

Sound & Science: Digital Histories

Sievers, Eduard. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze.
Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1912.

<https://acoustics.mpiwg-berlin.mpg.de/node/677>



Scan licensed under: [CC BY-SA 3.0 DE](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/) | Max Planck Institute for the History of Science

GERMANISCHE BIBLIOTHEK

HERAUSGEGEBEN VON

WILHELM STREITBERG

ZWEITE ABTEILUNG

UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE



FÜNFTER BAND

RHYTHMISCH-MELODISCHE STUDIEN

VON

EDUARD SIEVERS



HEIDELBERG 1912

CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

RHYTHMISCH-MELODISCHE STUDIEN

VORTRÄGE UND AUFSÄTZE

VON

EDUARD SIEVERS



HEIDELBERG 1912

CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

**Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen,
werden vorbehalten.**

Vorbemerkung.

Von den Stücken, die hier auf eine Anregung Streitbergs hin vereinigt sind, ist nur das vierte bisher ungedruckt geblieben, der Vortrag über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik, der, aus Anlaß der Hallischen Philologenversammlung vom Oktober 1903 entstanden (s. die Verhandlungen der 47. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Halle 1904, S. 33 f.), bald darauf in etwas veränderter Gestalt noch ein zweites Mal bei der Jahressitzung der Gesellschaft für deutsche Philologie in Berlin im Januar 1904 gehalten worden ist. Er erscheint auch hier wieder in etwas anderer Form. Einmal habe ich einiges aus meinem alten Manuskript aufgenommen, was beim Vortrag aus Rücksicht auf die mir gesteckten Zeitgrenzen ausgelassen war. Aus der Berliner Fassung sind die Schallanalysen einiger Rezensionen aus einer erst nach den Hallischen Tagen erschienenen Nummer der Deutschen Literaturzeitung eingestellt. Darüber hinaus ist das damals bei beiden Gelegenheiten über das Nibelungenlied Gesagte, das zum Teil noch nicht genügend fundiert war, der Revision unterzogen, welche bei wiederholter Nachprüfung fortschreitende Erkenntnis gebieterisch verlangte. Doch bin ich auch dabei, um nicht Fremdartiges einzumischen, methodisch und praktisch nicht über den Standpunkt der Kritik hinausgegangen, den mir meine Arbeiten bis dahin an die Hand gegeben hatten. Spätere Erkenntnisse prinzipieller Natur habe ich also jedenfalls im Text nicht stillschweigend verwertet. Insbesondere habe ich mir auch nicht die gewaltigen Förderungen zu-

nutze gemacht, die auch für die Behandlung philologisch-kritischer Probleme aus den Entdeckungen von Joseph Rutz zu holen sind, über die inzwischen dessen Sohn Ottmar Rutz berichtet hat (siehe besonders dessen Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, München 1908; Sprache, Gesang und Körperhaltung, München 1911; Neues über den Zusammenhang zwischen Dichtung und Stimmqualität, Indogermanische Forschungen 28, 301 ff. und neuestens das große Werk: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911). Was trotzdem hie und da an sachlich Neuem hinzugekommen ist, steht in eckigen Klammern, ebenso wie die wenigen Noten, die ich den früher veröffentlichten Stücken bei diesem Neudruck hinzugefügt habe (ein paar Schreibfehler und Druckversehen sind stillschweigend verbessert worden). Zur Ergänzung des Vorgetragenen verweise ich endlich noch auf einzelne ältere Ausführungen in meinen Metrischen Studien I (Leipzig 1901), S. 25—72 und in meinen Alttestamentlichen Miscellen 1—10 in den Berichten der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften von 1904, 1905 und 1907.

Leipzig, 27. November 1911.

E. Sievers.

Inhalt.

	Seite
1. Zu Wernhers Marienliedern (1893).	9
2. Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprech- verses (1893)	36
3. Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung (1901) .	56
4. Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik (1903) . .	78
5. Zur älteren Judith (1908)	112

1. Zu Wernhers Marienliedern.¹

Die Untersuchungen, welche seit den Tagen Lachmanns der mittelhochdeutschen Metrik in so reicher Fülle zuteil geworden sind, haben einen großen Schatz metrischer Erkenntnisse ans Licht gebracht. Über die Bildung und Synkope der Senkungen, über die Hebungsfähigkeit sprachlich minderbetonter Silben, über die gesamte Reimtechnik verschiedener Zeiten und Dichter ist beispielsweise von verschiedenen Standpunkten aus eingehend gehandelt worden. Überschaut man aber das Feld, auf dem bisher vorwiegend gearbeitet worden ist, etwas genauer, so sieht man bald, daß es sich bei den meisten Untersuchungen mehr um etwas äußerlich Formales handelt: man hat eben zunächst meist nur diejenigen Formfragen untersucht, die für die Herstellung eines kritisch sauberen Textes in Betracht kommen. Darüber ist aber ein anderes, und wie mich bedünken will, in manchen Beziehungen Wichtigeres, meist zu sehr in den Hintergrund getreten, die Frage nach dem Ethos der Verse (wie ich es nennen möchte), das doch unleugbar bei den einzelnen Dichtern wie Dichtungsgattungen ein ganz verschiedenes ist. Warum berühren uns z. B. die Verse Wolframs so ganz anders als die Hartmanns oder gar Gottfrieds? Die größere oder geringere äußere Glätte allein macht es nicht, obwohl natürlich auch sie ein Wort mitzusprechen hat. Der Hauptunterschied liegt vielmehr in der verschiedenen inhaltlichen Füllung des vierhebigen Rahmens, den diese

¹ Entnommen aus den Forschungen zur deutschen Philologie. Festgabe für Rudolf Hildebrand zum 13. März 1894. Leipzig, Verlag von Veit & Comp. 1894.

und andere Dichter (um zunächst bei dem Erzählervers stehen zu bleiben) gemeinsam haben.

Ein vierhebiger Vers wird — abgesehen von seiner Zeiteinteilung, [12] die hier als selbstverständlich gegebenes Element nicht besonders in Betracht kommt — ganz allgemein dadurch charakterisiert, daß er vier Hebungen besitzt, d. h. vier Silben, die in irgendwelcher Weise stärker hervorgehoben werden, als die mit ihnen im Verse vereinigten übrigen Silben, die wir als Senkungssilben bezeichnen. Zur Hervorhebung von Silben aber stehen überhaupt drei Mittel zur Verfügung: Abstufung des Nachdrucks, der Tonhöhe und der Dauer. In der jetzt bei uns herrschenden Vortragsweise gehen diese drei Abstufungen im ganzen derart zusammen, daß die nachdrücklichere Silbe auch am ehesten eine gewisse Dehnung empfängt, und daß sie in der musikalischen Vortragsskala auch am höchsten liegt.¹ Sehen wir ferner von den etwaigen Dehnungen als einem mehr nebensächlichen Punkte ab, so bleibt als Kern dieser Erwägungen der altbekannte Satz übrig: jede Hebung ist stärker und höher als die ihr beigeordnete Senkung. Fügen wir dazu den ergänzenden Satz, daß die Senkung² durch eine auf Fußlänge zu dehrende Hebung aufgesogen werden kann (Synkope der

¹ Ob das letztere immer und überall so gewesen ist, braucht hier nicht untersucht zu werden. Es wäre an sich recht wohl denkbar, daß die heutzutage im Süden weit verbreitete Art der Betonung, welche die Nachdruckssilben tiefer legt als die unbetonten, auch ihrerseits eine altüberlieferte Form ist. Dort wird dann die Vertiefung des Tons als eine Auszeichnung empfunden. Für das Prinzip aber ist es gleichgültig, wie die Auszeichnung zustande kommt, ob durch Erhöhung des Tones, wie im Norden und in der Bühnensprache, oder durch Vertiefung, wie im Süden. Es wird also gestattet sein, im folgenden von der süddeutschen Betonungsform abzusehen und uns nur an die auch an sich natürlichere Betonungsweise des Nordens zu halten. Sollte sich jene einmal als alt erweisen, so brauchte man ja nur das Verhältnis von hoch und tief einfach umzukehren. [In dieser Form kann der Satz von dem 'stärker und höher' nicht festgehalten werden.]

² Richtiger: 'die Senkungszeit'.]

Senkung), so haben wir damit den allgemeinen rhythmisch-melodischen Rahmen auch für den altdeutschen Reimvers gewonnen.

Hierbei dürfen wir aber nicht stehen bleiben. Schon der bloße Gegensatz von 'stärker und höher' für die Hebung und 'schwächer und tiefer' für die Senkung zwingt uns die weitere Frage auf: um wieviel stärker oder höher, um wieviel schwächer oder tiefer? Wir können diese Frage nicht umgehen, auch wenn wir im einzelnen auf die Ermittlung fester Maße verzichten und uns mit der allgemeinen Antwort begnügen müssen, daß im einen Falle mit starken Differenzen des Nachdrucks und großen Intervallen gearbeitet wird, im andern mit geringen. Und ebenso muß schon grundsätzlich die Frage gestellt und beantwortet werden, wie [13] sich die einzelnen Füße des Verses bzw. deren Hebungen (denn auf diese kommt es in erster Linie an: die Senkungen regeln sich unwillkürlich danach von selbst) in bezug auf Nachdruck und Tonhöhe zueinander verhalten. Als dritte Frage gesellt sich endlich noch die nach dem allgemeinen Tempo hinzu, d. h. die Frage danach, wie weit etwa eine verschiedene Behandlung der oben bezeichneten beiden Punkte durch den Dichter auch grundsätzlich auf das Tempo einwirkt, abgesehen natürlich von den Schwankungen, die von Sinn und Stimmung der einzelnen Stelle abhängen.

Jener allgemeine rhythmisch-melodische Rahmen mit seinem Wechsel von stärker und schwächer, höher und tiefer würde uns, ohne Abstufung in den eben formulierten Punkten, nur das Bild öder Eintönigkeit gewähren, das uns allen aus der stümperhaften Schulschöpfung des Anfängers bekannt ist. Wahren Zusammenschluß und wahres Leben gewinnt der Vers erst durch kunstvoll geregelte Abstufung in jenen drei Richtungen, und je nachdem man das eine oder andere Maß der Abstufung wählt, ergibt sich für den Vers ein verschiedenes Ethos. So wenig es für den Charakter und die Wirkung eines Musikstückes gleichgültig ist, ob es in schnellerem oder langsamerem

Tempo vorgetragen wird, ob es starke Gegensätze von forte und piano bietet, oder den Unterschied zwischen Hebung und Senkung mehr ausgleicht, ob es endlich in größeren oder geringeren Intervallen fortschreitet, so wenig sind diese Fragen auch für den Sprechers gleichgültig; ebenso wenig aber brauchen wir bei diesem, sofern es nur auf eine allgemeine Charakteristik ankommt, bestimmtere Angaben über das Maß der Differenz im einzelnen.

Ein wesentlicher Unterschied besteht aber doch zwischen dem wortlosen Musikstück und dem Sprechers, wenigstens dem Sprechers, wie er im Deutschen ausgebildet ist und überhaupt in den Sprachen, die, wie das Deutsche, verlangen, daß das Versbetonungsschema mit der natürlichen Satzbetonung zusammengehe. Der Musiker kann seinen Notenfolgen nach freiem Ermessen diesen oder jenen Charakter geben, der Dichter ist mehr oder weniger an die natürlichen Abstufungen gebunden, die ihm sein Sprachmaterial bereits traditionell fertig darbietet. Er kann wohl traditionell gegebene Abstufungen im Verse mildern oder verstärken, aber er kann sich doch nie ganz davon losmachen, denn sie bilden die natürliche Grundlage seiner Arbeit.

[14] Mit anderen Worten, der Dichter kann seinem Verse nur durch Füllung mit verschiedenartigem Wortmaterial, kürzer gesagt durch verschiedenartige Wortwahl ein verschiedenes Ethos verleihen. Wir können diesen Satz aber auch umkehren und sagen, daß eine verständnisvolle Untersuchung der Wortwahl uns Aufschluß über das spezielle Ethos geben kann, das den Versbau eines Gedichtes beherrscht, und fortgesetzte Untersuchungen dieser Art werden schließlich dazu führen, uns wenigstens die Hauptformen der verschiedenen Versarten scheiden und klassifizieren zu lehren, die sich aus dem allgemeinen rhythmisch-melodischen Rahmen entwickeln lassen oder entwickelt haben.

Daß prinzipielle Unterschiede der Versfüllung und damit des Versethos, wie wir sie im Neuhochdeutschen

unzweifelhaft besitzen, auch bereits in der mittelhochdeutschen Dichtung vorhanden waren und von den Dichtern, wo nicht bewußt, doch mindestens instinktiv empfunden wurden, scheint unleugbar zu sein. Von allem Entwicklungsgeschichtlichen absehend, will ich nur einen klassischen Zeugen für diese Behauptung anrufen, Gottfried von Straßburg. Es wird niemand behaupten wollen, daß z. B. in Schillers Glocke der rhythmisch-melodische Gegensatz zwischen den Strophen, die sich auf den Glockenguß beziehen und den betrachtenden Strophen ungefühl und unbeabsichtigt gewesen sei. Genau so verhält es sich aber bei Gottfried bezüglich der kleinen vierzeiligen Strophen, mit denen er sein Gedicht einleitet und die er gelegentlich einstreut, und den erzählenden Partien. In jenen Vierzeilern treten von den vier Hebungen je zwei nach Stärke und Tonhöhe stark vor den beiden anderen hervor:

Gedæhte man ir ze gúote niht
 von dèn der wérldē gúot geschíht,
 so wæ`rez állez álse niht
 swaz gúotes in der wèrldē geschíht.

5 Der gúote mán, swaz dèr in gúot
 und niwan der wérldē ze gúote tûot,
 swer dáz iht ánders wàn in gúot
 vernémen wíl, der mísetûot.

usw. Man wird auch leicht empfinden, daß das Ganze in kräftigem und nicht zu langsamem Tone genommen werden muß. Der Abstand zwischen Hebung und Senkung ist groß, in den Senkungen stehen nur sprachlich ganz unbetonte Silben. Ganz anders da, wo Gottfried zu den gewöhnlichen Reimpaaren übergeht. Von jener regelmäßigen Scheidung von zwei stärkeren und höheren und von zwei schwächeren und tieferen [15] Hebungen keine Spur: die Zahl der ausgezeichneten Hebungen schwankt beliebig, oft steht nur eine im Verse. Die schwächeren und tiefer liegenden Hebungen (bzw. Füße) dürfen aber deswegen nicht überhastet, nicht so herabgedrückt werden wie die entsprechenden Stücke der Vierzeiler, wenn nicht der Sinn des Ganzen

geschädigt werden soll. Schon das weist auf einen getrageneren Charakter hin, bei dem Stark und Schwach (im weitesten Sinne) mehr nivelliert ist. Dazu stimmt dann wieder, daß in den Senkungen öfters sinnvolle und nachdrückliche Wörter stehen, die geradezu den höchsten, wenn auch nicht den stärksten Ton der Zeile für sich in Anspruch nehmen (in der folgenden Probe sind sie durch gesperrten Druck hervorgehoben):¹ es kann also auch der Abstand von Hebung und Senkung nicht so stark gewesen sein wie in den Vierzeilern. Man vergleiche etwa folgende Stelle, bei der man namentlich auf die Tonhöhenunterschiede der mit ´ und ` bezeichneten Hebungen achte:

- 45 Ich há'n mir èine unmü'ezekèit
 der wèrlt ze liebe vü'r gelèit
 und édelen hérzen zèiner hàge,
 den hérzen dèn ich hèrze tràge,
 der wèrldè in diè mîn hèrze siht.
- 50 ich mèine ir àller wèrldè niht,
 als diè von dèr ich hœ're sàgen,
 diu dehène swære mü'ge getràgen
 und niwan in frö'uden wèlle swèben:
 diè lâ'zè ouch gòt mit frö'uden lében.
- 55 Der wèrldè und dísem lèbene
 enkùmt mîn rède niht èbene:
 ir lèben und mí'nez zwéient sich.
 ein ánder wèrlt diè mèine ich,
 diu sàment in éinem hérzen tréit
- 60 ir sü'eze sù'r, ir liebez léit,
 ir hèrzeliep, ir sènedè nô't,
 ir liebez lében, ir lèiden tô't,
 ir lieben tô't, ir lèidez lében:
 dem lèbene sí` mîn lében ergèben

usw. Man versuche nur, solche Zeilen nach dem Betonungsschema der Vierzeiler vorzutragen: *ich há'n mir èine unmü'ezekèit | der wèrlt ze liebe vü'rgelèit |* oder *ich mèine ir àller wèrldè niht (oder ich mèine ir àller wèrldè niht) | als diè von dèr ich hœ're sàgen (oder als diè von dèr ich hœ're*

¹ Ähnliche Beobachtungen über nhd. Verse s. besonders bei W. Reichel, Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht 6, 174 ff.

ságen), und man wird sich des großen prinzipiellen Gegensatzes sofort bewußt werden.

Dieser Gegensatz ist aber kein anderer, als der von dipodischer und monopodischer oder podischer Bindung der Füße, über den ich in Paul und Braunes Beiträgen 13, 121 ff. einige vorläufige Bemerkungen mitgeteilt habe, und an dem ich auch gegenüber dem von mehreren Seiten (z. B. von Heusler) erhobenen Einspruch festhalten muß. Geschichtlich betrachtet, ist der dipodische Bau im deutschen Reimvers das ältere, der podische das jüngere; der Gegensatz zwischen beiden deckt sich so ziemlich auch mit dem von Volksvers und Kunstvers, zum Teil endlich (z. B. in der mhd. Lyrik und teilweise auch im Epos) mit dem von rein germanischer und romanisierter Metrik (was freilich noch näherer Untersuchung bedarf). In rhythmischer Beziehung unterscheiden sie sich zunächst so, daß im podischen Vers jeder Fuß dem andern im Prinzip gleichwertig ist (was natürlich eine tatsächliche freie Abstufung gegeneinander nicht ausschließt), im dipodischen Vers dagegen je ein stärkerer Fuß mit einem schwächeren (doch in beliebiger Folge) zu einer höheren Einheit gebunden wird (das tritt in Gottfrieds Vierzeilern, die doch schon eine etwas gekünstelte Abart des alten Verses darstellen, nicht überall mehr so klar hervor wie anderwärts). Diese höhere Einheit, die Dipodie, spielt im dipodischen Verse dieselbe Rolle wie der einzelne Fuß im monopodischen, d. h. wenn hier abgestuft wird, so wird Dipodie gegen Dipodie abgestuft, nicht Fuß gegen Fuß. Die dipodische Bindung hat aber auch noch andere Folgen. In der Dipodie handelt es sich nicht nur um den Unterschied von Hebung und Senkung, also von einfachem 'stärker' und 'schwächer', sondern um den Unterschied von ausgezeichneter und zurücktretender Hebung einerseits und um den Gegensatz der beiden Hebungen gegen ihre Senkungen andererseits, also, wenn man die beiden Senkungen als gleichwertig betrachten will, um mindestens drei Grade der Abstufung: Maximum und

Minimum (an Stärke und Tonhöhe) werden also hier weiter auseinander getrieben, da noch ein Mittelglied Platz finden muß. Mit anderen Worten, dem dipodischen Verse eignen normalerweise größere Stärkeabstände und größere Intervalle zwischen Hebung und Senkung als dem podischen Verse.¹ Aber auch das Tempo der beiden Versarten wird sich unwillkürlich verschieden gestalten. Für den podischen Vers, dessen Einzelfuß meist aus je einsilbiger Hebung und Senkung besteht, [17] gelten die allgemeinen Temporegeln der Sprechakte von geringer Silbenzahl, für die Dipodie, die bei vollständiger Ausfüllung mindestens vier Silben umfaßt, die Temporegeln der Sprechakte von größerer Silbenzahl. In solchen Sprechakten werden nämlich erfahrungsgemäß die einzelnen Silben kürzer gesprochen als in Sprechakten von weniger Silben (vgl. meine Phonetik⁴ § 663 [⁵ § 714] u. ö.). Auf den Vers angewendet heißt dies: der dipodische Bau bringt an sich ein lebhafteres, rascheres Tempo mit, als die rein podische Bindung. Auch diesen Gegensatz können die oben aus Gottfried gegebenen Beispiele erläutern.

Daß alle diese Gegensätze mit der Wortwahl im innigsten Zusammenhang stehen, und daß sie aus einer Untersuchung der Wortwahl heraus erkannt werden können, ist bereits oben betont worden. Der Dichter wählt eben seine Worte so, daß sie sich demjenigen rhythmisch-melodischen Spezialschema anschmiegen, daß er als das für seine Zwecke passendste empfindet, und das ihn demgemäß während der Produktion vorschwebt. Wie sehr dabei der eine oder andere von der allgemeinen Tradition beeinflusst wird oder nicht, wie weit es ihm gelingt, etwa neue Gattungen zu schaffen, wie weit er bewußt oder unbewußt arbeitet, das alles kommt für die Hauptfrage, die sich nur

¹ Daß auch im monopodischen Vers eine einzelne Hebung aus Sinnesgründen besonders verstärkt und in die Höhe getrieben werden kann, soll damit natürlich nicht im mindesten geleugnet werden. Das ist dann eben ein einzelner Spezialfall, der mit der regelmäßigen Abstufung innerhalb der Dipodie nichts zu schaffen hat.

um den Gegensatz im allgemeinen dreht, nicht in Betracht. In der neueren Dichtung handhabt derselbe Dichter oft genug die eine Art der Versbildung ebenso wie die andere: in der mittelhochdeutschen Periode ist ein Beispiel wie das Gottfrieds schon eine große Seltenheit. In der Regel verfügt dort ein Dichter, wie nur über ein *genus dicendi*, so auch nur über ein *genus metri*. Und das ist der Punkt, wo die Fragen, die uns bisher beschäftigt haben, auch für die Kritik, die höhere wie die niedere, von Bedeutung werden.

Um die Richtigkeit dieser Anschauung zu erhärten, möchte ich hier ein bestimmtes einzelnes Beispiel in Kürze erörtern, bei dem die Dinge freilich vielleicht schärfer ausgeprägt sind als irgendwo sonst in der mittelhochdeutschen Literatur: ich meine Wernhers Marienlieder, bei denen Verfasser und Bearbeiter auf so entgegengesetzten metrischen Standpunkten stehen, daß die Frage nach Echtheit oder Unechtheit sich oft glattweg durch einen einfachen Blick auf den Versbau entscheiden läßt.

Wernhers *Driu liet von der maget* sind bekanntlich zu einem großen [18] Teile nur in den überarbeiteten Fassungen der beiden Handschriften in Wien und Berlin erhalten. Als zugegeben darf man wohl betrachten, daß der Berliner Text (D)¹ stärker ändert als der Wiener (A), und daß die Überarbeitung in der Hauptsache von entgegengesetzten Tendenzen beherrscht wird: abgesehen von Änderungen einzelner Verse (die hauptsächlich dem Zwecke dienen, ungenaue Reime zu entfernen) hat A eine Neigung zu kürzen, während der alte Text in D starke Zusätze erfahren hat.

Stehen nun neben A und D noch andere Zeugnisse zur Verfügung, so wird sich meist ohne Schwierigkeit entscheiden lassen, auf welcher Seite das Rechte liegt, und speziell auch, ob ein Minus in A auf Kürzung des Ori-

¹ Ich bediene mich im Folgenden selbstverständlich der altergebrachten Siglen für die einzelnen Handschriften und Bruchstücke.

ginals durch den Bearbeiter dieses Textes oder auf eine Erweiterung deselben in D zurückzuführen ist, und dementsprechend *mutatis mutandis* bei den Plusstücken von D. Wie aber soll man entscheiden, wo solche ergänzende Zeugnisse fehlen?

Nun ist zwar sicher die Neigung zu Erweiterungen bei dem Bearbeiter des Textes D stärker als die Neigung zu Kürzungen bei dem Bearbeiter von A. Im Zweifelsfall wird sich also der Verdacht der Unursprünglichkeit eher gegen D als gegen A richten. Aber im einzelnen muß doch die Entscheidung oft zweifelhaft bleiben, sofern sie sich nur auf diesen allgemeinen Satz stützen kann und ihr nicht besondere sachliche oder formelle Einzelkriterien zu Hilfe kommen. Solche Kriterien sind aber auch für den Fall besonders erwünscht, daß weder A noch D den ursprünglichen Text bewahrt haben: gerade dieser Fall ist, wie die Vergleichung der Bruchstücke zeigt, gar nicht selten. Das ist auch ganz natürlich, denn bei dem gleichmäßigen Bestreben beider Bearbeiter, die Reime des Originals zu glätten, mußten sie ja geradezu oft an derselben Stelle des Originals Änderungen vornehmen, auch solche, die sich nicht unter Auslassung und Einschub rubrizieren lassen.

Hier treten nun metrische Kriterien ergänzend ein. Um das volle Gewicht dieser Kriterien ganz klar hervortreten zu lassen, müßte freilich von Rechts wegen eine umfassende Untersuchung des gesamten Materials [19] vorgelegt werden. Indessen springt das, worauf es ankommt, sofort so sehr in die Augen, daß ich vielleicht hoffen darf, auch durch einige kürzere Andeutungen meinen Hauptzweck annähernd zu erreichen, d. h. die große Kluft aufzudecken, die in rhythmisch-melodischer Beziehung zwischen dem Original und speziell dem Bearbeiter des Berliner Textes D liegt.¹

¹ Es ist wohl selbstverständlich, daß die aus der Untersuchung einer kleinen Textprobe gewonnenen Charakteristika nicht ohne weiteres glatt für die ganze, erst noch genauer zu untersuchende

Um für die Vergleichung der verschiedenen Standpunkte eine sichere Grundlage zu bekommen, wird es nötig sein, ein Stück des ursprünglichen Textes, soweit tunlich, zu rekonstruieren und die Abweichungen der beiden Überarbeitungen daneben zu stellen. Ich wähle zu diesem Zwecke das Stück A 1189 ff. = D 163, 40 ff., weil hier zur Kontrolle nicht nur das alte Docensche Fragment B, sondern zum Teil auch ein Stück von C zu Gebote steht, der alte Text sich also mit relativ großer Sicherheit ermitteln läßt. Verse, die in A wesentlich umgearbeitet sind, bezeichne ich durch vorgesetzte Sterne, solche, die in A fehlen, mit den Buchstaben *a, b, c* usw. hinter der Verszahl von A. Wo D vom Original stärker abweicht, ist seine Lesung in der rechten Kolumne speziell angegeben. Kleine, bloß sprachliche Abweichungen von den Hss., wie die Setzung oder Streichung unbetonter *e* u. ä., sind in den Varianten nur ausnahmsweise verzeichnet.

A B (C) D.

	... ir gewonheite ¹	163,40
1190	sage ² ich iu gereite. ³	
	alle morgen vil ⁴ fruο	41
	sō gedâhte si ⁵ dâzuo	
	* daz si ir gebetes huote,	42
	* diu reine und diu ⁶ guote ⁷	
1195	mit michelem ⁸ flîze	164,1
	unz zuο dem imbîze. ⁹	
	sō die frouwen gâzen,	2
	[20]	
	wider an ir werc ¹⁰ gesâzen,	
	den half si unz an die ¹¹ nône.	164,3
1200	sō gie si ¹² ave schône	
	* für den ¹³ altâre,	4

Textmasse durchzugehen brauchen. Einzelne Ausnahmen mögen sich immerhin finden.

¹ ir(e) gewonheit *BC*, al ir g. *A*, ir site vnd ir g. *D* ² saget *B*, die sage *D* ³ gereit *BCD*, bereit *A* ⁴ vil fehlt *C* ⁵ si wol *B* ⁶ die vil *C* ⁷ in *A* lautet das Verspaar daz si ir gebetes guot | phlak in rehter huot ⁸ unt mit allem *A* ⁹ biz òf daz imbeiz *A* [20] ¹⁰ vñ wider an ir w. *D*, unt an ir w. *A*, wider zu werke *C* ¹¹ unz zu *C* ¹² si giench *B*, so gie *A* ¹³ vor dem *B*, hin fur den *D*!

- * daz¹ si ir kurs dâ lâre.²
- * dâ stuont si³ unz an die vesper,⁴ 5
daz alle die swester
1205 daz sanc⁵ ane viengen,⁶ 6
ir⁷ tagezît begiengen.
sô⁸ kom geflogen⁹ Gabriêl, 7
der gotes engel vil¹⁰ hêr,¹¹
er¹² brâht ir¹³ daz himelbrôt, 8
1210 daz er der küneginne¹⁴ bôt¹⁵
daz noz sie mit kivshem libe 9
div nie wart ze wibe
a ûz sîner hant in die ir: anders aze sie niht vil 10
b anders az si niht vil.¹⁶ als ich ivh bewisen wil
swaz man ir gap ze spîse, 11
daz îlte¹⁷ diu maget wîse
armen¹⁸ ellenden 12
in die stat senden.¹⁹
1215 al diu²⁰ samenunge al der fröen samnunge, 13
alte²¹ unde junge
die wurden dô²² wol inne²³ 14
der tougenlîchen²⁴ minne
die si mit dem engel²⁵ habete. 15
1220 sie selbê ez wol verdagete:
doch was ez unverborgen: ²⁶ 16
daz kunde²⁷ si niht besorgen.
Sâlige²⁸ swester wonten²⁹ dô 17
in Salemônis templo.
1225 die wâren dô³⁰ gehôhet: 18
[21]
sît³¹ sint si gar zestôret:
nû³² habent ez besezzen 164,19
ritter vil³³ vermezzen,

¹ da *B* ² churs da lare *B*, salter lare *D*, gebete spreche *C* ³ si] si an *B* ⁴ in *A* lauten die vorhergehenden drei Verse hin für den alter, | dâ las si ir salter | vil stæte unz an die vesper. ⁵ daz gesanch *AD*, den sanc *C* ⁶ angevingen *C* ⁷ v̄ ir *D* ⁸ do *A* ⁹ geflogen fehlt *B* ¹⁰ vil fehlt *B* ¹¹ snel *A* ¹² der *A* ¹³ õh ir *D*, ouh ur *C* ¹⁴ chunigennen *B*, ivnchfröen *D* ¹⁵ enbot *B* ¹⁶ Vers 1210^{ab} fehlen *A* ¹⁷ gehilt *C* ¹⁸ den armen *D* ¹⁹ ze senden *ABC* ²⁰ alliu diu *AB* ²¹ alten *B*, alt *C*, bediu alte *D* ²² do fehlt *A* ²³ innen *C* ²⁴ tugentlichen *C* ²⁵ den engeln *B*, dem egelen *C* ²⁶ niht verborgen *A* ²⁷ enmahte *D*, enmocht *C* ²⁸ Sæligen *D*, Heilige *C* ²⁹ waren *A* ³⁰ da *B*, fehlt *A* [21] ³¹ sider *C*, nu *D* ³² sit *D* ³³ gar *A*.

	die werent ez ¹ mit kreften ²	20
1230	vor ³ der heidenscheffe ⁴	
	Dô diu keiserinne, diu erwelte gimme, <i>a</i> zuoversiht der werlte, <i>b</i> diu ir ⁵ den sal erwelte ⁶ * dâ ⁷ si wolde ⁸ erschînen ⁸ bî den ⁹ heiligen ¹⁰ wîben,	
1235	dô lobte sî unsern herren daz er si sô ¹¹ verre ¹² ûz den andern erhuop ¹³	mit den was div maget reine 21
	* daz ¹⁴ si senftlîchen truoc ¹⁵	also daz si stæte scheine 21
	* al[le] die arbeite	zaller slahte arbeit 22
1240	* die sie ze gwonheite ¹⁶	die sie ze gwonheit 22
	* heten gesprochen under in. ¹⁷	23
	nieman mohte ir den sin errecken ¹⁸ noch ergrun- den. ¹⁹	24
	si îlte sî alle schunden ²⁰	si mante sie zallen stunden
1245	* ze gotes dieniste, * ze der êwigen gniste. ²¹	werben nach gotis hulde. 25
	<i>a</i> si was âne ²² allez wandel, <i>b</i> kiuscher denne ²² ein ander. ²²	si was an alle schulde
	ir nehein ²³ was sô wîse. si az ²⁴ die gotes spîse	gut wolgemût milt v̄ wise. 26 sie lebet der heren spise
	die ir der engel brâhte.	
1250	neheines ²⁵ übeles ²⁶ si gedâhte.	27

[22]

¹ die ez werent *D* ² crefte *BA* ³ uon *B* ⁴ heidenscheften *A*
⁵ ir fehlt *B* ⁶ *V. 1233ab* fehlen *A* ⁷ daz *C* ⁸ wold er . . . *B*, wolde
beliben *A* ⁹ bi den] *Lücke in B* ¹⁰ reinen *A* ¹¹ . . . so *B*, daz er sie
also *C* ¹² verren *ABC* ¹³ erhube *B* ¹⁴ da *B* ¹⁵ senftlichen . . . *B*,
senftlichen trug *C* ¹⁶ arbeit: gewonheit *BC*; *vgl. aber Reime wie*
246. 261. 318. 363 usw. A; zu gwonheite *vgl. die Anm. zu gnuoge*
1254 ¹⁷ *in A* lauten diese fünf Verse ûz den andern erhûb | daz
si âne trûb | mit grôzer arbeit | gedultechlîchen leit | gepresten under
in ¹⁸ erriehen *A* ¹⁹ für *V. 1241–43* heißt es *in C* hatten ge-
sprochen | und nimant en mochte | den iren sin erkunden noch
ergrunden ²⁰ si ilte zu allen stunden *C* ²¹ dienste: geniste *B*,
dinst: genist *C*; *in A* lauten die Verse ze gotes dienst unt sînem
lobe. | dem lac si stætichlîchen obe ²² die andern *C*; *V. 1247ab*
fehlen A ²³ dehein *A*, neheine *B*, keine *C* ²⁴ aze *B* ²⁵ deheines
A, neheines *B*, keines *C* ²⁶ arges *D*

<p><i>a</i> an der guote was si stâte <i>b</i> in geistlicher wâte,¹ vasten unde wachen² daz enmohte si³ niht ge- machen bleich⁴ oder⁵ truobe. des wundrote⁶ gnuoge.⁷</p>	<p>kivsche diemût vnde stete 164,28 die tri tvgende si hete</p>	<p>(s. unten)</p>
<p><i>a</i> daz beste hête si erkorn. <i>b</i> ouch huop si⁸ deheinen zorn.</p>	<p>mit den andern vzerchorn. 29 nit hochfart v̄ wiplich zorn</p>	
<p><i>c</i> die zuht si umbe gurte. 32 <i>d</i> der hôsen antwurte <i>e</i> newolde si niht geruochen. <i>f</i> schelten unde fluochen <i>g</i> daz was ir seltsâne. <i>h</i> der sunden was si âne.⁹</p>	<p>vant an ir neheine stat, 30 wand nie frœe so hohe getrat ze sælden v̄ ze eren gliche. 31 des ist hivte ir lop so riche. fluchen v̄ bose antwrte muste ir sin unerchant. 33 si was an der sunden bant. vasten oder wachen 34 daz enmahte si niht gemachen misseuar noch trube. 35 des wnderot genuge. alle ir husgnozinne 36</p>	<p>(s. oben)</p>
<p>1255 ir hûsgenôzinne die starcte si in der¹⁰ minne <i>a</i> ze bezzerem teile, <i>b</i> ze sælden und ze heile,¹¹ daz sie die¹² ubermuote ersluogen mit der¹³ guote und allez unreht vermiten. 38</p>	<p>ze also luterlichen siten cherte sie div suzze. 39 nu bittet sie daz sie uns mûzze</p>	
<p>1260 * alsô lûterliche site¹³ lêrte sie diu suoze. nu bitet¹⁴ daz wir si muozen * sô inneclîche¹⁵ an ruofen, daz si in der uns geschuofe</p>	<p>ze also luterlichen siten cherte sie div suzze. 39 nu bittet sie daz sie uns mûzze</p>	

[22] ¹ V. 1250^{ab} fehlen A ² vasten noch wachen A, v. oder w. D, wachen vnd vasten BC ³ des mocht su C, daz chunde si A ⁴ misseuar D ⁵ noch AC ⁶ wundrot A, wnderot D, wundert BC ⁷ genuoge alle; gnuoge ist aber für das 12. Jahrh. noch die Normalform; vgl. auch zu 1240 ⁸ ja derhub C, das damit abbricht ⁹ V. 1254^{a-h} fehlen A ¹⁰ an der B, in gotes A ¹¹ V. 1256 ab fehlen AD ¹² ir A ¹³ mit so reinem siten A ¹⁴ bit A ¹⁵ innechlichen B; in A lautet die Zeile alsus an gerüefen

[23]

1265	in ¹ unser teil gewinne,	widercheren von den 164,40 sünden	
	daz er ² uns enzundē in ³ siner minne	v̄ an ir minne erzunden.	
	Hêt ⁴ ich ein zunge		
	diu als daz isen ⁵ klunge		
a	gesmidet ūzer stâle,	Nie wart so wol sprechender man	41
b	diu mir die rede gâbe, ⁶	der ie uon buchen sin gewan	
	jane mohtē ich ⁷ kristen- licher schar	daz ez tohte im einen	42
1270	nimmer gesagen gar	ze sprechen von der reinen	
	wie sich diu maget zierte	uollekliche nah ir werdicheit, 165,1	
	gên ⁸ dem himelischen wirte,	an die got sinen fliz leitē,	
	der si gemaheln ⁹ solde	als er si gemæheln wolte	2
	und samt ir bûwen ¹⁰ wolde	vnd bi ir bûen scholte.	
1275	durch sîn ¹¹ barmunge.	eines sites sie do begundē	3
	eines sites si begunde	den weder wip noch man chunde	
	den weder wip noch man	noh uor ir geburte ie uernam.	4
	vor ir geburt nie vernam. ¹²	swænnēz also cham	
	swer daz kint ¹³ gruozte	daz sie ieman grûzte	5
1280	daz ¹⁴ si daz gelten muoste,	v̄ si daz gelten müste,	
	* sô sagete si genâde	so gnadet sie got zehant	6
	* dem ir schepfâre. ¹⁵	der ir heil so hete gewant	
	si blicte hin ze himele,		
	daz ir diu werlt hie nidene		
1285	senftiu wort zuo sprach,	daz ir div werlte zusprah	7
	sô si ir bilde ane sach. ¹⁶	senftiv wort da sis ansah.	
	swenne ave si ¹⁷ daz ¹⁸ gruozsal		8
	solte bieten ublich,		
	dô bat si ¹⁹ gezogenliche	si bat herzeklichen	9
usw.			

