gefässe, ♪ ha die Bögli zugeschaut;



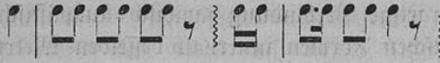
Hän't gefunze, hän't gesprunze, ♪ hän't's Nestli gebaut.

Wie wenig aber die Freiheit, mit welcher der Rhythmus seine Figuren innerhalb des bestimmten Tactes bildet, auf die eigentliche Volksdichtung sich beschränkt, wie sehr sie ebenfalls in der deutschen Kunstpoesie herrscht, davon geben uns eine ganze Reihe Schillerscher Balladen Zeugniß, u. a. der Taucher, dessen erste Strophe folgenden Bau zeigt:



Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp ic.

Nach demselben Metrum und in der nämlichen Mannigfaltigkeit der rythmischen Figuren erscheinen die „Bürgschaft“ und „der Graf von Habsburg“ gebildet, so wie unter Göthe's



Dem sterbend seine Buhle, ⁊ Einen goldenen Becher gab.

Man ersieht aus dem Vorhergehenden, welche reiche Mittel zur Bildung verschiedener Figuren die 2- und 3- Theilung der Zeitmomente dem Dichter bei dem Bau seiner Verse gewährt, und findet leicht Beispiele in Menge für die Behauptung, daß es gerade die Freiheit in jener Bildung rythmischer Figuren innerhalb des gleichmäßig fortschreitenden Tactes ist, worauf zum großen Theil die Mannigfaltigkeit und der daraus fließende Reiz unserer nationalen Dichterformen beruht.

4.

Aber die Mannigfaltigkeit poetischer Formen schöpft noch aus einer andern Quelle: aus dem geregelten Wechsel, welcher im Rhythmus oder im Metrum einer Periode von Versen eintreten kann. Wie in dem nämlichen Tact steigende und fallende rythmische Reihen sich einfügen, zeigt u. A. Göthe's „Blumengruß“:



Der Strauß, den ich gepflücket, ⁊ Grüße Dich viel tausendmal
Ich habe mich oft gebücket, ⁊ Ach, wohl ein tausend mal,
Und ihn an's Herz gedrückt, ⁊ Viel hunderttausendmal.

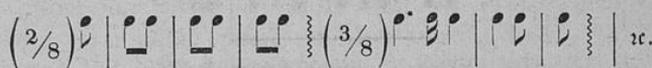
Eben so die bekannten Verse Heine's:



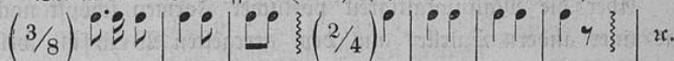
Mir ist, als ob ich die Hände ⁊ Auf's Haupt dir legen sollt'
Betend, daß Gott dich erhalte, ⁊ So rein, so schön und hold,

Eine derartige Verbindung jambisch=anapästischer mit trochäisch=daktylischen Formen innerhalb desselben Metrums hat in der That nichts befremdliches, wenn man die Eintheilung der Zeitmomente im musikalischen Sinne auffaßt, und so darf man sich nicht wundern, wenn man derselben ziemlich häufig in deutschen Gedichten begegnet.

Noch ungleich wirkungsvoller für die Belebung des Rhythmus ist jedoch ein Wechsel des Metrums in der nämlichen Strophe, der zuweilen schon bei einem sehr geringen Umfange derselben eintritt, wie in Göthe's „Nachtgesang“ und in Ahlands „Schloß am Meer“:

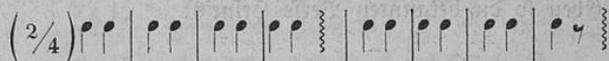


D gieb vom weichen Pfühle, z Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele z Schlafe; was willst du mehr?



Siehst du das Schloß dort stehen, z Das hohe Schloß am Meer?
Golden und rosig wehen z Die Wolken drüber her.

