

DEUTSCHE
VERSLEHRE

EIN GRUNDRISS

VON

GUSTAV HEINRICH

DRITTE, VERBESSERTE AUFLAGE



BUDAPEST
FRANKLIN-VEREIN

UNGARISCHE LITERARISCHE ANSTALT UND BUCHDRUCKEREI

1912



266097

DEUTSCHE

VERSTÄHR

DES

W

MAGYARAKADEMIA
KÖNYVTÁRA

BRUNNEN



BUDAPEST

FRANKLIN-VERLAG

VERLAGSSTELLE: BERLIN, SOHO-STRASSE 10

DRUCK DES FRANKLIN-VEREIN.



EINLEITUNG.

1. Rhythmus und Vers. Da die Silben einer Sprache beim Sprechen ungleich betont oder ungleich gedehnt werden, so herrscht eigentlich schon in der Sprache selbst, also auch in der Prosa, *Rhythmus*, denn dieser besteht in der Abwechslung ungleich langer oder ungleich betonter Silben. Doch sprechen wir von Rhythmus erst, wo diese Abwechslung verschiedenartiger Silben nach einem gewissen Gesetze stattfindet. Bezüglich der Sprache geschieht dies im *Verse*, wo dann der Rhythmus näher als *poetischer Rhythmus* bezeichnet werden kann. Der poetische Rhythmus findet daher seinen Ausdruck im Verse und besteht in der regelmässigen, nach gewissen Gesetzen erfolgenden Abwechslung langer und kurzer oder stark und schwach betonter Silben. Die Wissenschaft von der lautlichen Kunstform der Poesie heisst Metrik.

Das Wort *Rhythmus* (eig. Fluss, dann: gleichmässig geordnete Bewegung) bezieht sich eigentlich auf den Tanz und bezeichnet die nach einem gewissen Zeitmaasse abgemessene Bewegung im Tanze. In der prosaischen Rede bedeutet Rhythmus den Wohlklang der Rede, der aus der ebenmässigen Stellung der Wörter oder der Sätze hervorgeht. Letzteres findet besonders in der *Periode* statt, ist aber auch bei der Gliederung grösserer Prosawerke, insbesondere in Reden, von Bedeutung und unterstützt wesentlich den Eindruck und die Wirkung des rhetorischen Kunstwerkes.¹

¹ Treffende Bemerkungen über das Wesen und die Bedeutung des Rhythmus (besonders für das Drama) spricht Schiller in seinem Briefe an Goethe vom 24. November 1797 aus. — Vgl. K. Bücher: *Arbeit und Rhythmus*. 3. Aufl. 1903. («Der Rhythmus hat sich an Arbeitsbewegungen entwickelt»).

2. Musikalischer und sprachlicher Rhythmus. Rhythmus herrscht nicht nur in der Sprache, sondern auch und teilweise noch fühlbarer in der Musik. Auch hier erregt die nach bestimmten Gesetzen geregelte Abwechslung der Töne eine *rhythmische Bewegung*, welche gefällt. Während jedoch Sprache und Musik darin übereinstimmen, dass das Element des Rhythmus in beiden der *Ton* ist (auch in der unbelebten Natur kann man von Rhythmus sprechen, z. B. in der Baukunst), unterscheidet sich der Rhythmus beider wesentlich dadurch, dass in der Musik nicht *dieselbe* Eigenschaft des Tones den Rhythmus bewirkt, wie in der Sprache. Am Tone lässt sich nämlich ein Dreifaches unterscheiden: 1. seine *Höhe*, welche für den Rhythmus hier wie dort ohne Bedeutung ist; 2. seine *Stärke*, d. h. sein verschiedenes Gewicht; und 3. seine *Dauer*, d. h. seine verschiedene Dehnung. Der Unterschied zwischen dem Rhythmus der Musik und dem der Sprache beruht nun darauf, dass dort die *Tondauer* (seine Länge und Kürze), hier die *Tonstärke* (seine Schwere und Leichtigkeit) das Element des Rhythmus ist. Alle Sprachen, in deren Versbau die Länge und Kürze der Silben massgebend ist, haben daher *musikalischen*, alle, in denen die Stärke des Tones entscheidet, *sprachlichen* Rhythmus.

Musik und Sprache sind eng verwandt, aber doch wieder sehr verschieden. Die Mittel, mit welchen die Musik zum Ausdruck gelangt, sind: Harmonie, Melodie und Rhythmus. Die *Harmonie* besteht in dem gleichzeitigen Erklingen verschiedener Töne; — davon kann in der Sprache nie die Rede sein, also ist Harmonie blos der Musik eigen. Die *Melodie* besteht zunächst in der Abwechslung von hohen und tiefen Tönen. Wohl wechselt nun auch in der Sprache die Tonhöhe des Sprechenden, der, wie man zu sagen pflegt, höhere oder tiefere Töne anschlägt. Allein die Erhebung oder Senkung des Tones geht nicht über die natürliche Stimmlage des Sprechenden hinaus und sinkt auch nicht unter sie herab. Während die Abwechslung der Tonhöhe beim Gesang Oktaven betragen kann, erstreckt sie sich beim Sprechen über nur wenige Töne. Deshalb muss der

Sprache die Melodie in musikalischem Sinne abgesprochen werden. Endlich der *Rhythmus* ist der Sprache wie der Musik gemeinsam, nur beruht er dort auf der Stärke, hier auf der Dauer des Tones.

3. Quantität und Accent. Die antiken Sprachen haben musikalischen Rhythmus, d. h. die Grundlage der antiken Metrik ist die verschiedene Länge und Kürze der Silben, d. h. die *Quantität*. Im deutschen Verse dagegen herrscht sprachlicher Rhythmus; hier handelt es sich nicht um lange und kurze, sondern um schwere und leichte Silben, wobei die Quantität zunächst nicht in Betracht kommt, indem kurze Silben den Ton ebenso gut tragen können wie lange. Das herrschende Princip des deutschen Verses ist daher der *Accent*. Auch Griechen und Römer kannten den Versaccent, nur war dieser dem Wortaccent gegenüber frei, während im Deutschen das Zusammentreffen von Wort- und Versaccent gefordert wird. Die Alten *massen* die Silben der Wörter, im Deutschen werden sie *gewogen*. Während in den antiken Sprachen die *Tondauer* (wie in der Musik), ist in der deutschen Sprache die *Tonstärke* maassgebend; während dort das *Maass* der Silbe, d. h. ihre sinnliche Grösse, in Betracht kommt, wirkt im deutschen Verse das *Tongewicht*, d. h. die logische Bedeutsamkeit der Silben. Während demnach der antike Vers auf dem gesetzmässigen, geregelten Wechsel von *Kürzen* und *Längen*, beruht der deutsche Vers seit den ältesten Zeiten auf dem regelmässigen Wechsel von *Hebungen* und *Senkungen*, d. h. von stärker und schwächer betonten Silben. So ist also der antike Versbau *quantitirend*, der deutsche dagegen *accentuirend*.¹

Schon aus diesem Gegensatze des antiken und des deutschen Rhythmus ist ersichtlich, dass die Bestimmungen, Gesetze und

¹ „Die deutsche Verskunst besteht aus *grammatischen* und *musikalischen* Elementen. Der *grammatische* Teil bezieht sich auf die Laute und ihre Aussprache. Die Dehnung und Kürze (Quantität), die Hebung und Senkung des Tones (Accent), die

Bezeichnungen der antiken Metrik, auch der Ausdruck «Metrik» selbst, der auf das «Messen» (der Länge) der Töne zurückgeht, im Deutschen nicht am Platze und stets nur unter der genauen und bestimmten Voraussetzung anwendbar sind, dass ihnen hier *ganz andere Begriffe* entsprechen, als im Griechischen und Lateinischen. (S. auch § 7.) Nichtsdestoweniger ist die Quantität auch im deutschen Verse zu beachten. Zwar in Versen, in denen Hebung und Senkung regelmässig wechseln, die also von vorneherein gleiche Takte enthalten, kommt sie nicht in Betracht; dagegen in streng accentuirenden Versen, in denen doch möglichst gleiche Takte erstrebt werden, darf sie nicht ganz übersehen werden. Dies gilt besonders auch für den Hexameter, wenn an Stelle der Daktylen und Spondeen Trochäen gebraucht werden, in welchem Falle für die Kürze des Trochäus eine möglichst gedehnte Silbe zu wählen ist, damit der trochäische Takt dem daktylischen möglichst nahe komme.

4. Der deutsche Vers vor und seit Opitz. Der deutsche Versbau hat immer, so lange wir ihn kennen, auf dem Accent beruht.¹ Der altdeutsche Vers ist aber auch zum Teil durch die Quantität mit bestimmt worden; im neuhochdeutschen Versbau dagegen ist der Einfluss der Quantität beinahe vollständig (s. § 3) geschwunden.

Der Einfluss der Quantität im altdentschen, d. h. althochdeutschen und mittelhochdeutschen Verse (vom VIII—XIV. Jahrhundert) zeigt sich besonders in zwei wichtigen Punkten,

Erstens ist durch die Quantität *das Verhältnis der minder betonten Silben* bedingt und zwar nach dem folgenden Gesetze: Ist die betonteste Silbe eines Wortes lang, so ist

Einstimmung oder der Gleichklang der Laute und Silben (Reim) greifen schon in das *Musikalische* hinüber, und zwar liegt in der Betonung (dem Accent) das *Dynamische*, in der Zeitdauer das *Rhythmische*, im Wohlklange das *Melodische*. Aus diesen sprachlich-musikalischen Elementen entsteht der Takt, der Vers und das Gesätze (die Strophe).» Theod. Vernaleken, *Zeitschrift für die österr. Gymnasien*, 1865.

¹ Vgl. Karl Lachmanns bahnbrechende Abhandlung *Über althochdeutsche Betonung und Verskunst* (Berliner Akademie, 1832 und *Kleine Schriften*, 1876, I. S. 358—406).

die nächsthöhe Betonung auf der folgenden Silbe. Also in *hëiligste* hat die Silbe *heil* den Hauptton; da diese lang ist, fällt auf die folgende Silbe der Nebenton: *hëiligste*. Dies Gesetz wirkt auch auf die folgenden Silben. Die erste Länge ist eine natürliche (ein Diphthong), die zweite eine Positionslänge; im Verse sind beide von gleichem Einfluss. Ist die betonte Silbe kurz, dann fällt der Nebenton auf die dritte Silbe, wobei die Quantität der zwischenliegenden zweiten Silbe gleichgiltig ist; also *ságetén, jágendé*. Natürlich gilt dies auch für zwei Wörter, z. B. *hättén gesëit, wideré getán*. So im altdeutschen Verse. Heute wird *hëiligste, ságeten* u. s. w. betont, d. h. diese Worte sind Daktylen, die im trochäischen Rhythmus auch die folgende Betonung *hëiligsté, ságetén* erhalten können. S. unten § 11 u. 14.

Zweitens ist im altdeutschen Verse durch die Quantität auch *das Verhältnis der Senkungen* bestimmt, nach dem Gesetze: Zwischen zwei betonten Silben (Hebungen) steht eine minder betonte Silbe (Senkung); die letztere kann jedoch fehlen, wenn die erste der zwei Hebungen langsilbig ist; z. B. Nibel. Str. 2.

Ez wuohs in *Bürgönden* ein vil edel magedin,
 daz in allen landen niht schoeners mohte sîn,
Kriémhilt geheizen: si wart ein scoene wîp.
 dar umbe muosen degene vil *verliésén* den lip.

In *Bürgönden, Kriémhilt, verliésén* sind die hochbetonten Silben lang, daher konnte nach ihnen die Senkung ausfallen.¹ Nach diesen beiden Gesetzen waren Verse von vier Hebungen, die nur vier Silben zählten, möglich, z. B.

lang, scharf, grôz, breit — *Iwein* 459.
 ich wáene friunt *Hártmán* — *Iwein* 7027.

¹ Vgl. ausser Lachmanns grundlegender Abhandlung Osk. Schade, *Grundzüge der altdeutschen Metrik*, Weimarisches Jahrbuch. I. S. 1—57; — R. v. Muth, *Mittelhochdeutsche Metrik*, 1882; — Hermann Paul, *Deutsche Metrik* in seinem «Grundriss», 2. Aufl. II. Bd. 2. Abteilung, 1905, S. 39—140.

ni oſſA alrôtguldîn — *Armer Heinrich*,
zuó déme zòch sích — *Armer Heinrich*,

da die Länge der ersteren Silbe stets das Ausfallen der folgenden Senkung ermöglicht. Der Ausfall der Senkung, gleichgiltig ob nach gedehnter oder kurzer Hebung, ist im Neuhochdeutschen nicht üblich, wird jedoch ausnahmsweise versucht (s. S. 117).

Dieser Einfluss der Quantität auf den Vers musste verschwinden, als sich die Quantitätsverhältnisse der Sprache änderten und die Stammsilben der Wörter allgemein gedehnt wurden. Da fiel die ursprünglich hochtonige Silbe mit der Quantitätslänge zusammen und an die Stelle der freieren Bewegung der Hebungen und Senkungen trat der regelmässige Wechsel betonter und unbetonter Silben. Bevor aber dieses Gesetz durch Martin Opitz theoretisch ausgesprochen und praktisch durchgeführt wurde, trat eine Periode der Verwilderung ein (XV—XVI. Jahrh.), in welcher die Silben des Verses bloß gezählt wurden (z. B. von Hans Sachs), so dass also wirklicher Rhythmus gar nicht zustande kommen konnte. Die heutige deutsche Verskunst datirt von M. Opitz, 1624.

5. Allgemeine Grundsätze. Die beiden Hauptgrundsätze des deutschen (d. h. hier wie später immer: des neuhochdeutschen) Verses sind:

1. *Der deutsche Vers beruht durchaus und ausschliesslich auf dem Accent, d. h. auf dem Rhythmus schwerer und leichter Silben.*
2. *Der Accent des Verses ist mit dem Accente der Prosa (d. h. der Sprache selbst) identisch.*

Diese Gesetze werden auch von den Vertretern der quantitativen Metrik anerkannt. Vgl. Johannes Minckwitz, *Lehrbuch der deutschen Verskunst*, 5. Aufl. 1863. § 40: *«Als allgemeinstes Gesetz, welches die Grundlage für die rechte Stellung der Worte (in Rücksicht ihres Maasses) in unseren metrischen Versen bilden muss, ist zu betrachten der Accent, den die hochdeutsche Sprache auf die einzelnen Wörter legt. So weit als möglich (?), muss dieser Accent, den der gebildete Sprecher einem Worte*

gibt, mit dem Accent des angewendeten Versmaasses übereinstimmen und zusammentreffen. Die Hauptaccente des Verses nämlich in seinen Hebungen müssen ursprünglich auf keine anderen Silben gelegt werden, als auf die, welche den Hauptaccent der hochdeutschen Aussprache haben. Die Beobachtung dieses Gesetzes erzeugt Rhythmen, die selbst demjenigen als höchst wohlklingend und angemessen erscheinen müssen, der nie einen Begriff von Vers und Versmaass sich erworben hat, oder zum ersten Mal eine Reihe von Versfüßen anhört.» Trotz dieser durchaus richtigen Grundanschauung lehrt Minckwitz schon § 42: «Grundregel 1: Jede lange Silbe, sie möge Stamm- oder Endsilbe sein, kann vom Versaccent getroffen werden ohne Unterschied. *Es tut nichts zur Sache, dass die gewöhnliche, gebildete Aussprache anders accentuirt.*» Diese «Grundregel» steht in Widerspruch mit dem «allgemeinsten Gesetz» seines § 40 und ist doppelt falsch, denn 1. haben lange Silben und Versaccente nichts mit einander zu tun, da der Versaccent identisch ist mit dem Sprachaccent und dieser auf den Stammsilben der Wörter ruht; — und 2. darf der Dichter im Verse nicht anders accentuiren, als dies die «gebildete Aussprache» tut. — Und ähnlich, aber vielfach noch verkehrter § 85: «Obwohl der Accent für das Maass sowohl als für den Wohlklang der Messung von grösster Wichtigkeit ist, darf ihm doch nicht *in allen Fällen* der entscheidende Ausspruch eingeräumt werden. Überhaupt verdient der alltägliche Accent, der in den verschiedenen deutschen Provinzen, selbst im Munde der Gebildeten, häufig wechselt (?), keine übergreifende (!) Berücksichtigung für die Prosodie. Leicht können auch andere Jahrhunderte manche Accente anders legen, als gerade dieses, in dem wir leben; daher müssen die Grundregeln der Messung (?), sobald sie nicht Misslaut gegen den Sinn herbeiführen, höher stehen, als die zufällig (?) in Gebrauch gekommene Aussprache, die durch nichts (!) motiviert ist.»

Ebenso falsch ist die «Grundregel 2» (Minckwitz, § 43): «Es kümmert dabei nicht, ob die Längen an sich mit dem Accent hochtonige oder ohne Accent tonlose Längen sind, und es ist gleichgiltig, ob hochtonige, sogenannte überlange Silben in die Senkung, oder ob unbetonte, schlechtweg lange Silben in die Hebung des Verses gestellt werden,» — weil unbetonte Silben, auch wenn sie noch so lang sind, nicht in der Hebung stehen können, ohne den Rhythmus des Verses zu beeinträchtigen.

Endlich ganz verdreht ist «Grundregel 3» (das. §. 44): «Zwischen langen und langen Silben ist für die Prosodie im Allgemeinen kein Unterschied zu machen. Sie gelten alle gleich, nämlich einen vollen Takt, dem zwei Kürzen entsprechen», — denn dies ist der Hauptgrundsatz des quantifizirenden Rhythmus; für den accentuirenden Rhythmus des deutschen Verses spielen die Längen als Längen keine Rolle, sondern nur Silben mit dem Accent und solche ohne denselben, und die Vertretung einer betonten durch zwei unbetonte Silben ist nicht möglich, auch müssen im Deutschen Wortaccent und Versaccent stets zusammenfallen (s. § 64).

Zu welchen falschen Anschauungen die unberechtigte Übertragung antiker metrischer Gesichtspunkte auf den deutschen Vers führt, beweist eben Minckwitz, wenn er § 45 behauptet, das (von ihm selbst § 40 betonte) allgemeinste Hauptgesetz über die Beobachtung des Accents sei undurchführbar und dann fortfährt: «Selbst die leichtesten und gewöhnlichsten Versmaasse, die sich der Prosa am meisten nähern, wie der Hexameter und die Jamben, lassen sich häufig nicht zustande bringen, ohne dass von diesem Grundgesetz abgewichen werde. Wäre dies aber auch der Fall und gelänge es auch, lange Gedichte mit strengster Beobachtung der gewöhnlichen Sprachaccente durchzuführen, so würde doch diese Gleichheit der Aussprache und des Tones mit der gewöhnlichen Sprechweise in Eintönigkeit unterinken und der Poesie nicht ziemen, da diese eben von dem Gewöhnlichen sich unterscheiden soll, wie an Inhalt, so an Klang der Rede. Die Griechen kümmerten sich um den gewöhnlichen Accent, wenn sie Verse bauten, nicht im mindesten und liessen den Verston auf alle Silben nach Belieben fallen, sie mochten lang oder kurz sein. *Diese müssen daher uns zum Vorbild dienen, als die feinsten und kühnsten Verskünstler.*» Natürlich beruht diese Anschauung auf einer vollständigen Verkennung der deutschen Sprache und des ihr gemässen Rhythmus, für den das Griechische keinerlei Gesichtspunkte oder Forderungen ergeben kann.

Auf anderen Grundlagen ruht der *romanische* (französische) Vers. Dieser «besteht aus einer bestimmten Anzahl von Silben, von denen einzelne, an festbestimmten Stellen, immer den Accent, und zwar nicht blos den Versaccent, sondern auch den prosaischen Accent haben müssen: am Schlusse des Verses und im

Innern (meistens in der Cäsur und an andern festen Stellen) stimmt also der Versaccent mit dem Wortaccent überein. Die übrigen Silben sind völlig frei; sie werden ganz nach der natürlichen Betonung gelesen, wie es der Wortaccent oder Satzaccent, der im Französischen vorherrscht, verlangt. Einen ausgesprochenen Tonfall, Versfüsse oder Takte in unserem Sinne gibt es also nicht». (Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, S. 45).

6. Zur Geschichte der deutschen Verslehre.¹ Die Theorie der neuhochdeutschen Verskunst beginnt mit Martin Opitz. Dieser spricht in seinem «Buch von der deutschen Poeterey» (1624, Ausgabe von Wilh. Braune, 1876, S. 48) seine Ansicht dahin aus, dass «wir nicht auff Art der Griechen und Lateiner eine gewisse Grösse der Sylben können in acht nehmen, sondern dass wir aus den Accenten und dem Thone erkennen, welche Sylbe hoch und welche niedrig gesetzt werden soll.» Und Enoch Hanmann erläutert in seinen «Anmerkungen in die teutsche Prosodie» (1645, S. 93) diesen Grundsatz folgendermassen: «Es versuchs einer, nehme eine Art lateinischer Verse vor sich: wo die Regeln eine lange Silbe haben wollen, setze er eine mit dem Accente; wo sie eine kurtze, hingegen eine ohne Accent.» Opitz und Hanmann unterscheiden bestimmt zwischen Accent und Quantität; Opitz nennt diese die Grösse, Hanmann die Zeit der Silben. Beide nennen die betonte Silbe *hoch*, die unbetonte *niedrig*.

Schon in der Darstellung der nächsten Theoretiker verlor der von Opitz richtig gefasste und ausgedrückte Grundsatz an Klarheit. Philipp von Zesen sagt in seinem «Hochdeutschen Helikon» (1640): «So ist es dan sonnenklar, dass die deutsche Dicht- und Reimkunst vollkommner sei, als die Latein- und Griechische, weil sie das natürliche Ohrenmass, welches von der rechten und falschen Aus-

¹ J. T. Schneider, *Systematische und geschichtliche Darstellung der deutschen Verskunst von ihrem Ursprunge bis auf die neuere Zeit*. 1861. — Alois Egger, *Accent und Quantität in der Theorie der deutschen Verskunst*. Zeitschrift für die österr. Gymnasien, 1866, S. 387—397.

sprache der Wortglieder urtheilt, überall als das allerfürnemste in der Dichtkunst beobachtet und alle Wortglieder nicht anders, als nach der gemeinen und natürlichen Aussprache *kurtz* oder *lang* schätzt und brauchet.» Zesen meint die Identität in der Betonung der Wörter in Vers und Prosa; dabei verwechselt er aber fortwährend Quantität und Accent und ist der erste, der die *blos zur Bezeichnung von Quantitäts-Unterschieden brauchbaren Ausdrücke* «kurz» und «lang» *consequent für Accentsilben anwendet*. So erhielt die von Opitz gefundene richtige Theorie eine schiefe Richtung, deren Nachwirkung sich auch auf die spätesten Theoretiker erstreckt. Schon der bedeutendste Grammatiker des XVII. Jahrhunderts, Justus Georg Schottel, steht in seiner «Ausführlichen Arbeit von der deutschen Hauptsprache» (1663) unter dem verwirrenden Einflusse von Zesens Unklarheit.

Für das XVIII. Jahrhundert sind vor allem Breitinger, Gottsched und Adelung massgebend. Der Erstere («Critische Dichtkunst», 1740) begreift die Unrichtigkeit der seit Zesen üblichen Bezeichnungen «kurz» und «lang» für «Senkung» und «Hebung», behält sie jedoch bei und begnügt sich damit, vor falscher Auffassung dieser Ausdrücke zu warnen. Gottsched dagegen («Critische Dichtkunst», 1730—51), in allem der Gegner der Schweizer, tritt dergestalt als entschiedener Vertreter der reinen Quantitäts-Theorie auf, dass er als der eigentliche Begründer dieser irrigen Anschauung betrachtet werden kann. Adelung («Umständliches Lehrgebäude der deutschen Sprache», 1782) hat die deutsche Metrik nicht gefördert, obwohl er das Richtige erkennt und sich bemüht, die Eigentümlichkeit des deutschen Rhythmus genau zu umschreiben. Unklar und schwankend, wie sämtliche Metriker des XVIII. Jahrhunderts, ist auch Karl Phil. Moriz, dessen «Versuch einer deutschen Prosodie» (1786) vor dem Auftreten von J. H. Voss von grösstem Einfluss auf Theoretiker und Dichter (z. B. besonders auch auf Goethe) war. Klopstock fühlte das Richtige, aber die antiken

Schulbegriffe liessen ihn weder zu klarer Anschauung noch zu richtiger Darstellung gelangen. Der Irrtum Klopstocks und seiner Zeit (auch Voss leidet an ihm) besteht darin, dass man glaubt, der logische Wert bedinge die Länge der Silbe, welche zugleich den höheren Ton hat, während in Wahrheit der logische Wert unabhängig von der Länge den Ton verleiht, den man für Länge nahm.¹

Am Beginne des XIX. Jahrhunderts erschien das epochemachende Buch: «Zeitmessung der deutschen Sprache von Joh. Heinr. Voss» (1802), dessen Bedeutung einerseits in der Schärfe der Darstellung der deutschen Verskunst, anderseits in der Bedeutung des Verfassers als praktischen Verskünstlers liegt. Voss gilt allgemein als der Schöpfer der Quantitäts-Theorie; — mit Unrecht, denn er hat wohl die Bedeutung der Quantität für den deutschen Vers schärfer betont, als irgend ein Theoretiker vor ihm, aber nie die Wichtigkeit des Accents übersehen, wie dies Gottsched getan. Voss eifert gegen diejenigen, die in der deutschen Sprache statt des Zeitmaasses ein blosses Tonmaass, eine Quantität des Accents anerkennen, indem sie wähnen, der hohe Ton mache die Länge; aber auch gegen diejenigen, die Verse nach bloß äusserlich bestimmter Quantität bauen wollen. Er hat, wie schon Jac. Grimm betonte, «höchst unzureichende Einsicht in die altddeutsche Sprache wie Dichtkunst kundgegeben». Er will Quantität und Accent vereinigen, natürlich ohne Erfolg. Die Meinung jedoch, als könnten die deutschen Verse völlig nach antiken Quantitätsregeln gebaut werden, weist er ausdrücklich als irrig ab. Einen vollständig misslungenen und geradezu lächerlichen Versuch, die reine Quantitäts-Theorie einfach auf den deutschen Vers zu übertragen, machte Friedr. Heinr. Bothe in seinen «Antik gemessenen Gedichten», welche er «eine ächtdeutsche Erfindung» nennt (1812). S. unten S. 155.

Neben Voss hat im XIX. Jahrhundert nur noch August

¹ Wilh. Herbst, *Joh. Heinr. Voss*, II, 2, 1876, S. 65.

Apel eine selbständige Geltung. Seine *Metrik* (1814—16) ist zwar in ihren auf den Vers der klassischen Sprachen bezüglichen Teilen bereits veraltet, für die deutsche Verskunst aber ist das Buch noch immer nicht ohne Wert. Apel ist der Gegensatz und zugleich das Correctiv von Joh. Heinr. Voss. Wie dieser als Hauptvertreter der Quantitäts-Theorie gelten kann, so Apel als Hauptvertreter der Accent-Theorie; und wie Voss den Accent nicht ignorirt, sondern nur neben der Quantität in zweite Linie stellt, so meint Apel, den deutschen Rhythmus bestimme der Accent, «doch wird dieser wieder häufig durch die Quantität bestimmt, insofern er in zweifelhaften Fällen dem Lautgewichte der Silbe folgt».

Wissenschaftlich, auf historischer Grundlage, ausgehend vom Altdeutschen, behandelten Jak. Grimm (in seiner Grammatik) und Karl Lachmann («Über althochdeutsche Betonung und Verskunst») das Wesen und die Theorie des deutschen Verses. Beide zeigten, dass die alte Quantität in der deutschen Sprache sich unter dem Einflusse des Accents geändert hat, und dass der Accent, indem er die Stammsilbe hervorhob, diese wirklich im Laufe der Zeit prosodisch verlängerte, was gleichzeitig eine Schwächung der Bildungsilben zur Folge hatte. Lachmann hat überdies auch auf die Beschränkungen hingewiesen, welche die Herrschaft des Accents im altdeutschen Verse durch den Einfluss der Quantität erleidet, — Beschränkungen, die bei dem Übergange der alten in die neue deutsche Sprache zum allergrössten Teil verloren gegangen sind.

Die neuesten Metriker schliessen sich bald an Apel an, so z. B. Gotthold, Pinder, Dilschneider, Lange, Viehoff; — theils suchen sie zwischen Apel und Voss die Mitte zu halten, so Garve, Frese, Feldbausch, Minckwitz, Schneider; — theils sprechen sie dem deutschen Verse jede Quantität ab, so Zelle und Rückert. Das Resultat dieser divergirenden Bestrebungen hat schon Joh. Wilh. Loebell (1856) richtig gezeichnet: «Nach so vielen trefflichen Leistungen, nach Erzeugnissen bewundernswerter Kunstfertigkeit, nach mühe-

voll durchgeführten Systemen sind die Grundsätze der deutschen Prosodie, die Gesetze des deutschen Versbaues so schwankend und fraglich als je.» Treffend fasst Alois Egger den gegenwärtigen Stand der Frage in folgenden Sätzen zusammen: «Aus dem Gewirre der Ansichten ergibt sich nur ein Grundsatz als unangefochten, der nämlich, dass nicht die Quantität, sondern der Accent den deutschen Vers beherrsche, oder mit anderen Worten, dass der rhythmische Iktus immer auf eine accentuirte Silbe falle, die nicht notwendig eine prosodisch lange sein müsse. Selbst diejenigen Theoretiker, welche Quantität suchten, haben vorwaltend Accent gefunden, wenn sie ihn auch nicht mit Namen nannten und ersterer Wirkungen zuschrieben, welche nur von diesem ausgehen. Aber ein gewisser Einfluss der Quantität auf den Versbau ist seit dem XVII. Jahrhundert von den besten Theoretikern ausdrücklich anerkannt.»

Die beste historische Darstellung der deutschen Verskunst, zugleich eine Beispielsammlung zur Geschichte des deutschen Verses enthält das vortreffliche Buch von A. F. C. Vilmar, *Die deutsche Verskunst nach ihrer geschichtlichen Entwicklung*, bearbeitet von C. W. M. Grein, 1870, von Fr. Kauffmann, 1897; das beste wissenschaftliche Handbuch der deutschen Metrik ist das Werk von Jac. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, 2. Aufl. 1902; — vorzügliche Darstellungen sind auch Herm. Pauls *Metrik* (oben S. 7) und Frz. Sarans *Deutsche Verslehre*, 1907. — Populär: Rich. Ed. Ottmann, *Ein Büchlein vom deutschen Vers*, 1900 und Sigm. Mehring, *Deutsche Verslehre* (1891 in der Universalbibliothek). — Reiche Beispiel-Sammlung: Carl Beyer, *Deutsche Poetik*, I. Bd. 1882.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Wortbetonung.

7. Verschiedenheit des Tones. Sehen wir vorläufig von der Stellung des Wortes im Verse ab, so erhalten wir für die Betonung der einzelnen Silben *drei* Grade oder Tonstufen; die Silben sind nämlich:

1. *schwer*, d. h. es ruht auf ihnen der Ton; wir werden dies durch den *Acutus* bezeichnen. (Nach antiker Auffassung —);

2. *leicht*, d. h. sie haben keinen Ton, sie sind unbetont im Gegensatz zu den schweren und betonten Silben. (Nach antiker Auffassung ∪);

3. *schwankend*, d. h. zu leicht, um betont und zu schwer um unbetont zu sein, so dass ihr Gewicht von den vorangehenden und folgenden (schweren oder leichten Silben bedingt ist. (Nach antiker Auffassung ∪.)

Da bei den Alten die *Tondauer*, die Quantität, das wesentliche rhythmische Element ist, so *messe* sie ihre Silben, könne also von Länge und Kürze sprechen. Im Deutschen nimmt die Stelle der antiken Quantität die *Tonstärke* ein, hier werden daher die Silben *gewogen*. Obwohl es nun demzufolge falsch ist, im Deutschen von langen und kurzen Silben zu sprechen, da es vielmehr hier nur betonte und unbetonte, d. h. schwere und leichte Silben gibt und demnach auch die der antiken Metrik entnommenen Bezeichnungen der verschiedenen Silben (— ∪ ∪) im Deutschen nicht am Platze sind, so werden wir doch aus Bequemlichkeit oder der Kürze wegen diese antiken *Zeichen* beibehalten, doch immer unter der Voraussetzung, dass nicht von langen, kurzen oder mittelzeitigen, sondern stets von schwere

leichten und schwankenden Silben die Rede ist. Dasselbe gilt von der Beibehaltung der antiken Namen (Jambus, Trochäus etc.) für die gebräuchlichsten Versfüsse. S. § 16.

8. Allgemeines Gesetz. Begriffswörter sind in der Regel betont, Verhältniswörter sind unbetont. Dies gilt für einsilbige Wörter; z. B.

Er schwáng den Spéer, er wárf ihn gút,
Da lág der Féind in rótem Blút.

In mehrsilbigen Wörtern ist die Stammsilbe (d. h. zu meist die erste Silbe des Wortes) in der Regel schwer, betont, die Biegungssilben sind leicht, unbetont, also: *Váter, Gevátter, bieten, Gebiet, gebieten* u. s. w. Dieses Gesetz hat seinen Grund in dem logischen Elemente der Sprache, denn Begriffswörter sind wesentlicher, wichtiger als Verhältniswörter, Stammsilben wichtiger als Biegungssilben.

Dies ist ja eben ein wesentlicher Unterschied des antiken und des accentuirenden Rhythmus, dass jener auf die Bedeutung und die Bedeutsamkeit des Wortes oder des Stammes gar keine Rücksicht nimmt, im Deutschen dagegen eben die Berücksichtigung dieser logischen Bedeutsamkeit das allgemeine, grundlegende Prinzip des Rhythmus ist. Im Griechischen und Lateinischen kann ein dreisilbiges, wichtiges Haupt- oder Zeitwort ein Tribrachys (◡ ◡ ◡) sein, über den die Stimme leicht hinweggleitet (z. B. *sī bēnē*), während eine nichtssagende, oft nur eine Verslücke füllende Partikel ein schwerwiegender Spondeus (— —) ist, an welchem der Sinn des Lesers oder Hörers haftet, weil die Stimme lange auf ihm verweilt. Dies ist im Deutschen nicht möglich. Hier ist das Wichtige, das Wesentliche schwer, während alles blos Verknüpfende, alles Formelle, den Sinn weniger Beeinträchtigende leicht, unbetont ist.

In wie auffallendem Maasse nun besonders im Deutschen der Ton oder Accent die Seele und der Beherrscher des Wortes ist, beweist am besten ein Blick auf die Geschichte der deutschen Sprache, denn hier zeigt sich, dass die Entwicklung der Sprache wesentlich unter dem Einflusse des Tones vor sich gegangen ist. Der Hauptton hat sich im Laufe der Zeit immer mehr und

immer energischer auf die Stammsilbe (d. h. in der Regel auf die erste Silbe) der Wörter geworfen, was eine Schwächung und teilweise Vernichtung der Flexionsendungen zur Folge hatte. So wurden besonders die alten volltönenden Flexionsendungen *a, o, u* allmählich zu dem schwachen, meist tonlosen *e*, welches später oft auch noch ganz ausfiel. So wurde z. B. aus *salbôn* neuhochdeutsch *salben* und dieses wird heute schon beinahe einsilbig gesprochen. Durch den Einfluss des Tones wurden sogar Stammsilben oft bis ins Unkenntliche, Bedeutungslose abgeschliffen (daher die vielen unverständlichen Endungen z. B. in Eigennamen) z. B. *junc-herre* = *junc-herre*, jetzt *Junker*; *Dritteil* jetzt *Drittel* (beinahe schon einsilbig) u. s. w.

Nach Karl Beyer *Deutsche Pontik*, 1882, I. § 73 sind fünf Grade der Betonung zu unterscheiden: 1. unbetont, 2. schwachtonig, 3. mitteltonig, 4. tieftönig, 5. hochtonig. Die Hebung muss fünf- oder viergradig, die Senkung ein- oder zweigradig, höchstens dreigradig sein; z. B. Baumblatt 54, Bäume 51, ruckbar 53, Baumblätter 531, Gartenhaus 524, Hindernisse 5241 u. s. w. Doch hat diese Unterscheidung geringe praktische Bedeutung.

9. Schwere Silben sind demnach die bedeutungsvollen Stammsilben ein- und mehrsilbiger Wörter, die unter allen Umständen den Ton tragen, d. h. eine Hebung sind. Die einzige Ausnahme ist *lebändig*, während *leb(-en)* die Stammsilbe ist (oft auch, aber nicht ganz allgemein: *eländig*, *wahrhaftig* und *leibhaftig*); im Mittelhochdeutschen wurde das Wort noch regelrecht betont: *lebendig*. — Ferner:

1. die untrennbaren Vorsilben: *ab, all, ant, aus, erz, ur, un, vor*, welche also den Hauptton auf Kosten der Stammsilbe erhalten, z. B. *ábfahrt, állmacht, ántlitz, áusgang, érzngel, úrwelt, únensch, vórwort*. D. h. diese Wörter gelten als Zusammensetzungen, in denen der Ton in der Regel auf dem ersten Worte liegt (vgl. § 12.).

2. Die trennbaren Partikeln: *ab, an, auf, bei, durch, fort, her, hin, mit, nach, nieder, um, unter, über, vor, zu*, z. B. *áwarten, ábeten, áufstehen, beistehen, dúrchführen, fórtsetzen, hérkommen, hínsterben, mítnehmen, náchsetzen*,

niederstossen, únkommen, úntergehen, úbersetzen (über den Fluss), *vórstellen, zúgeben* u. s. w. Ebenso bei Bildung von Hauptwörtern, z. B. *Aúfgang, Beiwort, Mitwelt, Úntergang, Zúfall* u. s. w. — Der Grund dieser Erscheinung liegt darin, dass die Partikeln noch das Gewicht selbständiger Wörter haben und die obigen Bildungen demnach ebenfalls als Zusammensetzungen gelten und als solche betont werden; vgl. § 12.

3. Die Ableitungssilben *ei* und *ie*, auch *ier*, z. B. *Heuchelei, Melodie, Partei, Turniér, Reviér*.

Die Wörter auf *ie* sind meist *Fremdwörter*, von denen im Allgemeinen die Regel gilt, dass sie nach der Aussprache ihres Volkes betont werden. Übrigens sind Fremdwörter im Verse zu vermeiden, ausgenommen solche, welche bereits ins Volk gedungen sind. Diese letzteren sind leicht daran kennbar, dass sie den Accent gegen das Ende des Wortes, sehr selten auf der ursprünglich betonten Silbe tragen, z. B. *Horizónt, Barbár, Persón, Natúr*, und die Verba auf *ieren*, die auf der ersten Silbe dieser Endung und nicht — der Regel gemäss — auf der Stammsilbe den Ton tragen; dieser Gebrauch verpflanzte sich auch auf ursprünglich deutsche Wörter, welche mit dieser Endung gebildet sind, z. B. *hantieren, stolzíeren* u. s. w. statt *hántieren, stólzieren* (von *Hand, stolz*) u. s. w. Abweichend betonen auch einzelne Frauennamen (*Mathilde, Gertrúde*) und die Zeitwörter *willfáhren, frohlócken, schmarózten*.

Beachtung verdient übrigens, dass die Betonung in einzelnen (seltenen) Fällen nicht im ganzen deutschen Sprachgebiet dieselbe ist.

10. Leichte Silben, die niemals den Ton tragen, d. h. stets in der Senkung stehn, sind die Biegungsendungen und meisten Ableitungssilben, z. B. *gut-er, leb-te, Eng-el, Büch-er* u. s. w. Ferner:

1. die einsilbigen Formen des Artikels: *der, die, das, dem, den* u. s. w.;

2. die untrennbaren Vorsilben: *be, ent, er, ge, ver, zer* und meist auch *mis*, z. B. *be-kénnen, ent-lássen, er-wérben, Ge-dúld, Ver-lúst, zer-stóren, miss-língen*; dagegen *Miss-gunst*;

3. *so* im Nachsatz und *zu* vor dem Infinitiv, z. B.

Kännst du kéine Blítze wérfen,
Fréund, so láss das Dónnern áuch (*Geibel*).
Zu flíégen únd zu síngen (*Geibel*).

Dagegen:

So múss ich hier verlassen sterben —
Und muss ich só dich wiederfinden —
Schiller (Kraniche).

Die Biegungsendungen, wie auch die hier erwähnten Vorsilben hatten einst, in älteren Perioden der deutschen Sprache, vollere Vokale; erst mit der Zeit wurden sie zu dem schwachen *i* und dem noch schwächeren, beinahe stummen *e* abgeschliffen, das sich heute meist in leichten Silben findet.

11. Schwankende oder mitteltonige Silben sind diejenigen, welche sowohl betont als unbetont sein können, d. h. in der Hebung oder Senkung stehen können, je nach dem Gewicht ihrer Nachbarsilben. Schwankend sind:

1. Die meisten einsilbigen Fürwörter und Präpositionen, wie: *ich, du, mein, wer* u. s. w., *vor, durch, mit, nach, aus* u. s. w.

2. Mehrere einsilbige Partikeln, wie: *bis, nur, wie, wo, auch, dass* u. s. w.

3. Die Suffixe: *bar, haft, heit, lein, nis, sal, sam, schaft, tum, ung*, die sich schon durch äussere Klangfülle bemerklich machen, z. B. *furcht-bar, stand-haft, Kind-lein, Gleich-nis, Scheu-sal, furcht-sam, Freund-schaft, Bis-tum, Hoff-ung*. Alle diese Wörter bilden nicht die besten Trochäen (- ◡), doch können sie als nichts anderes gelten, da zwei Hebungen in einem und demselben Worte nicht möglich sind. Von Wichtigkeit sind sie, wo (wie z. B. im strengaccentuirenden Verse oder im Hexameter) zur Herstellung gleicher Takte eine möglichst gewichtige Senkung erwünscht ist. S. oben S. 6.

Für schwankende Silben gilt folgende Regel: die Stellung, welche schwankende Silben neben anderen Silben haben,

entscheidet ihren rhythmischen Wert; d. h. eine schwankende Silbe wird durch eine vorhergehende Hebung gedrückt, durch eine vorhergehende Senkung gehoben; fürchtbar z. B. ist ein Trochäus, d. h. *bar* ist leicht; wúnder-*bár* ist ein Creticus (— ∪ —), d. h. *bar* ist schwer; ebenso: *Gléichnis* (— ∪) und *Fínsternis* (— ∪ —); *Fréundschaft* (— ∪) und *Léidenscháft* (— ∪ —) u. s. w.

12. Zusammengesetzte Wörter. Bei der ausserordentlichen Fähigkeit und Neigung der deutschen Sprache, Zusammensetzungen zu bilden, haben diese Bildungen auch für den Versbau Bedeutung. Ein zusammengesetztes Wort bezeichnet immer einen Begriff, der dem Begriffe des zweiten Wortes der Zusammensetzung untergeordnet ist. *Hausdach* z. B. bezeichnet eine bestimmte Art von Dächern, im Gegensatz zu *Kirchendach*, *Turmdach* u. s. w. Daher die Regel: In zusammengesetzten Wörtern ruht der Ton auf dem ersten Worte, z. B. *Türmuhr*, *Hausdach*, *Tiéfland* u. s. w. Hierher gehören auch die § 9, 1 und 2 erwähnten Zusammensetzungen mit Vorsilben und Partikeln, die noch als selbständige Wörter gefühlt werden. In Bezug auf diese Wörter ist Folgendes zu bemerken:

1. Jedes deutsche Stammwort ist schwer, also *Haus* ebenso wohl wie *Dach*; werden jedoch diese Wörter zusammengesetzt, so erhalten wir durchaus keine zwei Hebungen (— — Spondeus), da in jedem deutschen Wort nur auf einer Silbe der Ton ruht, diese daher die schwerere ist. Es ist schon bemerkt worden, dass dies im Deutschen die Stammsilbe, in der Regel die erste Silbe ist; also *Hausdach* z. B. ist zwar kein tadelloser, aber doch nur ein Trochäus (— ∪). Die zweite Silbe solcher Zusammensetzungen ist selbstverständlich schwankend; es gilt also von ihnen, was in § 11 von den schwankenden Silben gesagt ist, d. h. ihr rhythmischer Wert hängt von ihrer Stellung neben anderen Silben ab, so z. B. *Hausdach* = — ∪, *Häuserdách* = — ∪ —; *Lándhaus* = — ∪, *Váterháus* = — ∪ — u. s. w.

2. Zusammensetzungen, in denen das erste Wort nur eine rhetorische Verstärkung des im zweiten Worte enthaltenen Begriffes ist, haben den Ton auf dem zweiten Worte, z. B. *blutröt, schneeweiss, eiskält, todmüde, allnächtlich* u. s. w. Den Gegensatz dieser Komposita gegen die eigentlichen Zusammensetzungen zeigen am besten die Wörter *blutarm* und *steinreich*. Sind diese wirkliche Komposita, so lauten sie nach der obigen Regel: *blütarm stéinreich*, d. h. arm an Blut, reich an Steinen; ist das erstere Wort dagegen bloß rhetorische Verstärkung des zweiten, dann lauten sie: *blutärm, steinrêich*, d. h. sehr arm, sehr reich.

3. Manche Zusammensetzungen weichen von der in 1 aufgestellten Regel ab, so: *lobsingen, Jahrzéhend, Palmsonntag, Ostindien, Stralsünd* u. s. w.

4. Bei zusammengesetzten Partikeln hat in der Regel die zweite den Ton, so: *wohér, wohin, jahraüs, jahrein, hinauf, obschón* u. s. w.

5. In Zusammensetzungen zweier mehrsilbiger Substantive hat das erste Wort einen stärkeren Ton als das zweite, z. B. *Méeresgründe, Flámmenzèichen, Fréudenfèuer* u. s. w., was zu dipodischer Taktirung berechtigt. S. § 17. Schluss.

Sehr wichtig sind jene dreisilbigen Zusammensetzungen, welche auf der ersten Silbe den Accent, in der zweiten Silbe aber einen Wortstamm enthalten (die dritte Silbe ist in der Regel eine Endung, zuweilen ein wortbildendes Element), z. B. *ausbreite, eichwälder, seemöve, anfasse* u. s. w., die im deutschen Verse überhaupt nur schwer zu verwenden sind, da die rhythmische Betonung — — ◡ im Deutschen unmöglich, die deutschere Betonung — ◡ ◡ aber in diesem Falle unrhythmisch ist. Voss betont z. B. ganz undeutsch:

Organist, Schúlmeíster zugleich und ehrsamer Küster —
Einst Táufwässer gereicht und Sitte gelehrt und Erkenntnis —
(Der 70. Geburtstag.)

und nach ihm sehr oft Platen und andere antikisirende Dichter.