Schon diese kurze Probe genügt, den allgemeinen metrischen Charakter des Originals hervortreten zu lassen.

[23] ¹ an A ² daz er] und A ³ mit A ⁴ Vnde hete A
⁵ sam ein wafen A ⁶ V. 1268^{ab} fehlen A ⁷ ich moht der A
⁸ gegen B ⁹ mehilen A ¹⁰ und in ir wonen A ¹¹ von siner A
¹² gewan A ¹³ daz kint] si A ¹⁴ unt A ¹⁵ V. 1281—82 lauten
in A so saget si dank sere | irem schepfere ¹⁶ swer ir bilde an
gesach A ¹⁷ swanne si A, swa si aver D ¹⁸ den AD ¹⁹ si bat
A; mit gezogenli bricht B ab

Vor allem fällt eine für dessen Zeit ungewöhnlich große Regelmäßigkeit der Form auf: die Verstechnik ist, abgesehen natürlich von den Reimen, eigentlich schon ganz die der klassischen Zeit.

Der Auftakt ist meist einsilbig, selten zweisilbig und dann leichtester Art. Zieht man zweifelhafte Fälle ab, die sich durch Elision oder An-[24]schleifung eines Pronomens beseitigen lassen (*daz si ir gebetes huote* 1193, *die si mit dem engel habete* 1219, *daz si in der uns geschuofe* 1264), so bleiben nur *wider an ir werc gesâzen* 1198, *bî den heiligen wîben* 1234, *ze der êwigen gniste* 1246, *ir nehein* (lies *kein?* s. gleich nachher) *was sô wîse* 1247, *an der guote was si stâte* 1250^a, *daz enmohte si niht gemachen* 1252, *jane moht ich kristenlîcher schar* (sprich *jan?*) 1269, *gên dem himelischen wirte* 1272; zweisilbige Wortformen mit langer Wurzelsilbe begegnen nur in *eines sites si begunde* 1276 und in *neheines ubeles si gedâhte* 1250; für letztere Form wird man ohne Bedenken die Form *keines* einsetzen dürfen (vgl. oben); auch liegt in den beiden letzten Fällen die Aussprache *eins* und *keins* sehr nahe. Wesentlich andere Resultate ergeben andere Partien des Gedichtes auch nicht.

Auch die Senkungen sind meist einsilbig, nur selten zweisilbig und auch dann wieder durchaus leicht. Zudem sind die meisten überlieferten Senkungen dieser Art ohne weiteres wieder durch Elision oder durch Anschleifung eines Pronomens an eine vokalisch auslautende Verbalform zu beseitigen, vgl. z. B. *den half si unz an die nône* 1199 (ähnlich noch 1203. 1235. 1244. 1256)¹, oder *daz kunde si niht besorgen* 1222 (so noch 1252. 1254^e). Dann bleiben in unserer Probe noch *daz îlte diu maget wîse* 1212, *dô bat si gezogenlîche* 1289 und *sâlege swester wonten dô* 1223. In V. 1239 wird man *al[le]* lesen, in V. 1263 das überlieferte *n* von *inneclîchen* streichen und also *sô inneclîche an ruofen* lesen dürfen; überdies ist *inneclîche*,

¹ Vielleicht ist auch 1263 *nu bitet daz wir-s muozen* zu lesen, statt *bitet* mit Verschleifung und *wir si*.

das nur durch B gewährt wird, textkritisch nicht einmal sicher.

Eine wesentliche, aber leicht erklärliche Ausnahme von diesen Bestimmungen bieten nur die sog. verlängerten, richtiger stärker gefüllten Schlußzeilen mancher Absätze, die Wernher aus der älteren Technik noch herübergenommen hat; unsere Probe hat nur ein Beispiel: *daz er uns enzünde in sîner minne* 1266, das durch viersilbigen Auftakt[?] gekennzeichnet ist. Andere Beispiele der Art sind z. B. *wir sulen sie ân rúofen unde flê'gen* A 44. D 147,24. G 58,13, *du bist daz tóu in Gédeonis* [25] *wólle* D 148,6. G 59,6 (= *du bist diu touwige wolle* A 76), *diu múgen iu (iu wol F) gehélfen an der sê'le* D 149,40. F 91 (= *des geruoche wenden unser sêre* A 188), *zuo íme enmac sich níemen genô'zen* D 151,14 (= *daz nieman des was sîn genôz* A 298), *ir fréude wart gemíschet mit léide* D 156,5 (= *ir freude mischte sich mit weinen* A 630), *wer schól dich dîner frúme (dînes vrumen C, dîner êren D) flê'gen* D 158,28. C 200. F 481 (= *ze gotes güete unt ze sînem segen* A 824), *daz nieman sîn wúnder kan volschrîben* A 910, *só' wir ûzem éllende (von disem enlende C) kê'ren* D 162,32. C 474 (= *sô wir von hinnen müezen kêren* A 1124) usw.

Diese geschwellten Schlußverse hat D, wie man sieht, mit dem Original noch gemein, aber in Beziehung auf den Bau der gewöhnlichen Verse weichen seine Zusätze stark ab. Das zeigt sich schon in der Behandlung der Auftakte und Senkungen, die viel häufiger über das Maß einer Silbe hinausgehen und dabei auch schwerere Formen zeigen als der alte Text. So begegnet zweisilbiger Auftakt in D: *daz gesanc ane viengen* 164,6, *al der frouwen samnunge, | bêdiu alte und junge* 164,13^{ab}, *daz enmahte si niht besorgen* 164,16, *des ist hiute ir lop sô rîche* 164,31, *alle ir hûsgnôzinne* 164,36, *widerkêren von den sunden* 164,40, *volleklîche nâch ir werdekeit* 165,1, *noch vor ír geburte ie vernam (oder noch vór ir geburte?)* 165, 4, dreisilbiger Auftakt in *und wider ân ir werc gesâzen* 164,2 (wenn nicht *und wíder an ir werc* zu betonen ist) und in *den weder wíp*

noch man kunde 165,3. Zweisilbige Senkung: *daz nôz si mit kiuschem lîbe* 164,9, *werben nâch gotes hulde* 164,25, *quot wôlgemuot milt und wîse* 164,26, *die drî tugende si hæte* 164,28, *wand nie frouwe sô hôhe getrat* 164,30, *ze sælden und z'êren glîche* 164,31, *fluochen und bæse antwurte* 164,32, *nu bittet sie daz si uns muoze* (oder *bitet* mit Verschleifung) 164,39, *nie wart sô wol sprechender man* 164,41, *sênftiu wórt dá sis áne sâh* 165,7 (165,2^a kann *ers* gelesen werden).

Auf die 121 Verse des alten Textes entfallen also 6—10 zweisilbige Auftakte, d. h. ca. 5—8,3 0/0, auf die etwa 50 Spezialverse von D aber 11 (einschl. der beiden dreisilbigen), d. h. 22 0/0; noch stärker ist der Unterschied bei den Senkungen; mehr als einsilbige Senkung treffen wir [25] im Original höchstens 5mal, d. h. in ca. 4,2 0/0 der Verse, in den Eigenversen von D aber 10mal, d. h. in ca. 20 0/0.

Der Hauptunterschied der beiden Texte liegt aber in der Rhythmik. Man sieht bald, daß das Original ganz auf dem Boden des altheimischen dipodischen Baues steht. Es können daher auch höchstens zwei gleich stark und gleich hoch betonte Wörter in einem Vers zusammenstehen (Betonungen wie *àlle mórgen* 1191, *àllez únreht* 1259, *àl diu sâmenunge* 1215; *mâget wî'se* 1212; *sâ'lege swéster* 1223, *bô'sen antwurte* 1654^d, *sênftiu wórt* 1285, oder *gótes èngel* (oder *gótes éngel?*) 1208, *gótes spî'se* 1249, oder *áne viengen* 1205, *úmbe gürte* 1254^c, *zúo sprâch* 1285, *áne sâch* 1286, *kòm geflógen* 1207 sprechen natürlich nicht gegen diese Regel, denn hier gilt ja auch in der nhd. Betonung noch dieselbe Abstufung). Die schwächeren Hebungen fallen konsequenterweise auf wesentlich schwächer betonte Wörter als die beiden stärkeren Hebungen. Neben den eben aufgeführten Belegen kommen als relativ schwer noch in Betracht die zweiten Glieder von Kompositis (*tágezî't* 1206, *hímelbrôt* 1209, *éllènden* 1213, *zúoversiht* 1232^a, *ántwürte* 1254^d, *únreht* 1259, *tóugenlî'chen* u. ä. 1218. 1238. 1250^b. 1260. 1263. 1269. 1289), ferner ein paar vereinzelte Fälle wie *ànders áz si niht vil* 1210^b, *nîemen móhte ir den sîn*

1242, *si î'ltes àlle schúnden* 1244, *si wás án àllez wánder* 1247 in Betracht, die ja aber auch alle den normalen Betonungsverhältnissen entsprechen. Sonst ruhen die schwächeren Hebungen ausschließlich auf ganz schwachtonigen Wörtern (Partikeln, Präpositionen, Pronominibus, Hilfsverben u. ä.) oder auf Ableitungs- und Endsilben.

Hiernach versteht es sich von selbst, daß die Auftakte und Senkungen erst recht nur durch schwachtonige Silben gebildet werden dürfen. In der Tat findet sich denn in unserem Stücke auch nur ein einziger etwas schwererer Auftakt: *sît sînt si gâr zestó'ret* 1226. Stammsilben zweiter Glieder von Kompositis kommen hier in der Senkung gar nicht vor (anderwärts finden sie sich gelegentlich).

Besonders charakteristisch für Wernher ist weiterhin seine große Vorliebe für klingenden Versausgang. Von den 61 Verspaaren der Probe sind nur 14 stumpf gereimt. Die 28 Verse dieser Art gehören vorwiegend (ca. 16) dem Typus B (Haupthebungen 2. 4) zu, und wiederum haben diese B-Verse nach der alten Regel noch gewöhnlich [27] (sicher 11mal) Synkope der Senkung nach der ersten Haupthebung (*àlle mórgèn vil frúo* 1191, *der gòtes éngèl vil hé'r* 1208, *ûz sî'ner hánt in die ír* 1210^a, *ànders áz sî niht vil* 1210^b; vgl. ferner 1237. 1238. 1242. 1259. 1278; mit aufgelöster Hebung *daz èr der kü'neginne bó't* 1210; vgl. auch *den wèder wí'p nòch mán* 1277, wo vermutlich *nòch [der] mán* oder dgl. im Original gestanden haben wird). B-Verse ohne diese Synkope sind *sô' gedá'hte sî dázuo* (lies *gedá'htès?* vgl. oben S. 24) 1192, *hèten gespróchen ûnder in* 1241, *àlsô lû'terlî'che síte* 1260, *jane mòht ich krístenlî'cher schár* 1269, *sòl'te bíeten ü'berál* 1288. Dazu kommen einige Beispiele des Typus E (Haupthebungen 1. 4): *daz béste hète sî erkórn, ouch húop sî dehèinen zórn* 1254^{ab}; ferner von A (Haupthebungen 1. 3) mit Nebenton an letzter Stelle: *er brâ'ht ír daz hímelbrô't* 1209, *in Sálemònis témplò* 1224, *àllè die árbèit, | díe si zè gewónhèit* 1239 f. (doch s. die Anmerkung zur Stelle), *nímmèr geságen gâr* 1270, *swenn*

áve sî daz grúozsàl 1287, und desgleichen von C (Haupthebungen 2. 3): *sènftiu wórt zúospràch*, | *sô sî ir bíldē áne sàch* 1285 f. (etwas zweifelhaft ist die Betonung von *dô kòm geflógen Gábriē'l* 1207, und *sâ'lege swéster wónten dô'* 1223, die mit der Betonung *Gábriē'l* und *wónten dô'* zu B gehören würden).

Fernerhin macht sich eine deutliche Neigung bemerkbar, die stärkste oder höchste Tonsilbe (bzw. Hebung) vom Anfange des Verses fortzudrängen. Dieser Neigung leisten ohne weiteres alle B- und C-Verse Genüge, da sie mit einer schwächeren Hebung beginnen (Haupthebungen 2. 4 und 2. 3). Bei den A-Versen (Haupthebungen 1. 3) überwiegt gern die zweite, vgl. Verse wie *mit míchèlem flí''zze* 1195, *den hálf sî unz àn die nô''ne* 1199, *sô gíe si àve schô''ne* 1200, *dâ stúont sî unz àn die ve''sper* 1203, *daz állē die swe''ster* 1204, *swaz mán ir gáp ze spí''se* 1211 usw. Ein deutliches Überwiegen der ersten Hebung über die dritte ist ganz selten.

Nimmt man hierzu noch den Satz, daß Wernher (wie sich das bei einem so reinen Dipodiker fast von selbst versteht) die natürliche Satzbetonung nicht leicht verletzt, so hat man die wesentlichen Bedingungen für das Verständnis seiner Rhythmen beisammen. Sein Rhythmus ist glatt, aber einförmig, und zwar so einförmig, daß sich seine typischen [28] Unterarten bei lautem Lesen selbst nur von wenigen Zeilen sofort dem Ohre einprägen.

Ein ganz anderes Bild gewähren die dem Bearbeiter von D eigenen Verse. Dieser ist ausgesprochener Monopodiker, und die Folge davon ist, daß von den ca. 50 Versen, die ihm in unserer Probe zugehören, etwa die Hälfte so beschaffen ist, daß sie nicht in dem Original gestanden haben könnte, obwohl die Verse an sich für ihre Zeit gar keinen Anstoß gewähren können.

Der prinzipielle Gegensatz zwischen stärkeren und schwächeren Hebungen ist aufgehoben. Ein Vers wie 164,9^a kann weder *daz nô'z si mit kiuschem lí'be* (Typus C) betont werden, noch *daz nô'z si mit kiuschem*

lî'be (Typus A), denn beide Betonungen geben einen unnatürlichen Sinn, sondern nur mit wesentlich gleichschwebenden Hebungen *daz nô'z si mit kîuschem lî'be*. Ähnliche Verse sind z. B. noch *wérben nâch gótes húlde* 164,25, *guot, wólgemuot, mílt und wî'se* 164,26, *kîusche, díemuot und stæ'te* 164,28 (s. unten), *die drî' túgende si hæ'te* 164,28, *nî't, hó'chfart und wî'plich zórn* 164,29 (s. unten), *wànd nie fróuwe sô hó'he getrát* 164,30, *ze sæ'lden und z'é'ren glí'che* 164,31^a, *des ist híute ir lóp sô rí'che* 164,31^b, *flúochen und bæ'se antwúrte* 164,32, *den weder wî'p noch mán kúnde* 165,3, *sô gnâ'detè si gót zehánt* 165,6. Auch Verse wie *mít den wàs diu máget rèin | álsô dàz si stæ'te schèin* 164,21 oder *sí was â'ne der sún'den bànt* 164,33 u. ä. sind bei dipodischer Betonung absurd. In einem Verse wie *al der fróuwen sámmunge* 164,13, bei der die erste Hebung durch den längeren Auftakt in die Höhe getrieben wird, fehlt die dipodische Gliederung, u. a. m.

Man sieht übrigens sofort, daß diese podische Bindung der Füße mit größerer Fülle des Inhalts Hand in Hand geht, insofern bei dieser drei oder selbst vier gleichgewichtige Wörter in eine Verszeile zusammengedrückt werden können, während ein dipodisch abgestufter Vers nur zwei solche Wörter gestattet (vgl. Beitr. 13, 124).

Da ferner im podischen Vers die Hebung nur ihre zugeordnete Senkung mit zu tragen hat und der Unterschied der Betonung zwischen Hebung und Senkung geringer ist, so können hier, wie wir bereits oben S. 14 an Gottfrieds Beispiel sahen, die Senkungen stärker beschwert [29] werden. Hierher fallen aus unserer Probe Verse wie *guot, wólgemuot, mílt und wî'se* 164,26, *kîusche, díemuot und stæ'te* 164,28 (doch siehe unten im übernächsten Absatz), *nî't, hó'chfart und wî'plich zórn* 164,29, auch wohl *an díe g o t sî'nen flí'z léit* 165,1 (denn so, nicht *an die gót*, ist doch wohl die natürliche Betonung).¹

¹ Übrigens gehört auch die größere Häufigkeit zwei- und mehrsilbiger Senkungen in D hierher, mindestens zum Teil.

Als sicheres Beispiel für stark beschwerten Auftakt kann wieder der Vers *guot, wólgemuot, mílt und wí'se* 164,26 angeführt werden; über fragliche weitere Beispiele s. den folgenden Absatz.

Wegen des geringeren Abstandes von Hebung und Senkung kann ferner im podischen Verse leichter eine Versetzung des Tones oder schwebende Betonung eintreten. Ein ganz sicheres Beispiel für erstere ist *flúochen und bæ'se antwúrte* 164,32, und — da man schwerlich vier-silbige Senkung wird annehmen wollen — auch *volleclí'che nâch ir werdekeit* 165,1. Diese Verse lassen es daher als durchaus möglich erscheinen, daß auch 164,28 mit schwebender Betonung *kíusché, diemúot und stæ'te* und 164,29 *nî't, hôchfárt und wí'plich zorn* zu betonen ist. Auch solche Betonungen sind dem Original natürlich fremd.

Von jenem Hindrängen des Haupttones nach dem Versende zu, das wir oben S. 28 als Charakteristikum von Wernhers Versbau kennen lernten, ist denn in den Eigenversen von D auch nichts zu finden.

Ferner ist zu beachten, daß in unserer Probe 6 neue stumpfe Reimpaare zu dem alten Bestand (oben S. 27 f.) hinzugekommen sind: 164,21. 30. 33. 41. 165,1. 6. Diese lassen zugleich, im Verein mit einigen Umbildungen alter stumpfer Zeilen, eine weitere rhythmische Neigung des Bearbeiters erkennen, nämlich die, den Versausgang auf $\underline{\cdot} \times \underline{\cdot}$ oder $\underline{\cdot} \times \underline{\cdot}$ zu bilden: *als ich iuch bewí'sen wíl* 164,10 (= *ànders áz sî niht víl* 1210^b), *alsô daz si stæ'te schèin* 164,21, *mit den andern ú'zerkòrn* 164,29, *want nie frouwe sô hô'he getrát* 164,30, *muoste ir sîn únerkânt, si was âne der sünden bánt* 164,33, *der ie von buochen sîn gewàn* 164,41, *volleclí'che nâch ir wérdekèit* 165,1, *dô gnâdete sî gót zehánt* 165,6. Diese Neigung ist dem Dipodiker Wernher durchaus fremd, und zwar aus naheliegenden Gründen. Ein stumpfer Schluß kann sich bei dem dipodisch abgestuften altdeutschen Reimvers zunächst nur [30] in drei Fällen finden: 1. in Versen des Typus A mit Nebenton am Schluß, also mit dem Ausgang $\underline{\cdot} \underline{\cdot}$ (oder

aufgelöst $\text{u} \times \text{u}$) für $\text{u} \times$; Belege hierfür aus Wernher s. oben S. 27 f. (man beachte die Auflösungen *hímelbrô't* 1209, *geságen gâr* 1270, *áne sâch* 1286); — 2. in Versen des Typus B (\times) $\text{u} \times \text{u} \times \text{u} \times \text{u}$, und endlich — 3. in Versen des Typus E (\times) $\text{u} \times \text{u} \times \text{u} \times \text{u}$. Den beiden letzteren gemeinsam ist der aufsteigende Schluß $\text{u} \times \text{u}$, der denn natürlich auch bei Wernher belegt ist (s. a. a. O.). Für den im Text D beliebten absteigenden Schluß finden sich aber höchstens zwei Belege: *Gábriê'l* 1207 (wenn so zu betonen ist, vgl. oben S. 28: der Fremdname bringt eben den Dichter in eine Notlage) und *sâ'lege swéster wónten dô'* 1223, wenn dieser Vers so, d. h. nach dem Typus C und nicht vielmehr als *sâ'lege swéster wònten dô'* nach B zu betonen ist (s. ebenda). Wernher steht also hier auf einem sehr altertümlichen Standpunkt, da er die Umbildung von $\text{u} \text{u}$ zu $\text{u} \times \text{u}$ (vgl. meine Altgerm. Metrik § 116) im allgemeinen nicht kennt.

Ich denke, diese Gegensätze sind so scharf und deutlich ausgeprägt, daß man getrost erwarten darf, der Bearbeiter von D werde sich verraten, sobald er nur ein paar Verse eigener Mache in das Gedicht hineinbringt. Mit dem Vorgebrachten ist ja auch nur das Größte und Augenfälligste erledigt: es finden sich noch eine Menge feinerer Unterschiede (namentlich in der Intervallführung), die man bald herausfinden lernt, wenn man sich nur einigermaßen an die scharf ausgeprägten Rhythmen und Melodien Wernhers gewöhnt hat.¹

Viel schwieriger ist es für den Bearbeiter des Wiener Textes A, einen bestimmten Charakter nachzuweisen, denn seine Tätigkeit ist größtenteils negativ. Er ist ein bequemer Mann: wenn er ein Verspaar mit unreinem Reim ohne allzugroßen Schaden für den Sinn auslassen kann, so tut er das einfach, ohne daß er daran denkt,

¹ Sehr schön prägt sich der Gegensatz zwischen Wernher und D z. B. in dem bei Bruinier S. 35 ff. in Paralleldruck von D und A gegebenen Abschnitt aus.

neue Verse zu machen (vgl. in unserer Textprobe die Lücken von A nach 1210. 1232. 1246. 1268); ja auch ohne den Anstoß unreiner Reime läßt er bekanntlich oft Verse aus (Näheres bei Bruinier S. 42 ff.).

[31] Aber wo er sich dazu versteht, eigene Verse vorzubringen, da verrät er sich sehr oft durch eine Eigenheit, die ihn sofort als einen Angehörigen des bairisch-österreichischen Sprachgebiets erkennen läßt, nämlich durch die Einflickung dreihebiger Verse mit stumpfem Ausgang. Beispiele gewährt auch unsere Probe in den Versen *daz si ir gebétes gúot | phlák in réhter húot* 1193 f., *dáz si á'ne trúob | mit grô'zer árbéit | gedúltechlí'chen léit | geprésten únder ín* 1238 ff. und *mít sô réinen síten* 1260. Zum Vergleiche setze ich noch eine Anzahl eklatanter Fälle aus dem vorhergehenden Teile des Gedichtes her:

60 und áller túgende smác	=	aller túgende wâ'z únde smác <i>D</i> 147,32. <i>G</i> 59
65 fur áller wérldé nô't und dir den grúoz enbô't in dítze já'mertál	=	àller ménnisken nô't und dir die mándunge erbô't in diz klégelí'che tal <i>D</i> 148,1. <i>G</i> 59
95 diu milch wárt ze óle, dô ér uns schréib sô wóle	=	diu milch verwandelt sich in [daz] óle, dô èr uns schréib àlsô wóle <i>D</i> 148,17
134 nû' woldé ich ir rá't	=	nu wòlt ouch ich dèn ir rá't <i>D</i> 148,39. <i>F</i> 5
189 in dem gótes námen 231 in díse wérlt gebórn	=	(fehlt)
237 sîn gü'ete wás sô grô'z daz ér sîn wól genô'z	=	ein màn gebórn in díse wérlt <i>F</i> 132 (ein man in dise werlt geborn <i>D</i> 150,17)
237 sîn gü'ete wás sô grô'z daz ér sîn wól genô'z	=	sîn éinválte wás sô grô'z daz èr sîn sí't vil wòl (sîn von rehte <i>D</i>) genô'z <i>D</i> 150,20. <i>F</i> 138
372 dáz er dár trúoc	=	daz im sîn hí'wisch dár trúoc <i>D</i> 152,18. <i>F</i> 150
483 wie frœ'lich si flúgen, dá' si ir júngen zúgen	=	wie frô'lí'chèn si flúgen, dá' si (durch daz si <i>CF</i>) ir júngí'de (junge <i>C</i>) zúgen <i>D</i> 154,4. <i>F</i> 275. <i>C</i> 100

- 507 allez dáz ie wárt = allez dáz der ie (ie und ie *D*)
wárt *D* 154,18. *F* 301. *C* 126
- 546 als ich dir ságende bín = als ich dir kúndende (kundigen
C) bín *D* 154,38. *F* 340.
C 165
- 771 als éz ze réhte sól = ze dí'ner sæ'lekèite wól
dí'nen sæ'lden wól wand únsér réde dâmite schól
D 157,38
- 805 wan dáz si lóbtén gót = wan dáz si lóbeten àlle (alle
fehlt D) gót *D* 158,15. *F* 456
- 809 [dô rietèn dem mán = die rieten dem héiligen mán,
àlle sí'ne úndertâ'n] dáz er würde gehórsâm
daz ér des éngels rá't dem éngel und sí'nen wórtén.
vólgetę án der stát si sprá'chèn si vórhten *F* 462
(*D* 158,17 *abweichend*) [32]
- 817 dáz du héim sólt várñ = dáz du héim múozest vâren
und sólt dín wíp bewárn dù ne wéllest éz bewâren,
du múost éz engélten
sí't ez alsô wírt daz A'nnâ sô sélten
dáz si dí'r gebírt nâch dí'r unwéinúnde wírt.
du wéist wol dáz si dí'r gebírt
èine tóhter gúote *F* 472 (*ähn-
lich C* 191 ff.; *D* 158,23 ff.
stärker abweichend).

Übrigens lehren bereits diese Beispiele, daß auch dem Bearbeiter von A der Sinn für den dipodischen Bau des Verses abging. Das bestätigt sich denn auch fast überall da, wo er der Hebungszahl nach korrekte eigene Verse bildet. Auch hier mag wieder eine kleine Auslese von Beispielen aus dem Eingange des Gedichtes genügen, wo neben D auch F und zum Teil C herangezogen werden kann. Einer besonderen Erläuterung bedürfen diese Beispiele wohl nicht mehr.

- 142 phaffen, leien, frouwen = pháffen únde (die laigen und
die *D*) fróuwen *F* 13. *D*
148,43
- 143 wie daz kint die muoter kôs = daz ìm die múotèr erkô's
F 16. *D* 149,2
- 152 herre, fleisch unde brôt = hírtę und lèbendigez brô't
F 25. *D* 149,6
- 162 sande Marien,
diu wolde uns wol frîen (*fehlen FD*)

- von den schemelîchen jochen
 167 [den haz ich hie verdinge]
 unt nît unz ich für bringe = den nît wil ich verdingen,
 ûnze ich fûre bringe *F* 46.
D 149,18
- 222 als ez von schulden tuon
 mohte = als ez vil wôle mâhte *F* 123.
D 150,12
- 391 dich zę einem solchen gesellen
 = súsgetâ`ne gesellen *F* 169. *D*
 152,29
- 401 dâvon sîn ganc, sîn kêre
 wart in daz hûs nie mêre = erne wòlte ouch nie mêre
 wider in sîn hûs kêren *F*
 179. *D* 152,34. *C* 4
- 415 an nihte versûmen sich
 mit klage unt vil kumberlich = an nihte sich versûmen,
 klâgen ûnde kûmen (*CF* chu-
 meren)
 wold er sîn in der einœde in der éinô`de *F* 193. *C* 18
 (*D* 153,1 *abweichend*)
- 422 sie wære gewesen lieber tô't
 = dô wâ`re ir liebèr der tô't
F 206. *D* 153,8. *C* 30
- 426 daz klagte si herzeclîchen
 = des wàs ir klâge míchel *F*
 210. *D* 153,10. *C* 34
- 447 mînen man sô guoten
 = mînen kârten âlsô gúoten *F*
 235 (*fehlt D*; herre also
 gute *C* 60)
- 562 ir wart nie niht gelîches mâr
 = ir newârt nie niemèn gelí`ch (?)
F 356 (*fehlt D*; ir wart nie
 kein vrouwe glîch *C* 181) [33]
- 568 si mohte sîn niht mâr gesehen
 = si nemâhte in mêre niht ge-
 sêhen *F* 262 (*D* 155,1 *ab-*
weichend).

Beide Neigungen des Dichters (die dipodischen Verse zu verderben und dreimal gehobene stumpfe Verse zu bilden), zeigen in glücklicher Vereinigung die Verse

- 600 wunne unt liebe beide
 hêt ir der éngel gében
 und éinen stæ`ten ségen.
 ire wí`p rief si áne:
 diu kó`men ál zesáme.
 dô rief si der magede:
 der was niht líhte ze sagene.
 = wunne ûnde wéide
 ûnt vil stâ`tigen ségen
 hêt ir der éngel gegében.
 ir wí`be rúofte si éiner: (einer
 rôfte sie *Hs.*)
 diu kóm ir ál ze séine.
 dô rúofte si der magede:
 diu wàs vil úngeságede *F* 399.

Zum Schlusse sei mir noch eine Bemerkung allgemeiner Natur gestattet. Die Erfahrungen, die wir hier an Wernher und seinen Bearbeitern gemacht haben, zeigen, wie vorsichtig man bei Werken des zwölften Jahrhunderts in der Beurteilung größerer oder geringerer Formstrenge sein muß. Gewiß nimmt die Glätte des Verses in dieser Zeit im allgemeinen zu. Hier aber haben wir ein deutliches Beispiel dafür, wie ein jüngerer Dichter (ich meine den Bearbeiter von D: denn den von A kann man kaum einen Dichter nennen) ein formstrengeres älteres Original mit viel lockerer gefügten Versen durchsetzt.

2. Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses.¹

Wenn ich mir gestattet habe, mir Ihre Aufmerksamkeit für einige Bemerkungen zur neuhochdeutschen Metrik zu erbitten, so ist das nicht in dem Sinne geschehen, als ob ich Ihnen abgeschlossene Resultate eingehender Untersuchungen vorlegen könnte oder wollte. Meine Absicht ist es vielmehr nur gewesen, einige Gesichtspunkte zur Diskussion zu stellen, die sich mir bei meinen metrischen Arbeiten als wesentlich ergeben hatten, [371] die aber, soweit ich sehe, noch nicht überall in vollem Umfang anerkannt oder bei der Detailforschung praktisch verwertet worden waren, so vieles auch im einzelnen bereits ausgesprochen sein mag. Um es kurz zu sagen, ich möchte für eine Erweiterung des herkömmlichen Begriffs der Metrik plädieren, und zwar zunächst in ihrer Anwendung auf die modernen Literaturen, die allein eine solche Erweiterung auf Grund direkter Beobachtung gestatten. Erst wenn hier das Feld geebnet ist, wird man auch rückschließend auf ältere Perioden zurückgreifen können.

Zu diesem Zwecke bitte ich mir zunächst einige allgemeine Vorerörterungen gestatten zu wollen.

Ein jedes Kunstwerk, auch das poetische, wirkt zunächst in seiner Totalität als eine in sich geschlossene Einheit. Der Eindruck, den es hervorbringt, kann sehr mächtig sein, auch ohne daß der Genießende sich aller

[¹ Abgedruckt aus den Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig, Verlag von B. G. Teubner, 1894, S. 370ff.]

der einzelnen Faktoren getrennt bewußt wird, aus denen sich dieser Eindruck zusammensetzt. Aber ein volles Verständnis der Wirkung werden wir doch erst erreichen, wenn es uns gelingt, jene Gesamtwirkung zu zergliedern und dadurch auch zu lernen, jeden Einzelfaktor seinem Werte nach abzuschätzen und seine künstlerische Verschlingung mit den übrigen Faktoren zu verfolgen, mag es sich dabei um eine Wirkung in gleichem Sinne oder um Spiel und Widerspiel handeln.

Dem Metriker speziell fällt also die Aufgabe zu, den Anteil festzustellen und zu zergliedern, den die lautliche Kunstform der Poesie im Gegensatz zur Lautform der ungebundenen Rede an der eigentümlichen Wirkung des einzelnen Dichtwerks wie der Dichtung überhaupt hat. Damit ist denn zugleich gesagt, daß die altherkömmliche Auffassung der Metrik als der Lehre von den Zeitmaßen der gebundenen Rede viel zu eng und einseitig ist, und auch die Herbeiziehung der Betonungsschemata, wie sie in der deutschen Metrik auch jetzt noch geübt wird, reicht nicht aus, die Aufgaben der wissenschaftlichen Metrik vollständig zu lösen. Die Lehre von den Zeitmaßen wie von der Betonung der gebundenen Rede ist nur je ein Kapitel aus der Lehre von der spezifischen Lautform der gebundenen Rede überhaupt. Die wissenschaftliche Metrik hat vielmehr alles in ihren Bereich zu ziehen, was dazu beiträgt, der Lautform der gebundenen Rede ihren Kunstcharakter zu verleihen, und jedes dieser Elemente muß sie auf seinen Wirkungswert hin prüfen. Es ist nicht anders als bei dem Kunstwerk selbst. Fällt bei diesem auch nur eines der den Kunstcharakter bedingenden Momente aus, so verliert das Kunstwerk den Charakter der Vollendung, durch den es andernfalls auf uns wirkte, und entgeht ein solches Moment dem zergliedernden Theoretiker, so verliert er damit ein Mittel zum Verständnis eben jener Kunstwirkung, von der er Rechenschaft ablegen soll. Was bleibt von dem wohl lautendsten Verse, von der formvollendetsten Dichtung an Wirkung übrig,

wenn wir etwa, Form und Inhalt voneinander trennend, bloß das sog. metrische Schema herauspräparieren? Gewiß nicht mehr, als wenn man aus einem in blühender Schönheit strahlenden lebendigen Organismus das tote Knochengerüst herausschälen wollte.

Als oberstes Gesetz für den Metriker dürfen wir es danach wohl bezeichnen, daß er bei seiner Analyse der Form doch nie den Inhalt außer acht lasse, daß er nie mit bloßen Schemen operiere, sondern mit lebendigen Teilen des Kunstwerks selbst, dem diese Schemen zukommen. Mit andern Worten, es ist unzulässig, daß der Metriker die einzelnen Teile eines Dichtwerks, die sich etwa ohne Zerstörung seines Charakters ausscheiden lassen (also Verse, Strophenteile, ganze Strophen usw.), gewissermaßen aufbaue [372] aus den erst durch weitergehende Analyse zu gewinnenden abstrakten Einzelstücken, als da sind Silben, Versfüße und dergleichen. Sonst wird es auch von ihm heißen, daß er zwar die Fäden in der Hand habe, aber leider ihm das geistige Band fehle. Vielmehr wird der Metriker zu zeigen haben, wie das in sich geschlossene Kunstwerk weiterhin gegliedert ist, und wie gerade in der kunstvollen Gliederung und der kunstvollen Bindung der Glieder ein wesentliches Moment der Wirkung besteht.

Hierbei tritt nun eine eigentümliche Schwierigkeit gerade dem Metriker hemmend in den Weg. Das Werk des Malers oder Bildhauers wirkt direkt in der Gestalt, die ihm sein Urheber gegeben hat: es ist sozusagen authentisch überliefert und kann von jedem Beschauer in dieser seiner authentischen Gestalt genossen und geprüft werden. Anders beim Dichtwerk. Nur selten wird der Genießende wie der Theoretiker in der glücklichen Lage sein, ein solches Werk in der Gestalt in sich aufzunehmen, wie es aus dem Munde des Dichters selbst quillt, der, getragen von einer beherrschenden Stimmung, dieser Stimmung selbst, dem innern Drange folgend, unwillkürlich den beredtesten Ausdruck verleiht, vorausgesetzt, daß auch

der Dichter selbst imstande ist, der innern Stimme mit seinen Ausdrucksmitteln gerecht zu werden. In der Regel wirkt das Dichtwerk durch eine schriftliche Überlieferung hindurch, die doch nur als ein kümmerliches Surrogat für das lebendige Wort gelten kann. Um voll wirken zu können, muß das in der Schrift erstarrte Dichtwerk erst durch mündliche Interpretation, durch Vortrag wieder ins Leben zurückgerufen werden. Das kann aber nicht anders geschehen, als indem der Vortragende sich zunächst in Inhalt und Stimmung der Dichtung so versetzt, daß sie in ihm, wie einst in ihrem Urheber, wieder lebendig wird, daß er von ihr so ergriffen wird, als ob er sie im Augenblick aus eigener Stimmung heraus selbst erzeugte. Und so ist es nicht unrichtig, wenn man sagt, daß ein guter Vortrag, eine gute Aufführung der beste Kommentar zu einer Dichtung sei.

Aber gerade in diesem gut liegt die Schwierigkeit. Die Stimme des Dichters ist verklungen: er kann nicht mehr dem Vortragenden Weisungen darüber geben, wie er dies oder jenes verstanden oder empfunden habe. Subjektive Nachempfindung und Nachbildung muß also die Stelle der direkten Anregung vertreten, und dabei sind Fehlgriffe kaum zu vermeiden, zumal ja die ausdruckslose Schrift gar oft zu verschiedenartigen Deutungen und Auffassungen derselben Stelle Anlaß geben kann. Zum Glücke aber sind wir doch in der Lage, ein weitreichendes Mittel zur Korrektur solcher Fehlgriffe im Experiment zu haben, indem wir verschiedene Interpretationen einer solchen mehrdeutigen Stelle uns vorführen: denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diejenige lautliche Interpretation das Richtige trifft, von welcher die vollste und zugleich reinste, d. h. angemessenste Wirkung auf den prüfenden Hörer ausgeht.