In beiden Gedichten erscheint der Tact eines jeden Metrums dreifach, so daß die Strophe 4 mal 3 Tacte zählt. Der rasche Wechsel des Metrums gewährt hier einen eigenthümlichen Reiz und erinnert unwillkürlich an ähnliche Wirkungen eines wechselnden Tactes in kürzeren Sätzen der Musik, wie er sich namentlich in einzelnen Productionen Beethovens findet. Häufiger aber noch ist jener Wechsel, wenn längere metrische Reihen sich zu einem Ganzen verbinden, wie in Göthe's „Gott und die Bajadere“, wo nach viermaliger Wiederholung der Reihe



der $\frac{2}{4}$ in den verwandten $\frac{3}{8}$ Tact übergeht nach dem Schema:



oder in Schillers Gedicht „die Erwartung“: Hier zerfällt die einleitend vierzeilige Strophe:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen,
 Hat nicht der Riegel geklirrt?
 Nein, es war des Windes Wehen,
 Der durch diese Pappeln schwirrt.

in die beiden Tactreihen:

$\left(\frac{3}{4}\right)$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

$\left(\frac{4}{4}\right)$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |

und unmittelbar an die letzte Reihe schließt sich eine ebenfalls auf den $\frac{4}{4}$ Tact gebauete metrische Periode in Form der regelmässigen achtzeiligen Stanze, deren Rhythmus durch den Auftact sich von dem vorhergehenden nicht minder unterscheidet, wie durch die Ausdehnung der neu eintretenden metrischen Reihe von 2 auf 3 Tacte. So erwächst dem schönen Gedicht die ihm eigene Anmuth wesentlich aus mehrfachem Wechsel der metrischen wie der rythmischen Gliederung. Ein anderes Beispiel ist „Würde der Frauen“ von demselben Dichter, wo sechszeitige Strophen im $\frac{6}{8}$ Tact mit achtzeiligen im $\frac{4}{4}$ Tact wechseln. Im reichsten Maße aber zeigt uns Schillers „Lied von der Glocke“ den wirkungsvollen Einfluß eines solchen Wechsels, wenn er dem Gedankenreichtum eines bedeutenden Inhalts entspricht. Unser Ohr fühlt sich durch jene Mannigfaltigkeit der Form eben so erfrischt, als durch die Einförmigkeit eines streng gebundenen Rhythmus leicht ermüdet, weshalb des Deutschen unbefangener Sinn sich von dem regelrechten Versbau der Franzosen und Italiener immer gern zu dem organisch freieren seines Volkes zurückwenden wird.

Es beruht aber jene Mannigfaltigkeit der poetischen Formen auch auf einem andern Umstande, der nicht übersehen werden darf. Dies ist die absichtliche Unregelmäßigkeit nicht allein in der Ausdehnung, sondern auch in der Anzahl der Verszeilen. Wie es früher bereits erörtert ist, drängt das musikalische Gefühl zur Wiederholung und daher Verdoppelung gegebener Tactreihen, wonach dieselben fast immer in gerader Zahl (als 4, 6, 8) auftreten. Eben deshalb aber macht es einen ungewohnten und

Eben so lassen sich Gruppen des $\frac{3}{8}$ Tactes zusammenfassen, um den $\frac{9}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ Tact zu bilden, wie in folgenden Beispielen.



Da droben auf jenem Berge, z da steh ich tausendmal



An meinem Stabe gebogen, z und schaue hinab in das Thal.



Der Knecht hat erschlagen den edlen Herrn:

Der Knecht wär selber ein Ritter gern.

Eben dasselbe Metrum läßt sich auf Göthe's „Erskönig“ in Anwendung bringen, wenn man dasselbe auf eine ganze Verszeile beziehen will, unter welchem Gesichtspunkte der Bau der Strophe am einfachsten erscheint, obgleich man ebensowohl berechtigt ist, den Vers in kleinere Abtheilungen als Tacte zu zerlegen.

In der Beziehung des Metrums zum Verse macht sich aber noch eine andere Freiheit geltend, welche von wesentlichem Einfluß auf den Rhythmus eines Gedichtes ist. In einzelnen Fällen erscheint es nämlich zulässig, die diesem entsprechende Tacteintheilung demselben in doppelter Weise unterzulegen, so daß die Silben als Versglieder eine ganz verschiedene Stellung zum Metrum einnehmen. So läßt sich z. B. dem Verse Göthe's:

Ich ging im Walde z So für mich hin,

Und nichts zu suchen z Das war mein Sinn,

eine der beiden rhythmischen Reihen:



mit demselben Rechte anpassen, und eben so (aus einem andern Gedichte desselben Dichters) den Zeilen:

Du segnest herrlich ꝫ Das frische Feld, ꝫ
Im Blüthendampfe ꝫ Die volle Welt. ꝫ

5.