Besser, obwohl sehr kühn (— ◡ ◡) Schiller im streng accentuirenden Rhythmus (im *Taucher*):

Wohl manches *Fährzeug*, vom Strüdel gefasst —
 Und ein *Édelknecht*, sánft und keck —
 Mich packte des *Dóppelstroms* wütende Macht —
 Und *geheimnisvoll* über dem kühnen Schwimmer —

Über diese Wortbildungen und ihre falsche Anwendung in antiken Formen vgl. § 63 und S. 164; dagegen sind sie am Platze in Hinkversen § 24, 2.

ZWEITER ABSCHNITT.

Die Versbetonung.

1. Der Vers im Allgemeinen.

13. Der Vers. Der auch in der ungebundenen Sprache enthaltene Rhythmus wird im Verse geregelt, daher die poetische Sprache auch (an bestimmte rhythmische Gesetze) *gebundene* genannt wird. Dieses Gesetz besteht in dem geregelten Wechsel von schweren und leichten Silben, d. h. von Hebung (Arsis) und Senkung (Thesis); denn es gilt als allgemeine Regel: jede schwere Silbe ist hebungsfähig, jede leichte Silbe steht in der Senkung; die schwankende Silbe kann in die Hebung gelangen, wenn sie von benachbarten leichten Silben gehoben, sie steht in der Senkung, wenn sie von benachbarten schweren Silben gedrückt wird. So steht z. B. in den Versen

Ich sánɡ in vórgen Tágén —
Der Zweifel schlich in diése Brúst —

die schwankende Silbe «in» in der Senkung, denn sie ist von schweren Silben gedrückt; in den Versen

Mein Hérz strebt ín die Férne fórt —
Den Schwéizer ín den wilden Flúss —

dagegen steht dieselbe Silbe in der Hebung, da die vorhergehende und nachfolgende Silbe leicht ist; oder in demselben Verse dasselbe Wort (*dem*):

Dém Erzéuger jétzt dem gróssen (*Schiller*).

Es kánn nicht séin, kann nícht sein, kánn nicht séin —
(*Wallenstein*)

14. Hebung und Senkung. Da der Accent im Deutschen auf den bedeutungsvollen Stammsilben ruht, kommt die Kürze oder Dehnung des Vokals bei der Hebung gar nicht in Betracht. Abgesehen von Kürze und Länge können daher alle bedeutungsvollen, d. h. schweren Silben in der Hebung stehn. Eigentlich leichte Silben sind nicht hebungsfähig; oft werden sie jedoch — auch von den besten Dichtern — durch benachbarte leichte Silben gehoben, in die Hebung gestellt, was aber stets einen Missklang, eine Störung des schönen Rhythmus zur Folge hat; z. B.

Und ihrer Tränen weiblich^e Gewalt —
 Wändelt^e Kassándra stfle —
 Wéil der hérrlich^e Pelíde —
 Mích der Kámpf der Kónig^e — (*Schiller*).

O Wander^er hier ein —
 Hat der Heilig^e getragen — (*Just. Kerner*).

Eine solche Versbildung ist nicht zu billigen, da diese Silben viel zu leicht sind, als dass sie das Gewicht des Tones tragen könnten.

Doch ist auch hier eine verschiedene Wirkung möglich. So ist z. B. in den folgenden Versen:

1. Ihr naht euch wieder, schwankend^e Gestalten —
2. Der blinden Missverständniss^e Gewalt —
3. Soll bergen ich mein innerst^es Vermögen —
4. Das furchtbar^e Geschlecht der Nacht —

der Fehler nicht in allen vier Versen gleich anstössig, da die der betonten leichten Silbe unmittelbar vorangehende und unmittelbar folgende Silbe nicht in allen vier Fällen gleichwertig ist. Je unbedeutender diese, je wichtiger jene ist, desto besser (wohlklingender oder doch erträglicher) klingt der Vers. Daher ist 1 und 3 erträglich, 2 unschön, 4 ganz schlecht.

Unschön ist auch die Anhäufung einsilbiger Wörter,¹ da

¹ Die Häufung einsilbiger Wörter ist auch in der Prosa sehr unschön, z. B. Ich bin nicht mehr ich selbst und bins doch noch so gut, als wie ich's war (*Goethe*).

hiedurch der Rhythmus des Verses unklar oder doch zweifelhaft wird, z. B.

Gib dich mir núr so wié du bist,
Doch gib dich mir auch gánz und gár (*O. Redwitz*).

Durch die Stellung schwerer Silben in der Senkung und leichter Silben in der Hebung wird der Rhythmus des Verses ganz unerträglich; vgl. z. B. den folgenden mehr als holprigen Alexandriner von Rückert:

Kein réchter Ménsch ist, wér weint, wénn er will, und lácht.

15. Der Auftakt (Anakrusis). Beim Rhythmus der Musik ist man gewöhnt den Takt stets mit dem schweren Takteile beginnen zu lassen. Geht also in der Musik dem ersten Takte ein leichter Takteil voraus, so sondert man diesen als sogenannten «Auftakt» ab. Dieselbe Auffassungsweise kann man auch auf die rhythmische Reihe anwenden und im Deutschen dies um so mehr, da nach der Hauptregel der deutschen Betonung der höchste Ton eines Wortes, und mag dies noch so lang sein, stets auf die erste betonte Silbe fällt,¹ z. B. *öff*en, *öff*enbar, *Öff*enbarung, *Öff*enbarungen, *Öff*enbarungslehre u. s. w., und auch der Vers daher mit Recht von der ersten Hebung an gerechnet wird. Der der ersten Hebung vorangehende Teil des Verses ist also der *Auftakt*, z. B.

Der || Álte sprách zum Júngen —
Die ver || bórgenen Lóose der Zúkunft —

In der altdutschen Metrik spielt der Auftakt eine grosse Rolle, da der altdutsche Vers nur nach den Hebungen, d. h. nach den betonten Silben gezählt wurde und so der der ersten

¹ Dies ist ein charakteristisches Gesetz der deutschen im Gegensatze zu den antiken und den von diesen stammenden romanischen Sprachen. Schon im Griechischen und Lateinischen liegt der höchste Ton immer auf einer der *drei letzten* Silben des Wortes, in den beiden französischen Sprachen gar nur auf einer der *zwei letzten* Silben.

Hebung vorangehende Teil des Verses *stets* als Auftakt gilt. Im Neuhochdeutschen wurde diese ursprüngliche Bedeutung des Auftakts insofern modifizirt, als man gegenwärtig auch den der ersten Hebung vorangehenden regelmässigen Bestandteil des Verses mit zum Verse zählt und auch solchen Rhythmus mit einem besonderen Namen bezeichnet, der mit einer Senkung anhebt (z. B. jambischen Rhythmus). Es würde aber durchaus verkehrt sein, wenn man denken wollte, dass man bei dieser Auffassungsweise auch durch den Vortrag andeuten müsste, dass das als Jambus vereinte Silbenpaar als etwas zusammengehörendes sich bemerkbar machen solle. Dieses ist ganz und gar nicht der Fall, und man wird mit Recht und Fug sagen müssen: jambische Verse *sind* nichts anderes als trochäische Verse mit einem vorangehenden einsilbigen Auftakte.¹

Nach heutiger Auffassung versteht man unter Auftakt jenen Eingang des Verses, der in streng accentuirenden, d. h. nur nach Hebungen gemessenen Versen der ersten Hebung vorangeht und in der Regel eine, zuweilen auch zwei (ausnahmsweise selbst noch mehr) Silben umfassen, oft auch ganz fehlen kann (s. unten § 25); oder im Allgemeinen jene Silben, welche dem ersten Fuss einer regelrechten Versreihe vorangehen; z. B. ($3\frac{1}{2}$ Jamben): Wie || du áuf | dem É | sel | rit | test (*Heine*). In diesem letzteren Sinne ist der Auftakt meist eine unschöne, weil den geregelten Fluss des Rhythmus störende Unregelmässigkeit.

16. Die sogenannten Versfüsse. Der Vers besteht aus einer bestimmten Anzahl gleichförmiger Abschnitte; je einen solchen Abschnitt nennt man einen *Fuss* oder *Versfuss*, besser einen *Takt*.² Der echt deutsche Rhythmus (s. unten

¹ Rudolf Westphal, *Theorie der neuhochdeutschen Metrik*, 2. Aufl. 1877. S. 15.

² Die Bezeichnung «*Fuss*» stammt von den Griechen, welche bei dieser Benennung zunächst an den durch Gesang begleiteten Tanz dachten. Hier kam auf jeden Takt des gesungenen Liedes ein Niedertritt des Fusses auf die Erde: so viele Takte der Vers hatte, so viele Male wurde, während dem er gesungen wurde, vom Tänzer auf den Boden getreten. Der Ausdruck «*Takt*» stammt aus dem Lateinischen des Mittelalters und verdankt

§ 25) kennt keine Versfüsse, da er nur die Hebungen zählt und daher um die Gleichartigkeit rhythmischer Versabschnitte unbekümmert ist (wenn er auch das Streben nach möglichster Taktgleichheit nicht ganz vernachlässigt). Die unter dem Einflusse der antiken Verskunst entwickelte neuhochdeutsche Metrik hat aber auch die Einteilung und Charakteristik der Verse nach Versfüssen eingeführt. Da der Hauptton der deutschen Wörter in der Regel auf der erste Silbe ruht, so ist der Trochäus (— ◡) selbstverständlich der häufigste *Wortfuss* der deutschen Sprache. Neben diesem ist noch der Dactylus (— ◡ ◡) häufig und dem Wesen der deutschen Sprache entsprechend. Ein Fehlschluss wäre es aber, hier nach zu glauben, auch der häufigste *Versfuss* der Deutschen sei der Trochäus und die deutsche Sprache hätte trochäischen Rhythmus. Denn dies ist durchaus nicht der Fall,¹ wie man schon aus dem Rhythmus des dramatischen Verses, welcher der prosaischen Rede am nächsten steht, ersehen kann. Durch den Artikel, die zahlreichen Vorwörter und passiven Formen des Zeitwortes (*gebóten, verlassen* u. s. w.) erhält vielmehr die deutsche Sprache einen (nach antiker Auffassung) jambischen Rhythmus. Der Deutsche spricht nicht in

dem Taktiren (Takt schlagen) seinen Ursprung, denn die Grundbedeutung des Wortes ist «Schlag» und bezieht sich auf die mit der Hand oder dem Finger des Dirigenten ausgeführten Schläge, wodurch dieser dem Einhalten des Rhythmus von Seiten der Singenden zu Hilfe kam. Vgl. R. Westphal, a. a. O., S. 17, 18.

¹ Diese irrige Anschauung ist sehr alt. Schon Gottsched sagt in seiner *Deutschen Sprachkunst* S. 653: «Da es gewiss ist, dass unsere Sprache eine Menge trochäischer Wörter hat, so schicken sich diese viel besser in diese Versart, als in die jambische, wo man insgemein etwas hinzuflicken muss. Zudem sind die jambischen Verse bei uns so gemein, dass wir sie fast zu nichts Edlem mehr brauchen können.» Auch Minckwitz lehrt noch (§ 60): «Am zahlreichsten sind die trochäischen Wörter, daher mit Recht der trochäische Vers in unserer Sprache für den ursprünglichsten und angemessensten geachtet wird.» Diese Auffassung ist grundfalsch, auch sind die Trochäen tatsächlich erst am Anfange des XVII. Jahrhunderts durch Opitz eingeführt worden, haben aber nie die Verbreitung der Jamben erlangt.

trochäischen Wörtern, sondern in jambischen Sätzen.¹ Da nach § 15 alle der ersten Vershebung vorangehenden Silben als Auftakt zu fassen sind und die Stimme beim Vortrag tatsächlich erst bei der ersten Hebung einsetzt, so sind jambische Verse als «Trochäen mit einem Auftakte» zu fassen (s. § 21). Der Kürze wegen behält man jedoch die antike Benennung und die antiken Zeichen bei, aber stets mit der Bemerkung, dass im deutschen Verse von Länge und Kürze nicht die Rede sein könne, dass (—) stets das Zeichen für eine betonte, schwere, (◡) für eine leichte, unbetonte, (◃) für eine schwankende Silbe ist.

Allerdings sind hier die Unterschiede im Grunde noch wesentlicher, worauf Rud. Westphal (a. a. O. S. 16) mit Recht hinweist: «Trochäus heisst bei den Griechen die Verbindung einer langen und kurzen, und Jambus umgekehrt die Verbindung einer kurzen und langen Silbe; und dabei sagen die Griechen ausdrücklich, dass *die lange Silbe genau den doppelten Zeitumfang der kurzen Silbe hat*. Was wir in unserer deutschen Poesie trochäische und jambische Verse nennen, sind solche, *deren Hebungen und Senkungen gleich lang sind*, in den trochäischen und jambischen Versen der Griechen dagegen sollen die Hebungen noch einmal so lang wie die Senkungen sein; die Einzel-Takte sind demnach dreizeitige ungleiche und entsprechen den $\frac{3}{8}$ -Takten unserer Musik. Bedienen wir uns daher der Namen jambisch und trochäisch für unsere deutschen Verse, so müssen wir dabei eingedenk sein, dass wir hier dieselben *abweichend von dem rhythmischen Begriffe* gebrauchen, welchen die Griechen damit verbinden.»

Dasselbe gilt natürlich auch von anderen «Versfüßen» und noch mehr von der Nachahmung antiker Formen (Hexameter, Odenstrophen usw.) im Deutschen. Vgl. besonders unten § 64.

¹ Reinh. Becker, *Der Trochäus und die deutsche Sprache*, 1882, zeigt, dass im Mittelhochdeutschen trochäische Verse besonders seit dem Kreuzzuge von 1189 den Franzosen nachgebildet wurden. Vorher findet sich der Trochäus nur in geistlichen Gedichten unter dem Einfluss des latein. Kirchengesangs.

Die im Deutschen am häufigsten angewendeten Versfüsse sind also nach dem Obigen die folgenden:

1. Der *Trochäus* (— ∪), eine Hebung mit einer folgenden Senkung als Ganzes gefasst, z. B. *Väter, höffe, kám er.*

2. Der *Jambus* (∪ —), eine Hebung mit vorangehender Senkung als Ganzes gefasst, z. B. *Gedúld, vergiss, er sah.*

3. Der *Daktylus* (— ∪ ∪), eine Hebung mit zwei folgenden Senkungen als Ganzes gefasst, z. B. *liebliche, bétete, hinter dem, blütender.* — Ohne Schwierigkeiten sind noch möglich:

4. Der *Anapaestus* (∪ ∪ —), zwei Senkungen mit folgender Hebung als Ganzes gefasst, z. B. *Diamánt, er verlór.*

5. Der *Kretikus* (— ∪ —), eine Senkung zwischen zwei Hebungen, z. B. *Väterlánd, Liébesglút.* Im deutschen Verse verliert jedoch der Kretikus seine ursprüngliche Form und geht im trochäischen oder daktylischen Rhythmus auf.

Alle übrigen Versfüsse widersprechen dem Geiste und den Gesetzen des deutschen Rhythmus, da sie entweder mehrere lange Silben nebeneinander stellen, oder mehrere kurze Silben (d. h. einen Versabschnitt, einen Takt ohne Hebung) als ein Ganzes fassen.

1. Die Metrik der klassischen Sprachen unterscheidet folgende «Versfüsse»:

a) *Vier Zweisilbige*: Pyrrhichius (∪ ∪), Spondeus (— —), Jambus (∪ —) Trochäus (— ∪); von diesen kann der erstere im Deutschen nicht in Betracht kommen, da ein Versfuss (Takt) ohne Hebung im Deutschen keinen Sinn hat; der zweite ist nicht anwendbar, da demselben zwei unmittelbar auf einander folgende Hebungen entsprechen würden, was nur im Altdeutschen, wo der Wegfall der Senkungen möglich war (s. oben § 4), nachgeahmt werden konnte. Die Verfasser antiker Metren im Deutschen suchten die nötigen Spondeen auf zweierlei Weise zu gewinnen (s. besonders § 63); entweder dadurch, dass sie zusammengesetzte Wörter als Spondeen betrachteten, was deshalb nicht angeht, da hiedurch das im Deutschen ganz unberechtigte Quantitätsprinzip in den deutschen Rhythmus eingeführt wird (diese Wörter können nur als Trochäen gelten); — oder indem sie solche Zusammensetzungen gar auf zwei Füsse ver-

teilten, wodurch das grundlegende Accentprinzip der deutschen Sprache und des deutschen Verses verletzt wird; z. B.

Áls ringshér pechschwárz aufstiég graundróhende Stúrmnacht—
(*Hexameter, Voss*)

Ansichten, Rücksichtén, Absichten wären nicht
(*Alexandrinér, Rückert*).

b) *Dreisilbige*: Daktylus (— ∪ ∪), Anapästus (∪ ∪ —), Kretikus (— ∪ —), Amphibrachys (∪ — ∪). Der Kretikus ist im Deutschen schwer anwendbar, da er zur Häufung von Hebungen führt (— ∪ — — ∪ — — ∪ —) u. s. w.; der Anapästus und Amphibrachys dagegen können im Deutschen wohl nachgeahmt werden und sind auch oft versucht worden. Doch lassen diese Verse auch eine andere Deutung zu; z. B. der anapästische Vierfüßler ∪ ∪ † | ∪ ∪ † | ∪ ∪ † | ∪ ∪ †:

Und der Bó | den wie Sámmt | und der Hím | mel wie Glás |

ist nach deutscher Auffassung und dem Wesen des deutschen Rhythmus angemessen nichts anderes als ein daktylischer Vers mit zweisilbigem (in der Regel sogar, s. unten § 23, mit nur einsilbigem) Auftakt; also ∪ ∪ || † ∪ ∪ | † ∪ ∪ | ∪ ∪ † | ∪ ∪ †:

Und der || Bóden wie | Sámmt und der | Hímmel wie | Glás.

c) Die antike Metrik unterscheidet auch noch *vier-* und sogar *fünfsilbige* Versfüsse, welche jedoch blos Verdoppelungen und Kombinationen der zwei- und dreisilbigen Füße sind und für die deutsche Metrik gar keine Bedeutung haben.

2. Was die Griechen der späteren Zeit *Fuss* (ποῖς) nannten, hiess ursprünglich *Meter* (μέτρον), mit welchem Namen übrigens die Griechen auch den Vers selbst (lateinisch *versus*) bezeichneten. Bei den jambischen und trochäischen Versen fassten die Griechen je zwei Füße (eine *Dipodie*) als ein Meter zusammen, während im daktylischen (und oft auch im anapästischen) Rhythmus je ein Fuss als ein Meter galt, daher der jambische oder trochäische *Dimeter* (Vierfüßler), *Trimeter* (Sechsfüßler), *Tetrameter* (Achtfüßler) stets Doppelfüße umfassen, während beim daktylischen Rhythmus der *Hexameter* den sechs-, der *Pentameter* den fünffüssigen Vers bezeichnen.

3. Der griechischen Metrik sind auch die auf die Vollständigkeit des letzten Versfusses bezüglichen Bezeichnungen entlehnt. Die alten Metriker unterscheiden nämlich vier Arten von Metren, und zwar:

1. *Akatalektische*, d. h. Metra, die nicht mitten im Fusse aufhören, d. h. vollständig sind, z. B. — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ :
Artemis, | wälderbe | suchende, | schreitende (*Platen*).

2. *Katalektische*, d. h. Metra, deren letzter Fuss unvollständig ist, z. B. — ∪ | — ∪ | — ∪ | — : Ist mein | Land und | seine | Macht (*Kerner*).

3. *Brachykatalektische*, d. h. dipodisch (je zwei Füße zusammenfassend) gemessene Metra, in denen am Schluss statt einer ganzen Dipodie nur ein einfacher Fuss steht, z. B. ∪ — ∪ — | ∪ — ∪ — ||
∪ — ∪ — | ∪ — : Hoch auf dem al | ten Turme steht || des Helden
ed | ler Geist (*Goethe*).

Hyperkatalektische, d. h. dipodisch gemessene Metra, die zur letzten Dipodie noch eine Silbe hinzugenommen haben, z. B. ∪ — ∪ — | ∪ — ∪ — || ∪ — ∪ — | ∪ — ∪ — | ∪ : Der du mit Tau | und
Sonnenschein || Ernährst die Li | lien auf dem Fel | de.

Alle diese, der antiken Metrik entnommenen Bezeichnungen und Unterscheidungen sind für die deutsche Verskunst ohne wesentliche Bedeutung und kommen höchstens bei der Nachbildung antiker Formen in Betracht.

Die Messung nach Versfüßen heisst *monopodisch*; zwei Versfüße als ein Ganzes gefasst, gibt eine *Dipodie*; z. B.

Álles | rénnet | réttet | flüchtet (monopodisch) —
und: Álles rennet | réttet flüchtet (dipodisch).

Ách wie | láng ist's | dáss ich | wálle | súchend | dúrch
der | Érde Flúr —
und: Ách wie lang ist's | dáss ich walle | súchend durch
der | Érde Flur.

Dipodisch gemessen können nur Verse werden, welche eine gerade Zahl von Takten enthalten, also zwei-, vier-, sechsfüßige, und welche von ihrem Dichter dipodisch geschaffen sind, was meist bei vierfüßigen Versen der Fall ist. Bei den Griechen war die dipodische Messung vor-

herrschend (s. oben S. 31). Für den Rhythmus des deutschen Verses hat es keine wesentliche Bedeutung, ob er monopodisch oder dipodisch gelesen wird.

17. Hiatus und Elision. Für den antiken Vers bestehen zahlreiche feine Bestimmungen, welche die Vermeidung des Hiatus, d. h. des Zusammentreffens zweier Vokale bezwecken. Im Deutschen ist der Hiatus das Zusammenstossen eines kurzen (oder geschwächten, schwachen) *e* mit einem vokalischen Anlaut.¹ Diesen Hiatus hat schon die mittelhochdeutsche, noch strenger die neuhochdeutsche Dichtung gemieden. Theoretisch wurde die Regel zuerst von Ernst Schwabe von der Heyde in seiner verlorenen Poetik (1616) gelehrt; die erste erhaltene Fassung derselben, eben auf Schwabe fussend, stammt von Martin Opitz (*Deutsche Poeterei*, 1624, Neudruck S. 36): «Das *e*, wann es vor einem andern selblautenden Buchstaben zum Ende des Wortes vorhergeheth, es sei in wasserlei Versen es wolle, wird nicht geschrieben und ausgesprochen, sondern an seine Statt ein solches Zeichen ' dafür gesetzt... Hiervon werden ausgeschlossen, wie auch Ernst Schwabe in seinem Büchlein erinnert, die eigenen Namen, als Helene, Euphrosine, darnach alle einsilbigen Wörter, als Schnee, See, wie, die etc. Zum Ende der Reime, wenn ein Vokal den folgenden Vers anhebet, kann man das *e* stehen lassen oder wegtun.» Und diese Regel bleibt in Geltung bis auf den heutigen Tag.² Die Dichter suchen auch heute den Hiatus zu vermeiden, da er einen Misston verursacht. Besonders stört der Hiatus den Wohlklang des Verses, wenn er durch das Zusammentreffen zweier *e* entsteht, deren eines ein Wort schliesst, und das andere das folgende Wort beginnt, z. B.

Hohe Ehre folgt dem Sieger —
Düfte entführen — (*Rückert.*)

¹ Auch die strengsten mittelhochdeutschen Dichter vermieden blos diese Art des Hiatus.

² W. Scherer, *Über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik* (Kleine Schriften, 1893. II).

Dieses übelklingende Zusammentreffen vermeidet sogar die bessere Prosa,¹ wie vielmehr die Poesie, die den Wohlklang der Sprache auf alle Weise zu heben sucht. Wesentlich gemildert wird der Hiatus, wenn zwischen die beiden Vokale eine Interpunktion oder ein Verseinschnitt fällt, so z. B. in Goethes *Tasso*: «Das Göttlichste | erfuhr' ich nur in dir», oder in *Iphigenie*: «Das Innerste | in seinen Tiefen wendet.» Das einfachste Mittel den Hiatus zu vermeiden, ist die Elision. Schon dieser Ursprung der Elision rechtfertigt das Gesetz, dass sie eigentlich bloß vor Vokalen berechtigt ist (gegen die Elision vor Konsonanten eifert schon Opitz, S. 38), da sonst leicht Konsonantenanhäufung entsteht, die nicht minder misstönend ist, als der Hiatus.

Die Elision (in der Regel durch einen Apostroph bezeichnet) hat jedoch weiter um sich gegriffen. Sie ist gestattet:

1. Beim **e** im Präsens und Imperativ, z. B.

Inbrünstige, fromme Gebete
Dir, Kypria, send' ich empor (*Platen*).

2. Beim **e** und **i** in der Mitte der Adjective und Participien, z. B.

Unter allen ird'schen Loosen.
Hoher Vater, preis' ich deins (*Schiller*).

Wundervoll ist Bacchus' Gabe,
Balsam fürs zerriss'ne Herz (*Schiller*).

Doch ist besonders bei der Elision des **i** auf Wohlklang zu achten. Elisionen wie *holpr'ge Verse* oder *fürstl'che Huld* sind gewiss unstatthaft und durch keine dichterische Freiheit zu rechtfertigen.

¹ Joh. Schmidt, *Der Hiatus in der deutschen Prosa*, Zeitschrift für die östr. Gymnasien, 1886, S. 584.

3. Beim **e** des Genitivs und Dativs (welche Freiheit sich auch schon die prosaische Rede angeeignet hat), z. B.

Doch warn' ich dich, dem Glück' zu trauen (*Schiller*).

Schnellen Blick's erkennt sie ihn (*Schiller*).

4. Beim **e** des Imperfectums, jedoch nur, wenn ein Vokal folgt, z. B.

Von dem hergeführten Volke
Bracht' er Wen'ge nur zurück (*Schiller*).

Wird diese Elision vor einem Konsonanten vorgenommen, so leidet der Wohlklang unter der hiedurch erfolgenden Konsonantenanhäufung, z. B.

Sollt' sagen, welch' ein Tier das wär' (*Kopisch*) —
oder noch unschöner:

Die stritten widern Feind (*Rückert*).

Im Allgemeinen zu missbilligen ist die Elision des **e** im Imperfekt, wie schon Opitz lehrte, wenn dadurch eine mit dem Präsens identische Form entsteht, z. B.

So wandert' er am leichten Stabe
Aus Rhegium, des Gottes voll (*Schiller*).

Hier zeigt nur der Apostroph das Imperfektum an, was beim Vortrag (und Verse sind für das Ohr, nicht für das Auge bestimmt) ganz wegfällt. Lehrreich diesbezüglich ist folgende Strophe Lenaus:

Was mich erfreut auf meinen Wegen,
Das träumt' ich nun im Schläfe nach,
Und träumend hört' ich, wie der Regen
Sanft niederträufelt' auf das Dach, —

wo die ersten beiden verkürzten Imperfakta tadellos, dagegen das dritte nicht anstandlos ist.

Je mehr tonlose **e** die deutsche Sprache hat, um so weniger lässt sich der Hiatus stets vermeiden. Auch ist er weniger störend, wenn verschiedene Vokale zusammentreffen, z. B.

Der Nomade lässt die Triften
Wüste liegen, wo er strich (*Schiller*).

Dagegen sollte das Zusammentreffen gleicher Vokale stets vermieden werden, da es für das Ohr unerträglich ist (diese Regel stellte zuerst Sigmund von Birken auf: *Deutsche Rede-, Bind- und Dichtkunst*, 1578, S. 55), z. B.

und so oft in erneuemdem Umschwung
In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt (*Platen*) —
So oft er wo ein Münster fand (*Uhland*) —

oder dreimal in zwei Versen in Goethes *Tasso* (V, 2):

Je eher du zu uns zurücke kehrst,
Je schöner wirst du uns willkommen sein.

Ganz unmöglich ist die Elision des **e** beim Adjektivum auch vor einem folgenden **e**; man soll nicht sagen: «Süsse Empfindungen», da dieser Hiatus sehr übel klingt, unmöglich ist aber die Elision: «Süss' Empfindungen», oder, doppelt unschön: «Sein' einz'ge Lust das Spielen» (*Freiligrath*).

Das XVI. Jahrhundert, besonders auch Hans Sachs, gestattete sich noch die unglaublichsten Elisionen, z. B. *greift ers* (er sie) *an, znacht* (zu nacht), *dRömer* (die Römer), *in dleng* (in die Länge) usw. Am Beginn des XVII. Jahrhunderts hat dann Opitz auch diese Freiheiten geregelt. Bodmer spricht sich 1749 gegen die ängstliche Vermeidung des Hiatus aus, meidet ihn aber in seinen Dichtungen mit grosser Aufmerksamkeit. In Bürgers «Lenore» (256 Verse) findet sich kein Beispiel, in Lessings «Nathan» stehen sechs Fälle, deren fünf durch sehr starke Interpunktion gemildert sind. Schiller gestattete sich den Hiatus schrankenlos, dagegen achtete Goethe auf ihn. In der «Natürlichen Tochter» findet sich kein Beispiel, im «Tasso» und in der «Iphigenie» nur drei, alle durch starke Interpunktion oder den Verseinschnitt gemildert, im zweiten Teil des «Faust» zehn Fälle, von denen sechs wesentlich gemildert sind. Den Hiatus von Vers zu Vers dagegen gestattet sich Goethe unbedenklich,)

so in der «Iphigenie» in 47, im «Tasso» in 63 Fällen. (Auch in der Bearbeitung von Schillers «Phaedra» nahm Goethe Veränderungen vor, die zum Teil bestimmt waren, den Hiatus zu tilgen). — Unschöne Elisionen: Ruft er den *Bau'r* von weitem an (*Schiller*, Pegasus) — Ein Dritter bringt das Pferd, gesattelt, *gerüst't* (*Schwab*, Joh. Kant); — dagegen volkstümlich: 's ist ein verschwiegen Plätzchen (*Dahn*), — Und der wilde Knabe brach 's Röslein auf der Heiden (*Goethe*).

18. Diaeresis und Cäsur. Der Vers soll durch das Ohr als ein Ganzes aufgefasst, seine rhythmische Gliederung unwillkürlich, ohne Zählen und Nachdenken, begriffen werden. Das Ohr kann dies nur bis zu einer gewissen Grenze leisten; die Verse werden daher nicht unendlich lang sein dürfen. Die grösste angemessene Länge eines einheitlichen Verses ist die von vier bis fünf Versfüssen,¹ z. B.

Schweigend | in der | Abend | dämmerung | Schleier
Ruht die | Flur, das | Lied der | Haine | stirbt. (*Mathisson.*)

Oder:

Lebt wohl | ihr Ber | ge, ihr | gelieb | ten Trif | ten,
Ihr trau | lich stil | len Tä | ler, leb | et wohl | (*Schiller.*)

Wo der Vers über dies Maass hinausgeht, unterliegt er dem Gesetze der *Diaeresis* (des Versabschnittes), demzufolge der grössere, als ein Ganzes schon schwer oder nicht mehr fassbare Vers in zwei kleinere, dem Ohre leicht verständliche Abschnitte (*Halbverse*) zerfällt, z. B. schon der fünfeinhalb und sechsfüssige Jambus und Trochäus:

Die Waffen ruhn, || des Krieges Stürme schweigen. (*Schiller.*)

Ein indischer Brahman, || geboren auf der Flur,
Der nichts gelesen als || den Veda der Natur. (*Rückert.*)

Lass dich nicht verführen || von der Rose Düften,
Die am vollsten wuchert, || wuchert auf den Gräften. (*Platen.*)

¹ Die längsten deutschen Verse finden sich in den Sonetten von Andreas Gryphius: achtfüssige Daktylen, also Verse von 24 Silben.)

Das Gegenteil der Diaerese, die mit dem Ende des Taktes zusammenfällt, ist die *Cäsur* (der Verseinschnitt). Versfüsse und Wortfüsse decken sich nämlich sehr selten; oft wird ein Versfuss durch das Ende des einen und den Anfang des folgenden Wortes gebildet, z. B. durchgehends im folgenden Vers:

Und jam | mernd hör | ens al | le Gäs | te. (*Schiller.*)

Jeden solchen Einschnitt des Versfusses in den Wortfuss nennt man Cäsur. Durch häufige Cäsuren, d. h. durch häufige Verschlingungen der Vers- und Wortfüsse, erhält der Vers rhythmische Kraft, Wohlklang und reiche Beweglichkeit, während das häufige Zusammenfallen beider unschöne Eintönigkeit bewirkt, z. B.

Deine | Blumen | kehren | wieder |
Deine | Tochter | kehret | nicht. (*Schiller.*)

Diese | Hände, | diese | Glieder, |
Dieses | Lächeln, | dieser Mund | (*Platen.*)

Wirbelt | eine | gelbe | Säule | Sandes | hinter | ihnen | her.
(*Freiligrath.*)

Diese Cäsuren sind ein Erfordernis rhythmischen Wohlklangs, bleiben aber übrigens unberücksichtigt. Wichtig ist die Cäsur nur in einigen fremden Formen, wo sie an gewissen Stellen des Verses gefordert wird (s. § 21, 5. § 59 und 62) und die steigende oder fallende Bewegung des Rhythmus in ihr Gegenteil verkehrt, was eine wohlklingende rhythmische Bewegung zur Folge hat. So ist der Hexameter bis zur Cäsur fallend, von der Cäsur an steigend; beim Trimeter findet die umgekehrte Bewegung statt.

2. Die einzelnen Verszeilen.

19. Allgemeines. Da der Rhythmus in dem regelmässigen Wechsel betonter und unbetonter Silben besteht, so liegt schon in der Verschiedenheit dieses Wechsels, d. h. in dem verschiedenen Versrhythmus ein bestimmter Ausdruck. Jedes

Versmaas hat eine verschiedene rhythmische Bewegung und daher einen verschiedenen Charakter, demzufolge sich dieses Versmaass mehr zum Ausdrucke der Freude, jenes mehr zum Ausdrucke des Schmerzes eignet. Je mehr unbetonte Silben im Verse sind, desto flüchtiger, eilender, heiterer wird sein Charakter sein. Aber auch die Zahl der Versfüsse, d. h. die Länge des Verses kommt in Betracht: je kürzer der Vers, um so tänzelnder, je länger, um so ernster, feierlicher, schwungvoller sein Ton.

Dies gilt jedoch blos im Allgemeinen. Im Wesentlichen gibt doch erst der Inhalt, der Gedanke und das Gefühl, nicht schon das Versmaass dem Verse seine Färbung, seinen Ton, seinen Charakter. Dies wird am besten ein Beispiel erläutern. In Schillers «Lied von der Glocke» heisst es:

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang.
Ernst begleiten ihre Trauerschläge
Einen Wanderer auf dem letzten Wege.

Hier erscheinen die Trochäen ernst, schwer und feierlich. In demselben Gedicht heisst es:

Kochend wie aus Ofens Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfosten stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,
Tiere wimmern
Unter Trümmern;
Alles rennet, rettet, flüchtet usw.

Hier haben dieselben Trochäen einen stürmischen, sich überstürzenden Charakter. Und Goethe singt:

Fand mein Holdehen
Nicht daheim,
Muss das Goldchen
Draussen sein,
Grünt und blühet
Schön der Mai,
Liebchen ziehet
Froh und frei.

Hier ist dasselbe trochäische Versmaass leicht, heiter, spielend und tändelnd.

Die obigen Bemerkungen erleiden daher durch die im Versmaasse ausgedrückten Gedanken und Gefühle eine wesentliche Einschränkung.

Der Vers soll möglichst ein Ganzes sein, d. h. mit dem Schluss des Verses soll auch ein Gedanke oder ein Bild oder doch ein Teil desselben seinen Abschluss finden. Geht der Satz aus einem Verse in den anderen hinüber, so heisst diese Versbrechung *Enjambement*¹, wobei die Verse noch durch die Satzbildung in der Regel absichtlich zerstückelt werden. Vgl. in Lessings «Nathan»:

Vor grauen Jahren lebt' ein Mann im Osten,
 Der einen Ring von unschätzbarem Wert
 Aus lieber Hand besass. || Der Stein war ein
 Opal, || der hundert schöne Farben spielte,
 Und hatte die geheime Kraft, || vor Gott
 Und Menschen angenehm zu machen, || wer
 In dieser Zuversicht ihn trug. || Was wunder,

usw., unstreitig in dem Streben, den versifizirten Vortrag der Rede des Umgangs nahe zu bringen.

20. Trochäische Versmaasse.² Der trochäische Vers wird von zwei bis zu acht Füßen gebraucht. Da es sich im Deutschen bloß um die Hebungen handelt, so kann in trochäischen Versen der Trochäus auch mit dem Daktylus wechseln; nur der Auftakt vor der ersten Silbe ist nicht zu billigen, da hierdurch der Charakter des Verses zerstört wird. Nach der

¹ Max Borheck, *Über Strophen- und Vers-Enjambement*, 1888 (im Mittelhochdeutschen).

² Selbstverständlich sind in diesem, wie in den folgenden Abschnitten über die jambischen und sonstigen Versmaasse, nicht *alle*, sondern nur die verbreitetsten oder literarhistorisch wichtigsten Arten und Formen von Verszeilen erwähnt und besprochen. Eine vollständige Zusammenstellung aller möglichen oder selbst nur aller gebrauchten Verszeilen und ihrer Kombinationen ist nicht möglich, aber auch nicht nötig. Die Sprache ist auch in dieser Beziehung grenzenlos reich.

Zahl der Hebungen oder Versfüsse gibt es zwei- bis achtfüssige Trochäen: ¹

1. Zweifüssige Trochäen, oder die trochäische Dipodie (⊥ ∪ ⊥ ∪), z. B.

Schöne Bilder
Meiner frühen
Wandertage
Ihr umgäkelt
Nóch im Tráume
Diese Schéitel
Wúnderlúeblich. (*Platen.*)

Dieser Vers wechselt oft mit 1½ Trochäen (⊥ ∪ ⊥), d. h. weibliche Reime mit männlichen; z. B.

Wó sich gátten
Jéne Schátten
Úber Mátten
Úm den Qúell,
Reích an lósen
Hágerósen,
Kómmt zu kósen,
Brúder, schnéll. (*Platen.*)

Der zweifüssige Trochäus wird selten allein, wohl aber häufig in Verbindung mit anderen trochäischen Versen gebraucht; z. B. in Goethes «Zauberlehrling» (Walle, walle | Manche Strecke, | Dass zum Zwecke, | Wasser fiesse).

2. Dreifüssige Trochäen (⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪), meist mit 2½ füssi-

¹ Der einfüssige Trochäus kommt nur in Verbindung mit längeren Versen vor; z. B. in einem Liede von Hoffmann von Fallersleben:

Lasst mich ruhen, lasst mich träumen,
Wo die Abendwinde
Linde
Säuseln in den Blütenbäumen,
Wo der Nachtigallen
Lieder
Wieder
In der Zweige Dämmung schallen.

gen (⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥), d. h. klingend und stumpf gereimt, gemischt, z. B.

Férn von Góttés Hérzen
Íhrem Heímatlánd
Íst die Séele éinsam
An die Wélt gebánn. (*M. Hartmann.*)

Blos 2¹/₂ füssige Trochäen sind selten, z. B.

Sónnenúntergáng
Schwärze Wólken ziehn,
Wie so trúb und báng
Alle Wínde flíehn! (*Lenau.*)

3. Vierfüssige Trochäen (⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥), reimlos und gereimt, z. B.

Hóher Aéther, hóher Aéther,
Géstern sónnig, héut mit sánften
Schátten méine Schláfe kühlend,
Ó wie préis' ich déine Wúnder! (*Em. Geibel.*)

Oder:
Hát der álte Héxenmeister
Sích doch éinmal wégbegeben!
Und nun sóllen seíne Geíster
Aúch nach méinem Wíllen lében. (*Goethe.*)

Oder dipodisch skandirt; «Hát der alte | Héxenmeister |
Sích doch endlich | wégbegeben usw. Dieser Vers wird
meist vermisch mit 3¹/₂ und mit 2¹/₂ Trochäen gebraucht, z. B.

Aús dem Púrpurschóoss der Róse
Hébt sich éine schlánke Fráú,
Íhre Lócken fláttern lóse,
Pérlen blítzen drín wieTáu. (*Freiligrath.*)—Oder:
Stúrm mit seínen Dónnerschlägen
Kánn mir nícht wie dú
Só das tiefste Hérz bewégen,
Tiefe Méeresrúh! (*Lenau.*)

Der vierfüssige Trochäus eignet sich meist zu Gedichten ernstem, schwermütigen Charakters und zählt in Deutschland zu den beliebtesten und am häufigsten verwendeten Versformen. Schon Martin Opitz hat eines seiner gelungensten und populärsten Gedichte:

[Ich empfinde fast ein Grauen, | Dass ich, Plato, für und für |
Bin gegessen über dir; | Es ist Zeit hinauszuschauen | usw.]

in vierfüssigen Trochäen geschrieben. In der Mitte des XVIII. Jahrhunderts erlangte dies Versmaass besonders durch die sogenannten Anacreontiker (Gleim und seinen Kreis), die es gerne anwandten, grosse Beliebtheit. Auch die historisch bedeutende Übersetzung des Anakreon von Joh. Peter Uz und Joh. Nik. Götz (1746) ist (nach dem Vorbilde Gottscheds, der schon in den 30-er Jahren des XVIII. Jahrhunderts Proben einer Anakreon-Übersetzung in dieser Form veröffentlicht hatte) in diesem Versmaass durchgeführt. Vgl. auch § 21, 2.

Der vierfüssige Trochäus (gemischt mit $3\frac{1}{2}$ Füssen) ist der Vers des spanischen Dramas und der spanischen Romanze. Er eignet sich sehr zu Antithesen und Gegensätzen, zu Sentenzen und Bildern, und zeigt auch diesen Charakter vor Allem in den Dramen Calderons († 1681), des bedeutendsten spanischen Dramatikers. Diese Eigenschaften sind aber durchaus keine Vorzüge des dramatischen Stils, der sich von der Sprechweise des gewöhnlichen Lebens möglichst wenig entfernen soll (s. § 21, 4); die Verwendung dieses Versmaasses fürs deutsche Drama ist deshalb auch kaum zu billigen. Dennoch wurde der vierfüssige Trochäus von mehreren Nachahmern des spanischen Dramas auch in deutschen dramatischen Dichtungen angewendet; so besonders von Grillparzer in der «Ahnfrau», von Müllner in der «Schuld», von Houwald im «Leuchtturm» usw. Das Beispiel dieser Dichter hat aber weder ungetheilten Beifall, noch neuerdings viel Nachfolge gefunden. Der vierfüssige Trochäus ist im deutschen Drama gespreizt, unnatürlich, unwahr.

Viel besser eignet sich dieser Vers für die kurze epische Erzählung, er ist daher auch der Vers der spanischen Romanze, den zuerst Herder in den Cidromanzen, und zwar meist ohne wirkliche strophische Gliederung, ohne Assonanz oder Reim, angewendet hat. Ihm folgte A. W. Schlegel in seiner Übersetzung

Calderons (1802), der jedoch die Form des spanischen Originals genau wiedergab:

Tränen rannen, stille Tränen
Rannen auf des Greises Wangen,
Der, an seiner Tafel sitzend,
Alles um sich her vergass,

Denkend an die Schmach des Hauses,
Denkend an des Sohnes Jugend,
Denkend an des Sohns Gefahren
Und an seines Feindes Macht. (Herders «Cid».)

Heines «Atta Troll» ist in Strophen von vier Versen geschrieben, aber oft ohne strophischen Abschluss. Bei Platen («Die Gründung Karthagos») fehlt die strophische Gliederung, doch sind die geraden Verse durch Assonanz gebunden.

Strophen von vier Versen in vierfüssigen Trochäen heissen auch *Redondillas* («kleine Rundreime»): meist wechseln klingend und stumpf ausgehende Verse, die durch den Reim (abba) gebunden sind. Später nannte man auch alle vierfüssige Trochäen «Redondillas».

4. Fünffüssige Trochäen (⊥ ⊂ ⊂ ⊂ ⊂ ⊂ ⊂ ⊂ ⊂), reimlos und gereimt, z. B.

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst der Erde taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben. (Platen.)

Dieser Vers bildet mit $4\frac{1}{2}$ Trochäen ein schwerklingendes, besonders zum Ausdruck elegischer Stimmungen geeignetes Versmaass, z. B.

Edler Freund, wo öffnet sich dem Frieden,
Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?
Das Jahrhundert ist in Sturm geschieden
Und das neue öffnet sich mit Mord! (Schiller.)

Der fünffüssige Trochäus wird jedoch, wenn auch mit

gewissen Freiheiten (d. h. mit eingestreuten Daktylen), auch zu erzählenden Gedichten verwendet; z. B.

Durch die Fluten bahnte, durch die dunkeln,
Sich das Schiff die feuchte Strasse leicht;
Stürme ruhn und alle Sterne funkeln,
Als den Wendepunkt die Nacht erreicht.

Platen (Colombo's Geist).

Oder: Mächtig zürnt der Himmel im Gewitter,
Schmettert manche Rieseneich' in Splitter,
Übertönt des Niagara Stimme,
Und mit seiner Blitze Flammenruten
Peitscht er schneller die beschäumten Fluten,
Dass sie stürzen mit empörtem Grimme.

Lenau (die drei Indianer).

Der reimlose fünffüssige Trochäus (ohne strophische Gliederung) ist der Vers der serbischen Volkslieder, mit einem Einschnitt nach dem zweiten Fuss (in der Übersetzung von Talvj sehr frei behandelt), und eignet sich trefflich zu dem schwermütigen Charakter dieser an poetischen Schönheiten reichen Dichtungen. In Deutschland hat diesen Vers zuerst Herder in Nachbildungen slavischer Volkslieder angewendet; neuere Dichter haben auch originale erzählende Dichtungen in diese Form gekleidet, so z. B. August Kopisch seine bekannte Erzählung «Psaumis und Puras». In derselben Weise hat auch Platen seine grosse erzählende Dichtung «Die Abbassiden» in fünffüssigen reimlosen Trochäen geschrieben. Doch ist dieser Vers für Dichtungen von grösserer Ausdehnung etwas zu abwechslungslos, zu eintönig; z. B.