Ich meine hiernach, man habe ein gutes Recht, an den Metriker die Forderung zu stellen, daß er selbst erst richtig vortragen lerne, ehe er seine theoretische Zergliederung beginnt. Nur dann wird er auch erfolgreich

Metrik lehren können, wenn er selbst bis zu einem gewissen Grade sich zum Künstler im Vortrag emporgearbeitet hat. Gewiß kann er das zu einem Teile durch instinktives Hineinleben und Hineinfühlen in den 'Geist' der Dichtung: aber klarer und bewußter wird er sein Ziel erreichen, wenn er auch der Theorie nicht fremd bleibt.¹

Fassen wir diese Erwägungen kurz zusammen, so ergibt sich, daß für die Metrik, [373] d. h. die Einführung in die Formeigenheiten und Formschönheiten der Dichtung, gerade diejenigen Teile der Gesamtdisziplin im Vordergrund stehen müssen, die für das Verständnis der Formwirkung der Dichtung hauptsächlich maßgebend sind. Das sind aber nicht sowohl die üblichen Vers- und Strophen-schemata (sobald man sich wenigstens ihres spezifischen Ethos nicht bewußt wird), als vielmehr gewisse mehr allgemeine Eigenheiten der gebundenen Rede.

Um diese allgemeinen Eigenschaften richtig ausscheiden und beurteilen zu können, wird man am sichersten den Weg der historischen Betrachtung einschlagen. Und zwar hat man von dem wohl zweifellos feststehenden Satz auszugehen, daß alle Dichtung ursprünglich Gesang war, und zwar vermutlich Gesang begleitet von Tanz, d. h. rhythmischen Bewegungen des Körpers. Ja man kann vielleicht so weit gehen, zu sagen, daß die gebundene Rede überhaupt dadurch entstand, daß man die Rede den rhythmischen Tanzbewegungen anzupassen suchte. An der Hand von Tanz und Gesang, dann weiter an der Hand des Gesanges allein haben sich die spezifischen Formen der gebundenen Rede entwickelt. Der Gesang aber ist wieder nur eine besondere Art der Musik, und seine Formen sind die allgemeinen Formen der Musik: nur das Instrument ist verschieden.

Ein fertiges Musikstück aber setzt sich aus zwei wesentlich verschiedenen Elementen zusammen, aus Rhythmus und Melodie; wenigstens ist das die Regel, die

[¹ Einiges weitere zu dieser Frage s. im dritten und vierten Stück.]

durch einzelne Ausnahmen (wie etwa die bloß rhythmische Musik der Trommel oder die bloß melodische Musik der Orgel) nicht gestört wird.

Die Bildung der Melodien unterliegt in den verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern den mannigfaltigsten Modifikationen: für sie lassen sich also allgemeine Regeln kaum aufstellen. Die Grundgesetze des Rhythmus aber sind für alle Zeiten dieselben gewesen und werden ewig dieselben sein: nur die spezielle Füllung der einzelnen Grundformen kann dem Wechsel unterliegen. Im Rhythmus selbst aber verschlingen sich wieder zwei Elemente: Zeit und Kraft (oder Nachdruck), d. h. der (musikalische) Rhythmus verlangt einerseits die Zerlegung des Tonwerks in bestimmte Zeitabschnitte (wie sie z. B. die Takte unserer Musik darbieten) und deren weitere Gliederung nach einer bestimmten Anzahl primärer Zeiteinheiten (der χρόνοι πρώτοι der griechischen Terminologie), andererseits eine dynamische Abstufung der Lautmassen gegeneinander, die zur Füllung der einzelnen Zeiteile dienen.

Alle diese Elemente finden sich auch im Gesang wieder, so gut wie in der Instrumentalmusik. Aber die Dichtung bleibt nicht immer Gesang: sie befreit sich von den Fesseln der Gesangsmelodie und des spezifischen Gesangsrythmus: neben den Gesang tritt die gesprochene Dichtung, neben den Gesangsvers der Sprechvers. Für große Gebiete der Dichtung, zumal für Epos und Drama, wird der Sprechvortrag zur Norm, und so wendet sich die Tätigkeit des Metrikers schließlich vorzugsweise dem Sprechvers zu, indem er die Pflege und Theorie des Gesangsvortrags mehr oder weniger dem Musiktheoretiker und Musiklehrer überläßt.

Nun möchte es auf den ersten Blick scheinen, als sei Gesang und Sprechvortrag etwas toto genere Verschiedenes. Und in der Tat ist ihr Abstand sehr beträchtlich. Aber es ist doch nur ein Gradunterschied, kein Wesensunterschied. Auch der Sprechvers hat Rhyth-



mus und Melodie (nur sind sie anderer Art als im Gesang). Ja Rhythmus und Melodie sind für den Sprechvers ebenso wesentlich wie für den Gesang: sie verleihen [374] auch ihm sein charakteristisches Gepräge. Nur dann erst kann auch der Sprechvers für vollständig analysiert gelten, wenn sein rhythmischer wie sein melodischer Gang richtig erfaßt ist. Es ist also eine der ersten Aufgaben des Metrikers, sich die prinzipiellen Unterschiede sowohl wie das Gemeinsame zwischen Gesangs- und Sprechvers klar zu machen.

Wie verhält sich der Rhythmus des gesprochenen Verses zum Gesangsrhythmus? Um diese erste Frage richtig beantworten zu können, muß man sich zunächst von den überlieferten Vorstellungen freimachen, die aus der hergebrachten Bezeichnungsweise des sog. musikalischen Taktes geflossen sind. Unser Taktstrich scheidet im Prinzip weder rhythmische noch melodische Teilstücke aus; er dient also weder der rhythmischen noch der melodischen Gliederung, sondern nur der abstrakten Zeitmessung, indem er die Zeiteinheiten zählt und ordnet, die von Hebung zu Hebung verfließen (er ist nur ein praktisches Hilfsmittel für richtige Zeiteinhaltung beim Vortrag). Eine rhythmische oder melodische Gruppe oder Figur aber entsteht dadurch, daß man eine Reihe von Einzelschällen (Noten bzw. Gesangssilben) dadurch zu einer höheren Einheit bindet, daß man sie mit einem gemeinschaftlichen Willensimpuls hervorbringt. Das Ein- und Absetzen dieser Impulse scheidet die einzelnen Gruppen voneinander. Natürlich kann eine solche Grenze auch dahin fallen, wo wir den Taktstrich setzen, d. h. unmittelbar vor eine Hebung; aber das ist auch nur ein möglicher Fall. Ebensogut wie mit einer Hebung kann eine rhythmische oder melodische Gruppe auch mit einer oder mehreren Senkungssilben beginnen, und ebenso frei ist auch der Schluß. Mit andern Worten: die Hebung kann ebensowohl zu Eingang einer Rhythmusgruppe stehen (wir sprechen dann von fallendem Rhythmus), oder zu Schluß (steigender Rhythmus), oder in der Mitte (fal-

lend-steigender Rhythmus). Wir werden somit auf die antike Unterscheidung von rhythmisch gegensätzlichen Versfüßen wie Daktylus $\acute{\text{—}} \text{—} \text{—}$, Anapäst $\text{—} \text{—} \acute{\text{—}}$ und Amphibrachys $\text{—} \acute{\text{—}} \text{—}$, oder von Trochäus $\acute{\text{—}} \text{—}$ und Iambus $\text{—} \acute{\text{—}}$ als die vollkommeneren Art der Rhythmenbezeichnung zurückgeführt. In ihnen ist die eigentliche rhythmische Bindung gleich mitbezeichnet, während unser Taktstrichsystem alle numerisch gleichen Rhythmusgruppen unterschiedslos zusammenfallen läßt, also die vierzeitigen Daktylen, Anapästen und Amphibrachen im $\frac{4}{4}$ -, die dreizeitigen Trochäen und Iamben im $\frac{3}{8}$ - (oder halben $\frac{6}{8}$ -) Takt zusammenwirft, oder die sechszeitigen Ionici a maiore $\acute{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—}$ und a minore $\text{—} \text{—} \acute{\text{—}} \text{—}$ im $\frac{3}{4}$ -Takt. Richtig ist dabei allerdings, daß diese verschiedenen Rhythmusformen bei numerischer Gleichheit innerhalb ein und desselben Musikstücks ineinander übergeführt werden können, d. h. daß bei gleichmäßig durchlaufender Zeiteilung die Bindung wechseln kann. Freilich wird dieser Rhythmuswechsel in der Instrumentalmusik, wo die äußeren Kriterien für Bindung und Nichtbindung nicht so deutlich sind, oft vernachlässigt; aber im Gesang, wo die Rhythmengruppen mehr oder weniger mit Sinnesgruppen zusammenfallen, wird er — wenn auch unbewußt — mit größter Sicherheit zum Ausdruck gebracht. Ja, hier ist der Rhythmuswechsel geradezu ein sehr beliebtes Mittel der Variation, und besonders gern wird der Schlußzeile einer Strophe ein abweichender Rhythmus gegeben, um den Abschluß der Periode zu bezeichnen. Einen Wechsel von drei steigenden und einer fallenden Reihe zeigt z. B. das Studentenlied *Es sá- | ßen beim scháu- | menden, fún- | kelnden Wéin || drei fröh- | liche Búr- | sche und sán- | gén; (p) || es scháll- | te und bráus- | te das Jú- | bellied, || und | lústig die | Bécher er- | klán- | gén*, dreifachen Wechsel (steigend, steigend-fallend, fallend) das Lied *An den Rhéin, | an den Rhéin, | zieh' nícht | an den Rhéin, || mein [375] Sóhn, | ich rá- | te dir gút; || da géht dir | das Lében | zu líeb- | lich éin, || da | blüht dir zu | fréudig der | Mút. ||*

Die verschiedene Bindung ändert hierbei — und das ist für den Charakter der verschiedenen Rhythmusgruppen sehr wesentlich — nicht nur die Gruppierung der Zeiteinheiten bzw. der zu ihrer Ausfüllung dienenden Schälle, sondern auch deren dynamisches Verhältnis zueinander. Ein fallender Takt ist durchgehends fallend, d. h. es nimmt auch die Hebung, zumal wenn sie auf eine lange Note fällt, an dem allgemeinen Decrescendo teil, sie geht also weicher, verklingend aus. Umgekehrt beim steigenden oder Crescendo-Takt: hier bleibt die Hebung bis zu ihrem Schluß mindestens auf gleicher Stärkestufe stehen, sie hebt sich dadurch kräftiger von der folgenden Senkung ab, und sie neigt besonders gern zur Überdehnung (man vgl. z. B. den Umschlag in

Es sa - ßen beim schäu-men-den, fun - keln - den Wein
 Drei fröh - li - che Bur - sche und san - gen;
 es schall - te und braus - te das Ju - bel - lied,
 und | lus - tig die Be - cher er - klan - gen,

wo die Hebungen der steigenden Reihen auf  gebracht sind, während die fallende Schlußzeile nur -Hebungen besitzt).

Daß sich hiernach ein wesentlicher Unterschied zwischen einem Auftakt, d. h. einer unbetonten Silbe oder Note, die ungebunden einer Rhythmusgruppe vorausgeht, und einer Eingangssenkung, d. h. einer gebundenen Senkungssilbe zu Eingang einer Rhythmusgruppe, ergibt, ist selbstverständlich. So sind die Eingangssilben der drei ersten Zeilen unseres Beispiels Eingangssenkungen, das *und* zu Eingang der letzten Zeile aber echter Auftakt

(man kann oft beobachten, wie gerade hinter diesem *und* eine Atempause gemacht wird).

Alle diese Erscheinungen des Rhythmuswechsels begegnen auch im Sprechvers, ja sie treten hier häufiger und in größerer Mannigfaltigkeit ein als beim Gesang, weil hier beim Fortfall der strengeren Melodie der Text leichter und stärker in Sinnesgruppen auseinanderfällt, die ihrerseits wieder die Basis für die Rhythmusgruppen bilden. Dabei ergeben sich wieder charakteristische Verschiedenheiten je nach der Stelle, wo der Rhythmuswechsel eintritt.

Innerhalb eines einheitlichen Versstückes wird der Rhythmuswechsel jetzt selten angewandt. Ein deutliches Beispiel aber, das einen besondern Effekt erzielen will, ist der heutige Choliambe, vgl. z. B. Schlegels Verse:

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunst- | richter,
Die immerfort voll Naseweisheit mit- | sprechen
Und eins nur wissen sollten: daß sie nichts | wissen. [376]

Dagegen ist er ohne weiteres gestattet zwischen Vers und Vers. Ein hübsches Beispiel für malenden Gebrauch dieses Wechsels bietet Bürgers Lied vom braven Mann:

Der | Tauwind | kam vom | Mittags- | meer
Und | schnob durch | Welschland | trüb und | feucht.
Die | Wolken | flogen | vor ihm | her,
Wie | wann der | Wolf die | Herde | scheucht.
Er fegte | die Felder, | zerbrach | den Forst,
Auf | Seen und | Strömen das | Grundeis | borst.

Erlaubt und oft besonders wirkungsvoll ist aber auch der Wechsel des Rhythmus in der Zäsur. Wie prächtig hebt sich z. B. das Crescendo-Decrescendo der Verse mit weiblicher Zäsur von dem gleichlaufenden Rhythmus der Zeilen mit männlicher Zäsur in den Worten der Iphigenie ab:

Heraus in eure Schatten, | rege Wipfel
Des alten, heil'gen, | dichtbelaubten Haines,
Wie in der Göttin | stilles Heiligtum,
Tret' ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.

Ein zweiter wichtiger Punkt betrifft den Umfang und etwaige innere Gliederung der Gruppen. Wie die Musik einfache und zusammengesetzte Takte unterscheidet, so muß dies auch die Rhythmik des Sprechverses tun. Der zusammengesetzte Takt der Musik entsteht aber dadurch, daß man je zwei (seltener mehr) einfache Takte durch Unterordnung des einen unter den andern zu einer höheren Einheit zusammenfaßt (so besteht z. B. der $\frac{6}{8}$ - aus zwei $\frac{3}{8}$ -Takten, von denen einer dominiert). Koordiniert sind dann nicht die einfachen Takte oder deren Hebungen, sondern die zusammengesetzten Takte oder Taktgruppen und deren Hebungen. Ebenso sind beim Sprechvers einfache und zusammengesetzte oder monopodische (oder podische) und dipodische Bindung zu unterscheiden. Im podischen Vers sind alle einfachen Rhythmusgruppen oder 'Füße' (wie wir nun sagen können) im Prinzip koordiniert, ihr Nachdruck wechselt daher nicht nach bestimmten rhythmischen Verhältnissen, sondern lediglich nach den etwaigen Abstufungen des Sinnesakzents; im dipodischen Vers sind je zwei Füße derart zu einer Einheit verbunden, daß der eine dem andern im Nachdruck untergeordnet ist. Man vergleiche etwa Verse wie

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?

mit solchen wie

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden,

oder

Als ich noch ein Knabe war,
Sperrte man mich ein,
Und so saß ich manches Jahr
Über mir allein,
Wie in Mutterleib. [377]

Man kann hier zugleich deutlich beobachten, wie hier, bei der rhythmischen Dipodie, die minder betonten Füße auch an Zeitmaß hinter den voll betonten zurücktreten, die sich auf ihre Kosten etwas ausdehnen.

Besonders auffällig ist ferner in den Versen dipodischer Bindung die Häufigkeit und Leichtigkeit des Rhythmuswechsels, d. h. der Wechsel und die Bindung von steigenden und fallenden Dipodien. Man wird gut tun, diesen Wechsel auch technisch zu bezeichnen, also etwa Verse mit gleichlaufendem oder gebrochenem Rhythmus zu unterscheiden (Beispiele: gleichlaufend *als ich noch ein | Knábe wár*, gebrochen *sàh ein Knáb' | ein Róslein stèhn* u. dgl.). Hierin ist der Sprechvers mannigfaltiger als der Gesangsvers, dem die auch rhythmisch feststehende Melodie an korrespondierenden Stellen gleichen Rhythmusgang vorschreibt, während der Sprechvers ohne Zwang den natürlichen Abstufungen des Sinnesakzents folgen kann, da der rhythmische Charakter jedes Einzelfußes gewahrt wird.

Wie man sieht, hängt die verschiedene Art der Bindung im Sprechvers wesentlich vom Sinnesakzent ab, und darauf beruht nun wiederum zum großen Teil die ganz verschiedene Wirkung podischer und dipodischer Verse. Ein podischer Vers kann doppelt soviel gleichgewichtiger Wörter enthalten als ein dipodischer Vers von gleicher Hebungsanzahl, und da kein Fuß hinter dem andern weder an Nachdruck noch an Zeitdauer zurückzubleiben braucht, kann der Vortrag bei jeder sinnvollen Hebung gleichmäßig verweilen, um deren Bedeutungsinhalt voll auf den Hörer wirken zu lassen. Dem dipodischen Vers haftet immer eine gewisse Leichtigkeit an, da die Hälfte seiner Füße mit relativ bedeutungslosem Wortmaterial angefüllt sein muß. Der podische Vers kann zwar bei entsprechender Wortwahl auch dieselbe Leichtigkeit erreichen, aber ebensogut eignet er sich zum Ausdruck schwerster Gedankenfülle, und so ist es nicht zum Verwundern, wenn gerade er unser eigentlicher Kunstvers geworden ist im Gegensatz

zum dipodischen Vers, der die gesamte eigentliche Volksdichtung beherrscht.

Machte sich schon hier ein merklicher Gegensatz zwischen Gesangs- und Sprechvers geltend, so ist nun noch eines Punktes der Rhythmik zu gedenken, in dem der Sprechvers dem Gesangsvers diametral gegenübersteht: der Zeitaufteilung innerhalb der rhythmischen Gruppe. Der musikalische Takt bzw. die Rhythmusgruppe im Gesang baut sich aus einer bestimmten Anzahl ideeller Zeiteinheiten oder χρόνοι πρώτοι auf, die man beim Taktschlagen oder Taktzählen einzeln markieren kann; solcher Zeiteinheiten hat z. B. der Tripeltakt drei, der Quadrupeltakt vier usw. Der Gesangsvers hat also eine ausgesprochene Doppelteilung der Zeit, in Takte und χρόνοι πρώτοι innerhalb derselben. Der Sprechvers kennt nur die Fußteilung: innerhalb der Füße ist die Zeiteilung frei, sie richtet sich nach den natürlichen Quantitäten der einzelnen Silben (die wieder mannigfach variiert sein kann je nach Nachdruck und Betonung) und deren Anzahl. In andern Worten: der Sprechvers hat keinen χρόνος πρώτος oder, was dasselbe ist, keine bestimmte Taktart, die sich durch eine Vorzeichnung ausdrücken ließe. Diese tritt allemal erst dann ein, wenn ein Sprechvers durch Komposition auf eine bestimmte Taktart gebracht wird.

So einleuchtend dieser Unterschied ist, so lange hat es gedauert, bis man sich seiner deutlich bewußt wurde. Wie lange hat man nicht versucht, den alten Gesangs-daktylus (also einen Viervierteltakt) durch ein künstliches System ausgeklügelter Längen und Kürzen schematisch nachzuahmen, da doch für den Sprechvers das alte, nur für den [378] Gesang bestimmte Verhältnis von Länge und Kürze (d. h. einer $\frac{1}{4}$ - und zwei $\frac{1}{8}$ -Noten) fast gänzlich irrelevant ist! Will man den Sprechdaktylus, d. h. den Vers mit vorwiegend dreisilbigen Füßen, überhaupt einem Gesangsfuß vergleichen, so kann man ihn höchstens als einen aufgelösten Tripeltakt (Tribrachys $\cup \cup \cup$ statt Trochäus $\cup \cup$) mit freier Verschiebung der Quantitäten

bezeichnen, d. h. er nähert sich dem ungeraden Takt. Umgekehrt vergleichen sich die Verse mit vorwiegend zweisilbigen Sprechfüßen, also die sog. Iamben und Trochäen, denen im Gesang von Haus aus der ungerade Tripeltakt zukam, nun eher dem geraden (zwei- oder vierzeitigen) Takt, sofern man überhaupt die freien Quantitäten des Sprechverses den χρόνοι πρώτοι der Musik zur Seite stellen kann.

Wie aber steht es mit der Melodie des Sprechverses? Zwei Hauptunterschiede fallen sofort ins Auge: dem Sprechvers fehlen die festen Töne des Gesangs (er ersetzt sie, wie die ungebundene Rede, durch Gleittöne in freiestem Wechsel), und es fehlen ihm die festen Melodien mit gleichmäßiger Wiederholung an korrespondierenden Stellen. In letzterer Beziehung ist, wie man sieht, der Sprechvers freier als der Gesangsvers; er ist aber zugleich stärker gebunden als dieser, insofern der einzelnen Silbe nicht wie in der Komposition eine wesentlich frei zu wählende Tonhöhe zukommt, sondern diejenige Tonhöhe, welche ihr nach dem Sinnes- und Stimmungsakzent der betreffenden Stelle oder, kürzer gesagt, nach dem natürlichen sprachlichen Satzakzent an sich eigen ist. Der Komponist bildet also seine Melodie fest nach frei gegebenen Tonhöhen und Intervallen, dem Dichter des Sprechverses stehen nur die festen Tonhöhen und Intervalle der empirischen Sprache zu Gebote, aber über diese kann er auch um so freier verfügen. Das ist aber um so wichtiger für die Ausdrucksfähigkeit des Sprechverses, als in der freien Rede gerade Wechsel der Stimmlage einerseits und Wechsel der Intervallgröße andererseits zum Ausdruck verschiedenartiger Stimmung dienen. Die übrigen Mittel der Variation, wie Wechsel der Stimmqualität, des Tempos, von Forte und Piano usw. besitzt er ebenso wie der Komponist: durch die freie Verfügung über jene andern Mittel aber ist er ihm überlegen, d. h. er kann überall und ohne Schwierigkeit (wenn wir von der spezifischen Wirkung des Gesangs als solcher absehen) denselben Zusammengang

von Sinn und Form erzeugen, den der Komponist nur etwa bei der Durchkomponierung eines Liedes erreichen kann. Daß freilich, je größer der Reichtum an Mitteln für die Variation des Ausdrucks ist, um so größer auch die Schwierigkeiten für den subjektiven Nachinterpretieren werden, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Hängt nun, wie wir gesehen haben, die Melodieführung des Sprechverses von dem melodischen Teil des Satz- oder Sinnesakzentes ab, so ist andererseits in Literaturen, die, wie die germanischen, 'akzentuierende Verse' bauen, d. h. einen Zusammenfall von Sinnesakzent und Versbetonung verlangen, auch der Rhythmus wesentlich an den Satz- oder Sinnesakzent gebunden, insbesondere nach der dynamischen Seite hin. Und darin liegt eine neue Quelle der Formschönheit: denn die vollendetste Wirkung muß doch da erzielt werden, wo das, was dem Sinne nach hervortreten muß, auch im Verse an hervorragender Stelle erscheint, und umgekehrt. Zugleich aber bietet der im Deutschen stark hervortretende Parallelismus zwischen Satzmelodie und dynamischer Satzbetonung uns ein Mittel dar, die verschiedenen Hauptarten der Melodieführung im Sprechvers in Anknüpfung an die oben geschilderten rhythmischen Hauptarten der Versbildung zu klassifizieren. Insbesondere kommt dabei der altbekannte Satz zur Anwendung, daß in [379] der mustergültigen deutschen Aussprache die Starktonsilben höher in der Skala zu liegen pflegen als schwächere. Andererseits hat man sich daran zu erinnern, daß Abstufungen des Nachdrucks und der Dauer (also allgemein gesagt: rhythmische Abstufungen) in derselben Weise an den Verstand appellieren wie melodische Abstufungen (einschließlich des Wechsels der Stimmqualität) an Empfindung und Stimmung, dergestalt, daß Abstände des Nachdrucks und der Dauer geradezu als das Maß für logische oder gedankliche, Abstände der Intervalle als das Maß für Empfindungswerte bezeichnet werden können. Das im einzelnen endlos wechselnde Mischungsverhältnis von Verstand und

Empfindung, das unsere Rede beherrscht, bringt daher auch im Sprechvers unendlich wechselnde, reizvolle Verschlingungen von rhythmischer und melodischer Abstufung hervor.

Aus dem Gesagten ergibt sich ohne weiteres, daß die dipodischen Verse in melodischer Beziehung einförmiger sein müssen als die podischen, da im allgemeinen wenigstens jeweilen der schwächere Fuß der Dipodie auch musikalisch tiefer liegt als der stärkere (vgl. wieder Beispiele wie *als ich noch ein Knábe wár* oder *sàh ein Knáb' ein Röslein stèhn*, oben S. 46).

Schwieriger ist es, die größere Mannigfaltigkeit der melodischen Formen der podischen Verse annähernd in ein System zu bringen. Aber wenigstens einige ausgeprägte Haupttypen lassen sich doch unterscheiden, an denen dann die Misch- und Übergangsformen gemessen werden können.

Ich stelle voran Verse mit mehr oder weniger vollständiger Durchführung des Prinzips der Gleichberechtigung der einzelnen Füße auch in melodischer Beziehung. Die Füße sind dann nicht nur prinzipiell, sondern auch faktisch koordiniert (gelegentliche Ausnahmen ohne weiteres zugegeben). Die sinnvolleren Hebungen haben bei annähernd gleicher Tonstärke auch annähernd gleiche Tonhöhe. Das Ganze hat dabei wesentlich getragenen Charakter. Vgl. etwa Goethes Zueignung:

Der Morgen_Λ kam_Λ; es scheuchten_Λ seine_Λ Tritte
 Den leisen_Λ Schlaf_Λ, der mich gelind_Λ umfing,
 Daß ich_Λ, erwacht_Λ, aus meiner_Λ stillen_Λ Hütte
 Den Berg hinauf_Λ mit frischer Seele_Λ ging.
 Ich freute mich_Λ bei einem jeden Schritte
 Der neuen_Λ Blume_Λ, die voll Tropfen_Λ hing;
 Der junge Tag_Λ erhob sich_Λ mit Entzücken,
 Und alles_Λ war erquickt_Λ, mich zu erquicken.

Platen, Grab im Busento:

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder,
 Aus den Wassern schallt es Antwort, und in Wirbeln
 klingt es wieder!

Und den Fluß hinauf, hinunter ziehn die Schatten tapfrer
 Goten,
 Die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Toten.

Diesen melodisch gleichschwebenden Versen treten gegenüber Verse mit stärkerem, doch ungeordnetem Wechsel von Nachdruck und Tonhöhe. Als erstes Beispiel möge dienen Goethes Neue Liebe, neues Leben:

Herz, mein Hérz, was soll das gében?
 Was bedränget dich so sehr?
 Welch ein frémdes, néues Lében!
 Ich erkénne dich nicht mehr! [380]
 Wég ist alles, was du líebtest,
 Wég, warum du dich betrúbtest,
 Wég dein Fléiß und deine Rúh —
 Ách, wie kámst du núr dazú?

Charakteristisch für diese Art podischer Verse ist also die Regellosigkeit in der Stellung und Zahl der stärksten und höchsten Ikten. Zwei Formen aber heben sich aus der großen Fülle der Möglichkeiten noch etwa gesondert hervor.

Die erste, regelloseste Art möchte ich als Verse mit Sprungikten bezeichnen, d. h. Verse, in denen einzelne Ikten sich sprunghaft über das sonstige Niveau des Verses hinaus erheben. Am schärfsten prägt sich der Charakter dieser Verse aus, wenn nur ein solcher Sprungiktus darin enthalten ist. Vgl. etwa aus dem Faust:

Weh, steck' ich in dem Kérker noch?
 Verflúchtes, dumpfes Mauerloch,
 Wo selbst das liebe Hímmelslicht
 Trúb durch gemalte Scheiben bricht!
 Beschránkt von diesem Búcherhauf,
 Den Wúrmer nagen, Stáub bedeckt,
 Den bis ans hohe Gewólb hinauf
 Ein angeraucht Papír umsteckt;
 Mit Gläsern, Búchsen rings umstellt,
 Mit Instrumenten vollgefropft,
 Urväter Háusrat drein gestopft:
 Das ist deine Wélt, das heißt eine Wélt.

Einen bestimmten Gegensatz hierzu bildet eine Versart, die ich als Skalenverse bezeichnen möchte. Hier

steigt der Vers in Nachdruck wie in Tonhöhe stufenweis, in kleinen Intervallen zu einem Höhepunkt auf oder von ihm herab oder verbindet beides. Vgl. z. B. Goethes Vorlage:

Wie nimmt ein leidenschaftlich Stämmeln
Geschrieben sich so seltsam aus!
Nun soll ich gar von Haus zu Haus
Die losen Blätter alle sammeln.

Was eine Länge, weite Strecke
Im Leben voneinander stand,
Das kommt nun unter einer Decke
Dem guten Leser in die Hand

usw. Ein schönes Beispiel für die Kontrastwirkung dieser beiden Versarten bietet der erste Dialog zwischen Wagner und Faust, in dem Wagner Skalenverse, Faust aber solche mit Sprungikten spricht:

Wagner: Verzeiht, ich hört' euch deklamieren:

Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?
In dieser Kunst möcht' ich was profitieren,
Denn heutzutage wirkt das viel.
Ich hab' es öfters rühmen hören,
Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.

Faust: Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist,
Wie das denn wohl zuzeiten kommen mag.

Wagner: Ach! wenn man so in sein Museum gebannt ist
Und sieht die Welt kaum einen Feiertag,
Kaum durch ein Fernglas, nur von weiten,
Wie soll man sie durch Überredung leiten? [381]

Faust: Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! leimt zusammen,
Braut ein Ragout von ánderer Schmaus
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Áschenhäufchen 'raus!
Bewúndrung von Kíndern und Áffen,
Wenn euch dárnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Hérz zu Hézen schaffen,
Wenn es euch nicht von Hézen geht!

Endlich möchte ich noch auf eine eigentümliche Versart aufmerksam machen, die der Melodie nach di-

podisch gebaut ist, d. h. je eine höhere und eine tiefere Note miteinander bindet, aber doch von der rhythmischen Dipodie (oben S. 46 f.) deutlich geschieden ist. Sie entsteht da, wo die schwächeren Hebungen, die in regelmäßiger Gruppierung mit stärkeren Hebungen paarweise gebunden sind, mindestens zum größeren Teile auf sinnvollere Wörter fallen. Gerade wegen dieser Bedeutungsfülle werden sie in Nachdruck und Dauer nicht so gemindert als in der rhythmischen Dipodie. Auch die schwächeren Hebungen und Füße müssen voll ausklingen, weil der Inhalt der Fußgruppe wegen der zwei sinnvollen Wörter, die in sie hineinfallen, auch als zweiteilig empfunden wird. Ein gutes Beispiel gewährt Goethes Fischer:

Das Wässer ráuscht', das Wässer schwóll,
 Ein Físcher sáß daràn,
 Sàh nach dem Àngel rúhevóll,
 Kùhl bis ans Hérz hinàn.
 Und wie er sítzt und wie er láuscht,
 Tèilt sich die Flút empòr:
 Àus dem bewéigten Wässer ràuscht
 Ein fèuchtes Wéib hervòr.

Betonung und Quantitierung nach dem Schema der volksmäßigen rhythmischen Dipodie wäre hier geradezu abscheulich. Ein passender Name für diese Versart wird freilich schwer zu finden sein: melodische Dipodie genügt nicht ganz, das wirkliche Verhältnis auszudrücken, und so mag man sich vielleicht vorderhand mit dem rein äußerlichen Gegensatz von leichter und schwerer Dipodie begnügen.

Zum Schlusse noch eines. Es wird sich Ihnen bei den eben gegebenen Ausführungen die Frage aufgedrängt haben, ob die aufgestellten Unterschiede nicht rein zufälliger Natur sind, ob sie wirklich einer mehr oder weniger bewußten Intention des Dichters ihren Ursprung verdanken. Manches ist sicher nur Zufall, und von einem bewußten Schaffen der rhythmischen und melodischen Formen kann wohl auch nicht die Rede sein. Aber un-

willkürlich bildet sich bei dem Dichter ein Gefühl aus, welche von den verschiedenen Formen für jeden Einzelfall die passendste ist, und aus diesem Gefühl heraus trifft er die Wahl seiner Formen im einzelnen. Das kann man deutlich da erkennen, wo ein Dichter zwei oder mehrere nach unserer Auffassung gegensätzliche Formen selbst in Gegensatz bringt. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an den Faustmonolog, in dem die wechselnden Stimmungen Fausts in so wunderbarer Weise auch rhythmisch-melodischen Ausdruck gefunden haben, oder, um ein gröberes Beispiel zu [382] wählen, an Schillers Glocke, wo die auf den Glockenguß bezüglichen Strophen in melodischen Dipodien, die betrachtenden Strophen in reinen Monopodien gehalten sind.

Sie sehen, m. H., daß das, was ich Ihnen vortragen konnte, im besten Falle Bausteine zu einem später einmal aufzuführenden Gebäude abgeben kann. Soll dies Gebäude einmal wirklich erstehen, so braucht es dazu der hingebenden Zusammenarbeit vieler, vor allem um durch reichliche Beobachtung und Fixierung der als mustergültig erkannten Interpretationsformen, wie wir sie aus dem Munde des berufenen Künstlers hören, das subjektive Moment, das die Wertschätzung des einzelnen mit sich bringt, nach Kräften einzuengen und so allmählich zu einer objektiveren Grundlage zu gelangen. Von diesem Ziele sind wir jetzt noch weit entfernt, und der Weg selbst ist nicht immer dornenlos. Die Aufgabe selbst aber ist wichtig genug, um die aufgewandte Mühe reichlich zu lohnen: gelingt ihre Lösung, so werden wir, wie ich zuversichtlich hoffe, uns rühmen dürfen, einen neuen Schlüssel für das Verständnis der Kunstform der Rede unserer großen Dichter und ihrer Wirkung gefunden zu haben.

3. Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung.¹

Die Frage, für deren Erörterung ich Ihre Aufmerksamkeit erbitten möchte, bildet einen Teil des allgemeinen Problems: Wie und wie weit kann eine planmäßige Untersuchung der rhythmisch-melodischen Formen der menschlichen Rede in Sprache und Literatur auch ästhetischen und philologischen Zwecken nutzbar gemacht werden? Oder genauer gesagt: Inwiefern kann eine solche Untersuchung einerseits unser Verständnis der Kunstformen der Rede und ihrer Wirkungen fördern, und inwieweit lassen sich aus ihr andererseits etwa neue Anhaltspunkte für die Kritik gewinnen?

Es versteht sich von selbst, daß bei der systematischen Untersuchung des ganzen Problems Rhythmisches und Melodisches in stetem Hinblick aufeinander zu behandeln sind: denn sie sind ja in der Rede selbst stets zu gleichzeitiger und gemeinsamer Wirkung verbunden. Es würde aber unmöglich sein, im Rahmen eines Vortrags beiden Seiten gleichmäßig gerecht zu werden. Ich werde mich also darauf beschränken, das Melodische in der deutschen Literatur, und noch spezieller nur in der deutschen Dichtung etwas näher ins Auge zu fassen, als

¹ [Rede, gehalten bei der Übernahme des Rektorats und gedruckt in dem Universitätsprogramm zum Rektoratswechsel an der Universität Leipzig am 31. Oktober 1901, sowie in Ostwalds Annalen der Naturphilosophie I, 76 ff., und in Ilberg-Richters Neuen Jahrbüchern, Jahrgang 1902, I. Abt., IX. Band, S. 53 ff. (die in [] beigefügten Seitenzahlen sind die dieses letzten Druckes)].

denjenigen von den beiden Faktoren, der bisher am wenigsten Beachtung gefunden hat.

Ich beginne mit einer kurzen Vorerinnerung.

Was man als Sprachmelodie zu bezeichnen pflegt, ist nicht in allen Punkten den musikalischen Melodien, speziell den Gesangsmelodien, gleich zu denken, trotz mancher Berührungen der beiden Gebiete. Im Gesang gebrauchen wir die Singstimme, in der Rede die Sprechstimme, die an sich durch ein Mindermaß musikalischer Eigenschaften charakterisiert ist. Die Musik arbeitet hauptsächlich mit festen Tönen von gleichbleibender Tonhöhe, die Sprache bewegt sich vorwiegend in Gleittönen, die innerhalb einer und derselben Silbe von einer Tonhöhe zur anderen auf- oder absteigen. Insbesondere aber bindet sich die Sprache nicht an die fest bestimmten Tonhöhen und Intervalle der musikalischen Melodien: sie kennt nur ungefähr bestimmte Tonlagen, und ihre Tonschritte sind zwar meist der Richtung nach (ob Steigschritt oder Fallschritt) fest gegeben, aber nicht auch der Größe nach, vielmehr kann diese nach den verschiedensten Gesichtspunkten wechseln. Man darf also bei [54] der ganzen Untersuchung auch in der Poesie nur relative Tonverhältnisse zu finden erwarten, nicht die festen Verhältnisse der Musik.

Dies vorausgesetzt, drängen sich einem jeden bei Betrachtung unseres Problems wohl zunächst folgende Fragen auf. Wenn wir Poesie vortragen, so melodisieren wir sie, wie alle gesprochene Rede. Woher aber stammt in letzter Linie die Melodie, die wir so dem Texte beigesellen? Tragen wir sie lediglich als unser Eigenes in ihn hinein, oder ist sie bereits in ihm gegeben, oder doch so weit angedeutet, daß sie beim Vortrag sozusagen zwangsweise aus uns herausgelockt wird? Und wenn sie so von Hause aus schon dem Text innewohnt, wie kommt sie in ihn hinein, und inwiefern kann sie wieder auf den Vortragenden einen Zwang zu richtiger Wiedergabe ausüben?

