

## Ueber die neueste metrische Theorie.

An Professor R. Lehms in Königsberg \*).

Hochgeehrtester Herr Professor! Als ich vor Kurzem das letzte Heft des Philologus zugesandt erhielt, zog mich Ihr

\*) An Denselben. — Schon hatte ich selbst mir vorgenommen Ihnen, th. Fr., in diesem Museum die schweren Bedenken aus Herz zu legen, die mich hinderten Herrn Meißners Takttheorie in demselben Lichte zu sehen wie Sie, dessen schützende Hand sie eingeführt. Da kam es denn ganz erwünscht, daß ein so musikkundiger Metriker und metrikfundiger Musiker wie mein verehrter Colleague sich seinerseits angeregt fühlte einen Protest einzulegen, dessen Wirkung auf Ihre Ansicht zu erfahren mir, wie Sie denken können, nun ein Gegenstand des lebhaftesten Interesses ist. Sollte sie in keiner Weise eine unstimrende sein, so hätte ich allerdings den seltenen Fall zu bedauern, auch meine Meinung von der Ihrigen trennen zu müssen. Denn namentlich was die Selbstbeschränkung betrifft, mit der die auf den Sprachstoff angewandte Rhythmik d. i. die Metrik sich an den sprachlichen Maßgrößen von kurz und lang hat genügen lassen und einer jeden mathematisch = musikalischen Bestimmtheit fernsteht: so finde ich darin so sehr meine eigene Ueberzeugung ausgesprochen, wie ich sie seit zwanzig Jahren gehegt und gelehrt, daß ich auch Ihnen, dem ich so viel vertraue, doch kaum diese Fäßigkeit vertrauen kann, mich in einem solchen Cardinalpunkte zu befehren. — Dieses zu sagen, und ohne weitere Motivirung zu sagen, wäre mir gleichwohl nicht genug Grund gewesen zu einer öffentlichen Ansprache, wenn ich nicht zugleich Gelegenheit suchte, in einem andern Punkte mich in ein besseres Licht zu setzen, als in dem ich Ihnen, vermuthlich nicht ohne meine formelle Schuld, erschienen bin, und nun wohl auch andern. Den trochäischen Septenar aus einem iambischen Senar, dem ein Kretikus vorgesezt worden, rhythmisch erwachsen zu lassen — davon sage ich mit Ihnen „unmöglich war dem so!“ Mein, dieß war nichts als eine (vielleicht doch nicht räthliche) Abbreviatur in meiner Darstellung, um so kurz wie möglich die factischen Erscheinungen im metrischen Bau des Septenars naht in Reihe und Glied hinzustellen. Darf es aber einmal nur auf Mittheilung des Positiven, nicht auf rationelle Entwicklung ankommen, so weiß ich noch jetzt nicht einfacher und zugleich vollständiger die äußern Geseze des römischen Septenars zur Uebersicht zu bringen, als indem ich sage: man trage alle Regeln des Senars auf den mit dem Senar gleichförmigen Schluß des Septenars über und füge dann nur noch die möglichen Verwandlungen des voraufstehenden Kretikus hinzu: unter welchen letztern allerdings die Form — — — so gut ihre Stelle hat wie in wirklichem kretischen

Name, die hinzugefügte Bemerkung sofort hin zu dem Aufsatze „zur Metrik“. Gleich Ihre ersten Worte, in welchen sich das Bedürfnis nach einer bessern metrischen Theorie ausdrückt, waren geeignet, das Interesse zu steigern. Aber wie schrecke ich zusammen, als ich lese, die griechischen Rhythmen dürften am besten aus der heutigen Lactheorie verstanden werden, und wie bitter finde ich mich getäuscht, als ich nun wirklich die Noten, Tactstriche und Pausen heranzubringen und die verschiedenen griechischen Versmaasse durch sie gemessen und gedeutet sehen muß. Also wieder ein mißglückter Versuch! Und schon niedergeschrieben, ausgearbeitet — ob sich der Verfasser, wenn ihm Jemand, der auch Philologe und Musiker zugleich, denjenigen Punkt in seinen ersten Sätzen aufweist, wo er den entscheidenden Fehltritt gethan, noch wird zurückerufen lassen von dem Irrwege, ob seine augenscheinliche Befähigung zu rhythmischen Beobachtungen noch wird für die griechische Kunst gewonnen werden können, wo es in diesem Punkte so sehr an solchen fehlt, welche selbstständig thätig miteingreifen können? Solche Gedanken beunruhigten mich sofort nach beendigter Lectüre, und, als nun die Herausgeber dieser Zeitschrift so freundlich waren, mir noch schnell vor Thoreschluß in dem eben zur Ausgabe bereiten Hefte eine Stelle einzuräumen, entschloß ich mich ohne Verweilen, mich direct an Sie zu wenden, Ihnen die Sachlage, so gut es in der Eile möglich, vorzulegen und Sie zu bitten, der Vermittler bei Herrn Meißner sein zu wollen, damit dessen rhythmische Anlage noch für die griechische Metrik gerettet, statt auf dem jetzt eingeschlagenen Wege zu neuen unerquicklichen Verwirrungen verwendet werde.

Die von Herrn Meißner einstweilen gegebenen einzelnen Proben zeigen, übereinstimmend mit Ihrem Vor- und Fürworte, auf einige allgemeine Ueberzeugungen zurück, von welchen ausgegangen wird.

Metrum etwa einmal ein *ergo nisi, quàm si bene, venit pete|re.* — Sollten wir uns hiermit nicht verständigt haben, wenn ich zum Ueberflusse hinzusetze, daß Sie nicht fester als ich überzeugt sein können von diesem rhythmischen Gange des trochaischen Tetrameters

— — — — | — — — — || — — — — | — — — — ?

Ihr

Fr. H.

Die erste derselben lautet: die griechischen Rhythmen haben Tact gehabt. Ich bin ganz einverstanden. Alle Rhythmen werden überhaupt in einen solchen gleichmäßigen Fortschritt hinein erfunden.