Tausend Zelte waren aufgeschlagen
Durchs Gefilde vor den Toren Bagdads,
Um das Fest des neuen Jahrs zu feiern;
Auf dem Throne sass der greise Harun
Als Kalif mit allen Würdenzeichen,
Rings im Zirkel seiner Kronbeamten;
Doch zunächst die drei geliebten Söhne,
Prinz Amin und neben Assur Assad.

Eingang der «Abbassiden».

Den Vers führte Herder in den Volksliedern ein; ihm folgte Goethe im «Klaggesang der edlen Frauen des Asan Aga». Neuestens ist Hamerlings «Amor und Psyche» in dieser Form gedichtet.

5. Sechsfüssige Trochäen (der trochäische Trimeter (⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏)) sind ebenso selten, wie siebenfüßige (⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏). Die Ursache liegt wohl darin, dass diese Verse ohne Diaeresis nicht wohlklingend, zur Diaeresis aber zu kurz sind.

Häufiger sind die $6\frac{1}{2}$ ($4+2\frac{1}{2}$) füssigen, z. B.

Wie die Lilie sei dein Busen | offen ohne Groll;
Aber wie die keusche Rose | sei er tief und voll! (*Platen.*)

Siebenfüßige ($4+3$):

Geist der Liebe, Wéltenséele, | Váteróhr, das kéine
Stímme überhóret der dich | lobenden Gemeine. (*Rückert.*)

6. Achtfüssige Trochäen (der trochäische Tetrameter). Dieser Vers entsteht durch das Zusammenstellen zweier vierfüßigen Trochäen; er zerfällt daher durch eine Diaeresis in zwei ganz gleiche Hálften ($4+4$):

⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ || ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏, z. B.

Bis zu mir aus weiter Férne | hör ich süsse Wórtel flüstern,
Glättend jéne Fálten álle, | wélche méine Stirn verdüstern.
(*Platen.*)

Ist der holde Lenz erschienen? | Hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen | Und des Eises Decke springt.
(*Schiller.*)

Die Form stammt aus dem Griechischen, wo der trochäische Tetrameter dipodisch gebaut ist und seine Längen in Kürzen aufgelöst werden können: ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ | ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ || ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ | ⏏ ⏏ ⏏. So hat ihn A. W. Schlegel (im «Ion»), Goethe (in den Helena-Szenen des «Faust»), Platen (in seinen aristophanischen Komödien) und Rückert (in Ghaselen) angewendet.

Weit häufiger ist der $7\frac{1}{2}$ füssige Trochäus, z. B.

Hei, der Winter ist geschlagen | und mit seinem Fesselband,
Seinem Fróste, seinen Nächten | flieht er fort nun aus dem Land!
Frei und fröhlich zieht statt seiner | rasch der junge Sieger ein
Mit Gesáng und grünen Kránzen, | Blütenschérs und Són-
nenschéin. (*Anast. Grün.*)

Vollständige, klingend schliessende trochäische Achtfüssler erklärte Buchner, der Zeitgenosse und Freund von Martin Opitz, für «ein Ebenteuer und Missgeburt», und doch wurden sie im XVII. und XVIII. Jahrhundert sehr beliebt; Gottsched empfahl sie (*Deutsche Sprachkunst* S. 653) wegen der Länge der Zeilen und der Seltenheit der Reime an Stelle der abgedroschenen Alexandriner. Grossartig und glänzend wurde diese Versart im XIX. Jahrhundert ausgebildet und zwar sowohl in erzählenden (Freiligraths «Löwenritt», Platens «Grab im Busento»), als auch in lyrischen Dichtungen (Wilh. Müllers «Griechenlieder», Anast. Grüns «Spaziergänge eines Wiener Poeten», Rückerts «Ghaselen»). Die schönsten achtfüssigen Trochäen schrieb wohl Platen in den Parabasen seiner beiden aristophanischen Lustspiele.

Längere (als achtfüssige) trochäische Verse werden nicht gebildet, da sie das Ohr nicht mehr als ein Ganzes auffassen könnte. Chamisso versuchte («An Caroline») griechische *päonische* (∪ ∪ – ∪) Verse nachzubilden; es wurden jedoch achtfüssige Trochäen, denn von drei unbetonten Silben zwischen zwei Hebungen erhält die mittlere Senkung unwillkürlich den Ton. Er las: *Caroline, Caroline, die du löhntest hold dem Dichter*; tatsächlich lautet der Vers: *Cároline, Cároline, die du löhntest hólđ dem Dichter*. (Vgl. S. 51 die Bemerkung über den jonischen Dimeter.)

21. Jambische Versmaasse. Der Jambus ist, wie bemerkt (s. § 16), der der deutschen Sprache angemessenste Vers. Er ist aber auch deshalb schöner als der Trochäus, weil wenige selbständige Wörter einen Jambus bilden (wie z. B. Gebét, erlág usw.), daher im jambischen Maasse Wort- und Versfüsse weit seltener zusammentreffen, als im trochäischen. Dass jedoch dies Zusammentreffen unschön ist, s. § 18.

Der Jambus ist daher auch der im Deutschen am häufigsten, in allen möglichen Verschlingungen und Verbindungen gebrauchte Vers. Da die erste Kürze (vor der ersten Hebung) bloß als Auftakt zu betrachten ist und der Leser, der mit dem vollen Ton stets erst bei der ersten Hebung einsetzt,

über sie leicht und flüchtig hinwegelt, deshalb kann an dieser Stelle oft auch eine schwere Silbe stehen, z. B.

Längst sind die Blüten und die Vögel fort — (*Lenau.*)
Schwebt eine Rós' als Flámme mit Frohlócken — (*Geibel.*)
Sanft stirbt es éinzig sích in dér Natúr (*Herwegh*) usw.
 oder der Auftakt fehlt zuweilen ganz, z. B.

Er träúmt von éiner Pálme,
 Die férn im Mórgeñláñd
Einsam und schwéigend tráuert
 Auf bréñnender Félsenwánd. (*Heine.*)

Es findet in solchen Versen eine sogenannte Umlegung des Accents statt, besser: eine Ausgleichung des Auftaktes und der ersten Tonsilbe zu gleicher Tonstärke; vgl. auch die jambischen Verse:

Nachts um die zwólfte Stunde
 Macht mit der Trommel die Runde —

Man nennt diese Erscheinung auch schwebender Accent, Schwebeton. In diesen Fällen findet ein Widerstreit zwischen dem Begriffswert einer Silbe und ihrem rhythmischen Gewicht statt, der oft von grosser dichterischer Wirkung ist.

Jambische Verse haben auch oft zweisilbigen Auftakt und überhaupt gerne anapästischen (oder, bei Ablösung des Auftakts, daktylischen) Takt, z. B.:

Es wár ein Kónig in Thúle,
 Gar tréu bis án das Gráb,
 Dem stérbend séine Búhle
Einen góldenen Bécher gáb. (*Goethe.*)

Oder noch auffallender:

Ich wéiss nicht was sóll es bedeúten,
 Dass ích so traúrig bín,
 Ein Mårchen aus álten Zéiten,
 Das kómmt mir nícht aus dem Sínn. (*Heine.*)

Wird eine jambische Versreihe als trochäische mit einem Auftakt betrachtet, dann ist in letzterer Strophe der Rhythmus

trochäisch-daktylisch, also: ich || weiß nicht was | soll es be |
deuten. Wird sie dagegen als wirklich jambisch aufgefasst, dann
ist der Rhythmus jambisch-anapästisch (◡ ◡ —), also: ich weiß |
nicht was soll | es bedeu | ten. Dass die erstere Auffassung dem
Wesen und Geiste des deutschen Rhythmus besser entspricht,
wurde schon § 16 entwickelt. Diese Bemerkung hatte schon
Wieland in der Vorrede zum «Neuen Amadis» (1794) gemacht.
Am besten fasst man diese Verse als reine Accentverse, s. § 25.

Es wurde schon betont (oben § 16), dass der jambische Rhythmus als angemessenster deutscher Rhythmus zu betrachten ist, und Gottscheds Klage (oben S. 28), derselbe sei zu gebraucht und daher zu gemein, beweist eben auch nur seine Verbreitung und Beliebtheit. Auch die mittelhochdeutschen Verse haben beinahe ohne Ausnahme jambischen Rhythmus, da der ersten Hebung des Verses, in der lyrischen wie in der epischen Dichtung, in der Regel ein Auftakt vorangeht. Auch die neuere und neueste Dichtung — Epos, Lyrik und Drama — das Volkslied und selbst die Prosa des gehobeneren Stils zeugen für die Bedeutung des jambischen Rhythmus im Deutschen. So lauten z. B. die Schlussworte in Goethes (in Prosa geschriebenen) «Egmont» in Verse abgeteilt:

Ich bin gewohnt, vor Speeren gegen Speere
Zu stehn, und rings umgeben von dem drohenden Tod,
Das mutge Leben doppelt rasch zu fühlen.
Dich schliesst der Feind von allen Seiten ein!
Es blinken Schwerter, Freunde, höhern Mut!
Im Rücken habt ihr Eltern, Weiber, Kinder!
Und diese treibt ein hohles Wort des Herrschers,
Nicht ihr Gemüt. Schützt eure Güter!
Und euer Liebstes zu erretten,
Fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe.

Der Jambus wird, wie der Trochäus zwei- bis achtfüssig
gebraucht.¹

¹ Einfüssige Jamben sind höchst selten; z. B. in einem
Liede von Goethe:

Wie lebt
Wie hebt,
Wie strebt
Das Herz | in mir.

1. Zweifüssige Jamben (◡ ◡ ◡ ◡), z. B.

Ich schléich umhér
Betrúbt und stúmm. (*Platen.*)

Oder gemischt mit 2¹/₂ Jamben (◡ ◡ ◡ ◡ ◡), z. B.

Wie hérrlich léuchtet
Mir die Natúr!
Wie glánzt die Sónne!
Wie lácht die Flúr! (*Goethe.*)

2. Dreifüssige Jamben (◡ ◡ ◡ ◡ ◡), z. B.

Das héisse Hérz vergísst,
Worán sich's múd gekámpft,
Und jéder WéhruF ist
Zur Mélodie gedámpft. (*Meissner.*)

Oft gemischt mit 3¹/₂ füssigen (◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡), z. B.

Du héimatlíches Tál,
Mir wírd so wóhl und wéhe,
Dass ich dich nún einmál,
Erséhntes, wíederséhe. (*Lenau.*)

Die umgekehrte Stellung dieser Verse ist im Deutschen sehr beliebt und besonders von Heine und den neuesten Lyrikern in zahlreichen Liedern angewendet worden, z. B.

Ein Fíchtenbáum steht éinsam
Im Nórden auf káhler Hóh'.
Ihn schláfert; mit wéisser Décke
Umhúllen ihn Eís und Schnée. (*Heine.*)

Oder, mit gekreuzten Reimen:

Drei Palmén úber'm Bronnen,
Ein braun Gefíld umher,
Und fern im Glanz der Sónnen
Geklúft und blaues Meer (*Em. Geibel.*)

Diese Versform ist identisch mit dem in seinem Vers-

einschnitte gebrochenen Nibelungenvers, wie er sich seit dem XV. und XVI. Jahrhundert entwickelt hat (s. § 41).

(Der 3^{1/2} füssige Jambus war ein beliebtes Versmaas der deutschen Anakreontiker im XVIII. Jahrhundert. Die echten Lieder Anakreons weisen ein doppeltes Versmaass auf: 1. dreieinhalb Jamben, $\cup - \cup - \cup - \cup$, z. B.

Es sägen mir die Mädchen,
Anákreón, du alterst!

oder 2. den jonischen Dimeter: $\cup \cup - \cup - \cup$. Aus diesem Verse, dessen erste beiden Kürzen im Deutschen schwer wiederzugeben waren und rasch den Charakter der folgenden trochäischen Füsse annehmen, ist der vierfüssige Trochäus als anakreontischer Vers entstanden (vgl. oben S. 43), z. B.

Trink ich ihn, den Sáft der Rében
Gléich erwarmet méine Séele.

3. Vierfüssige Jamben ($\cup \cup \cup \cup$). Dieser und der vorhergehende Vers sind die im Deutschen gebräuchlichsten Versmaasse. Sie werden rein, oder mit kürzeren und längeren Versen gemischt gebraucht und zu den mannigfaltigsten Strophen verschlungen. Schon die Beliebtheit dieser Verse beweist, dass sie dem Genius des deutschen Rhythmus besonders entsprechen. Diese Verse sind auch in der Tat altdeutschen Ursprungs und lassen sich aus der alten, echtdeutschen epischen Langzeile erklären. S. § 41.

a) Der vierfüssige Jambus allein:

Als Káiser Rótbart lóbesám
Zum héiligen Lánd gezógen kám,
Da músst' er mit dem frómme'n Héer
Durch éin Gebirge wúst und léer.

Uhland (Schwäbische Kunde).

Diese Verse sind durch die Brechung der altdeutschen Langzeile, die aus acht Hebungen in zwei Halbversen bestand, entstanden und waren im Mittelalter als «kurze Reimpaare» bei

den ritterlichen Dichtern sehr in Gebrauch (s. § 41). Auch neuere Dichter haben diesen schönen Vers mit bestem Erfolg in grösseren epischen Gedichten angewendet. So Gottfried Kinkel in «Otto der Schütz», Max Waldau in «Cordula», Otto Roquette in «Hans Heidekukuk», «Waldmeisters Brautfahrt» usw., z. B. aus der letzteren Dichtung:

Kennt ihr den schönen goldnen Rhéin
Mit seinem Düft und Sönnenschéin,
Mit prächtger Strömung seiner Wógen,
Von Bérg und Félsen kühn umzógen? —
Wie Stérn an Stérn, so réiht sich dórt
In Hügelkétten Órt an Órt,
An jédem Órt ein néuer Wéin,
Hier góldig, dórt im Púrpurschéin,
Man wándert áus, man wándert éin,
Man gláubt im Hímmel gár zu séin! usw.

b) Der vierfüssige Jambus abwechselnd mit dreieinhalbfüssigen, z. B.

Der Kónig Kárl fuhr über Méer
Mit seinen zwölf Genóssen
Zum héiligen Lánde stéuert ér,
Und wárd vom Sturm verstóssen. (*Uhland.*)

Oder freier (wobei eigentlich nach echt deutscher Rhythmik bloss die Hebungen gezählt sind):

Es rágt ins Méer der Rúnenstéin
Da sítz' ich mit méinen Tráumen,
Es pféift der Wind, die Móven schrén,
Die Wéllen, die wándern und scháúmen. (*Heine.*)

c) Der vierfüssige Jambus abwechselnd mit viereinhalbfüssigen, z. B.

Zum Kámpf der Wágen únd Gesánge,
Der áuf Korínthus' Lándesénge
Der Griéchen Stämme fróh veréint
Zog Íbykús der Góttérfreúnd. (*Schiller.*)

4. Fünffüßige Jamben (⊖ ⊕ ⊖ ⊕ ⊖ ⊕ ⊖ ⊕ ⊖ ⊕), mit der

Diaerese nach der vierten, fünften oder sechsten Silbe ¹, kommen reimlos und gereimt vor; z. B. reimlos:

Kallisthenés, ein Jüngling zú Athén
 Kam éinst nach éiner durchgeschwärmten Náchtt,
 Den wélken Épheukránz ums wilde Háar,
 Hintaúmelnd in der Dámmerung nach Háus,
 Er sélber, wié die Dámmlung, wúst und bléich.
Uhland (Die Bildsäule des Bacchus).

Der reimlose fünffüssige Jambus wird selten zu kleineren Gedichten verwendet, während er für grössere epische Erzählungen beliebt ist. Das erste grössere epische Originalwerk in reimlosen Fünffüsslern sind Wielands «Erzählungen» (1762), eines der letzten bedeutenderen Rob. Hamerlings «Ahasverus in Rom» (1866). Gereimt z. B.

Es ist ein Lánd voll träumerischem Trúg,
 Auf dás die Fréiheit im Vorüberflúg
 Bezáubernd ihren Schátten fállen lásst,
 Und dás ihn hält in táusend Bildern fést.
Lenau (Der Urwald).

Der gereimte fünffüssige Jambus kam im XVI. Jahrhundert aus Frankreich (vers commun) nach Deutschland und wurde hier besonders von Martin Opitz vielfach gebraucht. Dieser Vers hatte damals in der Regel männlichen, aber auch weiblichen Schluss, und am Ende des zweiten Fusses stets eine Diaerese, wodurch er langweilig und eintönig wurde; z. B.

Auf, auf, mein Herz | und du mein ganzer Sinn,
 Wirf alles das, | was Welt ist, von dir hin;
 Im Fall du willst, | was göttlich ist, erlangen,
 So lass den Leib, | in dem du bist gefangen:
 Die Seele muss | von dem gesäubert sein,
 Was nichts nicht ist | als nur ein falscher Schein. (*M. Opitz.*)

Kennst du das Land | wo die Zitronen blühn? (*Goethe.*)

Ohne die regelmässige Diaerese, aber mit genau vorgeschriebener Reimstellung ist der gereimte fünffüssige Jambus der Vers

¹ E. Zitelmann, *Der Rhythmus des fünffüssigen Jambus*, 1907.

des Sonetts, der Stanze und der Terzine und wird zuweilen auch selbständig zu lyrischen und erzählenden Dichtungen (Platens «Pilgrim vor St. Yust») angewendet.

Der reimlose fünffüssige Jambus stammt nicht aus dem Altertum, wo er nur vereinzelt in den Systemen der Chorgesänge vorkommt. Er ist modernen Ursprungs und stammt aus Frankreich,¹ von wo er in alle europäische Literaturen drang. Er ging ursprünglich nur stumpf aus, d. h. war zehnsilbig. Die Diaeresis war stets nach der zweiten Hebung, d. h. nach der vierten Silbe. Enjambement war nur ausnahmsweise gestattet. Gleiche Assonanzen schlossen eine (unbestimmte, wechselnde) Anzahl solcher Verse zu einem *vers* oder einer *tirade monorime* zusammen. Seit dem XI. Jahrhundert finden sich auch weibliche Ausgänge. Seit der Mitte des XII. Jahrhunderts wird er durch den Alexandriner verdrängt. Seit dem XVI. Jahrhundert wird er wieder so allgemein, dass er den Namen *vers commun* erhält.

In Italien findet er sich schon 1524.

Die Deutschen entlehnten den reimlosen fünffüssigen Jambus, der seit Lessing der Vers der Tragödie ist, den Engländern (hier *heroic verse* gereimt und *blankverse* reimlos), die ihn sowohl im Epos (z. B. Miltons «Verlorne Paradies»), als auch im Drama (Shakespeare, seine Vorgänger und Nachfolger) anwendeten.² Zuerst wurde der Vers in England von Henry H. Surrey (+ 1547), jedoch nicht in einem Drama, sondern in der Übersetzung des I. und IV. Buches der Aeneis gebraucht; im klassischen Drama aber zunächst von Thomas Sackville, Lord Buckhurst (im «Gorboduc», 1565) und erst beträchtlich später für die Volksbühne von Christ. Marlowe («Tamerlan», 1585). Die Engländer scheinen diesen Vers den Italienern entlehnt zu haben, bei denen er schon viel früher üblich war.

In Deutschland hat den reimlosen fünffüssigen Jambus zuerst Joh. Jak. Bodmer in seinem verlorenen Trauerspiel «Marc Anton» (1725) angewendet, nach ihm Joh. Heur. Schlegel in seiner 1758

¹ Fr. Diez, *Altromanische Sprachdenkmale* 1846, S. 75.

² Für ein grösseres episches Gedicht schien Klopstock Miltons Vers im Deutschen nicht geeignet, da er, seiner Ansicht nach, zu monoton, zu wenig mannigfaltig klingt.

erschienenen Übersetzung von Jac. Thomsons «Sophonisba»,¹ nachdem schon vor ihm drei jungverstorbene Dramatiker, Joh. Elias Schlegel, Joh. Friedr. von Cronegk und Joach. Wilh. von Brawe, den jambischen Fünffüssler in Dramen versucht hatten, welche weder vollendet wurden, noch im Druck erschienen sind. Von geringer Bedeutung war seine Verwendung in Wielands Trauerspiel «Lady Johanna Gray» 1758 (am 20. Juli 1758 in Winterthur aufgeführt, das erste Drama in Fünffüsslern, das zur Darstellung gelangte). Der eigentliche dramatische Vers der Deutschen aber wurde der jambische Fünffüssler erst durch Lessing. Dieser verdrängte den im deutschen Drama seiner Zeit angewendeten Alexandriner (s. unten) und dichtete sein letztes Drama: «Nathan der Weise» (1779) im fünffüssigen Jambus, der, durch Goethe und noch glänzender durch Schiller angewendet², seitdem der Vers des deutschen Dramas geblieben ist. Und hierzu ist er allerdings mehr als irgend ein Versmaass geeignet, denn er erfüllt die wohlberechtigte Forderung Schlegels: «Das dramatische Silbenmaass muss weder die feierliche Fülle des epischen, noch den melodischen Schwung des lyrischen haben»,³ — und nähert sich möglichst der Sprache des gemeinen Lebens, z. B. aus Schillers «Wilhelm Tell»:

Durch diese hohle | Gasse muss er kommen,
Es führt kein anderer Weg | nach Küssnacht — Hier

¹ Derselbe veröffentlichte gleichzeitig neun englische Trauerspiele, im Versmaass des Originals, d. h. in reimlosen Fünffüsslern übersetzt, mit einer Vorrede, in der der Übersetzer, ganz im Sinne Bodmers, gegen den Reim im Drama eifert.

² Friedr. Zarncke, *Über den fünffüssigen Jambus, mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe*, 1865. — Gust. Dannehl, *Geschichte des reimlosen fünffüssigen jambischen Verses*, 1870. — Aug. Sauer, *Über den fünffüssigen Jambus vor Lessings «Nathan»* 1878, mit einem vollständigen Verzeichnis der in fünffüssigen Jamben abgefassten deutschen Dichtungen von Bodmers «Marc Anton» bis auf Lessings «Nathan» (1725—1778).

³ So schon Gottsched (*Kritische Dichtkunst* 1730, S. 315): «Tragödien und Komödien können und sollen von rechts wegen in einer leichten Art von Versen geschrieben sein, damit sie von der gemeinen Sprache nicht merklich unterschieden und doch einigermassen zierlicher als der tägliche Umgang der Leute sein mögen.»

Vollend' ich's — die | Gelegenheit ist günstig.
 Dort der Hollunderstrauch | verbirgt mich ihm,
 Von dort herab kann ihn mein Pfeil erlangen,
 Des Weges Enge wehret den Verfolgern.
 Mach deine Rechnung mit dem Himmel, Vogt,
 Fort mußt du, deine Uhr ist abgelaufen usw.

In Italien hat der fünffüssige Jambus immer klingenden Ausgang, d. h. er ist elfsilbig (Endekasillabo) und findet in den romanischen Strophen (Sonett, Canzone, Terzine, Stanze) Anwendung. Der Verseinschnitt fällt meist nach der vierten Silbe. Die deutschen Dichter haben sich in der Regel an keine bestimmte Diaeresis gebunden.

5. Sechsfüssige Jamben (◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡). Während der fünffüssige Jambus noch leicht als Ganzes gefasst werden kann (doch neigt auch er schon zur Diaeresis), bedarf der sechsfüssige schon des Einschnittes und zerfällt daher in zwei Teile. Je nach der Stellung dieses Einschnittes ist der sechsfüssige Jambus entweder ein Trimeter (s. § 16, Schlussanm.) oder ein Alexandriner oder nimmt den Charakter des Nibelungenverses an.

a) Der Trimeter (bei den Römern Senarius) ist ein sechsfüssiger Jambus, dessen dritten Fuss eine Cäsar zerschneidet, so dass er in eine jambische und eine trochäische Hälfte zerfällt, also: ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ || ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, z B. aus Schillers «Braut von Messina»:

Die Tótenkláge | íst in díesen Máuern káum
 Verhállt und éine | Léiche drángt die ándre fórt
 Ins Gráb, dass éine | Fákkel án der ándern sích
 Anzúnden, áuf der | Tréppe Stúfen sích der Zúg
 Der Klágemánnern | fást begégnen mág usw.

Der Trimeter ist der Vers der antiken Tragödie und Komödie, dort voll Ernst, Würde und Feierlichkeit, hier zierlich, keck und voll Anmut. Goethe hat ihn in einzelnen Szenen des «Faust»¹ («Helena», um 1800), Schiller stellenweise in der «Jungfrau von Orleans» und der «Braut von Messina» angewendet. Erst in

¹ Joh. Niejahr, *Der Trimeter in Goethes Helena*. Euphorion I, 81—109.

neuerer Zeit hat ihn Platen im satirischen Lustspiel («Die verhängnisvolle Gabel» und «Der romantische Oedipus») gebraucht, und Andere suchten ihn in die moderne Tragödie einzuführen. Dies ist aber nicht zu billigen, da der Trimeter für den raschen Gang des dramatischen Dialogs zu schwer, zu wenig biegsam ist. Erschwert wird auch die Einführung des Trimeters als deutschen dramatischen Verses durch den Umstand, dass die verschiedenen Auflösungen, welche dieser Vers in den antiken Sprachen ermöglicht, im Deutschen nicht nachgeahmt werden können, ohne dass hiedurch der ursprüngliche und wahre Charakter des Trimeters verloren gehe. Dies beweist auch das metrische Kunststück, in welchem A. W. Schlegel jene vielfachen Auflösungen des Trimeters in dem folgenden, mit staunenswerter Kunstfertigkeit ausgeführten Gedichte nachgebildet hat:

Der Jambe.

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maass,
Im Rhythmenwechsel meldend seines Mutes Sturm.

Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylos;
Grossartigen Nachdruck schafften Doppellängen mir,
Sammt angeschwellten Wörtepomps Erhöhungen.

Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren, die verlarvte Schaar anführend ihm;
Hin gaukl' ich zierlich in der befügelten Füsschen Eil'.

Tritt im Trimeter an die Stelle des letzten Jambus ein Trochäus so entsteht der *Choliambus* oder Hinkvers (s. S. 67).

b) Der Alexandriner¹ ist ein sechsfüssiger Jambus, der durch eine scharf ins Ohr fallende Diaerese in zwei gleiche Hälften zerfällt. Er kommt in der Regel nur gereimt (und zwar ursprünglich auf stumpfe Reime) vor, z. B.

Ich bin in ánderer Zeit | ich bin in ándrem Ráum,
Der Gégenwárt Getös | erwéckt nicht méinen Traúm,
(Rückert).)

¹ Heinrich Viehoff, *Der Alexandriner mit besonderer Rücksicht auf seinen Gebrauch im Deutschen*, Trier 1859.

Oder abwechselnd mit $6\frac{1}{2}$ Jamben (d. h. mit klingenden Reimen), z. B.

Am létzten Tág des Jáhrs | blick' ich zurück auf's Gánze,
 Und léuchten seh ich és | gleich einem Góttessglánze.
 Es wár nicht láuter Lícht, | nicht láuter réines Glück,
 Doch nícht ein Schátten blíeb | in méinem Sínn zurück.
 (Rückert.)

Der Alexandriner hat seinen Namen von dem französischen Dichter Alexander von Paris, oder vielmehr von seinem Gedichte «Alexandre le Grand» (XII. Jhdt.), welches in diesem zweiteiligen sechsfüssigen Jambus abgefasst war.¹ Dieses Versmaass erlangte bald eine ausserordentliche Verbreitung in allen europäischen Literaturen und wurde, nach einigen Versuchen ohne Belang, von Martin Opitz als «heroischer Vers der Deutschen» auch in Deutschland eingeführt, wo es bald eine solche Popularität erlangte, dass es das herrschende Versmaass im Epos und Drama, teilweise auch in der Lyrik wurde. Seine Herrschaft währte bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bodmer verspottete ihn schon: Das alexandrinische Silbenmaass,

Zu sagen, was ich denk', erlaubt dasselbe nicht,
 Das in sechs Gliedern geht und in der Mitte bricht,
 Am Körper lang genug, behilflich desto minder,
 Mit Füßen wohl versehn, doch darum nicht geschwinder.
 Nicht anders schleppt die Schlang an einem warmen Bach.
 Die Mitte durchgebohrt, den Schwanz beschwerlich nach.

Mit Gottscheds Sturze wurde auch der Alexandriner gestürzt. Er selbst hielt, wenigstens in der Theorie, den reimlosen Vers geeigneter für das Drama. «In diesem Stücke» sagt er, «haben die heutigen Engländer auch vor den Franzosen den Vorzug, indem sie nach dem Exempel der Alten in vielen ihrer besten Tragödien nur ungereimte Verse brauchen, da hingegen diese lauter reimende Helden aufs Theater stellen.» Das Haupthindernis der reimlosen Verse sind nach ihm die Schauspieler. «Da sie aber jetzt», setzt er hinzu, «auch prosaische Lustspiele auswendig

¹ E. Träger, *Geschichte des französischen Alexandriners* 1889. Der Vers findet sich zuerst im XI. Jahrhundert in dem Gedicht von Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel.

lernen können, so würde sich's auch mit reimlosen Versen wohl tun lassen!» Gegen den gereimten Vers im Drama sprach sich auch Bodmer 1746 aus. In das Erbe des gestürzten Alexandriners teilten sich besonders drei Formen: die Prosa, der reimlose fünffüssige Jambus und der Hexameter: 1748 wurde er durch Klopstocks in Hexametern gedichteten «Messias» aus dem Epos, erst 1779 durch Lessings «Nathan der Weise» auch aus dem Drama verbannt (s. oben). Die letzten Tragödien in Alexandrinern sind die «Electra» und «Alzire» von Gotter, 1788.¹ Der Alexandriner hat durch den strengen Wechsel der Hebungen und Senkungen und durch die gleichmässige Teilung in zwei Halbverse etwas Eintöniges, Klapperndes und Leiermässiges, weshalb er auch in neuerer Zeit sehr unbeliebt ist. Dennoch haben ihn manche Dichter der neuesten Zeit, allerdings nicht mit grossem Erfolg, angewendet, besonders Rückert in seiner «Evangelienharmonie», in der «Weisheit des Brahmanen» und in dem epischen Gedichte «Rostem und Suhrab». Neuere Lyriker, wie Geibel und besonders Freiligrath, suchen den Alexandriner wieder beliebt zu machen, indem sie ihn freier behandeln, die Senkungen bald vermehren, bald weglassen (besonders die erste) und ihn mit andern Versen mengen. So hat ihn Freiligrath in einem eigenen Gedicht («Der Alexandriner») gefeiert, das mit der Strophe beginnt:

Spring an, mein Wüstenross | aus Alexandria!
 Mein Wildling! | Solch ein Tier | bewältiget kein Schah,
 Kein Emir, und was sonst in jenen
 Östlichen Ländern sich | in Fürstensätteln wiegt; —
 Wo donnert durch den Sand | ein solcher Huf? | Wo fliegt
 Ein solcher Schweif? Wo solche Mähnen?

In dieser Behandlung hat der Alexandriner Aussicht, wieder etwas beliebter zu werden; doch nur auf Kosten seines ursprünglichen und eigentlichen Charakters, der in dieser kühnen Erneuerung vollständig verloren geht.

¹ Goethe schrieb noch seine ersten Dramen («Die Laune des Verliebten», und «Die Mitschuldigen») in Alexandrinern. Über sein Verhältnis zu diesem Vers vgl. Karl Bartsch, *Goethe und der Alexandriner*. Goethe-Jahrbuch I. 1880. S. 119. — Schiller hat ihn nie gebraucht.

c) Ist der Verseinschnitt klingend, so verwandelt sich der Alexandriner in den Nibelungenvers (s. §. 41).

6. Der siebenfüssige Jambus zerfällt durch einen Einschnitt in einen vier- und dreifüssigen (⊔⊔⊔⊔⊔⊔⊔ || ⊔⊔⊔⊔⊔) Jambus; z. B.:

O schöne Zeit, in der der Mensch | die Menschen lieben kann!
Auf meinem Herzen liegt ein Fluch | auf meinem Geist ein Bann.

(Platen.)

Der siebenfüssige Jambus war im XVII. Jahrhundert (bei Phil. von Zesen, Logau, Günther u. a.) sehr beliebt und wurde noch im XVIII. und XIX. Jahrhundert von Herder, W. Müller, Justinus Kerner, Platen u. a. angewendet. Im Ganzen gehört er trotzdem zu den seltener gebrauchten Versen.

7. Der achtfüssige Jambus oder jambische Tetrameter wird ähnlich wie der Alexandriner durch einen scharfen Einschnitt in zwei gleiche Hälften, d. h. in zwei jambische Vierfüssler (⊔⊔⊔⊔⊔⊔⊔ || ⊔⊔⊔⊔⊔⊔) geteilt, z. B.

Der du mit Tau und Sonnenschein | ernährst die Lilien auf
dem Feld,
Der du der jungen Raben nicht | vergissest unterm Himmels-
zelt,
Der du zu Wasserbächen führst | den Hirsch, der durstig auf
den Tod,
O gib, du Allbarmherziger, | auch unsrer Zeit, was ihr so
not!
Geibel (Zuflucht).

Auch in der poetischen Erzählung, z. B.

Schon war gesunken in den Staub | der Sassaniden alter Thron,
Es plündert Mosleminenhand | das schätzereiche Ktesiphon!
Schon langt am Oxus Omar an | nach manchem durchge-
kämpften Tag,
Wo Chosru's Enkel, Jesdegerd, | auf Leichen eine Leiche lag.
Platen (Harmosan).

Von grosser Schönheit sind die jambischen Achtfüssler in Platens «Romantischem Oedipus». Aus älterer Zeit gibt es Gedichte in achtfüssigen Jamben von Andreas Gryphius und anderen Dichtern des XVII. Jahrhunderts.

22. Daktylische Versmaasse. Der Daktylus wird im Deutschen selten rein, sondern meist mit Trochäen untermischt gebraucht. Der letzte Daktylus des Verses ist in der Regel zu einem Trochäus verkürzt.)

1. Zweifüssige Daktylen $\text{⏏} \cup \cup \text{⏏} \cup$ (\cup), z. B.

Christ itt erständen!
Fréude dem Stérblichen,
Dén die verdérblichen,
Schléichenden, érblichen
Mängel umwänden. *Goethe (Faust).*

Oder: Kómmen und Schéiden,
Súchen und Méiden,
Fürchten und Séhnen,
Zweifeln und Wähnen,
Ármut und Fülle, Veródung und Prácht,
Wéchseln auf Érden, wie Dámmerung und Nácht.
(Matthisson.)

Oder, den zweiten Daktylus abwechselnd zu zwei und zu einer Silbe verkürzt -

Táge der Wónne,
Kómmt ihr so báld?
Schénkt mir die Sónne
Hügel und Wáld?
Goethe (Frühzeitiger Frühling).

2. Dreifüssige Daktylen $\text{⏏} \cup \cup \text{⏏} \cup \cup \text{⏏} \cup$ (\cup), z. B.

Wéhe, so willst du mich wieder
Hémmdende Féssel, umfängen?
Aúf, und hinaús in die Lúft!
Stróme der Séele Verlängen,
Stróm' es in bráusende Liéder,
Sáugend áthérischen Dúft. *(Platen).*

3. Vierfüssige Daktylen: $\text{⏏} \cup \cup \text{⏏} \cup \cup \text{⏏} \cup$ (\cup), z. B.

Éhret die Fráuen! sie fléchten und wében
Hímmlische Rósen ins irdische Lében,

Fléchten der Liébe beglückendes Bánd,
 Und in der Grázie züchtigem Schléier,
 Nähren sie wáchsam das éwige Féuer
 Schóner Gefúhle mit héiliger Hánd.

Schiller (Würde der Frauen).

Fünf- und sechsfüssige usw. Daktylen werden im Deutschen nicht mehr gebraucht.¹ Wohl aber kommt der Daktylus häufiger mit andern Versmaassen oder doch mit verschiedenen langen Versen gemischt vor, z. B.

Wär' ich die Lúft, um die Flúgel zu schlägen,
 Wólken zu jágen,
 Über die Gípfel der Bérge zu strében,
 Das wär' ein Lében! *Rückert* (Lüfteleben).

Oder: Löst mir in Éile,
 Brüder, die Séile,
 Wéil wir nach länger, nach drückender Wéile
 Wiéder der prächtigen,
 Áber verdächtigen
 Flut uns bemächtigen.
 Spánnt mir die Ségel und löst mir die Séile!
Platen (Chor der Matrosen):

Oder (teilweise ohne die übliche Verkürzung des Daktylus am Verschlusse):

Ártemis, wálderbesúchende, schréitende
 Uéber die táuigen Hálme der Flúr!

¹ Dennoch je ein Beispiel: Fünffüssige Daktylen in Joh. Neanders bekanntem Kirchenliede, untermischt mit kürzeren Versen:

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
 Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.

Kommet zu Hauf,
 Psalter und Harfe, wacht auf,
 Lasset die Musikam tönen!

Sechsfüssige Daktylen in der «Botin» von Friedr. Rückert:

Geh, o besoldete Botin der Liebe, verschwiegene Luft!
 Spanne dich fernhin durch blumiges Tal und gebirgige Schlucht!

Über die achtfüssigen Daktylen von Andreas Gryphus s. oben S. 37.

Deinen unsterblichen Brüder begleitende,
 Bögengerüstete, jämmerbereitende,
 Höre der Fléhenden réuigen Schwúr!
 Tilge die Spúr
 Déines gewáltigen Grímms und den Éber,
 Dén du geséndet verhéerenden Gángs:
 Séi wie Apóllo der fréundliche Géber
 Süssen Gesángs! *Platen* (Chor aus «Meleager»).

Der Daktylus wird im Deutschen oft mit einem Auftakt gebraucht, z. B. zweifüssig:

Die Nébel zerréissen
 Der Himmel ist hélle
 Und Aéolus löset
 Das ängstliche Bánd. *(Goethe).*

Oder dreifüssig: Inbrünstige, frómme Gebéte
 Dir, Kypria, sénd' ich empór,
 Indém ich die Küsten betréte,
 Die Háine, dir éigen zuvór!
Platen (Auf Sicilien).

Ebenso, untermischt mit Trochäen (wie überhaupt oft):

O sélige Rást, wie verláng ich déin!
 O hérrliche Náchte, wie säumst du so láng,
 Da ich scháue der Stérne lichterén Schéin,
 Und höre vólleren Kláng! *(Uhland).*

Oder noch freier: Der Eíchwald bráuset,
 Die Wólken zíehn,
 Das Mägdlein sízset
 An Úfers Grün;
 Es brícht sich die Wélle mit Máchte, mit Máchte,
 Und sie séufzt hinaús in die finstere Náchte,
 Das Aúge von Wéinen getrúbet. *(Schiller).*

Diese Verse werden auch oft als anapästische (mit Verkürzung der beiden ersten Senkungen) aufgefasst. Vgl. den folgenden §.

23. (Anapästische Verse. Nach dem Vorbilde der Griechen haben deutsche Dichter schon im XVII., besonders aber im XIX. Jahrhundert anapästische Verse geschrieben, die (nach dem vorhergehenden §) besser als «daktylische Verse mit Auf-

takt» betrachtet werden, — und dies um so leichter, als in anapästischen Versen in der Regel die erste Kürze (Senkung) weggelassen und der Vers oft durch eine überschüssende Senkung erweitert wird. Der Vollständigkeit wegen mögen sie hier (so weit sie ausdrücklich als anapästische aufgefasst wurden) zusammengestellt werden :

1. *Vierfüssige Anapäste* wandten bereits die Lyriker des XVII. Jahrhunderts an (so Ph. Harsdörffer, Phil. v. Zesen u. A.) und zwar meist mit Verkürzung des ersten Anapästs zu einem Jambus und (abwechselnd) mit überschüssender Senkung, nach dem Schema :

$\cup _ | \cup \cup _ | \cup \cup _ | \cup \cup _$
 $\cup _ | \cup \cup _ | \cup \cup _ | \cup \cup _ | \cup ;$

Oder besser ;

$\cup || _ \cup \cup | _ \cup \cup | _ \cup \cup | _$
 $\cup || _ \cup \cup | _ \cup \cup | _ \cup \cup | _ \cup ;$ z. B.

Der frostige Winter ist endlich entwichen —
 Dort waltet in Wellen der rüstige Mast —

Diese Verse wurden im XVII. Jahrh. häufig, besonders unter Anwendung des Binnenreims, onomatopoetisch, d. h. zu Naturschilderungen oder zur Nachahmung der Musik und der Tierstimmen angewendet, z. B.

Es drummeln die kupfernen Drummel und summen
 Es pauken die eisernen Pauken und brummen (*Joh. Klaj*).

Oder noch stärker :

Es funken und flinken und blinken
 Buntblümlichte Auen ;
 Es schimmert und wimmert und glimmert
 Frühperlenes Tauen. (*Sigm. v. Birken*).

Ähnlich im XIX. Jahrhundert Clemens Brentano :

Es brauset und sauset das Tambourin,
 Es rasseln und prasseln die Schellen darin usw.

2. *Der anapästische Tetrameter*, der achtfüssige Anapäst, besteht eigentlich nur aus sieben Anapästen, auf welche noch eine Schluss-Senkung folgt. Der Vers zerfällt in zwei Hälften; die Diaerese steht nach dem vierten Fusse. Also nach folgendem Schema:

(u)u- | uu- | uu- | uu- || uu- | uu- | uu- | u,
oder besser:

(u)u || -uu | -uu | -uu | -||uu || -uu | -uu | -u

Diesen Vers haben besonders die Erneuerer der aristophanischen Komödie in Deutschland — vor Allem Aug. von Platen, und nach seinem Vorbilde Rob. Prutz, Joh. Minckwitz u. A. — angewendet, z. B.

Auf jénem Gebírg, wo die Hóffnung wóhnt, | ist's gánz wie im
Lánd der Schlaráffen.
Und der Bóden wie Sámmt und der Hímmel wie Glás | und die
Wólken wie Flócken von Púrpur.
Platen (Verhängnißvolle Gabel).

Platen hat in seinen aristophanischen Lustspielen auch den vierfüssigen Anapäst angewendet; z. B.

Auf aúf, o Genóssen, er wándelt herán —

Oder: Er entéilt, er entdéckt mir das Géld, er entdéckt —

Den vierfüssigen Anapäst hat auch Em. Geibel in dem Gedicht «Babel» versucht:

Und sie sprachen: «Was brauchen wir fürder des Herrn?
Mag im Blauen er thronen, wir gönnens ihm gern;
Doch die Erd' ist für uns, wir sind Könige drauf,
Lasst uns schwelgen und glühn, sie beschert uns vollauf.»

24. Künstlichere antike Verszeilen. Ausser den obigen haben deutsche Dichter auch andere, künstlichere antike Verse nachzuahmen versucht. Es seien hier nur die folgenden, als die gebräuchlichsten, erwähnt:

1. *Logaödische Verse.* Die Alten nannten jedes Metrum

logaödisch (von «logos» Wort und «aoide» Gesang), das aus einer daktylischen Reihe mit trochäischem Ausgange besteht, weil in ihm der strenge Rhythmus des Gesangs mit der freien Bewegung der prosaischen Rede verbunden zu sein schien.¹ Hieher gehören:

a) der *glykonische* Vers (nach dem griechischen Dichter Glykon benannt): — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | —, z. B.

Wie das sterbende Blatt sich schmückt,
Küsst es weinend der Sonnenstrahl:
Frühlingstäuschung, die mich beglückt,
Ach, du lächelst zum letzten Mal. (Fr. Rückert.)

b) der *pherekratische* Vers (nach Pherekrates benannt): — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ in den abwechselnden Versen um die Schluss-Senkung verkürzt, z. B.

Herbstlich sonnige Tage,
Mir beschieden zur Lust,
Euch mit leiserem Schlage
Grüsst die atmende Brust. (Em. Geibel.)

c) *Hendekasyllaben* (elfsilbige) oder *phaläkische* (nach dem Dichter Phaläkos benannte) Verse. Diese besonders von Catullus und Martialis oft gebrauchte Unterart der logaödischen Verse besteht aus einem Daktylus, dem ein Trochäus vorangeht und drei Trochäen folgen also: — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡, z. B.

Schwalben hatten an meinem Haus gesiedelt,
Jeden Morgen mich weckend mit Gezwitscher.
(Fr. Rückert.)

d) *Aeolische* Verse: drei Daetylen, welchen ein Trochäus vorangeht und ein und ein halber Trochäus folgen, nach dem Schema: — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | —, z. B.

Fremdling, komm in das grosse Neapel und sieh's und stirb!
(Platen.)

¹ Wilh. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, 1874, S. 243.

2. *Hinkverse*, d. h. Verse, in denen der anfangs steigende Rhythmus gegen das Ende des Verses plötzlich in fallenden übergeht, oder umgekehrt. Am bekanntesten und beliebtesten unter den Hinkversen ist der *Choliambus* («cholos» lahm) oder *Skazon* («skazo» ich hinke) ein jambischer Trimeter, dessen letzter Fuss durch einen Trochäus ersetzt ist, also :
 ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ √ | √ ∪. Trefflich charakterisirt diesen Vers A. W. Schlegel :

Der Choliambe scheint ein Vers für Kúnstrichter,
 Die immerfort voll Naseweisheit mítspréchen
 Und eins nur wissen sollten : dass sie nichts wissen,
 Wo die Kritik hinkt, muss ja auch der Vérs láhm sein.

Vgl. Emanuel Geibels Gedicht «An Ernst Curtius» :

Ich hätte gern, o Freund, mit dir gespeist heute,
 Und frohen Muts bei perlenreichem Schaumweine
 Der Zeit gedacht, da wir im attischen Ölwälde
 An herberm Trunk uns labten aus dem Péchschláuche etc.

Platen und Rückert haben *trochäische* Hinkverse gedichtet, denen sie dadurch den Charakter von Hinkversen verliehen, dass sie im vorletzten Trochäus die Senkung wegliessen, also z. B. — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | √ | √ ∪ :

Wolltest gern im Dichten deine **Lúst súchen,**
 Kleiner **Pústkýchen ?** (Platen.)

Oder :

Meine Seele zu verschenken, wenn ich **Mácht hätte,**
 Weisst du, wem ich zum Geschenke sie **gemácht hätte ?**
 (Fr. Rückert.)

3. *Choriambische* Verse, aus Choreus (=Trochäus) und Jambus gebildet (s. oben § 16 Anm.), und zwar :

a) *zwei Choriamben*, der choriambische Dimeter (— ∪ ∪ — | — ∪ ∪ —) :

Mühend versenkt | ängstlich der Sinn
 Sich in die Nacht, | sucht umsonst

Nach der Gestalt. | Ach wie so klar
 Stand sie am Tag | sonst vor dem Blick! (Goethe.)

b) Der *kleinere asklepiadeische* Vers: zwei durch die Cäsur getrennte Choriamben, denen ein Trochäus vorangeht und ein Jambus folgt: — ∪ | — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — | ∪ —, z. B.