Alle diese Fragen lassen sich natürlich nur in annähernd fester Form beantworten. Daß der Einzelne in das einzelne Gedicht oder den einzelnen Passus eine individuelle Auffassung hineinbringen und es demgemäß individuell melodisieren kann, ist bekannt und zugegeben, desgleichen, daß er es oft wirklich tut. Ebenso sicher ist aber auch, daß die Mehrzahl der naiven Leser, die ein Gedicht oder eine Stelle unbefangen auf sich wirken lassen, doch in annähernd gleichem Sinne melodiisiert, vorausgesetzt, daß sie Inhalt und Stimmung wenigstens instinktiv zu erfassen vermögen und den empfangenen Eindruck auch stimmlich einigermaßen wiederzugeben imstande sind. Diese Gleichartigkeit der Reaktion aber weist sichtlich auf eine Gleichartigkeit eines beim Lesen unwillkürlich empfundenen Reizes hin, dessen Ursachen außerhalb des Lesers und innerhalb des Gelesenen liegen müssen. Wir dürfen also überzeugt sein, daß jedes Stück Dichtung ihm fest anhaftende melodische Eigenschaften besitzt, die zwar in der Schrift nicht mit symbolisiert sind, aber vom Leser doch aus dem Ganzen heraus empfunden und beim Vortrag entsprechend reproduziert werden. Und kann es dann zweifelhaft sein, daß diese Eigenschaften vom Dichter selbst herrühren, daß sie von ihm in sein Werk hineingelegt worden sind?

Die Sache liegt offenbar so, daß der Akt der poetischen Konzeption und Ausgestaltung beim Dichter mit einer gewissen musikalischen, d. h. rhythmisch-melodischen Stimmung verknüpft ist, die dann ihrerseits in der spezifischen Art von Rhythmus und Sprachmelodie des geschaffenen Werkes ihren Ausdruck findet. Bedürfte es dafür äußerer Zeugnisse, so ließen sich auch die un schwer in reichlicher Fülle auffinden: hier will ich nur zweier einschlägiger Äußerungen gedenken. 'Mir ist zwar von Natur', so läßt Goethe einmal seinen Wilhelm Meister sagen,¹ 'eine glückliche Stimme versagt, aber innerlich

¹ Weimarer Ausgabe XXV, 66.

scheint mir oft ein geheimer Genius etwas Rhythmisches vorzuflüstern, so daß ich mich beim Wandern jedesmal im Takt bewege und zugleich leise Töne zu vernehmen glaube, wodurch denn irgendein Lied begleitet wird das sich mir auf eine oder die andere Weise gefällig vergegenwärtigt¹. Und ohne Einschränkung auf das Lied und die etwaige Besonderheit der Situation schreibt [55] Schiller an Körner¹: 'Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt. über den ich kaum mit mir einig bin'. Diese Worte bedürfen keines Kommentars: es genügt, auch durch sie die Priorität oder mindestens die Gleichzeitigkeit der wirkenden Stimmung an charakteristischen Beispielen festgelegt zu sehen.

Daß der Dichter sich jener musikalischen Erregung stets oder in der Regel bewußt werde, folgt weder aus Äußerungen wie den vorgeführten, noch ist es an sich irgend notwendig. Für unsere Zwecke ist auch diese Frage ohne direkte Bedeutung. Ich unterlasse es also, auf sie einzugehen. Ebensowenig ist es hier erforderlich, Grad und Charakter der Erregung näher zu untersuchen. Wohl aber muß über die Art ihrer Wirkung noch ein Wort gesagt werden.

Auch diese ist einfach zu verstehen. Alle gesprochene Rede hat, wie wir wissen, rhythmisch-melodischen Charakter. Dieser wird im einzelnen geregelt durch entweder traditionelle oder individuelle Sprechgewohnheit, welche für jede kleinere oder größere Begriffsgruppe bestimmter Art auch eine bestimmte rhythmisch-melodische Formel zur Verfügung stellt. Inhalt und Form aber sind in der naiven Alltagsrede in der Regel so verbunden, daß das Inhaltliche die erste, das Formelle die zweite Stelle einnimmt, mithin auch die rhythmisch-melodische Form des Gesprochenen nur mehr als eine ungesuchte Beigabe zu dem gewollten Inhalt erscheint.

¹ Am 25. Mai 1792. S. Schillers Briefe, herausgegeben von Fr. Jonas III, 202.

Anders, sobald die Rede sich höhere Ziele steckt. Wer neben der inhaltlichen Wirkung zugleich eine Formwirkung erzielen will, muß auch auf den Wohlklang seiner Rede Bedacht nehmen, und er kann dieser Aufgabe durch entsprechende Wortwahl gerecht werden, indem er nur solche Wörter und Wortgruppen in die Rede einstellt, die bei ungezwungener Betonung dem Ohr gefällige Rhythmen und Tonfolgen darbieten. Das gilt von der Prosa wie von der Poesie. Nur ist ein wesentlicher Gradunterschied vorhanden. Zwar kann selbstredend auch die Prosa im Einzelfalle ein individuelleres rhythmisch-melodisches Gepräge erhalten, aber im Prinzip bleiben doch bei ihr Rhythmus und Melodie von Fall zu Fall frei beweglich. Die Poesie aber legt sich von vornherein, schon durch die Wahl eines bestimmten Versmaßes, gewisse Formschränken auf. Zunächst wird dadurch zwar nur die Freiheit der rhythmischen Bewegung eingeschränkt: aber die größere Gleichmäßigkeit der rhythmischen Form treibt, nicht notwendig, aber doch oft und unwillkürlich, auch zu festerer Regelung des Melodischen, das ja, wie man weiß, an sich das wirksamste Variationsmittel für den Ausdruck qualitativ verschiedener Stimmungen ist. Um so stärker aber wird der Trieb zu prägnanterer Regelung des Melodischen hervortreten, je mehr der Dichter während des Gestaltungsprozesses unter dem Einfluß einer jener allgemeinen suggestiven Melodievorstellungen steht, deren wir oben gedachten, und je charakteristischere Formen die vor-[56]gestellten Melodien haben. Um so mehr wird dann der Dichter jedesmal auch positiv darauf Bedacht nehmen, seine Worte so zu wählen, daß sie sich in das vorgestellte melodische Ausdrucksschema gut einfügen, und negativ darauf, zu meiden, was dieser Forderung nicht genügt.

Übt nun so die vorgestellte Melodie beim arbeitenden Dichter einen nicht gering anzuschlagenden suggestiven oder prohibitiven Einfluß auf die Wortwahl aus, so veranlaßt umgekehrt die von ihm getroffene Wortwahl beim

Leser auch wieder die Auslösung bestimmter Melodien, wenn er einen dichterischen Text nach den ihm für die einzelnen Wortfolgen und Wortgruppen geläufigen traditionellen Betonungsweisen in laute Rede umsetzt. Dabei wird der Leser die Melodien des Dichters wenigstens ihrem Grundcharakter nach um so sicherer und treuer reproduzieren, je naiver und reflexionsloser er sich dem Gelesenen hingibt, d. h. je mehr sein Vortrag den Charakter einer unwillkürlichen Reaktion auf unbewußt empfangene Eindrücke trägt. Das ist wenigstens, wie ich hier ohne nähere Rechtfertigung einschalten möchte, das Ergebnis meiner Beobachtungen, und es muß um so schärfer hervorgehoben werden, als eine solche Leseweise unserer modernen Vortragsgewöhnung widerspricht, die weniger auf Hervorhebung des Gemeinsamen als des Individuellen und Gegensätzlichen ausgeht, und die es demgemäß liebt, das dichterische Kontinuum verstandesmäßig in kleinste Einzelteile zu zerschlagen und diese dann miteinander in scharf pointierten Kontrast zu setzen.

Nach allem diesem ist die oft und vorsichtig wiederholte Reaktionsprobe das erste und wichtigste Hilfsmittel, dessen man sich bei der systematischen Untersuchung des Melodischen in der Literatur zu bedienen hat. Diese Probe aber muß zwiefacher Natur sein.

Einmal muß der Untersuchende sie an sich selbst vornehmen, schon um überhaupt die verschiedenen melodischen Typen, die in den Texten verborgen liegen, in ihrer Eigenheit erfassen und scheiden zu lernen. Aber auch noch aus einem anderen wichtigen Grunde. Gerade die Methode der einseitigen Untersuchung bringt nämlich einen Faktor von annähernder Konstanz in die komplizierte Rechnung, ich meine die im wesentlichen doch gleichbleibende Auffassungs- und Reaktionsweise des Einzelindividuums, die eben durch ihre Konstanz eine gewisse Gewähr dafür bietet, daß melodische Eigenschaften und Verschiedenheiten der Texte beim Vortrag auch wirklich proportionalen Ausdruck finden.

Damit wäre schon ein nicht unwesentlicher Punkt gewonnen. Aber es muß bei der Einzeluntersuchung dunkel bleiben, ob die erhaltenen Proportionalreaktionen auch wirklich ein gleichsinniges Abbild des vom Dichter Gewollten ergeben, und nicht etwa ein umgelegtes oder sonstwie verschobenes Spiegelbild. Auch werden ja dem Einzelnen bei der intuitiven Reproduktion der Texte stets subjektive Interpretationsfehler mit unterlaufen, oder er selbst schwankt, wie er diese oder jene Stelle wiedergeben soll. Hier muß also eine vergleichende Massenuntersuchung ergänzend eintreten, d. h. die zweite Aufgabe des Untersuchenden muß sein, die Resultate seiner Selbstprüfung mit [57] den unter tunlichst gleichen Bedingungen zu gewinnenden Reaktionen anderer Leser zusammenzuhalten und dann auf dem Wege vorsichtigster Ausgleichung etwaiger Differenzen eine Einigung anzustreben, soweit das ohne Zwang möglich ist.

Ergibt sich auf dieser zweiten Stufe der Untersuchung, daß Texte von sichtlich verschiedener melodischer Qualität von den verschiedenen Lesern in gleichem Sinne melodisiert werden, und darf man zugleich mit Grund annehmen, daß die Leser mit ihrer Sprachmelodik nach Herkunft oder Gewöhnung auf demselben Boden stehen wie der oder die Dichter, so darf man schon mit einiger Zuversicht hoffen, in den gemeinschaftlichen Reproduktionen ein wirkliches Parallelbild zu den vom Dichter in die Texte hineingelegten Melodietypen erhalten zu haben.

Dieser günstige Fall tritt aber bei weitem nicht überall ein, auch nicht, wenn man nur aufs Ganze geht und einzelne Differenzen, die sich überall finden, als nebensächlich beiseite läßt. Vielmehr spaltet sich, wenn man mit einer größeren Zahl von Lesern zusammenarbeitet, deren Schar ganz gewöhnlich, trotz nachweislich gleicher Auffassung von Inhalt und Stimmung des Gelesenen, in zwei scharf getrennte Lager. Das eine melodisiert dann in einem, das andere in genau umgekehrtem Sinne. Oder, wo bei der einen Gruppe von Lesern hohe Tonlage

herrscht, wendet die andere Gruppe tiefe Tonlage an, wo die eine Gruppe die Tonhöhe steigen läßt, läßt die andere sie sinken, und umgekehrt.¹ Auch in diesem Falle bleibt zwar, wie man sieht, das Prinzip der Proportionalreaktion gewahrt, das auf immanente Verschiedenheit der Texte zu schließen gestattet, nur kann man dann ohne das Hinzutreten weiterer Entscheidungsgründe (die es übrigens meist gibt) nicht wissen, welche von den beiden gegensätzlichen Melodisierungsarten vermutungsweise mit der des Dichters selbst zu identifizieren ist.

Diese Umlegung der Melodien, wie man die ganze Erscheinung wohl nennen kann, sieht zunächst befremdlich aus. Aber sie verliert bald alles Auffällige, wenn man ihren Gründen nachgeht. Sie beruht nämlich einfach darauf, daß im Deutschen überhaupt zwei konträre Generalsysteme der Melodisierung einander gegenüberstehen, auch in der einfachen Alltagsrede. Diese Systeme wiederum sind landschaftlich geschieden. Wir kennen zwar die geographischen bzw. dialektologischen Grenzlinien der beiden Gebiete noch nicht genauer, im ganzen herrscht aber doch das eine Intonationssystem im Norden, das andere im Süden des deutschen Sprachgebietes, während das Mittelland in sich mehrfach gespalten ist.² Man kann daher die beiden Systeme vorläufig wohl als das norddeutsche und das süddeutsche bezeichnen, natürlich [58] unter dem Vorbehalt, daß weitergehende Untersuchungen erst noch zu lehren haben werden, ob das, was uns jetzt als ein einheitliches Gesamtsystem erscheint, nicht vielmehr in eine Anzahl von Untersystemen

¹ Ausgenommen hiervon sind nur gewisse mechanisch bedingte Spezialfälle, die mit der freien Melodisierung der Rede nichts zu tun haben. Über sie vgl. meine Grundzüge der Phonetik, 5. Aufl., Leipzig 1901, § 665.

² Thüringen und Sachsen stehen z. B. im ganzen auf der Seite des süddeutschen Systems, aber durch Einfluß von Schule und Bühne sind bei den Gebildeten viele Kreuzungen entstanden, so daß es oft sehr schwer wird, reine Resultate zu erhalten.

zu zerlegen ist, die nur in gewissen Hauptzügen zusammengehen. Meine eigene Intonationsweise folgt, beiläufig bemerkt, dem norddeutschen System. Ich werde also sicher einen Teil meiner verehrten Hörer bitten müssen, die Einzelangaben, die ich im folgenden zu machen habe, in ihr Gegenteil zu verkehren, damit sie auch für sie direkt verständlich werden.

Die dialektische Umlegung des Tonischen ist in der Regel leicht zu fassen. Bei ruhiger, leidenschaftsloser Rede handelt es sich, soweit wir bisher wissen, in der Tat dabei nur um direkte Umkehrung aller Tonverhältnisse, sobald wir aus dem einen Gebiet in das andere hinübertreten. Nur für den Ausdruck stärkerer Affekte trifft das nicht immer zu. Aber es ist klar, daß auch etwaige Störung der Entsprechung in der Affektrede durch genauere Ermittlung der hier in den einzelnen Sprachgebieten herrschenden Transpositionspraxis generell beseitigt werden können.

Schwieriger ist es, den individuellen Differenzen beizukommen, in Fällen, wo die subjektive Auffassung des einzelnen Lesers für die Melodisierung im einen oder anderen Sinne maßgebend ist, mag nun diese Auffassung bloß auf Intuition beruhen, oder durch bewußtes Raisonement gewonnen sein. Hier bleibt schließlich nichts anderes übrig, als gemeinschaftliche Diskussion der Einzelstelle in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtcharakter des Werkes, dem sie angehört. Dieser Gesamtcharakter des Einzelwerkes, auch im Melodischen, ist also jedesmal zuerst festzustellen, und zwar auf Grund derjenigen (an Umfang übrigens meist sehr überwiegenden) Partien, bei denen individuelle Verschiedenheiten der Auffassung nicht vorhanden sind. Demnächst aber ist zu untersuchen, ob und wieweit jedesmal das Ganze gewinnt oder verliert, je nachdem man die subjektiv zweifelhaften Stellen beim Vortrag jenem Gesamtcharakter anpaßt oder individuell behandelt. Das Ergebnis dieser Prüfung kann natürlich im einzelnen sehr verschieden sein: stellt ja doch auch

unter Umständen absolute Freiheit der melodischen Bewegung einen besonderen und oft sehr wirkungsvollen Typus der dichterischen Form dar. Aber im ganzen glaube ich doch schon jetzt die These aufstellen zu können, daß da, wo überhaupt im Gesamthabitus eines Werkes eine gewisse Bindung des Melodischen greifbar hervortritt, nivellierender Vortrag der subjektiv zweifelhaften Stellen eine reinere und bessere und damit wohl auch eine ursprünglichere Wirkung hervorbringt, als individualisierende Behandlung, und zwar um so mehr, je typischere Formen jener Gesamthabitus aufweist, d. h. je mehr man eine Beherrschung des produzierenden Dichters durch vorgestellte Suggestivmelodien voraussetzen darf.

Daß bei allen hier zutage tretenden Verschiedenheiten der melodischen Formgebung einmal die Verschiedenheit von Stimmung und Affekt, sodann aber auch die Verschiedenheit der dichterischen Produktionsart, namentlich der Gegensatz von Anschauungs- und Empfindungsdichtung einer- und [59] von Gedankendichtung andererseits eine sehr erhebliche Rolle spielt, will ich hier nur eben anmerken. Ebenso wenig brauche ich Sie mit einer systematischen Aufzählung der bisher aufgefundenen verschiedenen melodischen Typen und der Erörterung ihrer Zusammenhänge mit den entsprechenden Stimmungs- und Affektformen zu behelligen, oder gar mit der Besprechung weiterer technischer Kautelen und praktischer Kunstgriffe, deren sich die Untersuchung zu bedienen hat. Wenigstens hoffe ich Ihrer Zustimmung nicht zu entbehren, wenn ich meine, schon aus dem Wenigen und Abgerissenen, was hier zur Sache vorgebracht ist, gehe hervor, daß eine streng wissenschaftliche Analyse des Melodischen auch in der geschriebenen Literatur möglich ist, und daß das Melodische bei der Gesamtwirkung der dichterischen Form ebenso mitspricht wie andere Elemente dieser Form, die von jeher in den Kreis philologischer Forschung gezogen zu werden pflegen. Ist dem aber so, so hat auch das Melodische gerechten Anspruch darauf,

regelmäßig mit berücksichtigt zu werden, wo es die Feststellung der poetischen Kunstform gilt.

Es ist also zunächst zu fordern, daß auch das Melodische des einzelnen Dichtwerks sorgfältig untersucht und beschrieben werde. Die Beschreibung selbst hat sich auf alle diejenigen Punkte zu erstrecken, bezüglich deren etwas Sicheres festgestellt werden kann. Von solchen Punkten kommen einstweilen namentlich folgende in Betracht:

1. Die spezifische Tonlage, d. h. die Frage, ob ein Stück beim Vortrag hohe, mittlere, tiefe usw. Stimm- lage erfordert, ob es mit bleibender oder wechselnder Stimmhöhe zu sprechen ist, u. dgl.

2. Die spezifische Intervallgröße, d. h. die Frage, ob der Dichter mit großen, mittleren, kleinen Intervallen arbeitet, wobei insbesondere auf die Grenzen der Minima und Maxima zu achten ist.

3. Die spezifische Tonführung, welche ihrerseits entweder frei oder gebunden ist. Im ersteren Fall reiht sich Ton an Ton ohne ein anderes Gesetz, als daß die Tonhöhe jeweilen dem Sinn und der Stimmung angemessen sei. Im zweiten Fall sind die Tonlagen in der einen oder anderen Weise planmäßig geregelt.

4. Die Anwendung spezifischer Tonschritte an charakteristischen Stellen des Verses, speziell die Anwendung spezifischer Eingänge am Anfang und spezifischer Kadenzen am Schluß der Verse.

5. Die Frage nach den spezifischen Trägern der Melodie. Hier kommt es vor allem darauf an, ob alle Silbenarten des Verses gleichmäßig als für die Melodiebildung wesentlich empfunden werden, oder ob das melodische Schema sich wesentlich nur auf den Tonfolgen der betonten oder betontesten Stellen, also insbesondere der Vershebungen, aufbaut. Letzteres ist im ganzen der gewöhnlichere Fall.

Bei der bloßen Beschreibung dürfen wir uns aber nicht beruhigen. Wir müssen sofort weiter fragen, einmal

allgemein: Was und wieviel trägt die Wahl eines bestimmten Typus zur Formcharakteristik und Formwirkung eines Werkes oder eines Abschnitts bei, dann speziell: Welche [60] Wirkungen beabsichtigt und erreicht der Dichter durch etwaigen Wechsel dieses Typus?

Daß es sich hierbei namentlich um die Herstellung charakteristischer Bindungs- und Kontrastformen handeln muß, ist wohl von vornherein klar. Nicht so deutlich ist es aber vielleicht, wie der Dichter im einzelnen diese Aufgabe lösen kann oder tatsächlich löst. Gestatten Sie mir daher, diesen Punkt durch ein Beispiel statt vieler zu erläutern. Ich wähle dazu den Eingang von Goethes Faustmonolog, der überhaupt für unsere Zwecke ungewöhnlich lehrreich ist.

Der erste, unruhig berichtende Abschnitt des Monologs zeigt sogenannten dipodischen Versbau. Für diesen ist in melodischer Beziehung charakteristisch, daß je zwei Nachbarfüße sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammenschließen, daß je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, doch mit freiem Wechsel von Hoch und Tief. Man vergleiche etwa die Stelle:¹

Da steh' ich nun, ich armer Tor!
 Und bin so klug als wie zuvor;
 Heiße Magister, heiße Doktor gar,
 Und ziehe schon an die zehen Jahr,
 Herauf, herab und quer und krumm,
 Meine Schüler an der Nase herum —
 Und sehe, daß wir nichts wissen können!
 Das will mir schier das Herz verbrennen, usw.

Hier ist der Abstand von Hoch und Tief ziemlich bedeutend, der Rhythmus im ganzen lebendig. Erst gegen den Schluß des ganzen Abschnittes hin wird der kommende Umschlag der Stimmung durch die Wahl schwererer Rhythmusformen und die Verkleinerung der melodischen Intervalle voraus angedeutet:

[¹ Will man volle und reine Tonwirkung erzielen, so ist bei allen den folgenden Fauststellen der Wortlaut des Urfaust einzusetzen.]

Drum hab' ich mich der Magie ergeben,
 Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
 Nicht manch Geheimnis würde kund;
 Daß ich nicht mehr, mit sauerm Schweiß,
 Zu sagen brauche was ich nicht weiß;
 Daß ich erkenne was die Welt
 Im Innersten zusammenhält,
 Schau' alle Wirkenskraft und Samen,
 Und tu' nicht mehr in Worten kramen.

Es folgt, nach einer Pause, der zweite Absatz 'O sähst du, voller Mondenschein', der Erguß wehmütig-schmerzvoller Sehnsucht nach Befreiung von drückender Last. Dem Wechsel der Stimmung entspricht der Wechsel von Rhythmus und Melodie. Die dipodische Bindung ist verschwunden, die Intervalle sind auf ein Minimum herabgesetzt, die Stimme wird weicher:

O sähst du, voller Mondenschein,
 Zum letztenmal auf meine Pein,
 Den ich so manche Mitternacht
 An diesem Pult herangewacht: [61]
 Dann, über Büchern und Papier,
 Trübsel'ger Freund, erschienst du mir!
 Ach! könnt' ich doch auf Berges-Höhn
 In deinem lieben Lichte gehn,
 Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
 Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
 Von allem Wissensqualm entladen
 In deinem Tau gesund mich baden!

Nach abermaliger Pause schließt sich hieran mit 'Weh! steck' ich in dem Kerker noch?' ein Ausbruch stärkster seelischer Erregung, dynamisch und melodisch charakterisiert durch den sprunghaften und unvermittelten Wechsel von Schwach und Stark, von Tief und Hoch. Einzelne Hebungen schießen jäh aus dem Gesamtniveau hervor. Die Stimme hat den lyrischen Klang verloren, der ihr im vorhergehenden Abschnitt eigen war:

Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
 Verfluchtes dumpfes Mauerloch,
 Wo selbst das liebe Himmelslicht
 Trüb durch gemalte Scheiben bricht!

Beschränkt von diesem Bücherhauf,
Den Würme nagen, Staub bedeckt,
Den, bis an's hohe Gewölb' hinauf,
Ein angeraucht Papier umsteckt, usw.

Neben all dem Kontrast, der hier und weiterhin hervortritt, weist aber die Melodik unseres Monologs, wenigstens in seiner ursprünglichen Fassung, ein durchgehendes und verbindendes Element auf, und zwar in dessen Tiefschlüssen, d. h. der ausgeprägten Neigung, Vers nach Vers auf einer tiefen Note ausklingen zu lassen, wie in: Da steh' ich nun, ich armer *Tor*, O sähst du, voller *Mondenschein*, Weh! steck' ich in dem Kerker *noch?* usw. Ja diese Neigung zum Tiefschluß beherrscht im Urfaust auch weiterhin die Reden Fausts. Und das ist kein Zufall, denn sonst spricht dort nur noch Valentin so:

Wenn ich so saß bey 'em Gelag,
Wo mancher sich berühen mag,
Und all und all mir all den Flor
Der Mägdlein mir gepriesen vor, usw.

Die übrigen Personen ziehen, mit Ausnahme Mephistos, ebenso den Hochschluß vor, d. h. sie lassen den Vers mit einer relativ hohen Note ausgehen, jedenfalls die Tonhöhe am Versschluß nicht um ein stark wirkendes Intervall sinken. Sehr deutlich prägt sich dieser Gegensatz z. B. beim Dialog zwischen Faust und Wagner aus:

Faust.

O Tod! ich kenn's: das ist mein Famulus.
Nun werd' ich tiefer, tief zunichte,
Daß diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schwärmer stören muß! [62]

Wagner.

Verzeiht! Ich hört' Euch deklamieren!
Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?
In dieser Kunst möcht' ich was profitieren,
Denn heutzutage wirkt das viel.
Ich hab es öfters rühmen hören,
Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.

Faust.

Ja wenn der Pfarrer ein Komödiant ist;
Wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag.

Für Mephistos Redeweise endlich ist, um auch das noch zu sagen, ein ruheloser Wechsel von Hoch- und Tiefschlüssen charakteristisch.

Hier sind also, wie man sieht, die einzelnen Personen durch dominierende Formen der Kadenz charakterisiert. Anderwärts treten auch andere Bindungen und Gegensätze hervor, so wenn etwa in der Natürlichen Tochter ohne Rücksicht auf die gerade redenden Personen jeweiligen Spieler und Gegenspieler durch entgegengesetzt verlaufende Melodiekurven von steigend-fallender und fallend-steigender Richtung kontrastiert werden.

Aber gerade der Faust kann uns noch ein weiteres lehren, was uns zur letzten Frage unseres Themas hinüberführt.

Das oben geschilderte Verteilungssystem von Hoch- und Tiefschluß gilt, wie schon gesagt, zunächst nur für den Urfaust. Als Goethe die Arbeit am Faust wieder aufnahm, ist er auf diese Form der Charakterisierung nicht wieder zurückgekommen. Die Erinnerung daran war ihm offenbar geschwunden und ist ihm auch bei der Arbeit nicht wieder lebendig geworden. Und so sehen wir ihn denn auch da, wo er alten Text nur umarbeitet oder ergänzt, Kadenzformen einführen, die dem alten System direkt widersprechen. So finden wir jetzt gleich im Eingang des Monologs die Hochschlußverse:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn,

wo es früher mit den typischen Tiefschlüssen Faustischer Rede hieß:

Hab nun, ach, die Philosophie,
Medizin und Juristerei,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studiert mit heißer Müh, u. dgl. mehr.

Hier weist der unmotivierter Wechsel des melodischen Typus sichtlich auf Störungen des ursprünglichen Wortlauts hin, und eben dadurch wird er uns zu einem direkten Hilfsmittel der Kritik.

Auch bei anders gearteten Fragen der neueren deutschen Literaturgeschichte kann die Anwendung dieses Kriteriums ganz hübsche Nebenresultate abwerfen. Sollte es z. B. lediglich ein Spiel des Zufalls sein, wenn von den [63] elf Friederikenliedern gerade nur die sechs alle Merkmale vollendeter Goethischer Melodik aufweisen, welche die neuere Literarkritik einmütig als Goethes Eigentum anerkennt, während die fünf mit mehr oder weniger Zuversicht für Lenz in Anspruch genommenen Lieder sich ganz anderer und viel flacherer Melodieformen bedienen?

Immerhin wird man bei der neueren deutschen Literatur selten darauf angewiesen sein, von unserem Kriterium Gebrauch zu machen. Um so ergiebiger ist die systematische Anwendung der Melodieprobe für die mittelalterliche deutsche Literatur. Das beruht aber wieder auf einem höchst merkwürdigen Umstande, der an sich in keiner Weise theoretisch notwendig wäre, der aber eben durch die Untersuchung der Literaturdenkmäler selbst als tatsächlich zu Recht bestehend erwiesen wird.

Prüft man nämlich die Quellen, deren Echtheit im ganzen und deren Wortlaut im einzelnen keinem kritischen Zweifel unterliegt, so ergibt sich, daß der einzelne mittelalterliche deutsche Dichter, mit ganz wenigen, besonders zu erklärenden Ausnahmen, in der Wahl seiner melodischen Ausdrucksmittel durchaus stabil ist, im direktesten Gegensatz zum modernen oder auch z. B. zu dem mittelalterlichen provenzalischen Dichter, der sich keinerlei derartige Beschränkung auferlegt. Die Stabilität ist in einzelnen Punkten, z. B. bezüglich der Stimmlage, so groß, daß sie fast einer Zwangsbeschränkung ähnlich sieht. Ein norddeutscher Leser mag aufschlagen, wo er will: er wird beispielsweise Hartmann von Aue beim Vortrag unwill-

kürlich stets tiefer legen als etwa Wolfram von Eschenbach oder gar Gottfried von Straßburg. Wollte er die Tonlagen etwa einmal versuchsweise vertauschen, so würde er eine ganz unnatürliche, oft an das Parodistische streifende Wirkung erzielen. Man kann eben nicht Gottfried mit tiefer Stimme erzählen lassen:

Ein hërre in Parmenie was,
 der jâre ein kint, als ich ez las:
 der was, als uns diu wârheit
 an sîner âventiure seit,
 wol an gebürte kûnege genôz,
 an lande fürsten ebengrôz,

oder Hartmann hochstimmig:

Ein ritter sô gelêret was,
 daz er an den buochen las
 swaz er dar an geschriben vant.
 der was Hartman genant,
 dienstman was er ze Ouwe, usw.

Erst wenn wir die falsche Stimmlage umkehren, finden wir den wahren Erzählerton beider Autoren. Auch in der Lyrik ist es nicht anders, der man doch am ehesten nach ihrem wechselnden Stimmungsgehalt auch einen Wechsel der Tonlage beim Einzeldichter zutrauen möchte: Hartmanns echte Lieder sind sämtlich ebenso ausgesprochen tiefstimmig wie seine epischen Werke, umgekehrt verträgt bei Walther von der Vogelweide selbst die wehmütige Elegie [64]

Owê war sint verschwunden elliû mîniu jâr?
 ist mir mîn leben getroumet oder ist ez wâr?
 daz ich ie wânde daz iht wære, was daz iht?

im Zusammenhang keine tiefe Tonlage. Am deutlichsten sind diese Stimmunterschiede wohl gerade bei den ältesten deutschen Lyrikern ausgeprägt. Der Kûrenberger, Meinloh von Sevelingen, Dietmar von Aist sind da z. B. gute Muster für konsequente Tieflage, während Friedrich von Hausen ein exquisites Beispiel für Hochlage liefert.

Das ist nun gewiß ein sehr befremdlicher Zustand, und wir vermögen vorläufig in keiner Weise zu erklären, warum es so ist und nicht anders. Aber die fortgesetzten Reaktionsproben geben so konstante Resultate im Sinne jener Stabilität, daß man sie nicht mit dem billigen Einwand beiseite schieben kann, man glaube nicht an die Erscheinung, weil man deren Gründe nicht kenne und weil a priori auch andere Zustände denkbar seien.

Lassen Sie mich nun auch auf diesem Gebiete die Anwendbarkeit des melodischen Kriteriums durch einige Beispiele illustrieren.

Ich beginne mit der formalen Textkritik.

Hier wird man nach dem Gesagten ohne weiteres den Satz aufstellen dürfen, daß es unzulässig ist, eine durch die Überlieferung gebotene Stabilität der melodischen Form durch die Einsetzung von Konjekturen zu zerstören. Das ist aber in unseren kritischen Ausgaben sehr häufig geschehen, weil man eben von dem Stabilitätsprinzip noch keine Kenntnis hatte. Auch hierfür nur ein Beispiel.

Bei dem bekannten Tagelied Dietmars von Aist verlangt der handschriftliche Text zunächst einige minimale Berichtigungen der Sprachform und eine ebenso selbstverständliche Wortumstellung, um metrisch lesbar zu sein. Dann ergibt sich folgendes melodisches Bild. Die Stimmlage bleibt durchgehends stabil, die Tonbewegung innerhalb der durch die Stimmlage gebotenen Grenzen ist ziemlich lebhaft: sie steht der dipodischen Bindung nahe und durchläuft nicht unbeträchtliche Intervalle. Alle Verse haben Tiefschluß:

‘Slâfest du, friedel ziere?
wan wecket uns leider schiere.
ein vogellîn sô wol getân
daz ist der linden an daz zwî gegân.’

‘Ich was vil sanfte entslâfen:
nu rüefestu kint Wâfen.
liep âne leit mac niht gesîn:
swaz du gebiutest, daz leiste ich, friundin mîn.’

Diu frouwe begunde weinen.
 'du rîtest hinnen¹ und lâst mich eine(n).
 wenne wilt du wider her zuo mir?
 owê du fûerest mîn fröide samet dir.'

Ganz anders bei der Gestalt, in die der Text in Minnesangs Frühling gebracht ist. Da finden wir ein wunderliches Gemisch melodischer Gegensätze: [65] wo der handschriftliche Text gewahrt ist, behält er das alte Gepräge, aber alle abweichend konstituierten Zeilen sind gegenüber der mitteltiefen Stimmlage des übrigen unnatürlich in die Höhe getrieben; außerdem aber haben sie zum Teil die lebhaftere Stimmbewegung gegen eine einförmigere, mehr im Niveau bleibende Betonungsweise vertauscht und sämtlich wieder die sonst charakteristischen Tiefschlüsse verloren. Man urteile selbst:

'Slâfest du, mîn friedel?
 wan wecket unsich leider schiere.
 ein vogellîn sô wol getân
 daz ist der linden an daz zwî gegân.'

'Ich was vil sanfte entslâfen:
 nu rüefestu kint Wâfen wâfen.
 lieb âne leit mac niht gesîn:
 swaz du gebiutst, daz leiste ich, friundîn mîn.'

Diu frouwe begunde weinen.
 'du rîtest hinne und lâst mich einen.
 wenne wilt du wider her?
 owê du fûerest mîne fröide dar.'

Wer kann hier daran zweifeln, daß mit der melodischen Form auch die ganze Stimmung des Liedes zerstört ist, und daß wir wieder zum überlieferten Text zurückkehren müssen?

Mindestens ebensoviel wie für die niedere leistet die Melodieprobe auch für die höhere Kritik, zumal in Echtheitsfragen.

[¹ Wahrscheinlich ist *hinne* zu streichen und demnach *du rîtest* zu lesen.]

Es ist von mir schon oben darauf hingewiesen worden, daß der mittelalterliche deutsche Dichter nur eine Durchschnittsstimmelage kennt, soweit es sich um Werke von unbezweifelnder Echtheit handelt. Die Stabilität der Stimmelage geht aber fast allemal in die Brüche, wenn man zweifelhafte oder sicher untergeschobene Stücke zum Vergleich heranzieht. In Minnesangs Frühling schließt z. B. die Sammlung der Spervogelsprüche mit einer Strophe, zu der Haupt bemerkt: 'Diese altertümliche Strophe habe ich hier untergebracht, ohne großes Bedenken, aber auch ohne den Dichter verbürgen zu wollen.' Sie beginnt mit den Worten:

Güsse schadet dem brunnen:
sam tuot dem rîfen diu sunne:
sam tuot dem stoube der regen

und ist ausgesprochen hochstimmig. Alle gut bezeugten Sprüche des alten Spervogel aber, wie z. B.:

Ein wolf und ein witzic man
sazten schâchzabel an:
si wurden spilnde umbe guot,

sind ebenso ausgesprochen tiefstimmig, und damit fällt die Berechtigung, jene erste Strophe auch nur vermutungsweise dem alten Spervogel zuzuschreiben.

Ein besonders willkommenes Hilfsmittel liefert uns die Melodieprobe da, [66] wo es gilt, die Arbeit von Nachahmern von den echten Werken eines Autors zu trennen. Ein glücklicher Zufall hat es nämlich so gefügt, daß gerade in der Tonlage die Nachahmer ihre Vorbilder fast nie zu kopieren verstanden haben, und oft auch in anderen Punkten der melodischen Technik nicht. So beginnt z. B. die kurze Verserzählung Von der halben Birne, die sich, wie wir jetzt wissen,¹ mit Unrecht als Werk Konrads von Würzburg bezeichnet, mit den Worten:

Hie vor ein rîcher künec was,
als ich von im geschriben las,

¹ S. K. Zwierzina, Zeitschrift für deutsches Altertum XLIII, 107 f.

der het ein wunneclîchez wîp
und eine tohter, der ir lîp
stuont ze wunsche garwe.

Der Melodietypus dieser Verse bleibt durch das ganze Gedicht: ziemlich tiefe Stimmlage und ausgesprochene Vorliebe für Tiefschluß. Dem stehen die über 100 000 echten Verse Konrads gegenüber, etwa mit diesem Typus:

Ein ritter und ein frouwe guot
diu heten leben unde muot
in ein ander sô verweben,
daz beide ir muot und ouch ir leben
ein dinc was worden also gar:
swaz der frouwen arges war,
daz war ouch dem ritter.

Also hohe Stimmlage, überwiegender Hochschluß, und prägnanter Tiefschluß nur als Ruhepunkt beim Satzende.

Ebenso isoliert steht z. B. das sogenannte Zweite Büchlein den etwa 25 000 echten Versen Hartmanns von Aue gegenüber. Hartmann ist überall Tiefstimmer mit ausgeprägter Vorliebe für Tiefschluß, daneben — von den lyrischen Gedichten ist hier abzusehen — ein Meister lebendiger Modulation. Ich greife, um das zu illustrieren, zum Vergleich ein, übrigens nicht einmal sehr charakteristisches Stück, den Schluß, aus dem sicher echten sogenannten Ersten Büchlein heraus. Es lautet:

‘Ouch behalt du dînen glimph, daz sî in ernst ode in schimph von dir daz wort iht verneme daz sî zeheime hazze neme, und ervar ir willen swâ dû kanst, ob dû dir sælde und heiles ganst.	nû sûme dich niht mêre: ich bevilh dir unser êre, unser heil stêt an dir: nû soltu, lîp, hin zir unser fürspreche sîn.’ ‘daz tuon ich gerne, herze mîn.’
---	---

Nun versuche man einmal, irgend einen Passus des Zweiten Büchleins nach diesem Muster zu lesen: es ist einfach unmöglich. Der Text treibt unwiderstehlich zu höherer Tonlage, zur Nivellierung der Tonschritte und zu typischem Hochschluß hin. Man vergleiche etwa diese Zeilen, ebenfalls aus dem Schlusse des Büchleins: [67]

‘Kleinez büechel, swâ ich sî,
sô wone mîner frowen bî,
wis mîn zunge und mîn munt
unt tuo ir stæte minne kunt,
daz sî doch wizze daz ir sî
mîn herze zallen zîten bî,
swie verre joch der lîp var.’

Auch für schwierigere und annoch schwebende Fragen der Kritik vermag die Melodieprobe reichlichen Gewinn abzuwerfen. Ich möchte es wenigstens nicht unausgesprochen lassen, daß z. B. auch auf die heiß umstrittene Nibelungenfrage von dieser Seite her ein unerwartetes und, wie ich glaube, entscheidendes Licht fällt. Aber das läßt sich ohne Eingehen auf vielerlei Details nicht klarlegen, auch sind meine Untersuchungen hier noch nicht zu genügendem Abschluß gelangt. Ich muß also die genauere Erörterung dieses Problems wie die mancher anderen hier eben nur gestreift oder noch gar nicht berührten Frage einer späteren Gelegenheit vorbehalten.¹

Ich stehe am Ende meiner Betrachtungen. Wohl weiß ich, daß ich Ihnen nichts Abgeschlossenes habe bieten können, kaum mehr als den Ansatz zu einem Programm, dessen Ausführung noch viel geduldige Arbeit erfordern wird. Um so erfreulicher würde es mir sein, wenn Sie auch jetzt schon den Eindruck hätten gewinnen können, daß hier ein Weg angedeutet ist, den zu betreten der Mühe lohnt.

¹ Eine eingehende Untersuchung der ganzen Frage gedenke ich in der Fortsetzung meiner ‘Metrischen Studien’ vorzulegen, deren erster Teil (‘Studien zur hebräischen Musik’) in den Abhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XXI, Nr. 1 u. 2 (Leipzig 1901) erschienen ist.

4. Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik.¹

Vor nunmehr zehn Jahren habe ich in einem Vortrag auf der Wiener Philologenversammlung einen ersten Versuch gemacht, die Wichtigkeit der auf den natürlichen Sprachmelodien sich aufbauenden Melodien des gesprochenen Verses für die Charakteristik der Versbildung darzulegen. Die hiermit angeschnittene Frage nach der Bedeutung und Verwertbarkeit der melodischen Elemente der menschlichen Rede habe ich sodann in der Zwischenzeit regelmäßig weiter verfolgt. Insbesondere bin ich in den letzten Jahren darauf bedacht gewesen, beim Unterricht in Seminar und Proseminar durch ein konsequent durchgeführtes System gegenseitiger Beobachtungen möglichst einwandfreies Material für die Beurteilung der mancherlei schwierigen Fragen zu gewinnen, die sich an die verschiedenen Probleme der Sprachmelodie anknüpfen.

Als Resultat dieser sammelnden und ordnenden Tätigkeit hat sich mir, ungesucht, und lediglich aus den beobachtenden Einzeltatsachen heraus, die Überzeugung ergeben, daß die Sprachmelodie auch für die philologische Kritik nur schriftlich überlieferter Texte eine erhebliche Bedeutung besitzt, daß mithin neben die bisher vorwiegend mit Stillesen arbeitende Augenphilologie, wie man sie kurzerhand nennen kann, eine auf der Erforschung der Eigenheiten und Gesetze der lebendigen, lauten Rede aufgebauten Sprech- und Ohrenphilologie als notwendige

[¹ S. darüber die Vorbemerkung S. 5f.]

und selbständige Ergänzungsdisziplin treten müsse, wenn man die Grenzen des bisher Erkennbaren mit Aussicht auf bleibenden Erfolg erweitert sehen will.

Auch über dies Problem habe ich, im Zusammenhang mit andern Dingen, bereits einmal, im Herbst 1901, in einem Leipziger Vortrag gehandelt, der vielleicht einigen von Ihnen durch den Abdruck in Ilberg-Richters Jahrbüchern bekannt geworden ist, und auf den ich mich für manche Einzelheiten berufen darf. Wenn ich mir trotzdem für unsere Versammlung abermals das Wort zu einem Vortrag über dieses Thema erbeten habe, so ist das aus dem Wunsche heraus geschehen, einen Gegenstand, der mir am Herzen liegt, den ich für wichtig halten muß, und der sich ohne mündliche Erläuterung überhaupt nicht gut behandeln läßt, der Aufmerksamkeit eines speziell philologischen Hörerkreises von neuem zu empfehlen. Damit ist zugleich wohl noch eine Sonderentschuldigung für gewisse notwendige Einschränkungen des zu behandelnden Themas gegeben. Auf die psychologischen Grundlagen der in Rede stehenden Erscheinungen kann ich schon deswegen nicht eingehen, weil sie vorläufig noch völlig dunkel sind. Ebenso schließe ich hier die ästhetische Seite der Frage aus, vor allem die Frage nach den eigentümlichen Wirkungsformen der verschiedenen melodischen Typen in der künstlerisch gestalteten Rede und den Zusammenhang von Form und Inhalt. Ich beschränke mich vielmehr absichtlich auf die Vorführung einer Anzahl nackter Tatsachen, wie sie eben die Beobachtung ergeben hat, und auf den Versuch, an einigen Beispielen zu zeigen, wie auch der philologische Kritiker die Untersuchung der Tonhöhenverhältnisse seiner Quellen sich zu nutze machen kann.

Doch zur Sache selbst.

Alle gesprochene menschliche Rede besitzt zugestandenmaßen einen gewissen rhythmisch-melodischen Charakter. In lebendigem Wechsel bewegt sich speziell die Stimme bald in einer höheren, bald in einer tieferen Lage

und steigt oder fällt sie, sei es innerhalb der einzelnen Silbe, sei es von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort, von Satz zu Satz.

Jeder einzelne Satz hat danach auch seine Satzmelodie. In den einzelnen empirischen Satzmelodien aber verschlingen sich zwei verschiedene Elemente. Das eine sind die natürlichen Tonhöhen der isoliert gedachten Wörter. Von solchen Worttonhöhen redet man nun zwar wohl beim Chinesischen u. dgl., aber nicht beim Deutschen und andern europäischen Sprachen: aber sie sind auch da vorhanden und wichtig, denn sie bilden zusammen im Satze eine Art System von Führtönen. Aus diesem System aber gehen die einzelnen empirischen Satzmelodien dadurch hervor, daß das Führtönsystem mit einem andern System zu einem Ganzen verschmilzt, mit dem, was ich ideelle Satzmelodie nenne. Unter ideeller Satzmelodie aber verstehe ich die melodischen Eigentümlichkeiten, die nicht am einzelnen Wort (oder an der einzelnen Wortform) haften, sondern am ganzen Satze als solchem: also z. B. das Auftreten von Falltönen am Schluß einfacher Aussagesätze im Gegensatz zu den Steigtönen am Ende von Fragesätzen ohne Fragewort, u. dgl. mehr.¹

Für die Verständlichkeit der Rede sind nun die Satzmelodien ebenso notwendig und unentbehrlich wie der Satzrhythmus und andere formelle Eigenschaften der Rede. Ohne Rhythmus, Melodie usw. ist überhaupt kein 'Satz' denkbar, sofern man unter 'Satz' nicht eine tote Folge geschriebener Wortbilder auf dem Papier verstehen will, sondern den 'Satz' als das auffaßt, was er ist und sein soll, nämlich als den Träger eines bestimmten Sinnes.

In der gesprochenen Rede werden die Satzmelodien hörbar produziert. Sie haften aber selbstverständlich ebenso an dem nicht gesprochenen, sondern bloß gedachten Satze. Der Unterschied ist nur der, daß die

[¹ Einiges Weitere hierzu s. in meiner Phonetik ⁵ § 654 ff.]

Melodien im letzteren Falle bloß vorgestellt werden, zugleich mit den Wortreihen, die ihre Träger sind, und aus denen erst durch die — innerlich vollzogene — Addition von Rhythmus, Melodie usw. überhaupt sinnvolle Sätze hervorgehen.

Auch der schweigend arbeitende Schriftsteller produziert daher bei seiner Tätigkeit fortlaufend vorgestellte Melodien, auch wenn er sich dieses Teils seiner Produktion nicht bewußt ist. Beim Niederschreiben seiner Gedanken fallen aber diese Melodien mehr oder weniger vollständig aus: denn unsere Schriftsysteme haben leider kein irgendwie adäquates Ausdrucksmittel für dergleichen Dinge.

Will der Lesende andererseits einen geschriebenen (oder gedruckten) Satz oder Text verstehen, so muß er den vor seinen Augen erscheinenden Reihen von Wortbildern aus Eigenem die Sinneselemente erst wieder hinzufügen, die von dem Schreibenden nicht wiedergegeben werden konnten. Dabei ist es gleichgültig, ob der Lesende diese Ergänzung im lauten Sprechen vollzieht, oder durch bloßes Hinzudenken bei stillem Lesen.

Diese Umsetzung der für sich allein betrachtet sinnlosen Textzeichen ins Sinnvolle geschieht zunächst instinktiv, nach dem subjektiven Eindruck, den der Leser, gestützt auf Erinnerungsbilder aus der lebendigen Rede, per analogiam aus der vor ihm liegenden Zeichenreihe gewinnt. Dabei gewährt ihm einerseits das erwähnte System der Führtöne, das ihm die einzelnen Wörter liefern, einen Anhalt, andererseits das ihm ebenso vertraute System der ideellen Satzmelodien: beides selbstverständlich nur im Zusammenhang mit gewissen (wenn auch wieder nicht klar bewußten) Vorstellungen über zu erwartende oder mögliche Sinnesreihen.

Diese subjektive Ausdeutung der Schriftzeichen durch den Lesenden kann entweder 'richtig' oder 'falsch' sein, je nachdem er die von dem Schreiber vorgestellte Melodie trifft oder nicht. Wir müssen also, um Geschriebenes

richtig verstehen und würdigen zu können, darauf bedacht sein, Methoden für tunlichste Beseitigung etwaiger Fehlerquellen bei der Deutung ausfindig zu machen.

Als Hauptmittel bietet sich da von selbst die vergleichende Massenuntersuchung dar, die sich auf das Verhalten möglichst verschiedener Leser gegenüber ein und demselben Texte richtet.

Die Massenreaktionen ergeben nun in den meisten einfacheren Fällen ohne weiteres so übereinstimmende Resultate im Typischen der Melodisierung, daß etwaige Zweifel an der 'Richtigkeit' der Deutung des Geschriebenen von selbst hinfällig werden. In schwierigeren Fällen, namentlich da, wo es sich um die Interpretation von künstlerischen oder von Stimmungselementen handelt, treten aber auch große Differenzen auf. Wie soll da entschieden werden? Wer hat Recht?

Meine Beobachtungen, die sich allmählich auf Hunderte von Versuchspersonen erstreckt haben, haben mich da zu dem praktischen Satze geführt, daß in Zweifelsfällen der Instinkt der Masse meist die mehr oder weniger bewußte Auffassung des einzelnen schlägt. Das hängt so zusammen.

Es gibt in der Hauptsache zwei innerlich sehr verschiedene Klassen von Lesern, die aber natürlich im einzelnen durch zahlreiche Mittelstufen miteinander verbunden sein können. Ich will die beiden Extreme kurzerhand als 'Autorenleser' und als 'Selbstleser' bezeichnen. Der Gegensatz deckt sich bis zu einem gewissen Grade mit dem von naivem und bewußtem Leser, aber doch nicht ganz, insofern insbesondere auch der bewußte Leser sich zum Autorenleser erziehen kann.

Der typische Autorenleser ist unter den nicht kunstmäßig geschulten Sprechern am häufigsten vertreten. Er hat meist keine besondere Kunst, und strebt also auch nicht danach, Kunst zu entfalten. Er erwartet nichts von seinem Autor, er läßt sich nur durch ihn treiben. Er reagiert eben, instinktiv und ohne zu wissen warum

und wie, sozusagen zwangsweise auf die melodischen Reize, die ihm das Wortgefüge seiner Texte nach dem seiner Sprechweise geläufigen System von Führtönen, Satzkadenzen u. dgl. darbietet. Daher reproduzieren denn auch verschiedene Leser dieser Art ein und denselben Text, den man ihnen vorlegt, durchschnittlich mit auffälliger Gleichartigkeit der Melodisierung. Gewiß kommen auch bei ihnen Differenzen vor, aber sie sind meist leicht zu beseitigen. Denn der einzelne erkennt, eben weil er mit einem natürlichen Instinkt der Reaktion auf die Reize seiner Texte begabt ist, bei der Diskussion streitiger Fälle gewöhnlich ohne besondere Schwierigkeit, daß und wo er sich etwa vergriffen hat.

Ganz anders der typische Selbstleser. Er ist oft ausgesprochener Verstandesmensch, andererseits hat er noch öfter etwas vom Künstler an sich, oder wünscht es zu haben. Darum findet er sich häufiger bei den ausgebildeten Kritikern und Kunstsprechern als im Kreise der naiven Laien. Meist besitzt er eine stärkere Individualität und einen ausgeprägt persönlichen Geschmack (auch bezüglich des Verstandesmäßigen), und diese beiden Elemente sind bei ihm so kräftig entwickelt, daß er sie beim Lesen unwillkürlich in seinen Autor hineinprojiziert, an den er mehr oder weniger bewußt analysierend und mit einem fertigen Kunst- oder Geschmacksprogramm herantritt. Eben darum ist's auch oft mehr ein Spiel des Zufalls, wenn verschiedene Leser dieser Spezies denselben Text in gleichem Sinne melodisieren, namentlich da, wo es sich um höheren Stil, insbesondere um stimmungsvolle Poesie handelt. Abweichenden Auffassungen gegenüber pflegt der Selbstleser sehr skeptisch zu sein, weil er von seinem Geschmacksstandpunkt nicht lassen mag, und Massenuntersuchungen über die Reaktionen der gemeinen Menge als unkünstlerisch mißbilligt. Sein Haupteinwand gegen die Angabe: 'die meisten machen es unwillkürlich so oder so' pflegt zu lauten: 'man (oder 'ich', je nachdem) kann es aber auch anders machen'. Daß er damit die

ganze Fragestellung verschiebt, wird er nicht leicht zugeben. Außerdem pflegt er, da er selbst jede Stelle individualistisch zu interpretieren gewöhnt ist, für jede unbewußte Reaktionserscheinung einen besondern Einzelgrund zu verlangen. Er ist auch öfters ungeduldig und möchte nicht gern Zeit auf lange Experimentreihen verschwenden, von denen er 'a priori' (ich zitiere nach der Erfahrung) zu wissen glaubt, daß sie keine Resultate liefern können.¹ Übrigens regt sich der bewußte und kunstvolle Individualismus des habituellen Selbstlesers in voller Stärke meist nur da, wo er weiß, daß der Fragende an bestimmter Stelle eine bestimmte Reaktion erwartet, und wo er also entweder von vornherein besonders auf der Hut ist, oder wo er selbst den Wunsch hat, eine kunstmäßige Leistung darzubieten, in specie zu zeigen, nicht was sein Autor ist, sondern was er aus ihm machen kann. Sonst kann auch der Selbstleser zuzeiten ganz ordnungsgemäß reagieren, denn selbstverständlich schließt auch bewußt kunstmäßiges Sprechen die Möglichkeit 'richtiger' Intuition und Inter-

[¹ Eine weitere Spezies von Selbstlesern ist mir erst neulich entgegengetreten, lange nachdem das Obenstehende geschrieben war. Wer diesen Dingen besonders hilflos gegenübersteht und sich in glücklichem Wahn doch stärker fühlt als andere Leute, der besteigt auch wohl das Roß der Selbstgerechtigkeit und sucht die Wissenschaft mit Geschrei vor der Unwissenschaft zu retten, statt mit Gründen. Besonders eifervolle Stilübungen in dieser Richtung s. neuestens im Anzeiger für deutsches Altertum 34, 222 ff. — Was würde man wohl dazu sagen, wenn sich die Farbenblinden zusammäteten, um den Normalsichtigen ihre Farbenempfindungen wegdisputieren, weil sie sie nicht in gleicher Weise haben? In der Philologie aber dünkt sich ein Tauber der oben gekennzeichneten Art wohl gar eigens deswegen zum Richter berufen zu sein, weil er taub ist, oder weil er doch noch nicht gelernt hat, richtig zu hören, was um ihn herum vorgeht. — Womit ich mich übrigens selbstverständlich nicht auf jeden Einzelansatz bei Habermann oder irgendeinem anderen Beobachter festgelegt haben will: Irrtümer sind ja bei einer so schwierigen Sache überall möglich und zurzeit auch wohl noch unvermeidlich. Um so ernster und mit um so besserem Willen sollte man diesen denn doch wahrhaftig wichtigen Fragen zu Leibe gehen.]

pretation nicht aus. Aber das eine bleibt doch bestehen, daß der individualistische Selbstleser viel mehr der Gefahr ausgesetzt ist, Persönliches in seinen Autor hineinzutragen, als die große Masse der bloß naiv reagierenden Autorenleser, und eben darum wird bei Untersuchungen über die unwillkürlichen Reizwirkungen, die von den geschriebenen Texten ausgehen, sein Einzelurteil gegenüber der instinktiven und gleichartigen Massenreaktion in der Regel zurücktreten müssen.

Berücksichtigt man die durch das Angeführte gebotenen Kautelen, so kann man allerdings behaupten, es sei möglich, die von dem konzipierenden Autor eines Stückes vorgestellte Melodien bloß aus dessen Text heraus mit einiger Sicherheit zu ermitteln. Die Skepsis wird diesem Satz gegenüber freilich Recht behalten, wenn sie auf Einzelheiten ausgeht, und überall nicht nur melodische Typen, sondern ausgeführte Melodien mit bestimmten Intervallgrößen u. dgl. verlangt. Aber anders, positiv, wird die Antwort lauten dürfen, wenn man die ganze Forderung bescheidener nur auf das Typische und Relative der Melodisierung richtet. Innerhalb dieser Grenzen bürgt wirklich, das ist nicht zu bezweifeln, gleichartige Massenreaktion in der Regel für die Gleichartigkeit der im Text liegenden Reize, und damit auch für die Richtigkeit der gefundenen melodischen Typen. Ja, für den einmal Eingearbeiteten bedarf es schließlich gar nicht mehr vieler Experimente mit Fremden, wenn er sich nur soweit in der Gewalt hat, daß er sich durch die Textworte willenlos treiben zu lassen vermag, ohne Voraussetzungen und bestimmte Erwartungen, auch ohne besondere Leidenschaft oder Pathos, unter Umständen selbst nur murmelnd oder mit halber Stimme andeutend. Er wird dann zwar oft abgeschwächte Melodieformen bekommen, aber das Typische der Melodisierung, vor allem was Stimmlage und charakteristische Folgen von Steig- und Fallschritten anlangt, geht deswegen durchaus nicht verloren: in manchen Fällen tritt es sogar deutlicher

hervor als bei stärker markiertem Vortrag, und vor allem sicherer, weil mit der Herabsetzung der Stimmenergie auch ein Nachlassen der geistigen Gesamtspannung verbunden ist, das den Leser reaktionsfähiger macht und ihn so vor dem Hineintragen individueller Einzeleffekte schützen hilft. —

Hier ist nun, ehe ich weitergehe, eine praktische Zwischenbemerkung über eine Tatsache einzuschalten, welche leider die Untersuchung gerade der deutschen Tonhöhenverhältnisse in recht unbequemer Weise kompliziert.

Es gibt nämlich, wie ich schon verschiedentlich an anderer Stelle hervorgehoben habe, im Gesamtgebiet der deutschen Sprache nicht ein einheitliches Intonationssystem, sondern zwei solcher Systeme stehen einander schroff gegenüber,¹ ganz abgesehen von den Partialsystemen der einzelnen kleineren Landschaften, die sich doch immer wieder auf die beiden Hauptssysteme zurückführen lassen. Diese Systeme sind, grob ausgedrückt, das niederdeutsche und das hochdeutsche. Die Bühnenintonation geht im ganzen mit dem niederdeutschen System. Der Unterschied

[¹ Gegenüber der Skepsis, welche dieser Anschauung auch in neuester Zeit noch von verschiedenen Seiten entgegengebracht wird, muß ich so schroff wie möglich betonen, daß die Sache selbst außer allem Zweifel steht. Zweifeln kann nur, wer nicht in der Lage gewesen ist, die Sprechweisen unbefangen und voraussetzungslos redender Nieder- und Hochdeutscher zu vergleichen, namentlich wenn er selbst einem derjenigen Gebiete angehört, wo das Schwanken zwischen den beiden Gebieten (s. oben S. 63) sozusagen endemisch ist. Als möglich zuzugeben ist nur dieses. Wie ich in meiner Phonetik⁵ § 666 ausgeführt habe, sind nur die habituell bedingten Tonhöhengegensätze umlegbar, nicht die mechanisch bedingten (§ 665). Durch eine den Typus des Autors verlassende Umlegung wird also niemals ein ganz reines Resultat erzielt, sobald mechanisch bedingte Tonhöhendifferenzen in Frage kommen; es entstehen also in solchen Fällen sicherlich gewisse melodische Störungen, und es ist denkbar (wenn auch vorläufig noch nicht erwiesen), daß ein empfindliches Ohr diese instinktiv herausfindet und der Besitzer dieses Ohres dadurch getrieben wird, die betreffenden Stellen gegen seine eigene angestammte Weise im Sinne des ihm konträr liegenden Autors zu intonieren.]

der beiden Systeme aber besteht darin, daß — von bestimmten, für unsere Zwecke ausschaltbaren Ausnahmen abgesehen — alles, was beim Niederdeutschen hoch liegt, beim Hochdeutschen als tief erscheint, und daß, wo der Niederdeutsche von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort usw. mit der Stimme steigt, der Hochdeutsche einen Fallschritt macht, und umgekehrt. Die Kurven für niederdeutsche und hochdeutsche Intonationen und Satzmelodien verhalten sich also im allgemeinen wie zwei Spiegelbilder zueinander. Ich muß also, da ich selbst niederdeutsch intoniere, meine hochdeutschen Hörer bitten, eventuell meine Angaben über Hoch und Niedrig umzukehren, wenn sie ihnen nicht doch schon ohne dies, infolge ihrer Gewöhnung an die bühnenmäßige Intonation, von vornherein als einleuchtend erscheinen. Daß auch das letztere möglich ist, hat beiläufig darin seinen Grund, daß der nivellierende Einfluß der Verkehrs- und Bühnensprache, zumal bei den Gebildeten, den alten Unterschied vielfach verwischt hat. Viele Individuen haben wahrscheinlich im Laufe ihres Lebens ihr Intonationssystem umgelegt (ich selbst glaube dazu zu gehören). Andere, namentlich Mitteldeutsche, schwanken oft regellos zwischen den beiden Systemen. Wer in dieser Lage ist und doch sein ursprüngliches Tonhöhengefühl stärken möchte, wird gut tun, bei seinen Proben zu einer kräftig dialektisch gefärbten Aussprache seine Zuflucht zu nehmen: mit dieser pflegt auch die alte Intonation wieder rein hervorzutreten.

Doch nun zur Sache selbst wieder zurück.

Die freie Rede, wie sie sich etwa im kunstlosen Gespräch abspielt, dürfte in den meisten Fällen dem nicht schärfer analysierenden Beobachter ein Bild vollkommener Regellosigkeit darbieten, und so wird man geneigt sein, auch der schriftlich fixierten Prosarede keinen besonders hohen Grad von melodischer Gebundenheit zuzuerkennen. So habe auch ich noch in meinem Leipziger Vortrag von 1901 [s. oben S. 60] als selbstverständlich angenommen, daß für die Prosa Rhythmus und Melodie im Prinzip von

Fall zu Fall frei beweglich sei. Daß das nicht so ist, lernte ich ein Jahr später durch eine Erfahrung persönlichster Natur, die mich selbst seinerzeit nicht wenig verblüffte. Als ich nämlich nach dem nächsten Leipziger Rektoratswechsel die Fachrede meines Amtsnachfolgers gedruckt nachlas, bei deren Anhören mir gar nichts Besonderes aufgefallen war, empfand ich dauernd einen zunächst unfaßbaren Widerstand, der mich am raschen und behaglichen Erfassen des Gelesenen hinderte. Rein zufällig bemerkte ich dann, daß jeder Satz der gelesenen Rede für mich mit einem ausgesprochenen melodischen Steigschritt begann. Da ich etwas Derartiges in einem Prosatext, zumal wissenschaftlichen Inhalts, nicht erwartet hatte, wurde ich stutzig und fragte mich, ob etwa darin jenes Hemmnis gelegen haben könne. Zum Vergleich schlug ich deshalb meinen in demselben Programm enthaltenen Geschäftsbericht über das abgelaufene Rektoratsjahr nach, und ich war nicht wenig erstaunt, zu finden, daß ich selbst ebenso konsequent jeden Satz mit einem Fallschritt hatte beginnen lassen, ohne mir dessen bei der Abfassung des Berichtes im geringsten bewußt geworden zu sein, trotz all der Arbeiten der vergangenen Jahre auf dem Gebiete des Sprachmelodischen. Nur eine Gruppe von Ausnahmen bestätigte die Regel: einige von fremder Hand verfaßte Nekrologe, die herkömmliche Eidesformel und gewisse weitere formelhafte Sätze, die nach altem Brauch alljährlich bei der Übergabe der Insignien in gleichem Wortlaut wiederholt zu werden pflegten und die daher auch von mir wörtlich aus dem alten Formular übernommen waren, zeigten abweichende Satzeingänge. Damit war denn das scheinbare Rätsel gelöst, d. h. der empfundene innere Widerstand erklärte sich nun einfach genug als unbewußte Reaktion gegen die der meinigen direkt konträre Melodieführung des Gelesenen.

Was sich mir hier in einem besonderen Falle geradezu aufgedrängt hatte, habe ich seitdem immer und immer wieder bestätigt gefunden. Man kann in der Tat

leicht beobachten, wie auch in der (geschriebenen) Prosa-
rede gewisse melodische Elemente (z. B. die Stimmlage
ganzer Sätze oder einzelner Satzteile, typische Steig- oder
Fallschritte an bestimmten Stellen) in überwiegender
Häufigkeit wiederkehren, ja unter Umständen mit abso-
luter Konstanz, auch wo es sich gar nicht um besondere
schriftstellerische Kunstentfaltung handelt. Es erscheint
mir danach sicher, daß eben diese typische Melodieführung
ein höchst wichtiges Element dessen ist, was wir Stil
nennen, und daß der spezifische Stil eines Autors oder
eines Werkes oft geradezu in erster Linie durch die Art
seiner Melodieführung charakterisiert oder bestimmt wird,
mag es sich dabei um Poesie oder um Prosa handeln.

Am wenigsten sollte man, wie gesagt, eine solche
typische Konstanz des Melodischen in der Prosa erwarten.
Und doch herrscht gerade da bei zahllosen Autoren eine
so weitgehende und hochgradige Gebundenheit, wie man
sie zumal in der modernen Poesie nicht oft finden möchte.

Man braucht zur Erhärtung dieses Satzes nur ein
paar beliebige Stichproben aus verschiedenen Autoren zu
analysieren.¹ Ich greife zu dem Zweck ein paar Re-

[¹ Zur Ergänzung möchte ich, um sonst möglichen Irrtümern
vorzubeugen, hier noch zwei für die Kontrolle wesentliche Be-
obachtungen mitteilen. Die eine ist die, daß die typische Satz-
melodie eines Autors jedesmal soviel Text umspannt, als er (und
sein Leser nach ihm bei der Reproduktion) psychisch zusammen-
nimmt. Es fallen daher nicht nur oft längere Satzgebilde zwangs-
weise in melodische Teilstücke (mit jeweils vollständiger Melodie-
kurve) auseinander, weil des Inhaltes zu viel oder zu verschiedenes
ist, als daß man binden könnte; sondern man kann oft auch bind-
bare Stücke durch willkürliche Gliederung, eventuell durch Pausen,
trennen. Auch dann pflegt jedes Teilstück, soweit es angeht, die
volle Kurve zu bekommen, unter Umschiebung der charakteristischen
Töne dieser Kurve auf entsprechend gelegene Silben des Teil-
stückes. — Fast noch wichtiger für die Praxis ist die zweite Be-
obachtung, weil sie eine Menge scheinbarer Anomalien aus dem
Wege schafft. Oft scheinen nämlich die Melodiekurven einer Satz-
folge nicht zu stimmen; beispielsweise beginnt da etwa der eine
oder andere Satz gleich mit einem hohen Ton, während die Mehr-
zahl tief einsetzt und erst durch einen Steigschritt die Höhe erreicht.

zensionen aus einer Dezembernummer der deutschen Literaturzeitung [1903, Nr. 49 vom 5. Dez.] heraus, die mir zufällig in die Hände gekommen ist.

Da beginnt z. B. der erste Rezensent jeden Satz [bzw. jedes größere und melodisch selbständige Satzstück] in etwas tieferer Stimmlage; dann geht er eine Weile in die Höhe, und wechselt dann in einer dritten Satzstrecke regelmäßig mit Hoch- und Tiefstücken ab. Besonders ausgeprägte Intervalle sind innerhalb der Einzelstrecke nicht vorhanden. Ebenso fehlen stärkere Schlußkadenzen.

Probe: Zur Abwehr, | so führt sich Trübners Schrift auf dem Titelblatt ein, || zur Abwehr gegen Büchers bekannten Angriff. Sie ist, | wie ich gern gleich hervorhebe, || sachlich und friedlich gehalten Denn darüber | wird im Grunde keine Meinungsverschiedenheit herrschen, || daß der Verlagshandel || [*neues Satzstück*] und ebenso | auch der Sortimentshandel || wenigstens zurzeit in Deutschland schlechthin unentbehrlich ist. Wenn behauptet | worden ist, daß Bücher den Sortimentshandel überhaupt zertrümmern wolle, || so ist das als ein nicht unvermeidbares Mißverständnis zu bezeichnen.

Verfasser: Friedrich Paulsen, Berlin.

Bei einem zweiten finden wir: höheren Einsatz, dann Herabsinken auf ein ziemlich ebenmäßiges Niveau, das mit einer starken hoch-tiefen Kadenz abschließt:

Probe: Dieses Buch | 'enthält eine überaus fleißige Untersuchung eines für die Beurteilung des katholischen praktischen Christentums | wichtigen || Begriffes. Der Verf. | geht wesentlich in den Spuren von A. Ritschls postumem Werk: | fides || implicita. Auf das sorg | fältigste werden Ritschls Aufstellungen nachgeprüft und an nicht wenigen Stellen | ergänzt und || verbessert.

Verfasser: Reinhold Seeberg, Berlin.

In solchen Fällen liegen aber doch nicht andere Kurven vor, sondern nur Teilstücke der Hauptkurve, und die fehlenden Stücke werden pausiert, damit man das Fehlende, wenn auch unbewußt, in Gedanken durchlaufen kann. Einem jeden Fehlstück der Hauptkurve entspricht also beim Vortrag eine Zwangspause, die man nicht ausschalten kann, ohne melodisch ins Stocken zu geraten. Bei der Beurteilung der Konstanz der Kurven sind diese Pausen natürlich stets mit zu berechnen.]

Dritter Fall: Hoher Einsatz, dann lebendiger Wechsel von Höher und Tiefer, sozusagen von Iktus zu Iktus. Kräftiger Tiefschluß.

Probe: Es ist an sich eine widerspruchsvolle Aufgabe, ein Buch über die Philosophie eines Mannes zu schreiben, wenn das Endresultat aller darüber angestellten Betrachtungen dahin lautet, daß er nichts weniger als ein Philosoph war, immer nur oberflächliche und fragmentarische Bekanntschaft mit der gleichzeitigen Philosophie machte und auch nur ein rein eklektisches Verhalten gegenüber der ganzen Geschichte der Philosophie einhielt. Das aber ist die Quintessenz des vorliegenden Werkes, dessen einzelne Artikel schon 1894 in der protestantischen «Revue chrétienne» erschienen waren und so in der ersten Auflage vereinigt sind. Daher heißt es auch jetzt noch gleich S. 1, Renans Tod sei «depuis de plus de deux ans» erfolgt. Fast ebenso gut wie «la philosophie», der das 2. Kapitel gewidmet ist, könnte das Ganze auch «la morale» nach dem Titel des 4., oder «la religion» nach dem 6. Kap. benannt sein. — Verfasser: Heinrich Holtzmann, Heidelberg.

Vierter Fall: Alle Intervalle auf ein Minimum reduziert, also überhaupt keine ausgeprägte Melodie:

Probe: Bei der Beurteilung von Meyers Übersetzungen von Kṣemendras Samayamātrkā und Dāmodaraguptas Kuṭṭānīmata muß man beachten, daß M. nicht bloß Philolog, sondern auch Dichter ist. Gleichzeitig mit diesen Übersetzungen sind von ihm in demselben Verlage zwei Bände Gedichte erschienen, deren einer den Titel trägt: . . . Im Vorwort zur ersten Sammlung hat M. seinem Vater ein Denkmal gesetzt, das gleich ehrenvoll für diesen wie für M. selbst ist und uns einen Blick in seinen Werdegang tun läßt. Geboren in Amerika als Sohn eines deutschen Bauern, der den Urwald in mühsamem Ringen in fruchtbares Ackerland verwandelte, aber stets auch für geistige Beschäftigung Zeit zu erübrigen suchte, hat M. ursprünglich seinem Vater als Landmann zur Seite gestanden. — Verfasser: Richard Pischel, Berlin.

Einen abermals neuen Typus mag ein fünfter Fall veranschaulichen. Während die bisher zitierten Autoren alle Sätze gleichmäßig in einer Stimmlage bildeten, wechseln hier je ein tiefer und ein höher liegender Satz miteinander ab:

Probe: a) Da es ein in die Vergangenheit zurückgreifendes Buch über französischen Versbau zum Gebrauche für Engländer

bisher nicht gegeben hat, so wird das des Herrn Kastner ohne Zweifel manchen willkommen sein. *b)* Daß viel andere als lang bekannte Tatsachen darin zur Sprache gebracht seien, scheint mir nicht. *a)* Aber es ist das an vielen Stellen über die auch hier behandelten Dinge Gesagte mit Fleiß und Verständnis und in klarer Fassung zusammengestellt, vielfach auch durch selbstgesammelte Beispiele erläutert und veranschaulicht. *b)* Darf man einiges hier Besprochene als nicht recht hergehörig bezeichnen, wie z. B. die Lehre von den Inversionen, die Auseinandersetzungen über Akrostichon und bouts rimés, anderes wieder als unnütz, wie etwa die lange und doch natürlich unvollständige Aufzählung heute vorkommender Strophenformen, so könnte man an anderen Stellen etwas eingehendere Betrachtung wünschen.

Verfasser: Adolf Tobler, Berlin.

Diese wenigen, nur grob umrissenen Beispiele mögen für die Prosa genügen.

In der Poesie andererseits herrscht natürlich ebenso wenig an sich ein zwingendes Muß: im Prinzip kann auch der Dichter zwischen Freiheit und Gebundenheit wählen wie er will und wie er es im einzelnen als angemessen empfindet. Aber auch im Dichter offenbart sich doch normalerweise der Trieb zu melodischer Regelung: nur erstreckt sich die Regelung in bestimmtem Sinne da sehr oft nur auf das einzelne Gedicht, oder auf die Gedichte einer bestimmten Periode u. dgl., während der Prosaiker viel öfter ein und dasselbe System durch alle seine Arbeiten, oder doch durch größere Massen, hindurchführt.

Gerade die Gebundenheit des Melodischen in der Dichterrede ist aber eben das Element, dessen Bedeutsamkeit für die Kritik ich hervorheben und kurz erläutern möchte. Ich glaube hier folgende These aufstellen zu können:

‘Störungen des Melodischen weisen überall da, wo sonst in greifbarer Weise melodische Gebundenheit herrscht und nicht etwa besondere Gegen Gründe ein anderes Urteil erheischen, mit Sicherheit auf das Eindringen fremder Elemente bzw. Störungen des ursprünglichen Wortlauts oder der ursprünglichen Form hin.’

Über die Richtigkeit und die Tragweite einer solchen These kann natürlich nur die praktische Probe entscheiden. Und die Zahl der hier verwendbaren Beispiele ist Legion.

Ganz einwandfrei dürften vor allem die Fälle sein, wo ein Dichtwerk nachweislich in ursprünglicher und in sekundär veränderter Form vorliegt, von denen die erstere zugleich melodische Gebundenheit zeigt, während der sekundäre Text Störungen aufweist.

Als besonders wertvoll und instruktiv können uns hier die Doppelgestalten mancher Goethischer Jugenddichtungen (einschließlich des besonders lehrreichen Faust) deshalb gelten, weil gerade der junge Goethe, von der Straßburger Zeit ab, in der Kunst intuitiver melodischer Charakterisierung, und zwar stetiger Charakterisierung, als Meister dasteht. Goethe ist dieser Stufe spezieller Kunstvollendung auch in späteren Perioden seines Schaffens wieder nahe gekommen. Aber zwischenhinein fallen Zeiten, wo seine Dichtung melodisch weniger voll erklingt, oder wo doch wenigstens sein Ohr für die Reinheit einst selbstgeschaffener Melodieformen weniger empfindlich geworden war, weil er die die ursprüngliche Formgebung beherrschenden, melodisch einheitlichen Suggestivstimungen der Jugendzeit nicht wieder in sich wachzurufen vermochte.

Als Beleg hierfür greife ich etwa den König von Thule heraus. Hier sind in allen Zeilen, die im alten und neuen Text übereinstimmen, die Tonhöhen der Hebungen nach dem Kontrastprinzip so geordnet, daß auf jede höher liegende Hebung eine tiefer liegende folgt, und umgekehrt. Da nun die erste Zeile der Strophe (nach niederdeutscher Intonation gerechnet, die natürlich für Goethe selbst in ihr Gegenteil umzusetzen wäre) mit einer tieferen Hebung einsetzt, so zeigt die erste Zeile (a) die Folge tief-hoch-tief, die zweite (b) die umgekehrte Folge hoch-tief-hoch,¹ und dieses Spiel wiederholt sich jedesmal in dem zweiten Zeilenpaar jeder Strophe.¹ Für jedes

[¹ Jedoch im allgemeinen nur, wenn man die beiden Halb-

Zeilenpaar gilt also das Schema (a) . . . | (b) . . . ||.

So z. B. in der Schlußstrophe:

Er sa.h ihn stürzen, tri.nken | Und si'nken tie.f ins Mee'r: ||
Die Au.gen tä'ten ihm si.nken, | Trank nie' einen Tro.pfen me'hr. ||

Aber wo der uns geläufige Text auf Überarbeitung beruht, ist dies melodische Schema entweder direkt gestört, oder bis zur Undeutlichkeit verdeckt. Die erste Strophe lautete einst:

Es wa.r ein Kö'nig in Thu.le, | Einen go'ldnen Be.cher er he'tt ||
Empfa.ngen von sei'ner Buh.le | Auf i'hrem To.desbe'tt. ||

Jetzt lesen wir:

a) Es wa.r ein Kö'nig in Thu.le, |

(übereinstimmend, also korrekt Schema a)

b) Gar treu. bis a.n das Gra.b ||

(die drei Töne bilden eine schwach ansteigende Reihe . . .),

a) Dem ste.rbend sei.ne Bu'hle |

b) Einen gol.dnen Be'cher ga.b ||

(hier in a wieder glatt ansteigende Tonreihe mit sehr auffälligem Hochschluß auf *Buhle*, in b zwar wieder Konträrabstufung, aber mit der Folge . . ., die vielmehr nach a hinüber gehört).

Ähnlich ist es auch der zweiten und dritten Strophe bei der späteren Umbildung ergangen. Das übrige ist unverändert geblieben.

Wem die Zahlenverhältnisse eines so kurzen Gedichtes nicht genügend beweiskräftig erscheinen, kann sich zur Ergänzung mit Vorteil etwa an den Faust halten. Hier sind, wie ich bereits in dem Leipziger Vortrag aus-

zeilen auch im Vortrag zu einer (rhythmischen) Periode verbindet. Isoliert man die beiden Hälften der Periode voneinander, so bekommen sie, im Anschluß an das S. 98 in der Fußnote Bemerkte, beide die Kurve . . .; man spricht also z. B. isolierend (ohne den vorausgehenden Vordersatz) vielmehr *Und si.nken ti.ef ins Mee.r* und *Trank ni.e einen Tro.pfen me.hr* (bzw. umgekehrt bei hochdeutscher Intonation).]

geführt habe [s. oben S. 69] im Urfaust die Reden Fausts und Valentins dadurch charakterisiert, daß jede Zeile mit einem 'Tiefschluß' endet, d. h. daß die letzte Hebung tiefer liegt als die vorletzte; die Verse des übrigen haben ebenso konsequent 'Hochschluß' oder 'Niveauschluß': nur Mephisto wechselt mit beiden Arten von Schlüssen in markantem Kontrast ab.

Das ist nun im späteren Text auch so, soweit der alte Wortlaut intakt geblieben ist. In allem zum Bestand des Urfaust neu Hinzugekommenen ist dagegen von dieser Art der Charakteristik nichts mehr zu finden. Außerdem sind aber auch in dem sonst übernommenen alten Text die typischen Versschlüsse fast überall da gestört worden, wo eine Änderung sich auf das Reimwort erstreckt. Gleich bei den ersten Worten Fausts ist das deutlich. Statt des alten

Hab nun ach die Philosophie,y,
Medizin und Juristere.y,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studiert mit heißer Mü.h

lesen wir jetzt

Habe nun ach Philosophie,
Juristerei und Medizin
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert mit heißem Bemühn

mit vier Hochschlüssen, die scharf absetzen gegen das folgende alte

Da steh ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug als wie zuvor;

dann folgt wieder mit unursprünglichem Hochschluß

Heiße Magister, heiße Doktor gar

statt des früheren

Heiße Doktor und Professor gar

usw.

Ähnliches gilt auch von den zahlreichen Korrekturen, welche das Versinnere betroffen haben. Ja, es ist nicht

zu viel behauptet, wenn man sagt, daß selbst der Anfänger im Beobachten dieser melodischen Dinge schon nach nur geringer Übung meist imstande sein wird, bei der Lektüre des gewöhnlichen Fausttextes ohne Einblick in den Urfaust mit ziemlicher Sicherheit anzugeben, wo der Urfaust eine Variante haben muß — und wo er sie denn tatsächlich auch hat.

Aus Rücksicht auf die mir zu Gebote stehende Zeit muß ich mir versagen, hier weiteres neuhochdeutsches Material vorzuführen, so lehrreich auch gerade solche modernen Parallelen für die Beurteilung des uns doch um eine Stufe ferner stehenden deutschen Mittelalters sind und sein müssen. Eine Art von Ersatz für diese Lücke der Beweisführung bietet glücklicherweise ein Umstand, der unsere mittelalterliche Dichtung dem Beobachter noch leichter zugänglich (d. h. melodisch erfaßbar) macht, als viele Werke der neueren Poesie. Es ist der Umstand, daß — um ein Hauptergebnis meiner Untersuchungen voranzunehmen — die stimmlich-melodische Gebundenheit bei den mittelalterlichen Dichtern viel größer ist als bei den modernen. Es ist eine seltene Ausnahme, wenn etwa ein Dichter des deutschen Mittelalters über mehr als eine Art typischer Melodisierung frei, oder gar bewußt, verfügt. Was uns aber vielleicht am meisten befremdet, ist die oft geradezu rätselhafte Konstanz der allgemeinen Stimmlage. Uns mag es zwar höchst unnatürlich und zweckwidrig, ja als unmöglich vorkommen, daß der einzelne Dichter (auch solche die Zehn- und Hunderttausende von Versen hinterlassen haben) in all seinen Werken, groß oder klein, episch oder lyrisch, und unbekümmert um Inhalt und Stimmung des Ganzen oder seiner Teile, nur in einer Tonlage gedichtet haben soll. Auf Grund zahlreicher Reaktionsproben kann aber nicht bezweifelt werden, daß auch das doch durchaus die gewöhnliche Regel ist, und daß Ausnahmen davon nur selten begegnen.

Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß der mittelalterliche Dichter überhaupt keine Modulation

besessen habe. Es soll nur heißen: Jeder moduliert immer von einem persönlichen, einheitlichen Niveau aus, das innerhalb des natürlichen Gesamtumfangs seiner Stimme (wie der menschlichen Stimme überhaupt) eine bestimmte Lage hat. Er verkehrt sozusagen nur in einer Etage des menschlichen Stimmgebäudes, und geht in dieser wohl treppauf und treppab, aber er versteigt sich nicht in andere, höhere oder tiefere Geschosse. Alle seine Intervalle liegen innerhalb gewisser Grenzen um einen persönlichen Durchschnittston herum, der durch die Vornahme gewisser technischer Hilfsmanipulationen von dem Geübten unschwer festgestellt werden kann¹: nur muß man natürlich auch hier wieder mit der dialektischen Umlegbarkeit alles Stimmlichen rechnen, also in Betracht ziehen, daß wenn z. B. Hartmann von Aue in allen seinen echten Werken dem niederdeutsch intonierenden Leser als ausgesprochener Tiefstimmer erscheint, während ihm Wolfram von Eschenbach auf mittlerer, Gottfried von Straßburg auf hoher Tonstufe liegt, bei dem hochdeutschen Leser genau die umgekehrte Einschätzung zu erwarten ist und in der Regel auch wirklich eintritt.

Die Gebundenheit des Stimmlichen und Melodischen ist nun in der Dichtung des deutschen Mittelalters so groß, daß sie geradezu als ein kritisches Hilfsmittel ersten Ranges bezeichnet werden darf. Gestattet sie doch z. B. selbst so subtile Fragen mit Sicherheit zu entscheiden, ob etwa an einer Stelle ein unbetontes *e* im Verse mitzusprechen oder zu beseitigen ist. Doch möchte ich von solchen Finessen hier absehen und mich auf die Vorführung einiger gröberer Beispiele beschränken.

Jenen Doppelgestalten Goethischer Dichtungen sind in gewissem Sinne die Doppelgestalten zu vergleichen, in

[¹ Man verkleinere bei mehrmaliger Wiederholung des Textes stufenweise sämtliche Intervalle, indem man gleichzeitig durch die Mittelstufe des Murmelns in ein bloßes Summen übergeht; bei dem schließlich alle betonteren Silben in ein und denselben Summton zusammenfallen. Das ist dann der gesuchte Durchschnittston.]

denen viele Stücke der mittelhochdeutschen Dichtung uns vorliegen: einmal in der handschriftlichen Überlieferung, sodann, zugestutzt nach den Regeln einer schematisierenden Metrik, in manchen der sog. kritischen Ausgaben moderner Herausgeber. Dieser Fall findet sich namentlich oft bei den Liedern der ältesten mittelhochdeutschen Lyriker, die in Lachmanns und Haupts Sammlung 'Des Minnesangs Frühling' vereinigt und dort mehr oder weniger nach den metrischen Regeln der klassischen Zeit behandelt worden sind, obwohl ihre Technik in nicht unwesentlichen Punkten noch nicht den Stand der klassischen Periode erreicht hatte.

Eines der ohrenfälligsten Beispiele solch kritischer Zerstörung eines gut überlieferten Textes bietet das sog. Tagelied Dietmars von Aist, das ich bereits anderwärts analysiert habe und daher hier nicht noch einmal durchgehe [s. oben S. 73 f.]. Dafür ein anderes Beispiel.

Unter den Liedern desselben Dietmar ist ein altes anonymes Falkenlied überliefert. Es lautet in der handschriftlichen Form (abgesehen von Orthographischem):

E·z stu.ont ein frouwe allei.ne
 u·nd wa.rte über heide,
 u·nd wa.rte ir<e> li.ebe.
 so· gesa.ch sie valken fli.egen.
 so· wo.l dir, valke, daz du bi.st!
 du· fli.ugest swar dir liep i.st:
 du· e·rki.usest dir in dem wa.lde
 ei·ne·n bo.um der dir geva.lle.
 a.lsô hân ouch ich getâ.n.
 i·ch e·rkô.s mir selbe einen ma.n:
 de·n e·rwe.lten mîniu o.ugen.
 da·z nî.dent schœne fro.uwen.
 [owê wan lânt si mir mîn liep?
 jo'ngerte ich ir deheiner trûtes niet.]

Das Lied ist in dieser Gestalt, von den beiden höchstwahrscheinlich sekundären Schlußzeilen abgesehen, einheitlich tiefstimmig, und die Auftakte liegen stets höher als die erste Hebung. Alle Zeilen schließen tief.

Aber der Text ist mit vier zweisilbigen Auftakten und Senkungen behaftet, die Lachmanns Auffassung von der mhd. Metrik zuwiderliefen. Diese sind also in Minnesangs Frühling beseitigt (zwei davon übrigens auf Kosten des Sinnes und Sprachgebrauches, die dritte auf Kosten einer syntaktischen Regel, die damals nicht genügend bekannt war). Lachmann schreibt

du. ̄erki·usest [dir] in dem walde
ei.n[e]n bo·um der dir gevalle.
ich erkôs mir selbe [einen] man,
de.n [er]we·lten mîniu ougen.

Er schafft dadurch vier Zeilen, die ausgesprochen höher liegen als der überlieferte Text. Er beseitigt ferner die Tiefschlüsse, und legt die Fallschritte von Auftakt zu erster Hebung in Steigschritte um, und so bringt er wieder eine, doch sicherlich unzulässige, Stimmunruhe in das Lied hinein.

Ebenso nützlich und wichtig ist die Stimmprobe, wo Überlieferung gegen Überlieferung steht. Auch dafür zunächst nur ein paar beliebige Beispiele.

Die Strophen des sog. jüngeren Spervogel zeigen, soweit sie gut und sicher überliefert sind, gleichmäßig mitteltiefe Stimmlage. Die zweite dieser Strophen setzt aber nach dem Text von Minnesangs Frühling unverkennbar höher ein, und sinkt erst im Laufe der ersten Zeile auf das Niveau des übrigen ab:

Unmære hunde sol man schüpfen zuo dem bern,
und rôten habech zem reiger werfen, tar ers gern,
und eltiu ros zer stuote slahen,
mit linden wazzern hende twahen,

usw. Damit wird die in Minnesangs Frühling gewählte Lesart sofort stark verdächtig. Sieht man näher zu, so ergibt sich, daß die Lesart von J *Unmære hunde sol man schüpfen* von Lachmann vermutlich als der gewähltere Ausdruck bevorzugt worden ist, gegenüber dem scheinbar blassen *Man sol die jungen hunde lâzen* von AC. Auch dachte Lachmann (wie gewiß der Urheber der Lesart

von J) vielleicht an ein Sprichwort wie das bei Wolfram von Eschenbach überlieferte *man sol hunde umb ebers houbet geben*. Aber die Zusammenstellung der Hunde mit dem *rôten*, d. h. jungen Habicht (und hernach die Kontrastierung mit den *eltiu ros*) weist doch eher darauf hin, daß der Dichter der Meinung war, man solle die Jagdtiere jung an ihre Arbeit gewöhnen (und zur Jagd verwenden), das ausgediente alte Roß aber zur Herde schicken. Und daß das richtig ist, zeigt die Stimmprobe. Denn liest man mit AC

Man sol die jungen hunde lâzen zuo dem bern,
und rôten habech zem reiger werfen, tar ers gern,

so verschwindet sofort die stimmliche Anomalie.

Die vierte Strophe zeigt in Z. 2 falsche (zu hohe) Tonlage, und in Z. 3 einen sehr auffälligen Tonsprung von dem ersten Wort auf das zweite:

Er zimt wol helden daz si frô nâch leide sîn.
kein ungelücke wart sô grôz, da ęnwære bî
ein heil: des sul[n] wir uns versehen.

Zeile 2 verdankt diese falsche Stimmlage der Tilgung eines *nie*, das Lachmann gestrichen hat, um eine zwei-silbige Senkung zu beseitigen. Aber lesen wir nun auch mit Wiedereinsetzung dieses *nie*

Ez zimt wol helden daz si frô nâch leide sîn.
kein ungelücke wart nie sô grôz, da'nwære bî
ein heil: des sul wir uns versehen,

so bleibt immer noch der unmotivierte Stimmsprung in der dritten Zeile. Auch er verschwindet indessen, wenn man die hier zweifellos prägnantere Lesart von C (gegen A) einsetzt:

Kein ungelücke wart nie sô grôz, da'nwære bî
sîn heil: des sul wir uns versehen.

In das Gebiet der höheren Kritik hinüber führt uns sodann die dritte Spervogelstrophe. Die vorhin besprochene zweite Strophe schließt mit den Worten (man soll)

mit rehtem herzen minnen got,
 und al die werlt wol êren,
 und neme ze wîsem manne rât
 und volge ouch sîner lêre.

Daran knüpft in Strophe 3 ein Kollege des Dichters so an:

Swer suochet rât und volget des, der habe danc,
 also mîn geselle Sper<e>vogel sanc.
 und soldē er leben tûsent jâr,
 sîn êre stîgent, daz ist wâr,

usw. Der Wechsel des Dichters verrät sich sofort auch durch einen Wechsel der Tonlage, die in der dritten Strophe höher ist als in der vorhergehenden. Mit Strophe 4

Ez zimt wol helden, daz si frô nâch leide sîn

usw. kommt dann der wirkliche Spervogel wieder zu Worte, mit seiner normalen Stimmlage. —

Lassen Sie mich hieran noch einige Bemerkungen zum Nibelungenlied anknüpfen, dessen heißumstrittene Entstehungsgeschichte ja vielleicht besonderes Interesse darbietet. Täusche ich mich nicht, so wird man auch hier durch gewissenhafte Beziehung der stimmlichen Kriterien einen großen Teil der schwebenden Fragen einem beruhigenden Abschluß näher bringen können.

Wir sind darüber wohl jetzt alle einig, daß der C*-Text eine stark ändernde Überarbeitung darstellt. Dies Urteil bestätigt sich auch dadurch, daß nicht nur die eigenen Strophen von C* einen besonderen Typus (bzw. besondere Typen) haben, sondern auch die nur teilweise von B* abweichenden Strophen in sich melodisch schwanken, während der entsprechende B*-Text melodisch glatte Gebilde aufweist.

Über das Verhältnis von A und B* ist dagegen auch nach Braunes eindringlicher Untersuchung noch keine volle Einigung erzielt. Die Stimmprobe entscheidet, mit Braune, wie gegen C*, so auch gegen A: denn wo A mit B* zusammengeht, wo also auf alle Fälle der für uns erreichbare älteste Text vorliegt, herrscht innerhalb der

Einzelstrophe (soweit diese nicht etwa uneinheitlicher Herkunft ist) wieder melodische Konsequenz, und da wo A von B* abweicht, tritt in A wieder eine Unstetigkeit des Melodischen charakteristisch hervor: bei B* aber finden wir in allen solchen Fällen dieselbe Gleichmäßigkeit wie im gemeinsamen Text von AB*.

Ein paar beliebig herausgegriffene Beispiele (deren Varianten absichtlich keinen besondern Sinneswert haben) mögen das veranschaulichen.

Mit ein paar (durch untergesetzte Punkte markierten) kleinen Korrekturen der Sprechformen lesen wir in B* z. B.

326 Ez was ein küneginne gesezen über sê:
ir gelîche enheine man wesse ninder mê.
diu was unmâzen schoene, vil michel was ir kraft.
si schôz mit snellen degenen umbe minne den schaft.

327 Den stein den warf si verre, dar nâch si wîten spranc.
swer ir minne gerte, der muose âne wanc
driu spil an gewinnen der frouwen wol geboren:
gebrast im an dem einen, er hetê daz houbet sîn verloren.

Beide Strophen erfordern, wie mir scheint, gleichmäßig einen lebhaften Staccatovortrag, mit geradezu etwas stoßendem Rhythmus; namentlich in der Zäsur tritt ein scharfer Bruch zwischen den beiden Hälften der Langzeilen ein: man setzt ab, als ob der Satz zu Ende wäre, auch wo gar kein syntaktischer Einschnitt ist. Die Tonlage ist nach dem norddeutschen Intonationssystem mäßig hoch. Die Auftakte liegen ein wenig tiefer als die zugehörigen ersten Hebungen, und die drei Hebungen der ersten 7 Halbzeilen bilden jedesmal eine zwar nur sehr schwach, aber doch merklich, in gerader Linie aufsteigende Tonreihe (also . . .); nur die achte Halbzeile biegt statt dessen nach unten um, etwa in der Form, und jedenfalls nicht so, daß eine Zickzackbewegung nach dem Schema oder möglich wäre.

In Str. 326 stimmt C* zu B*, in Str. 327 dagegen bietet C* den Text

Den stein, den warf si verre, dar nâch si wîten spranc.
 swer an si wenden wolde sînen gedanc,
 driu spil muos er an behaben der frouwen wol geborn:
 gebrast im an dem einen, er het daz houbet sîn verlorn.

Hier verliert sich zwangsweise beim Lesen an den (im Text gesperrten) von B* abweichenden Stellen der Staccatocharakter des Vortrags, um hernach mit 3b wieder einzusetzen, und die Melodie ist an der differierenden Stelle umgebildet zu . . . | . . . || . . . | statt der zu erwartenden Folge . . . | . . . || . . . | .

Ganz ähnlich fällt aber auch A aus dem melodischen Rahmen heraus, wo sein Text von B* abweicht. So in

327 Den stein warf si verre, dar nâch si wîten spranc.
 swer ir minne gerte, der muose âne wanc
 driu spil an gewinnen der vrouwen wol geborn:
 gebrast im an eime, er het daz houbet verlorn.

Auch hier kann ich an den differierenden Stellen das Staccato nicht einhalten, und wiederum zeigen diese gebrochene Tonfolgen (. . . und . . . oder umgekehrt) statt der glatten Reihen des gemeinsamen Textes; außerdem tritt mindestens die vierte Langzeile aus dem Tonniveau des gemeinsamen Textes heraus. Das gilt denn auch von 326,3^a *si was unnmâzen schoene* A gegenüber *diu was unnmâzen schoene* B*C*, und ebenso von 326,2, auch wenn man mit Lachmann den metrisch unvollständigen Text von A zu *<ninder> ir gelîche | was deheiniu mê ||* ergänzt.

Die nächstfolgende Strophe 328 erscheint bei Bartsch in dieser Gestalt:

Des het diu juncfrouwe unnmâzen vil getân.
 daz gevriesch bî dem Rîne ein ritter wol getân,
 der wande sîne sinne an daz scêne wîp:
 darumbe muosen helede sît verliesen den lîp.

Man wird da leicht heraushören, daß in 2^a die Worte *daz gevriesch* (für die niederdeutsche Intonation) viel zu hoch liegen, daß speziell die Silbe *vriesch* deutlich über die Zone hinausragt, innerhalb deren sich sonst die Melodie der Strophe bewegt. Das fällt diesmal aber nicht

dem Text B* zur Last, sondern nur dem Herausgeber Bartsch (der dabei einer alten Anregung von Lachmann folgte); denn *gevriesch* steht nur in Ca. Dagegen haben die Gruppen Db* + B* + Id das farblosere (*ge*)hörte. Dies *gehörte* fordert also schon der Stammbaum der Handschriften für den Text, mindestens für den von B*. *Daz gehörte bî dem Rîne* schließt sich denn auch wirklich dem folgenden stimmlich in jeder Beziehung korrekt an. Hinwiederum ist sicher auch das *vernam* von A nicht ursprünglich, denn *daz vernam bî dem Rîne* zeigt denselben melodischen 'Fehler', wie die Lesart von Ca.

Das hier Vorgeführte wiederholt sich *mutatis mutandis* an zahllosen andern Stellen, und fast immer ist dabei, soweit ich kontrolliert habe, A auf Seite des melodisch Anomalen zu finden und zeigt nur selten eine melodisch indifferente Abweichung. Auch von diesem Gesichtspunkt aus erweist sich also der Redaktor von A als Änderer, nicht als Bewahrer einer ursprünglicheren Textform.

Nicht minder werfen die Stimmkriterien auch für die Frage nach der Entstehungsgeschichte unserer Nibelungentexte im weiteren Sinne einiges ab. Aber allerdings wachsen da die Schwierigkeiten der Untersuchung in solchem Maße an, daß vorläufig noch größte Zurückhaltung geboten erscheint.¹

Die Hauptfrage ist diese: Lachmanns Liedertheorie in ihrer strengen Fassung dürfte jetzt im wesentlichen aufgegeben sein. Ist aber darum das, was wir als unsere

[¹ Die fortgesetzte Untersuchung hat mir gezeigt, daß mit der Melodik allein nicht zum Ziel zu gelangen ist. Wesentlich weiter gelangt man schon durch die Herbeiziehung der Rutzschen Unterscheidungen verschiedener Stimmqualitäten bzw. der mit dem Wechsel der Stimmqualitäten (und Autoren) parallel gehenden verschiedenartigen Reaktionen der Rumpfmuskulatur. Auf diese kann ich aber hier natürlich nicht eingehen, ohne die ganze Art der Untersuchung auf einen Stand zu verschieben, den sie vor dem Bekanntwerden der Arbeiten von Josef Rutz und seiner Familie im Jahre 1908 nicht haben konnte. Überdies bleiben auch dann noch praktische Schwierigkeiten genug, wenn man Rutzsche Reaktionen benutzt.]

älteste direkt erreichbare Grundform des Textes bezeichnen müssen, also die Textform B* (oder für den, der trotz allem noch an einer Autorität von A festhalten will, der gemeinsame Text von AB*), wie manche wollen oder gewollt haben, notwendig oder tatsächlich das Werk eines einheitlichen Dichters, d. h. von einer Hand in die Form gebracht, in der wir ihn lesen?

Ich habe diese Frage an der Hand ausgewählter Stichproben, und zwar auf Grund der stimmlichen Kriterien, wiederholt in Übungen untersuchen lassen, und wir sind dabei stets zu einem sehr entschiedenen Nein gekommen. Aber was sich uns daneben im einzelnen als positives Resultat zu ergeben schien, war doch zu kompliziert, als daß ich es ohne weitergehende Erprobung an größeren Textmassen in eine bestimmte Formel zu bringen wagte. Ich führe also wieder nur ein einzelnes Beispiel zur andeutenden Veranschaulichung des Verfahrens vor.

Die sechste Aventure beginnt (nach der Abteilung von AD) mit der Strophe 325 B:

Iteniwe mære sich huoben über Rîn.
 man sagte daz dâ wære manec schœne magedîn.
 der gedâhte im einę erwerben Gunther der künec guot:
 dâ von begunde dem recken vil sêre hôhen der muot.

Diese Strophe ist melodisch ganz auf dem Kontrastprinzip aufgebaut, d. h. die Tonführung verläuft durchgehends in dipodischer Zickzackform (auf eine höhere Hebung folgt allemal eine tiefere, und umgekehrt). Dipodische Gliederung ist besonders deutlich in der 8. Halbzeile mit ihrem tiefen Einschnitt nach der zweiten Hebung (*vil sê're hô'- | hèn der múot*). Die Auftakte liegen konträr zu ihren Hebungen, d. h. vor tiefer Hebung liegt der Auftakt höher, vor höherer Hebung dagegen tiefer als die Hebung selbst. Besonders charakteristisch ist außerdem noch, daß die Aufmerksamkeit des Sprechenden über die Zäsur hinweg gespannt bleibt, d. h. daß die Töne der Schlußsilben vor der Zäsur als Vorbereitungstöne zu dem

folgenden gesprochen werden, und nicht in sich abfallen, wie vor einer Pause oder am Satzschluß.

Es folgen die beiden schon früher charakterisierten Strophen 326 und 327:

Ez was ein küneginne gesezen über sê.
 ir gelîche enheine man wesse ninder mê.
 diu was unmâzen schoene, vil michel was ir kraft:
 si schôz mit snellen degenen umbe minne den schaft,

usw. Es fehlt darin die dipodische Zickzackbewegung der Melodiekurve, und insbesondere der Schnitt in der Schlußhalbzeile (vgl. namentlich 327,4 *er hét daz hóubet sí'n verlórn* mit 325,4 *vil sê're h ô' - | hèn der múot*). Es fehlt ferner die psychische Bindung über die Zäsur hinweg: die Schlußsilben vor der Zäsur haben die absinkenden Falltöne der Satzschlüsse (vgl. S. 102). Der ganze Vortrag ist, wie ebenfalls schon früher hervorgehoben, deutlich staccato, der Rhythmus stoßender als in 325, die Tonlage etwas nach oben hin verschoben, auch die Lage der Auftakte anders geregelt. Wir schließen also, daß 326 und 327 von einem andern Verfasser gedichtet sind, als 325.

Schwieriger ist Strophe 328:

Des het diu juncfrouwe unmâzen vil getân.
 daz gehôrte bî dem Rîne ein ritter wol getân.
 der wande síne sinne an daz schoene wîp:
 dar umbe muosen helede sît verliesen den lîp.

Wir vermissen hier einheitliche Tonführung. In Z. 1 und 4 finden wir die Zickzackbewegung der Tonkurve von 325 wieder, aber Z. 2 und 3 haben glatte, schwach ansteigende Tonreihen, ähnlich wie 326 f., aber ohne das stoßende Staccato des Vortrags, und ohne das Herabsinken der letzten Hebung in der Langzeile, dafür aber mit (wenn auch schwach ausgeprägten) Bindetönen vor der Zäsur. Auch liegen in Z. 1. 4 unserer Strophe die Auftakte über, in 2. 3 unter der ersten Hebung. Mithin würden vermutlich Z. 2 und 3 einer dritten Hand zuzuweisen sein, während Z. 1 und 4 möglicherweise von dem Dichter von

325 stammen könnten. Ein selbständig arbeitender Dichter hätte ja auch wohl kaum ein Reimpaar wie *vil getân: wol getân* zustande gebracht (das denn auch A und I wieder wegkorrigiert haben). Auf jeden Fall dürfte die Strophe als uneinheitlich zu bezeichnen sein.

Wieder einheitlich ist dagegen die nächste Strophe, 329:

Dô sprach der vogt von Rîne 'ich wil nider an den sê
hin ze Prünhilde, swie ez mir ergê.
ich wil durch ir minne wâgen mînen lîp:
den wil ich verliesen, sîne werde mîn wîp.'

Aber auch sie weicht bei näherer Betrachtung wieder von allen den Typen ab, die uns bisher begegnet sind, verrät also abermals eine neue Hand. Und dasselbe gilt auch wieder von Str. 330, und abermals von 331, und so weiter in bunter Folge. Wir finden also hier im engsten Raume ein gutes halbes Dutzend verschiedener melodischer Typen aneinander gedrängt vor, und mit ihnen ist die Zahl der Typen durchaus noch nicht abgeschlossen, die sich überhaupt wahrnehmen lassen.

Ein solches Resultat müßte vielleicht bedenklich machen und von weiterem Vorgehen in dieser Richtung abschrecken. Aber glücklicherweise liegen die Dinge nicht überall so schlimm wie hier: es kommen anderwärts doch auch umfänglichere Strophen Gruppen vor, die in geschlossener Folge einen und denselben Typus aufweisen. Man lese etwa beispielsweise in der zweiten Aventure Str. 31—38, oder in der dritten (für einen andern Typus) Str. 129 (im Gegensatz zu 128 und 130) und dann weiter 131—137 (im Gegensatz zu 138): weiterhin in der vierten Aventure 152—159. 161 (gegen 160) und 182—189, in der fünften Str. 276—280 u. dgl. mehr: ich glaube nicht, daß man innerhalb jeder einzelnen dieser Partien derartige Differenzen ermitteln kann, wie sie oben für den Beginn der sechsten Aventure nachgewiesen wurden.

Das gibt uns denn doch wieder mehr Zutrauen, wenn wir auch für alle die einzelnen Hände, die an unserem

Nibelungentext Anteil haben, zunächst jedenfalls dieselbe individuelle Formkonstanz erwarten, die wir sonst bei Werken einheitlichen Ursprungs beobachten. Und dies Vertrauen wird fester, wenn wir weiterhin finden, daß sich die verschiedenen melodischen Typen auch in ein chronologisches System bringen lassen, d. h. also daß da, wo die Typen a bis x miteinander konkurrieren, a immer älter als b und dies älter als c ist usw., oder mit andern Worten, daß die einmal durch den Inhalt als jünger nachgewiesenen Typen überall die als älter bezeichneten voraussetzen, und zwar in ganz bestimmter Ordnung.

Verfolgt man dies weiter, so ergibt sich, daß unser B*-Text aus einer ganzen Reihe übereinander gelagerter Schichten aufgebaut ist, die sich wenigstens zu einem guten Teile noch voneinander trennen lassen. Schade nur, daß wir, vielleicht von der jüngsten abgesehen, kaum noch eine dieser Schichten in vollem Umfange werden aufdecken können. Denn (das wenigstens haben die angestellten Stichproben gelehrt) die späteren Überarbeiter älterer Stufen haben nicht nur zugesetzt, um zu erweitern, sondern öfters auch knappere Zwischenglieder gestrichen, um an deren Stelle ausführlicher zu berichten.

Damit schwindet denn auch die Aussicht, daß es möglich sein werde, den 'ältesten' Nibelungentext überhaupt noch annähernd lückenlos aus der Überlieferung herauszuschälen, wie das seinerzeit Lachmann unternommen hat, gestützt auf die Hypothese, daß der Wortlaut der 'alten Lieder' im überlieferten Text doch noch wesentlich getreu erhalten sei. Wir können nur — und diese Arbeit muß allerdings meiner Überzeugung nach nun mit neuen Hilfsmitteln noch einmal unternommen werden — versuchen, die aufgelagerten Textschichten eine nach der andern wieder abzutragen, und dadurch zu immer ursprünglicheren Fassungen zu gelangen. Aber je weiter wir dabei vordringen, um so lückenhafter werden sich dabei voraussichtlich diese Residuärfassungen gestalten, da eben wohl jeder Nachfolger an dem Werk seiner Vor-

gänger auch zusammengestrichen hat, wo es ihm paßte, und daher der Satz gilt: je mehr Nachfolger, um so mehr Striche sind zu erwarten.

In dieser Halbnegative tritt also der durch die Untersuchung des Melodischen gewiesene Standpunkt zu dem Lachmanns in prinzipiellen Gegensatz. Mit Lachmanns Einzelkritik trifft dagegen die stimmlich-melodische Kritik in vielen Fällen zusammen, in vielen ändern aber auch wieder nicht, oder nur in modifizierter Form. Wenn wir z. B. aus sprachmelodischen Gründen Str. 325 und 328 als das Werk zweier verschiedener Hände von den zusammengehörigen 326 und 327 trennen mußten, so deckt sich das ganz mit Lachmanns Auffassung, und auch darin sind wir einig, daß wir die beiden letzteren Strophen (326 f.) der ältesten hier erreichbaren Schicht zuschreiben; ebenso darin, daß Str. 329 wieder älter ist als 328 und nachher 330 oder 331 usw. Aber darin muß ich von Lachmann abweichen, daß ich eben diese Strophe 329 nicht als 'echt' mit 326 f. direkt verbinden kann: sie gehört nach dem Ausweis der Melodie wohl einer der älteren Schichten, aber doch noch nicht der Grundschicht an, der ich 326 f. zuweisen muß.

Doch ich muß endlich zum Schlusse gelangen. Gestatten Sie mir nur noch ein paar Bemerkungen allgemeinsten Art.

Ich hoffe durch meine, wenn auch noch so fragmentarischen Erörterungen Ihnen doch gezeigt zu haben, daß und wie man mit den melodischen Kriterien arbeiten kann, ohne sich ins Subjektive zu verlieren. Die Erscheinungen aber, die ich besprochen habe, sind natürlich nicht auf das Deutsche beschränkt. Sie kehren *mutatis mutandis* in allen Literaturen wieder, die ich bisher zu gelegentlichen Vergleichen habe heranziehen können. Ich glaube daher auch, daß die hier für die niedere wie für die höhere Kritik der mittelhochdeutschen Texte empfohlenen Untersuchungsmethoden auch auf andern Gebieten, zumal auch dem der klassischen Philologie, entsprechende

Resultate abwerfen würden. Was anders als den einzelnen Texten als solchen anhaftende innere musikalische Eigenschaften sollten denn z. B. daran schuld sein, daß jeder niederdeutsche Leser, sobald er unbefangen und ohne künstliches Pathos an Homer herantritt, etwa den Eingang der Ilias tiefer legt als den Schiffskatalog, und dem Eingang der Odyssee wieder ein anderes Niveau gibt, oder daß ihm bezüglich der Stimmlage z. B. Horaz-Vergil-Ovid ebenso eine aufsteigende Reihe bilden wie Catull-Tibull-Propertius, und daß sich beim hochdeutschen Leser, sofern er noch auf der Basis des hochdeutschen Intonationssystems steht, das alles in sein Gegenteil umlegt? Oder warum liest man z. B. mit deutlicher Konträrabstufung in den Tonhöhen der Hebungen in der Ilias

Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,

aber mit glatten Tonreihen innerhalb der Halbzeilen bei der Odyssee

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα | πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης | ἱερόν πτολίεθρον ἔπερσεν,

und warum unterscheidet man etwa zwischen Euripides und Sophokles in gleichem Sinne? Oder endlich, warum wäre man sonst gezwungen, etwa in den Versen

ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς

aus dem sonstigen Niveau der Verse herauszugeraten (als Niederdeutscher nach unten, als Hochdeutscher nach oben), wenn man die viersilbige Form Ἄτρεΐδης durch die unhistorische Kontraktionsform Ἄτρεΐδης ersetzend lesen wollte

ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς,

da doch der Spondäus an sich gleich nach Ausweis des ersten der beiden Verse nicht an der Tonverschiebung schuld sein kann? Ich weiß keine andere Antwort, als

daß es sich bei allen den hier berührten Erscheinungen um immanente Eigenschaften aller Redeprodukte des menschlichen Geistes überhaupt handelt, und darum müssen sie auch sowohl von dem Psychologen wie von dem Ästhetiker wie von dem kritisch arbeitenden Philologen in den Kreis ihrer Arbeiten einbezogen werden. Möge es gemeinsamer Arbeit einst beschieden sein, nicht nur die wenigen hier gestreiften Fragen sicher zu beantworten, sondern auch die Rätsel zu lösen, die sich jetzt noch allüberall darbieten, wenn wir versuchen, von der Beobachtung des Tatsächlichen und seiner praktischen Verwertung zu der Frage nach den letzten Gründen dieser Dinge vorzuschreiten.

5. Zur älteren Judith.¹

Vor etwa zwölf Jahren wurde meine Aufmerksamkeit durch einen Zufall auf das Auftreten gewisser musikalischer Konstanten in der literarisch geformten menschlichen Rede gelenkt, in denen ich dann bald einen wie ich glaube nicht unwichtigen Faktor auch für die philologische Kritik erkennen lernte.² Seitdem habe ich den Gegenstand nicht aus den Augen verloren, und mich einerseits bemüht, meinen Gesichtskreis nach verschiedenen Richtungen hin zu erweitern, andererseits ein möglichst reichhaltiges und einwandfreies Beobachtungsmaterial zu sammeln, das ohne Bedenken einer schon frühe ins Auge gefaßten eingehenderen Behandlung der ganzen Frage zugrunde gelegt werden könnte. In letzterer Beziehung haben [180] mir insbesondere auch die Übungen unseres Leipziger Proseminars und Seminars willkommene Gelegenheit geboten, in denen, mochte es sich nun um gemeinschaftliche kritische Lektüre oder um die Besprechung speziellerer Ar-

[¹ Entnommen den Prager Deutschen Studien (Verlag von Carl Bellmann), Band 8, Prag 1908, S. 179 ff.]

² Einen ersten vorläufigen Bericht über das neue Problem enthält meine Rede 'Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung' (Leipziger Rektoratsprogramm 1901, wieder abgedruckt in Ostwalds Annalen der Naturphilosophie 1, 76 ff., und in Ilberg-Richters Neuen Jahrbüchern 1902, Abt. I, Bd. 9, 53 ff.). Einiges Weitere (namentlich auch über das Auftreten analoger Erscheinungen in der Prosa) habe ich in einem (ungedruckt gebliebenen) Vortrag auf der Hallischen Philologenversammlung vom Jahre 1903 hinzugefügt (s. Verhandlungen der 47. Phil.-Vers., Leipzig 1904, S. 33 f. [und jetzt oben S. 78 ff.]).

beiten handeln, regelmäßig, wo es die Sache an die Hand gab, auf die innigen Beziehungen zwischen der durch gegenseitige Beobachtung und Ausgleichung festzustellenden Vortragsform und der Textgestaltung eingegangen wurde.

Die gemeinsame Wanderung durch verschiedenartige Gebiete deutscher Dichtung des Mittelalters hat uns auch, wie ich glaube, manchen gesicherten Erwerb im einzelnen eingetragen, jedenfalls aber im Kreise der Teilnehmer die Überzeugung gefestigt, daß sich jene im lebendigen Vortrag hervortretenden Formkonstanten bei sorgsamer Arbeit mit aller nur wünschenswerten Sicherheit wirklich erkennen lassen, und daß sie in der Tat ein Hilfsmittel der Kritik darbieten, das oft auch da noch Resultate abwirft, wo andere Hilfsmittel versagen.

Wie man mit diesem Hilfsmittel in praxi arbeiten kann, möchte ich, da bis zum Abschluß der geplanten umfassenderen Darstellung immerhin noch geraume Zeit vergehen wird, heute an einem beliebig herausgegriffenen Beispiel, dem Text der Älteren Judith, in Kürze illustrieren, den wir im Sommer 1907 der gemeinsamen Kontrolle unterzogen haben (eine ähnliche Untersuchung über das Gedicht vom Rechte wird demnächst A. Hanisch vorlegen).

Vorausgeschickt sei dabei die allgemeine Bemerkung, daß für jedes zu untersuchende Gebilde (einerlei ob Prosa oder Poesie) zunächst sozusagen sein besonderer Vortragschlüssel zu suchen ist, und zwar durch scharfe und vergleichende Beobachtung der unwillkürlichen Reaktionen, die beim unbefangenen Lesen des Textes eintreten. Über die dabei anzuwendenden [181] Methoden und besondern Vorsichtsmaßregeln im einzelnen zu reden, ist hier nicht der Ort: es muß einstweilen genügen, darauf hinzuweisen, daß die Resultate um so sicherer werden, je allseitiger man bei der Untersuchung verfährt. In erster Linie kommen dabei einerseits in Betracht das Rhythmische (einschließlich des Tempo und der Zeitaufteilung), anderer-

seits Stimmlage, Stimmqualität und Melodieführung. Für das folgende wird, denke ich, eine Hervorhebung des Sinnfälligsten von dem genügen, was ich als den 'Vortragschlüssel' des Judithtextes betrachte.¹

1. Am leichtesten ist im allgemeinen die Stimmlage festzustellen. Man weiß ja, daß jeder unbefangene Leser einen jeden Text unwillkürlich in einer bestimmten Tonlage vorträgt, und diese gilt es festzulegen: nicht nach einem Schema absoluter Tonhöhe, sondern relativ. Denn es handelt sich immer nur darum, ob der Leser das zu prüfende Stück innerhalb des ihm geläufigen Stimmumfangs z. B. relativ hoch, mittel oder tief usw. wiedergibt (wobei gelegentlich sehr feine Abstufungen auftreten). Wenden wir das [182] auf die Judith an, so ergibt die Probe, daß unter normalen Umständen der niederdeutsche Leser etwa die Verse

Ein herzogi hiz Holoferni,
der streit widir goti gerni

mit ziemlich tiefer Stimme spricht, tiefer z. B. als die Verse

Inclita lux mundi,
du dir habis in dinir kundi
erdin undi lufti
unde alle himilkrefti

¹ Um einen solchen Schlüssel richtig fassen und beurteilen zu können, muß man freilich das vorgeschlagene Experiment auch wirklich durchführen, und dazu soviel guten Willen mitbringen, daß man sich erst einmal das Ganze nach den gegebenen Vorschriften laut vorträgt (und womöglich öfter als nur einmal), ehe man mit der (wie ich aus vielfältiger Erfahrung im mündlichen Verkehr weiß) sehr beliebten Negativformel: 'Es geht auch anders' einsetzt. Gewiß kann man die einzelne Zeile oder Stelle, namentlich wenn man sie aus ihrem Zusammenhang loslöst, oft anders lesen, als ich es unten vorschlage: entscheiden kann aber nur der Gesamtbefund. Überdies erfordert das Beobachten, sowohl was das (nicht mit kunstvoller oder gar pathetischer Deklamation zu verwechselnde) analysierende Lesen als was das Hören angeht, immerhin eine gewisse Technik, die nie ohne Geduld und Übung, manchmal auch nicht ohne eine ziemliche Dosis von Selbstüberwindung zu erlernen ist.

im Lob Salomonis, und daß sich diese Angaben beim hochdeutschen Leser in ihr Gegenteil verkehren, nach dem allgemeinen Gegensatz zwischen nieder- und hochdeutscher Intonation, auf den ich bereits wiederholt hingewiesen habe.¹ Wir können danach die Judith, soweit aus den Eingangsversen ein Schluß zu ziehen ist, schon vorläufig im Groben als für den Niederdeutschen tiefstimmig, für den Hochdeutschen hochstimmig bezeichnen.

2. Bezüglich der Melodieführung fallen sodann in jenen Versen zunächst die charakteristischen Schlußkadenzen kräftig ins Ohr. Für den Niederdeutschen enthalten sie Fallschritte, für den Hochdeutschen Steigschritte von Hebung zu Hebung, und zwar einmal von *híz* zu *(Olo)fér(ni)* und von *gó(ti)* zu *gér(ni)*, [183] sodann aber auch innerhalb des 'klingenden Ausgangs' selbst, den der Niederdeutsche als *-fé'r-nì.* usw., der Hochdeutsche als *-fé.r-nì* usw. spricht (wobei die verschiedene Stellung der Punkte die relative Tonlage der beiden Silben andeuten möge, wie die Akzente den Abfall des Nachdrucks). Ebenso bei stumpfem Ausgang, z. B. 3, 1 (nach Strophen und Zeilen des unten folgenden Textes) *Do sazzar drumbi, da'z is wa.r, | mer danní ei'n ja.r* (bzw. umgekehrt), usw.

3. Verfolgt man diese Tonschritte auch nach dem Eingang der Verse zu, so ergibt sich, daß die erste Hebung für den Niederdeutschen etwas tiefer liegt als die zweite, und daß von dieser wieder ein Abstieg zur dritten und vierten beginnt: das allgemeine Schema ist also für

¹ Zuerst in den Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für R. Hildebrand, Leipzig 1894, S. 12 Fußnote, dann auch in der oben erwähnten Rede S. 23ff. Dort ist noch von einem Gegensatz zwischen nord-, mittel- und süddeutschem System der Intonation die Rede: ich glaube jetzt sagen zu können, daß es sich ursprünglich um den Gegensatz nur zweier Systeme handelt, die sich a potiori als das niederdeutsche und das hochdeutsche bezeichnen lassen. — Ich habe übrigens im folgenden die Angaben über die niederdeutsche Weise nur deswegen vorangestellt, weil ich selbst ihr folge und daher zuerst nach ihr analysiere. [S. jetzt oben S. 10. 63. 86 f.]

den Niederdeutschen etwa durch . . . auszudrücken, für den Hochdeutschen durch . . . (abgesehen natürlich von der Verschiedenheit der Tonlage, die sich hier nicht gut graphisch ausdrücken läßt).

4. Nach einem weitreichenden, wenn nicht geradezu allgemein gültigen Kontrastprinzip liegt ferner der etwa vorhandene Auftakt für den Niederdeutschen höher als die tiefe (für den Hochdeutschen tiefer als die hohe) erste Hebung.

5. Sämtliche Tonschritte sind übrigens relativ klein (vgl. etwa die viel größeren Intervalle beim Ludwigslied), und die Tonreihe der vier Hebungen (klingenden Ausgang als zweihebig gerechnet) wird als einheitliche Folge empfunden, nicht als eine gespaltene Gruppe von $2 + 2$ Tönen, in deren Unterabteilungen die beiden auf je eine Hälfte entfallenden Töne enger miteinander gebunden wären. Die Verse sind also bezüglich der Melodieführung als podisch (oder monopodisch) zu bezeichnen, nicht als dipodisch gegliedert (vgl. dazu Metr. St. [Nr. 7, Fußn.] 1, 56 ff.). [184]

6. Ganz Ähnliches gilt in dynamischer Beziehung. Der eigentliche Schwerpunkt des Verses liegt regelmäßig auf der letzten vollen Hebung, d. h. der letzten Hebung, die die Stammsilbe eines einfachen Wortes trifft. Diese Regel wird allerdings, äußerlich betrachtet, ein paar mal durch Ausgänge wie *burgari* 4, 5 (s. unten Nr. 28 zur Stelle), *kamirari* 7, 5 durchbrochen. Aber da ist sicherlich mit dynamischer Verschiebung (schwebend) *bùrgàri*, *kàmiràri* zu betonen, denn eine Betonung wie *búrgàri*, *kámiràri* würde jeweilen die erste Hebung aus den sonst eingehaltenen Tonhöhengrenzen weit hinausdrücken (für den Niederdeutschen nach oben, für den Hochdeutschen nach unten), also Tonschritte von einer Größe ergeben, die sonst in dem Gedichte nicht vorkommt (siehe oben unter Nr. 5). Bei Annahme der schwebenden Betonung kommt dagegen auch die Versmelodie alsbald in Ordnung.

7. Die übrigen Hebungen sind unter sich und im Verhältnis zu der eben erwähnten schweren Hebung gegen den Schluß des Verses hin auch dynamisch etwas abgestuft, aber doch nur wenig. Man nivelliert ~~unwillkürlich~~, ~~soweit es angeht~~, auch wo eine Hebung auf eine sprachlich mindertonige Silbe fällt (vgl. etwa des Kontrastes halber wieder den Vers *Ein hêrzogi hîz Holofernî* mit dem lebhaft abgestuften *èinan kûninc uuêiz ih* des Ludwigsliedes). Dazu fehlt wieder jede deutliche Spur dipodischer Bindung. Das läßt sich leicht auch durch einen Blick auf die sprachliche bzw. psychische Gliederung des Textes erhärten. Das 'dipodisch' (bzw. nach den fünf Typen) abgestufte Ludwigslied hat in jeder Zeile einen psychischen Bruch¹, der an der betreffenden Stelle [185] innerhalb gewisser Grenzen ein (rhetorisches) Pausieren gestattet; vgl. z. B. (∩ sei ein Bindungszeichen für den Vortrag):

Einan∩kuning | uueiz∩ih, Heizsit her | Hluduig,
 Ther gerno | gode∩thionot: Ih uueiz | her imos lonot:

eine Dreiteilung an Stelle der bezeichneten Zweiteilung würde da geradezu absurd wirken. Umgekehrt zeigen die meisten klingend ausgehenden Verse der Judith, ähnlich betrachtet, ohne weiteres eine klare Dreiteilung, also zwei 'Brüche'. Vgl. z. B.

Ein∩herzogi | hiz | Holofernî
 der∩streit | widir∩goti | gernî

(man versuche es zur Gegenprobe etwa einmal mit *Ein∩herzogi | hiz∩Holofernî*, || *der∩streit∩widir∩goti | gernî* || oder einer beliebigen andern zweiteiligen Kombination: jede wäre sinnwidrig, und würde überdies den oben be-

¹ Über diesen Begriff s. meine Metr. Studien (= Abh. der k. Sächs. Ges. d. Wiss. XXIII, 1), S. 49, § 33 (ähnlich vorher Phonetik⁴ § 599 = ⁵ § 635); über genau analoge Erscheinungen in der Musik H. Riemann, Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin und Stuttgart [1900] S. 41 f. System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903, S. VIII f. 13 ff.

schriebenen Melodietypus gründlichst ruinieren). Ähnlich bei vierhebig stumpfen Versen mit letztem Iktus auf einer sprachlich schwächer betonten Silbe, wie *ein heri | michil undi | vreissam* 1, 2, *ich gisihi | ein wib | lussam* 7, 3, oder *da bisazzir | eini burc du heizzit | Bathania: || da slugin | du sconi | Juditha* 2, 7 f. Bei stumpfem Ausgang und letzter Hebung auf volltoniger Silbe steigert sich die Zahl der Brüche sogar gewöhnlich auf drei, vgl. z. B. *er hiz | di alliri | wirsistin | man* 1, 3, *do sazzar | drumbi, | daz is | war || mer | dannu | ein | jar* 3, 1 ff., *nu | giwinnit uns | eini | vrist, || so lanc | so undir | drin tagin | ist* 5, 3 f. usw.¹ Hat man [186] einmal diese Mehrzahl der Brüche (zwei oder drei) an den vielen eindeutigen Versen als ein wesentliches Element des Versbaues der Judith empfinden gelernt, so wird sie einem sehr bald auch aus den Versen entspringen, wo man sonst schematisch allenfalls an eine bloße Zweiteilung denken könnte (dafern man nämlich wiederum die bei dieser Aufteilung unvermeidlichen Störungen der Melodie ignorieren wollte). Man wird dann also z. B. 2, 1 im Zusammenhange nicht dipodisch-zweiteilig *Óloféрни | dò giwán* zu lesen geneigt sein, sondern (getragener, feierlicher) als *Ólo-férni | dó | giwán*, ebenso 2, 4 *der héidin | mánic | túsunt*, 2, 6 *dúrch du | gótis | lástir*, 11, 3 *do || gí su | vállin | án diz | grás, || su bétti | áls<e> | ir<i> | was* usw.

8. Sieht man etwas schärfer zu, so wird man leicht noch einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen den 'Brüchen' im Ludwigslied und in der Judith herausfinden. Beim Ludwigslied kann man an den bezeichneten Stellen eine rhetorische ('tote') Pause machen, ohne den Sinn zu stören, aber man wird es doch im zusammenhängenden Vortrag tatsächlich nicht leicht tun, weil man unwillkürlich auch über die Bruchstellen hinweg

¹ Daß diese Brüche mit den schematischen Fußgrenzen nichts zu tun haben, ist wohl selbstverständlich: sie können mit ihnen zusammenfallen, brauchen es aber nicht. Vgl. dazu meine Phonetik⁵ § 621. 623. 633—635.

weitergerissen wird: man wird vor der Bruchstelle vielleicht etwas aushalten oder überdehnen, um den Einschnitt zu markieren, aber jedenfalls die ganze Fußzeit lautend ausfüllen, gewissermaßen also die ganze Halbzeile legato sprechen. Dem gegenüber sind die 'Brüche' in der Judith so deutlich, daß man, wenn auch nicht überall, so doch an sehr vielen Stellen mit der Stimme bzw. der Expiration wirklich ~~absetzen~~, also wirklich pausieren muß, will man den Vers nicht ganz verzerren und doch einigermaßen im Rhythmus bleiben.¹ In der zweiten Zeile steht z. B. dem [187] zweiten Fuß *streit widir* als dritter Fuß bloßes *goti* gegenüber, und das kann man, ohne der Sprache Gewalt anzutun, sicherlich nicht auf das Zeitmaß jenes *streit widir* überdehnen: die fehlende Zeit aber wird eben durch jene (nicht mehr 'toten', sondern nun 'rhythmischen') Pausen² eingebracht. Der Vortragstypus hat also ausgesprochenen Staccatocharakter.

9. Das hängt nun abermals mit einem neuen und wieder sehr wesentlichen Merkmal der Verse unseres Gedichtes zusammen, die man etwa als spondaisierende Verse bezeichnen kann. Um diesen Begriff klarzulegen, muß ich etwas weiter ausholen.

So lange der deutsche Reimvers noch gesungen wird, entfallen auf den einfachen Fuß bei dem vorauszusetzenden geraden ($\frac{4}{4}$ -)Takt vier Moren oder χρόνοι πρῶτοι, auf die Einzelsilbe des zweisilbigen Fußes also im Gesang im Durchschnitt zwei Moren. Das ist aber ohne Zweifel

¹ Ein deutliches äußeres Anzeichen dafür ist, beiläufig bemerkt, daß man an den Bruchstellen den Hiatus nicht durch Elision beseitigen darf; vgl. *mer | danni | ein | jar* 3, 2, *daz habitich | gerni | irvundin* 4, 4, *losi | uzzi <r> dirri | noti* 5, 6, *ich gesihi | ein wib | lussam* 7, 3, *su betti | als <e> | ir <i> | was* 11, 4, *dáz ich dis <i> | ármin | gilóubigin* 11, 7 gegen *habiter* | 4, 2. 7, 2. 10, 6, *habitich* | 4, 4, *ni loser* | 5, 7, *santer* | 12, 1 (*kuntiz* 12, 2 s. unten Nr. 28 zur Stelle).

² Über diesen Unterschied von toten und rhythmischen Pausen s. F. Saran, *Deutsche Verslehre*, München 1907, S. 176.

mehr an Zeit, als bei gewöhnlichem Sprechtempo der einzelnen Silbe oder dem Silbenpaar zugemessen zu werden pflegt. Man muß also schon beim zweisilbigen, noch mehr aber bei dem nur einsilbigen Fuß im Gesang dem Sprechvortrag gegenüber etwas dehnen. Der Sprechgewohnheit aber ist eine solche Überdehnung zuwider, und darum geht die Entwicklung des vom Gesang abgelösten Sprechverses darauf hinaus, durch ein andere Art von Versfüllung wieder mehr die natürlichen Quantitäten der Sprechsilben (bzw. der Gruppen von solchen) zur Geltung zu bringen. Wo dies Ziel erreicht ist, hat also der zweisilbige [188] Normalfuß nicht mehr das gesteigerte Zeitmaß von $| \text{—} \text{—} |$ ($= | \text{♪} \text{♪} |$, den $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ als ♪ gerechnet), sondern nur noch das Durchschnittsmaß von $| x' x |$, d. h. der Zeit, die man, kurz und lang in eins gerechnet, bei normalem Redetempo durchschnittlich für zwei gewöhnliche Sprechsilben braucht. Kommen in einem Gedicht dieser Art einmal Füße von mehr als zwei Silben vor, so muß das Sprechtempo an dieser Stelle beschleunigt werden, damit die drei Silben (um mehr handelt es sich ja nur ausnahmsweise) nicht mehr Zeit verbrauchen als sonst im Durchschnitt auf zwei Silben entfällt (vgl. dazu Metr. Studien 1, S. 47).

10. Die Gangart, der hier beschriebenen Gattung von Versen kann als leicht bezeichnet werden, weil sie an die natürlichen Zeitverhältnisse der gesprochenen Rede anknüpft, und jedenfalls nirgends gegen den Sinn geschleppt wird. Leicht in diesem Sinne sind z. B. Verse wie

Ein ritter so geleret was
daz er an den buochen las
swaz er daran geschriben vant.

Nach solchen Mustern kann man aber die Verse der Judith nicht lesen, ohne ins Grotteske zu verfallen. Für sie muß man vielmehr, wenn man sie überhaupt deklamieren will, eine viel schwerere Gangart wählen, d. h. die Fußzeit von vorn herein größer nehmen

als beim gewöhnlichen Redetempo, und sie so dem spondeischen (viermorigen) Gesangsmaß | — — — |¹ mindestens annähern. Verse dieser Art sind aber sicherlich unter dem Einfluß einer vorgestellten gesteigerten Fußzeit des Maßes | — — — | entstanden (ob sie für den Gesang oder den Sprechvortrag bestimmt [189] waren, ist für unsern Zweck gleichgültig), und darum kann man bei ihnen *cum grano salis* auch wohl direkt von 'spondaisierenden' Versen reden.

11. Für diese Versgattung ist nun zweierlei charakteristisch. Einmal können bei dem größeren Ausmaß der Fußzeit mehrsilbige Füße viel leichter im Rahmen des Verses untergebracht werden als in den Versen der leichteren Gangart. Selbst bei viersilbigen Füßen entfällt ja nach dem Gesagten auf jede Einzelsilbe immer noch annähernd die Zeit eines χρόνος πρώτος. Es liegt also von dieser Seite her bei unserem Gedicht auch gar kein Anlaß vor, an Versen wie 2, 2 *ein* || *heri* | *michil undi* | *vreis-* | *sam*, 2, 7 *da bi-* || *sazzir eine* | *burch du heizzit* | *Bathani-* | *a*, 5, 6 *losi* | *uzzir dirri* | *no-* | *ti*, 6, 8 *undir di* | *heidinisch* | *meni-* | *gi*, 9, 4 *daz du*, || *kuninc*, *mich zi* | *wibi* | *nemin* | *solt* usw. (1, 5. 6. 2, 5. 7, 8. 8, 1. 12, 1. 2. 8) irgendwie herumzukorrigieren²: im Gegenteil, jede Verkürzung der viersilbigen Füße würde wieder die Versmelodie stören.

¹ Man wolle beachten, daß es sich hier um die Fußzeit als Ganzes, nicht etwa um ihre Aufteilung auf Hebung und Senkung handelt: die letztere ist frei, nicht an das Schema 2 : 2 oder 1 : 1 usw. gebunden.

² Daß im Gegenteil in 6, 7 zu *uzzir der*<*i*>, in 11, 7 *daz ich dis*<*i*> zu ergänzen ist, ist unten in Nr. 28 zu 1, 8 und 11, 7 ausgeführt. — Man beachte bei der ganzen Frage, daß alle die viersilbigen Füße unseres Gedichtes die natürliche Akzentstellung x' x `x x haben, die dem rhythmischen Schema des $\frac{4}{4}$ -Taktes (mit rhythmischem Nebenton auf dem dritten Viertel) genau entspricht. — Fünfsilbige Füße sind allerdings bei einem noch so scharf am Takt hangenden Text praktisch ausgeschlossen, daher war in 1, 8 *iri*, in 3, 4 *deri* zu *ir* und *der* zu reduzieren. Das Nähere darüber

12. Auf der andern Seite leuchtet es von selbst ein, daß es unnatürlich wäre, beim Sprechvortrag solcher Verse, die nur mit Silben oder Wörtern geringen sprachlichen Zeitausmaßes besetzten Füße mittelst Überdehnung an dieser oder jener Stelle wirklich lautend auszufüllen, also etwa in 1, 4 *sinin* | *siti* | *ler-* | *nan*, 2, 4 *der* || *heidin* | *manic* | *tu-* | *sunt*, 2, 6 *durch du* | *gotis* | [190] *las-* | *tir* u. ä. die Wörter *siti*, *manic*, *gotis* usw. auf das volle Zeitmaß schwerbesetzter Füße zu bringen. Statt dessen läßt man eben zur Zeitausfüllung unwillkürlich die erwähnten rhythmischen Pausen eintreten, und diese sind es wieder, die auch den Versen der Judith beim Vortrag den Staccatocharakter aufprägen. Bemerket sei übrigens, daß solche rhythmischen Pausen nicht nur bei Füßen der sprachlichen Form c x oder — , sondern auch bei solchen der Form — x auftreten können, und selbst bei solchen der Form — x x . Zum letzteren Fall vgl. z. B. gleich wieder 1, 2 *der* || *streit* | *widir* | *gote* | *ger-* | *ni*: hier wird *widir* proklitisch zum Folgenden gezogen und dadurch so stark verkürzt, daß nach *streit* für die (hier durch | bezeichnete) rhythmische Pause Raum wird. Hinter einem viersilbigen Fuß kann dagegen nur eine tote Pause eintreten.

13. Die im Vorstehenden beschriebene Art der Versbildung geht nun aber — und hier kann endlich die Kritik einsetzen — nicht durch den ganzen überlieferten Text der Judith durch. Zwar begegnen in jeder Strophe (außer 4^a) Zeilengruppen dieser Bildungsart, in vielen Strophen stehen aber daneben Zeilengruppen, die einen ganz andern Typus aufweisen. Rein sind (bei geringfügiger Nachhilfe an wenigen Stellen, worüber unten Genaueres) nur die vier 8-zeiligen Strophen 2—4 und 11, sowie die nur 4-zeilige Strophe 8, hinter der augenscheinlich ein Textverlust eingetreten ist. Wo aber die Zeilenzahl einer Strophe über 8 hinausgeht, da

s. in Nr. 28 zu 1, 8; ebenda auch über den zu korrigierenden Vers 5, 8.

macht sich jedesmal auch ein fremder Typus bemerkbar, ebenso in der ganzen achtzeiligen Strophe 4^a, die ihrerseits inhaltlich untrennbar mit dem Eingang der in der Überlieferung 10-zeiligen Strophe 5 zusammenhängt. In den meisten Fällen läßt sich außerdem das in rhythmisch-melodischer Beziehung Fremdartige ohne alle Störung des Zusammenhangs derart glatt ausscheiden, daß wieder 8-zeilige Strophen übrig [191] bleiben. Ich schließe daraus, daß unser Gedicht ursprünglich in regelmässigen achtzeiligen Strophen abgefaßt war, und daß die wiederholten Sprengungen dieses Rahmens auf nachträglicher Interpolation beruhen.

14. Um dies Urteil im einzelnen rechtfertigen zu können, schließe ich zunächst einen Restitutionsversuch des Textes an, in den von vornherein neben den anerkannt notwendigen Verbesserungen (deren Urheber ich also nicht jedesmal aufführe) gleich einige weitere kleine Korrekturen aufgenommen sind, welche die Rücksicht auf den besondern Charakter der Verse verlangt. Diese habe ich im Apparat durch einen Stern hinter der verworfenen handschriftlichen Lesart ausgezeichnet (auch wo sie etwa schon von dem Standpunkt eines andern metrischen Systems aus von anderer Seite vorgeschlagen worden waren). — Gleichgültige Orthographica, wie *th* für *t*, *dvw* für *du* u. dgl. sind nicht angemerkt.

1.

- 1 Ein herzogi hiz Holofern<i>,
der streit widir goti gerni.
er hiz di alliri wirsistin man
sinin siti lernan,

a [*dáz si wàrin nídic*

A

b *undi nímnni gnádich.*]

A

- 5 daz niman uzzir iri mundi
nichéini gûti-rédi vúndi,
noch †gûti antwurti,
<ni>wari mit ir scarphin swerti.

1, 4 lernin 5 daz niman] noch 6 nicheini] niman ruch heini
7 noch] niheini; *lies* noch einic antwurti? 8 wari mid iri*

c	[wázzir ùndi vúr<i>	A
d	máchin vèli tíuri.	A
	α [undi sich swer dir ebreschin icht kan,	—
	β daz iri nibilibi lebindic niman.]	—
e	daz wàs dir árgìsti líb:	B
f	sit slùg in Júðìth ein wib.]	B [192]

2.

- 1 Oloferni do giwan
 ein heri michil undi vreissam.
 <er giwan> an der selbin stunt
 der heidin manic tusunt.
- 5 er réit vérrì hini wéstir
 durch du gotis lastir.
 da bisázzir eine búrch du heizzit Báthaniá:
 da slugin du schoni Juditha.

3.

- 1 Do sazzer drumbi, daz is war,
 mer danni ein jar,
 daz ér mit sínin knéchtin
 alli tági zi der búrc gi véchtin.
- 5 di d<a>rinni warin,
 des hungiris nach irchamin:
 di darvori sazzin,
 di spisi gari gazzin.

4.

- 1 Do sprach Olofern<i>
 (di burc habit er gerni):
 'nu hat mich michil wundir
 (daz habitich gerni irvundin),
- 5 an wen disi burgari
 sich helphi virsahin,
 odir wer in helphi dingi:
 si sint nách an dem éndi.'

1, c uñ d diuri* β inbilibin

2, 1 Do gi wan oloferni 4 thuisint 7 bi sazzit || hezzit

3, [1 Herr F. Pogatscher macht mich darauf aufmerksam, daß diese Zeile (gegen S. 138 f.) doch aus dem melodischen Rahmen herausfällt. Der Fehler läßt sich aber durch die Lesung Do sazzer d<a>rumbi, daz is war zwanglos beseitigen] 3 mid || gnechtin
 4 alli dagi gi zideri burc 5 drinni* 6 ir chomen 7 dir | uori*

4, 5f. burgeri iehin odir ani wen si sich h. uir | sehin

[4^a.]

a	[Do spràch der búrcgràvi:	C	
b	'swigint, 'Olofèrni:	A	
c	wir gilòubin àn den Crìst,	E	
d	der [dir] gischúf álliz dàz dir ìst,	(D)	
e	dèr dir híz wérdin	(C)	
f	den hímil jòch di érdin.	A	[193]
g	sín ist àl der értrìnc:	A	
h	dinu ábgot sìnt ein trügídìnc!	A	

5.

a	Dó sprach àbir éinir	A
b	der sèlben búrgàri:	C
c	'nu giwín uns eini vrìst, biscof~Bébilìn,	(A)
d	ob iz ùwiri gnádi mègin sín:]	(B)

1

'nu giwínnit uns éini vrìst,
 so lanc so undir drin tagin ist,

5 ob uns gót dúrch sini gúti
 lósi úzzi<r> dirri nóti.
 ni lóser uns nícht dánni,
 hi díngi swér so dir wélli!

6.

1	Do gitet du guti Judith<i>, du zi góti wól<i> dígiti.	
	a [su hìzzir máchìn ein bát:	B
	b ziwári sàg<in> ìch u dáz.]	E
	su was diz allir<i> schonis<ti> wib: <su zírte wóli> den ír<i> líb.	
	c [su ùnd <ir wíb Ávi	C
	d di gíngin wól> zi wári]	A

5

 <undi gínc> úzzir der<i> búrgi
 úndir di héidiníschí ménigi.

4^a, d dir fehlt Drei Jüngl. 6, 4 h davor kuninc nabuchod-
 nosor || drugi dinc

5, 3 nu] ir; vgl. c 5 unsich* 7 nu || unsich* 8 hi] in
 dirri bure

6, 1 gi ded 2 wol* b sagichuv 3 so || dizallic schonis;
 vgl. 1, 3 4 ir* c undi 7 der*

7.

- 1 Do sprach Oloferni
 (di burc habit er gerni):
 'ich gisihi ein wib lussam
 dort ingegin mir gan:
 a [*mìr ni wérdi daz schòni wib,*
 b *ìch virlúsì den líb.*] B
B
- 5 <nu dar>, kamirari:
 ir machit mirz bi<gahin>,
 daz ich giniti minis libis
 insamint demo sconin wibi!

8.

- 1 <Do> di kámirari dáz gihórtin,
 wi schíri si dár<i> kértin!
 di vróuwin si úf húbin,
 ín daz gezélt si si trúgin.
- 5

9.

- 1 Do sprach du guti Judith<i>,
 du zi góti wóli dígiti:
 'nu daz also wesin sol
 daz du, kúninc, mich zi wíbi némin sólt,
 a [*wírt du brútlòuft gitán,*
 b *iz vrèiskint wib ùndi mán.*] B
B
- 5 nú heiz trágin zisámini
 di spisi also manigi.
 dó sprach Óloféрни:
 'vrouwi, daz tun ich gerni.'

10.

- 1 Do hiz min tragin zisamini
 di spisi also manigi.
 a [*† mit alli di spisi || dú in dèmo héro wàs: —*
 b *zi wári sàgin ìch u dáz.*] E

7, 5. 6 in der Hs. vor 3: die Umstellung und Ergänzung
 nach Scherer

8, 1 Di* 2 dar 4 drugin*

9, b uñ 5 dragin zasamini* 8 urouy || dun

10, 1 dragin*

- do schancti du gūti Judith<i>,
 du zi gōti wōli dīgiti,
 c [su úndi iri wib Ávi, C
 d di schánctin wōl zi wári: A
 e der zénti sàz ùffin der bánc, (E)
 f der hètti den win àn dir hánt.] B [195]
- 5 do tranc Holoferni
 (di burc [di] habit er gerni):
 durch des wibis x
 er wart des winis mudi.

11.

- 1 Den kuni<n>c truc min slaffin:
 Judith du stalim daz waffin.
 do gi su vallin an diz graz,
 su bétti áls<e> ír<i> wás:
 5 'nu hilf mir, álwáltintir gót,
 der mir zi lebini gebot,
 dáz ich dis<i> ármin gilóubigin
 irlosi von den heidinin!'

12.

- a [Dò irbármòtiz dóch B
 b den alwáltintin gót.] B
- 1 Do santer ein engil voni himili,
 † der kuntiz deri vrouwin hi nidini:
 'nu stant uf, du gūti Judith<i>,
 du zi gōti wōli dīgiti,
 5 unde géinc dir zi démo gizélti,
 c [da daz swért sè gibórgin. A
 d du hèiz din wib Ávin C
 e vùr daz bétti gáhin, C
 f òb er úf wélli, C
 g daz su in éttewàz † avélli.

10, c ava f wm 5 dranc 7 Hofmann ergänzt vrudi, Steinmeyer denkt zweifelnd an guti nach j. Jud. 169, 22 Diemer

11, 1 kunic druc* 4 alsir* 5 davor su sprah [Herr Pogatscher moniert wieder (vgl. zu 3, 1) mit Recht, daß Z. 5f. melodisch abweichen, daß aber das Reimpaar fast wörtlich auch im Rother wiederkehrt (daz weiz der waldindinger got der mer zo lebene gebot 214f., 522f.; vgl. ferner 1010. 2340) und wir es also vermutlich mit einer traditionellen Formel zu tun haben] 7 dis*

12, 1 eingil 2 lies der gibot? g daz su meddewaz

h	<i>du zühiz wiglìchi</i>	D
i	<i>und slá vrábillìchi]</i>	D
	undi sla Holoferni	
	daz houbit von dem buchi	
k	<i>[dù la ligin den sàtin búch:</i>	B
l	<i>daz hóubit stòz in ònin slúch]</i>	E
	undi génc wídir zi der búrgi!'	
m	<i>[dir gibútit gòt von híмили</i>	A
n	<i>daz du irlosis di israhelischin menigi.²]</i>	— [196]

15. Zur Fassung dieses Textes zunächst noch einige Zwischenbemerkungen.

a) Da ich die Heimat des Gedichtes nicht näher zu bestimmen vermag, habe ich dem Text im Ganzen das überlieferte orthographische Gewand belassen, insonderheit auch die *i* für geschwächtes *e* beibehalten. Diese *i* mögen ja im allgemeinen bei den Texten unserer Zeit auch nur orthographische Bedeutung haben: hier bei der Judith können sie aber dem Leser doch auch einen orthoepischen Wink geben. Wollte man nämlich die geschwächten Vokale mit dem dumpfen (stark gemurmelten) Klang unserer nhd. unbetonten *e* sprechen, wie er in Mittel- und Norddeutschland üblich ist, so würden die Melodiekurven vielfach in ihrer Reinheit gestört. Man muß vielmehr einen helleren (ungemurmelten) Vokal sprechen, etwa gleich dem oberdeutschen geschlossenen *e* gewisser Endsilben, wenn man nicht geradezu bei dem *i* bleiben will.

b) In einem Punkte aber war sicherlich zu korrigieren. Die Hs. setzt bekanntlich für germ. *d* ziemlich regellos *d* und *t* durcheinander, und es fragt sich, welche Form dem Dichter zukommt. Diese Frage kann mit Hilfe einer Beobachtung beantwortet werden, die mir F. Saran gelegentlich einer Besprechung über Metrik und Mundart des Annoliedes mitgeteilt hat und auf die ich mit seiner Erlaubnis hier Bezug nehmen darf: der Beobachtung nämlich, daß nachfolgende stimmhafte Media die Tonhöhe des vorhergehenden Vokals drückt, während nachfolgende Tenuis sie hebt. Das Gleiche gilt aber, wie ich ergänzend hinzufügen kann, auch von der Einwirkung vorausgehender Laute, und ebenso für beide Stellungen von der Einwirkung aller stimmhaften Laute im Gegensatz zu der der stimmlosen.¹ Dieser Einfluß ist so stark, daß die Glätte der

12, *h* wiblich *i* uñ slabranihichi. 6 du sla *l* ginin stuchin
8 in der hurgi *m* voni

¹ Über die Einwirkung von Konsonanten auf die Tonhöhe überhaupt vgl. meine Phonetik⁶ § 665; der oben angezogene Fall gehört unter das, was ich ebenda § 254 über Verallgemeinerung von

Versmelodien überall empfindlich gestört wird, wenn man statt der von einem Dichter gewollten Media eine Tenuis spricht, und umgekehrt (bzw. ähnlich in den übrigen Fällen). Für deutsche Texte des Mittelalters kommt dabei aus naheliegenden Gründen fast nur die Frage nach ihrer Stellung [197] zur Verschiebung des germ. *d* in Betracht:¹ aber gerade diese ist ja für Lokalisierungsfragen auch von besonderer Wichtigkeit.² Speziell in unserem Falle kann es nun keinem Zweifel unterliegen, daß der Dichter der Judith im Anlaut sowie nach Vokalen und *r* überall *t* gesprochen hat. Darum habe ich 1, 8. 3, 3 *mit*, 3, 4 *tagi*, 6, 1 *gitet*, 8, 4 *trugin*, 9, 5. 10, 1 *tragin*, 9, 8 *tun*, 10, 5 *tranc*, 11, 1 *truc* geschrieben (desgl. in interpolierten Stellen 1, d *tiuri*, 4^a, h *trugidinc*, 12, g *ettewaz*) entsprechend dem hsl. überlieferten 1, 2 *streit*, 1, 2. 6, 1. 9, 2. 12, 4 *goti*, 1, 4 *siti*, 1, 6. 7. 9, 1. 10, 3. 12, 3 *güti*, 1, 7 *antwrti*, 1, 8 *suerti* usw. Denn unzweifelhaft wird die Tonhöhe der betreffenden Wörter oder Silben bei einer Aussprache mit stimmhafter Media viel zu sehr nach unten gedrückt.³ — Rheinfränkische Herkunft ist damit für die Judith wohl ausgeschlossen.

c) In anderer Beziehung habe ich mich viel enger an die Hs. anschließen müssen, als das z. B. in Müllenhoff und Scherers Denkmälern geschehen ist. Dort ist der Text durch Scherer ziemlich stark zusammengeschnitten, um ihn einigermaßen unter die Regeln der mhd. Metrik klassischer Zeit bringen zu können. Ich muß demgegenüber ausdrücklich betonen, daß die Rücksicht auf die Melodie und die übrigen oben behandelten Charakteristika des Verses alle diese Änderungen Scherers bis auf verschwindende kleine Ausnahmen direkt verbietet. — Auch bezüglich der Betonung muß ich öfter

Spannungsverhältnissen ausgeführt habe, nur daß es sich hier speziell um Übertragung bei Lautkontakten handelt.

¹ Die auslautenden *b* in *lib*, *wib* usw. habe ich belassen, weil man sie beim Lesen doch unwillkürlich stimmlos spricht, so daß sie nicht weiter stören.

² Da es sich hier um sog. mechanische Beeinflussungen der Tonhöhe handelt, gehen hier nieder- und hochdeutsche Intonation zusammen: die sonst übliche Umlegung findet also nicht statt (vgl. Phonetik⁵ § 665).

³ Umsetzung von *d* in *t* und umgekehrt (gegen den Gebrauch des Autors) gibt beim Lesen oft sehr drastische Resultate. Man lese sich z. B. einmal eine beliebige Heliandpartie mit hochdeutschem Konsonantismus (oder eventuell auch nur mit *t* für *d*) vor: man wird da finden, daß die gesamte Melodie in die Brüche geht. Ebenso verlangt aber z. B. auch das Hildebrandslied gebieterisch die überlieferten hochdeutschen *t*: ein neuer Beweis für dessen ursprünglich hochdeutsche [lies: 'gemischte'] Form.

von den Denkmälern abweichen: Ansätze wie *dër streit || wídir góti géрни* 1, 2, *èr reit || vérrí híni wéstir* 2, 5, (*mír ni || wérdi daz schóni wib* 7, a), *dò sant || ér ein éingil voni híмили* 12, 1 (*dër kunt || iz der vrówin hi nídini* 12, 2) mit zweisilbigem Auftakt (und z. T. schwebender Betonung) sind z. B. aus den angeführten Gründen ganz unmöglich. Um keinen Zweifel zu lassen, habe ich daher an Stellen, die an sich vielleicht eine verschiedene Auffassung gestatten, durch Akzente angedeutet, wie meiner Ansicht nach zu betonen ist.

Über den Wortlaut einzelner Stellen s. unten Nr. 26 und 28.

16. Vergleicht man nun die oben im Text eingerückten und mit Buchstaben statt mit Zahlen bezeichneten Versgruppen (ich fasse sie im Folgenden unter der Sigle B zusammen) mit denen, die das Material zu der Nr. 1 ff. gegebenen Schilderung geliefert haben (Sigle A), so ergibt sich, wie schon Nr. 13 angedeutet wurde, ein in einer ganzen Reihe von Punkten abweichendes Bild.

17. Schon die Tonlage (vgl. Nr. 1) ist ein wenig verschieden, d. h. B liegt für den niederdeutschen Leser etwas höher, für den hochdeutschen etwas tiefer als A. Zur Kontrolle für die Tonsprünge von A zu B und umgekehrt empfiehlt es sich besonders, die Strophen 4, 4^a und 5 nacheinander zu lesen, da es sich dort auf beiden Seiten um größere und geschlossener Textmassen handelt.

18. Vielleicht noch deutlicher ist der Gegensatz bezüglich der Schlußkadenzen (Nr. 2). Sie sind in B für den Niederdeutschen steigend, für den Hochdeutschen fallend. Vgl. z. B. für stumpfen Ausgang (nach niederdeutscher Intonation) *wi.rt du bru.tlou.ft gita'n*, || *iz vrei.skint wib u.ndi ma'n* 8, ab, oder *si'n ist a.l der e.rtri'nc*, || *dinu a'bgot si.nt ein tru.gidi'nc* 4^a, gh, oder für klingenden *da.z si wa'rin ni.di'c* || *undi ni.mi'nne gna.di'ch* 1, ab. Ohne Rücksicht auf die Kadenz kann man auch sagen: bei A liegen (immer nach dem niederdeutschen System gerechnet) die Schlußsilben der Verse regelmäßig unter, bei B regelmäßig über dem [199] allgemeinen Niveau ihrer Zeilen. — Über die Tonver-

hältnisse des Verseingangs s. nachher Nr. 22. — Die Tonschritte sind im allgemeinen bei B größer als bei A (Nr. 5).

19. Was das Dynamische anlangt (vgl. Nr. 6), so liegt der Schwerpunkt des Verses nicht mehr wie bei A ausschließlich im letzten Fuß, sondern sehr oft auch an einer andern Stelle; vgl. beispielsweise *daz was dir ärgisti lib* 1, e, *swígint, Oloferni* 4^a, b, *sín ist al der ertrinc* 4^a, g, *do irbármotiz doch* 12, a, *ob er úf welli* 12, f usw.

Im einzelnen hängt diese Verschiedenheit in der Lagerung des Schwerpunktes mit der psychischen und rhythmischen Gliederung der Verse zusammen, und diese steht wieder in diametralem Gegensatz zu der in A eingehaltenen.

20. An Stelle der für A so charakteristischen Dreiteilung des Verses (Nr. 7) herrscht in B ebenso ausgesprochene Zweiteilung, vgl. etwa *daz si warin | nidic* || *undi niminni | gnadich* 1, ab, *wazzir | undi vuri* || *machin | vili tiuri* 1, cd, *der dir hiz | werdin* || *den himil | joch di erdin* 4^a, ef, usw. Selbst bei den stärker gefüllten Versen *sit slug in Judith | ein wib* 1, f, *der gischuf | alliz daz dir ist* 4^a, d, *nu giwin uns eini vrist, | biscof Bebilin,* || *ob iz uwiri gnadi | megin sin* 5, cd, *du la ligin | den satin buch,* || *daz houbit stoz | in dinin sluch* 12, kl kann man ohne Sinnesstörung nicht zweimal brechen. Nur éine Ausnahme scheint im eigentlichen Text B vorzukommen, nämlich die Schlußzeile *daz du irlosis | di israhelischen | menigi* 12, n, und da wird man (falls die Überlieferung korrekt ist) eben deren Eigenschaft als 'erweiterte' Schlußzeile in Anschlag bringen dürfen (ähnlich z. B. auch am Schluß der Drei Jünglinge im Feuerofen: dort geht ebenfalls eine dipodisch abgestufte Versreihe mit dem adipodischen dreiteiligen Vers *du dru kint | also sampfti | irlosti* 8, 10 aus; s. dazu [200] noch unten Nr. 27); wegen ganz anomaler Füllung sind sodann zwei weitere Ausnahmverse, nämlich 1, αβ, einer dritten Hand zuzu-

weisen: sie sind formell ganz stümperhaft gebildet, inhaltlich sonderbar, und stören an ihrer Stelle den Zusammenhang. — V. 10, a ist augenscheinlich verderbt.

21. Die Schärfe, mit der diese Zweiteilung durchgeführt ist, läßt auf Zusammenhang mit der althergebrachten dipodischen Dichtungsform schließen (während A monopodisch war, s. Nr. 5). Tatsächlich zeigen denn auch die Verse von B (abzüglich der paar eben erwähnten Ausnahmen) regelmäßige rhythmisch-melodische Abstufung nach dem Fünftypenschema; das habe ich gleich im Text durch die übergesetzten Akzente und durch die Typenzeichen A, B, C, D, E am Rande zum Ausdruck gebracht. Allerdings sind die alten Typenformen nicht mehr überall ganz rein erhalten (ich habe in diesem Falle das Typenzeichen eingeklammert). Aber das kann nicht befremden, denn es handelt sich dabei nur um gewisse Umbildungen der ältesten Grundformen, die auch sonst in der jüngeren Literatur begegnen. Das näher auszuführen, ist freilich hier nicht der Ort.

22. Mit den dynamischen Typenformen hängen aber weiterhin wieder die Melodieformen im einzelnen zusammen, namentlich was den Verseingang betrifft. Hier beginnen B (Grundform $x \text{ — } x \text{ ' } | x \text{ ' } x \text{ ' }$) und C (Grundform $x \text{ — } x \text{ ' } | \text{ ' } x \text{ ' }$) mit einem dynamisch ansteigenden Ast, und dem geht (nach der niederdeutschen Intonation) ein Aufsteigen der Tonhöhe von erster zu zweiter Hebung parallel; vgl. etwa für B *dò. irbá·r- | mòtiz dóch* || *dè.n alwá·l- | tintin got* 12, ab, für C *dè.r dir hí·z | werdin* 4^a, e. Hier liegt also, wie in A (oben Nr. 3) die erste Hebung relativ tief (doch bleibt auch hier der Unterschied des allgemeinen Tonniveaus, oben Nr. 17, bestehen), und das drückt durch den Kon[201]trast (oben Nr. 4) den etwaigen Auftakt in die Höhe (vgl. etwa für B *da·z || wà.s der a·r- | gisti lib* 1, e, für C *do· || sprà.ch der bú·rc- | gravi* 4^a, a). Aber bei A (Grundform $\text{ ' } x \text{ ' } x | \text{ ' } x \text{ ' }$) und E (Grundform $\text{ ' } x \text{ ' } x \text{ ' } x | \text{ ' }$)

kehrt sich, wie die Dynamik, so auch die Tonführung völlig um, d. h. hier liegt die erste Hebung hoch, die zweite tiefer, und der Auftakt tiefer als die erste Hebung. Vgl. z. B. für A *wá'zzir ù.ndi | vuri || má'chin vè.li | tiuri* 1, cd, *swí'gint, Ò.lo- | ferni* 4^a, b, mit Auftakt *de.n || hí'mil jò.ch di | érdin* 4^a, f; für E *wí'r gi'lòu.bin a.n den | Cri'st* 4^a, c, mit Auftakt *zi.- || wá'ri sà.gin ì.ch u | da'z* 6, b. 10, b. Diesem letzteren Typus schließt sich dann auch D $\acute{x} | \acute{x} \grave{x} \acute{x}$ an, vgl. *du. || zú'hiz | wí'glìchi || u.nd || slá' | vrá'billìchi* 12, hi.

23. In meinen Metr. Studien 1, 58 f. (§ 40, 3) habe ich ferner gezeigt, daß und warum dipodisch gegliederte Verse *ceteris paribus* ein schnelleres Tempo verlangen als monopodische, und daß sie deshalb bei künstlicher Verlangsamung des Tempos leicht ganz auseinander fallen. Das bestätigt sich auch hier. Man kann sich leicht davon überzeugen, wenn man eine beliebige längere Mischstelle durchskandiert und dabei Takt schlägt. Behält man dabei das für A natürliche (langsame, vgl. Nr. 10) Tempo auch für B, so zerfallen dessen Verse; führt man das schnellere Tempo der B-Verse durch, so kommt man bei A auf Schritt und Tritt ins Stolpern. Man kann daher auch die für A so charakteristischen rhythmischen Pausen (s. Nr. 10) bei B durchaus nicht anbringen: dessen Verse müssen vielmehr in glattem Zusammenhang (also *legato*) gesprochen, oder lautend ausgefüllt werden.

24. Man kann dies Verhältnis auch noch auf eine andere Weise illustrieren. Dipodische Verse, die noch im Takt gehen (ich schließe also die Alliterationsverse aus) sind, eben wegen ihres schnelleren Tempos, empfindlicher gegen starke Fußfüllung als monopodische Verse. Man darf also erwarten, daß drei- und vier-silbige Füße bei B relativ seltener sein werden als bei A, und das trifft wiederum zu.

In A zähle ich auf 88 Verszeilen 26mal die Fußform \acute{x} (1, 1 [2]. 2. 3 [2]. 2, 8. 3, 6. 4, 1. 5. 5, 3. 4. 5. 8. 6, 3 [2]. 8. 8, 2.

3. 4 [2]. 9, 8. 10, 3. 11, 7. 12, 1. 2. 5), 12mal die Fußform $\underline{\text{xx}}$ (2, 7. 4, 2. 4. 6, 4. 7, 2. 3. 9, 5. 10, 1. 6. 11, 2 [2]. 12, 5), ferner (ohne 12, 2) 11mal $\underline{\text{xxx}}$ (1, 5. 6. 8. 2, 2. 5. 7 [2]. 5, 6. 6, 8. 11, 7. 12, 1) und 5mal $\underline{\text{xxx}}$ (3, 4. 7, 8. 8, 1. 9, 4. 12, 8), zusammen also 38 dreisilbige und 16 viersilbige (im ganzen 54 mehr als zweisilbige) Füße, und die Belege ziehen sich gleichmäßig durch den ganzen Text hindurch. In B sind dagegen auch längere Strecken ganz frei davon, und anderes ist mindestens zweifelhaft. In 10, c verlangt die Melodie die Kürzung *su und[i] ir[i] wib Avi*, und auch *der zenti saz uffin der banc* 10, e entspricht nicht der sonstigen Glätte des Rhythmus von B (lies *uf*?). Dann bleiben: a) aus dem Bereich der sonst normal (d. h. hier nach dem Typenschema) gebildeten Verse drei ganz leichte Fälle zweisilbiger Senkung: *mìr ni wérdi daz schoni wib* 7, a, *der hetti den win an dir hant* 10, f und *du la ligin den satin buch* 12, k; — b) drei überhaupt stark abweichend gebaute Verse: *nu giwìn uns eini vrìst, biscof-Bébiln*, || *ob iz ùwiri gnádi mègin sín* 5, cd (die Typenform ist undeutlich) und der schon oben Nr. 20 besprochene Schlußvers *daz du irlosis | di israhelischen | menigi* 12, n, der uns sogar einen fünfsilbigen Fuß beschert (dazu vgl. Nr. 11, Fußnote), aber eben als Schlußvers vielleicht einer besonderen Beurteilung unterliegt (Nr. 20). Das legt dann wieder die Vermutung nahe, daß wenigstens die Verse 5, cd nicht von zweiter, sondern (wie 1, αβ, s. oben Nr. 20) erst von dritter Hand stammen oder doch überarbeitet sind. Rechnet man aber selbst alles zusammen (doch ohne 10, c [s. unten Nr. 28 zur Stelle] und 1, αβ, die man sicher nicht einbeziehen darf), so kommen für B auf 45 Verszeilen doch nur 8 Belege für mehr als einsilbige Senkung heraus. Auf je 100 Verszeilen würden also bei A ca. 65 bis 66 solcher Senkungen zu erwarten sein, für B höchstens ca. 18, für die sonst glatten Typenverse von B aber, die man allein mit Sicherheit der zweiten Hand zuschreiben kann, gar nur ca. 7. Hier tritt also ein Häufigkeitsverhältnis von annähernd 9 : 1 zutage.

25. Mir scheint nach allem dem der Gegensatz zwischen der Versbildung der Gruppen A und B so stark ausgeprägt zu sein, wie man es nach den Umständen nur erwarten kann, und damit entfällt meines Bedünkens auch die Möglichkeit, die beiden Gruppen auf ein und denselben Dichter zurückzuführen. B ist vielmehr erst sekundär in A eingetragen, und das Ganze hat dann noch von dritter Hand wenigstens einen sicheren Nachtrag erhalten (1, αβ), möglicherweise aber noch mehr (vgl. oben Nr. 24 über 5, cd). Es dürfte

sich also jetzt nur noch um die Frage handeln, welchen weiteren Einfluß die Einarbeitung der jüngeren Partien etwa auf den ursprünglichen Text ausgeübt hat.

26. Ganz glatt vollzieht sich die Ausscheidung der B-Zeilen bei Strophe 7, 9 und 10 (hier hat also der Bearbeiter nur eingeschoben, nicht getilgt oder geändert). Die Zahl der vollständigen achtzeiligen Strophen wächst danach auf 7 an (vgl. Nr. 13). In zwei weiteren Fällen Str. 1 und 12, ist die Achtzahl der Zeilen des alten Textes auch gewahrt, aber der Bearbeiter hat zugleich, um seine Einschübe besser anzuschließen, sichtlich auch den Wortlaut der (folgenden) Nachbarzeilen etwas umgestaltet. Zweimal endlich, bei Str. 5 und 6, sind ihm auch je 2 Zeilen des alten Textes zum Opfer gefallen. Der Verlust der zweiten Hälfte von Str. 8 wird dagegen bloß mangelhafter Überlieferung zur Last zu legen sein.

a) Bei Str. 12 kann sich ja das *kuntiz* von Z. 2 nur auf den Inhalt der beiden vorgeschobenen Zeilen zurückbeziehen, also ist mindestens das Pronomen zu tilgen. Aber auch das Verbum *kunden* ist an dieser Stelle verdächtig: dem Sinne nach, und weil es melodisch falsch liegt. Möglicherweise verrät sich der Interpolator noch durch 12, m, insofern ihm das *gibutit* durch ein ursprünglich in Z. 2 stehendes *gibot* suggeriert worden sein könnte. Rhythmisch-melodisch kämen mit einem solchen *gibot* die beiden Zeilen 1 und 2 in Ordnung. Daß damit aber zugleich schon die Intaktheit ihres ganzen Textes gewährleistet würde, kann man natürlich nicht behaupten. Das einfache *er* statt *got* in 12, 1 bleibt immer auffallend. Ich halte [204] es also für wahrscheinlich, daß der Überarbeiter noch mehr geändert hat.

b) Ganz übel ist der Text von 1, 5—7 verderbt: wie weit durch die Schuld des Bearbeiters, kann man nicht wissen, und was ich in den Text gesetzt habe, will auch nur ein Nothelf sein. Sicher scheint mir, daß das *noch* von Z. 5 dem Bearbeiter angehört, der es für ursprüngliches *daz* einsetzte, um seine Zeilen 1, ab mit 3 zu verbinden. Des weiteren halte ich die in den Denkmälern gegebene Fassung des Textes für unrichtig, denn 'daß aus ihrem Munde keine Rede eine gute Antwort bekäme, außer mit ihrem scharfen Schwerte' ist ein ganz schiefer Gedanke: eine 'Schwertantwort' auf eine Anrede ist weder eine 'gute' Antwort, noch geht sie aus dem 'Munde' hervor. Man wird also doch das gestrichene

niman als Subjekt beizubehalten, aber nach Z. 1 hinaufzuschieben haben. Der Sinn wäre dann, 'daß niemand aus ihrem Munde ein gutes Wort zu hören bekäme'.¹ Dabei wären die Leute vermutlich als selbstredend gedacht, und die Fortsetzung könnte dann gewesen sein 'und daß niemand (sc. wenn er sie anredete) eine andere Antwort erhielte als mit dem Schwerte'. Dann wäre wenigstens der Zusammenhang von Z. 8 mit den Worten *uzzir iri mundi* 5 etwas gelockert. Aber *güti antwurti* 7 bliebe auch dann wohl unmöglich. Ich habe daher daran gedacht, *güti* könnte aus Z. 6 irrig wiederholt, und das voranstehende *niheini* aus *noch einic* verderbt sein.

c) Bei Str. 4^a. 5 gehe ich insofern noch weiter als Scherer, als ich auch 4a, a (= Denkm. 6, 1) und 5, a—d schon aus metrischen Gründen zu B rechnen muß. Die Dublette 5, c : 5, 3 wird man nach wie vor gern entbehren. Sie scheint übrigens direkt auf die Interpolation hinzudeuten, und deshalb schon empfiehlt es sich nicht, die Schwierigkeit der Stelle mit Scherer durch Streichung der Worte *nu giwin uns eini vrist* zu umgehen. Daß von Burggraf und Bischof schon im alten Text die Rede gewesen sein könne, leugne ich nicht: aber der Wortlaut der beiden ersten Zeilen von Str. 1 ist nicht mehr herzustellen.

d) Bei Str. 6 hat den Bearbeiter sichtlich das Bestreben geleitet, das *wib Avi* (stets so, 6, c. 10, c. 12, d) anzubringen, das ihm wohl besonders am Herzen lag. Auch in Str. 10, cd muß sie ihm wieder den Wein schenken helfen, und in Str. 12, dff. die Judith bei dem Mordakt unterstützen. A weiß oder sagt dagegen von ihr nichts. — Man beachte übrigens die wörtliche Übereinstimmung von 6, b mit 10, b und von 6, c mit 10, c, und daß die beiden Zeilen innerhalb B jedesmal zusammenstehen.

27. Stofflich hat B außer dem beregten *wib Avi* nichts Wesentliches zu A hinzugebracht. Auf Kenntnis der biblischen Erzählung weist außerdem auch noch 6, ab hin (*et lavit corpus suum* Jud. 10, 3), desgleichen 1, cd. (vgl. Jud. 7, 9 ff.), und vielleicht 1, b (vgl. Jud. 2, 6: Steinmeyer, Denkm. 2³, 237). Daß auch die Einfügung von Str. 4^a etwa durch die Erinnerung an *unum deum coeli coluerunt* Jud. 5, 9 bzw. *deus coeli defensor eorum est* 6, 13 (vgl. auch 6, 2) veranlaßt sei, wird sich dagegen nicht so bestimmt sagen lassen. Möglich ist es

¹ Vgl. *iren vindet nu decheinen wis decheine geinrede an mir* Parz. 255, 28 (Mhd. Wb. 3, 318^b). Das etwas befremdliche *uzzir* ist immerhin zu verstehen.

immerhin, ja vielleicht nicht einmal unwahrscheinlich. Der Entscheid wird wesentlich davon abhängen, wie man das Verhältnis der Str. 4^a zu den entsprechenden Versen der Drei Jünglinge im Feuerofen (Denkm. 6, 3—8) beurteilt. Denn diese Verse gehören meines Erachtens auch nicht zum ursprünglichen Bestand des letzteren Gedichtes. Auch dieses ist nämlich, gleich der Judith, stark überarbeitet, und unter den Zusätzen, die ich ausscheide, begegnet genau derselbe dipodisch abstufende Typus wie in der Judith (vgl. dazu außerdem noch, was Nr. 20 über den Schlußvers bemerkt ist). Ich halte es also für möglich, daß sich ein und derselbe Interpolator an beiden Gedichten versucht hat (wie z. B. das auch bei Recht und Hochzeit meiner Meinung nach der Fall ist), ich bin aber noch nicht zum Abschluß der Untersuchung gekommen. Die Ausscheidung des Unechten ist bei den Drei Jünglingen viel schwieriger. Nur das scheint mir auch aus den melodischen Verhältnissen hervorzugehen, daß der Grundstock des Textes der Drei Jünglinge nicht vom Dichter der Judith herrührt. Das Rhythmische ist zwar ähnlich (wie denn dieser rhythmische Typus überhaupt ziemlich verbreitet ist), aber die [206] Versmelodie ist eine ganz andere. Während in der Judith die Melodiekurve (nach niederdeutscher Intonation) in der zweiten Hebung ihren Höhepunkt erreicht, und von da nach dem Ende zu stetig absinkt, fällt die Melodie in den Drei Jünglingen von der ersten zur zweiten Hebung und steigt dann wieder in die Höhe.

28. Zum Schlusse füge ich noch einige Bemerkungen über die Textkonstitution einzelner Stellen an.

1, 1. Nur *herzogi*, nicht das dafür vorgeschlagene *kuninc*, paßt in die Melodie (*kuninc* liegt für den Niederdeutschen zu hoch). — In 3 darf weder *wirsistin* mit Scherer zu *wirstin* gekürzt, noch *man* mit Kraus, Zs. f. d. öst. Gymn. 1894, 139 gestrichen werden. — Über 5ff. s. oben Nr. 26, c. — Der Vers 6 *ni- | cheini gūti | redi | vundi* ist wohl etwas hart, sieht aber auf dem Papier schlimmer aus als er beim Vortrag ist. Das Adjektivum steht proklitisch zu seinem Substantiv, mit dem es gewissermaßen einen Begriff bildet

(auch wir betonen ja noch *einem kein gutes-Wört gönnen*. Dadurch wird der Tonwert des Adjektivs so herabgedrückt, daß es ganz gut in die zweite Hälfte eines viersilbigen Fußes treten kann (vgl. Nr. 11, Fußnote). — In 8 ist mit Waag gegen Kraus, Anz. f. d. Alt. 17, 32 doch $\langle ni \rangle$ zu *wari* zu ergänzen, denn einfaches *wari* würde die Melodie stören; in noch höherem Maße gilt das von Hofmanns *wan*. — Ebenda verlangen Metrum und Melodie die Kurzform (mit) *ir*, während sonst *iri* beizubehalten oder herzustellen ist: *úzzir iri mündi* 1, 5, *den ir $\langle i \rangle$ *lib* 6, 4, *áls $\langle e \rangle$ *ir $\langle i \rangle$ *wás* 11, 4. Es scheint nach diesen Beispielen, als habe der Dichter die Form *ir* nach einsilbiger Präposition gebraucht, sonst aber *iri*, und ähnlich liegt es bei *der* — *deri* u. ä. Es heißt 12, 2 *der kúntiz deri vróuwin*, unc 6, 7 ist der Melodie wegen *úzzir der $\langle i \rangle$ *burgi* herzustellen; dagegen vgl. *án der sélbin stúnt* 2, 3, *wídir zi der búrgi* 12, 8, und (gegen die Hs.) *alli tági zi der búrc* 3, 4, desgl. *si sint nách an dem éndi* 4, 8, *daz hóubit vón dem búchi* 12, 7 (vgl. auch *stálim daz wáffin* 11, 2) gegen *insámint demo scónin wibe* 7, 8 und, mit betontem Pronomen, *géinc dir zi demo gízélti* 12, 5. Ebenso verlangt die Melodie *darvori* 3, 7, *gari* 3, 8, *dar $\langle i \rangle$ 8, 2 und *wol $\langle i \rangle$ 6, 2 (desgl. 6,4), wie denn *woli* 9, 2. 10, 4. 12, 4 überliefert ist, und *allir $\langle i \rangle$ 6, 3 (vgl. *alliri* 1, 3, *hungiris* 3, 6). Analoge Schwankungen nach *n* finden sich bei *vérri hini wéstir* 2, 5, *éngil voni himili* 12, 1 gegen *vón den heidinin* 11, 8, *vón dem buch* 12, 7, *án der* [207] 2, 3, *an dem* 4, 8, *an wén* 4, 5 (das folgende *ani* ist mit dem Übrigen zu tilgen, s. unten zur Stelle) und bei *der heidin* 2, 4 gegen *heidinin* 11, 8 (beides ist in der handschriftlichen Form beizubehalten).*******

2, 3. Die Ergänzung eines Verbuns verlangen Sinn, Stil, Metrum und Melodie. Ob gerade die Wiederholung des *giwan* das Richtige trifft, lasse ich dahingestellt sein: bei dem formelhaften Charakter des Gedichtes liegt sie jedenfalls nahe. — V. 1. 2 beziehen sich übrigens auf Jud. 2, 7, V. 3. 4 auf Jud. 3, 8. — In 7 ist nur *bisazzit* mit Hofmann in *bisazzir* zu verbessern, aber nichts zu streichen. Scherers *bisázzit èini búrch dà: || du hézzit Bathánià* ergibt einen dipodischen Rhythmus, der dem Text A, und eine Melodieform, die dem Überarbeiter B fremd ist (fallende statt steigender Kadenz am Schlusse nach niederdeutschem System). — Die Form *Báthania* wird übrigens durch die Melodie für den Dichter gewährleistet; sowohl ein *Béthanià* wie ein *Bétulià* (mit \check{e} oder \bar{e}) würden durch ihr *e* den Ton zu sehr in die Höhe treiben. — 8. Man beachte, daß der Dichter von A stets *Jūditha*, *-i* (und 11, 2 *Jūdith*) spricht (Scherer, Denkm. 2³, 235, bestätigt durch die Melodie), dagegen der von B 1, f *Jūdith* (hier wäre ein *Jūditha*, *-i* rhythmisch-melodisch unzulässig).

3, 1 ist die Kurzform *drumbi* beizubehalten [s. S. 124], dagegen

ist in 5 *d*<*a*>*rinni* zu ergänzen und in 6 *darvori dir | vori* zu schreiben, weil sonst der erste Fuß zu dünn und dadurch melodisch verschoben wird. — 4. Ohne die im Text vorgeschlagene Umstellung fällt die Zeile völlig aus dem Typus von A heraus.

4, 5. 6. Der überlieferte Text *an wen disi burgeri jehin || odir an[i] wen si sich helphi virsehin* paßt rhythmisch und melodisch weder zu A noch zu B. Außerdem kommt mir der Gedanke, Holofernes habe sich gewundert, wer der Gott der Belagerten sei (denn das müßte V. 5 doch besagen), etwas befremdlich vor, zumal nach 2, 6, wo er ausdrücklich *durch du gotis lastir* ausgezogen ist. Da nun auf unsere Strophe im Text sofort das interpolierte Glaubensbekenntnis 4^a folgt, so liegt es, meine ich, sehr nahe, anzunehmen, daß der Interpolator sich dafür den Weg durch einen Zusatz in 4, 5f. gebahnt habe. Danach habe ich an letzterer Stelle geändert. An dem Tempuswechsel *virshin : dinge* wird man keinen Anstoß zu nehmen brauchen.

5, 5. 7. Das *unsich* der Hs. geht auch nach meiner Auffassung der Rhythmik des Gedichtes nicht in den Vers. — In 5 wird die Betonung *gót | dúrch sini | gúti* durch Rhythmus und Melodie erfordert: *ob uns gót durch sini gúti* gäbe eine glatt aufstei- [208] gende Tonreihe, und der Vers verlöre seine Dreiteiligkeit. — 8. Zweisilbiger Auftakt ist in A 11mal überliefert (2, 7. 3, 4. 4, 7. 5, 5 [s. oben]. 6, 1. 2. 7, 3. 9, 2. 4. 10, 4. 12, 3), dreisilbiger nur hier und (viel leichter) in *daz ich giniti* 7, 7 (s. unten zur Stelle). Überdies ergibt *in dirri || búrc | dingi swer so dir | wélli* eine falsche Tonkurve, und eine für A ausgeschlossene viersilbige Senkung (vgl. Nr. 11 Fußnote). Darum habe ich einfaches *hi* für *in dirri burc* gesetzt.

6, 2. Über *wol*<*i*> hier und ähnliches im folgenden s. oben zu 1, 8. — b. *sag*<*in*> nach 10, b. — d. Einfaches <*di gíngrin*> *zi wári* fälscht die Melodiekurve (fallende Schlußkadenz); darum habe ich noch *wól* hinzugesetzt, nach dem Muster von 10, d, wo ebenfalls *wol zi wari* zusammennzunehmen, nicht *wol* mit *schanctin* zu verbinden ist.

7, 7. Auf keinen Fall ist mit Scherer *daz ich gniti minis libis* zu lesen, denn dadurch geht die Melodie und die Dreiteiligkeit der Zeile in die Brüche. Etwas besser wäre *deich giniti*: das würde ja den dreiteiligen Auftakt (s. oben zu 5, 8) ebenso gut beseitigen. Der zu erwartende Bruch hinter *giniti* (und dann ebenso hinter *minis*) wird aber nur deutlich, wenn man bei der Lesart der Hs. bleibt.

8, 1. *Di kamirari daz gihortin* hat falsche Melodie und ist inhaltlich kaum bedeutsam genug, um hier gut als selbständiger Satz fungieren zu können. Die Ergänzung von <*Do*> beseitigt beide Übelstände. — 2. Über *dar*<*i*> s. oben zu 1, 8.

10, 1 ff. Die Wiederholung der beiden ersten Zeilen der

Strophe aus Str. 9 ist gewiß nicht gerade kunstvoll, mag aber beabsichtigt sein. Zu B gehört auf alle Fälle das Folgende von *du* an. Aber *mit alli di spisi* paßt melodisch auch nicht ganz zu B (zu A gar nicht, auch nicht rhythmisch und der Gliederung nach). Die Worte mögen also tertiär sein. Jedenfalls ist aber Scherers Vorschlag *Do hiz min tragin zi musi* abzulehnen, sofern es sich dabei um Restitution eines Verses aus A handeln soll, denn auch diese Worte fügen sich dem Typus von A nicht ein. — 7. Hofmanns Ergänzung *vrudi* paßt nicht in die Melodie, auch wenn man dafür mit Steinmeyer die korrektere (Nr. 15, b) Form *vruti* setzt. Das *r* drückt nämlich die Tonhöhe des Wortes zu sehr herunter (vgl. Phonetik⁶ § 478. 665). Ich bin also geneigt zu glauben, daß Steinmeyer mit *guti* das Richtige getroffen hat.

11, 1. *kuninc* statt *kunic* verlangen Rhythmus und Melodie; desgl. ist aus denselben Gründen in 4 *als<e> ir<i>* (vgl. [209] zu 1, 8) und in 7 *dáz ich dis<i> | armin* usw. zu lesen. Über den Hiatus in letzterer Zeile und in 4 s. Nr. 8 Fußnote 1.

12, 1. Vgl. Nr. 26, a. — i. Scherers *vrabillichi* entspricht meines Bedünkens allen zu stellenden Anforderungen. Der Vorschlag von Wallner (Zs. f. d. Alt. 41, 76) *du zuhiz, wi blicki || undi slabraui nicki* ist, wie bereits E. Schröder a. a. O. in einer Fußnote angemerkt hat, schon wegen des *wi* unmöglich. Ich glaube auch nicht einmal mit Schröder, daß wir damit überhaupt auf dem rechten Wege sind: es kommt zu vieles zusammen, was gegen ihn spricht. Anstößig sind an sich schon die angenommenen Plurale *blicki* und *nicki*. Sodann ist mir nicht bekannt, daß das Wort *blic* in der älteren mhd. Literatur je zu anderen als Helligkeitsvergleichen gebraucht würde: *blitzschnell* u. ä. dürften erst nhd. sein. Weiterhin ist mir die Form *slabra* bedenklich. Zu dem *i*-Stamm *slag* bildet das Ahd. nach bekannter Regel nur Komposita mit *slegi-*, z. B. *slegi-brawa*, *-rind*, *-federa* Graff 6, 773 (Graffs Belege für *slegi-brawa* und ähnliche Formen dieses Wortes stehen bei Notker Ps. 10, 5 und Ahd. Gll. 2, 225, 23. 233, 31. 393, 24. 498, 2. 3, 18, 33. 438, 12; dazu noch *slegibraua* 2, 241, 16). Der einzige Beleg, den Lexer für *slagebra* beibringt (aus Dief. 407), steht Ahd. Gll. 3, 661, 9 und entstammt der Innsbrucker Hs. 711 aus dem 14. Jahrhundert. Bei den übrigen Kompositis von *slac* ziehen sich die Formen mit *slege-* als solche (wenn sie auch natürlich nicht bei jedem Worte zu belegen sind, namentlich nicht bei den vielen späten Bildungen) auch noch durch die ganze mhd. Zeit hindurch. Wenn aber daneben in buntem Wechsel auch solche mit *slage-*, *slac-*, *slah-* auftreten, so liegen da klärlich erst sekundäre Anlehnungen an das isolierte Subst. *slac* bzw. an das Verbum *slahen* vor. Aus der klassischen Zeit verzeichnet Lexer nur *slegerint* Helubr. und *slegetor* Iw. usw. neben *slagebrücke* Parz. 247, 22. Diese letztere Form ist aber in keiner

der beiden alten Hss. überliefert, sondern G liest *slege bruke*, D aber *slagbruken*, und diese (von dem fertigen *slac* gebildete) Form ist nach Ausweis der Melodie in den Text mit aufzunehmen. Die für die Judith angesetzte Form **sla-bra* aus **slage-bra* müßte nun aber schon in die Zeit vor dem etwaigen Ausfall des *g* gehören: das ist aber nach dem Gesagten ganz unwahrscheinlich. Die *slegibrawa* hat überdies ihren Namen vom Schlagen, es ist also nicht glaublich, man habe statt dessen schon altmhd. auch sagen können, sie nicke: ich finde wenigstens kein Anzeichen dafür, daß das allein hier in betracht kommende intransitive *nicken* im Mittelalter je etwas anderes bedeutet habe, [210] als was wir heute darunter verstehen (daher es denn auch zweifelhaft sein mag, ob dieses *nicken* richtig zu *hnigan* gestellt wird, und nicht vielmehr samt *genicke* mit ags. *hnëcca*, weiterhin mit altn. *hnakkr*, *hnakki*, ahd. *hnac*, *hnacco* und den dazu wieder korrekt ablautenden mhd. *nuc*, *nücken*, *entnücken* zu verbinden ist). — 6. *undi* für *du* ergibt sich als Konsequenz der Ausschaltung von V. c—i. — 1. Was 'jener Schlauch' hier sein soll, verstehe ich nicht recht. Sinn und Melodie sprechen in gleicher Weise dafür, daß Diemer, Anm. S. 48 mit *dinin* für *ginin* das Richtige getroffen hat.

Berichtigungen.

- S. 26 Z. 4 v. u. lies *himmelbrô't* statt *himmelbrôt*.
 S. 53 Z. 8 v. o. lies Blä'tter statt Blätter.
 S. 77 Z. 3 v. u. lies Metrik statt Musik.
 S. 128 Z. 2 v. u. lies Phonetik⁵ statt Phonetik⁶.