Wenn die bisherigen Betrachtungen sich absichtlich auf den ursprünglich deutschen Vers beschränkten, um das musikalische Princip seines metrischen Baues wie seiner rythmischen Bewegung an einer Reihe von Beispielen aus den Productionen unsrer besten Dichter nachzuweisen, und dabei die große Mannigfaltigkeit der künstlerischen Formen hervorzuheben, welche aus jenem Principe fließt, so bleibt uns zu wesentlicher Ergänzung noch übrig, auch den aus der Fremde eingebürgerten Formen, welche in unserer Dichtung eine allgemeinere Geltung erlangt haben, unsre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Insofern dieselben auf bloße Zählung der Silben oder auf deren Länge und Kürze sich stützen, würde allerdings hier, wo die Betrachtung auf wesentlich anderer Grundlage ruht, kaum von ihnen die Rede sein dürfen. Es fragt sich indessen, ob es jenen fremden Formen nach ihrem Eindringen auf deutschen Boden nicht längst ähnlich ergangen ist, wie den Sitten und Gebräuchen so mancher siegreichen Völker, nachdem sie sich mit den Besiegten verschmolzen hatten; ob sie wirklich in unserer dichterischen Sprache nach ihrer ursprünglichen Art vorhanden sein können? Die Bedingung dazu ist offenbar ihre Verträglichkeit mit dem musikalischen Princip, welches nun einmal nach deutscher Weise, Worte zu hören und zu betonen, für uns das herrschende ist. Entspricht ihr Bau an sich schon diesen Anforderungen, so werden sie sich ohne Weiteres den ursprünglich deutschen Formen anschließen; im gegentheiligen Falle aber müssen sie sich eine Umwandlung oder Modification gefallen lassen, die ihren ursprünglichen Charakter wesentlich ändert, um auf fremdem Gebiete Eingang und Anwendung finden zu können.

So hat die deutsche Dichtung den silbenzählenden Alexandriner der Franzosen, der von Opitz bis Gottsched und darüber hinaus auch ihr als heroischer Vers galt, durch wechselnde Betonung eine Zeit lang zu ihrem Eigenthum gemacht, aber später fast ganz fallen lassen. In der That verträgt ein deutsches Ohr auf die Dauer so wenig die ermüdende Eintönigkeit jenes Verses, daß wir beim Lesen der Alexandriner uns sehr häufig verlockt fühlen, den Rhythmus zu wechseln und z. B. den Anfang der Henriade:

Je chante ce héros, qui régna sur la France
Et par droit de conquête et par droit de naissance.

zu recitiren, als wären die metrischen Reihen für beide Verse verschieden, nämlich:

für den ersten



und für den zweiten

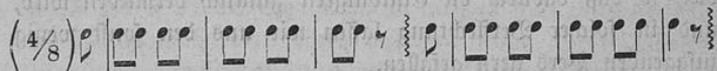


Dieses letzte Schema einer Betonung, die unserer Gewöhnung entspricht, sind wir geneigt, auf eine Menge französischer Alexandriner anzuwenden, um der unserm Gefühl unerträglichen Eintönigkeit zu entgehen, welche dem classischen Verse der Franzosen eigen ist. Wenn Freiligrath in seinen feurig malenden beschreibenden Gedichten ihn aufs neue in unserer Poesie zu Ehren und Geltung bringen will, so geht er dabei geschickt genug zu Werke, indem er ihn zum Bau sechszeiliger Strophen verwendet, worin der dritte und sechste Vers kürzere Zeilen bilden, so daß dadurch die Eintönigkeit glücklich vermieden wird, und in solcher Verflechtung lassen wir uns den sonst wenig zusagenden Vers gern gefallen.