Die der schaffende Geist | einst aus dem Chaos schlug,
 Durch die schwebende Welt | flieg' ich des Windes Flug.
 Schiller (Grösse der Welt).

c) Der *grössere asklepiadeische* Vers, der um einen Choriambus grösser ist, als der kleinere gleichnamige Vers:

∪ — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — | ∪ —, z. B.

Spindel, hold dem Gespinnst, Gabe der blauäugigen Pallas du,
 Arbeit schaffend dem hauswirthlichen Weib, welches dich len-
 ken kann.

(A. W. Schlegel.)

4. *Amphibrachische Verse* (d. h. zwei Kürzen um eine Länge, (∪ — ∪), z. B.

Ich will euch | erzählen | ein Märchen | gar schnurrig!
 Es war mal | ein Kaiser | der Kaiser | war knurrig'
 (G. A. Bürger.)

Diese Verse können aber besser als Daktylen mit einem Auftakt gefasst werden. S. unten S. 167.

Alle diese fremdartigen Formen (und die noch fremdartigeren, die ebenfalls versucht worden, aber hier übergangen sind) sind nur für jene Leser verständlich, welche die Schemata derselben kennen und gegenwärtig haben. Berechtigt sind sie im Deutschen keineswegs, wie sie denn auch, abgesehen von sehr vereinzelt Ausnahmen, auf formgetreue Übersetzungen antiker Dichtungen beschränkt geblieben sind.

25. Streng accentuirende Verse (reine Hebungsverse). Das regelnde Element des deutschen Rhythmus ist der Accent und der Vers besteht aus mehr oder weniger Hebungen. Im mit-

telhochdeutschen Versbau kam die Senkung insofern nicht in Betracht, als sie auch fehlen konnte, oder als auch zwei Silben in der Senkung stehen konnten, die freilich nach Möglichkeit in eine Silbe verschleift wurden. In diesen Versen war demnach bloß die Hebung massgebend und die Verse zerfielen in Verse von drei, vier, fünf usw. Hebungen. Da auch der Auftakt fehlen, oder aber ein- oder zweisilbig (ausnahmsweise sogar drei- und viersilbig) sein konnte, so bieten diese Verse — nach antiker Auffassung — scheinbar ein buntes, regelloses Gemisch aller Arten von Versfüßen. Das Charakteristische in diesen Versen besteht darin, dass hier *in Bezug auf die Senkung* (den Auftakt, d. h. die erste Senkung inbegriffen) *keine bestimmte Regel herrscht*, d. h. die Senkung kann ein-, zwei-, auch mehrsilbig sein, sie kann aber auch (obwohl dies heute bloß bezüglich des Auftaktes üblich ist) ganz fehlen. Vgl. auch § 34. So beginnt z. B. Goethe's «Faust»:

Habe nun ach Philosophie
 Juristerei und Medicin
 Durchaus studirt mit heissem Bemühn.

Diese drei Verse würden nach antiker Auffassung (Jamben, Trochäen etc.) etwa folgendes Schema ergeben:

— u u | — u | — u | —
 u — | u — | u — | u —
 u — | u — | u — | u u —

So aufgefasst herrscht in diesen Versen allerdings eine bunte Regellosigkeit; allein diese Auffassung ist falsch. Es handelt sich in diesen Versen, wie bemerkt, bloß um die Hebungen: Senkungen und Auftakt sind nicht gebunden; obige Verse sind demnach folgendermassen zu skandiren:

Hábe nun ách Philósophíe
 Jurísterei und Médicin
 Durcháus studírt mit héissem Bemühn.

Es sind dies also Verse von vier Hebungen (vgl. oben § 21 die «kurzen Reimpaare»), und dies ist das Gesetz dieser Form, das nur insofern eine Abänderung erleidet, als diese Verse, wenn sie klingend (s. § 32), d. h. mit einer überschliessenden Senkung ausgehen, auch drei Hebungen (und am Schluss diese Senkung) haben können, z. B.

In jédem Kléide wérd ich wóhl die Péin
 Des éngen Érdénlébens fúhlen.
 Ich bín zu ált, um núr zu spiélen,
 Zu júng, um óhne Wúnsch zu séin.
 Was kánn die Wélt mir wóhl gewáhren?
 Entbéhren sóllst du! sóllst entbéhren!
 Dás ist der éwigé Gesáng,
 Der jédem án die Óhren klingt,
 Den, únsér gánzès Lében láng
 Uns héiser jéde Stúnde singt usw.

Diese Verse von vier Hebungen mit willkürlich wechselnden Senkungen (auch im Auftakt) nannte man seit dem Anfange des XVII. Jahrhunderts, seit der durch M. Opitz durchgeführten Reform der Metrik, *Knittelverse* (Knittelreime, Pritschreime); Johann Butzbach im XVI Jht. erwähnt sie als *chueppel versgen*. In der Form «Knittelvers» kommt der Name zuerst 1611 vor. Die Form der Knittelverse¹ wurde später als roh und regellos verachtet, und erst im XVIII. Jahrhundert — nach dem Vorgange Goethes, der den Knittelvers nach dem Muster des Hans Sachs in den siebziger Jahren erneuerte — benützten ihn auch kunstmässige Dichter, in Nachbildung der burlesken Verse der Franzosen, für Dichtungen scherzhaft drolligen Inhalts und für Parodien.²

¹ Es scheint, dass man ursprünglich nur lateinische Verse, in denen Mitte und Schluss reimten (also z. B. auch leoninische Hexameter) in dieser Weise der frei behandelten Senkungen baute. Solche Verse nannte man *versus rhopalici*, d. h. Verse, in welchen jedes Wort um eine Silbe länger ist, als das vorhergehende, gleichsam wie eine Keule (griech. rhópalon Keule), die nach oben immer dicker wird.

² Flögel, *Geschichte des Burlesken*, S. 33. — Flohr, *Geschichte des Knittelverses vom XVII. Jahrhundert bis zur Jugend Goethes*, 1893.

Diese neueren Dichter bauten aber die Knittelverse weder so regellos, wie die alten Reimpaare zur Zeit des Verfalls der altdeutschen Metrik — da bloß die Silben gezählt wurden —, noch beobachteten sie strenge das durch Opitz aufgestellte Betonungs- und Wohllautgesetz, sondern hielten eine Art Mitte zwischen diesen beiden Extremen. Die Knittelverse wurden ursprünglich ohne strophische Gliederung gebraucht und führten nur in diesem Falle diesen Namen. Später übertrug man die Bezeichnung «Knittelreim» auch auf strophisch gegliederte Verse von vier Hebungen mit willkürlich behandelten Senkungen.

Gottsched, *Kritische Dichtkunst*, 1737, S. 585: «Man pflegt zum Scherz auch Knittelverse zu machen, d. h. solche altfränkische, achtsilbige, gestümpelte Reime, als man vor Opitzens Zeit gemacht hat. Die Schönheit dieser Verse besteht darin, dass sie wohl nachgeahmt seien. Wer also dergleichen machen will, der muss den Theuerdank, Hans Sachsen, Froschmäuseler und Reineke Fuchs fleißig lesen und sich bemühen, die altfränkischen Wörter, Reime und Redensarten, ingleichen eine gewisse ungekünstelte, natürliche Einfalt der Gedanken, nebst der vormaligen Rechtschreibung der Alten recht nachzuahmen.» Hans Sachs schrieb keine Knittelverse, denn er zählte die Silben, und gerade die festbestimmte Silbenzahl fehlt dem Knittelvers. Bei Hans Sachs stehen sehr oft tonlose Silben in der Hebung, infolge dessen die Verse holperig werden, was im Knittelvers nie geschieht. Breitinger hat schon 1740 in seiner «Kritischen Dichtkunst» den Knittelvers besonders für das Drama empfehlenswerter gefunden als den französischen Alexandriner. Tatsächlich ist der Knittelvers der älteste Vers des deutschen Dramas.

In solchen Knittelversen dichtete Goethe ausser vielen Szenen seines «Faust» noch «Hans Sachsens poetische Sendung» und Schiller «Wallensteins Lager»; z. B. aus letzterem:

Auf der Fortuna ihrem Schiff
Ist er zu segeln im Begriff,
Die Weltkugel liegt vor ihm offen,
Wer nichts wäget, der darf nichts hoffen.

Es tréibt sich der Bürgermann, trág und dúmm,
 Wie des Férbers Gául, nur im Ríng herum.
 Áus dem Soldáten kann álles wérden,
 Denn Kriég ist jétzt die Lósung auf Érden.
 Seh' er mích 'mal án! In diésem Róck
 Fúhr ich, síeht er, des Káisers Stóck.
 Álles Wéltregiment, múss er wíssen,
 Vón dem Stóck hat áusgehn mússen;
 Únd das Zépter in Kónigs Hánd
 Ist ein Stóck nur, dás ist bekánt.
 Und wér's zum Córporal erst háť gebrácht,
 Der stéht auf der Léiter zur hóchsten Mácht usw.

Die kúhnsten deutschen Knittelverse enthált die Kapuzinerpredigt in demselben Drama.

Ein auf denselben Prinzipien gegrúndetes Versmaass hat Schiller z. B. im «Taucher» angewendet:

Wer wágt es, Ríttersmann óder Knápp,
 Zu táuchen in diésen Schlúnd?
 Einen góldenen Bécher wérf' ich hináb;
 Verschlúngen schon háť ihn der schwárze Múnd.
 Wer mír den Bécher kann wíeder zéigen,
 Er mág ihn behálten, er íst sein éigen! . . .
 Grúndlos als gíngs in den Hóllenschlúnd —
 Den Júngling bringt kéines wíeder.

Der Vers des «Taucher» besteht also aus vier, in der zweiten Zeile aus drei Hebungen; Senkung und Auftakt sind selbstverstándlich frei. In der «Bürgschaft» z. B.

Zu Díonys, dém Tyránnen, schlich
 Mórös, den Dólch im Gewánde;
 Ihn schlúgen die Háscher in Bándé.
 Was wólltest du míť dem Dólche? sprích!
 Entgégnet ihm finster der Wúterích.
 Die Stádt vom Tyránnen befreíen!
 Das sóllst du am Kréuze beréuen!

hat jeder Vers bei stumpfem Ausgange vier, bei klingendem

drei Hebungen, auch in den scheinbar regellosesten Strophen, z. B. in der zwölften :

Und die Sónne verséndet glühenden Bránd,
 Und vón der unéndlichen Mühe
 Ermáttét sinken die Kníee;
 O, hást du mich gnádig aus Ráubershánd,
 Aus dem Stróm mich geréttet ans héilige Lánd,
 Und sóll hier verschmáchtend verdérben,
 Und der Frénd mir, der líebende, stérben !

Ähnlich hat *Uhland* in der Ballade «Taillefer» Verse von fünf Hebungen (mit Auftakt), wo die Senkungen noch freier behandelt sind, z. B.

Normánnenhérzog Wilhelm sprách einmál;
 «Wer sínget in méinem Hóf und in méinem Sáal?
 Wer sínget vom Mórge bis ín die spáte Nácht,
 So líeblich, dáss mir das Hérz im Leíbe lácht?»

Dieselbe freie Behandlung der Senkungen finden wir in den meisten Dichtungen Heines, z. B.

Vergíftet sind méine Líeder ; —
 Wie kónnst es ánders séin?
 Du hást mir ja Gift gegóssen
 Ins blühende Lében hinéin.

Also Verse von drei Hebungen mit einsilbigem Auftakt und abwechselnd-klingendem und stumpfem Versschluss. Über das Fehlen der Senkung s. § 42. S. 117.

Oder in den Nordseebildern, die durch schmiegsamen Rhythmus und bezaubernde Sprachmusik ausgezeichnet sind :

Glúcklich der Mánn, der den Háfen erréicht hat
 Und hínter sich liess das Méer und die Stúrme
 Und jétzo wárm und rúhig sítzt
 Im gúten Rátskéllér von Brémen.

Dasselbe Gesetz auch in Wilh. Jordans *Nibelungen* :

Ich wáge zu wándern verlássene Wége
 Zúr féernen Vórzeit únséres Volkes.

Erwäche denn, Wéise voll Kráft und Wóhllaut,
 Die Mütter Natúr germánischem Múnde
 Eíngelbilet und ángébóren,
 Wie draussen im Búsche Dróssel und Búchfink
 Lóckruf und Lied von der Méisterin lérnten.

Mitaltdeutscher Tilgung der Senkung z. B. in E. M. Arndts
 «Lied von Blücher» (s. S. 117) oder in Rich. Wagners «Ring
 des Nibelungen» :

Dú bist der Lénz, nach dém ich verlángte,
 In fróstigen Wínters Fróst;
 Dich grússte mein, Hérz mit héiligem Gráun,
 Als dein Blick zuerst mír erblúhte.

Und noch kühner in «Kónig Sigurds Brautfahrt» von
 Emanuel Geibel :

Kaltem Winter schenken den lénzháften Leib —
 Und liess am Strand sie lagern. Zum Sóhn sprách er dann
 Ein élénder Greise, daheim im óden Saal —
 Lasst die Pauken schalien, das Bráutfést beginnt —
 Unter Skaldenliedern das Schíff zóg die Bahn — usw.

Der streng accentuirende ist der spezifisch deutsche Vers, der im Mittelalter einzig gekannt und geübt wurde. Als die mittelhochdeutsche Sprache im XIV. Jahrhundert zerfiel und ihre feinen Quantitäts- und Accentgesetze unwirksam wurden, trat an die Stelle der geregelten Metrik der Hohenstaufischen Zeit das äusserliche und unrhythmische Princip der Silbenzählung. An die Stelle dieser rohen Metrik setzte M. Opitz in taktvoller Nachahmung der antiken Verskunst jambische und trochäische Verse, denen die Späteren bald daktylische und anapästische folgen liessen, bis man endlich alle Arten und Formen der klassischen Verskunst nachbildete. So geriet der spezifisch deutsche, d. h. der streng accentuirende Vers in Vergessenheit. Das Volkslied jedoch hat ihn erhalten und die neuere Lyrik, die beim Volksliede in die Schule gegangen war, hat ihn erneuert. Neuestens haben auch die germanistischen Studien zur Klärung metrischer Fragen viel beigetragen und besonders den auf das Gesetz der Hebungen gegründeten Vers mit Recht wieder zu Ehren gebracht, denn er hat eine selbst den antiken Hexameter weit überragende rhythmische Beweglichkeit.

DRITTER ABSCHNITT.

Vom Reim.¹

26. Verschiedenheit des Reims. Der Reim ist im Allgemeinen nicht bloß eine Zierde, sondern ein notwendiger Bestandteil des deutschen Verses (s. § 31). Der Reim ist entweder Silbenreim oder Lautreim. Der Silbenreim steht im Auslaute der Wörter und am Ende des Verses; er ist der eigentliche Reim oder näher der *Endreim*. Der Lautreim ist zweierlei, wie die Laute selbst; nämlich: vokalisch oder konsonantisch; der vokalische Lautreim steht im Inlaute des Wortes und heisst *Assonanz*; der konsonantische knüpft sich an den Anlaut oder Beginn der Wörter und heisst *Alliteration*. Oft finden sich alle drei Gattungen in demselben Verspaare vereinigt, z. B. in Goethes «Hochzeitslied»:

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt.

Alliteration: *klinget*: *klirrt*; Assonanz: *pfeift*: *geigt*;
Endreim: *klirrt*: *wirrt*.

Die älteste Art des Reims im deutschen Verse ist die Alliteration, die Assonanz ist fremden Ursprungs, der Endreim stammt aus der lateinischen Kirchendichtung.

¹ Sigm. Mehring, *Der Reim in seiner Entwicklung und Fortbildung*, 1889. — Ewald Kunow, *Über das Verhältnis des Reims zum Inhalt*, Stargard, Progr. 1888.

1. Alliteration.

27. Wesen der Alliteration. Die Alliteration¹ besteht in dem gleichen Anlaute der Wörter, wobei Konsonantengruppen als ein Laut gelten, also *Stock* und *Stein* (*st*), *frank* und *frei* (*fr*) usw., aber nicht *Sand* und *Stein* (*s* und *st*) oder *fest* und *frei* (*f* und *fr*). Die Neigung der deutschen Sprache, den gleichen Laut zu wiederholen, reicht bis in die ältesten Zeiten zurück und ist im Wesen der Sprache begründet. Diese sucht wichtige und verwandte Begriffe auf jede Weise hervorzuheben; sie sucht sie gleichsam in diesem Falle auf den Stab des gleichen Anlautes zu stützen, daher die Alliteration auch *Stabreim*, die alliterirenden Wörter *Liedstäbe* genannt werden. Aus dieser Neigung der Sprache erklärt sich eine grosse Menge spruch- oder sprüchwortartiger Ausdrücke, welche durch die Alliteration gebunden sind; so: *Mann* und *Maus*, *Haus* und *Hof*, *Stock* und *Stein*, *Wohl* und *Wehe*, *Schimpf* und *Schande*, *Wind* und *Wetter*, *Land* und *Leute*, *Leib* und *Leben*, *Geld* und *Gut*, *Herz* und *Hand*, *samt* und *sonders*, *gang* und *gäbe*, *frank* und *frei*, *los* und *ledig*, *nun* und *nimmer*, *aus* und *ein* u. v. a., — lauter Ausdrücke, welche durch alliterirende Verknüpfung zweier Wörter einen Begriff verstärken. Auch ganze Sprichwörter, z. B. *Spruchwort wahr Wort, scharf macht schartig*, und Wortzusammensetzungen: *grasgrün*, *rosenrot* u. a. So finden wir auch, dass altgermanische Eigennamen alliteriren, was auf ihren poetischen Ursprung oder ihre poetische Verwendung hinweist. So heissen die drei Brüder im Nibelungenliede, die Söhne *Gibichs*: *Gun-*

¹ Vgl. Karl Lachmann, *Alliteration*, in Ersch und Grubers Encyclopaedie, und *Über das Hildebrandlied*, S. 6—9. (Beide Abhandlungen in seinen «Kleinen Schriften», I. Bd.) — Jakob Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, I. S. 6—13. — Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, II. 163, 173 ff. — Wilh. Jordan, *Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim*, 1868. — Vgl. besonders den Abschnitt «Metrik» in Pauls «Grundriss».

ther, *Gernot* und *Gieselher*; die Führer der Angelsachsen bei ihrer Wanderung nach England: *Hengist* und *Horsa*; *Wielands* Söhne: *Wittich* und *Wittigeien*; die Sachsenfürsten im Nibelungenliede: *Lüdegast* und *Lüdeger* usw. Alle diese Anlaute sind offenbar die übriggebliebenen Stäbe stabgereimter Heldenlieder.

Eine Art der Alliteration ist es auch, wenn ein Verbum mit einem stammverwandten Objekt zusammengestellt wird,¹ z. B. *Eine Schlacht schlagen, einen Kampf kämpfen, einen Trunk trinken* usw. Z. B.

Die **stritent** starke **stürme** (*Walther v. d. V.*)

Gar schöne **Spiele spiel'** ich mit dir (*Goethe*).

Trink ihn aus den **Trank** der Labe (*Schiller*).

Nein, länger werd' ich diesen **Kampf** nicht **kämpfen**,
Den **Riesenkampf** der Pflicht (*Schiller*).

Ebenfalls Alliteration, nur wesentlich verstärkte, ist es, wenn dasselbe Wort wiederholt wird, was ebenfalls zur Entstehung sprüchwörtlicher Redensarten führte, z. B.: *durch und durch, fort und fort, Stück für Stück*. Für den letzteren Fall gibt es zahlreiche Beispiele in neueren deutschen Dichtern, z. B.

Wie flogen links, **wie flogen** rechts
Gebirge, Bäum' und Hecken. *Bürger* (Lenore).

Wir sind, wir sind zur Stelle. (Dass.)
Wohl hört man die Brandung, **wohl** kehrt sie zurück.
Schiller (Taucher).

Das Wasser rauscht, **das Wasser** schwoll —
Und wie er sitzt **und wie** er lauscht —
Sie sang zu ihm, **sie sprach** zu ihm —
Mit **Menschenwitz** und **Menschenlist** —
Halb zog sie ihn, **halb** sank er hin — *Goethe* (Der Fischer).

¹ Diese formelhaften pleonastischen Redensarten waren im Mittelalter noch häufiger als heute. — Vgl. Osk. Schade, *Geistliche Gedichte vom Niederrhein*, 1854, S. 152. — Eiselein, *Die reimhaften, anklingenden, ablautartigen Formeln der hochdeutschen Sprache*, Belle-Vue 1841.

Hierher ist auch die Wiederholung des *und*, das sogenannte Polysyndeton, zu rechnen, z. B.

Und es wallet **und** siedet **und** brauset **und** zischt
Schiller (Der Taucher).

Und was er sinnt, ist Schrecken, **und was er** blickt, ist Wut,
 Und was er spricht, ist Geißel, **und was er** schreibt, ist Blut.
Uhland (Des Sängers Fluch).

28. Alliteration im Verse. Der deutsche Vers war ursprünglich — in den Liedern der «Edda», im «Beowulf», im «Hildebrandsliede», wie überhaupt in allen Dichtungen bis zum IX. Jahrhundert (s. unten § 31) — ohne Endreim und ohne strophische Gliederung; nur die Alliteration hielt die Verse zusammen und zwar meist in der Art, dass in dem Verse von vier Hebungen, der in zwei (später meist unter einander geschriebene) Hälften zerfiel, die erste Vershälfte zwei Liedstäbe, die zweite einen Liedstab enthielt, d. h. dort waren die beiden Hebungen durch die Alliteration verknüpft und hier die zweite Vershälfte durch den Gleichklang einer Hebung an jene gebunden. Selbstverständlich durfte die Alliteration bloß Silben, auf denen der Hauptton lag, verknüpfen; falsch wäre also: «Am **dritten** Morgen und all **deiner** Reden», weil *deiner* keine Hebung trägt (auf *all* liegt der Ton). Vokale unter einander gelten als alliterierend. Die gleichlautenden Hebungen der ersten Vershälfte heißen *Stollen* (auch *Neben-* oder *Beistäbe*), das entsprechende Wort der zweiten Vershälfte *Hauptstab*. Beide Teile des Verses sind als Hälften anzusehen, die durch gleich anlautende Wörter zu einem Ganzen verbunden werden. Damit liesse sich vergleichen der aus dem alten Testament bekannte Parallelismus der Reihen in orientalischen Dichtungen, ein Gegenübertreten ähnlich gegliederter Sätze, z. B.

Denn wie das **Gras** | werden sie **abgehauen**,
 Und wie das **Kraut** | werden sie **verwelken**.

So klingt äusserlich zusammen, was innerlich zusammen-

gehört. Beispiele aus der älteren «Edda», übersetzt von Karl Simrock:

Am **starken Stamm** | Im **Staub** der Erde —
Einst war das **Alter** | Da **Ymir** lebte —
Reiche die **roten** | **Ringe** mir dar —¹

Das ist das Gesetz der späteren Skaldenpoesie, das jedoch niemals streng und ausnahmslos befolgt wurde. Ursprünglich konnten in dem Verse von vier Hebungen *alle* betonten Silben gleich anlauten oder es waren auch — wo der Inhalt schlichter war und die Erzählung sich wenig über den Ton der Prosa erhob — nur zwei Hebungen durch die Alliteration verbunden.² Wirksam werden zwei Stäbe, wenn sie nahe an einander gerückt sind, d. h. in der zweiten und dritten Hebung stehen. Minder wirkungsvoll ist die doppelpaarige Alliteration, welche aus zwei verschiedenen, mit einander in derselben Langzeile abwechselnden Stäben besteht, nach dem Schema: *abab* oder *abba*. Durch die dritte mögliche Stellung (*aabb*) werden die zwei Vershälften nicht mehr an einander gebunden, sondern im Gegenteile zu scharf contrastirender Selbständigkeit auseinander gehalten. Diese Form ist in älteren Dichtungen, z. B. auch in der «Edda», sehr selten. — Beispiele für die verschiedenen Stellungen und Arten der Alliteration aus Wilh. Jordans «Nibelungen»:

aaaa: Enthülle der **Herzen** holdes **Geheimnis** —
 Das leise **Gelispel** im **Laube** der **Linde** —

aaax: Dem **herrlichen Helden** mit **furchtlosem Herzen** —
 Vom **schädlichen Schatze**, vom **Walten** des **Schicksals** —

axaa: Wie **gebrochen** am **Felsen** das **Brausen** der **Brandung** —

abab: Die der **zürnende Gott** im **Zaubergarten** —
 Um die **Macht**, um den **Reichthum**, von **Mord** und **Rache** —

abba: Von den **Freuden** der **Hochzeit**, vom **Hasse** der **Frauen** —
 Zu **schlafen** verdammt und mit **Dornen** **umschlossen** —

¹ Diese Sangweise ist noch jetzt in Island gebräuchlich. Vgl. L. Uhland, *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, I. S. 363.

² Man bezeichnet auch zwei Stäbe als *schwache*, drei Stäbe als *starke* und vier Stäbe als *volle* Stabreimverbindung.

aabb: Nun müsst ihr euch morden in rastlosem Rasen,
 Die Tochter vertilge das Schlangengeschlecht —
 Da stürzte der Stein mit klatschendem Klange,
 Mit schäumendem Schall in die flimmernden Fluten
 Und tauchte zur Tiefe mit dumpfem Gedonner —
 Holms Herz stand still —

Die Alliteration hat im Neuhochdeutschen keine Bedeutung mehr. Nur von wenigen Dichtern wurde sie konsequent durchgeführt, so schon von Fr. Fouqué in seiner Trilogie «Der Held des Nordens» (1808), aber sehr geschraubt und willkürlich, weit besser von Wilh. Jordan in seinem grossen Nibelungenepos und von Rich. Wagner in dem Texte seiner Nibelungen-Oper. Im Übrigen finden sich alliterierende Verse wohl in vielen Gedichten neuerer Dichter ¹ — allerdings oft willkürlich und regellos; sie sind auch in der Regel nicht beabsichtigt,² und werden meist überhört, obwohl sie den Wohlklang des Verses heben. Einige Beispiele:

Und die Welle trägt dich weiter
 Und du weisst es selbst nicht, wie. (Geibel.)

Und mir ist nichts aus jener Zeit geblieben,
 Als dieses Lied, mein Leiden und mein Lieben.
 (E. Schulze.)

Wir singen und sagen vom Grafen so gern (Goethe.)
 Und hohler und hohler hört mans heulen (Schiller.)
 Das Wogt und wallt und wirbelt
 Und will entfesselt sein (Wilh. Müller.)

Doch kann die Alliteration auch übertrieben werden;

¹ K. Sirke, *Der Stabreim bei den neueren deutschen Dichtern*, 1873. — Ackermann, *Der Stabreim in der modernen Poesie*, 1877. — Über alliterierende Wortverbindungen bei Goethe handelt W. Ebrard, *Nürnberger Programme* 1899 u. 1901, bei Schiller: *Euphorion* XII, 1905., S. 504—516.

² Beabsichtigte Alliterationen z. B. eine Strophe in Bürgers «Hohem Lied von der Einzigen», in A. W. Schlegels Sonett «Deutung», in Friedr. Rückerts 39. *Makame* und «Roland von Bremen» usw.

dann macht sie die Strophe gekünstelt und daher unschön ;
z. B.

Bunt am **B**ach ein **B**and zu weben
Bauen **B**üschel **B**aldachine,
Balsam bildend buhlt die **B**iene,
Beet und **B**latt und **B**lüte **b**eben. (Platen.)

Die Alliteration findet sich auch in anderen Sprachen, ohne irgendwo (ausser bei einigen ugrischen Völkern) in ähnlicher Weise das bindende Element des Verses zu bilden, wie in alter Zeit in Deutschland.¹ Vgl. die lateinischen Formeln: *longe lateque, satis superque, praeter propter, vive valeque, tabulis et testibus* usw., das Caesar'sche *veni vidi vici*, und bei Dichtern:² *Multa praeterea vatum praedicta priorum* (*Aen.* IV. 464).

Dauniae defende decus Camenae (*Horat.* IV, 6, 27).

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas (*Ib.* I. 4, 13).

Saepe levi somnum suadebit inire susurro (*Verg. Ed.* I. 55).

Die mittelhochdeutsche Poesie weist wenige Alliterationen auf. Einige Beispiele aus dem Nibelungenliede (nach der Ausgabe und Zählung von Karl Bartsch):

1921,4 da huop sich under helden der allergrözeste haz —

1924,4 ine weiz niht, waz mir wizet des künec Etezelen wip —

¹ Rud. Westphal (*Griech. Metrik*, 2. Aufl. II. 29) sucht nachzuweisen, dass der alliterierende Vers der Germanen «kein Kind des europäischen Nordens und Westens, sondern in Asien, in der alten Heimat des indogermanischen Urstammes geboren ist» und «dass es eine, uns in den Resten der umbrischen Formeln und in dem Catonischen ‚Carmen‘ erhaltene alliterierende Form altitalischer Poesie gab, die genau mit der germanischen übereinstimmte». Dagegen weist H. Jordan (*Kritische Beiträge zur Geschichte der lat. Sprache*, 1849, S. 167—188) nach, dass die Römer zwar die Alliteration kannten und in prosaischen wie poetischen Formeln anwandten, sie aber nie als Stabreim, d. h. als verbildendes Element gelten liessen. Die Griechen haben im allgemeinen den Gleichklang am Ende der Wörter (Reim) gemieden, ihn dagegen im Anlaute mit Vorliebe gebraucht. Bei Kelten und Finnen dagegen war die Alliteration ein wichtiges verbindendes Element.

² H. Habenicht, *Die Alliteration bei Horaz*, Eger, Progr. 1885.

- 1927,1 dô sluoc er Bloedeline einen swinden swertes slac —
 1928,1 man mac si morgen mehelen einem anderen man —
 1953,4 ich hân mit minen handen im sin houbet abegeslagen —

Die Alliteration herrschte in der deutschen Poesie bis zum IX. Jahrh., in der angelsächsischen und altenglischen bis zum XVI. Jahrh. (später neben dem Endreim) und herrscht noch heute in der isländischen Dichtung.

2. Die Assonanz.

29. Wesen der Assonanz. Die Assonanz besteht im vokalischen, wie die Alliteration im konsonantischen Gleichklang.) Dieser vokalische Gleichlaut entspricht den Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache¹ weit weniger, als der konsonantische, schon aus dem Grunde, weil das Deutsche an volltönenden Vokalen sehr arm ist, da diese im Entwicklungslaufe der Sprache, besonders in den Flexionsendungen, alle zu dem tonlosen und daher kaum assonanzfähigen stummen **e** abgeschliffen wurden. Je vokalreicher eine Sprache, desto geeigneter und desto fähiger ist sie zur Assonanz (wie andererseits die Alliteration mehr den konsonantenreichen Sprachen eigen ist). Diese Fähigkeit ist also ein wesentliches Eigentum der südlichen Sprachen; hier, und besonders in Spanien, finden wir sie auch mit Vorliebe und Virtuosität angewendet. Dennoch haben sich auch im Deutschen gewisse sprichwörtliche Verbindungen gebildet, welche auf assonirender Verknüpfung beruhen, z. B. **angst** und **bange**, **Jahr** und **Tag**, **Schrot** und **Korn**, **kurz** und **gut**, **ganz** und **gar**, wie der **Herr** so der **Knecht** usw., und auch die deutsche Dichtung hat sich der Assonanz bemächtigt.

Die Assonanz kommt bei neueren deutschen Dichtern in einem doppelten Gebrauche vor:

1. Sie ist tonnachahmend (onomatopoetisch), z. B.

¹ Über die Assonanz im Deutschen schrieben Georg N. Bärmann, *Die Assonanzen der deutschen Sprache*, 1829 und C. Freese, *Über deutsche Assonanzen*, 1838.

Von dem **Dome**
Schwer und bang
Tönt die **Glocke**
Grabgesang.

Schiller (Lied von der Glocke).

Brechet auf, ihr **Wunden**.
Redet, ihr **stummen!**
In schwarzen **Fluten**
Stürzt hervor, ihr Bäche des **Blutes**.

Schiller (Braut von Messina).

Wir lieben nun einmal Erbauung und **Bejahung**
Und haben Gutes wert, das Besserm dient zur **Nahrung**.
(*Rückert.*)

Wenn die Assonanz tonnachahmend gebraucht wird, tritt sie oft verbunden mit der verwandten Alliteration auf, z. B.

Und aussen, horch, ging's **trapp trapp trapp** —
Komm, schürze, **spring'** und schwinde dich —
Was **klang** dort für **Gesang** und **Klang** — *Bürger* (Lenore).

Die **Ratte** sie **raschle**, so **lange** sie **mag** — (*Goethe.*)

So schildert Goethe im «Hochzeitsliede» trefflich die Bewegungen der Zwerge:

Da **pfeift** es und **geigt** es, und **linget** und **klirrt**,
Da **ringelt's** und **schleift** es, und rauschet und **wirrt**,
Da **pisper't's** und **knistert's** und **flistert's** und **schwirrt**, —
Nun **dappelt's** und **rappelt's** und **klappert's** im **Saal** —
Das **toset** und **koset** so lange —
So schweige das **Toben** und **Tosen** usw.

Dieselbe Bedeutung, wie der Gleichklang der Vokale hat der Wechsel derselben; auch dieser ist tonnachahmend, z. B. *bimbambum*, *piff paff puff*, oder in der Dichtung:

Dann **klippert's** und **klappert's** mitunter hinein. (*Goethe.*)

Eine Sammlung dieser und ähnlicher Assonanzen ist die

Strophe Klemens Brentanos, in welcher er die verschiedenen musikalischen Instrumente schildert:

Es **sauset** und **brauset** das Tamburin,
 Es **rasseln** und **prasseln** die Schellen darin.
 Die Becken hell **flimmern** von tönenden **Schimmern**.
 Um **Sing** und um **Sang**.
 Um **Kling** und um **Klang**
Schweifen die **Pfeifen**, und **greifen** ans Herz
 Mit Freud' und mit Schmerz.

2. Sie steht unbeabsichtigt an Stelle des Reimes, wo sie übrigens nicht zu billigen ist, z. B.

Er ist niemals **gestorben**,
 Er lebt darin noch jetzt;
 Er hat im Schloss **verborgen**
 Zum Schlaf sich hingesezt, —
 Und wenn die alten **Raben**
 Noch fliegen immerdar,
 So muss ich auch noch **schlafen**
 Bezaubert hundert Jahr.

Rückert (Barbarossa).

Diese an Stelle des Reimes auftretende Assonanz findet sich nicht selten im deutschen Volksliede, z. B.

Prinz Eugenius, der edle **Ritter**
 Wollt' dem Kaiser wiederum **liefern** —
 Am einundzwanzigsten August so **eben**
 Kam ein Spion bei Sturm und **Regen**

30. Endassonanz. Von den südlichen Völkern (besonders von den Spaniern, aber auch im altfranzösischen Epos) wird die Assonanz meist mit bewusster Absicht an Stelle des eigentlichen, d. h. des Endreimes gebraucht, weshalb sie in dieser Gestalt auch Endassonanz heißen kann. Im Deutschen wurde dieser Geb auch nachgeahmt, aber mit wenig Erfolg, da einerseits die deutsche Sprache an volltönenden Vokalen sehr arm ist; andererseits das deutsche Ohr an solche feinere Unterscheidung der Vokale nicht gewohnt ist. Diese Art der Assonanz wird meist so gebraucht, dass durchgehends die

abwechselnden (in der Regel die geraden) Verse eines Gedichtes statt des Reimes auf eine solche Assonanz auslauten. So herrscht z. B. die Assonanz auf **au—e** in Ludw. Uhlands

Romanze vom kleinen Däumling.

1. Kleiner Däumling, kleiner Däumling,
Allwärts ist dein Ruhm **posaunet**,
Schon die Kindlein in der Wiege
Sieht man der Geschichte **staunen**.
2. Welches Auge muss nicht weinen,
Wie du liefst durch Waldes **Grausen**,
Als die Wölfe hungrig heulten
Und die Nachtorkane **sausten**!
3. Welches Herz muss nicht erzittern,
Wie du lagst im Riesen**hause**,
Und den Oger hörtest nahen,
Der nach deinem Fleisch **geschnaubet**!
4. Dich und deine sechs Gebrüder
Hast vom Tode du **erkaufet**,
Listiglich die sieben Kappen
Mit den sieben Kronen **tauschend**.
5. Als der Riese lag am Felsen,
Schnarchend, dass die Wälder **rauschten**,
Hast du keck die Meilenstiefel
Von den Füßen ihm **gemauset**.
6. Einem vielbedrängten König
Bist als Bote du **gelaufen**;
Köstlich war dein Botenbrod:
Eine Braut vom König**hause**.
7. Kleiner Däumling, kleiner Däumling,
Mächtig ist dein Ruhm **erbrauset**,
Mit den Siebenmeilenstiefeln
Schritt er schon durch manch Jahr**tausend**.

In Uhlands «Romanze vom Recensenten» sind Assonanz und Reim verbunden.

Die Endassonanz findet sich — ausser zahlreichen, meist wenig gelungenen Versuchen der Romantiker — z. B. in Uhlands «Sanct Georgs-Ritter», in der «Gründung Karthagos» von Platen, in «Gambacorti und Gualandi» von demselben Dichter und in vielen Übersetzungen spanischer Dichter, be-

sonders Calderon'scher Dramen,¹ ohne hier wie dort, trotz der oft erstaunlichen Meisterschaft der Durchführung, grosse Wirkung zu üben.

3. Der Endreim.

31. Ursprung und Wesen.² Die Alliteration herrschte vor dem Reim bis ins IX. Jahrhundert, wo dieser anfangs nur als Begleiter des Stabreimes auftrat, diesen aber bald vollständig verdrängte. Seitdem ist der Reim ein wesentlicher, beinahe unentbehrlicher Bestandteil des deutschen epischen und besonders lyrischen Verses³ geworden. Nur im Drama hat sich der reimlose fünffüssige Jambus dem gereimten Alexandriner gegenüber (neben der Prosa) beinahe zum Alleinherrscher emporgeschwungen.

Der Reim ist lateinischen Ursprungs. Wir finden ihn zuerst in der lateinischen Kirchenpoesie des beginnenden Mittelalters (seit dem IV. Jahrhundert). Je mehr das Verständnis für die ursprünglichen Quantitätsunterschiede durch die Auflösung der altrömischen Sprache verschwand, je mehr der accentuirende Takt der Volksgesänge in den römischen Vers eindrang, desto notwendiger wurde ein Mittel, das dem Verse selbst einen leichtverständlichen Abschluss gab und mehrere Verse zu strophischer Gliederung vereinigte. Dies Mittel war der Reim⁴, der daher nicht als eine zierliche

¹ So finden sich z. B. im *Richter von Zalemca*, übersetzt von Gries: I. Akt, 9 Seiten Assonanzen auf *a* und 7 Seiten auf *o*; II. Akt: 11 Seiten auf *ei* und 12 Seiten auf *e*; III. Akt: 9 Seiten auf *i*, 3 Seiten auf *ü* und 4 Seiten auf *a*.

² Wilh. Grimm, *Zur Geschichte des Reims*, 1852. — Klem. Fr. Meyer, *Geschichte des deutschen Reims von seinem ersten Auftreten bis zur Mitte des XIII. Jahrh.* 1851. — Wold. Masing, *Ursprung und Verbreitung des Reims* 1866. — Hugo Schuchardt, *Reim und Rhythmus im Deutschen und Romanischen* 1873 (Romanisches und Keltisches).

³ Lied, das ohne Reime fliegt,

Ist an beiden Schwingen lahm. (Rückert.)

⁴ Uhland, *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, I. 372. — Über den Reim bei den Alten vgl. Joh. Kvicala, *Vergilstudien*, 1878, S. 417 und Wilh. Teuffel, *Römische Literatur-*

Erfindung, eine wohlklingende Ausschmückung, sondern als ein unentbehrliches Bedürfnis des modernen, besonders des deutschen Verses, der nur den Gesetzen des Accentes unterworfen ist, betrachtet werden muss. Der Reim verdankt also seine Entstehung dem Zerfalle der prosodischen Regeln des Lateins und seine Notwendigkeit ist in der Unsicherheit und dem Schwanken des accentuirenden Rhythmus begründet. Dass der Reim auch in Deutschland schnell populär wurde und mit der Sprache selbst und dem Sprachgebrauch des Volkes verschmolz, beweisen auch hier, wie bei der Alliteration, zahlreiche sprüchwörtliche Formeln und Redensarten, die auf dem Endreim beruhen; z. B. *Saus und Braus, dann und wann, weit und breit, Hülle und Fülle, auf Wegen und Stegen, mit Rat und Tat, Mit Ach und Krach, Aus Rand und Band* usw. Manche Reimverbindungen sind vollständige Sprüchwörter; so: *Würden—Bürden, Borgen macht Sorgen, Wie gewonnen, so zerronnen, Eile mit Weile, Geld regiert die Welt, Ein eigner Herd ist Goldes wert, Glück und Glas, wie leicht bricht das* usw. Diese gereimten Sprüchwörter sind dem deutschen Volksmunde die beliebtesten. Doch ist die deutsche Sprache verhältnismässig arm an Endreimen.

Der Endreim entwickelte sich demnach bei den romanischen Nationen, gleichzeitig mit den romanischen Sprachen. Von dort kam er nach Deutschland, wo er bald heimisch wurde: das Mittelalter kennt keine reimlosen Verse und keine Dichtung in Prosa. Über das Vordringen des Reims in Deutschland bietet

geschichte § 11, 2. — Daher auch der Reim im Lateinischen, wo und sobald der prosodische Stand der Sprache schwankend und durch die Herrschaft des Accents fraglich geworden, also z. B. im lateinischen Kirchenliede:

Stábat máter dólórosa
 Júxta crúcem lácrymósa
 Dúm pendébat filiús
 Cúius ánimám geméntem
 Cóntristátam ét doléntem
 Pértransívit gládiús. (Jacobus de Benedictis, † 1306.)

die Literaturgeschichte zwei interessante Daten. Der deutsche König Ludwig der Fromme (reg. 814—840) liess eine sächsische Evangelienharmonie («Heliand») ausarbeiten, die sich noch in den altgermanischen Stabreimen bewegt; seinem Sohne, Ludwig dem Deutschen (reg. 843—876), widmete Otfried von Weissenburg seine Evangelienharmonie («Evangelium»), die bereits in Endreimen gedichtet ist. So nahe treten sich beiderlei Reimsysteme nach Zeit und örtlicher Angrenzung.

Der Reim entspricht auch dem «musikalischen Sinn und der Gemütsinnigkeit des deutschen Volkes». Dies drückt Goethe sehr schön aus, wenn er, im zweiten Teil des «Faust», die über die wohlklingenden (gereimten) Reden ihrer Umgebung verwunderte (antike) Helena sagen lässt:

Vielfache Wunder seh' ich, hör ich an,
 Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel,
 Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
 Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich:
 Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen
 Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
 Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Wie sehr der Reim dem deutschen Sprachgeiste angemessen ist; wie sehr er mit dem Wesen der Dichtkunst überhaupt zusammenhängt, beweist auch der Umstand, dass die Sprache bei höherem poetischen Schwung gleichsam unwillkürlich gereimt wird. Dies zeigen am besten Schillers (auch schon Shakespeares) und seiner zahlreichen Nachfolger ernste Dramen, in denen der Reim sich oft ungesucht und gleichsam unwillkürlich an die reimlosen Jamben anschliesst. So sagt z. R. Max in «Wallensteins Tod», als ihn sein Regiment fortruft:

Was wollt ihr? Kommt ihr, mich von hier hinweg
 Zu reissen? — O, treibt mich nicht zur Verzweiflung!
 Tut's nicht! Ihr könntet es bereuen!
 Noch mehr — Es hängt Gewicht sich an Gewicht,
 Und ihre Masse zieht mich schwer hinab. (Und nun:)
 Bedenket, was ihr tut. Es ist nicht wohlgetan,
 Zum Führer den Verzweifelnden zu wählen.
 Ihr reisst mich weg von meinem Glück, wohlan!
 Der Rachegöttin weih' ich eure Seelen!
 Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben,
 Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!

Noch besser eignet sich der Reim fürs Lustspiel (und fürs Schäferspiel: *Goethes «Laune des Verliebten»*), für das ihn schon im XVIII. Jahrhundert Joh. Elias Schlegel gegenüber Gottsched und später (1802) A. W. Schlegel empfohlen hat. So dichteten z. B. nach Goethe («Die Mitschuldigen») L. Robert, Ad. Müllner, Theod. Körner, Aug. Platen, Wilh. Jordan Ludw. Fulda u. A. gereimte Lustspiele.

32. Arten des Reimes. Der Reim vereinigt die beiden Reimarten der uralten Alliteration und der aus der Fremde entlehnten Assonanz, denn er besteht in dem Gleichklange der Vokale *und* der Konsonanten. Je nach der Zahl der Silben, die «gleich klingen», ist der Reim ein-, zwei- oder dreisilbig, d. h. stumpf, klingend oder gleitend. Der *stumpfe* Reim erstreckt sich bloß auf eine, stets schwere, d. h. stark betonte Silbe, z. B. *Duft : Luft, mild : wild, gebét : verstét, sang : klang, erwárb : stárb* usw. Der *klingende* Reim umfaßt zwei, der *gleitende* Reim drei Silben, von denen je die erste schwer betont ist, d. h. die klingenden Reime sind gereimte Trochäen, die gleitenden Reime gereimte Daktylen, z. B. *ságen : klágen, óhne : Sóhne, Sónne : Wónne, bringen : ringen : singen : dringen* usw., *schreitende : gleitende : reitende, wónnige : sónnige, wáltete : scháltete : fáltete : spáltete* usw., z. B.

Stumpfe Reime :

Es is ein Krystall
In dem sich das All
So lieblicher malt,
Und der es getreu,
Doch schöner und neu,
Zurücke dir strahlt. (Platen.)

Klingende :

Ein Vogel bin ich worden
Mit rüstigem Gefieder
Zu flattern auf und nieder
Nach Süden und nach Norden.
(Platen.)

Gleitende und stumpfe :

Was hab ich nun Gebliebenes
 Von all der Lieb und Pracht,
 Als weniges Geschriebenes,
 In schlechte Verse gebracht ? usw. (Platen.)