Es werden sich unter diesen Umständen, heißt es weiter, die tactischen Verhältnisse der griechischen Rhythmen durch die heutige Tacttheorie aufzeigen lassen. „Sind in den alten Versen Tactgesetze, die jedes gesunde Gefühl heute vernimmt, wie ehemals, so müssen jene Verse aus der heutigen Tacttheorie verstanden werden, können, ja vermuthlich besser.“ An die Aufstellungen der Alten darüber werden wir uns so wenig zu wenden brauchen, als z. B. bei der griechischen Syntax an die Theorien der alten Grammatiker. Die heutige Theorie wird verständlicher zu uns sprechen.

Damit wäre der unglückliche Salto mortale gemacht und von hier ab ist Alles unrichtig. Um die Gesetze der griechischen Sprache zu begreifen, brauchen wir uns allerdings nicht an die Theorien alter Grammatiker zu wenden; sollen wir aber zur Verdeutlichung derselben als das kürzeste und verständlichste Mittel die Syntax der neuen Sprachen zu Hilfe nehmen? So steht der Fall. Die heutige Tacttheorie ist weit entfernt, allgemeiner Natur zu sein, sie ist zu einem wesentlich verschiedenen Objecte erfunden, und, wer sie zwischen die griechischen Rhythmen und sein eigenes rhythmisches Gefühl treten läßt, hat den sichern Weg eingeschlagen, sich über jene vollständig zu täuschen. Die heutige Tacttheorie hängt specifisch mit der heutigen d. h. der selbstständigen Musik der Töne zusammen und diese ist grade in rhythmischer Hinsicht von den alten Rhythmen wesentlich verschieden. Der Unterschied besteht in Folgendem.

Gemeinschaftlich ist auf beiden Seiten, in den griechischen Rhythmen und in der heutigen Musik, der gleichmäßige Fortschritt, die regelmäßig wiederkehrenden gleichen Zeitabschnitte. Das ist das Generellste, der eigentliche Tact; er lebt in den griechischen Rhythmen, den recitirten und gesungenen, wie in heutigen Versen und heutiger Musik. Damit ist aber auch die Ähnlichkeit bereits zu Ende: die Ausfüllung dieses gleichen Fortschritts geht auf beiden Seiten in andrer Weise vor sich.

Als im Mittelalter an dem bis dahin unisonen Gesange die Polyphonie sich entwickelte, als nun mehrere Stimmen sich zusammenfügten und verschiedener rhythmischer Verlauf in diesen Stimmen, da war es eine natürliche Folge, daß die in dem sprachlichen Klange der Worte liegenden rhythmischen Elemente als solche immer mehr zurücktraten und sich nach und nach ein Rhythmus der von der natürlichen Pronunciation der Sprache emancipirten Töne bildete, welcher diejenige genaue Feststellung zuließ, welche die Polyphonie mit ihrer rhythmischen Mannichfaltigkeit wünschen mußte. Damals trat an die Stelle der sprachlich = rhythmischen Elemente das mathematische Element in die Musik ein und dieser neuen Entwicklung der Musik parallel gestaltete sich nun auch nach und nach jenes mathematische Gerüst der heutigen Tacttheorie mit seinen verschiedenen einfachen und zusammengesetzten Tactarten und deren mathematischen Theilungen, welches nun die ganze Freiheit der von der Sprache emancipirten Töne heutiger Musik in abstracto umfaßt und ordnet. Diese Theorie setzt ihrem Ursprunge gemäß ein mathematisch fixirbares Object voraus und reicht daher nicht über das Gebiet des freien selbstständigen Tones hinaus, ist deshalb z. B. auch auf heutige Verse schon nicht mehr anwendbar.

Ganz anders stand es mit den griechischen Rhythmen. Nicht aus, ihrer Dauer nach, freien Tönen, sondern aus der natürlichen Pronunciation der Sprache setzt sich ihr Tact zusammen. Als hier der Rhythmus mit der Sprache in Verbindung trat zur Herstellung rhythmischer Gebilde, nahm er die in der lebendigen Sprache von selbst liegenden rhythmischen Elemente entgegen und fügte seinerseits die rhythmischen Accente hinzu. Das war das ganze Material, welches in den gleichmäßigen Fortschritt hinein verarbeitet wurde. Und worin bestehen jene von der Sprache gebotenen rhythmischen Elemente? Die Sprache liefert den Rhythmen ihre langen und kurzen Silben. Die kleinern Unterschiede dieser unter einander bleiben als praktisch unbedeutend ohne Einfluß. Lang und kurz im Allgemeinen werden als die rhythmischen Elemente gelten gelassen, in gleich ungefährer Weise auch zwei kurze Silben einer langen gleichgestellt. Die verschiedenen Permutationen dieses einfachen von der

Sprache unmittelbar gebotenen Materiales stempelt der Rhythmus mit seiner Accentuation zu Versfüßen, und diese Versfüße, wie sie, von den sprachlichen Bestandtheilen gebildet, lauten, sind die Theile, aus welchen die rhythmischen Compositionen sich zusammensügen.