Viel leichter ist es den nationalen Dichtungsformen der Italiener, der achtzeiligen Stanze und dem Sonett (weniger den Terzinen) geworden, in unserer Dichtung Raum zu gewinnen und sich darin zu behaupten, da sie zu dem musikalischen Charakter unserer dichterischen Sprache so gut stimmen. Doch

giebt die Gebundenheit des Rhythmus an den regelmäßigen Wechsel einer stark- mit einer schwachbetonten Silbe in Verbindung mit den alternirenden Reimen jenen Formen eine gewisse Eintönigkeit, die der deutsche Dichter gern zu vermeiden sucht. Daher die Anwendung männlicher Reime, wo der Italiener weibliche anhäuft und das Aufgeben eines dreifachen Reims, so wie endlich der Wechsel längerer und kürzerer Versglieder in epischen Gedichten eines größeren Umfanges, wie in Wieland's Oberon und G. Schulze's Cäcilie. Diese Aenderungen, wodurch allerdings die Stanze ihre ursprüngliche Form dergestalt einbüßt, daß eine wesentlich andere daraus wird, geben jenen Dichtungen eine Frische und Mannigfaltigkeit, welcher gegenüber eine in der Form möglichst correcte Uebersetzung vom „befreiten Jerusalem“ aller poetischen Schönheiten ungeachtet uns auf die Dauer nur ermüdend erscheint. Für Gedichte eines mäßigen Umfanges aber wird die reine Form der Ottave rime immer eine vorzügliche Stelle im deutschen Versbau behaupten und dem Leser und Hörer die vollkommenste Befriedigung gewähren, wie Göthe's „Zueignung“ und „Epilog zu Schillers Glocke“ dies bestätigen mögen.

Daß in der That die dem Bau der Stanze zu Grunde liegende rythmische Reihe von fünf Jamben dem deutschen Sinne völlig zusagt, ergiebt sich vor Allem aus der beifälligen Aufnahme dieses Verses in unsre dramatische Poesie, nachdem Lessing ihn in seinem Nathan eingeführt hatte. Handelt er hierin nach dem Vorbilde Shakespeare's, so war es doch sicher nicht die Autorität des großen britischen Dichters, sondern vielmehr die Einsicht in die eigenthümlichen Vorzüge des gewählten Metrums, was ihn gerade zu dieser Wahl führte. Der Bau des Verses ist nämlich folgender:



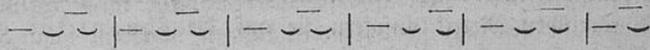
z. B. Der Adel steigt von seinen alten Burgen,
 Und schwört den Städten seinen Bürgereid.
 Hier sind in der That in einfachster Weise alle Mittel zur Belebung der Form dargeboten: die rythmische Reihe ist dreitactig, beginnt mit einem Auftact und schließt mit einer Pause

und dem neuen Auftact, der die folgende Reihe metrisch mit der vorhergehenden verbindet; sie wird durch keine Cäsur unterbrochen, aber eine verstärkte Hebung kann auf jede der s. g. guten Noten (die erste und dritte des Tactes) fallen, wodurch eine große Mannigfaltigkeit in der Betonung möglich wird. Die Vereinigung dieser Eigenschaften giebt dem Verse einen Charakter formeller Freiheit und Beweglichkeit, wodurch er sich mehr wie irgend ein anderer der natürlichen Rede nähert und am sichersten vor jener Eintönigkeit geschützt wird, an welcher die regelrechten Versarten so oft leiden.