Doch ist es beim klingenden (und gleitenden) Reime wesentlich, dass die zweite (und dritte) Silbe ein stummes **e** enthalte, d. h. dass die Silben Endungen der Flexion oder der Wortbildung seien. Ist dies nicht der Fall, so verwandelt sich der klingende Reim in den *schwebenden* oder *spondeischen* Reim mit schwerer Senkung, z. B. *wahrheit : klarheit, freiland : eiland* usw. oder in den *mehrsilbigen* Reim, dessen Endsilbe (oder Endsilben) ebenfalls betont ist, z. B. *Werdelust : Erde Brust*.¹

Dann rief er : Bitterkórn.

Ritterspórn !

Da erschien ein Knabe wie ein Gewitterzórn.

(Rückert.)

Reime, die sich nicht auf betonte Silben erstrecken, sind gar keine Reime ; die tonlosen Silben sind immer bloß *mitreimend*, allein aber ganz ohne Reimwert. Also Reime, wie : *Hundes : Tages, wonne : heute* usw. sind ganz falsch. Treten Endungssilben in die Hebung, dann sind sie natürlich reimfähig. So ist z. B. der Reim *lieblich : sprich* falsch, da die Endsilbe *lich* hier in der Senkung steht ; aber *wunderlich : sprich* ist richtig, da hier dieselbe Endsilbe im Sinne des Gesetzes über die schwankenden Silben (s. oben § 11) den Ton trägt.

33. Reinheit des Reimes. Der Reim entspricht nicht seinem Zwecke, wenn der Gleichklang der Vokale und Konso-

¹ Solche Reime, wo ein Reimwort (oder beide) aus zwei Wörtern bestehn, nannte Wilh. Grimm *gespaltene* (andere *gebroschene*) Reime, z. B. *mattes : hat es, Komödiant ist : gebannt ist*. Selten ist der Fall, wo ein zusammengesetztes Wort mit seiner ersten Hälfte den Reim bildet ; z. B. *Hans Sachs war ein Schuh-Macher und Poet dazu*.

nanten nicht *vollkommen*, d. h. wenn der Reim nicht *rein* ist. Die Reinheit des Reimes oder der vollkommene Gleichklang desselben wird von den deutschen Dichtern auf die mannigfachste Weise verletzt. Nicht blos die Nachlässigkeit der Dichter und die Geringschätzung der Form sind die Quellen der zahllosen unreinen und unschönen Reime im Deutschen, sondern auch der Einfluss der Mundart auf die Aussprache, der sich in manchen Gegenden selbst auf gute Schriftsteller und Dichter erstreckt. *Unrein* ist der Reim:

1. Wenn die Vokale des Reims nicht gleichartig sind. Reime, wie *Zierde : Würde, Höh : See, vereint : Freund, verleihn : streun, untertänig : König, schätzen : ergötzen, Höhen : Wehen, verhüllt : Bild, Hütten : Sitten* usw. sind unreine, d. h. falsche Reime, trotzdem sie alle aus Schillers Gedichten stammen; ebenso bei Goethe: *Lettern : vergöttern, freudvoll : leidvoll, betrübt : liebt* usw.

Doch darf man sich bei der Beurteilung der Reinheit des Reimes nicht durch die äusserst unregelmässige Orthographie beeinflussen lassen. Hier gilt, wie überhaupt auf sprachlichem Gebiete, nur das *lebendige* Wort, d. h. die *richtige Aussprache*, der Klang für das Ohr. So sind z. B. Reime, wie: *Speere : Mähre, Schätzen : entsetzen* (wie überhaupt, obwohl nicht immer ä : e), *her : Meer, dar : Haar, sein : reihn, Speeres : Gewehres* usw., trotz der abweichenden Schreibart, ganz richtige Reime, da ihre Aussprache ganz gleichlautend ist.

2. Wenn die Konsonanten des Reims nicht gleichartig sind, z. B. Reime wie: *Lese : Gefässe, Grösse : Getöse, Reich : Zweig, eigen : Leichen, begrüsst : Küste, sprach : Tag, Nacht : Smaragd* usw. sind unrein, d. h. falsch.

Auch hier gilt die Bemerkung, hier sogar in höherem Maasse, dass über die Reinheit des Reimes nicht die Rechtschreibung, sondern einzig die richtige Aussprache entscheidet. Reime, wie: *Herz : himmelwärts, waren : erfahren, Stoss : los · Schooss* usw. sind ganz richtig, da sie ganz gleich klingen. Besonders sind Reime, wie: *Pfad : trat, Land : genannt, wird : Hirt* usw. nicht ohneweiters als unrein zu betrachten, da der Deutsche am

Ende der Wörter doch immer nur **t** spricht. Anders in der Mitte des Wortes: *Bande*: *bannte* ist ein falscher *Reim*.

3. Wenn lange und kurze, d. h. Vokale von verschiedener Quantität auf einander reimen; z. B. *Gott*: *Gebot*, *hoch*: *noch*, *Sprache*: *Sache*, *Mann*: *Bahn*, *Waffe*: *Strafe* usw. sind falsche Reime.

4. Wenn der Reim auf unbetonte, daher auch bedeutungslosere Silben fällt, z. B.

Scheint dir der Pfad, auf dem du gehst, so sicher,
Und willst du noch einmal, o **Jugendlicher** u. s. w.

(Platen.)

Oder: Selbst des Orkus strenge Richterwage
 Hielt der Enkel eines Sterblichen,
 Und des Thrakers seelenvolle Klage
 Rührte die Erynniën.

Schiller (Götter Griechenlands).

Oder noch schlimmer (in mehrfacher Hinsicht):

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Königé?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges **Höh!**

Schiller (Jungfrau v. O.).

5. Wenn die reimenden Silben in Bezug auf den *Accent* ungleichartig sind, denn nur solche Silben können gereimt werden, welche gleich betont sind. Falsch wäre also z. B. *Gebet*: *lébet*, *lieblich*: *erblich* usw.

6. Als falsch muss auch noch der sogenannte *reiche* oder *rührende* Reim, d. h. die Wiederholung desselben Wortes bezeichnet werden, z. B.

Gern mit liebevollen Händen
Bänd' ichs fest an einen **Pfeil**,
Durch die Luft ihn dir zu senden,
Doch so weit fliegt selbst kein **Pfeil!**

(Anast. Grün.)

O Mutter, was ist Seligkeit?
 O Mutter, was ist Hölle?
 Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
 Und ohne Wilhelm Hölle. (Bürger.)

Zu entschuldigen ist dieser Reim, wenn die gleichklingenden Wörter verschiedene Bedeutung haben, oder wenn sich die Reimsilbe durch vorgesetzte Biegungssilben ändert; z. B.

Sie setzten zu Tisch sich und sassen **fest**,
 Und taten sich gütlich beim weidlichen **Fest**.
Chamisso (Familienfest).

Er kehrt zurück im Laufe, es muss versucht **sein!**
 Er ruft; ihn hört der Derwisch und harrt gelassen **sein**.
Chamisso (Abdallah).

Die Schönheit eines Gedichtes hängt im Wesentlichen von der Reinheit und Schönheit seiner Reime ab. Im Mittelalter befreisigten sich die deutschen Dichter (Epiker wie Lyriker) einer in der Tat bewunderungswürdigen Reinheit des Reimes, dagegen waren die neueren deutschen Dichter, Goethe und Schiller obenan, auf reine Reime wenig bedacht. Goete sucht sogar den unreinen Reim zu verteidigen, indem er sagt:

Ein reiner *Reim* wird wohl begehrt,
 Doch den *Gedanken* rein zu haben,
 Die edelste von allen Gaben:
 Das ist mir alle Reime wert.

Diese Ansicht ist nicht zu billigen. Wohl soll die Reinheit des Gedankens nicht unter der Reinheit des Reimes leiden; der Leser ist aber berechtigt, vom Dichter beides zu verlangen. J. Grimm hat sich auch entschieden gegen diese Auffassung ausgesprochen, und Platen, in neuerer Zeit wohl der grösste Reimkünstler der Deutschen, sagt mit Recht: «Man wird dem Dichter eine Freiheit, die er mässig gebraucht, um so mehr gestatten, wenn er in seinen Werken immer die strengste Reinheit des Reimes beobachtet, weshalb es auch künftighin kein wirklicher Dichter mehr wagen wird, die verschiedensten Töne, *ä* auf *ö*, *i* auf *ü* u. dgl. zu reimen, eine Barbarei, wovon in den alten Helden- und Minneliedern keine Spur ist.» — Diese Forderung ist um

so berechtigter, da die deutsche Sprache an Reimreichtum zwar mit den südlichen Sprachen nicht wetteifern kann, aber auch nicht über absolute Reimarmut zu klagen hat, wie dies die meisterhaften deutschen Nachdichtungen der verschlungensten, reimreichsten fremden Formen beweisen.

34. Schönheit des Reimes. Ein reiner Reim ist aber noch nicht selbstverständlich schön. Hiezu ist die Erfüllung zweier Bedingungen notwendig.

1. Der Reim schliesst den Vers ab; hiedurch wie auch durch den Gleichklang mit anderen Worten am Versende wird das gereimte Wort sehr in den Vordergrund gehoben. Es ist daher notwendig, dass der Reim auf *bedeutungsvolle* Wörter falle. Steht an dieser doppelt gehobenen Stelle des Verses ein unbedeutendes, inhaltloses Wort, so wird der ganze Vers matt und nichtssagend, z. B.

Wie die Engel möcht' ich sein
Ohne Körperschranke;
Deren Unterredung ein
Tönender Gedanke. (Rückert.)

Oder gar:

Sein Grab, in welches ihm ertrunkne Römer **und**
Hellenen, — sie auch, die der rotgefärbte Sund —
Freiligrath (An das Meer).

2. Der Reim sei *neu*. Nicht als ob bereits angewendete Reime (sehr abgenutzt sind, z. B. Herz: Schmerz, Wort: Ort, Sonne: Wonne, Lust: Brust) nicht gebraucht werden dürften; aber es gereicht einem Gedichte zum Vorteile, wenn es auch wenig gebrauchte, überraschende Reime hat, z. B.

Fremdling, lass deine Stute **grasen!**
O, zieh nicht weiter diese **Nacht!**
Dies ist die grünste der **Oasen;**
Im gelben Sandmeer glänzt ihr **Rasen,**
Gleichwie inmitten von **Topasen**
Ein grüner, funkelnder **Smaragd.** (*Freiligrath.*)

In neuerer Zeit haben z. B. F. Freiligrath und Herm. Lingg, aber auch vor allen F. Rückert die deutsche Sprache mit gewichtigen, neuen Reimen bereichert.¹ Besonders Freiligrath hat bei seinen Schilderungen exotischer Länder und Dinge ganz fremdartige Reime gern angewendet. Und mit Recht. Denn da der Reim eine so hervorstechende Stelle im Verse einnimmt, so erhält das Gedicht durch diese exotischen Reime schon an und für sich einen fremden Charakter, eine fremde Färbung. Doch ist es andererseits nicht zu billigen, wenn Freiligrath Dinge und Namen einführt und sogar reimt, die ohne ein ausführliches Lexikon nicht verstanden werden können, so um nur einige Beispiele anzuführen: *Karoo: Gnu, Cochenille: Vanille, Agaven: Sklaven*, oder Fremdwörter wie *Pagen: Plantagen* usw.

Im Allgemeinen ist der Reim schön, wenn sich Form und Gedanke bedingen und die erstere gleichsam die selbstverständliche Hülle des letzteren ist. Daher ist auch oft der Reim der Schöpfer des Gedankens, wenn auch in der Regel der Gedanke sich die Form schafft, — wie dies Karl Schönhardt so gelungen ausgesprochen hat:

Künste sind es, ganz geheime,
Denen wir die Kunst verdanken:
Zwar Gedanken geben Reime,
Doch der Reim bringt auch Gedanken.

35. Stellung des Reimes im Verse. Der Endreim steht eigentlich am Schlusse des Verses und hat daher seinen Namen. Dennoch findet er sich häufig auch am Anfange, in der Mitte oder an anderen Stellen des Verses. Die wichtigsten und häufigsten Formen sind folgende:

1. Der *Schlagreim*, wenn innerhalb des Verses zwei Wörter, unabhängig vom Endreime, auf einander reimen, z. B.

Mir träumte von einem Königskind
Mit *nassen, blassen* Wangen. (Heine.)

In **Wäldern** und **Feldern** die einsamsten Örter. (Bürger.)

¹ Symons, *Zu Rückerts Verskunst. I. Behandlung des Reims* 1876.

2. Der *Binnenreim* entsteht, wenn die Schlagreime weiter auseinander stehen, z. B.

Und keiner **gleicht** und keiner **weicht** dem andern. (*Schiller.*)

Ward wie mit **Flügeln** auf **Spiegeln** geflogen. (*Kopisch.*)

3. Der *Mittelreim* findet statt, wenn Mitte und Ende des Verses durch den Reim verbunden sind, z. B.

Er ritt **allein** im **Mondenschein**. (*Uhland.*)

In solchem **Staat** ihr Herrn vom **Rat**. (*Sinrock.*)

Hierher kann auch die regelmässige Wiederholung eines Theiles des Verses gezählt werden, wie sie z. B. in Rückerts Lied «Aus der Jugendzeit» durchgeführt ist, z. B.

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit

Klingt ein Lied mir immerdar;

O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,

Was mein einst war!

4. *Kettenreime* entstehen, wenn das Ende eines Verses mit dem Anfange oder der Mitte des folgenden reimt, z. B.

Zugvogel aber spricht:

Du Flattrer, meinen **Flug**

Und **Zug** verstehst du nicht;

Klug ist hier nicht **genug**.

(*Lenau.*)

5. *Doppelreime*, wenn am Ende des Verses zwei Wörter den Reim bilden, z. B.

Einem jungen Manne **gönnt ihr**

Allzuviel, ihr guten Frauen,

Könnt ihr diesem Lächeln, **könnt ihr**

Diesem ruhigen Auge trauen?

(*Platen*)

6. *Wiederholungsreime*, wenn aussër dem Reime ein Wort (oder auch mehrere) am Schlusse des Verses wiederholt wird (dies geschieht besonders in den Ghasélen, s. unten § 56), z. B.

Gott geleite die armen traurigen **Kranken heim!**

Gott geleite die müden, irren **Gedanken heim!** (*Rückert.*)

Oder reicher :

Oh weh dir, der die Welt **verachtet, allein zu sein**
Und dessen ganze Seele **schmachtet, allein zu sein.** (*Platen.*)

Willst du in das Land der **Dichtung reisen,**
Lass vom Herzen dir die **Richtung weisen.** (*Geibel.*)

Dieses stets wiederholte Wort kann auch am Anfange des Verses stehen, z. B.

Allein, allein! — und so will ich genesen?
Allein, allein! — und das der Wildnis Segen?
Allein, allein! — o Gott, ein einzig Wesen,
Um dieses Haupt an seine Brust zu legen. (*Freiligrath.*)

O, lieb', so lang du lieben kannst,
O, lieb', so lang du lieben magst. (*Freiligrath.*)

Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.
Uhland (Des Sängers Fluch).

Oft verleiht diese Wiederholung dem Gedichte einen eigentümlichen Charakter, z. B. in Uhlands Gedicht

Lebewohl.

Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb!
Muss noch heute scheiden.
Einen Kuss, einen Kuss mir gib!
Muss dich ewig meiden.

Eine Blüt', eine Blüt' mir brich
Von dem Baum im Garten!
Keine Frucht, keine Frucht für mich,
Darf sie nicht erwarten.

Stehn statt des wiederholten Wortes am Anfang des Verses ein oder mehrere Reime, so erhalten wir den *Anfangsreim*, z. B.

Und lehret die Mädchen,
Und wehret den Knaben. (*Schiller.*)

7. Eine *Reimanhäufung* findet statt, wenn mehrere Zeilen hindurch derselbe Reim ausklingt, z. B.

Droben auf dem schroffen Steine steht in Trümmern **Autafort**,
 Und der Burgherr steht gefesselt vor des Königs Zelte **dort**:
 Kamst du, der mit Schwert und Liedern Aufruhr trug von Ort,
 zu **Ort**,
 Der die Kinder aufgewiegelt gegen ihres Vaters **Wort**?
Uhland (Bertran de Born).

Dasselbe Versmaass mit derselben Reimstellung auch in Uhlands Gedichte «Der Waller». — Oder:

Mich dünkt das war ganz **neuerlich**
 Ein Wirt, der hiess Hans **Teuerlich**,
 Sein Braten war nicht **käuerlich**,
 Sein Wein war etwas **säuerlich**.
 Drei Wanderer traten da **herein**,
 Die riefen: Wirt, nun schenk' uns **ein**!
 Wir wurden müd im **Sonnenschein**;
 Drum gib uns echten, guten **Wein**! (*Pocci*)

Oder:

Auf ihr **Brüder**, schliesst die **Glieder**, stosset **nieder**,
 Wer nicht **treu** und **fromm** und **bieder**,
 Dann kehrt uns die Freiheit **wieder**!
Alzusammen zu den **Flammen** wir **verdammten**,
 Die nicht aus dem Heile **stammen**
 Und der Freiheit Tor **verrammen**.
Klem. Brentano (Victoria und ihre Kinder).

Oder in dreizeiligen Strophen, z. B.

Was sich lässt in Prosa **schreiben**,
 Sollt ihr nicht zum Verse **treiben**,
 Lasst vergebne Mühe **bleiben**. (*Rückert*.)

Zwei Reime durch ein ganzes Gedicht finden wir z. B. in

Mignon.

Nur wer die Sehnsucht **kennt**,
 Weiss, was ich **leide**!
 Allein und **abgetrennt**
 Von aller **Freude**,

Seh' ich ans Firmament
 Nach jener **Seite**.
 Ach, der mich liebt und **kennt**,
 Ist in der **Weite**.
 Es schwindelt mir, es **brennt**
 Mein Eingeweide.
 Nur wer die Sehnsucht **kennt**,
 Weiss, was ich **leide**. (Goethe.)

Oft zieht sich ein Reim durch ein ganzes Gedicht, so z. B. der Reim auf *all* in Uhlands «Glück von Edenhall», oder der Reim auf *Dichter* durch Rob. Reinicks «Gefährliche Nachbarschaft».

Anfangsreim, Doppelreim und Reimanhäufung :

Sei huldig, wenn du einen **Gast hast**,
Geduldig, wenn du eine **Last hast**.
Sei rastig nie, auch wo du **Rast hast**,
Und hastig nie, auch wo du **Hast hast**. (Rückert)

8. Der *Refrain* (oder *Kehrreim*) ist provenzalischen Ursprungs¹ und besteht in seiner ursprünglichen Gestalt in der Wiederholung desselben Verses am Schlusse jeder Strophe, z. B. bei Adalb. Chamisso :

Tragische Geschichte.

'S war' einer, dems zu Herzen ging,
 Dass ihm der Zopf so hinten hing,
 Er wollt es anders haben.

So denkt er denn, wie fang' ichs an?
 Ich dreh' mich um, so ists getan, —
 Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Da hat er flink sich umgedreht,
 Und wie es stund, es annoch steht —
 Der Zopf, der hängt ihm hinten.

¹ Von *refraingre* (lat. *refrangere*): die wiederkehrenden Wellen brechen sich am Strande. Das Wort *Kehrreim* stammt von G. A. Bürger.

Da dreht er schnell sich anders 'rum,
's wird aber noch nicht besser drum, —
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Er dreht sich links, er dreht sich rechts,
Er tut nichts Gut's, er tut nichts Schlecht's —
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Er dreht sich wie ein Kreisel fort,
Es hilft zu nichts, in einem Wort —
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Und seht, er dreht sich immer noch,
Und denkt: es hilft am Ende doch —
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Der Kehrreim ist im Deutschen¹ sehr beliebt; sowohl im Liede, als im erzählenden Gedichte. Z. B. im Liede:

Ich bin ein freier Mann und singe
Mich wohl in keine Fürstengruft,
Und alles, was ich mir erringe,
Ist Gottes liebe Himmelsluft.
Ich habe keine stolze Veste,
Von der man Länder übersieht,
Ich wohn' ein Vogel nur im Neste,
Mein ganzer Reichtum ist mein Lied.

(G. Herwegh.)

usw. jede Strophe mit demselben Schlussvers. Ebenso in Wilh. Müllers «Ungeduld» («*Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben*»), in «Sängers Gebet» von Oskar Redwitz («*O Herr, wie säng' ich ohne dich?*») usw. In der Ballade ist der Refrain besonders in der skandinavischen Dichtung, bei den Dänen und Schweden, beliebt. Neuere Dichter haben ihn mit Vorliebe in Erzählungen schauerlichen oder grauenhaften Inhalts angewendet, und zwar mit trefflichem Erfolg, denn durch den Refrain wird das Dämonische, Schreckliche

¹ F. Stark, *Der Kehrreim in der deutschen Literatur*, 1886. — Herm. Freericks, *Der Kehrreim in der althochdeutschen Dichtung*, 1890.

des Stoffes noch mehr hervorgehoben. So finden wir ihn z. B. in «*Die Sonne bringt es an den Tag*» (dies ist auch der Refrain) und «*Der alte Müller*» («*Hilf, Himmel, erbarme dich unser*» Refrain) von Adalb. von Chamisso.

Obwohl unter Kehrreim streng genommen nur die Wiederholung desselben Verses am *Schlusse* einer Strophe zu verstehen ist, so lassen sich doch einige Erscheinungen hieherziehen, die auf demselben Prinzip — nämlich auf der regelmässigen Wiederholung eines Verses oder Versteiles oder einer Gruppe von Versen¹ — beruhen:

1. Der Vers wird am *Anfange* jeder Strophe wiederholt. So beginnt in Rückerts Gedicht «*Der klare Herbst*» jede Strophe mit dem Verse: «*Mir gefällt der Herbst, der klare.*»

2. Der Refrain besteht *nur aus einem Worte*, das am Ende jeder Strophe wiederholt wird, z. B. in Freiligraths Gedicht «*Aus dem schlesischen Gebirge*»:

Nun werden grün die Brombeerhecken;
Hier schon ein Veilchen, — welch ein Fest!
Die Amsel sucht sich dürre Stecken,
Und auch der Buchfink baut sein Nest.
Der Schnee ist überall gewichen,
Die Koppe nur sieht weiss ins Tal;
Ich habe mich von Haus geschlichen,
Hier ist der Ort — ich wag's einmal: **Rübezahl!**

So auch z. B. in Herders Ballade «*Edward*» oder in Uhlands Lied: «*Vorwärts*» (dies ist auch der Refrain).

3. Der Refrain besteht *nicht in der wörtlichen Wiederholung* des Verses, sondern dieser wird dem Inhalt jeder Strophe angepasst, aber so, dass der wesentliche Gehalt desselben und besonders der Reim unangefochten bleibt. So hat z. B. Mosens Gedicht «*Die letzten Zehn vom vierten Regiment*» folgende Kehrreime:

Mit stillem Schmerz sein viertes Regiment —
Wir waren dort das vierte Regiment — (zweimal)
Dort blutete das vierte Regiment —
Ach, Polen kennt sein viertes Regiment —
Uns letzten noch vom vierten Regiment —
Die letzten Zehn vom vierten Regiment.

¹ R. M. Meyer, *Die Formen des Refrains*, Euphorion V, 1898, S. 1—24.

Ein ähnlicher nicht ganz wortgetreuer Refrain findet sich in desselben Dichters Gedicht: «Andreas Hofer».

4. Zwei Kehrreime wechseln, z. B. in Moritz Hartmanns Ballade: «Gorm der Alte»:

Gorm der Alte stand am Rande
 Eines alten kahlen Schiffes,
 Fern den Seinen, fern dem Strande,
 Fern dem Fels des letzten Riffes —
Gorm der Alte, König der Dänen.

Ob er wollte gehn zu Bette,
 Dass sie ruhn die alten Glieder,
 Wirft er Mantel, Kron' und Kette
 In die Meerestiefe nieder:
Hoch auf brausen die schwarzen Wogen.

Diese beiden Refraine ziehen sich in regelmässiger Abwechslung durch die ganze Ballade.

5. Der Kehrreim wird am Anfange *und* am Schlusse jeder Strophe wiederholt, z. B. in Platens Gedicht «Am Bodensee»:

Schwelle die Segel, günstiger Wind!
 Trage mein Schiff an das Ufer der Ferne;
 Scheiden muss ich, so scheid' ich gerne,
Schwelle die Segel, günstiger Wind!

Dieser Vers wird in derselben Stellung durch die folgenden Strophen wiederholt; ebenso z. B. in Rückerts Lied: «Um Mitternacht» (dies auch der Refrain) usw.

6. Der Refrain ist *eine ganze Strophe*, die am Schlusse jeder Strophe wiederholt wird, z. B. in Geibels «Gute Nacht»:

Schon fängt es an zu dämmern,
 Der Mond als Hirt erwacht,
 Und singt den Wolkenlämmern,
 Ein Lied zur guten Nacht;
 Und wie er singt so leise,
 Da dringt vom Sternenkreise
 Der Schall ins Ohr mir sacht:
Schlafet in Ruh, schlafet in Ruh!
Vorüber der Tag und sein Schall;
Die Liebe Gottes deckt euch zu
Allüberall.

36. Stellung des Endreimes. Je nachdem die auf einander reimenden Verse unmittelbar auf einander folgen oder durch anderweitige reimende oder reimlose Verse getrennt sind, zerfallen die Endreime in verschiedene Arten. Und zwar sind die Reime:

1. *Gepaart*, d. h. die reimenden Verse folgen unmittelbar, ohne Trennung auf einander (*aa, bb, cc* etc.), z. B.

Der Knecht hat erstochen den edlen Herrn,
 Der Knecht wär' selber ein Ritter gern.
 Er hat ihn erstochen im dunkeln Hain
 Und den Leib versenket im tiefen Rhein usw.
Uhland (Die Rache).

2. *Gekreuzt*, wenn die erste und dritte, und die zweite und vierte Zeile reimen (*abab*), z. B.

Ein jedes Band, das noch so leise
 Die Geister an einander reiht,
 Wirkt fort auf seine stille Weise
 Durch unberechenbare Zeit. (*Platen.*)

Ist die erste und dritte Zeile reimlos, so heissen diese Reime *unterbrochen* (*abxb*), z. B.

Du feuchter Frühlingsabend,
 Wie hab' ich dich so gern —
 Der Himmel wolkenverhangen,
 Nur hier und da ein Stern. (*Geibel.*)

3. *Umarmend*, wenn ein Reimpaar von einem andern eingeschlossen ist (*abba*), z. B.

Wild verwachs'ne dunkle Fichten,
 Leise klagt die Quelle fort,
 Herz, das ist der rechte Ort
 Für dein schmerzliches Verzichten. (*Lenau.*)

4. *Verschränkt*, in der Folge: *abcbac*, z. B.

Wehe so willst du mich wieder,
 Hemmende Fessel, umfangen?

Auf, und hinaus in die Luft!
 Ströme der Seele Verlangen,
 Ström' es in brausende Lieder,
 Saugend ätherischen Duft! (Platen.)

Oder (*aabccb*), z. B.

Am Felsenvorgebirge schroff,
 Das von des Meeres Wellen troff,
 Die schäumend es umrangen,
 Da stand ich ein verlassner Mann,
 Und manche warme Träne rann
 Mir über bleiche Wangen. (Platen.)

Es versteht sich von selbst, dass dies nur die einfachsten, verbreitetsten Stellungen des Reimes sind. Auch hier ist, wie bei der Zahl und Verschlingung der Versfüsse, eine unendliche Mannigfaltigkeit möglich. Schon die fünf- oder sechszeilige Strophe lässt grosse Abwechslungen der Reimstellung zu, z. B.

(*aabba*): Ein Schneider finck mit der Ziege sein
 Behauste den Kremenstein,
 Sah oft von der felsigen Schwelle
 Hinab zu der Donauwelle,
 In reissende Wirbel hinein. (Platen.)

Oder: (*ababa*), z. B.

Eichenumschattet sass ich oftmal
 An deinem Ufer, o Rhein,
 Liess die Menschen aus freier Wahl,
 Und lebte den Musen allein,
 Ihrer heiligen Neunzahl. (Platen.)

Oder: (*aabcbe*), z. B.

Zwischen Fichtenwäldern
 Und beschneiten Feldern
 Seh' ich die Winterspuren
 Traurig um mich her.
 Seid ihr leer, o Fluren,
 Weil das Herz mir leer? (Platen.)

Oder: (*abaaab*), z. B.

Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht,
 Und fühlte mich fürder gezogen,

Die Gassen verliess ich, vom Wächter bewacht,
 Durchwandelte sacht
 In der Nacht, in der Nacht
 Das Tor mit dem gotischen Bogen. (Platen.)

Oder: (*ababab*), z. B.

Sollen namenlos uns länger
 Tag' um Tage so verstreichen?
 Kommt, verliebte Müssiggänger,
 Trinker, kommt, die Stunden schleichen:
 Sammelt rings euch um den Sänger,
 Dass er sei bei seines Gleichen! (Platen.)

usw. Und diese Beispiele sind alle der Gedichtsammlung eines
 einzigen Dichters entnommen!

VIERTER ABSCHNITT.

Die Strophenformen.

36. Wesen der Strophe. Die Strophe (bei den Franzosen «Couplet», bei den deutschen Meistersängern «Gesätz») ist eine Vereinigung mehrerer Verse zu einem abgeschlossenen Ganzen. Hieraus folgt:

1. Zu einer Strophe sind zum mindesten zwei Verse nötig; doch können zwei zu einem Reimpaar verbundene Verse kaum noch als Strophe betrachtet werden; diese Verse bilden vielmehr fortlaufende, d. h. nicht strophisch gegliederte Reimpaare. Andererseits ist es aber nicht empfehlenswert, Strophen von übergrosser Verszahl zu bilden, da sie dann nicht mehr als ein einheitliches Ganzes aufgefasst werden können.

2. In einem Gedichte muss jede Strophe der andern gleich sein, sowohl was das Versmaass, als auch was die Reimstellung betrifft, denn der Name Strophe bedeutet eben eine Wendung zur Wiederkehr desselben rhythmischen Gebildes.

3. Das Übergehen des Satzes aus einer Strophe in die andere (das sog. Enjambement) ist nicht zu billigen, da hiedurch die strophische Gliederung verdeckt wird. Denn die Strophe soll auch in Bezug auf den Gedankeninhalt ein in sich abgerundetes Ganzes bilden. Befriedigend wirkt die Strophe nur da, wo mit ihr zugleich der Gedanke schliesst. Wo er sie durchbricht, wo er in ihrer Mitte endigt oder über ihren Schluss hinauswuchert in die nächstfolgende, da weckt die Strophe allemal die Empfindung des Missverhält-

nisses zwischen der gewählten Form und der inneren Notwendigkeit des Inhalts.¹ Ein Beispiel für diese Art von Enjambement aus Platens Ode «An Karl X.»:

Längst sind der Zeit blutdürstige Greu'l gesühnt:
Blut floss von jeher, wann die verjüngte Welt
Neukräftig aufwuchs, blutig siegte
Christus, und blutig erkämpfte Luther

Wahrheiten. Nicht mehr rufe die Manen an
Des Bruders, der klagwürdig und edel fiel,
Nicht aber schuldlos; seine Schwachheit
Trägt des Geschehenen schwerste Hälfte.

1. *Neuhochdeutsche Strophenformen.*

37. Im Epos. Es entspricht dem Wesen des Epos, dass die Darstellung in ruhiger, gemessener Form ohne Unterbrechungen fortschreite; sie bewegt sich daher naturgemäß in langen, an Hebungen reichen Versen und entbehrt der strophischen Gliederung.² Diesen Bedingungen entspricht für die klassischen Sprachen in ausgezeichneter Weise der antike Hexameter, der für das Epos auch im Deutschen nachgebildet wurde. Auch die älteste deutsche Dichtung hatte ein vorzügliches episches Maass in der altdeutschen *Langzeile* (§ 40), die aus acht Hebungen bestand und durch einen Verseinschnitt in zwei gleiche Hälften von je vier Hebungen geteilt wurde. Dieser Vers zerfiel später einerseits in seine durch die Diaeresis auffallend geschiedenen beiden Teile, die gereimt wurden und so die sog. *kurzen Reimpaare* ergaben; andererseits entwickelte sich aus ihm wahrschein-

¹ Wilh. Jordan, *Der epische Vers der Germanen*, 1868, S. 54.

² Die Strophe ist im Epos oft recht lästig. Sie ist ein Kleid, das nicht passt; gerade wo erzählt wird, ist sie entweder zu kurz oder zu lang. Wolfram von Eschenbach hat den «Titul» und Goethe die «Geheimnisse» unvollendet gelassen, weil sie beide erkennen mochten, dass die Strophe im Epos nicht am Platze ist. Vgl. Gust. Rosenhagen, *Die Strophe in der deutschen klassischen Ballade*, 1903. S. 9.

lich der Vers des Nibelungenliedes, der schon strophisch gegliedert ist.

Das Epos im antiken und romantischen Sinne ist heute keine zeitgemässe Gattung der Poesie. Die Versuche, die auf diesem Gebiete gemacht worden, sind entweder verfehlt (wie z. B. die Epen «Rudolf von Habsburg» und «Tunisiass» von Ladisl. Pyrker) oder sie gehen in andere Gattungen der Poesie über. So steht «Luise» von Joh. Heinr. Voss und Goethes «Hermann und Dorothea» halb auf dem Gebiete der Idylle, während die neueren Versuche auf epischem Felde entweder Produkte liefern, die aus einer Sammlung von Balladen und Romanzen bestehen (z. B. «Der letzte Ritter» von Anastasius Grün) oder einer eigentümlichen Vereinigung von Lied, Romanze und Beschreibung ihre Existenz verdanken. Hierher gehören die meisten unter dem Titel «Epische Dichtung» erschienenen Werke, wie z. B. Kinkels «Otto der Schütz», Hamerlings «Ahasverus in Rom», Paul Heyses «Novellen in Versen» u. a.

Diese epischen Versuche bedienen sich sehr verschiedener Formen, so des Hexameters (§ 53, Hamerlings «König von Sion»), der Nibelungenstrophe (s. § 41, Simrocks «Wieland der Schmied»), des reimlosen fünffüssigen Jambus (s. § 18) und der Stanze (s. § 46, Linggs «Völkerwanderung»); die oben erwähnten «epischen Dichtungen» beinahe durchgängig der kurzen Reimpaare (s. § 36). Kleinere epische Gedichte, Balladen, Romanzen, Erzählungen u. s. w. fallen formell ganz mit dem Liede zusammen, nur dass die Erzählung dennoch etwas breitere Rhythmen, d. h. Verse von zahlreicheren Hebungen, verlangt. Die meisten poetischen Erzählungen (z. B. Uhlands) sind im Nibelungenmaass oder doch in einer Strophe gedichtet, welche dem Nibelungenmaass verwandt ist.

39. In der Lyrik. So wenig das Epos die strophische Gliederung verträgt, so notwendig ist sie bei allen lyrischen Dichtungen, vor allem bei dem Hauptrepräsentanten der Lyrik, beim *Liede*. Dieses erschien in der älteren Zeit nie

ohne Begleitung der Tonkunst und daher auch nie ohne strophische Gliederung.¹ Die Strophen der lyrischen Poesie sind von der reichsten Mannigfaltigkeit, sowohl was die Versfüsse, als auch die Zahl derselben, und die Zahl und Verschlingung der Verse anbelangt. So gross aber auch, wie bemerkt, der Reichtum der neuhochdeutschen Lyrik an Strophen ist, so kann er doch nicht verglichen werden mit dem Strophenreichtum mittelhochdeutscher Dichter.² Bei diesen war es Gesetz, dass jeder Dichter sich seine eigenen Strophenformen zu gestalten habe, die ihm niemand «entwenden» durfte, ohne «Tönedieb» gescholten zu werden, und es galt für äusserste Armut, wenn ein Dichter seine eigene Strophenform allzu oft anwandte. Daher kommt es, dass die mittelhochdeutsche Lyrik wohl einige Hunderte von Strophenformen aufzuweisen hat, wogegen die neuere deutsche Lyrik, bei aller ihrer Mannigfaltigkeit, als sehr arm erscheint.

Die (lyrischen) Strophenformen können am besten nach der Zahl der Verse eingeteilt werden; dann haben wir vier- bis achtzeilige Strophen. Unter vier Versen verdient die

¹ H. Pietsch, *Die deutsche Liedweise. Ein Stück positiver Ästhetik der Tonkunst*, 1904 (Vers und Melodie).

² Karl Bartsch, *Der Strophenbau in der deutschen Lyrik des Mittelalters* 1857 (Germania II, 257—98). Bei den mittelhochdeutschen Minnesängern war die Strophe stets dreiteilig: zweigleichgebauter Stollen (der Aufgesang) und ein abweichend gebauter Abgesang; z. B. eine Strophe Reinmars des Alten (übersetzt von Fr. Rückert):

- (a) Gewann ich jemals einen Mut,
Der hoch mir stand, den hab' ich noch.
- (b) Es dünket mich mein Leben gut,
Und ist es nicht, so wähn' ichs doch.
- (c) Es tut mir wohl, was will ich mehr?
Ich fürcht' unrechten Spott nicht sehr,
Und kann wohl leiden bösen Hass!
Wie lang ichs treiben soll, ich wünsch' es
nimmer bass.

Strophe kaum diesen Namen,¹ über acht Versen wird sie schon dem Ohr als ein Ganzes schwer verständlich. Die häufigste und beliebteste lyrische Form ist:

1. Die *vierzeilige* Strophe mit gekreuztem oder umarmendem Reim. Diese Strophe ist die in der neueren Lyrik (beinahe) herrschende und findet sich bei allen Liederdichtern, besonders bei Goethe, Heine, Rückert, Platen, Uhland, Geibel u. s. w. Z. B. mit gekreuztem Reim:

Vergebens wird die rohe Hand
 Am Schönen sich vergreifen:
 Man kann den einen Diamant
 Nur durch den andern schleifen.
(Bodenstedt.)

Oder mit durchbrochenem Reim (*abxb*, der erste und dritte Vers reimlos):

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
 Hat Sturm und Ebb' und Flut,
 Und manche schöne Perle
 In seiner Tiefe ruht.
(Heine.)

Oder mit umarmendem Reim (*abba*):

Des Menschen Bahn
 Ist schnell gemessen,
 Und bald vergessen
 Der kurze Wahn.
(Platen.)

2. Die *fünfzeilige* Strophe findet sich meist mit der Reimstellung (*abccb*), z. B.:

Dort bläht ein Schiff die Segel,
 Frisch saust hinein der Wind;
 Der Anker wird gelichtet,
 Das Steuer flugs gerichtet,
 Nun fliegts hinaus geschwind.
(Hebbel.)

¹ Die berühmtesten dreizeiligen Strophen finden sich in dem alten lateinischen Kirchenhymnus «Dies irae» (um 1278):

Tag des Zornes, wann er taget,
 Feuerloh die Zeit zernaget,
 Wie Sibyll und David saget.

Doch kommt die fünfzeilige Strophe auch mit andern Reimstellungen vor; s. § 36 Anm.

3. Die *sechszeilige* Strophe wird meist mit der Reimstellung (*aabccb*) oder (*ababcc*) gebraucht, z. B.:

Der Winter ist gekommen
Und hat hinweggenommen
Der Erde grünes Kleid;
Schnee liegt auf Blütenkeimen
Kein Blatt ist an den Bäumen,
Erstarrt die Flüsse weit und breit. (*Reinick.*)

Der alte Müller Jacob sitzt
Allein beim Glase Wein;
Schwarzmitternacht, nur manchmal blitzt
Ein Wetterstrahl herein.
Das Mühhrad saust, es braust der Wind;
Doch schlafen ruhig Weib und Kind. (*Lenau*)

4. Die *siebenzeilige* Strophe findet sich seltener. Sie besteht meist aus einer vier- und einer dreizeiligen Strophe, z. B.:

Was hör' ich draussen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?
Lasst den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale wiederhallen.
Der König sprachs, der Page lief,
Der Knabe kam, der König rief:
Lasst mir herein den Alten. (*Goethe.*)

Die siebente Zeile reimt auch oft mit der zweiten und vierten (*ababccb*).

5. Die *achtzeilige* Strophe ist meist eine Verbindung zweier vierzeiligen Strophen. Je verschiedener in diesen die Reimstellung, desto schöner die Strophe, während die einfache Vereinigung zweier ganz gleicher vierzeiliger Strophen eigentlich keine neue Strophe ergibt. Sehr schön ist z. B. folgende Strophe:

Wenn sich zwei Herzen scheiden,
Die sich dereinst geliebt,
Das ist ein grosses Leiden,
Wie's grössres nimmer giebt.

Es klingt das Wort so traurig gar :
 Fahr wohl, fahr wohl auf immerdar,
 Wenn sich zwei Herzen scheiden,
 Die sich dereinst geliebt. (Geibel.)

Es wäre nicht möglich, aber auch nicht nötig, die vielfachen Verschlingungen von Versen und Reimen anzuführen, die von deutschen Dichtern bereits geschaffen und angewendet wurden.¹ Es ist hier eine Abwechslung und Mannigfaltigkeit bis ins Unendliche möglich. In Bezug auf das Versmaass gilt der Grundsatz, dass in allen Versen der Strophe ein gleichmässiges Versmaass herrsche; doch ist besonders Wechsel von Trochäen und Daktylen, so wie zweisilbiger Auftakt statt des regelmässigen einsilbigen (in jambischen Gedichten) häufig. Nur der Wechsel von Jamben und Trochäen ist selten und auch nicht eben wohlklingend, da die beiden Versfüsse entgegengesetzten Takt haben. Zuweilen ist aber auch dieser wirkungsvoll, z. B.:

Wer récht in Freuden wandern will,
 Der géh' der Sonn' entgegen;
 Da íst der Wald so kirchenstill,
 Kein Lüftchen mag sich regen;
 Nóch sind nicht die Lerchen wach,
 Núr im hohen Gras der Bach
 Singt léise den Morgensegen. (Geibel.)

Oder in Goethes schönem Gedichte :

O gib vom weichen Pfühle
 Träumend ein hálb Gehör!
 Bei méinem Sáitenspiéle
 Schláfe, was willst du méhr?

¹ Vgl. besonders C. Beyer, *Deutsche Poetik*, 1888, I, 635—765, der «die deutsch-nationalen Strophen der Gegenwart» gruppiert und benannt hat. Doch hat er nur auf die Zahl der Verse und die Reimstellung, nicht auch, was teilweise wichtiger ist, auf die Länge der Zeilen (Zahl der Hebungen) und den Rhythmus Rücksicht genommen. Auch ist die Wahl von männlichen und weiblichen Reimen in der Strophenbildung von grosser Bedeutung, da sie den Charakter der Strophe mit bestimmt. Endlich sind seine Strophenbenennungen zum Teil gar zu abgeschmackt und insofern irreführend, dass er die Strophe oft nicht nach ihrem ersten Schöpfer, sondern oft nach einem beliebigen anderen Dichter benennt.

Oder Uhlands Romanze: «Der schwarze Ritter», z. B.:

Pfingsten wár, das Fést der Fréude,
 Dás da feiern Wáld und Héide.
 Húb der Kónig án zu spréchen:
 «Ach áus den Hállen
 Der álten Hófburg állen
 Sóll ein réicher Frúhling bréchen.»

Ebenso in Rückerts Gedicht «Die Gottesmauer» u. a.

2. *Altdeutsche Strophen.*

40. Die altdeutsche Langzeile. Die älteste Gattung der Poesie ist bei allen Völkern das Epos. Auch in Deutschland entwickelte sich das Epos vor der Lyrik, und lange vor der dramatischen Dichtkunst. Es liegt im Wesen des Epos (§ 38), dass es fortlaufend, ohne Unterbrechungen, einen grossartigen Stoff in einfachen, aber markigen Zügen darstellt. Das Epos ist daher der strophischen Gliederung nicht günstig. So finden wir auch im deutschen Altertum die epische Langzeile, einen Vers von acht Hebungen, der durch einen Einschnitt in zwei gleiche Hälften von je vier Hebungen zerfällt. Dieser Vers wiederholt sich — gleich dem antiken Hexameter — ohne strophische Gliederung durch das ganze Gedicht hindurch und gibt dem Epos einen erhabenen, majestätischen Charakter. In diesem Verse sind die ältesten poetischen Denkmäler der germanischen Völker, so die Lieder der skandinavischen «Edda», das hochdeutsche «Hildebrandslied», der niederdeutsche «Heliand», der angelsächsische «Beovulf» gedichtet. In Otfrieds von Weissenburg «Evangelienbuch» (um 868), der ältesten gereimten Dichtung in deutscher Sprache, ist die epische Langzeile bereits strophisch gegliedert: je zwei Langverse bilden eine Strophe, Mitte und Schluss der Langzeile reimen mit einander. Aus dieser epischen Langzeile haben sich später die kurzen Reimpaare und wohl auch der Vers des Nibelungenliedes

entwickelt.¹ Beispiele der reimlosen Langzeile aus dem «Hildebrandslied»:

Westar übar wentilseo | dat inan wie furnam —
 Hiltibrant enti Hadubrant | untar heriun tuem —
 Hiltibrant gimahalta | er was heroro man — u. s. w.

Bereits gereimt aus Otfrieds Evangelienharmonie:

Si sint sô sama chuoni | selb sô thie Romani;
 si eigin in zi nuzzi | sô samaliche wizzi,
 in felde ioch in walde | sô sint sie sama balde u. s. w.

Neuere Untersuchungen haben festgestellt, dass der Ursprung dieses Verses in uralte, vorhistorische Zeiten hinaufragt, dass er wahrscheinlich schon Eigentum des indogermanischen Urvolkes war, d. h. jenes Stammes, aus welchem sich später die Kelten, Germanen, Slaven, Lithauen, Letten, Griechen und Römer als selbstständige Völker ablösten. Mit diesem Verse ist auch die altindische Sloka, der Vers der Sanskrit-Epik (s. § 58) und die altrömische epische Langzeile, der sog. saturnische Vers identisch,² nur dass in diesem die Alliteration nicht als versbildender Stabreim geherrscht zu haben scheint (s. oben S. 81).

Im Mittelalter wurde die epische Langzeile in ihre durch den Verseinschnitt auffallend geschiedenen zwei Hälften zerlegt und diese (wie schon von Otfried) auf einander gereimt; z. B. der Eingang des «Armen Heinrich» von Hartman von Aue:

Ein ritter so geléret wás,
 dáz er án den búochen lás,
 swaz ér darán geschríben vánt,
 dér was Hártmán genánt.

¹ W. Gemoll, *Der Vers von vier Hebungen und die Langzeile*. Germania XIX, 1874.