Wird nun nach dem rhythmischen Maasse dieser Versfüße gefragt, so kann sich jeder leicht deutlich machen, daß es kein mathematisches, überhaupt kein allgemein gültiges Maasß dafür gebe, daß diese Versfüße vielmehr etwas innerhalb gewisser Gränzen Veränderliches, weil von der natürlichen Pronunciation der Sprache und dem Inhalte der Worte, aus welchen sie jedesmal gebildet werden, Abhängiges sind. Dies die Auflösung des kleinen Räthfels, welches die heutigen philologischen Metriker so vielfach geäfft hat. Ein Beispiel. Welches ist der rhythmische Klang des Dactylus? Der eine schnürt ihn in den Dreiachteltact, mit oder ohne punktirtes erstes Achtel; der andre dehnt ihn in den Zweivierteltact; der dritte nimmt zwei verschiedene Arten von Dactylen, Dreiachtel- und Vierachtel-Dactylen, an, deren Differenz selbst bis dahin erweitert worden ist (von Böckh), daß die eine Art, der dactylus irrationalis, die doppelte Länge der andern, des dactylus rationalis, erreicht. Wer hat Recht? — Man lasse nur das fremde Medium — die heutigen Tactarten oder allgemein gesagt: die Mathematik — aus dem Spiele und man kann nicht irren. Jeder beobachte seine eigne Pronunciation von wirklichen griechischen dactylischen Versen — daß sie mit der griechischen übereinstimme, daran zu zweifeln würde allzubescheiden sein: alles, woraus bei den Griechen die Pronunciation hervorzog; die sprachlich langen und kurzen Silben und ihre rhythmische Betonung hat er ganz gradese in seiner Gewalt und es gibt nichts Weiteres, was hier zwischen den natürlichen Klang der Sprache und den Klang der Verse hätte treten können — nun, und wie klingt denn der Dactylus? Immer anders, je nachdem wir ihn aussprechen, wir sprechen ihn aber aus je nach dem Inhalte der Worte, welche ihn bilden, diese geben bald eine ruhigere und gedehntere, bald eine heftigere und schärfere Declamation an die Hand, wobei sich das Verhältniß seiner einzelnen Theile unter einander immer etwas anders modificirt. Wer eine Stelle aus Homer vorträgt, so

wie es sich gehört, macht alle Modificationen von der Dreiachtel- bis zur Zweiviertel-Pronunciation durch und jede dieser Nüancen mit gleichem Rechte; Eins bleibt dabei fest und unverändert: was den Dactylus zum Dactylus macht, das sind die langen und kurzen Silben in ihrer Ordnung und die Vertheilung von Arsis und Thesis auf dieselben; innerhalb dieser Gränzen und so viel die zugeben, ist der Klang dem Inhalte der Worte freigegeben. Also nicht die Mathematik kann hier die Gränzen stecken, nur die lebendige Sprache; jede Bezeichnung durch Zahlen oder Noten, wenn man ihr einen allgemeinen Sinn beilegen will, ist also unrichtig. Was vom Dactylus, dasselbe gilt von allen andern Versfüßen. Bei ihrem natürlichen Zusammenhange mit der Sprache ist ihnen innerhalb gewisser Gränzen ein freier Spielraum gelassen, und diese Gränzen sind einzig das sprachliche Verhältniß ihrer Theile und die bestimmte Folge von Arsis und Thesis; innerhalb derselben leiden sie jede Pronunciation, welche der Inhalt der Worte jedesmal an die Hand gibt. Eine allgemeine Bezeichnung dafür gibt es nicht.

Also kann man die Versfüße der Griechen auch nicht nach heutiger Tacttheorie wiedergeben. Diese enthält eine zu freien Tönen, mit oder ohne Worte, erfundene mathematische Ordnung; für die griechischen Rhythmen, welche aus Worten, mit oder ohne Töne, gebildet sind, gibt es nur das Maaf der lebendigen Sprache. So wenig wir nun sonst den Klang der Sprache mathematisch zu messen und zu bestimmen suchen, so wenig kann und braucht dies auch für Verse, griechische oder heutige, zu geschehen. Drum bin ich, obwohl sonst nicht eben ein Feind der heutigen Noten, der Meinung, daß man dieselben von den griechischen Rhythmen auf das sorgfältigste fern halten solle, und glaube überall, wo ich dieselben auf griechische Metrik angewandt finde, mit Recht schließen zu können, daß das wahre Sachverhältniß nicht durchschaut sein möchte.

Unter diesen Umständen wird man denn auch weniger feindselig bleiben wollen gegen die gebräuchliche Bezeichnung von  $\text{—}$  und  $\text{∪}$ . Es ist die einzig mögliche und richtige. Sie gibt die sprachliche Länge und Kürze an und eine genauere allgemeine Bezeichnung gibt es nicht. Allerdings steckt hinter ihr verschiedene Zeitbauer, aber diese kann

erstlich nicht allgemein angegeben werden, weil sie wechselt, braucht aber zweitens auch nicht angegeben zu werden, weil in der That ein jeder sie sich in jedem concreten Falle von selbst aus der Prosodie, der rhythmischen Accentuation und dem Inhalte der Worte entnimmt.

Von ganz gleicher Art und Inhalt, wie diese noch jetzt gebräuchliche Bezeichnung von — und  $\cup$ , war denn nebenbei gesagt auch die andere vom Alterthum überlieferte Bezeichnung der doppelten Mensur, deren Mißdeutung so großes Elend und Verwirrung über die Metrik gebracht hat. Man hat sie als eine wirkliche mathematische Zeitbestimmung in heutiger Weise aufgefaßt, welche beim Gesänge der griechischen Rhythmen stattgefunden habe, und die hauptsächlichsten metrischen Irrlehren des laufenden Jahrhunderts waren eine Folge davon. So lange man keine Schlüsse darauf baute, war sie unschädlich geblieben; aber nun kam Hermann, setzte den rhythmischen Klang der griechischen Gesänge wirklich aus jenen Zahlen 2 und 1 zusammen, construirte somit tactlose Rhythmen und wollte aus dieser Tactlosigkeit die Macht des Gesanges bei den Griechen erklären. Da kam Böckh, a priori überzeugt von der Nothwendigkeit eines gleichmäßigen Fortschritts auch im griechischen Gesänge, und vereinigte Beides miteinander: den Tact und die doppelte Mensur, dadurch daß er jene mathematische Bezeichnung auf das Verhältniß der einzelnen Theile untereinander beschränkte, die verschiedenen Füße im Ganzen aber ausgleichend einer höhern Einheit unterordnete. Diese Auflösung des vermeintlichen Widerspruches zwischen der innern Nothwendigkeit und der äußern Ueberlieferung — in der That auf dem angenommenen Standpunkte die einzig mögliche — mußte für ihn von unwiderstehlicher Ueberzeugung sein und alle Folgen derselben ihm gerechtfertigt erscheinen. Aber Hermann hing sich an diese, an die Brüche, welche bei jener Ausgleichung zum Vorschein kamen und dergl. Diese konnten denn wieder durch heutige Tactverhältnisse vertheidigt werden — kurz, der Streit war endlos und mußte für die Sache selbst ganz unersprißlich bleiben, weil von beiden Seiten an demselben Irrthume festgehalten wurde: an der Auffassung jener Bezeichnung des Alterthums als einer mathematischen.