Am wenigsten verträglich mit dem musikalischen Princip des deutschen Versbaues erscheinen die Gesetze der griechischen und römischen Metrik, insofern sie auf die Quantität der Silben gebauet sind, während für die Sprache der deutschen Dichtung nur die Verschiedenheit der Betonung, nicht die von der Prosodie festgestellte Länge oder Kürze der Silben von vorwiegender Bedeutung ist. Man mag daher „Waldstrom, Bergschlucht, Windsbraut“ immerhin Spondeen nennen; da sie aus zwei langen Silben gebildet sind, so kann die deutsche Poesie sie doch nur als Trochäen gebrauchen, weil sie überhaupt nur einen Wechsel von Hebung und Senkung kennt und diese auf die beiden Silben jener Wörter vertheilt. Weil die starke Betonung immer nur eine Silbe treffen kann, fällt die schwache der andern zu, und somit ist es völlig unzulässig, von deutschen Spondeen zu reden, wie von griechischen und lateinischen. Unser Versbau verwendet Silbenpaare der Formen — — und — — in gleicher Weise zu Trochäen (♩), wodurch in diese allerdings eine sehr zu beachtende wirkungsvolle Mannigfaltigkeit gebracht wird; aber den eigentlichen Spondeus kennt er nicht. Will man freilich der deutschen Dichtung Gewalt anthun und ihr fremde Regeln aufzwingen, so lassen sich die Verse der Alten unstreitig bis zu einem gewissen Grade der Analogie in ihr nachbilden; es bleibt aber immer eine Täuschung, wenn man eine wirkliche Uebereinstimmung erreichen zu können glaubt. Indem wir accentuirte Silben an die Stelle der Längen, schwachbetonte dagegen an die Stelle der Kürzen setzen, modeln wir den antiken Vers in einen andern um, der immerhin jenem in seiner Einwirkung auf unser Ohr ähnlich sein mag, principiell

aber ein ganz anderer wird, indem er sich dem metrischen musikalischen Gesetze unserer Muttersprache fügt. Sollte es dagegen dem deutschen Verskünstler gelingen, mit sorgfältiger Beachtung der prosodischen Regeln auf die Quantität der Silben gebaute Verse nach dem Muster eines Pindar oder Horaz zu Stande zu bringen, so mögen dieselben immerhin aller Bewunderung der Sachkundigen werth, aber sie werden keine deutschen Verse sein.

Betrachten wir nur das heroische und das elegische Versmaß der Alten. Der deutsche Hexameter entspricht so wenig dem Schema:



oder in Notenbezeichnung ausgedrückt:



daß es niemandem im Ernst einfallen wird, in dem hier bezeichneten Zeitmaß einen Vers aus Klopstocks „Messias“ oder Boß' „Luise“ recitiren zu wollen. Denn da die erste Silbe in jedem Versfuß (als Länge) sich bei der Verspflanzung auf deutschen Boden in eine Hebung verwandelt hat, mußte die folgende Senkung durch eine oder auch zwei schwachbetonte Silben ausgefüllt werden: im ersten Falle wurde aus der Form — — ein deutscher Trochäus (♩ ♪), im zweiten aber aus — — ein deutscher Daktylus (♩ ♪ ♪); also trat jedenfalls ein dreitheiliger Tact an die Stelle des viertheiligen, und der Hexameter wird in dieser Umgestaltung repräsentirt durch die metrische Reihe



welche den alleinigen Maßstab für die Beurtheilung deutscher Hexameter abgeben kann, die — wenn auch dem griechischen

nachgebildet — doch nur als ein Analogon derselben, aber keineswegs als metrisch gleichwerthig mit ihnen gelten dürfen, sondern vielmehr das moderne Erzeugniß einer accentuirenden Sprache und gerade in ihrer abweichenden metrischen Form zu deren Eigenthum geworden sind. Erwägt man, wie viel unsre Dichtung durch diesen Erwerb einer ihr ursprünglich nicht angehörigen aber dem musikalischen Charakter ihrer Sprache völlig angemessenen Versform gewonnen hat, die sich im dreitheiligen Metrum nicht minder mannigfaltig und wirkungsvoll zeigt, wie der antike Vers in seinem vierzeiligen Maß, so wird man gerechter über die Abweichungen des deutschen Hexameters von seinem griechischen Vorbilde urtheilen und sehr wohl ein natürliches Gefallen an jenem finden können, während man die Vorzüge des andern bewundert.

So haben die bekannten Muster-Hexameter von H. W. Schlegel:

„Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühevolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt und den Kiel in den Wallungen schaukelnd
dabinreißt.

So kann erst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,
Wald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter immer
sich selbst gleich;“

eben deshalb, weil sie mit seltener Kunst die Gesetze der Quantität in unsre poetische Sprache zu übertragen suchen, für das unbefangene Ohr ein fremdartiges Gepräge. Interessant sind solche Nachbildungen immerhin und dankenswerth, insofern sie uns annähernd fremde Dichtungsformen vergegenwärtigen und den Reichthum wie die Biegsamkeit unserer Muttersprache in ein glänzendes Licht stellen; aber auch in ihnen bestimmen Hebung und Senkung (nicht Länge und Kürze) Metrum und Rhythmus, nicht minder wie in Göthe's modernen Hexametern:

„Musen, die ihr so gern die herzliche Liebe begünstigt,
Helfet auch ferner den Bund des lieblichen Paares vollenden,
Theilet die Wolken sogleich, die über ihr Glück sich herausziehen!“

Das elegische Vermaß der Alten hat bei seiner Aufnahme in die deutsche Dichtung sich dieselbe Umwandlung in dreitheilige metrische Reihen gefallen lassen müssen, da der Pen=

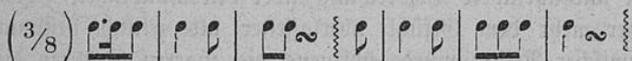
tameter ja nichts anders als ein Hexameter mit Pause in der Mitte und am Ende des Verses ist. Ist nun die Regel, den vorletzten Versfuß des Hexameters durch einen Daktylus auszufüllen und diesen nur ganz ausnahmsweise durch einen Spondeus zu ersetzen, mit um so größerem Recht auf unsern deutschen Vers übertragen, als wir zwei auf einander folgende Silben als Hebung und Senkung aussprechen, also keinen eigentlichen Spondeus zum Ersatz des Daktylus haben, so gilt diese Regel im gleichen Maß für den zweiten und fünften Versfuß im deutschen Pentameter. Es fällt daher unserem Ohr unangenehm auf, wenn wir in dem Distichon Platens „auf Göthe's Hermann und Dorothea“:

„Holpericht ist der Hexameter zwar; doch wird das Gedicht stets
Bleiben der Stolz Deutschlands, bleiben die Perle der Kunst;“
den zweiten Versfuß mit nur zwei Silben, einem Spondeus, ausgefüllt sehen, da wir nach dem Gefühl des musikalischen Tactes jene Silben vielmehr als Trochäus zu lesen uns gedrungen fühlen, wozu die natürliche Länge der zweiten Silbe hier so wenig paßt. Das Distichon mag dem Kenner als Imitation vortrefflich erscheinen: den Forderungen der deutschen Dichtung entspricht es nicht, weil es den natürlichen Grundlagen ihres Versbaues ein fremdes Gesetz unterschiebt, welches sich mit jener Grundlage nicht in Uebereinstimmung bringen, sondern nur in einer Weise verschmelzen läßt, wodurch es sein eigentliches Princip aufgibt.

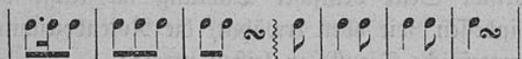
6.

Es mag nicht überflüssig sein, schließlich wiederholt zu erwähnen, daß in allem, was über die subjective Zeitmessung in Musik und Dichtung gesagt worden, stillschweigend die Freiheit vorbehalten wird, die zeitliche Ausdehnung des Tactes zu ermäßigen oder zu erweitern, wie Gefühl und Verstand es gebieten, und daß vom strengen Innehalten eines vollkommenen Gleichmaßes der Zeit — etwa nach den Schwingungen eines

Pendels — hier begreiflich nicht die Rede sein kann. Zumal die Dichtung, durch welche das Geistige sich im flüchtigen Worte verkörpert, muß solche Freiheit für sich in Anspruch nehmen, deren sie in noch höherem Grade als die Tonkunst bedarf und die sich mit der Gesetzmäßigkeit des Versbaues vollkommen verträgt. Eine geringe Abweichung von der strengen Messung der Zeitmomente erscheint namentlich bei den Pausen nicht selten geboten: wird ein Gedicht gesprochen, so bedarf der Hörer nicht minder wie der Sprechende periodischer Ruhepunkte; der Eine um den Inhalt klar zu fassen, der Andere schon aus physischer Nöthigung, Athem zu schöpfen. Dazu kommt noch, daß der durch ein längeres Intervall markirte Abschluß einer rythmischen Reihe nicht nur vom Wortsinne der Verse, sondern selbst vom musikalischen Gefühl gefordert werden kann, wie die in den Werken der Tonkunst häufig vorkommenden Halte dies bestätigen. Man könnte daher auf den Gedanken kommen, dem Zeichen der gewöhnlichen Pausen, wie sie oben mehrfach angewendet sind, noch ein anderes ungebräuchliches (etwa ∞) als Andeutung einer rythmischen Pause hinzuzufügen, deren Dauer nicht als ein bestimmter Theil des Tactes, sondern vielmehr als eine willkürliche zu betrachten wäre; und in der That giebt es Gedichte, deren Versbau die Bezeichnung dergleichen Pausen sehr wünschenswerth machen, ja zu fordern scheinen. Als Beispiel gelte „die nächtliche Heerschau“ von Zedlitz:

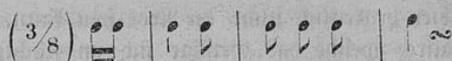
$(\frac{3}{8})$ 

Nachts um die zwölfte Stunde ζ Verläßt der Tambour sein Grab,



Nacht mit der Trommel die Kunde, ζ geht wirbelnd auf und ab.

Vor allem aber erscheint die Bezeichnung der rythmischen Pause da nothwendig, wo sie durch die freiere ungebundene Form des Gedichts bedingt wird, sofern Metrum und Rhythmus durch Notenschrift angegeben werden sollen. Wir wählen zur Bestätigung Göthe's Nachtlid:



Ueber allen Gipfeln ist Ruh.



In allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch!



Die Vögelein schweigen im Walde.



Warte nur, balde ruhest du auch.

In einem gleich freien, ungebundenen Rhythmus bewegen sich eine große Anzahl jener Göthe'schen reimlosen Gedichte, die den Geist erhabener Ruhe und tiefster Reflexion athmen (das Göttliche, Gränzen der Menschheit, Prometheus, Mahomets Gesang u. s. w.) und eben so der großentheils ausgezeichnete Cyclus von Gedichten Heine's, die er unter dem gemeinsamen Titel „die Nordsee“ vereinigt hat. Der Rhythmus dieser Dichtungen bindet sich so wenig an ein bestimmtes Metrum, daß er sich zu dem gebundenen einer metrisch geordneten Strophenform ähnlich verhält, wie der musikalische Rhythmus eines Recitativs zu dem der im regelmäßigen Tact sich bewegenden Melodie. Eine ausführlichere Besprechung über den mündlichen Vortrag solcher mehr dem Gefühl überlassener als zeitlich bestimmter rythmischer Reihen würde übrigens die engeren Gränzen dieser Mittheilungen überschreiten, die nur die metrische, nicht die declamatorische Seite deutscher Dichtung im Auge haben, für welche indessen (wie oben erwähnt) die Notenbezeichnung ebenfalls vortreffliche Dienste zu leisten vermag.

Dem naheliegenden Einwurfe, daß diese Bezeichnung viel zu unbequem, weitläufig und für den der Musik nicht Kundigen zu unverständlich sei, um ernstlich für die deutsche Metrik empfohlen werden zu können, möge hier schließlich noch durch die Bemerkung begegnet werden, daß es nicht die Bequemlichkeit ist, was über den Werth der angewendeten Bezeichnungsweise entscheidet, sondern lediglich die völlige Angemessenheit, das Zu-

treffende derselben, so daß wenn der Gegenstand selbst ein reichhaltiger ist, auch die Mittel zu seiner Darstellung werden mannigfaltig sein müssen. Will man aber nicht etwa tiefer auf die musikalische Grundlage des deutschen Versbaues eingehen, sondern ihn nur einer ganz allgemeinen Besprechung unterziehen, so läßt sich allerdings mit einer einfacheren metrischen Bezeichnung ausreichen, indem man zu dieser Absicht nur Hebungen und Senkungen zu unterscheiden und dabei allenfalls die Anzahl der einzelnen Silben des Verses ausdrücklich bemerklich zu machen hat. Wir möchten als schickliche Andeutungen dafür das Accentzeichen \wedge und einfache Punkte vorschlagen, um durch deren augenfällige Abweichung von den Zeichen der prosodischen Länge und Kürze (— —) sorgfältig Begriffe zu unterscheiden, deren bunte und völlig ungehörige Mischung unvermeidlich zu verwirrenden Vorstellungen über den deutschen Versbau führen muß.