² Vgl. Karl Bartsch, *Der saturnische Vers und die altddeutsche Langzeile*, 1868. — Wilh. Wackernagels Ansicht, dass der Nibelungenvers dem französischen Alexandriner nachgebildet sei, ist ganz unhaltbar. — Neuere Ansichten über den Saturnier von R. Thurneysen, 1886 und Leo, 1905 (nach jenem war der Vers accentuierend, nach diesem quantitierend). Ein Saturnier: *Mortales immortales | si foret fas flere || flerent divae Camenae | Naevium poetam* (Wenn die Unsterblichen Sterbliche beweinen dürften, beweinten die göttlichen Musen den Dichter Naevius).

Dies sind die sogenannten kurzen epischen Reimpaare, die ohne strophische Gliederung gebraucht wurden; in dieser Form dichteten die ritterlichen Dichter des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts ihre poetischen Erzählungen; so Wolfram von Eschenbach seinen «Parzival» und «Wilhelm von Orange»; Gottfried von Strassburg sein Gedicht «Tristan und Isolde»; Hartmann von Aue den «Erec», den «Iwein», den «Armen Heinrich» u. s. w. Dieser Vers ist auch die älteste Form des deutschen Dramas (s. oben S. 71). Vgl. oben § 25 und den vierfüssigen Jambus.

41. Die Nibelungenstrophe.¹ Das Nibelungenlied (vollendet am Beginne des XIII. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Österreich), das vollendetste Werk der volkstümlichen deutschen Epik, ist in einer Strophenform gedichtet, die vielleicht auf die ursprüngliche altdeutsche Langzeile (s. § 40) zurückführt. Die Nibelungenstrophe besteht aus vier Versen, jeder Vers zählt sieben Hebungen, nur der vierte Vers hat acht Hebungen nach einem in der deutschen Strophenbildung häufig hervortretenden Grundsätze, am Schlusse der Strophe eine Verlängerung des Verses eintreten zu lassen. Die Verse sind durch eine Diaeresis in zwei Hälften von je vier und drei Hebungen geteilt; im vierten Vers fallen auf jede Vershälfte je vier Hebungen. Der ersten Hebung geht (gewöhnlich, nicht ausnahmslos) in jedem Vers eine oder auch mehrere unbetonte Silben, der Auftakt, voraus, wodurch ein, nach antiker Auffassung, jambischer Rhythmus entsteht. Die Senkungen wechseln mit den Hebungen meist regelmässig ab, doch können die ersteren auch fehlen (wenn die vorhergehende Hebung auf eine lange Silbe fällt) oder mehr als eine Silbe umfassen, wodurch der Vers eine abwechslungsreiche Mannigfaltigkeit ermöglicht. Die Diaeresis geht

¹ Da auch die Lieder des österreichischen Minnesängers von *Kürenberg* in dieser Strophe gedichtet sind (weshalb Fr. Pfeiffer diesen Dichter für den letzten Überarbeiter des Nibelungenliedes hält), heisst diese Strophe auch *Kürenberger-*, und weil sie im XIII. und XIV. Jahrhundert oft als Strophe des epischen Volksgesanges angewendet wurde, so im «*Ortnit*», «*Wolfdietrich*», «*Alphart*», «*Gehörnten Siegfried*», u. s. w., auch *Heldenstrophe*.

klingend, der Vers stumpf aus, je zwei unmittelbar auf einander folgende Verse sind gereimt, so dass jede Strophe aus zwei Reimpaaren (*aabb*) besteht; z. B. aus dem «Nibelungenliede» (ed. Bartsch) Str. 998:

Die blúomen állentháלבèn—vom blúote wáren náz.
 Dô ráng er mít dem tôdè | unlángè tét er dáz,
 wánt des tôdes wáfèn | ié ze sêre snéit.
 Dô móhte réden nicht méré | der récke kúen únt geméit.

In der Übersetzung von Karl Simrock:

Die Blúmen állentháלבèn | wúrdèn vom Blúte náss.
 Da ráng er mít dem Tôde | nicht lángè tát er dás,
 Dénen des Tôdes Wáffe | schnitt ímmer állzuséhr.
 Auch músste báld erstérben | díeser Dégen kúhn und héhr.

Durch die Verschiedenheit (das Fehlen oder die Zweisilbigkeit) des Auftaktes, durch Aufnahme oder Weglassung von Senkungen, durch den um eine Hebung reicheren vierten Vers ist die Nibelungenstrophe der grössten Abwechslung und der feinsten Nüancierungen fähig, während sie durch den stumpfen (einsilbigen) Endreim den Charakter des Abgeschlossenen, Majestätischen erhält.

Mit zwei nicht unwesentlichen Veränderungen ist die Nibelungenstrophe in der «Kudrun», dem zweiten grossen volkstümlichen Epos der Deutschen, angewendet: einmal hat die zweite Hälfte des vierten Verses statt vier, sogar fünf Hebungen; zweitens endigt das zweite Reimpaar (der dritte und vierte Vers) klingend, z. B. (übersetzt von W. v. Plönies):

Im eísigen Meérwínde | auf schárfem Úferkies
 Giéng sie náckten Fússes | da mán sie wáschen híess.
 Sie wúsch mít stárrèn Hánden | in únverdróssnem Múte:
 Sie sáh das wéisse Línnen | rôtgefárbt in héissem Feíndesblúte.

42. Die moderne Nibelungenstrophe. Unter den altdeutschen Strophenformen ist die Nibelungenstrophe, durch Ludw. Uhland etwa 1815 eingeführt, heute die beliebteste und am fleissigsten angewendete. Ausser Uhland (in zahlreichen poetischen Erzählungen) haben auch in grösseren

epischen Werken Karl Simrock («Wieland der Schmied»), Friedr. Rückert («Kind Horn»), Emanuel Geibel («König Sigurds Brautfahrt»), Anast. Grün («Nibelungen im Frack») u. a. sich dieser Strophe bedient. Sie erweist sich auch im Neuhochdeutschen als für die epische Erzählung sehr geeignet (Herm. Lingg hat sie in seinen «Walküren» sogar dramatisch verwendet), obwohl durch die (bei neueren Dichtern übliche) gleichmässige Abwechslung von Hebung und Senkung und die Verkürzung des vierten Verses etwas Einförmiges in die ursprünglich höchst abwechslungsvolle Strophe gekommen ist. Vgl. z. B. folgende Strophe Uhlands («Des Sängers Fluch»):

Es stánd in álten Zéiten | ein Schlóss so hóch und héhr,
 Weit glánzt' es úber die Lánde | bis án das blaúe Méer.
 Und rings von dúftgen Gärten | ein blútenrícher Kránz,
 Drin sprángen frische Brónnen | im Régenbógenglánz.

Andere Dichter verstehen durch Häufung der Senkungen mehr Abwechslung in die Strophe zu bringen, z. B. Adalbert Chamisso («Abdallah»):

Er sprícht mit hóhnischem Láchen : | Du háltst mich fúr ein
 Kind!
 Was séhend auf éinem Aúge, | macht áuf dem ándern nicht
 blínd.
 Bestreíche mein réchtes Aúge, | wie dú mein línkes getán,
 Und wísse, dass, fálls du mich réizest, | Gewalt ich brauchen
 kánn.

Wieder andere, wie Ernst Mor. Arndt in seinem «Lied von Blücher», suchen umgekehrt durch Weglassung der Senkungen (s. § 25) den altertümlichen Rhythmus des Nibelungenliedes zu erneuen; z. B.:

Was blásen díe Trompétèn | Husárèn heráus!
 Es reítèt der Féldmarscháll | in flíégèndem Sáus:
 Er reítèt so fréudílg | sein mútíges Pférd,
 Er schwíngèt so schnéidílg | sein blítzèndes Schwért.

Das gänzliche Fehlen der Senkung zwischen zwei Hebungen gehört zu den Eigentümlichkeiten des altdeutschen Verses und

herrscht besonders im Epos, während die Lyriker (mit Rücksicht auf die Melodie) möglichst regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung anstreben. Im Neuhochdeutschen ist die vollständige Tilgung der Senkung nicht üblich, weil nur jenen verständlich, die die altdeutsche Metrik kennen. Es ist eine archaische Spielerei. So bei Geibel («König Sigurds Brautfahrt»):

Ein kúnstréiches Trínkhórn von Gold und Edelstein —
Ihr júngfrísches Lében veratmen in den Wind —
Ein élénder Greise daheim im óden Saal —
Keine Tráne weint' er; stárr blieb er stéhn —
Lasst die Pauken schallen, das Bráutfést beginnt: u. s. w.

1. Der Nibelungenvers wurde schon im Mittelalter oft gebrochen und die ursprünglich vierzeilige Strophe, ohne weitere Veränderung ihres Wesens und Charakters, in eine achtzeilige verwandelt. Diese Strophe ist der sogenannte *Hildebrandston*, der in volksmässigen Gedichten seit dem XIV. Jahrhundert (zuerst in dem sog. jüngeren Hildebrandslied, von dem er den Namen hat) allgemein wurde.¹ Dieses jüngere «Hildebrandslied» beginnt z. B.

Ich will zu Lánd ausréiten
Sprach sich Méister Hildebránd,
Der mích die Wég' thát' wéisen
Gen Bérn wohl in die Lánd;
Die sind mir únkund gwésen
Viel manchen líében Tág,
In zwéi und dréissig Jáhren
Frau Úten ich níé gesáh.

Sind auch die ersten Hälften des Nibelungenverses gereimt, so entsteht der *Rolandston*, in dem Kaspar von der Roen im XV. Jht. Stoffe der Heldensage bearbeitet hat; z. B. aus seinem «Laurein»:

Laurein pflog grosser Witze. Er sprach: Ihr Herren gut,
Ihr sollt euch niedersitzen und habt ein guten Mut;
Es wird viel besser schiere. Dass euch die Weil nicht lang
Und nehmt für gut mit mire, Darum sag' ich euch Dank.

¹ Auch das in der Piaristen-Handschrift in Wien erhaltene Nibelungenlied (ed. Adalbert Keller, 1879) ist im Hildebrandstone abgefasst.

Diese Form des Rolandstons, d. h. die Diaresen der Verspaare gereimt, weist auch schon das Nibelungenlied auf, z. B. schon in seiner ersten Strophe :

Uns ist in alten mæren | wonders vil geseit
 von heleden lobebæren | von grôzer arebeit,
 von frôuden, hôchgezîten, | von weinen und von klagen,
 von küener recken strîten | muget ir nu wunder hœren sagen.¹

Dieselbe Form in moderner Nachbildung (Uhlands «Schenk von Limburg»):

Herr Kaiser wollt vergeben!
 Ihr macht das Herz mir schwer!
 Lasst mir mein freies Leben
 Und lasst mir meinen Speer!
 Ein Pferd hab' ich schon eigen,
 Für Eures sag' ich Dank;
 Zu Rosse will ich steigen,
 Bin ich mal alt und krank.

Oder freier — nach antiker Auffassung — die Jamben mit Anapæsten gemischt:

Ich weiss nicht, was sóll es bedeûten
 Dass ich so traûrig bin;
 Ein Mârchen aus âlten Zeîten
 Das géht mir nicht aus dem Sinn.
Heine («Lorelei»).

2. Wenige neuere Dichter haben, aber diese mit entschiedenem Erfolg, in der zweiten Hälfte des vierten Verses die ursprünglichen vier Hebungen beibehalten, z. B.

Fürwahr, ihr Longobarden, das war ein schwerer Tritt,
 Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Bresche ritt,
 Licht war das Ross des Kaisers, ein Schimmel von Geburt,
 Das war mit welschem Blute geschéckt bis über den Sâttelgûrt.
Strachwitz («Hie Wolf».)

Oder noch freier (zugleich eine Charakteristik der Mannigfaltigkeit des Nibelungenverses):

¹ Die Reime *klagen*: *sagen* sind stumpf (klagn: sagn), da die betonte Stammsilbe kurz ist.

Du Vers der Nibelungen, du bist ein Meer ein weites,
Hier ruhts so glänzend schweigend, dort brandend am Felsen
aufschreit es!

Du bist der Strom der Ebne, der breit sich dehnt und reckt,
Und bist auch das Bächlein der Berge, das schäkernd mit
Schaumdiamanten uns neckt.

(Anast. Grün.)

3. Tönt die Diärese des Nibelungenverses stumpf aus und wird der vierte Vers verkürzt, so entsteht der Alexandriner (S. § 18, 5.)

3. Südliche Strophenformen.

43. Einleitung. Die südlichen (romanischen) Sprachen besitzen einen Reichtum an vollen und wohlklingenden Reimen, der zu reichen und mannigfaltigen Reimverschlingungen gleichsam einladet. Und in der Tat zeichnen sich alle südlichen Strophenformen durch oft wiederholte, mannigfaltig verschlungene Reime aus. Im Deutschen wurden die südlichen Formen zuerst mit grossem Glück von den Dichtern der romantischen Schule (Gebrüder Schlegel, Tieck, Fouqué u. s. w.) am Anfange des XIX. Jahrhunderts nachgebildet.¹ Seitdem sind sie teilweise sehr populär geworden und werden von neueren und neuesten Dichtern wiederholt angewendet.² Die bekanntesten dieser Strophen sind:

1. *italienische*: das Ritornell, die Terzine, die Stanze, das Sonett, die Sestine, die Canzone (nach der Zahl der Verse geordnet);

2. *spanische*: das Cancion, die Glosse;

3. *französische*: das Triolet, das Madrigal, das Rondeau.

44. Das Ritornell ist eine dreizeilige jambische Strophe, deren erster und dritter Vers auf einander reimen, während

¹ Emil Hügli, *Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker*, 1900. — Eine reiche Sammlung von Dichtungen in romanischen (und anderen fremden) Formen hat schon 1824 Friedr. Rassmann in zwei Teilen herausgegeben.

² Ein entschiedener Gegner aller fremden (besonders auch der antiken) Formen ist R. Assmus, *Die äussere Form neuhochdeutscher Dichtung*, 1882.

der mittlere, von jenen eingeschlossene, reimlos, aber ursprünglich (vokalisch oder konsonantisch) assonirend ist. Der erste Vers ist bloß zwei- oder dreifüssig und an kein Maass gebunden; er enthält gewöhnlich den Namen einer Blume,¹ an den sich in den folgenden beiden Versen ein passender Gedanke anschliesst. Die zweite und dritte Zeile ist meist eilfsilbig, d. h. sie besteht aus $5\frac{1}{2}$ Jamben. Das Ritornell ist in Mittelitalien aus dem vierzeiligen volkstümlichen Liebeslied, dem *Rispetto*, hervorgegangen,² das an die deutschen Schnaderhüpfl erinnert. In Deutschland hat besonders Rückert (seit 1817) diese schwierige Form gern und mit grossem Glücke angewendet. Aber auch Jul. Mosen, Wilh. Müller, Heinrich Leuthold und Eman. Geibel dichteten schöne Ritornelle, z. B.:

1.

Zweig der Pomeranze!
Wie fängst du's an, den Silberglanz der Blüten
Zu einen mit der Früchte goldnem Glanze?

2.

O Lorbeerzweige!
Ihr wachst auf einem himmelnahen Gipfel,
Zu dem ich nun schon zwanzig Jahre steige. (Rückert.)

3. *Delos*.

O heilig Eiland!
Verwüstet liegst du, baumlos, menschenöde;
Nur deines Phöbus Auge grüsst, wie weiland.

4. *Ithaka*.

Als schroffe Klippe
Im Meer ragt Ithaka, doch gab ein Echo,
Ein ewiges, ihr Homers geweihte Lippe. (Geibel.)

¹ Blumen und Mädchen heissen italienisch beide *fiori*. Daher heisst das Ritornell selbst oft «die Blume».

² Hugo Schuchardt, *Ritornell und Terzine*, 1874.

5. Hölderlin.

Friedrich Hölderlin!

Dich tötete das Heimweh nach dem Lande,
 Auf das die Sonne des Homeros schien.

(Heinrich Leuthold.)

Die obigen Ritornelle weisen keine Assonanz im mittleren Verse auf; doch finden sich auch bei deutschen Dichtern Ritornelle, die diese (ursprünglich notwendige) Assonanz besitzen, z. B.

Blüte der Nachtviolen!

Am Tage lässt sie keinen Kuss sich stehlen,
 Doch Abends gibt sie einen mir verstothen. (Rückert.)

O Alpenrose!

Vergönne mir, dass ich dich lob' und preise,
 Vergönn's dem Winde, dass er mit dir kose. (Wackernagel.)

Eine zweite Form des Ritornells ist eine Strophe von drei Versen, von denen die erste und dritte Zeile auf einander reimen, während der zweite Vers diesem Reimpaar durch Assonanz verbunden ist; z. B. aus einem Gedichte Rückerts:

Noch kein Verdienst ist ohne Lohn geblieben,
 So wird auch ohne Lohn nicht deines bleiben,
 O Herz! das nur darin besteht, zu lieben.

Als ich zuerst dein Auge sah, erwachte
 Erinnerung mir von einem höhern Lichte,
 Drin ich gelebt, eh' Tod zur Welt mich brachte. u. s. w.

Eigentümlich braucht Wilh. Müller diese Form, indem er sie reimlos lässt, aber in den zwei ersten Versen eine konsonantische, in der dritten Zeile eine der ersten entsprechende vokalische Assonanz anwendet, z. B.

Ach, ach! nun sitzt mein Mädchen in der Kammer!
 Ich schweif' ums Haus und sehe sie doch nimmer
 Und meine Liebe muss vor Durst verschmachten.

45. Die Terzine besteht, wie ihr Name (terza rima) sagt, aus dreizeiligen Strophen; jede Zeile ist ein Vers von $5\frac{1}{2}$

Jamben, d. h. die Reime sind ursprünglich alle klingend (doch wechseln bei neueren deutschen Dichtern auch klingende und stumpfe Reime) und durchkreuzen sich. Dem ersten äusseren Reimpaar entspricht kein innerer Reim (er müsste in der vorhergehenden Strophe stehn); auf die mittlere Zeile der Schlusstrophe reimt ein einzeln stehender Schlussvers, z. B.:

Salaz y Gomez raget aus den Fluten
Des stillen Meers, ein Felsen kahl und bloss,
Verbrannt von scheidelrechter Sonne Gluten.

Ein Steingestell ohn' alles Gras und Moos,
Das sich das Volk der Vögel auserkor
Zur Ruhstatt im bewegten Meeresschooss.

So stieg vor unsern Blicken sie empor,
Als auf dem Rurik: Land im Westen! Land!
Der Ruf vom Mastkorb drang zu unserm Ohr.

Als uns die Klippe noch vor Augen stand, u. s. w.
(Chamisso.)

Die Reimverschlingung ist also: *aba, bcb, cdc, ded* u. s. w. bis ins Unendliche. Der Schluss der Terzine zeigt folgende Reimstellung: *aba, bcb, cdc, dede*. — Die Terzine ist eine Form ohne Anfang, denn der dem ersten Reimpaare entsprechende dritte Reim fehlt, da er in der Mitte einer vorhergehenden (fehlenden) Strophe stehen müsste.

Das berühmteste und grösste Werk in Terzinen ist Dante Alighieris († 1321) «Göttliche Comödie». Im Deutschen wurde sie zuerst im XVI. Jahrhundert von Paul Schede Melissus in seiner Psalmenübersetzung (1572) und hierauf noch öfter bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts angewendet. Doch fand die schöne Strophenform erst durch A. W. Schlegels anfangs sehr freie (in den Übersetzungen aus Dante), später immer genauere Anwendung (in «Prometheus» und «Kotzebues Reisebeschreibung») Beifall und Verbreitung. Eines der wirkungsvollsten Gedichte in Terzinen aus dem Beginn des XIX. Jahrhunderts ist Schellings Erzählung «Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning» (1802).

Auch Goethe hat seine Betrachtung über Schillers Schädel (1826) und einen Monolog Fausts (im II. Teil seiner Tragödie) in die Form der Terzine gekleidet. Neuestens wurde sie vor Allem von Fried. Rückert (besonders in dem grösseren Gedicht: «Edelstein und Perle») und mit vollendeter Kunst von Adalb. v. Chamisso in vielen erzählenden Gedichten («Salas y Gomez» 1829, «die Kreuzschau», «der Stein der Mutter» u. a.) durchgeführt. Die Form eignet sich der kurzen Strophen und des beschwerlichen Reimes wegen im Deutschen mehr für lyrische, als für grössere (epische) Gedichte. Trotzdem wurde sie von neueren Dichtern überwiegend in erzählenden Dichtungen angewendet.

Manche neuere Dichter haben die Terzine auch so benützt, dass sie die eingeschlossene zweite Zeile reimlos liessen (so Julius Mosen in seinem «Ritter Wahn» und Adolf Schack in seiner Dichtung «Memnon»); doch geht dadurch der ursprüngliche Charakter der Form, — der kettenähnliche Zusammenhang «aller» Strophen — verloren. Wird die Terzine ganz reimlos gebraucht, — wie dies von manchen Übersetzern Dantes geschehen ist (z. B. von Carl Eitner) — so verwandelt sie sich in den einfachen fünffüssigen Jambus, von dem je drei Verse strophisch (?) zusammengestellt sind, d. h. die Form hat von ihrem ursprünglichen Charakter beinahe gar nichts behalten.

46. Die Stanze oder Oktave (*ottava rima*) ist eine achtzeilige Strophe, deren erste sechs Zeilen gekreuzt auf einander reimen, während die beiden letzten Zeilen die Strophe durch ein Reimpaar zum Abschluss bringen.¹ Die ganze Strophe enthält daher nur drei Reime mit folgender Reimstellung: *abababcc*. Die Verse bestehen aus $5\frac{1}{2}$ Jamben und reimen ursprünglich klingend, doch wechseln später, besonders bei deutschen Dichtern, auch klingende und stumpfe Reime, z. B. aus Goethes «Zueignung»:

Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Dass ich erwacht, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;

¹ Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende; dreimal
Fliehst du schamhaft und kehrst dreimal verlangend zurück.

Schiller.

Ich freute mich bei einem jeden Schritte
 Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
 Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
 Und alles ward erquickt, mich zu erquickten.

Die Stanze ¹ wurde in Deutschland bereits im XVII. Jahrhundert versucht, so von Phil. Harsdörfer in der Übersetzung von Francesco Loredanos «Diane» (1634), auch von A. Gryphius, Dietrich von dem Werder u. A. Doch sind die Strophen dieser älteren Dichter nur bezüglich der Reimstellung, nicht auch in Bezug auf den Bau der Verse Oktaven. Erst W. Heinse in seinem «Laidion» (1774) und Goethe («Zueignung», «die Geheimnisse», «Epilog zu Schillers Glocke»), Schiller (Monolog in der «Jungfrau von Orleans») bauten schöne, in Reimstellung und Rhythmus entsprechende Stanzas, meist mit der Diärese nach der vierten Silbe, obwohl auch diese sich nicht an die Forderung durchwegs klingender Reime hielten. Dies taten erst die Romantiker, besonders A. W. Schlegel, und nach ihnen Aug. v. Platen in den prachtvollen Stanzas seiner beiden aristophanischen Lustspiele.

Die Oktave eignet sich wegen ihrer Reimfülle und strophischen Abgeschlossenheit wenig zu grossen epischen Gedichten doch hat sie Schiller eben für die Neugestaltung eines volkstümlichen Kunstepos empfohlen. Von den romanischen Dichtern, wurde sie aber wegen des Reimreichtums der südlichen Sprachen eben zu grossen epischen Dichtungen verwendet; so von Boccaccio in der «Téséide», von Tasso in seinem «Befreiten Jerusalem», von Ariosto in seinem «Rasenden Roland», von Camoëns in seinen «Lusiaden» u. s. w. Auch deutsche Dichter verwendeten sie in dieser Weise; so dichtete Ernst Schulze seine «Bezauberte Rose» (1818) in Stanzas und erst neuerdings hat Herm. Lingg, der sie die Königin der Strophen nennt, sein grosses Epos «Die Völkerwanderung» (1866) in die schöne Form der Stanze gekleidet. Treffend charakterisirt Platen den Unterschied

¹ Die Reimstellung der Stanze findet sich schon bei einem deutschen Minnesänger, dem Markgrafen von Hohenburg, der nach Heinrichs VI. Tode (1197) in Sicilien den Oberbefehl führte.

der romanischen und der deutschen Stanze in dem Epigramm
«Rhythmische Metamorphose» :

Episch erscheint in italischer Sprache der Ton der Oktave,
Doch in der deutschen, o Freund, atmet sie lyrischen Ton.
Glaubst du es nicht, so versuch's ! Der italische wogende Rhythmus
Wird jenseits des Gebirgs klappernde Monotonie.

1. *Die Wieland'sche Stanze.* Wieland hat in seinem «Oberon» eine freie Umbildung der Stanze geschaffen, welche auch die Schüler Wielands (Alxinger, Aug. Müller u. A.) und Schiller bei seinen Übersetzungen aus Vergils «Aeneis» anwendeten. Die Strophe ist jambisch und besteht aus acht Zeilen, doch schwankt die Zahl der Versfüße und der Reime, wie auch die Verschlingung der letzteren eine ganz freie ist, z. B. aus Wielands «Oberon» :

Drauf geht es mit verhängtem Zügel
Auf Bagdad los. Stets denkt er : kommt es bald ?
Allein da lag noch mancher steile Hügel
Und manche Wüstenei und mancher dicke Wald
Dazwischen. Schlimm genug, dass in den Heidenlanden
Die schöne Sprache von Oc was Unerhörtes war ;
Ist dies der nächste Weg nach Bagdad ? — fragt er zwar
An jedem Tore, doch von keiner Seele verstanden.

Oder aus Schillers Übersetzung des II. Gesanges von Vergils «Aeneis» :

Der Griechen Fürsten, aufgerieben
Vom langen Krieg, vom Glück zurückgetrieben,
Erbauen endlich durch Minervens Kunst
Ein Ross aus Fichtenholz, zum Berge aufgerichtet,
Beglückte Wiederkehr, wie ihre List erdichtet,
Dadurch zu flehen von der Götter Guñst.
Der Kern der Tapfersten birgt sich in dem Gebäude,
Und Waffen sind sein Eingeweide.

2. *Die Siziliane.* Eine Abart der Stanze ist die italienische Siziliane, welche ebenfalls aus acht Versen besteht, aber nur zwei abwechselnde Reime nach dem Schema *abababab* aufweist. Die sizilianische Stanze war in Sizilien bereits im XIII. Jahrhundert in Gebrauch ; aus ihr bildeten im XIV. Jahrhundert Boccaccio und Poliziano die Oktave. Auch die Siziliane ist in

Deutschland von Fr. Rückert eingeführt (1820) und mit Erfolg gepflegt worden; z. B.

Es stand ein schöner glatter Fels am Meer,
 Ein Epheu hielt mit Armen ihn umschlungen,
 Den Fels zu schmücken war nur sein Begeh,
 Darum er gern' ins Herz ihm wär' gedrungen,
 Um Nahrung dort zu saugen mehr und mehr;
 Allein das harte Herz blieb unbezungen.
 Da welkt' er und der Fels war schmuckesleer.
 O Felsenherz! Das ist auf dich gesungen.

Die Reimstellung der Siziliane und zwar mit durchwegs klingenden Reimen, aber nicht in elf-, sondern in neunsilbigen Versen, findet sich schon bei dem Minnesänger Friedrich von Hausen, der 1175—86 in Italien lebte.

3. *Die Spenser-Stanze.* Nur kurz erwähnt mag noch werden die Spenser-Stanze, die ebenfalls eine Abart der ursprünglichen Stanze ist. Diese Strophe hat der englische Dichter Edmund Spenser († 1599) im XVI. Jahrhundert in seinem Gedichte «Die Feenkönigin» (1590) angewendet und George Byron in «Childe Harolds Pilgerfahrt» (1812) beliebt gemacht. In Deutschland hat Fr. Bodenstedt seine umfangreiche Dichtung «Andreas und Marfa» in die Form der Spenser-Stanze gekleidet. Die Spenser-Stanze besteht aus neun Zeilen,¹ deren letzte ein Alexandriner ist. Die Reimstellung ist folgende: *abab bcbcc*. Ein Beispiel aus Byrons «Ritter Harold» (übersetzt von Chr. Zedlitz):

Ein Staat von Königen, Männer von Rom!
 Italien, das noch so schön seit dieser Zeit,
 Du bist der Garten dieser Welt, der Dom,
 Dem Reiz die Kunst wie die Natur verleiht.
 Was gleicht Dir, selbst in der Verfallenheit?
 Dein Unkraut selbst ist schön! Die Wüstenei
 Sind reicher hier, als sonstwo Fruchtbarkeit,
 Die Feste glorreich! Fleckenloser Schein
 Hüllt noch mit ewigem Reiz selbst Deine Trümmer ein!

In Deutschland wurde diese etwas schleppende Strophenform beinahe gar nicht angewendet.

¹ Auch die Italiener kannten die *Nona rima*, eine Abart der *Ottava rima* mit einem neunten Vers, der auf den Vers der geraden Zeilen reimt: *abababccb*.

47. Das Sonett. A. W. Schlegel, der das deutsche Sonett zur höchsten künstlerischen Vollendung geführt hat, schildert das Wesen und die Form des Sonetts in folgendem Gedichte:

Zwei Reime heiss' ich viermal kehren wieder,
 Und stelle sie geteilt in gleiche Reihen,
 Dass hier und dort zwei eingefasst von zweien
 Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichklangs Kette durch zwei Glieder
 Sich freier wechselnd, jegliches von dreien,
 In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
 Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
 Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
 Und Eigensinn die künstlichen Gesetze;

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
 Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen
 Und reines Ebenmass der Gegensätze.

Das Sonett besteht demnach aus vierzehn fünffüssigen Versen, welche zwei vierzeilige (Quartette) und zwei drei-zeilige Strophen (Terzette) bilden. Die erste, vierte, fünfte und achte Zeile einerseits, dann die zweite, dritte, sechste und siebente Zeile müssen auf einander reimen; die Reimverschlingung der ersten zwei Strophen ist also: *abba, abba*.¹ In den sechs Schlusszeilen ist die Reimverschlingung eine freiere, doch sollten ursprünglich nur zwei Reime in der Ordnung: *aba, bab* die sechs Verse durchschlingen, wie z. B. bei Platen:

Wie hast du sonst, Venetia, geprahlet
 Als stolzes Weib mit goldenen Gewändern,
 So wie dich Paolo Veronese malet.

¹ Bei den Engländern, z. B. auch bei Shakespeare, *abab cdcd efef gg*, also vier Strophen mit je zwei gekreuzten Reimen und ein abschliessendes Reimpaar.

Nun steht ein Dichter an den Prachtgeländern
 Der Riesentreppe staunend und bezahlet
 Den Tränenzoll, der nichts vermag zu ändern !

Diese heute als einzig berechtigt anerkannte Reimverschlingung des Sonetts hat aber von neuern Dichtern nur Platen streng durchgeführt. Die übrigen Dichter wenden, wie oben Schlegel, drei Reime an, die in verschiedenster Weise (z. B. *abc abc, aac bbc*) verschlungen werden. Nicht zu billigen ist die teilweise oder vollständige Einführung stumpfer Reime statt der sanfter austönenden (regelmässigen) klingenden. Die kunstvolle Form des Sonetts ist besonders für die betrachtende (reflektierende) Lyrik sehr geeignet. In den beiden ersten Strophen wird ein Hauptgedanke durchgeführt: das Gefühl breitet sich melodisch durch acht Verse aus; die sechs folgenden Verse geben diesem Gefühle oder diesem Gedanken einen abgerundeten Schluss. Das Gedicht ist also seinem Wesen nach eine einzige Strophe, und dies zeigt sich häufig darin, dass die im Sonette zum Ausdruck gebrachte Idee in der Regel logisch, oft aber auch syntaktisch erst mit der letzten Zeile abgeschlossen wird. Innerhalb dieser Einheit des Ganzen soll aber jede Strophe möglichst in sich abgeschlossen sein; keinesfalls darf der Sinn aus den Quartetten in die Terzette übergehen.

1. *Die Sonettendichter.* Das Sonett ist provenzalischen Ursprungs und wurde im XIII. Jhd't nach Italien verpflanzt, wo es zuerst Fra Guittone aus Arezzo († 1295) anwandte. Von hier gelangte es im Zeitalter der Renaissance nach Frankreich, Spanien und England, wo es sich überall als eine Lieblingsform der Kunstdichtung einbürgerte. Bei den romanischen Völkern wurde es besonders von Petrarca und Camoëns in meisterhafter Weise gehandhabt. Unter den älteren deutschen Dichtern haben vor Allem Bürger und Goethe (niemals Schiller), unter den neueren in erster Reihe Rückert und Platen (Sonette auf Venedig), aber auch Uhland, Herwegh, Geibel und Leuthold (Sonette auf Genua) vorzügliche Sonette gedichtet.

Die Sonettendichter.

Sonette dichtete mit edlem Feuer
 Ein Mann, der willig trug der Liebe Kette;
 Er sang sie der vergötterten Laurette,
 Im Leben ihm und nach dem Leben teuer.¹

Und also sang auch manches Abenteuer
 In schmelzend musikalischem Sonette
 Ein Held, der einst durch wildes Wogenbette
 Mit seinem Liede schwamm, als seinem Steuer.²

Der Deutsche hat sich beigesellt, ein dritter,
 Dem Florentiner und dem Portugiesen
 Und sang geharnischte für kühne Ritter.³

Auf diese folg' ich, die sich gross erwiesen,
 Nur wie ein Ährenleser folgt dem Schnitter,
 Denn nicht als vierter wag' ich mich zu diesen. (*Platen.*)

Und ähnlich Julius Schanz, der Schüler Platens, mit der
 Charakteristik neuerer Sonettendichter:

Sonett, du Urne, deine Tiefen schliessen
 Die Klagen ein, die dir Petrarck vertraute,
 Du Schiff, darin Camoëns, der Argonaute,
 Heimkehrte mit des Ruhmes goldnen Vliessen.

Du Harnisch, drin sich Rückert gross erwiesen,
 Der dich erfüllt mit kriegerischem Laute;
 Du gotscher Dom, den Platen auferbaute,
 Als er Venedigs alten Glanz gepriesen.

¹ Francesco Petrarca aus Arezzo im Florentinischen, der seine Geliebte, Laura, in 226 Sonetten besang und sie nach ihrem Tode noch in 90 Sonetten feierte.

² Luis de Camoëns aus Lissabon, der auf einer Reise nach Goa Schiffbruch litt und nichts rettete, als sein grosses National-epos «Die Lusiaden» (= Portugiesen), in dem er die Entdeckung Indiens durch Vasco da Gama besang.

³ Friedrich Rückert, der zuerst im Kriege gegen Napoleon und später für Schleswig-Holstein «geharnischte Sonette» dichtete. Doch können diese Gedichte nur für einen wenig gelungenen Versuch gelten, da die kunstvoll abgeschlossene Form des Sonetts sich gegen die wilden, kriegerischen Klänge sträubt; die glatte Form und der stürmische Inhalt entsprechen sich gar zu wenig. Noch schlimmer ist Osk. v. Redwitz' patriotisches Epos in Sonetten: «Das Lied vom neuen deutschen Reich», 1871.

Du Goldpokal, dem Herweghs Rebe schäumte,
 Du seiden Pfühl, drauf Geibels Muse träumte,
 Du Ross, das Lingg zu stolzem Gange zäumte.

So ganz geworden bist du uns zu eigen,
 Dass keiner säumt, vor dir die Stirn zu neigen,
 Der seine Meisterschaft uns will bezeigen.

Das Sonett war in Deutschland ¹ schon im XVI. Jahrhundert bekannt; das älteste deutsche Sonett ist von Christof Wagner, 1556 in achtsilbigen Versen nach Bernardino Ochinos verfasst; die ältesten deutschen Originalsonette schrieb Johann Fischart (+ 1589). Sehr beliebt wurde jedoch das Sonett erst im XVII. Jahrhundert, vor allem durch die Dichter der beiden schlesischen Schulen, in erster Reihe durch Martin Opitz selbst. Doch behandelte man damals die Reimstellung mit grösserer Freiheit und verwendete alle Arten von Versen, so auch den Alexandriner und fünffüssige Jamben oder Trochäen.

Besonders die Dichter der zweiten schlesischen Schule misshandelten das von ihnen «Klinggedicht» genannte Sonett in so vielerlei Formen und mit so fremdartigem Inhalt, dass die schöne Form ganz in Verruf kam und Gottsched sie einen «poetischen Unrat» nennen konnte, «damit die Musen sich nichts zu schaffen machen». Auch Gottscheds Gegner, Bodmer, sieht nur ein «Bett des Prokrustes» im Sonett, das noch Sulzer in der «Theorie der schönen Künste» (1774) als eine poetische Tändelei bezeichnen durfte, die «in Deutschland völlig in Abgang gekommen» sei. Das Verdienst der Wiederbelebung des Sonetts gebührt Klammer Schmidt, der 1776 in Wielands «Teutschem Merkur» ein Dutzend Sonette (9 in fünffüssigen Jamben, 3 in fünffüssigen Trochäen) veröffentlichte. Er ist das Vorbild G. A. Bürgers, des ersten regelrechten und inhaltlich wie formell kunstvollendeten deutschen Sonettendichters, der (seit 1789) das verpönte Sonett wieder vollständig zu Ehren brachte.

2. *Spottsonette*. Im Sonett können nur bedeutende Dichter Bedeutendes leisten. Ohne reichen Gedankeninhalt und sichere Beherrschung der Form wird es leicht zu lehrtem Klingklang, zu einem wertlosen Spiel mit Reimen. Diesen Charakter tragen

¹ Heinr. Welti, *Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung*, 1884, weitergeführt: Th. Fröberg, *Beiträge zur Geschichte des deutschen Sonetts im 19. Jhd.*, 1904.

manche Sonette jener Dichter, die man gewöhnlich zur romantischen Schule zählt (s. § 38) und gegen deren Sonette Herder, Jean Paul, Kotzebue, Voss, Baggesen u. A., besonders seit 1803, einen erbitterten Federkrieg führten. Besonders bekannt wurden die Spottsonette von J. H. Voss, von denen zwei hier folgen mögen :

I.	II.
Mit	Aus Moor-
Prall-	Gewimmel
Hall	Und Schimmel
Sprüht	Hervor
Süd	Dringt, Chor,
Trall-	Dein Bimmel-
Lall-	Gestümmel
Lied.	Ins Ohr.
Kling-	O höre
Klang	Mein kleines
Singt ;	Sonett!
Sing	Auf Ehre!
Sang	Klingt Deines
Klingt.	So nett?

Als Goethe seine Abneigung vor dem Sonett in einem Sonett aussprach und dieses mit den Versen schloss :

So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Maassen kühnem Stolze
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen :

Nur weiss ich hier mich nicht bequem zu betten,
Ich schneide sonst so gern' aus ganzem Holze,
Und müsste nun doch auch mitunter leimen —

antwortete Platen in einem Sonette, dessen Schlussverse lauten :

Wem Kraft und Fülle tief im Busen keimen,
Das Wort beherrscht er mit gerechtem Stolze,
Bewegt sich leicht, wenn auch in schweren Reimen :

Er schneidet sich des Liedes flüchtige Bolze
Gewandt und sicher, ohne je zu leimen,
Und was er fertigt, ist aus ganzem Holze.

3. Der *Sonettenkranz* (sonetti a corona) ist mit der Glosse (s. § 50) verwandt. Er besteht aus vierzehn Sonetten,¹ die dergestalt unter einander zusammenhängen, dass der Schlussvers des einen Sonetts den Anfangsvers des folgenden bilden muss, so fort durch alle vierzehn Gedichte. Die Schlusszeile des vierzehnten Gedichtes reimt auf den Anfangsvers des ersten. Ein fünfzehntes Sonett, das Meistersonett genannt, ist aus den Schlussversen der vierzehn Sonette gebildet; doch müssen diese Schlussverse in derselben Reihe aufeinander folgen, wie die Sonette, in denen sie enthalten waren. Diese Form ist zu künstlich und zu schwierig, als dass sie viele Bearbeiter hätte finden sollen; ein Beispiel von Th. Souhay («In der Friedhofskapelle zu München») teilt C. Beyer, *Deutsche Poetik*, I. S. 540 mit.

48. Die Sestine ist provenzalischen Ursprungs, aber nach Deutschland über Italien gekommen. Sie besteht aus sechs sechszeiligen Strophen und einer dreizeiligen Schlusstrophe. Wie bei der Stanze und dem Sonett besteht der Vers aus fünffüssigen Jamben mit klingendem Ausgange. Diese Strophe ist eigentlich reimlos, da in ihr gar kein Reim vorkommt, sondern dieselben sechs Wörter, die am Ende der Verse stehen, durch alle sechs Strophen hindurch wiederholt werden. Die Folge dieser Endwörter ist verschieden, nur endigt die Schlusszeile der einen, und die Anfangszeile der folgenden Strophe stets mit demselben Worte. In der dreizeiligen Schlusstrophe erscheinen dieselben sechs Wörter und zwar drei in der Mitte, drei am Ende der Verse. Ein Beispiel von Fr. Rückert:

Die Farben.

Der Jugend Locken waren glänzend **schwarz**,
 Des Alters Schläfe werden farblos **weiss**.
 Der Liebe Frühlings-Blumen blühen **rot**,
 O Lebensherbst, dein Erntekranz ist **gelb**,
 Verwelkt der Erde frisches Hoffnungs**grün**,
 Getrübt des Himmels ewig klares **Blau**.

¹ Heine nennt daher mit Unrecht seine drei Sonette an A. W. Schlegel «Sonettenkranz».

Denn zwischen meinen Blicken und dem **Blau**
 Der Lüfte hangen Wolkendecken **schwarz**,
 Und zwischen meinem Herzen und dem **Grün**
 Der Fluren liegt ein Wintergrabtuch **weiss**.
 Den Glanz verloren hat das goldne **Gelb**
 Des Mondes und der Sonne goldnes **Rot**.

Wie war von Morgenröt' und Abendrot
 Umsäumet meiner Tage sonn'ges **Blau**,
 Als, blau von Auge, von Gelocke **gelb**,
 Als, braun von Haaren und von Wimpern **schwarz**,
 Lustwandelten, von Wangen rot und **weiss**,
 Zwei Mädchen mit mir durch der Auen **Grün**.

Der Blick der Freude macht die Auen **grün**,
 Der Liebe Lächeln macht die Rosen **rot** ;
 Sie kleiden zart die Lilien in **Weiss**,
 Und schenken dem Vergissmeinnicht sein **Blau** ;
 Sie wirken zauberisch, aus gestirntem **Schwarz**
 Der Nacht, des Tages Sonnenmantel **gelb**.

Nun schwebet mit der Strahlenscheibe **gelb**,
 Die Sonnenblum' auf ihres Schaftes **Grün**,
 Bald aber werden ihre Körner **schwarz**.
 Und blasser wird der Liebe Rosen**rot**,
 Und matter wird der Freude Augen**blau**,
 Und endlich werden deine Haare **weiss**.

Nicht rot allein, schön ist die Ros' auch **weiss** ;
 Nicht grün allein, schön ist das Blatt auch **gelb**.
 Auch überm Winter steht der Himmel **blau**,
 Und dir im Herzen steht der Frühling **grün**.
 Nicht wein', o Kummer! deine Augen **rot**,
 Noch kleid', o Trauer! dich in düstres **Schwarz** !

Hier geb ich **schwarz** dir, liebes Herz, auf **weiss**
 Der Liebe **Rot**, ohn' eifersüchtiges **Gelb**,
 Der Hoffnung **Grün** und des Vertrauens **Blau**.

Die Sestine (von Petrarca mit grosser Kunst gebraucht) ist eine der schwierigsten Formen, sowohl wegen der Wortstellung am Schluss der Verse, als auch deshalb, weil die sechs Endwörter bedeutsame und unter einander eng zusammenhängende

Begriffe bezeichnen müssen. Deshalb wurde sie auch nur von wenigen Dichtern angewendet; in Deutschland am besten von dem sprach- und reimgewandten Friedrich Rückert. Übrigens haben schon M. Opitz, der sie Sechstine nennt, und andere Dichter im XVII. Jahrhundert deutsche Sestinen zu schreiben versucht, wobei sie als Verszeile meist den Alexandriner verwendeten. Die neueren Romantiker (Werner, Fouqué, Loeben u. A.) haben die Sestine auch im Dialog und im Drama benützt.

49. Die Kanzone (provenzalisch *cansos*, französisch *chançon*) ist eine grössere, in Reimstellung und Silbenzahl verschieden gebaute Strophe. Regel ist nur, dass wenigstens eine Zeile in der Mitte der Strophe kürzer sei als die übrigen, ferner dass die Reimstellung am Ende der Strophe einfacher und symmetrischer sei, als am Anfange derselben, endlich, dass die Reime klingende seien. Durch den kürzeren Vers zerfällt die Kanzone in zwei Hälften: Aufgesang (*fronte*) und Abgesang (*sirima, coda*). Die Kanzone wird entweder in einem grösseren Gedichte als Strophe angewendet (wie die Oktave, Terzine usw.) oder sie ist selbständig (wie das Sonett).

Als Strophe wurde die Kanzone in Deutschland ¹ zu ersten elegischen Dichtungen besonders von Christian v. Zedlitz («Totenkränze», 1827) und von Max Waldau («O diese Zeit!», 1850) angewendet. Bei diesen Dichtern hat die Strophe folgende Gestalt: sie ist 13zeilig, alle Verse sind 5¹/₂füssige Jamben, nur der siebente Vers zählt 3¹/₂ Jamben; alle Reime sind klingend, und zwar in folgender Stellung: *abcbacc deed, ff*, z. B. aus den «Totenkränzen»:

Denn oft ist, was die Menschen Schmerzen nennen,
Für jene Wonne, die in Flammen leben,
Und, wie Gewande von Asbest sich reinen
Im Element, vor dem die schwachen beben;
So auch, obgleich nur Wenige sie kennen,
Gibt's Tränen, die den Augen, die sie weinen,
Wie Maientau erscheinen!

¹ Oswald Floeck, *Die Kanzone in der deutschen Dichtung*, 1910.

Der Kampf erfreut; nicht Wunden glühn und schmerzen,
 Wenn wir vor uns die Siegesfahne sehen,
 Durch die die Stürme der Begeistrung wehen,
 Sie, die Gott selbst gehaucht in unsre Herzen,
 Als Er dem Leben, als Zeichen ew'gen Bundes,
 Einblies den heiligen Atem seines Mundes.