Die Täuschung ist begreiflich; die Zahl war die hauptsächlich-

che Verföhrerin; eine solche Zahl schien ja eben nichts anderes, als eine genaue Zeitbestimmung sein zu können. Und doch war sie nichts weiter, als eine harmlose Nachahmung jenes sprachlichen Unterschiedes von langer und kurzer Silbe. Wie wirklich in der Praxis die Länge zweien Kürzen gleich steht, so war es für die Griechen, wo diese Verhältnisse von früh an theoretisch besprochen wurden, ganz natürlich, die sprachliche Kürze als das minimum durch 1, die Länge als das doppelte derselben, als 2, zu bezeichnen, mit diesen Verhältnissen nun die Versfüße zu beschreiben, die verschiedenen Geschlechter derselben festzustellen u. s. w. Trotz des Wortlautes dachten die Griechen dabei an nichts weniger, als an eine wirklich streng mathematische Zeitbestimmung, welche überhaupt bei ihnen im Gesange gar nicht vorkam und ihnen deshalb völlig aus dem Gesichtskreise lag; die mathematische Deutung konnte erst heute untergeschoben werden, wo man von Seiten der geltenden Musik an solche mathematische Bestimmungen gewohnt und von denselben so verwöhnt war, daß man sie für nothwendig hielt und für immer dazuwesen. Und wie leicht hätte man sich doch, auch ohne nähere Kenntnisse über die Geschichte des Tactes, vor dieser Mißdeutung schützen und die Natur jener Angabe durchschauen können — wenn man nur nicht ganz willkürlich und ohne alle Berechtigung jene Angabe der Alten von der doppelten Mensur grade auf den Gesang bezogen hätte, wovon in der That bei jenen Angaben nirgend und in keiner Weise die Rede war. Mit dieser kleinen Verdrehung der Uebersetzung versiel man dem großen und langen Irrthum. Man hatte nun den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verloren, trennte Recitation und Gesang, welche dort Hand in Hand gehen, von einander, ließ die Recitation unberücksichtigt bei Seite liegen und suchte als etwas ganz Besonderes die rhythmische Weise des Gesanges auf. Hätte man die Uebersetzung gelassen, wie sie war — ganz allgemein und ohne alle Unterscheidung — so hätte man jene Angabe wenigstens gleichzeitig auch an der Recitation versuchen müssen, und wäre dadurch leicht, noch über die Erkenntniß der Natur jener Angaben hinaus, überhaupt über die nicht mathematischen, sondern sprachlichen Elemente der griechischen Rhythmen aufgeklärt worden.

Neben denjenigen, welche die Angabe der Alten von der doppelten Mensur auf den Gesang bezogen und mathematisch verstanden, gab es denn Andere, welche dies wegen der unglaublichen Folgen als unmöglich und daher als Irrthum der Griechen selbst verwarfen. Sie erklärten verschiedenen tactischen Werth der Längen und Kürzen, namentlich eine dreizeitige Länge, für nothwendig und suchten diesen nun durch die heutigen Tactarten zu bestimmen. Die doppelte Mensur war die Scylla. Die heutigen Tactarten sind die Charybdis. Herr Meißner ist tief hinein gestürzt! Es thut mir ordentlich leid, alle die artigen Parallelen, welche derselbe gezogen und so sorgfältig explicirt hat, daß sie gewiß Manchem wie Sirenenfang klingen, zu verdammen. Wie artig ist z. B. seine Verbindung der dritten und vierten Silbe des Dochmius zu einer Triole; wie einschmeichelnd geht die Spannung des Creticus in einen Zweiviertel tact vor sich — da mir im Anfange dieses Capitels eine dazu passende Melodie aus einer Beethoven'schen Symphonie einfiel, so habe ich dieses Capitel mit besonderm Vergnügen zu Ende gelesen — und die Fortsetzung des Triolenmotivs durch die sonst sogenannten trochäischen Dimeter; wie geschickt ist der rasche anapästische Aufschlag zu Glyconeen durch die in erstem Achtel pausirte Triole wiedergegeben, wie reizend auch der jambische Anhub des Glyconens durch das pausirte erste Achtel der Hauptzeit des Vierviertel tactes — grade wie in der herrlichen Stelle in der Ouvertüre zu Coriolan. Solche Lectüre ist für den musicalischen Leser äußerst unterhaltend, da sich unter Vermittlung der Noten leicht allerlei Motive neuerer Componisten an ihn herandrängen und ihn von Zeile zu Zeile auf das anmuthigste umgaukeln. Hüte er sich nur auf das sorgfältigste dabei, zurückzublicken nach den — Griechen, sonst ist die Freude plötzlich gestört: Curydice verschwand und Orpheus steht verlassen. — In dem Herr Meißner die griechischen Versmaaße in die neuen Tactarten einspannt, gibt er ihnen nicht bloß eine allgemeine und eine mathematische Bezeichnung, was beides ihrer Natur widerspricht, er schmuggelt zugleich auch unvermerkt noch allerlei andere Contrebande ein, welche freilich von der heutigen Musik unzertrennlich ist und daher mit durchschlüpft.

An den neuen Tactarten hängen z. B. auch deren gute und schlechte Tacttheile, welche nun zufällig auf diese oder jene Stelle der griechischen Versfüße fallen, manchmal so ungelegen, daß Herr Meißner gleich selbst die Unebenheit auszuglätten bei der Hand ist. So fällt ihm die bei ihm zum Viertel einer Achttrirole gewordene zweite Arsis des griechischen Dochmius unglücklicher Weise in dem Biervierteltacte auf den schlechtern Tacttheil, auf das zweite Viertel. Er versäumt nicht, dazu recht artig auseinanderzusetzen, wie jede Triole, vereinzelt erscheinend, eines ihre Theile zusammenhaltenden schärfern Accentos sich erfreue, der sich bei der zu einem Viertel gebundenen Form der ersten beiden Achtel nur noch verstärkte. Leider reicht das immer noch nicht aus; ohne das sforzato wird Herr Meißner mit dem schlechten Tacttheile nicht ganz fertig werden. Freilich entschädigen diese Tacttheile auf der andern Seite auch durch neue Arten von Versfüßen, welche ihnen ihre Entstehung zu verdanken haben, wie z. B. der bei der Erklärung der Basis (S. 108) vorkommende Versfuß, der wie ein Jamb gebaut dennoch kein wirklicher Jamb ist. Nach Herrn Meißner sieht derselbe so aus:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ; und wenn ich es wagen darf, ihn auf griechische Weise zu definiren, so gehört er zu der Gattung der Spondeen, unterscheidet sich aber von den gewöhnlichen dadurch, daß seine Arsis aus zwei verschiedenen Theilen besteht: einem stummen, der zugleich die rhythmische Accentuation (latent, wie der Physiker sagen würde) in sich enthält, und einem lauten, welchen eine Kürze bildet. Da er, wie man sieht, auf dem linken Reine nicht auftreten kann, so dürfte man ihm den Namen des hinkenden Spondeen beilegen. Wenn ich nun aber bedenke, daß dieser *σπονδειος σκάλων* gleichwohl sich in Bewegung setzen und herumgehend seine hervorstechende Eigenschaft auch andern Füßen anempfehlen und einreden könnte — wie dem Dactylus, bei welchem ihm Herr Meißner schon vorgearbeitet hat (S. 108 in den Worten *ἀνά τε ναοὶ καὶ οὐν ὄπλοισι*  $\frac{4}{4}$   $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), so auch dem Choriamb ( $\frac{3}{4}$   $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), dem Creticus ( $\frac{2}{4}$   $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), dem Trochäus ( $\frac{3}{8}$   $\text{♩} \text{♩}$ ) u. s. w.; daß er, von solchen Erfolgen aufgemuntert, nun vom ganzen Rechte der Consequenz Gebrauch machend,

überhaupt durch alle Füße und Rhythmen hindurch die revolutionäre Kunde halten und nach und nach die gesammte griechische Rhythmik in Aufruhr versetzen könnte — so möchte ich Herrn Meißner, welcher seinerseits die Proteusnatur der Basis in sichere Schranken gebannt zu haben vorgibt, wohl eher mit Göthe's Zauberlehrling vergleichen, wie der das Wort vergessen,

Nach das Wort, worauf am Ende

Er das wird, was er gewesen.

Dieses Wort, möchte ich ihm zurufen, ist der Biervierteltact. Ist der neue Versfuß doch einzig und allein dadurch entstanden, daß in diesem Biervierteltacte seine Kürze auf einen guten, seine Länge auf einen schlechten Tacttheil fiel. Verweist man diesen Biervierteltact zur Ruhe, alsobald wird wieder der gewöhnliche Jamb zur Stelle sein.

In die Ecke

Besen! Besen!

Seid's gewesen. —

Aber nun fehlt, könnte Herr Meißner vielleicht sagen wollen, in dem Verse: *νέοι δ' ἄ κνώπων ἄνω* der gleiche tactische Verlauf von zwei Biervierteltacten, der in den Worten der Gegenstrophe: *σύμμετρον τε διὰ βίον* stattfindet. Er fehlt (abgesehen von der Lesart) dennoch nicht; beide Verse haben im griechischen Rhythmus vier Zeten, von Zetus zu Zetus aber ist gleicher Zeitabschnitt; nur daß die Differenz im Biervierteltacte nach der ersten Arsis, im griechischen Tacte vor derselben liegt. Dasselbe gilt von den Formen:  $\text{♩}$  und  $\text{♩}$ .

Herr Meißner wendet auch die Triole auf die griechischen Versmaße an, z. B. die Achseltriole auf den Dochmius, den Creticus und Päon. In der heutigen Musik ist sie die Spaltung eines Tacttheiles in drei gleiche Theile, welche einzeln oder theilweise gebunden vorgetragen werden können. Die griechischen Rhythmen werden durch sie, wenn ihre Anwendung überhaupt einen Sinn haben soll, um Arsen und Thesen von drei Silben, ja selbst von zwei Silben, deren eine schon eine Länge ist, bereichert. Herr Meißner konnte ohne Zweifel auf diesem Wege weiter gehen; mit gleichem Rechte als er z. B. den Päon I mit accentuirter erster Kürze mit den Creticis

abwechseln läßt, konnte er — und vielleicht kommt dergleichen in andern noch nicht bekannten Capiteln schon vor — zwischen die Viertel seines Zwei- und Viervierteltactes auch noch Sechszehntel, Sextolen, Zweiunddreißigtheile und dergleichen mischen. Vierteltrioslen hat er schon gebracht bei den Glyconeen S. 111. 114. 116; auch im Dochmius hätte er sie anwenden müssen, wenn er einem Dochmius, dessen letzte Arsis aufgelöst, ohne daß mit der letzten Kürze ein Wort schließt, einen zweiten mit kurzer Silbe beginnenden folgen lassen wollte, wie in dem S. 94 angeführten Verse, wo das etc. steht:

*ἀπόδος, ᾧ φίλος, ἀπόδος, ἐν' ἀνταίαν*

(die Noten fallen überall nicht mir, sondern Herrn Meißner zu Last), weil da die bei dem spondeischen Dochmius des Herrn Meißner zu Hälfte genommenen Pausen nicht anwendbar sind. Wie denn Herr Meißner überhaupt noch hunderte von Zusätzen bringen wird, wenn er einmal außer den einzelnen Versgattungen und deren Beispielen bei Hermann wirkliche rhythmische Compositionen der Griechen mit seinen in Noten gebrachten Versfüßen erklärt. Und wie könnte man die Hermann'schen längern päonischen Maasse, welche dieser z. B. in Pindar fand, besser unterbringen in der heutigen Tacttheorie, als wenn man Verse, wie

*Εὐάρματος Ἰέρων ἐν ᾧ κραιτέων*

mit Anwendung der Sechszehntel so wiedergäbe:

oder den Anfang dieses zweiten pythischen Liedes:

*μεγαλοπόλιες ᾧ Συράκοσι βυθυπολέμου*

im Sechsbachtact:

oder warum nicht lieber gleich durch die Sextole:

was der alacritas und vehementia, welche ihr Erfinder in diesen

Rhythmen empfand, wohl noch näher kommen möchte? — In Wahrheit gibt es gar keine Päone in dem gemeinten Sinne, weder kleinere noch größere. Der Päon ist nur eine Form, kein Rhythmus. Alle Päone sind immer nur Auflösungen anderer Versfüße — wenn auch aus anderm Grunde, als Böckh dazu aufgestellt hat: nicht, weil es nicht möglich, sondern, weil der reine rhythmische Satz der Griechen sich das Gesetz auferlegt hat, daß eine lange Silbe oder, welche dieser gleich gelten, zwei kurze im gleichmäßigen Fortschritte der Rhythmen das größte Maaß für Arsis, wie für Thesis, also zwei Längen oder vier Kürzen das größte rhythmische Maaß für einen χρόνος ἑνήμερος bilden. Es ist dies kein Naturgesetz, aber ein sehr natürliches, kein philosophisch, aber ästhetisch begründetes, kein Gesetz der Nothwendigkeit, aber ein freies Schönheitsgesetz, welches die griechische Kunst sich selbst gestellt und unverrückt festgehalten hat. Die griechischen Dichter konnten, wenn sie dies wollten, eben so gut, wie dies unter uns geschehen ist, Worte, wie diese, zu Versen und gleichmäßigem Fortschritte zusammenstellen:

Säumst du noch immer an der Waldung auf dem Heerd und  
schläfst —

Zwischen vier Mauern und auf dem Papier konnte Manches der Art versucht werden in dem sozusagen fremden Idiome; aber — dies kann man mit ziemlicher Gewißheit annehmen — beim Vortrage einer Strophe, wie diese:

Wenn die Strahlen vor der Dämmerung nun entfliehn und der  
Abendstern

Die sanfteren, entwölkten, die erfrischenderen Schimmer nun  
Nieder zu dem Haine der Barden senkt,

Und melodisch in dem Hain die Duell' ihm ertönt —

— nun, wir brauchen es uns ja nicht zu verhehlen, denn diese Periode ist ja auch bei uns schon überstanden: griechisches Dichterohr hätte hier weniger die Nachtigall, denn ihre Schwester zwitschern hören, die barbarische Schwalbe. Die im Freien erblickte rhythmische Kunst der Griechen hatte die schönere Regel des Klanges gefunden, welche ihren Rhythmen den Ausdruck edler Einfachheit und Reinheit verleiht. — Wenn Herr Meißner den Päon I und IV in den Zwei-

vierteltact setzt und ihre erste Kürze mit einem Tacttheile desselben zusammenfallen und dadurch betonen läßt, so kann solche Betonung griechisch nur mit einer Arsis zusammenfallen und die dritte Kürze mit einer Thesis, wobei denn die drei Kürzen zusammen einen aufgelösten Trochäus bilden. Die päonischen Formen zwischen Creticis sind daher immer in erster oder letzter Arsis aufgelöste Cretici. Für die längern päonischen Maaße, wie sie Hermann annahm, weiß ich keinen bezeichnenderen Namen, als den ich ihnen gab, als ich sie einmal den wilden Schlag in der griechischen Rhythmik nannte, da sie sich eben aller griechischen rhythmischen Messung entziehen und vollkommen rhythmuslose Stücke bilden, die denn da eingefügt sein sollen, wo der rhythmische Bau in seiner ernstesten und strengsten Fassung waltet.

Herr Meißner versucht ferner mit den heutigen Tactarten auch die heutigen Pausen in die griechische Rhythmik einzuführen. In der heutigen Musik können bei der Ungebundenheit des Tones von dem Worte an jedem beliebigen Orte und in jeder beliebigen Ausdehnung Pausen stellvertretend eintreten. Bei den griechischen Rhythmen können nur Pausen der Art stattfinden, wie die Sprache sie kennt: kleinere Einhalte, wie die Cäsuren, oder unbestimmte, wie Versschluß; im Uebrigen kann bei ihnen, da der Rhythmus direct aus Worten sich zusammensetzt, in Wirklichkeit ein Theil des Rhythmus nicht außerhalb dieser liegen. Pausen, welche wirklich als rhythmisches Moment Geltung haben wollen, wie deren in der heutigen Musik auch mitten zwischen Tönen erscheinen, sind also den griechischen Rhythmen fremd. Die Pausen, welche die griechischen Metriker annehmen, sind rein theoretischer Natur. Die Theorie stellt die Catalexis auf — ein rein formeller Begriff — und dieser Catalexis entsprechen denn die beiden Pausen, welche eben wieder der doppelten Mensur, den sprachlich langen und kurzen Silben parallel festgestellt sind. Der trochäische Tetrameter z. B., sagt die Formenlehre, ist catalectisch, weil in diesem übrigens aus Trochäen zusammengesetzten Verse an der Stelle des achten Trochäus nur eine Silbe steht; formell wird das Maaß der Trochäen ausgefüllt durch das die kurze Silbe repräsentirende *λείμμα*. Mit der Praxis hat dies Alles nichts

zu schaffen. Was nun Herrn Meißners Pausen betrifft, so war von jenen folgenreichen, welche die halben Arsen mit sammt ihrer rhytmischen Accentuation abforbiren, bei Gelegenheit der neuen Jambengattung hinlänglich die Rede. Die übrigen sind meist mehr ungeschuldiger Natur. Er gebraucht sie z. B. in cretischen Systemen zur Ausfüllung von halben Zweivierteltacten, wie in den Worten:

ἄμα δὲ Δίκτυνα παῖς

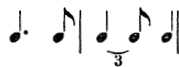
Ἄρτεμις καὶ Ἰ

τὰς κυνίσκας ἔχουσ' κ. τ. λ.

Was wohl damit gewonnen sein mag? Der Anstoß in der Stelle, wenn sie gesprochen wird, liegt darin, daß man den dipodischen Gang der vorhergehenden und folgenden Verse nicht durch Worte ausfüllen hört — klingen diese nun auf einmal anders, wenn Herr Meißner die Pause hinzugeschrieben hat? Oder sind sie auf einmal ohne Anstoß, wenn man den andern subsidiären Vorschlag desselben: das *tenuto* der heutigen Musik zu Hülfe nimmt? Herr Meißner ist, wie dies für den Anfang natürlich ist, noch etwas befangen den griechischen Rhythmen gegenüber, sonst hätte er hier gleich zu kräftigerer Aushülfe, welche der heutige Tact an die Hand gibt, gegriffen z. B. zur Syncope, daß die Stelle so laute:



oder warum nicht lieber gleich zum Trochäus:



wobei noch die bedeutsam hervortretende Declamation des Götternamens gewonnen war? Daß dabei für den ersten Tact das Triolenmotiv des Creticus verloren ging, hätte Herrn Meißner kein Bedenken erregen können, blieb doch die Hauptsache, der Zweivierteltact, und kam dieser dabei sogar noch in seiner eigentlichen Gestalt zum Vorschein, ohne Triole. Ziemlich unschädlich sind auch noch die Pausen, womit Herr Meißner ganze Tacte ausfüllt, besonders diejenigen, welche er den Rhythmen voranschickt, was sogar etwas ganz Neues ist und eigentlich über die bisherige Praxis auch der neuen Musik hinausgeht. So hat in dem S. 99 gegebenen Beispiele aus

den Hiketiden des Aeschylus der βασιλεύς eben seine Senare zu Ende gesprochen; der Chor tritt ein mit: *φρόντισον καὶ γενὸν πανδίκως εὐσεβῆς πρόξενος κ. τ. λ.* Herr Meißner setzt, um in dem cretischen Systeme die Trimeter wegzuschaffen, vor *φρόντισον* und an die entsprechende Stelle der Gegenstrophe die Pausen eines Zweivierteltactes. Er hat vergessen hinzuzufügen, wie der Leser sich dies eigentlich zu denken habe: ob der Chor etwa auf die Schlußarsis des letzten Senars des βασιλεύς aufgepaßt, von ihr ab den Zeitraum eines Zweivierteltactes abgezählt und nun exact bei dem zweiten Tacte eingefallen sei mit *φρόντισον*, oder ob der Chorführer einen oder zwei leere Schläge, hier und vor der Gegenstrophe, habe machen lassen mit dem Tactinstrumente, oder wie irgend sonst dieser unhörbare Tact in den Wohlklang eingegriffen? In solcher Rathlosigkeit hat Herr Meißner seine Leser einzig durch die Einspernung des Creticus in den Zweivierteltact versetzt; hätte er ihn belassen, wie er war, so bildete er mit seinen zwei Arsen ein selbstständiges rhythmisches Stück, was keiner Nachhülfe bedurfte.

Doch warum soll ich mir die Mühe nehmen, alle die Verkehrtheiten der Theorie des Herrn Meißner aufzuzählen? Bei dem unrichtigen Ausgangspunkte versteht es sich ja fast von selbst: Alles ist unrichtig, Alles bis zum letzten Worte. Ich will damit schließen, kurz die Folgen einer solchen Methode anzudeuten. Wer sich der heutigen Tacttheorie einmal in die Arme geworfen hat und in ihr die Deutung der griechischen Rhythmen sucht, der wird fast unvermeidlich dazu kommen, sich endlich über die eigentlichen Gesetze griechischer Rhythmik ganz hinauszusetzen. Zunächst wird er gegen die ungemeine Strenge des rhythmischen Satzes der Griechen — vergl. Herrn Meißners Bemerkung über Strophe und Antistrophe S. 109 —, alsdann überhaupt gegen die specielle Gestaltung der griechischen Versmaasse immer gleichgültiger werden, da sie für den eigentlichen tactischen Verlauf keinen Unterschied macht — vergl. Herrn Meißners akatalectische Dochmien zwischen den katalectischen Biervierteltacten der gewöhnlichen S. 90. — Die wirkliche Beobachtung des griechischen Thatbestandes wird allmählich als überflüssig eingestellt, alle Erscheinungen in den griechischen Rhythmen nach dem fremden Maas-

stabe beurtheilt werden — vergl. Herrn Meißners Erklärung der syllaba anceps und des Hiatus in dochmischen und cretischen Versen S. 95 und 97. — Für erklärt wird überhaupt schon Alles gehalten, was sich in die Ordnung der heutigen Tactarten einfügen läßt — vergl. Herrn Meißners Erklärung der Basis S. 103. — Der nächste Schritt denn, welcher endlich unbewußt geschieht, ist, daß auch die Grundbedingungen, unter welchen bei den Griechen die Worte mit dem Rhythmus überhaupt in Verbindung getreten sind, wenn sie den heutigen Tactarten hemmend in den Weg treten wolten, ohne weiteres aus dem Wege geräumt werden — vgl. Herrn Meißners Deutung der Anacruse in cretischen Systemen S. 102. Da ihm der Creticus einen Zweivierteltact mit Triole auf dem ersten Tacttheile bildet (auch ein eigenthümlicher, nicht der gewöhnliche Zweivierteltact, dessen erste Hälfte von vorn herein und immer in der Triolenform erscheint; Fosß und Apel hatten sich mit dem gewöhnlichen Sechachteltacte begnügt), so verbindet sich ihm auch das zweite Viertel des Creticus mit der Anacruse zu einer fernern Triole, und wenn ihm hier nun eine Länge quer kommt, wie in den Worten *πάρ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν καὶ*, so meint er, „es sei in der That nicht abzusehen, warum der Vortrag, zumal der komische — bei der Hurtigkeit des cretischen Zweivierteltactes nicht ganz wohl und leicht über eine solche äußerst selten eingestreute Länge sollte hinweggeschlüpft sein und ihrer Messung realiter den Werth eines Achtels ertheilt haben.“ Da liegen die Folgen nackt vor Augen. „Ich darf hierbei kaum länger verweilen“, meint Herr Meißner. Nur immer zu — von griechischer Rhythmik ist gar keine Rede mehr. Consequent verfolgt führt dieser Weg aus Griechenland hinaus direct in die Barbarei.

Ich kenne jenes lebhafteste Bedürfniß des Anfängers oder Dilettanten, in den griechischen Rhythmen Wohlklang zu finden. Er meint vorab den Wohlklang in der ihm bekannten und gewohnten Weise; dem jagt er nach, wirft nieder, was ihm in den Weg tritt, und hat er endlich alles überwunden, ist der vermeintliche schließlich eingefangen, so hat er das monotone Klappern der heutigen Tactarten in den Händen. In der heutigen Musik sind diese Tactarten die mathematischen Schemata, innerhalb welcher die unendliche Mannfaltigkeit der freien Töne sich ergeht. Ueber die griechischen Rhythmen, denen eine edle Kunst das ganze Feld der Charakteristik offen gehalten hat, um gleichen Schrittes mit dem Inhalte in reichem Ausdrucke sich zu entfalten, würde man am aller sichersten beruhigt sein, wenn es gelänge, sie gänzlich zusammenfallen zu lassen mit dem ausdruckslosen Gesang einer immer gleich gegliederten Aufeinanderfolge jener abstrakten Schemen. Auch in den Inhalt der griechischen Poesien soll man sich versenken, um die Kunst der Rhythmen bei den Griechen zu entdecken. Aber allem Griechi-

sehen wird ja auf jenem raschen Wege der Rücken zugewendet: die Augen blicken unverwandt hin nach der heutigen tactisch-musicalischen Theorie: da und nur da findet sich Aufklärung, Entscheidung, Wohlklang und Beruhigung.

Haben Sie die Gefälligkeit, diese Gedanken dem Herrn Meißner mitzutheilen, versichern Sie ihm, daß die Polemik nicht seiner Person, nur seinem unglücklichen Versuche gelte, welcher wegen der, wie es scheint, darin liegenden Gefahr und Verführung nicht geschont werden dürfte; daß, was seine Person betreffe, man vielmehr erfreut sein müsse, in ihm einen Philologen kennen gelernt zu haben, welcher zu rhythmischen Beobachtungen ein entschiedenes Talent offenbare. Dieses Talent müsse nur, sei meine Meinung, durch noch gründlicheres Studium der Griechen und noch etwas mehr Besonnenheit gezügelt werden.

Sollten sich indessen bei Ihnen gegen meine Bemerkungen erhebliche Bedenken einstellen — dürfte ich Ihnen für diesen Fall — es handelt sich in der That um die wesentlichen Grundlagen griechischer Rhythmik — ein öffentliches Zwiegespräch darüber proponiren? Verüben Sie mir den zudringlichen Vorschlag nicht: ich sinne seit lange auf Mittel, wie der griechischen Metrik, welche so trostlos festliegt, bei allen Philologen vorwärts geholfen werden könne. Was mich betrifft, so habe ich, wenn Sie mir erlauben dies noch hinzuzufügen, schon vor mehreren Jahren in einer besondern Schrift diejenigen Punkte im Zusammenhange behandelt, worauf es hier vor Allem ankommt; ich habe auseinander zu setzen gesucht, daß die Angabe der Alten von der doppelten Mensur weder eine mathematische noch für den Gesang gegebene sei, daß also das Alterthum selbst im Allgemeinen (denn im Einzelnen liegen ein paar kleine Beobachtungen von Rhythmikern über den Daktylus und Anapäst vor) keine Ueberlieferung über den Vortrag der Rhythmen (wie das auch natürlich) darbiete, wir also selbstständig diese Frage zu beantworten hätten; daß nun und warum der Vortrag der Metren im Gesange in rhythmischer Hinsicht im Allgemeinen mit dem bei der Recitation stattfindenden rhythmischen Klange zusammengelassen sei; daß dieser bei der Recitation stattfindende Klang sich direct aus der natürlichen sprachlichen Pronunciation und der rhythmischen Accentuation zusammensetze, daß er etwas innerhalb der durch diese seine sprachlichen und rhythmischen Bestandtheile gesteckten Grenzen Wandelbares, daher nicht mathematisch Wiederzugebendes, jedem aber in jedem einzelnen Falle von selbst Bekanntes sei; daß dabei jede rhythmische Zusammensetzung auch der verschiedensten Versfüße, ohne daß an dem natürlichen Klange eines jeden etwas geändert werde, immer in gleiche Zeitabschnitte zerfalle, welche sich von Arsis zu Arsis von selbst einstellen; daß sich Alles, was zwischen diesen Arsen liegt, möge es beschaffen sein, wie es wolle: aus vier, drei, zwei oder auch nur