Wird die Kanzone selbständig gebraucht, so besteht sie meist aus fünf bis sieben längeren Strophen, denen eine kürzere Schlussstrophe folgt. Die Zahl der Verse schwankt zwischen elf bis achtzehn, die Zahl der Versfüsse und die Stellung der Reime ist freier, z. B. eine Kanzone von Fr. Rückert:

Schneller Wechsel.

Der Himmel ist so helle
 Von Wolk' und Wolkenstreifen,
 So hell auch mein Gemüte, sein Geselle,
 Dass ich nicht kann begreifen,
 Wie Wolken, die so ganz in Duft verschwommen,
 So schnelle
 Dort oder hier je sollten wiederkommen.
 Das Wort hat kaum vernommen
 Ein neidscher Wind: auf regt er, dass sie schwelle,
 Mit Flügelschlag, des Luftmeers ebne Welle;
 Und plötzlich sind, so weit der Blick mag schweifen,
 Die alten Wolken dort und hier zur Stelle.

Der Himmel ist so grelle
 Von düstrem Wolkenschweifen,
 So düster mein Gemüt auch, sein Geselle,
 Dass ich nicht kann begreifen,
 Wie Heiterkeit, so völlig ausgeglommen,
 So schnelle
 Dort oder hier je sollte wiederkommen.
 Das Wort hat kaum vernommen
 Ein anderer Wind: er schlägt, dass sie zerschelle,
 Mit frischen Schwingen, Wolk' und Wolkenwelle;

Und plötzlich ist, so weit der Blick mag greifen,
Die vor'ge Heitre dort und hier zur Stelle.

Wer lehret mich begreifen,
Wie unbegreiflich schnelle
Kann wechseln Wolkenschweifen
Mit Helle
Am Himmel und in des Gemütes Zelle?

Die Kanzone ist eigentlich provenzalischen Ursprungs, wurde aber erst in Italien heimisch, wo besonders die aus dreizehn fünfeinhalbfüßigen Jamben bestehende, in der siebenten und zehnten Zeile zu $3\frac{1}{2}$ Jamben verkürzte Strophe beliebt und durch Dante und Petrarca, im XIX. Jahrhundert durch Giacomo Leopardi († 1837) meisterhaft gehandhabt wurde. Die Zahl der Verszeilen wechselt bei diesen Dichtern zwischen 9 und 20, die der Strophen zwischen 5 und 10. Später verkünstelte man das überlieferte Schema und dichtete Kanzenen von 40, ja 80 Strophen. In Deutschland hat A. W. Schlegel die Kanzone eingeführt, doch ist sie hier, trotz der Versuche von Rückert, Schulze, Max Waldau, Albert Möser u. A., nie beliebt geworden. — Eine Nebenform der Kanzone ist die italienische *Ballata*, ursprünglich ein volkstümliches Tanzlied, das in Deutschland zunächst nur in Übersetzungen aus Dante, Petrarca und Boccaccio vorkommt. Auch diese Form hat A. W. Schlegel eingeführt.

50. Die Glosse (spanischen Ursprungs) ist im Allgemeinen die Variation einer vierzeiligen Strophe, welche einem andern meist allgemein bekannten Gedichte entlehnt wird. Jede Zeile dieser Strophe schliesst eine Strophe der Glosse, daher diese vierstrophig ist. Die Strophe der Glosse ist meist (nicht ausschliesslich) eine spanische *Decime*, d. h. eine aus zehn vierfüßigen Trochäen bestehende Strophe, welche durch den Reim (ursprünglich die Assonanz) in zwei gleiche Hälften von je fünf Versen zerfällt; in der ersten und zweiten Strophenhälfte sind je drei und je zwei Zeilen durch den Reim verbunden, der ursprünglich klingend ist, im Deutschen aber oft mit dem stumpfen Reim wechselt. Die beliebteste Reimstel-

lung ist *abbaa* | *ccddc*. Selbstverständlich muss der Strophenbau in allen vier Strophen gleich sein. Die glossirte Strophe heisst *Thema*; z. B.

An Goethe.

Nennen dich den grossen Dichter,
Wenn dich auf dem Markte zeigest,
Gerne hör' ich, wenn du singest,
Und ich horche, wenn du schweigst.

(Goethe.)

Wer ein schönes Lied erfunden,
Darf dich rühmen, darf dich preisen,
Weil nur er dich ganz empfunden,
Dich den glücklichen, den weisen,
Der die Welt sich überwunden.
Quacken mag im Sumpfe dorten
Jenes tückische Gelichter,
Doch die Besten aller Orten
Bilden sich an deinen Worten.
Nennen dich den grossen Dichter.

Jene Schiefen, jene Lahmen
Möchten gern auch dich ermüden,
Bieten feil in fremden Rahmen
Bodenlose Platitüden
Unter weltberühmten Namen.
Aber jedem der Verächter,
Wenn auch du, wie Götter, schweigst,
Schallt des Volkes laut Gelächter,
Doch ein Jubel tönt, ein ächter,
Wenn dich auf dem Markte zeigest.

Als die Welt im Schwindel kreiste,
Irrtum tausendfach sich regte,
Dass er Dies und Jenes leiste,
Sahst du ruhig das Bewegte
Spiegeln sich in deinem Geiste.
Neidvoll wird die Nachwelt fragen,
Wenn du dich der Zeit entschwingest,
Wer sich nach dir dürfte wagen,
Dir von Mund zu Mund zu sagen:
Gerne hör' ich, wenn du singest.

Wenn die Zeit auch viel bedrohte,
 Wenn in Stratfords alten Hallen
 Schläft der teure grosse Tote; ¹
 Wenn der Kiel der Hand entfallen,
 Welche schrieb den Don Quijote: ²
 Du doch lebst, uns zu beglücken,
 Der du beider Sinn uns zeigest.
 Beide würden mit Entzücken,
 Wenn du sprichst, vor dir sich bücken.
Und ich horche, wenn du schweigest. (*Flaten.*)

In Deutschland haben A. W. Schlegel, L. Tieck, L. Uhland u. A. Glossen gedichtet. — Freie Glossen heissen jene Gedichte, in denen statt der Decime eine andere (meist acht- oder zwölfzeilige) Strophe gebraucht wird oder die Strophen von ungleicher Länge sind.

51. Die Tenzone (auch der und das Tenzon, französisch tenson), provenzalischen Ursprungs, ist ein lyrisches Streit- oder Wettgedicht, in dem zwei oder mehrere Dichter eine gestellte Frage in verschiedener Weise beantworten. Oft vereinigen sie sich gegen den Schluss oder unterwerfen sich dem Spruche eines Streitrichters; meist jedoch bleibt der Kampf unentschieden. Das Thema ist auch hier meist vierzeilig, die Strophen sind in der Regel Decimen.

Tenzonen sind selten und meist sehr lang. Die bekannteste ist die folgende, in welcher Uhland und Rückert die Frage: ob der Geliebten Falschheit oder ihr Tod mehr Schmerz verursache? — jeder in einer Art Glosse (s. § 50) behandeln, ohne dass der Streit entschieden wird.

¹ Shakespeare, der im Jahre 1564 in Stratford am Avon geboren wurde und ebendasselbst im Jahre 1616 gestorben ist. Der Dichter ist in der Kirche von Stratford begraben.

² Don Miguel de Cervantes Saavedra, geb. 1547 zu Alcalá de Henares, gest. 1616 zu Madrid.

Sängerstreit.

* Sänger, sprecht mir einen Spruch!
Sagt mir was ist mindre Not:
Der Geliebten Treuebruch,
Oder der Geliebten Tod?

Unland :

Die vom Schwur sich losgezahlet,
In der reichsten Schönheit Schmuck
Ist sie doch ein Hollenspuk,
Dessen Anblick schreckt und qualet.
Reines Weib, das nie gefehlet,
Lächelt noch im Leichentuch,
Denn sie schied mit dem Versuch,
Sel'gen Liebestrost zu sagen :
Drum ist minder Tod zu klagen,
Als gebrochener Treuebruch.

Wenn Verrat, was Gott verhüte !
Einen edlen Sänger trifft,
Wandelt sich sein Lied in Gift.
Stirbt ihm aller Dichtung Blute.
Wenn die Braut von reiner Güte,
Hingerafft durch frühen Tod,
Ihm entschwebt ins Morgenrot :
All sein Blick ist dann nach oben,
Und in heil'gem Sang enthoben
Fühlt er sich der ird'schen Not.

Jene, die der Tod entnommen,
Diese, die im Unbestand
Weltlichen Gewuhls verschwand,
Keine wird dir wiederkommen,
Wann der grosse Tag erglommen,
Wo von Gottes Richterspruch
Heil ergeht und ew'ger Fluch,
Dann ist **Jene** neugeboren,
Diese ist auch dann verloren :
Mehr als Tod ist Treuebruch.

Der du Kampf mir angesonnen,
Wie du sonst mich uberfliegst,
Hoff' nicht, dass du heute siegst !
Wahrheit hat voraus gewonnen.

Ob dem Sang, den du begonnen,
 Wird dir selbst die Wange rot,
 Und dein Herz vor banger Not
 In mein Lied herüberflüchtend,
 Ruft, des Truges dich bezüchtend:
 Falschheit kränket mehr denn Tod!

Rückert:

Gegner, doppelt überlegen,
 Ausgerüstet mit zwiefalter
 Waff' als Dichter und Sachwalter;
 Wenn ich dir mich stell' entgegen,
 Nenn ichs um so mehr verwegen,
 Als wie du mir selbst gedroht,
 Dir als Anwalt dar sich bot
 Gute Sach', und mir die schlechte;
 Dass mir bangt, wie ich verfechte
 Falschheit gegen Treu' und Tod.

Dennoch sprech' ich excipierend:
 Wenn ein edles Herz es giebt,
 Das uneigennützig liebt,
 Im Geliebten sich verlierend;
 Dieses, sich mit Demut zierend,
 Trägt Entsagung ohne Fluch,
 Wenn die Braut, statt Leichentuch,
 Fremder Hochzeitschleier schmücket,
 Und es fühlt sich selbst beglücket,
 Wenn **sies** ist durch Treuebruch.

Ferner: Wenn's ein Herz kann geben,
 Von so sanfter Blumnatur,
 Das aus liebem Antlitz nur
 Wie aus Sonnen saugt sein Leben;
 Wenn die Sonnen ihm entschweben
 In die lange Nacht, den Tod,
 Frommt ihm auch kein Morgenrot;
 Doch so lang die Augen funkeln,
 Mag auch Untreu sie verdunkeln,
 Leben kann es doch zur Not.

Endlich, wer mit solchen Flammen
 Liebt, wie ich zwar selber nicht,
 Dass er denkt, was heut zerbricht,
 Wächst auf Morgen neu zusammen;
 Der verschmerzt des Treubruchs Schrammen
 Leicht, aus Hoffnung zum Versuch,
 Ob sich heilen lässt der Bruch;
 Aber mit gebrochnem Herzen
 Lässt sich ganz und gar nicht scherzen;
 Drum: Eh'r falsch, als tot! mein Spruch.

Die älteste deutsche Tenzzone ist von Heinrich von Meissen und Barthel Regenbogen (XIV. Jhdt.) über den Gebrauch von «Frau» und «Weib»; das literarhistorisch berühmteste deutsche Streitgedicht ist «Der Sängere Streit auf der Wartburg», der in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts von einem unbekanntem thüringischen Dichter verfasst wurde, und in dem die bedeutendsten Dichter aus dem Anfange des Jahrhunderts wettsingend eingeführt werden. Formell hat jedoch dies Werk mit der spanischen Tenzzone nichts zu schaffen.

Eine in Deutschland seltene spanische Form ist auch die *Kanzion*, eine dreiteilige Strophe aus (meist 12—15) vierfüßigen Trochäen, deren drei Teile gleichen Bau und gleiche Reimstellung haben und wo die Reimwörter des ersten Teils im dritten Teil wiederkehren. Besonders Fr. Schlegel bemühte sich um diese Form.

52. Das Triolet ist ein achtzeiliges Gedicht von beliebigem Rhythmus (meist vier- oder fünffüßige Jamben oder Trochäen) mit nur zwei Reimen, dessen erste Zeile zugleich die vierte sein muss, während die zwei Anfangszeilen (das Thema) zugleich die Schlusszeilen bilden. Das Wesentliche dieser Strophe ist die dreimalige Wiederholung desselben Gedankens, wo möglich mit denselben Worten, z. B. (ohne Wiederholung der ersten und vierten Zeile) bei Platen:

Und musstest du verschwinden
 So schnell als ich dich fand?
 Wie vor Novemberwinden
 Die letzten Blümchen schwinden —
 Noch wähn' ich zu empfinden
 Den linden Druck der Hand!
 Und musstest du verschwinden
 So schnell als ich dich fand?

Das Triolet ist ein selbständiges Gedicht; zuweilen wird es jedoch als Strophe angewendet, d. h. es werden mehrere Triolette zu *einem* Gedicht verbunden, z. B. von Franz Kugler:

Sei gegrüßet, neuer Mai!
 Der den Busen mir erfüllet!
 Wieder atm' ich leicht und frei,
 Sei gegrüßet, neuer Mai!
 Die mich lange hat umhüllet,
 Winternacht ist nun vorbei;
 Sei gegrüßet, neuer Mai,
 Der den Busen mir erfüllet!

Und ich fühl' es in mir keimen,
 Liederblüten seh' ich prangen!
 Leben hab' ich neu empfangen,
 Und ich fühl' es in mir keimen,
 Und in Worten und in Reimen
 Will es zur Gestalt gelangen;
 Und ich fühl' es in mir keimen,
 Liederblüten seh' ich prangen!

Vieles kehret schon mir wieder,
 Manches Bild vergangner Tage;
 Bunt und reich rauscht es hernieder,
 Vieles kehret schon mir wieder;
 Alte Lust und alte Klage
 Tönt auf's Neu in meine Lieder;
 Vieles kehret schon mir wieder,
 Manches Bild vergangner Tage.

Darf ich von dem Schmerze singen,
 Dann ist er der alte nicht;
 Darf ich mit der Kunst ihn zwingen,
 Darf ich von dem Schmerze singen,
 Dann verklärt ihn das Gedicht,
 Und der Schmerz muss Freude bringen;
 Darf ich von dem Schmerze singen,
 Dann ist er der alte nicht.

Das Triolet ist französischen Ursprungs und war in Deutschland besonders im XVIII. Jahrhundert, bei den anakreontischen Dichtern (Gleim, Uz, Götz, G. Jacobi u. A.) sehr beliebt. In

neuerer Zeit haben besonders A. W. Schlegel, Fr. Rückert, Platen, G. Leuthold u. A. schöne Triolette gedichtet.

53. Das Madrigal¹ ist französischen Ursprungs und besteht aus 6—11 Zeilen, die eigentlich nur durch zwei, höchstens drei Reime verbunden sein sollten. Ein solches Madrigal ist das § 35, 7 mitgeteilte Gedicht Goethes «Mignon». Ein echtes italienisches Madrigal (von Guarini) lautet in A. W. Schlegels getreuer Übersetzung:

Ja, sprachst du, und ich sandte
 Das wunderschüsse Ja hinab zum Herzen,
 Das alsobald entbrannte
 Im schönsten Feuer der verliebten Schmerzen,
 Wie dieser Zunder nur es konnt' erregen.
 Nun es mich reut, wird Reu' noch hier geföhlet,
 Ein Ja hat mich entflammt, ein Nein geköhlet.

Die deutschen Dichter haben sich jedoch die verschiedensten Abweichungen erlaubt, so dass in den «Madrigal» benannten deutschen Gedichten von der ursprünglichen Form eigentlich nur noch die beschränkte Zeilenzahl übrig geblieben ist. Beispiele:

Wandrer's Nachtlied.

Über allen Gipfeln
 Ist Ruh,
 In allen Wipfeln
 Spürest du
 Kaum einen Hauch;
 Die Vöglein schweigen im Walde.
 Warte nur, balde
 Ruhest du auch.

(Goethe.)

Lob des Frühlings.

Saatengrün, Veilchenduft,
 Lerchenwirbel, Amselschlag,
 Sonnenregen, linde Luft!

¹ Italienisch «mordre» Schäfer und «gal» Lied, also eigentlich Schäferlied.

Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es da noch grosser Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag? (L. Uhland.)

Das Madrigal war ursprünglich ein einfaches Volkslied, das die italienischen Kunstdichter seit dem XIV. Jahrhundert zu einem kurzen Idyll von 8—11 Elfsilbern umgestalteten. Später wurde es in der Zahl der Silben und Verse freier, bis man schliesslich jedes kleine Gedicht, das aus elf- oder siebenfüssigen Jamben besteht, Madrigal nannte. In Deutschland¹ fand es bereits im XV. Jahrhundert (zunächst in den Texten beliebter italienischer Melodien) Eingang; im XVII. Jahrhundert wurde es durch die Übersetzungen von Guarinis «Pastor fido» sehr populär und 1693 schrieb Kaspar Ziegler ein eigenes Buch über das Madrigal. Dieses ist nach Ziegler ein «kurzes einstrophisches nachdenkliches Gedicht, eine Art Epigramm, ein unausgearbeiteter Syllogismus, dessen Hauptkonklusion allezeit aus den letzten zwei Reimen, auch wohl aus der letzten Zeile zu ersehen ist.» Gegenwärtig ist das Madrigal als selbständige poetische Form ohne Bedeutung.

Noch kleiner ist das französische *Quartrain*, eine Strophe von vier beliebigen Versen, die durch umarmende Reime verbunden sind; z. B. von G. E. Lessing:

Verse, wie sie Bassus schreibt,
Werden unvergänglich bleiben: —
Weil dergleichen Zeug zu schreiben,
Stets ein Stümper übrig bleibt.

54. Das Rondeau (oder Rundgedicht), ebenfalls französischen Ursprungs, das ursprünglich zum Tanze gesungen wurde und aus 12—14 Zeilen besteht, ist heute formell ziemlich schwer bestimmbar und überdies längst nicht mehr in Übung. Die Verse des Gedichts sind durch zwei Reime gebunden und die Anfangsworte der ersten Zeile müssen nach

¹ Karl Vossler, *Geschichte der Aufnahme des Madrigals in Deutschland bis auf Kaspar Ziegler*, 1897.

dem achten Verse und am Schlusse des Gedichtes als selbständiger Vers wiederholt werden, z. B.

Ein Rundgedicht? Und du gebietest gar
 Nach vorgeschriebenem Reim es zu vollbringen?
 Wohlan! ich stürze mich in die Gefahr!
 Ein frisches Wagen ist ein halb Gelingen,
 Apollo mach' an mir den Spruch auch wahr!
 Da wären nun schon fünf der Verse zwar;
 Allein nun steck ich mitten in den Schlingen
 Und dreh' und wende mich, um zu erzwingen
 Ein Rundgedicht.

Warum auch musstest du den Reim auf ar,
 Den unglücksel'gen just dir ausbedingen?
 Doch still! jetzt bin ich fertig auf ein Haar!
 Ich lasse frisch den zwölften Vers erklingen
 Und lege singend dir zu Füßen dar
 Ein Rundgedicht.

(H. Viehoff.)

Auch das Rondeau wurde in Deutschland schon im XVII. Jahrhundert (als Rundreim, Rundum, Ringelgedicht) versucht (von M. Opitz, Phil. v. Zesen u. A.) und erfreute sich noch im XVIII. Jahrhundert (bei den Anakreontikern, besonders Götz), grosser Beliebtheit, ist aber heute ebenfalls ohne Bedeutung und Wert.¹

Verwandt dem Rondeau ist das *Rondel*, ebenfalls französischen Ursprungs, das meist aus vierzehn Versen mit nur zwei Reimen besteht. Die beiden ersten Zeilen, die einen abgeschlossenen Gedanken enthalten, kehren als 7. und 8. Vers und am Schlusse als 13. und 14. Vers wieder. Auch diese Form wurde im XVIII. Jahrhundert von Götz (meist in Übersetzungen französischer Originale) gepflegt.

4. Orientalische Strophen.

Seit dem Aufblühen der Sprachwissenschaft am Beginne des XIX. Jahrhunderts ahmten die deutschen Dichter fleissig verschiedene orientalische Formen nach, ohne dass auch nur eine derselben populär werden konnte. Die bekanntesten orientalischen Formen sind die Vierzeile, das Ghazel, die

¹ Pfuhl, *Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais*, 1887.

von Rückert mit glänzender Virtuosität behandelte Makame und die indische Sloka, denen noch die von Chamisso angewendete malayische Form angeschlossen werden mag.

54. Die Vierzeile (persisch *Rubaj*) ist persischen Ursprungs. Sie kann jedes beliebige Metrum haben, nur ist die Reimstellung derart gebunden, dass die erste, zweite und vierte Zeile auf einander reimen müssen, während die dritte reimlos bleibt, z. B. von Fr. Rückert:

Hoffnung wohnt bei Sterblichen hinieden,
Und bei den Toten wohnt im Grabe Frieden.
Zage nicht, wie auch das Los dir falle!
Immer ist dir, was du brauchst, beschieden.

Oft tritt zu dem wechselnden ein stehender Reim, d. h. es werden am Schluss der reimenden Verse auch noch ein oder mehrere Wörter wiederholt, z. B. bei Platen:

Da ich für des Lebens Mühen hab erleht zum Lohne dich,
Welches Recht erwarb die Stunde, zu verstreichen ohne dich?
Komm, o komm! Doch willst du ferne bleiben, sei auch fern
beglückt:
Liebe, Liebe nur umgaukle, Friede nur umwohne dich!

Herm. Welcker hat in «Nord und Süd» (1879) darauf hingewiesen, dass das Reimgesetz der persischen Vierzeile sich in deutschen Schnaderhüpfeln und anderen Volksliedern als selbständige Form findet. Vgl. auch Grasberger, *Naturgeschichte des Schnaderhüpfels*, 1896.

56. Das Ghasél (oder die Ghaséle, persisch: Lobgedicht) ist ebenfalls eine persische Form, und eigentlich nur eine Weiterbildung der Vierzeile, indem der in den ersten zwei Zeilen angewendete Reim durch das ganze Gedicht fortgesetzt, aber stets durch eine reimlose Zeile unterbrochen wird. Das erste Reimpaar, das den Ton angibt, heisst das Königsdistichon. Länge, Zahl und Maass der Verse ist ganz freigestellt. In Deutschland¹ wurde das Ghasél durch Friedr. Rückert ein-

¹ Hubert Tschersig, *Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen*, 1907.

geführt (1819) und bald auch von Platen (der den Charakter des Ghaséls als «schelmisches Getändel» bezeichnete), G. Pfitzer, H. Leuthold und anderen Dichtern gepflegt. Im Persischen, wo diese Form in Hafis († 1389) ihren unübertroffenen Meister fand, wird das Ghasél nur durch das Band des Reimes zusammengehalten, während die innere Einheit des Gedichtes meist fehlt. Aneinander gereimte Sprüche, Parallelismen des Gedankens und des Bildes bilden den Inhalt des ursprünglichen Ghaséls, das sich in Europa inhaltlich den Anschauungen des Westens anbequemen musste. Z. B. von Rob. Reinick:

Nach dem Gewitter.

Wie haben im Gewittersturm die Halme scheu gebogen sich!
Die Vögel hatten sich versteckt, getrübt des Baches Wogen sich,
Nun strahlt die Sonne durchs Gewölk und Alles atmet
freudig auf,

Der Donner schweigt, die Stürme ruhn, die Regen, sie verzogen sich.

Wo eben das Verderben schritt, da wandelt jetzt der Segen
hin,

Und leise heben nach und nach des Ährenfeldes Wogen sich;
Rings leuchtet grün, wie Edelstein, der Wipfel regenfrisches
Laub

Und sanft sich neigend, grüssen drin der Äste schwarze Bogen sich.

Und wieder sind die Vögel da und schreien vor Freude durch
den Wald;

Wie haben die Kleinmütigen in ihrer Angst betrogen sich!
Und wieder sind die Bienen da, und haben an der Blüten
Kelch,

Dem frischgeschlossnen, duftigen, vor Freude festgesogen sich.
Ich aber schau voll Dank empor und sieh, in heller Farben-
pracht

Spannt über die erquickte Welt des Herren Friedenbogen sich!

Oder mit reicherer Wiederholung (ausser dem Reime, noch eine vollständige Redensart) bei Aug. Platen:

Sieh, du schwebst im Reigentanze, doch den Sinn erkennst du
nicht;

Dich beglückt des Dichters Stanze, doch den Sinn erkennst du
nicht;

Du beschaust die Form des Leibes, undurchschaulich abgestrahlt
 Von des Marmors frischem Glanze, doch den Sinn erkennst du nicht ;
 Als Granate blickt die Sonne golden dir, die goldne Frucht,
 Und der Mond als Pomeranze, doch den Sinn erkennst du nicht ;
 Ihr Geblüt, das heilig dunkle, das in Trunkenheit dich wiegt,
 Bietet dir die Rebenpflanze, doch den Sinn erkennst du nicht ;
 Sieh, die Palme prangt als Kragen um des irdischen Rockes Rand,
 Sieh, die Fichte hängt als Franse, doch den Sinn erkennst du nicht ;
 Sterngezelte, Blütenharnisch blendet und erfreut den Blick,
 Taleslager, Bergesschanze ; doch denn Sinn erkennst du nicht ;
 Lebend in der Mutter Busen, der gesäugt den ew'gen Sohn,
 Siehest du des Schmerzes Lanze, doch den Sinn erkennst du nicht.

Ein Lobgedicht in einer längeren Ghaséle, also von dieser nur durch ihren Inhalt (Verherrlichung der Liebe, der Natur, eines Gönners, oft Kampfschilderungen) und etwa die grössere Ausdehnung, nicht aber formell verschieden, ist die arabische *Kasside*, die auch bei Persern und Türken sehr beliebt wurde.

57. Die Makame bedeutet im Arabischen (wie Divan im Persischen) ursprünglich einen Ort, wo man sich unterhält (einen Salon), dann die Unterhaltung selbst, d. h. nach unserer Auffassung eine Novelle oder Erzählung. Die Form der Makame ist gereimte rhythmische Prosa, mit Gleichklängen und Wortspielen, auch mit Ghasélen reich durchwebt. Der Erfinder der Makame soll Hamadani, der Vorgänger Hariris sein ; der berühmteste Makamendichter aber ist eben Hariri von Basra († 1122), der die Abenteuer Abu Seids, des arabischen Eulenspiegel, in dieser kunstvollen Form erzählt hat. Im Mittelalter ahmten vornehmlich jüdische Dichter, vor Allen Charisi († um 1230), diese schwierige Kunstform nach. In Deutschland¹ hat Fr. Rückert die Makame einge-

¹ Leop. Jacoby, *Die deutsche Makame*, 1883.

führt («Die Verwandlungen des Abu-Seid von Serug oder die Makamen des Hariri», zuerst 1826) ; z. B. aus diesem Werke :

Der Schulmeister von Hims.

Hareth ben Hemmam erzählt :

Mich zog ein Verlangen bergauf und talab — nach Halab, — und ich war damals munter und aufgeräumt — wohlgesattelt und aufgezümt, — rasch wie ein Vogel auf seinem Gefieder, — so liess ich in den Lustgärten dort mich nieder, — in der Mitte von Wonnen und Freuden, — Bronnen und Gebäuden, — und begann die Tage zu vergeuden, — um meinen Wunsch zu letzen, — und meinen Durst zu netzen. — Als des Herzens Begierde nun nachliess, — und der Sturmwind des Genusses gemach blies, — schwang nach kurzer Rast — auf dem grünen Ast — der ungeduldige Rabe des Zuges — sich auf zur Lust des Weiterfluges — und ich schritt mit Tagesanbruch zum Aufbruch, — zum Abzug mit gutem Anzug und Aufzug. — Ich war vom Übermut versucht, — mein Wanderschiff zu steuern in die Bucht — von Hims, das berühmt ist durch die Zucht — von Torheitsgewächs und Narrheitsfrucht. — Als ich nun abgestiegen vor ihren Toren, — und mich um sah nach einer Probe von ihren Toren, — erblickte ich nebenauf auf einer Grüne — aufgeschlagen eine Lehrbühne — von einem Scheich, der, zu schliessen nach seinen Schläfen, — über den Schaum hinaus war gelangt zu den Hefen, — umgeben von einem Rudel Knaben, — wie kleine und grosse Buchstaben. — Ich nahte mich und führte im Schilde nichts Schlimms, — als nur die Absicht, zu erforschen die Weisheit von Hims ; — er aber war keiner von den Gastverhöhnern, — und erwiderte meinen Gruss mit einem schönern, — und hiess mich niedersitzen in der Mitte der Heerrunde, — und fuhr mit Würde fort in der Lehrstunde, — indem er deutete mit dem schwanken Stäbchen — nach einem schlanken Knäbchen — rufend : du Rehkälbchen, — du Seeschwälbchen, — auf ! und zeige mir Glied für Glied — zwischen **G** und **CH** den Unterschied ! — worauf jener an hob ohne Zaudern — und vortrug ohne Schaudern :

Zeichen sind des Korans Verse Gläubigen ;
Doch was an dir ist, musst du uns zeigen.
Teichen süssen Wassers fehlts an Fischen nicht,
Guten Öfen fehlt es nie an Teigen.

Strophen von je vier Versen mit gekreuzten Reimen, die unter einander in der Weise verbunden sind, dass der zweite und vierte Vers der vorhergehenden Strophe jedesmal erster und dritter Vers der folgenden Strophe ist; z. B. «Totenklage» von Adalb. Chamisso:

Windbraut tobet unverdrossen,
Eule schreiet in den Klippen, —
Weh! Euch hat der Tod geschlossen,
Blaue Augen, ros'ge Lippen!

Eule schreiet in den Klippen,
Grausig sich die Schatten senken. —
Blaue Augen, ros'ge Lippen!
Hin mein Leben, hin mein Denken!

Grausig sich die Schatten senken,
Regen strömt in kalten Schauern. —
Hin mein Lieben, hin mein Denken!
Weinen muss ich stets und trauern.

Regen strömt in kalten Schauern.
Zieh die Wolken wohl vorüber? —
Weinen muss ich stets und trauern,
Und mein Blick wird trüb und trüber.

Zieh die Wolken wohl vorüber,
Strahlt ein Stern in ew'gem Lichte. —
Ach! mein Blick wird trüb und trüber,
Bis ich ihn nach oben richte.

Eine ähnliche Form, noch bereichert durch den Refrain weist Goethes «Nachtgesang» auf:

O gib vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich, hoch und hehr,
Aus irdischem Gewühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Vom irdischen Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe! was willst du mehr!

5. Antike Formen.

59. Einleitung.¹ Es ist oben bereits wiederholt (besonders §§ 3 und 16) der Gegensatz antiker und deutscher Rhythmik entwickelt worden. Aus jenen Bemerkungen folgt, dass die deutsche Sprache zum Ausdruck antiker Strophenformen im Allgemeinen nicht geeignet ist. Dessenungeachtet werden diese antiken Formen auch heute noch in Deutschland fleissig nachgeahmt, ohne dass eine von ihnen bisher wirklich populär geworden wäre. Schon dieser letztere Umstand würde laut dafür sprechen, dass diese Strophenformen und ihre Gesetze dem Wesen des deutschen Rhythmus zuwider sind. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, als die antikisirende Richtung das Feld der deutschen Poesie beherrschte, haben die grössten Dichter Deutschlands — an ihrer Spitze Klopstock, und in seinen Fusstapfen selbst Goethe und Schiller — die dem klassischen Altertum entnommenen Formen, besonders das Distichon und die üblichsten Odenstrophen fleissig gepflegt und zu teilweiser Beliebtheit gebracht. Im vorigen Jahrhundert hat sich dies geändert; die Dichter, die im XIX. Jahrhundert in Deutschland die grösste Popularität genossen, z. B. die schwäbischen und österreichischen Lyriker (Uhland, Schwab, Lenau, Grün), aber auch Heine, Freiligrath, Rückert, Chamisso usw., haben nur selten und meist nur kleinere Gedichte (Epigramme, Sprüche, Gelegenheits-

¹ Herm. Weichert, *Geschichte der Einführung antiker Metren in die deutsche Poesie*, 1861. — O. F. Gruppe, *Deutsche Übersetzerkunst*, 1866. — Ernst Henschke, *Über die Nachbildung der griech. Metra im Deutschen*, 1885.

verse) in antiken Maassen gedichtet. Die antiken Formen sind gegenwärtig allbekannt in Deutschland; es sind auch die Schwierigkeiten ihrer Nachbildung in deutscher Sprache, so weit dies überhaupt möglich ist, längst überwunden; doch gewinnt heute auch die Überzeugung stets mehr Raum, dass diese Formen nur teilweise mit Erfolg nachgeahmt werden können und im Deutschen nie den Wert oder selbst nur den Charakter erlangen, der ihnen in den alten Sprachen eigen ist. Nicht ganz unberechtigt ist daher Tycho Mommsens Behauptung, dass die deutschen antikisirenden Verse «nicht sowohl die Formen der Alten wiedergeben, als vielmehr wieder neue Formen geworden sind, die sich ihre eigenen Wohlautgesetze ausgebildet haben.»

Trotzdem muss man Minor zustimmen, wenn er (a. O. S. 43) sagt: «Die Frage, ob man antike Versmaasse und welche Versmaasse man nach den Anforderungen der deutschen Sprache wiedergeben soll, ist, dünkt mich, längst erledigt. Die Möglichkeit ist dadurch bewiesen, dass eine reiche und grossartige Literatur, die in der modernen Welt nicht ihres Gleichen hat, in diesen Versmaassen entstanden ist. Nicht bloß unsere Klassiker und die gelehrten Romantiker, selbst echte Volksdichter der neueren Zeit haben an ihr Anteil. Dieser Tatsache gegenüber halte ich es für eine Verwegenheit, von einer metrischen Verirrung unserer Literatur zu reden. Erst wenn uns ein anderer eine Dichtung wie ‚Hermann und Dorothea‘ in einem nationalen Versmaass geschrieben hat, erst dann ist der vollgiltige Beweis erbracht, dass Goethe besser gethan hätte, sich des Hexameters zu enthalten». Und Emanuel Geibel verteidigt die antiken Strophen gegen ihre Gegner, die den Reim für unentbehrlich halten, in dem folgenden Gedicht («Die Ode»):

1. Soll denn ganz zuwachsen der Pfad, den Klopstock
Einst gebahnt, den griechischer Schönheit selig
Hölderlin, und tönenden Schritts der ernste
Platen gewandelt?

2. Wohl mit Fug einheimischer Formen Reichtum
Hat die Kunst aufs neue beseelt, und machtvoll
Sein Gesetz vom Munde des Volks empfangend,
Strömt der Gesang ihr.
3. Aber dankbar ihren Erweckern, sei sie
Vorigen Kampfspiels gerne gedenk und lasse,
Den sie einst helltönig verschoss, den Pfeil nicht
Rosten im Köcher!
4. Schön im Reim hinströmt das Gefühl; die Tonkunst
Freut sich sein, ihn wählt die beglückte Liebe,
Die im sanft antwortenden Hall ihr eignes
Liebliches Bild ahnt.
5. Doch der inhaltschwere Gedanke wiegt sich
Gern, der Ernst tiefsinniger Weltbetrachtung
Auf der langauswallenden, tongeschwellten
Woge des Rhythmus.

Trotz dem unzweifelhaften Gegensatz zwischen antiker und deutscher Rhythmik hat Friedr. Heinrich Bothe (*Antik gemessene Gedichte. Eine ächtdeutsche Erfindung*, Berlin, 1812, 196 S.) die prosodischen Regeln der antiken Sprachen auf die deutsche angewendet, die ihm unter den neueren hiezu besonders geeignet schien. Diese Regeln sind nach ihm nicht sowohl die Regeln eines einzelnen Volkes, als der Natur selbst. «Ein ungedehnter Vokal, entweder allein oder vorn mit einem Konsonanten verbunden; ferner ein Vokal, der, vorn offen oder nicht, auf einen Konsonanten ausgeht, welchem ein Vokal folgt; endlich sowohl ein langer Vokal als ein einfacher oder vorn mit einem Konsonanten verbundener Doppelvokal, dem ebenso ein Vokal folgt: alle diese Sprachbildungen gelten für Kürzen». Der Ton (Accent) hat lange Zeit hindurch alle Prosodie vernichtet. — Das Buch enthält in 16 verschiedenen Silbenmaassen etwa dritthalbtausend Verse, «die ersten, die in Hermanns Sprache wirklich gemessen sind» originale und übersetzte Gedichte, auch die ersten fünf Abenteuer des Nibelungenliedes in (schrecklichen) Hexametern. Hier die ersten vier Verse:

Viel hat in alter Sage die Vorzeit Kunde von Helden
Löblich und Mühsal gross, Freud' und Feste, Betrübniß

Und Wehklage besingt ihr Lied. Auf! hört mich anizo
Kühner Degen Streite, die wundervollen, erheben.

Vor Bothe, aber nach seinem Vorgange, hat Christian Kühnau solche «Antik gemessene» Gedichte veröffentlicht (*Neue Berlinische Monatsschrift*, 1810).

Die antiken Vers- und Strophenformen werden in Deutschland seit dem XVII. Jahrhundert nachgeahmt, anfangs mit nur geringem Erfolg, da besonders die älteren Dichter Quantität und Accent verwechselten und oft nicht nur unschöne, sondern auch undeutsche Verse schufen. Erst Klopstock suchte zu richtigen Anschauungen zu gelangen («Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaasses im Deutschen,» 1756) und schuf tatsächlich den antiken nahestehende Strophen, obwohl ihn das Bestreben, die antike lange Thesis (z. B. — —) durch eine betonte Silbe zu ersetzen, zu Irrtümern verleite. Die schrankenlose Nachbildung der antiken Strophen begann erst am Schluss des XVIII. Jahrhunderts, als man die griechischen Tragiker und Horaz formgetreu zu verdeutschen begann. Die wichtigsten dieser antiken Formen sind der Hexameter und Pentameter und die Strophen der alkäischen, sapphischen und asklepiadeischen Ode.¹

60. Hexameter und Pentameter. Der Hexameter ist ein Vers von sechs Füßen und zwar von sechs Daktylen, von denen der letzte zu einem Trochäus verkürzt ist. Statt des Daktylus kann überall ein Spondeus stehen, mit einziger Ausnahme des fünften Fusses, der den daktylischen Charakter des Verses bewahrt. Ausnahmen von dieser Regel sind nur zu Gunsten der rhythmischen Malerei gestattet.¹ So ergibt sich folgendes Schema: — — | — — | — — | — — | — — | — —

Da der Vers als Ganzes dem Ohre zu lange ist, zerfällt er durch eine Cäsur in zwei ungleiche Hälften. Diese Cäsur fällt hinter die erste Silbe des dritten Fusses (ist stumpf,

¹ Der leidenschaftlichste, aber auch einseitigste Gegner der antiken Formen ist Rud. Assmus, *Die äussere Form neuhochdeutscher Dichtkunst*, 1882.

¹ So z. B. Platen: «Mitten im Heidegebild zunächst an des Méers Einöde.»

Penthemimeres) oder hinter die zweite Silbe desselben Fusses (ist klingend), wenn er ein Daktylus ist, also :

1. $\bar{\text{v}} | \bar{\text{v}} | - || \bar{\text{v}} | \bar{\text{v}} | - \cup \cup | - \cup$

Oder :

2. $\bar{\text{v}} | \bar{\text{v}} | - \cup || \cup | \bar{\text{v}} | - \cup | - \cup$

Diese Cäsur kann aber auch durch eine Doppelcäsur nach der ersten Silbe des zweiten und vierten Fusses ersetzt werden (Hepthemimeres), also :

3. $\bar{\text{v}} | - || \bar{\text{v}} | \bar{\text{v}} | - || \bar{\text{v}} | - \cup \cup | - \cup$ (Trithemimeres).
z. B.

1. Fern in der | Sonne ver | glühn || die ge | segneten | Küsten
I | taliens —

2. Zarte ver | gängliche | Wölkchen || um | fliegen den |
schneeigen Átna —

3. Schon vor | sechs || Jahr | hunderten | einst || in den | Ta-
gen der | Vorzeit.
(Platen.)

Immer aber verwandelt die Cäsur den daktylischen Rhythmus der ersten Vershälfte in sein Gegenteil, wodurch eine anmutige rhythmische Wellenbewegung entsteht. (Ebenso in den antiken Odenstrophen.)

Der Pentameter besteht aus fünf, eigentlich aus zweimal $2\frac{1}{2}$ Daktylen, denn er zerfällt durch eine strenge Cäsur in zwei ganz gleiche Hälften. Da die Daktylen der ersten Hälfte durch Spondeen ersetzt werden können, erhalten wir folgendes Schema: $\bar{\text{v}} | \bar{\text{v}} | - || - \cup \cup | - \cup \cup | -$; z. B.

Über den | blühenden | Wein || ragen Cy | pressen em | por—
Hast du der | lyrischen | Kunst || würzige | Blüte ge | pflegt.
(Platen.)

Der Pentameter wird nie allein, sondern stets nur in Ver-

bindung mit dem Hexameter gebraucht. Ein Hexameter und ein Pentameter bilden ein *Distichon*, z. B.

Das Distichon.

Im Hexámeter stéigt des Springquells flússige Säule
 Ím Pentámeter draúf fällt sie melódisch heráb. (*Schiller.*)

Dir, o Brandung, vergleich' ich das Distichon, wie du
 heranrollst,

Spritzend dich brichst und zurückbrausend dich
 selber verschlingst. (*Geibel.*)

Venedig.

Plúmp und zu búnt ist Róm, und Neápel ein Háufe von Háu-
 sern ;

Áber Venédig erschéint éine volléndete Stádt. (*Platen.*)

Da sich im Hexameter und Pentameter Satz und Gegensatz oder Satz und Ausführung sehr schlagend gegenüberstehn können, eignet sich das Distichon besonders für das Epigramm und ist auch heute noch dessen beliebteste Form.

61. Zur Geschichte des Hexameters. Der Hexameter ¹ war bei Griechen und Römern sehr beliebt. Wir finden ihn in epischen Dichtungen (Homer, Vergil), in erzählenden Dichtungen leichter Art (Ovid), in Lehrgedichten (Hesiod, Vergil, Lucrez), in Satiren (Horatius, Juvenalis), in Hymnen (Homer, Kallimachos), mit anderen Versen vermischt auch in lyrischen Dichtungen aller Art (bei den Elegikern, Horatius). Der Hexameter ging auch in die lateinische Poesie des Mittelalters über, nahm aber hier bald eine eigentümliche Gestalt an, indem er seinen quantitirenden Charakter teilweise oder ganz einbüßte und überdiess den Reim aufnahm, der jeden Quantitätsvers in einen Accentvers auflöst. So entstand der sogenannte *leoninische* Hexameter, nach seinem Erfinder (?) Leo (um 1150) benannt, in dem der

¹ Fr. Allen, *Der Ursprung des Homerischen Versmasses*, Zeitschr. für vergleich. Sprachforschung XXIV, 1879.

Schluss des Verses auf die klingende Hauptcäsur im dritten Fusse reimte,¹ z. B. der Beginn der «Ecbasis», der ältesten Bearbeitung des Tierepos :

Cum me respicio, | transactaque tempora volvo,
De multis miror, | puerilis quae vehit error ;
Nil cogitans sanum | tempens consortia fratrum,
Nectebat neniis, | nugis quia totus in illis etc.

Auch die *deutsche* Poesie suchte sich des Hexameters schon früh zu bemächtigen,² doch sind die ältesten Versuche sehr mangelhaft ; so z. B. echte Hexameter (das «Vater Unser» von Konrad Gesner, 1555), nach den Regeln der lateinischen Prosodie gebaut :

O Vatter unser, der du dein ewige Wohnung,
Erhöht in Himmelen, dein Namen werde geheiligt.
Zu komm' uns dein Reich. Dein Will' der thue beschehen
Auf Erd' als in Himmelen. Unsere tägliche Nahrung usw.

Oder leoninische Verse, mit dem Reim in der Cäsur und im Versschlusse (von Johann Clajus, 1578) :

Bitte den Herrn Herren, der wird dich gnädig erhören
Und wird dir geben nach dem das ewige Leben.
Gott, sei mein Beistand, barmherziger ewiger Heiland.

Es verdient betont zu werden, dass die deutschen Theoretiker des XVII. Jahrhunderts, so Schottel, Morhof u. a., die wiederholten Bestrebungen der Dichter, den Hexameter einzubürgern, nicht billigten, ohne freilich durchzudringen. Der Hexameter wurde immer populärer, allerdings in der Weise, dass die Dichter bald nicht den geringsten Anstoss nahmen, an die Stelle der Daktylen und Spoudeen einfach

¹ Vereinzelt schon im Altertum, z. B. Ovid. *Ars amat.* I, 59: Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas.

² Wilh. Wackernagel, *Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock* 1831. (In «Kleinere Schriften», 1873, Bd. II.) — Heinrich Kruse, *Der griechische Hexameter in der deutschen Nachbildung* (in Westphals *Allgemeiner Metrik der indogermanischen und semitischen Völker*, 1893).

Trochäen zu setzen. Der erste Theoretiker, der entschieden für den Hexameter eingetreten ist, war Joh. Chr. Gottsched in seiner «Kritischen Dichtkunst» (1730), und zwar wünschte Gottsched den antiken Hexameter möglichst genau nachgeahmt und den bis dahin meist in Verbindung mit dem Hexameter durchgeführten Reim vollständig beseitigt zu sehen. Er selbst, der diesen Vers übrigens nicht wieder angewendet hat, schrieb zu seiner Empfehlung einige für seine Zeit ausgezeichnete Probeverse, von denen vier hier folgen mögen :

Rom und Athen war sonst ganz reich an Meistern und Künst-
sten ;

Doch was half sie die Zahl philosophischer Lehrer und
Schüler ?

Was für ein albernes Zeug ward täglich in Tempeln ge-
trieben !

Pallas erschrak, und Jupiter selbst, der Vater der Götter.

(Später hat Gottsched, um auch hierin Klopstock entgegenzutreten, wieder die Partei des gereimten Hexameters ergriffen.)

Aber erst Klopstock in seinem «Messias» (1748) hat den Hexameter wieder eingebürgert in Deutschland, obwohl seine Hexameter allzureich an Trochäen und in ihrem rhythmischen Bau oft ungelentk und holprig sind (der *Messias* zählt in 20 Gesängen 19,417 Hexameter). Unter seinen Nachfolgern hat besonders Joh. Heinr. Voss (*Ilias* 1781, *Odyssee* 1793, *Luise* 1795) den Vers (zuerst in den 12,113 Hexametern seiner epochemachenden «*Odyssee*» in erster Gestalt, 1781) mit Einsicht und Glück gebaut und seine Gesetze festgestellt. Ihm folgten Goethe und Schiller, deren Hexameter von A. W. Schlegels und Aug. Platens Versen an Richtigkeit und Wohlklang übertroffen wurden. Lessing, der Bewunderer der Antike, hat nie einen Hexameter gemacht.) In neuerer Zeit ist der Hexameter (ausser in zahlreichen kleineren, besonders in idyllischen und elegischen Dichtungen und Epigrammen) auch in epischen Gedichten wiederholt

mit verschiedenem Geschick und Erfolg angewendet worden; so von Mor. Hartmann («Adam und Eva»), Friedr. Hebbel («Mutter und Kind»), Paul Heyse («Thekla»), Ferd. Gregorovius («Euphorion») u. a.¹

In *Italien* und *Frankreich* wurden schon vor den Deutschen Versuche zur Einbürgerung des Hexameters gemacht; so im XVI. Jahrhundert von Annibale Caro (+ 1566) und von Jean. Ant. Baif (+ 1589), jedoch hier wie dort ohne Erfolg. Dasselbe gilt von *England*, wo z. B. Abr. Fraunce (um 1670) die «Aethiopischen Geschichten Heliodors» in englischen Hexametern übersetzt hat.

Ein Beweis für die Tatsache, dass auch diese antike Form in Deutschland stets entschiedene Gegner gehabt hat, liegt wohl auch darin, dass schon wiederholt Versuche gemacht wurden, antike hexametrische Dichtungen in modernen, gereimten Formen zu übertragen. So versuchte z. B. schon Schiller eine Übersetzung von Vergils «Aeneis» in Wieland'schen (freien) Stanzen; später hat Leop. Nikisch Proben aus Ovids Metamorphosen und aus den horazischen Oden in modernen Formen (1863), Schwarzschild die «Odyssee» in Stanzen (1876), W. Kopp die Hirtenlieder des Vergil (1873), Th. Jos. Hilgers die Satiren des Juvénalis (1876) und andere Dichter auch Anakreon, Sappho, Horaz usw. in modernen Versen, besonders in liedartigen Strophen oder fünffüssigen reimlosen Jamben übersetzt. Im Zusammenhange dieser Bestrebungen mag noch darauf hingewiesen werden, dass neuerdings auch die antiken Tragiker und Komiker wiederholt in fünffüssige Jamben (mit gereimten Chorstrophen) und zwar mit bestem Erfolg übertragen worden sind.

62. Der deutsche Hexameter. Der Hexameter entspricht im Deutschen nur teilweise den Forderungen des antiken

¹ Was allerdings als Hexameter galt, mögen einige Verse von König Ludwig I. von Baiern in den Arkaden zu München anschaulich machen:

Florenz, dir | fehlt das, was | Rom hat, und | diesem just, | was
 du be | sitzest —
 Steine | warfst du, Berg | aus, ein | stens Ero | berer der | Ge-
 gend —

Schemas, da der deutschen Sprache der antike Spondeus (— — oder — —) fehlt. An dessen Stelle tritt entweder ein Trochäus, oder im besten Fall ein trochäisch betontes Wort, dessen zweite Silbe schwankend ist (s. § 11 und 12). Beides ist kein genügender Ersatz für den antiken Spondeus. Daher kommt es, dass der deutsche Hexameter dem antiken an Rhythmus und Wohllaut nicht zu vergleichen ist. «In majestätischer Ruhe, der Meerflut gleich, die Gestirne des Himmels in sich spiegelnd, wogt der quantitirende Hexameter dahin; aber trüb und unstät wallend braust der accentuirte fort, unleidlich ist sein Rauschen dem an reine Rhythmen gewöhnten Ohr». Dieses Urtheil ist im Allgemeinen gewiss nicht übertrieben. Der Wohlklang des antiken Hexameters wird im Deutschen nur zu oft zu unwohltuendem Geklapper. Dasselbe gilt natürlich auch vom Pentameter.

Man braucht deshalb dieses Versmaass aus dem Deutschen nicht zu verbannen, wie viele gewünscht haben; aber man muss seiner Grenzen eingedenk sein. In Gedichten geringeren Umfangs ist auch der deutsche Hexameter und noch mehr das deutsche Distichon schön, besonders wenn die Verse mit Sorgfalt gebaut sind (wie neuerdings bei vielen modernen Dichtern, besonders bei Platen oder Geibel). Für grössere Gedichte, z. B. für das Epos, ist der Hexameter im Deutschen nur schwer brauchbar, wie dies bereits Platen in seinem Epigramm: «Gebrauch des Hexameters» ausgesprochen hat:

Weil der Hexameter episches Maass den Hellenen gewesen,
 Glaubst du, er sei deshalb Deutschen ein episches Maass?
 Nicht doch! Folge des Wissenden Rat! zu geringen Gedichten
 Wend' ihn an! Klopstock irrte, wie Viele mit ihm.

1. Der Hexameter wurde erst von Klopstock mit Kunst gebraucht; doch entsprechen seine Verse den Anforderungen der Gegenwart nicht mehr. Joh. Heinr. Voss suchte ihn vom Standpunkte des quantitirenden Rhythmus (s. § 2 und 3) zu verbessern, ein Versuch, dessen Verfehltheit heute niemand mehr zweifelt. Goethe und Schiller waren im Gebrauch dieses heroischen Verses nicht viel correcter als Klopstock, besonders was

die Zulassung von Trochäen (statt der Spondäen oder Daktylen) anbelangt; daher konnten sie sich wohl getroffen fühlen von dem bissigen Epigramme Fuldas:

— ∪ ∪ — — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
 In Weimar und in Jena macht man Hexameter wie der,
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
 Aber die Pentameter sind doch noch excellenter.

Unstreitig verliert der Hexameter bedeutend durch das zu häufige Vortönen von Trochäen; es lassen sich hier im Allgemeinen folgende Regeln feststellen:

a) Selten Trochäen und am seltensten reine Trochäen zu bringen; der Vers wird sogleich wohlklingender, wenn an Stelle der kurzen Silbe eine schwankende steht, oder auf die kurze Silbe Position (Häufung von Konsonanten) folgt (vgl. z. B. *liebes Kind* und *liebe Hand*). Allerdings meinte noch Klopstock: «Wir haben Daktylen wie die Griechen, und ob wir gleich wenig Spondeen haben, so verliert doch unser Hexameter dadurch, dass wir statt der Spondeen meistens Trochäen brauchen, so wenig, dass er vielmehr fließender durch die Trochäen wird.» Dieser Theorie und dem Beispiel Klopstocks sind Goethe und Schiller gefolgt.¹ Die neueren gräcisirenden Rhythmiker suchten diese Trochäen durch Spondeen zu ersetzen, schufen aber oft gegen den deutschen Rhythmus und Sprachgeist verstossende Verse.

Der erste Fuss (also der Vers) soll mit einer wirklichen Länge beginnen, sonst ahnt man kaum, was für ein Versmaass folgen wird. Unschön sind z. B. folgende Verseingänge aus Goethes «Hermann und Dorothea»:

Und es sagte darauf der gute Vater mit Nachdruck —
 Und es versetzte darauf die kluge verständige Hausfrau —

Vgl. auch die unten folgenden Beispiele aus der Voss'schen Homer-Übersetzung, und folgende Verseingänge eben daher:

Dass weil | ich noch | lebte —
 Nun muss | dir auch die | Seel un | endlicher —
 Doch nur | so an den | Graben —
 Doch nun | ist sie ge | schwunden —
 Doch nun | ich o Pa | troklus — usw.

¹ J. A. Gotthold, *Ist es ratsam, den Trochäus aus dem deutschen Hexameter zu verbannen?* Königsberg 1817.

b) Zur Vermeidung der Trochäen hat man fleissig zusammengesetzte Wörter gebraucht, und dies ist nicht zu tadeln, obwohl sie oft nicht eben wohlklingend sind. Man hat aber zusammengesetzte Wörter sehr häufig so angewendet, dass das erste Wort in die Senkung des vorangehenden, das zweite in die Hebung des folgenden Fusses fällt. Dieses ist dem deutschen Sprachgeiste direkt zuwider. Solche Verse sind als holpricht und undeutsch entschieden zu tadeln; z. B.

Kómm Brandópfer zu bríngen der gúten Pállas Athéne.

Dieser Vers soll folgenden Rhythmus haben: $\underline{\text{—}} | \underline{\text{—}} \cup \cup | \underline{\text{—}} \cup \cup | \underline{\text{—}} \cup \cup | \underline{\text{—}} \cup \cup | \underline{\text{—}} \cup \cup$. Das ist aber sprachwidrig, denn «Brandopfer» hat folgenden Rhythmus: $\underline{\text{—}} \cup \cup$, d. h. es ist ein schlechter Daktylus, aber «Brand» steht jedenfalls in der Arsis; «Opf» in der Thesis; im obigen Verse ist dies aber umgekehrt. Der Vers verstösst also gegen das erste Gesetz des deutschen Rhythmus: die Wörter können im Verse keine andere Betonung haben, als ausserhalb desselben in der gewöhnlichen Rede. Noch einige Beispiele aus der Übersetzung des Homer von Joh. Heinr. Voss:

Wo in des Méers **Áb** | gründen sie sass —
 Aber Thetis darauf **ánt** | wórtete —
 Nun da ich níe **héim** | kéhre —
 Dies mit Mächt **éb** | wéhrend —
 Auch mich **Héim** | kéhrenden wieder —
 Dánn **Dréi** | fússe bereitet er ¹ —

usw. Diese Beispiele dienen zugleich zur Erläuterung des oben über die unschönen Verseingänge Gesagten. Über diese dreisilbigen Wortzusammensetzungen s. oben § 3. Sie sind im deutschen Vers nicht zu verwenden, woran nichts Anstössiges ist, da z. B. auch zahlreiche lateinische Wörter im lateinischen Verse nicht zu gebrauchen waren und die Römer trotzdem meisterhafte Verse zu bauen wussten. Auch finden sich bei guten Dichtern nur wenige Beispiele; so in Klopstocks «Messias» I. Gesang nur 15, in Goethes «Faust» nur 6, in Schillers «Spazier-

¹ Ein interessantes und lehrreiches Beispiel. Nach der Voss'schen Betonung handelt es sich nicht um eine Bereitung von *Dreifüssen*, sondern von *drei Füssen*.

gang» nur 2 Fälle. Am meisten verwendeten sie die gräcisirenden Rhythmiker; so hat Platen z. B. in den 54 Versen der «Fischer auf Capri» 15 falsch angewendete Zusammensetzungen. Es ist dies eine Folge jener Jagd nach echten Spondeen, die meist gegen den Accent der deutschen Sprache und das Grundgesetz des deutschen Rhythmus sündigt.

Ganz im Geiste des deutschen Rhythmus verwendet dagegen solche Zusammensetzungen Willh. Jordan in seiner meisterhaften Odyssee-Übersetzung (1876), z. B.

Mögen sie dort die **Höchzeit** begeh'n —
 Ob er **zurückkehren** wird oder nicht —
 Déine **Währsageréi** macht núr dich selbst —
 Wo die **Vórräte** lagen an Gold und Erz —
Wéihwasser tróg Aretós herbéi —

Voss und seine Anhänger würden betonen: *Hóch* | *zéit*, *zurück* | *kéhren*, *Wáhr* | *ságeréi*, *Vór* | *räte*; *Wéih* | *wásser*. «Gibt man der einen Stammsilbe (sagt Carrière), die den Hochtton nicht hat, eine accentuirte Stelle im Vers, setzt man sie in die Arsis oder eine hochbetonte in die Thesis, so entsteht ein neues Element von Kampf und Versöhnung, und der Leser muss hier durch eine schwebende Temperatur helfen, die im Vortrag den Hochtton mildert, den Tieftton steigert». Selbstverständlich ist dies ein wertloser Notbehelf und Benedix bemerkt richtig: «Wie will man diesen Widerstreit zwischen Accent und Quantität lösen? Es gibt Philologen, die eben in diesem Widerstreit die Schönheit der antiken Verse gefunden haben, ja, die behaupten, dass man diese Verse nach Accent und Quantität sprechen, so dass der Hörer beides bemerken könne. Wenn das nicht eine Selbsttäuschung ist, so müssen diese Gelehrten eine neue Art zu hören erfunden haben».

2. Der Hexameter heisst auch der *heroische* Vers, weil er bei den Alten der Vers des Epos, des *Heldengedichtes* war. Auch im Deutschen hat man ihn in derselben Weise angewendet. So Klopstock im «Messias», Pyrker in «Rudolf von Habsburg» und «Tunisias», Voss in «Luise», Goethe in «Hermann und Dorothea» und «Reineke Fuchs» usw.; auch neuere und neueste Dichter, wie Grosse in «Das Mädchen von Capri», Gregorovius in «Euphorion» usw. Es ist schon bemerkt worden, dass der Hexameter im Deutschen zu grossen Gedichten wenig geeignet ist,

und hiemit stimmt selbst Platen überein, der doch die Schönheit und den Wert antiker Formen stets begeistert gepriesen hat. Für kleinere Gedichte ist er jedoch wohl anwendbar, aber mit Berücksichtigung der obigen Bemerkungen. Welch reicher Abwechslung und Mannigfaltigkeit dieser Vers fähig ist, hat A. W. Schlegel in folgender Schilderung anschaulich zu machen gesucht:

Der Hexameter.

Gléichwie sich dém, der die Sée durchschífft, auf óffener Méerhöh'
Ríngs Horizónt ausdéhnt, und der Aúsblick nirgends umschránk't
ist,

Dáß der umwólbende Hímmel die Scháar zahlloser Gestirne,
Béi hell átmender Lúft, abspíegelt in bláulicher Tíefe :
Só auch trägt das Gemút der Hexámeter, rúhig umfássend
Nímmt er des Épos Olymp, das gewáltige Bild, in den Schóoss auf
Kréisender Flút, urväterlich só den Geschléchtern der Rhythmen,
Wíe vom Océanos quéllend, dem wéit hinstrómden Hérrscher,
Álle Gewässer auf Erden entriéseln óder entbráusen.
Wíe oft Séefahrt káum vorrúckt, mühvólleres Rúdern
Fórtarbéitet das Schíff, dann plótzlich der Wóg' Abgründe
Stúrm aufwúhlt, und den Kíel in den Wállungen scháukelnd da-
hinreisst :

Só kann érnst bald rúhn, bald flúchtiger wíeder entéilen.
Báld, o wie kúhn in dem Schwúng! der Hexámeter, immer sich
selbst gleich,
Ób er zum Kámpf des heróischen Liéds unermüdlich sich gúrtet,
Óder der Wéisheit vóll, Lehrsprúche den Hérenden éinprágt,
Óder gesélliger Hírten Idyllien líeblich unflústert.
Héil dir, Pféger Homérs! ehrwúrdiger Múnd der Orákel!
Déin will féerner gedénken ich noch, und ándern Gesánges.

Dass Schlegel hier den *antiken* Hexameter trefflich schildert, erleidet keinen Zweifel. Wie schwach jedoch diese Schilderung auf den *deutschen* Hexameter passt, zeigt am besten der Umstand, dass die meisten der obigen Verse jedem feiner fühlenden Ohr als holpricht, unrhythmisch und selbst undeutsch erscheinen müssen.¹ Auch für den grossen Verskünstler selbst gilt sein

¹ Erwáhnung verdient Christ. Ew. v. Kleists «Frühling» (1749), der in Hexametern mit Vorschlagsilbe gedichtet ist; z. B.:

Wie | schimmert der blühende Garten, wie duften die Lauben!
wie gaukelt
In | Wolken von Blüten der fröhliche Zephyr! Er führt sie gen
Himmel usw.

Spottvers :

Hexameter zu machen,
Die weder hinken noch krachen,
Das sind nicht jedermanns Sachen.

3. Die Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter, das Distichon, heisst auch das *elegische* Versmaass, weil die Alten ihre Elegien ausschliesslich in diesem Versmaasse dichteten (so Ovid, Propertius, Tibullus, die Alexandriner etc.). Auch im Deutschen wird es vor Allem zu Elegien und (wie schon im Altertum) zu Epigrammen verwendet. Die ersten deutschen Distichen schrieb wohl Klopstock («Die künftige Geliebte» 1748). Glänzende Muster sind besonders Goethes herrliche «Römische Elegien», ferner «Alexis und Dora», «Euphrosine» usw., Schillers «Spaziergang», «Herculanum und Pompeji», «Der Genius», «Das Glück» usw., und Schillers und Goethes «Xenien» (Epigramme).¹ Auch diese Form schildert A. W. Schlegel :

Die Elegie.

Als der Hexameter einst in unendlichen Räumen des Epos
Ernst hinwandelnd, umsonst innigen Liebesverein
Suchte, da schuf aus eignem Geblüt ihm ein weibliches Abbild,
Pentametrea, und war selber Apoll Paranymphe
Ihres unsterblichen Bundes. Ihr sanft anschnügend Umarmen
Brachte dem Heldengemahl spielender Genieschaar
Aehnlich, so manch anmutiges Kind elegischer Lieder.
Er sah lächelnd darin sein Mäoniden-Geschlecht.
So, freiwillig beschränkt, nachlässigen Gangs, in der Rhythmen
Wellenverschlingungen, voll lieblicher Disharmonie,
Welche, sich halbauflösend, von neuem das Ohr dann fesselnd
Sinnigen Zwist ausgleicht, bildeten dich, Elegie,
Viel der hellenischen Männer, und mancher in Latium, jedes
Liebewegten Gemüts linde Bewältigerin.

Sigmar Mehring (*Deutsche Verslehre*, S. 49.) will diese Verse, gegen die Absicht des Dichters, amphibrachisch lesen (als ob das möglich wäre !); also :

Wie schimmert | der blühend | e Garten | wie duften | die Linden |
wie gaukelt usw.

Aber amphibrachische Verse sind eben Hexameter mit einem Auftakt. S. oben S. 68.

¹ Bei Schiller hat der Pentameter meist den Charakter der Antithese (Welcher den Menschen erhebt, wenn er den Menschen zermalmt), vgl. Ludw. Bellermann, *Die stilistische Gliederung des Pentameters bei Schiller*, Euphorion XII, 1905. S. 516.

Von diesen Versen Schlegels gilt noch in höheren Grade, was oben beim Hexameter bemerkt wurde; es ist schwer zu sagen, ob hier der deutschen Grammatik oder der deutschen Syntax, ob mehr dem deutschen Stil oder dem deutschen Rhythmus Gewalt angetan wird. — Das Übergehen des Pentameters in den folgenden Hexameter — obwohl hier beabsichtigt — ist durchaus nicht zu billigen.

63. Antike Odenformen. Die Strophen der antiken Oden-dichtung sind in Deutschland wiederholt, manche schon seit dem XVI. und XVII. Jahrhundert, bald genau nachgeahmt, bald selbständiger nachgebildet worden. Sogar die schwierigen Pindar'schen Hymnen-Strophen wurden schon zur Zeit der ersten schlesischen Schule und wieder neuestens durch Platen und Minckwitz nachgeahmt.¹ Die antiken Odenformen haben in Deutschland nur wenig Beifall gefunden; sie klingen meist unnatürlich und gekünstelt, da sie der deutschen Sprache oft nicht angemessen und ohne Kenntnis des Verschemas in der Regel nicht zu geniessen sind. Goethe und Schiller haben sich in diesen Formen nur ganz ausnahmsweise versucht.

(Die in Deutschland gebräuchlichsten antiken Odenstrophen sind die folgenden:

1. *Die alkäische Strophe.* Diese besteht aus zwei alkäischen Versen, von denen jeder durch eine Cäsur in zwei ungleiche Hälften zerfällt (∪ — ∪ — ∪ || — ∪ ∪ — ∪ —); ferner aus einem überzähligen jambischen Dimeter, der ebenfalls durch eine Cäsur in eine jambisch und eine trochäisch gegliederte Hälfte zerfällt (∪ — ∪ — ∪ || — ∪ — ∪); endlich aus einem grösseren logaödischen Vers, d. h. aus zwei Daktylen und zwei Trochäen (— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪); wir erhalten demnach folgendes Schema:

D	—	∪	—	D	—	∪	∪	—	∪	D
D	—	∪	—	D	—	∪	∪	—	∪	D
D	—	∪	—	D	—	∪	∪	—	∪	D
—	∪	∪	—	∪	—	∪	∪	—	∪	D

¹ Die deutschen Odendichter charakterisiert Eman. Geibel in seiner Ode «An Jakob Burckhardt».

z. B.

Wie éine Rébe scháttig und tráubenschwér,
 Die schön den Kéim des wérdenden Ráusches náhrt,
 Umschlángelt déinen ángeérbten,
 Blühenden Zépter der góldne Friéde. (Platen.)

Diese, Kraft und Energie atmende Strophe, die zugleich durch die Cäsur wundervoll gegliedert und zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeschlossen ist, gilt für eine Erfindung des Griechen Alkaios aus Mytilene auf Lesbos (um 600 v. Chr.). Unter den Römern hat Horaz besonders diese Strophe gern und mit Kunst angewendet. Unter den deutschen Dichtern haben Klopstock, Platen, Hölderlin, Hamerling, Geibel u. a. schöne Oden in der alkäischen Strophe gedichtet.

2. Die sapphische Strophe besteht aus drei sapphischen Versen (— ∪ — ∪ — || ∪ ∪ — ∪ — ∪), d. h. einem Daktylus zwischen je zwei Trochäen, und aus einem adonischen Verse, d. h. einem Daktylus und einem Trochäus (— ∪ ∪ — ∪); sie hat demnach folgendes Schema:

$$\begin{array}{cccc|cccc} - & \cup & - & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup \\ - & \cup & - & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup \\ - & \cup & - & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - & \cup \\ & & & & - & \cup & \cup & - & \cup & & \cup \end{array}$$

z. B. Déinem Lóos sei'n Klágen gewéiht, Európa.
 Áus dem Únheil schléudert in néues Schrécknis
 Dich ein Gótt stets; éwig umsónst erfléhst du
 Friéden und Fréiheit. (Platen.)

Die Strophe hat ihren Namen von der Dichterin Sappho aus Lesbos. Horaz hat sie gerne angewendet. Unter den deutschen Dichtern haben ausser Platen auch Hölty, Salis, Lenau, Hamerling, Geibel u. a. sapphische Oden gedichtet. Das obige Schema zeigt die von den Griechen ausgebildete Form der Ode, die in Deutschland die üblichere ist. Weit schöner aber ist die sapphische Ode bei Horaz, der die Cäsur *immer* hinter die lange Silbe des Daktylus verlegt. Hiedurch zerfällt der Vers in zwei ungleiche, rhythmisch entgegengesetzte Hälften und gewinnt

daher an Bewegung, d. h. an Rhythmus.¹ In Deutschland wurde die Strophe von einzelnen Dichtern verschieden gebraucht. So setzte Klopstock, die vermeintliche Eintönigkeit der Strophe zu beseitigen, den Daktylus im ersten Vers der Strophe an die erste, im zweiten an die zweite, im dritten an die dritte Stelle; so schon in seiner ersten sapphischen Ode «Die tote Clarissa» (1750):

Blume du stehst verpflanzt, wo du blühest,
Wert, in dieser Beschattung nicht zu wachsen,
Wert, schnell wegzublühen, der Blumen Edens
Bessere Gespielin!

Manche Dichter, wie Stolberg, Hölderlin, Matthisson, sind Klopstocks Beispiele gefolgt. Herder setzte in seinen sapphischen Oden den Daktylus wieder in den zweiten Fuss; auch bei Matthisson nimmt der Daktylus in manchen Oden die zweite Stelle ein, z. B.

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blütenzweige zittert,
Adelaide!

In der Ode «Selmar und Selma» (1766) hat Klopstock dem vierten Verse der Strophe noch einen Trochäus vorgesetzt:

Weine du nicht, o, die ich innig liebe,
Dass ein trauriger Tag von dir mich scheidet!
Wenn nun wieder Hesperus dir dort lächelt,
Komm' ich glücklicher wieder!

3. Die asklepiadeische Strophe kommt in doppelter Gestalt vor; sie besteht:

a) aus zwei kleineren asklepiadeischen (— ∪ — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪), einem pherekratischen (— — — ∪ ∪ — ∪) und einem glykonischen Verse (— ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪), also mit folgendem Schema:

— ∪ — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪
— — — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪
— — — ∪ ∪ — ∪ ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

¹ Z. B. Iam satis terris | nivis atque dirae
Grandinis misit | pater et rubente
Dextera sacras | iaculatus arces

Terruit urbem. Od. I. 2.

- z. B. Trótz dir, árger Kyklóp, Féind der Unstérblichén,
Trótz der Kírke Getränk únd dem Sirénenláut,
Lénkt er Scylla gefáhrlos
Únd Charybdis vorbéi, der Héld! (Voss.)

b) Auf drei kleinere asklepiadeische Verse folgt ein glykonischer (— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —), also nach folgendem Schema:

—	—	—	∪	∪	—		—	∪	∪	—	∪	—
—	—	—	∪	∪	—		—	∪	∪	—	∪	—
—	—	—	∪	∪	—		—	∪	∪	—	∪	—
—	∪	—	∪	—	∪		—	∪	—	∪	—	∪

- z. B. Mág altrómische Kráft rúhen im Áschenkrúg,
Séit Germánia sích löwenbehérzt erhób;
Dénnoch síéhe, verrát mánche behénde Fórm
Róms ursprúngliche Séele, Róm's — (Platen.)

(Diese Strophen lassen sich im Deutschen viel schwerer nachbilden, da die drei Längen der asklepiadeischen Strophe für den deutschen Rhythmus eine Unmöglichkeit sind. Die Strophe findet sich öfter bei Klopstock, Platen und Hölderlin.

4. *Die archilochische Strophe.* Diesen Namen führen verschiedene antike Formen, von denen im Deutschen nur jene geflegt wurde, welche aus einem Hexameter und dem kleineren archilochischen Vers (der mit der zweiten Hälfte des Peutameters identisch ist: — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —) besteht. In dieser Form sind Klopstocks Oden an Giseke und an Ebert (1748) gedichtet; z. B. aus der ersteren:

Geh, ich reisse mich los, obgleich die männliche Tugend
Nicht die Träne verbeut;
Geh, ich weine nicht, Freund! Ich müsste mein Leben durch-
weinen,
Weint' ich dir, Giseke, nach! usw.

Die antike Metrik ist ausser den obigen sehr reich an schönen, kunstvoll gebauten Strophen, die von den deutschen Dichtern ebenfalls nachgeahmt wurden. Ja diese (z. B. Klopstock und Platen) erfanden selbst verschiedene Strophenformen, die aber an rhythmischem Wohllaut den antiken Formen nachstehen und keine Verbreitung gefunden haben.

4. *Andere antike Formen.* Man findet zuweilen noch verschiedene andere antike Metra in den Lehrbüchern der deutschen Metrik verzeichnet. So soll z. B. die folgende Strophe:

Lódert ihr déutschen
Hérzen in Flámmen,
Schláget zu éinem
Bránde zusammen. (Anast. Grün.)

aus *adonischen* Versen (— ∪ ∪ | — ∪) gebildet sein, während dies nach deutscher Auffassung Verse von zwei Daktylen sind, von denen der zweite (Schluss-) Daktylus wie gewöhnlich zum Trochäus verkürzt ist. Oder:

Am phrygischén Gestáde
Ward Níobé zum Félsten,
Des Pándiós Erzéugte
Flog in die Lúft als Schwálbe usw. (Platen.)

soll ein *anakreontischer* Vers (⊖ — ∪ — ∪ — ⊖) sein, während er eben nur so aus $3\frac{1}{3}$ Jamben besteht, wie der folgende:

Die Nébel ách! verdüstern
Des Hímmels líchte Zóne,
Die Wínde wéhn und flústern
Im Láub erhábner Rústern
Und in der Páppelkróne. (Platen.)

Der ganze Unterschied besteht darin, dass jener Vers reimlos, dieser gereimt ist. Es handelt sich also hier bloß um leere Namen, die um so mehr zu vermeiden sind, da die Verwirrung in metrischen Dingen ohnedies gross genug ist.

64. Die Mängel der antiken Formen im Deutschen. Aus dem, was oben in § 13, § 60 und sonst gelegentlich bemerkt wurde, ergibt sich von selbst, dass die antiken Odenformen dem Geiste und Wesen des deutschen Rhythmus entweder gar nicht oder nur schwer gemäss sind. Es mögen hier zum Schlusse die wesentlichsten Einwendungen gegen diese Formen übersichtlich zusammengefasst werden:

a) *Diese Formen haben für das deutsche Ohr keinen*

hinlänglich fühlbaren Rhythmus. Wer erkennt z. B. in folgendem Satze einen poetischen, geregelten Rhythmus:

«Mir auch schien es vielleicht rühmlicher, hinzuziehn, wo hinweist der Magnet; aber dem trägen Fuss sind Brenner zugleich und Gotthard unersteigliche Berge längst.» (Platen.)

Höchstens die gewählteren Worte und die von der Prosa abweichende Wortstellung lassen einen Rhythmus — aber unsicher, was für einen — ahnen.

b) In diesen Strophen herrscht ein gegen den deutschen Sprachgeist verstossendes Verhältnis von Hebung und Senkung, d. h. *diese Verse haben zu viele schwere Silben.* Der natürliche Rhythmus der deutschen Sprache verlangt zum mindesten gleich viele schwere und leichte, in der Regel mehrere leichte auf eine schwere Silbe. Im asklepiadeischen Verse z. B. fallen sieben schwere Silben auf fünf leichte, in der gleichnamigen Strophe sechszwanzig schwere Silben auf achtzehn leichte. Dies ist dem Geiste der deutschen Sprache entschieden zuwider. Hiemit hängt zusammen:

c) Dass *in diesen Formen zu wiederholten Malen zwei und drei lange Silben neben einander stehen.* Da diese im Deutschen durch schwere Silben wiedergegeben werden sollen, wird der Sprache, und zwar gewöhnlich zugleich der Syntax, dem Stil und dem Rhythmus auf das Unerträglichste Gewalt angetan. So sagt z. B. Voss (in der Übersetzung des Homer): «Viel werden ein Frass den Hunden und Geiern Troja's Söhn'» — was ganz unverständlich ist, statt: Viele von Troja's Söhnen werden usw.

d) *In diesen Formen ist kein Versfuss (Takt) zu erkennen* — was übrigens bei wirklichem Rhythmus zu entschuldigen wäre, — *aber auch kein Vers.* In Prosa geschrieben lassen diese Formen keinen Vers ahnen. Es fehlt den antiken Strophen eben der Reim, der, wie bemerkt (s. § 26), im Deutschen kein Zierat, kein Klingklang ist, sondern die rhythmischen Gliederungen bezeichnet. «In diesen Versmaassen hat das Ohr nirgends einen Halt, es hat keine Ruhepunkte, keine Grenze. von denen es anfängt zu hören, keine

andere, wo es einen Abschnitt findet. Man hört, dass diese Sätze Verse sein sollen, ist aber nicht im Stande, deren Bau zu erkennen.»¹

Dieser letztere Punkt ist von grosser Bedeutung. Rudolf Gottschall, einer der begabtesten und geistvollsten neueren Dichter, hat daher den interessanten Versuch gemacht, antike Odenstrophen zu reimen (schon bei H. Leuthold findet sich eine gereimte sapphische Ode), und man darf diese Versuche als beachtenswert bezeichnen.² Sie weisen auch deutlich auf das Wesen des deutschen Rhythmus und seinen engen Zusammenhang mit dem Reime hin; denn wir sehen aus den im reimlosen Zustande unverständlichen und teilweise eindrucklosen Formen durch das Hinzutreten des begrenzenden und verknüpfenden Reimes Strophen entstehen, die zwar mit den antiken Formen nur noch eine entfernte Ähnlichkeit haben (denn die nötigen Längen sind nicht zu ersetzen), aber sehr wohlklingend und ausdrucksvoll sind.

Z. B. eine alkäische Strophe;

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihn auch im Straferichte
Schmettert in Scherben die Weltgeschichte.

Eine sapphische Strophe:

Hier im stillen Tal an der Bergeshalde
Friedlich rings umkränzt vom verschwiegenen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
Träumerisch flüstert.

Eine grössere Strophe mit asklepiadeischem Grundcharakter:

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Strahl,
Tief in Schweigen gehüllt, schlummert das Schattental,
Längst ist mit Blüten und Liedern der Lenz entflohn.
Gelbliche Blätter verstreuen die Winde schon,
Saat der Vergänglichkeit, welches Laub
Raschelt im Staub.

¹ Rod. Benedix: *Das Wesen des deutschen Rhythmus*, 1862. S. 110.

² O zage vor dem kühneren Schwunge nicht,
Der alten Brauches sklavische Fessel bricht,
Der um die Regel, die uns bindet,
Zartere Blüten des Reimes windet. (Gottschall.)

Schon aus diesen wenigen Beispielen ist zu ersehen, dass in diesen Strophen auch der Sprache, der Satzfügung und Wortstellung durchaus nicht Gewalt angetan ist. Rudolf Gottschalls Vorgänge folgten Max Kalbeck und der Horaz-Übersetzer Ludv. Behrendt.

Der Vollständigkeit wegen sei bemerkt, dass diese Odenformen, allerdings in ungleich mangelhafterer Gestalt, schon im XVI. und XVII. Jahrhundert vielfach gereimt vorkommen. Gereimte Hexameter und Pentameter (ohne Wert) veröffentlichte Karl Gust. Heräus als «Versuch einer neuen deutschen Reimart» 1715.

64. Hymnen oder Festgesänge heissen die grossen, vielverschlungenen Odenformen Pindars, zu denen man auch die Chorgesänge des griechischen Dramas zählen kann. Platen und Minckwitz haben diese Formen auch im Deutschen nachgeahmt, — allerdings mit sehr geringem Erfolg, da die Schwierigkeiten der antiken Odenformen hier noch wesentlich gesteigert und vermehrt sind. In den alten Sprachen liess die quantitirende Grundlage des Versbaues und der halb singende — also halb musikalische — Vortrag solche Formen zu. Im Deutschen wiederholen und steigern sich hier die im vorigen Abschnitt bei den Odenstrophen erwähnten Mängel ausserordentlich. Z. B. eine solche Strophe Platens:

Manchen Vorwurf muss ich ertragen von euch,
 Weil so lang Pausilipo's Ufer den Freund festhalten, indess
 Zwischen Alpen und Po sich ausdehnt, welche Flur!
 Weinbekränzt, voll klarer Seen, volkreich und geschmückt
 Durch der ehemals mächtigen Städte Gemeinsinn,
 Der herbeirief edle Kunst,
 Anschauliche Form zu verleihn bildloser Wahrheit schöpferisch.

Hier kommen auf 52 Längen 34 Kürzen. Welch ein Verhältnis! Doch ist die vorliegende Strophe, deren Schema der Dichter selbständig gestaltet hat, eine der schönsten und wohl lautendsten — während in den übrigen zuweilen dem Ohre ganz unfassbare Verse (z. B. von 20 Silben) geboten werden, zu wiederholten Malen drei Längen und drei

Kürzen auf einander folgen und die Sprache allen möglichen Verrenkungen unterliegt.¹

6. Freie Rhythmen.

65. Moderne Hymnen. Kurz sei noch eine Form erwähnt für welche es nicht möglich ist, Gesetze oder Regeln festzustellen. Es sind dies die sogenannten freien Rhythmen, in die moderne Dichter schwungvolle, erhabene Gedanken und Empfindungen kleideten, so dass diese Gedichte recht wohl «moderne Hymnen» genannt werden können. Diese folgen keinem metrischen Gesetz, verschmähen auch die strophische Gliederung und den Reim und wirken nur durch schwunghafte Sprache, freiere Wortstellung und Bilderreichtum echt poetisch und zugleich rhythmisch; z. B.

Prometheus.

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
 Mit Wolkendunst
 Und übe, dem Knaben gleich,
 Der Disteln köpft,
 An Eichen dich und Bergeshöhn!
 Musst mir meine Erde
 Doch lassen stehn,
 Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
 Und meinen Herd,
 Um dessen Glut Du mich beneidest.
 Ich kenne nichts Ärmeres
 Unter der Sonn', als euch Götter!
 Ihr nähret kümmerlich
 Von Opfersteuern
 Und Gebetshauch
 Eure Majestät,

¹ «Um die Melodie solcher einzelnen Gesangsteile dem Ohre einzuprägen (meint Minckwitz), wird der Lesende Strophe und Gegenstrophe mehrmals wiederholen müssen, bis er die Musik allmählich heraushört. Geschieht dieses, so fällt sehr bald alle Schwierigkeit des Verständnisses weg». Diese Hoffnung dürfte meist eine trügerische sein.

Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.

Da ich ein Kind war,
Nicht wusste, wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz, wie meins,
Sich der Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Übermut?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Tränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat mich nicht zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit,
Und das ewige Schicksal,
Meine Herren und deine?
Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blütenträume reiften?

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

(Goethe.)

In diesem Gedichte und in den übrigen ähnlich gebauten ist Rhythmus, aber gleichsam nur dunkel geahnter, der sich jeder Regelung, jeder Schematisierung entzieht, dagegen jede Wen-

dung des Sinnes, jede Nüance der Empfindung, jedes Spiel der Lautmalerei wirkungsvoll auszudrücken vermag. In diesen Dichtungen liegt das Poetische — im Gegensatz zur Prosa, also formell — im Inhalt, in der Sprache und in der grammatischen Konstruktion. Eine Erinnerung an poetische *Form* ist jedoch in den meisten dieser Gedichte insofern festgehalten, als oft mehrere Zeilen mit gleichviel Hebungen auf einander folgen, wodurch diese Verse sich oft den strengaccentuirenden oder Hebungsversen nähern.

In Deutschland¹ hat Klopstock diese ganz freien Maasse eingeführt; sein erstes Gedicht in dieser Form, «Die Genesung», stammt aus dem Jahre 1754. Mehr als ein Sechstel seiner sämtlichen Oden, besonders in den Jahren 1758—64 und 1771—81 ist in dieser Form abgefasst. Lessing (im 51. Literaturbrief, 1759) und Herder (in den Fragmenten, 1767) empfahlen diese freien, Silbemasse für einzelne, besonders musikalische Dichtarten.

Volkstümlich wurde diese freiere Form aber erst durch Goethe. Dieser dichtete in ihr die «Harzreise», «Adler und Taube», «Mahomets Gesang», «Meine Göttin» und andere seiner meisterhaften Hymnen, später Heine seine «Nordseebilder»² Viktor Schefel seine «Bergpsalmen» usw. Auch andere neuere Dichter, wie Hamerling, Geibel, Ad. Pichler, Hermann Lingg, Ferd. v. Saar u. a., haben diese Form angewendet.

Verschieden von diesen freien Rhythmen sind die sogenannten «freien Verse», die aus dem Französischen (*Vers libres* oder *vers irréguliers*) stammen, bei denen die Freiheit bloß darin besteht, dass sie kürzere und längere Verse derselben Gattung, also Jamben oder Trochäen von 2—6 Takten mit ganz freier Reimstellung verwenden. Diese Form kam im XVII. Jahrhundert nach Deutschland und wurde besonders durch die Übersetzungen von Lafontaines und Lamottes Fabeln sehr beliebt und in erster Reihe von den deutschen Fabeldichtern Lessing, Gleim, Gellert usw. mit Vorliebe angewendet. Später haben Wieland und seine Schüler ihre poetischen Erzählungen in diese bequeme

¹ Goldbeck-Löwe, *Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Goethe*, 1891.

² Paul Remer, *Die freien Rhythmen in Heines Nordseebildern*, 1890. — L. Benoist-Hanappier, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, 1904.

überaus bewegliche, stets wohl lautende Form gekleidet, die sich bald dem Ton der natürlichen Rede anschmiegt, bald dem strengen Rhythmus der Strophe folgt.

Von dieser Form ist nur ein Schritt zur *rhythmischen Prosa*, welche schon Salomon Gessner im XVIII. Jahrhundert in seinen Idyllen anstrebte, worin ihm die Romantiker, besonders Novalis und Hölderlin, gefolgt sind. Hieher gehören auch Jean Pauls und Wolfg. Menzels (1823) *Streckverse*, in denen die Wiederholung gleicher Sprechakte zu taktierendem Vortrag anregt.

The first part of the history of the
 world is the history of the
 creation of the world. It is
 the history of the world from
 the beginning to the present
 time. It is the history of the
 world from the beginning to the
 present time. It is the history
 of the world from the beginning
 to the present time. It is the
 history of the world from the
 beginning to the present time.

The second part of the history of the
 world is the history of the
 world from the beginning to the
 present time. It is the history
 of the world from the beginning
 to the present time. It is the
 history of the world from the
 beginning to the present time.

The third part of the history of the
 world is the history of the
 world from the beginning to the
 present time. It is the history
 of the world from the beginning
 to the present time. It is the
 history of the world from the
 beginning to the present time.

INHALTS-VERZEICHNIS.*

	Seite
Einleitung.	
1. Rhythmus und Vers	3
2. Musikalischer und sprachlicher Rhythmus	4
3. Quantität und Accent. Begriff der Metrik	5
4. Der deutsche Vers vor und seit Opitz. Die Quantität im altdeutschen Verse	6
5. Allgemeine Grundsätze. Die Irrtümer der quantifizirenden Metriker	8
6. Zur Geschichte der deutschen Verslehre seit Opitz (die Theorien der letzten drei Jahrhunderte)	11
I. Die Wortbetonung.	
7. Verschiedenheit des Tones	16
8. Allgemeines Gesetz der Wortbetonung	17
9. Schwere Silben (Fremdwörter)	18
10. Leichte Silben	19
11. Schwankende Silben. Das Gesetz derselben	20
12. Zusammengesetzte Wörter	21
II. Die Versbetonung.	
<i>1. Der Vers im Allgemeinen.</i>	
13. Der Vers	24
14. Hebung und Senkung	25
15. Der Auftakt	26
16. Die sogenannten Versfüsse. (Antike Versfüsse. Vollständige und unvollständige Verse)	27

* Die erste Auflage dieses Grundrisses erschien 1869, die zweite 1878. Das Buch ist in dieser dritten Auflage im Wesentlichen unverändert geblieben.

	Seite
17. Hiatus und Elision	33
18. Diaeresis und Cäsur	37

2. Die einzelnen Verszeilen.

19. Allgemeines. Charakter der einzelnen Versarten	38
20. Trochäische Versmaasse	40
21. Jambische Versmaasse (A. W. Schlegel: Der Jambe)	47
22. Daktylische Versmaasse	61
23. Anapästische Versmaasse	63
24. Künstlichere antike Verszeilen. (Logaödische Verse, Hinkverse, Choriamben, Amphibrachen)	65
25. Streng accentuirende Verse (Knittelverse)	68

III. Vom Reim.

26. Verschiedenheit des Reimes	75
--------------------------------------	----

1. Alliteration.

27. Wesen der Alliteration	76
28. Die Alliteration im Verse (in alter und neuer Zeit)	78

2. Assonanz.

29. Wesen der Assonanz	82
30. Endassonanz (Uhland: Romanze vom kleinen Däumling)	84

3. Endreim.

31. Ursprung und Wesen des Reimes	86
32. Arten des Reimes (nach der Zahl der Silben)	89
33. Reinheit des Reimes	90
34. Schönheit des Reimes. (Bedeutungsvolle und neue Reime)	94
35. Stellung des Reimes im Verse. (Schlag-, Binnen-, Ket- ten-, Doppel-, Wiederholungsreim, Reimanhäufung, Re- frain. — Uhland: Lebewohl. — Goethe: Mignon. — Chamisso: Tragische Geschichte)	95
36. Stellung des Endreimes	103

IV. Die Strophenformen.

37. Wesen der Strophe	106
-----------------------------	-----

1. *Neuhochdeutsche Strophenformen.*

38. Im Epos	107
39. In der Lyrik	108

2. *Altdeutsche Strophen.*

40. Die altdeutsche Langzeile	113
41. Die Nibelungenstrophe. (Kurze Reimpaare. Kudrunstrophe)	115
42. Die moderne Nibelungenstrophe (Hildebrandston)	116

3. *Südliche Strophenformen.*

43. Einleitung. Gruppierung nach ihrem Ursprunge	120
44. Das Ritornell. (Ritornelle von Rückert, Geibel, Leuthold)	—
45. Die Terzine. (Moderne Nachbildungen)	122
46. Die Stanze (Wieland'sche Stanze. Siziliane. Spenser-Stanze)	124
47. Das Sonett. (A. W. Schlegel: Das Sonett und Die Sonettendichter. — Jul. Schanz: Neuere Sonettendichter. — Voss'sche Spottsonette. — Der Sonettenkranz)	128
48. Die Sestine. (Fr. Rückert: Die Farben)	133
49. Die Kanzone (das Chanson). — Fr. Rückert: Schneller Wechsel	135
50. Die Glosse und die Decime. — Aug. Platen: An Goethe	137
51. Die Tenzzone (das Streitgedicht). — Uhland und Rückert: Sängerstreit	139
52. Das Triolet. (Triolette von Aug. Platen und Franz Kugler)	142
53. Das Madrigal. (Madrigale von Guarini, Goethe und Uhland)	144
54. Das Rondeau oder Rundgedicht. (Ein Rundgedicht von Heinrich Viehoff)	145

4. *Orientalische Strophen.*

55. Die Vierzeile (persisch: Rubaj)	147
56. Das Gasél oder die Gaséle (Reinick und Platen)	—
57. Die Makame. (Der Schulmeister von Hims)	149
58. Die indische Sloka	151
59. Malayische Form (bei Ad. von Chamisso) und ähnlich bei Goethe («Nachtgesang»)	—

5. *Antike Formen.*

60. Einleitung. Einführung derselben (Geibel: Die Ode) ..	153
61. Hexameter und Pentameter	156
62. Zur Geschichte des Hexameters im Altertum und in der neueren Zeit	158
63. Der deutsche Hexameter. (Der Hexameter als heroischer Vers. Das elegische Versmaass). — A. W. Schlegel: Der Hexameter. Die Elegie	161
64. Antike Odenformen	168
1. Die alkäische Strophe	—
2. Die sapphische Strophe (die horazische Form) ..	169
3. Die asklepiadeische Strophe (in doppelter Gestalt) ..	170
4. Andere antike Metren (der adonische und der ana- kreontische Vers)	172
65. Die Mängel der antiken Formen im Deutschen. (Ge- reimte Odenstrophen)	—
66. Hymnen oder Festgesänge	175

6. *Freie Rhythmen.*

67. Moderne Hymnen. (Goethe: Prometheus)	176
--	-----

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA