



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Grundsätze der Kritik

Kames, Henry Home <Lord>

Leipzig, 1790

VD18 80108946

Vierter Abschnitt. Von der Versifikation.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-50508](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-50508)

bungen der musikalischen Noten findet. In Ansehung der hohen und tiefen Töne ist die Aussprache noch viel weiter unter dem Singen: denn Dionys von Halicarnas *) bemerkt, daß wenn man die Vokale i und u, ohne die Oeffnung der Luftröhre zu verändern, ausspricht, die Stimme innerhalb dreier Noten und einer halben eingeschränkt ist. Das Singen hat einen viel weitern Umfang. In Ansehung der beyden letzten Umstände aber hat die Aussprache so viel Vortheil, als das Singen.

In dieser Untersuchung haben wir blos die Schönheiten der Sprache vor Augen gehabt, die aus Wörtern entspringen, welche man in ihrem eigentlichen Verstande nimmt. Diejenigen Schönheiten, die sie als metaphorisch oder figürlich haben können, sollen im zwanzigsten Kapitel behandelt werden.

Vierter Abschnitt.

Von der Versifikation.

So viel Sprachlehrer auch schon die Musik des Verses behandelt haben, so verdient sie doch noch mehr Aufmerksamkeit, als bisher darauf verwendet worden. Der Gegenstand ist genau mit der menschlichen Natur verbunden, und läßt sich nicht vollkommen entwickeln, ohne verschiedne feine und delikate Gefühle zu Hülfe zu nehmen. Ehe wir die

*) De structura orationis, Sect. 2.

Untersuchung anfangen können, müssen wir vorher die vorläufige Frage beantworten: Was ist ein Vers? oder mit andern Worten: Durch welches Kennzeichen wird der Unterschied des Verses von der Prosa bestimmt? Die Erklärung dieses Punktes ist nicht so leicht, als man bey'm ersten Blick glauben kann. Es ist wahr, die Verfertigung der Verse gründet sich auf bestimmte Regeln, da die Prosa hingegen ungebundner, und kaum irgend einigen Regeln unterworfen ist. Ist aber deshalb jedermann, dem die Regeln des Verses unbekannt sind, außer Stand gesetzt, ihn von der Prosa zu unterscheiden? Und müssen selbst die Gelehrten erst ihre Regel dagegen halten, ehe sie mit Gewißheit entscheiden können, ob das Werk in Prosa oder in Versen ist? Dieß wird man schwerlich behaupten; und daher muß man, statt der Regeln, das Ohr, als den eigentlichen Richter, entscheiden lassen. Doch, was gewinnen wir dabey, daß uns diese neue Probe des Verses gezeigt wird? Die Frage kömmt immer wieder: durch welches Kennzeichen unterscheidet das Ohr den Vers von der Prosa? Die richtige und hinreichende Antwort ist diese: Vers und Prosa machen verschiedne Eindrücke, die sich von jedem, der ein Gehör hat, leicht unterscheiden lassen. Dieses führt uns in unsrer Untersuchung einen Schritt weiter.

Indem wir also für ausgemacht annehmen, daß der Vers einen andern Eindruck auf das Ohr macht, als die Prosa; so haben wir sonst nichts zu thun, als diesen Unterschied zu erklären, und die

Ursache desselben anzugeben. Zu diesem Ende muß ich eine Beobachtung zu Hülfe nehmen, die wir oben über den Ton der Wörter gemacht haben, nemlich, daß diejenigen dem Ohre angenehmer sind, die aus abwechselnden kurzen und langen Sylben bestehen, als solche, in denen alle Sylben von derselben Art sind. Ein fortwährender und immer gleicher Ton macht keinen musikalischen Eindruck. Wird derselbe Ton unterbrochen und nach Zwischenräumen wiederholt, so wird er angenehmer, macht aber noch immer keinen musikalischen Eindruck. Ihn hervorzubringen ist Mannichfaltigkeit und Zahl der Töne gleich notwendig. Von den auf einander folgenden Tönen oder Sylben müssen einige lang, andre kurz seyn; sind sie überdieß noch bald hoch, bald tief, so ist die Musik desto vollkommener. Der musikalische Eindruck, den ein Periode macht, der aus kurzen und langen, in eine gewisse Ordnung gestellten, Sylben besteht, ist dasjenige, was die Griechen Rhythmus, die Lateiner Numerus, und wir Melodie oder Sylbenmaaß nennen. Cicero bemerkt richtig, daß in Einem fortwährenden Tone nichts melodisches ist: „Numerus in continuatione nullus est.“ In dem aber, was hierauf folgt, entfernt er sich weit von der Wahrheit, wenn er unter dem Worte Numerus die Melodie der Musik oder des Sylbenmaaßes versteht. „Die gleichen und oft verschiednen Zwischenräume, (sagt er,) die den Ton trennen, machen den Numerus; welches wir an fallenden Tropfen bemerken können, weil sie durch Pausen

„von einander abgesondert sind.“ *) Fällende Tropfen, sie mögen nach gleichen oder ungleichen Pausen fallen, haben gewiß nichts musikalisches. So wie wir dann erst anfangen, einen musikalischen Eindruck zu fühlen, wenn wir eine Folge langer und kurzer Noten hören. Und das war vermuthlich auch die Meynung des Cicero, ob gleich sein Ausdruck ein wenig unvorsichtig ist. **)

Der Leser könnte hier auf den Gedanken kommen, die Melodie müsse, wenn sie von der Verbindung kurzer und langer Sylben in einen Satz abhängt, so wohl in Versen als in Prosa zu finden seyn; besonders wenn er betrachtet, daß in beyden auf gewisse Wörter der Accent, oder ein höherer

*) *Distinctio, et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit; quem in eademibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus.*

**) In dieser Stelle finden wir gleichwohl die Etymologie des lateinischen Wortes, welches den musikalischen Ausdruck bezeichnet. Da jeder fühlt, daß in einem fortwährenden Tone kein musikalischer Ausdruck ist, so blieben vermuthlich die ersten Untersuchungen bey der Entdeckung stehen, daß eine gewisse Zahl von Tönen nöthig ist, denselben hervorzubringen. Daher benannte man den musikalischen Ausdruck mit dem Worte *numerus*; ehe man noch deutlich erkannte, daß ihm die Mannichfaltigkeit der Töne so nothwendig ist, als die Zahl derselben.

Ton, als gewöhnlich, gelegt wird; und daß daher der Unterschied zwischen ihnen nicht bloß in der Melodie liegen könne. Die Beobachtung ist richtig, und beweist, daß der Unterschied zwischen Versen und Prosa, wenn er nicht bloß von der Melodie abhängt, in der Verschiedenheit der Melodie liegen müsse.

Und das ist wirklich der Fall, obgleich der Unterschied nicht mit einiger Bestimmtheit in Worten erklärt werden kann. Alles, was man davon sagen kann, besteht darin, daß der Vers musikalischer als die Prosa, und die Melodie des ersten vollkommener, als die Melodie der letzten ist. Der Unterschied zwischen Versen und Prosa ist dem Unterschiede zwischen der Arie und dem Recitativ, in der eigentlich sogenannten Musik, ähnlich. Eine Ähnlichkeit, die dadurch nicht unvollständiger wird, daß diese Verschiedenheiten, gleich dem Schatten der Farbe, sich zuweilen so sehr nähern, daß sie kaum bemerkt werden können. Das Recitativ nähert sich zuweilen in seinem Gange der Lebhaftigkeit der Arie, die ihrer Seits zuweilen in ein simples Recitativ entartet. Nichts ist von der Prosa leichter zu unterscheiden, als der größte Theil von Virgils Hexametern. Aber viele von Horazens Hexametern entfernen sich sehr wenig von der Prosa. Der sapphische Vers hat eine sehr fühlbare Melodie; da hingegen die Melodie des Jamben äußerst schwach ist. *)

A a 3

*) Die eigentlich sogenannte Musik theilt sich in Melodie und Harmonie. Ein Fortgang von Tönen,

Diese vollkommnere Melodie artikulirter Töne ist also dasjenige, was den Vers von der Prosa unterscheidet. Der Vers ist gewissen unverleglichen Gesetzen unterworfen. Die Zahl und die Verschiedenheit der Sylben, aus denen er zusammen gesetzt wird, ist bestimmt, und gewissermaßen auch die Ordnung ihres Fortganges. Dieser Zwang macht es sehr schwer, in Versen zu schreiben; eine Schwierigkeit, die man nicht ohne ein besondres Genie glücklich übersteigt. Alle Gattungen nützlicher Lehren, die uns in Versen mitgetheilt werden, ergözen uns durch die Verbindung der Musik mit dem Unterrichte. Sollen wir aber deswegen Kenntnisse verwerfen, die uns in einem einfältigern Schmucke vorgelegt werden? Dieses wäre lächerlich; denn Kenntnisse haben einen innerlichen Werth, der gar nicht auf den Mitteln der Erwerbung beruhet. Viele sind nicht weniger willig als geschickt, uns zu unterrichten, die kein Genie zu Versen haben. Daher rührt der Nutzen der Prosa, die aus dem Grunde, den wir eben angezeigt haben, durch keine genau bestimmte Regeln eingeschränkt wird. Ihr ist eine gewisse Melodie von einer niedrigeren Art eigen, die, als eine große Zierde derselben das Augenmerk eines jeden Schriftstellers seyn muß:

der dem Ohr angenehm ist, macht die Melodie aus. Die Harmonie ist das Vergnügen, das aus zusammen existirenden Tönen entspringt. Der Vers kann daher nur die Melodie, nicht die Harmonie der Musik erreichen.

die zu erreichen aber mehr Uebung als Genie erfordert wird. Auch ist der Leser nicht strenge über diesen Punkt. Wenn das Werk nur seinen Hauptzweck erreicht, wenn es unterrichtet, so sieht man weniger auf seine Kleidung.

Nachdem wir die Natur und die Schranken unsers Gegenstandes bestimmt haben, so schreiten wir zu den Gesetzen, denen er unterworfen ist. Da wir hier kein Ende finden würden, wenn wir alle verschiedene Versarten betrachten wollten, so will ich die Untersuchung blos auf den lateinischen oder griechischen Hexameter, den sechsfüßigen Jamben oder den Alexandriner, *) und den fünffüßigen Jamben, **) einschränken; und auch das kann mich vielleicht weiter führen, als der Leser gerne folgen wird. Die Beobachtungen, zu denen ich Gelegenheit finden werde, können allemahl zu einem Versuche hinreichend seyn, und mit den gehörigen Veränderungen leicht auf andere Versarten angewandt werden.

Ehe ich tiefer in die Materie eindringe, muß ich vorher überhaupt anmerken, daß bey Versen aller Art fünf Stücke vorzüglich in Betracht kommen. 1) Die Zahl der Sylben, die den Vers ausmachen. 2) Die verschiedne Länge der Sylben, d. i. die verschiedne Zeit, die man braucht, um sie auszusprechen. 3) Die Stellung dieser
Na 4

*) Der heroische Vers der Franzosen.

**) Der heroische Vers der Engländer.

Enlben, wenn sie in Wörter verbunden werden.
 4) Die Pausen oder Stillstände in der Aussprache.
 5) Die hohen oder niedrigen Töne, mit denen die Enlben ausgesprochen werden. Die drey ersten Stücke sind dem Verse offenbar wesentlich. Wo eines derselben fehlt, kann sich der höhere Grad der Melodie nicht mehr finden, welcher den Vers von der Prosa unterscheidet. Um sich einen richtigen Begriff von dem vierten zu machen, muß man bemerken, daß die Pausen zu drey verschiedenen Absichten nothwendig sind. Eine derselben ist, die Perioden und die Glieder einer und derselben Periode, den Gedanken gemäß, von einander zu trennen; eine zweyte Absicht ist, die Melodie des Verses zu heben; und die letzte, dem Leser Gelegenheit zum Athemholen zu geben. Eine Pause von der ersten Art ist veränderlich, indem sie bald lang, bald kurz ist, öfter oder seltner kömmt, je nachdem es der Verstand erfordert. Eine Pause der zweyten Art ist keinesweges willkührlich; ihr Platz wird durch die Scansion bestimmt. Die letzte Art ist wieder in gewissem Maaße willkührlich, indem sie von des Lesers Vermögen, den Athem anzuhalten, abhängt. Da man aber nicht mit Anmuth lesen kann, wenn man die Zeit zum Athemholen nicht bey einer Pause im Verstand oder in der Scansion nimmt, so darf diese Pause eigentlich niemahls von den übrigen unterschieden werden; und aus diesem Grunde kann man diese Pause übergehen. In Ansehung der Pausen im Verstande und der Pausen in der Scansion, kann man ohne Bedenken behaupten,

daß es eine Hauptschönheit in Versen ist, wenn sie beyde in dieselbe Stelle fallen. Da man aber, besonders in einem langen Werke, nicht erwarten kann, daß jeder Vers so vollkommen seyn sollte, so werden wir nachher Gelegenheit haben, zu sehen, daß die Pause, die für den Verstand nothwendig ist, oft in gewissem Maaße der Pause des Verses, und diese bisweilen jener aufgeopfert werden muß.

Die Aussprache der Sylben in einem hohen oder niedrigen Tone trägt auch das ihrige zur Melodie bey. Beim Lesen, es mögen Verse oder Prosa seyn, wird ein gewisser Ton angenommen, den man die Hauptnote nennen kann; und in diesem Tone wird der größte Theil der Wörter angestimmt. Zuweilen wird, der Melodie oder dem Verstande zu gefallen, eine besondere Sylbe höher angestimmt; und dieses heißt den Accent auf eine Sylbe legen. Dem Accent ist der Schlussfall oder die Cadenz entgegengesetzt, der ich nicht, als eines der nothwendigen Stücke des Verses, gedacht habe, weil sie gänzlich durch den Verstand bestimmt wird, und in keinem eignen Verhältniß mit dem Verse steht. Die Cadenz ist der Fall der Stimme, der am Ende jeder Periode unter die Hauptnote sinkt.

Obgleich die fünf angezeigten Stücke zum Bau einer jeden Versart nöthig sind, so werden sie doch bey jeder besondern Versart durch besondere Regeln bestimmt, die derselben eigen sind. Nur über die Quantität kann eine allgemeine Beobachtung vorausgeschickt werden, weil sie bey jeder Versart statt

findet. Die Sylben werden in Ansehung der Zeit, die man braucht, um sie auszusprechen, in lange und kurze getheilt. Zwey kurze Sylben sind, in Ansehung der Zeit, einer langen völlig gleich. Diese zweyerley Längen sind allen Versarten wesentlich; und kein Vers, so viel ich sehen kann, braucht eine größere Mannichfaltigkeit der Zeit zur Aussprache der Sylben. Oft läßt man zwar die Stimme länger als gewöhnlich auf einem Worte, das etwas Wichtiges bedeutet, verweilen: allein dieses geschieht dem Verstande zu gefallen, und ist zum Wohlklange nicht nöthig. Etwas nicht weniger ausserwesentliches, das dem eben angezeigten ähnlich ist, findet man bey dem Accente. Ein Wort, das irgend etwas Demüthiges, Niedriges, Trauriges ausdrückt, wird natürlich, so wohl in Versen als in Prosa, in einem Tone unter der Hauptnote ausgesprochen.

Wir sind nunmehr zu besondern Beobachtungen hinlänglich vorbereitet; und da der lateinische oder griechische Hexameter, die einerley sind, nach der Ordnung vorhergehn, so will ich, was ich über diese Versart zu sagen habe, unter vier Rubriken, die Zahl der Sylben, ihre Stellung, die Pause, und den Accent bringen; denn in Ansehung der Quantität, sofern sie zum Hexameter gehört, kann dasjenige zureichen, was wir eben bemerkt haben.

Hexametrische Verse sind, in Ansehung der Zeit, alle gleich lang; denn sie erfordern so viel Zeit, als man sich nimmt, zwölf lange oder vier

und zwanzig kurze Sylben auszusprechen. Ein Vers kann aus siebzehn Sylben bestehn; ist er regelmäßig, und nicht spondaïsch, so hat er ihrer niemals weniger als dreizehn. Daher ist es offenbar, daß wenn in einem Verse viele Sylben sind, die meisten kurz seyn müssen; sind hingegen wenige Sylben in dem Verse, so müssen die meisten lang seyn.

In Ansehung der Stellung verträgt dieser Vers eine große Mannichfaltigkeit. Die Folge kurzer und langer Sylben kann ohne Nachtheil des Wohlklangs sehr verändert werden. Gleichwohl ist sie Gesetzen unterworfen, welche die Mannichfaltigkeit in gewissen Schranken halten. Um die Stellung zu prüfen, und zu entscheiden, ob sie richtig oder fehlerhaft ist, haben die Sprachlehrer die Regel der Daktylen und der Spondaen, welche sie Füße nennen, erfunden.

Bei der ersten Betrachtung wird man zu der Meynung verleitet, daß die Absicht dieser Füße auch dahin gehe, die Aussprache zu ordnen. Das aber ist weit von der Wahrheit entfernt. Sollten wir wirklich den Hexameter nach diesen Füßen aussprechen, so würde seine Melodie völlig vernichtet werden, oder wenigstens weit unter derjenigen seyn, die man bei seiner eigentlichen Aussprache fühlt. *)

*) Nach einiger Aufmerksamkeit, die ich auf diese Materie gewendet, und nachdem ich jeden Umstand bedachtsam überlegt habe, bin ich gezwungen worden, bei dem oben gefällten Urtheile zu

Diese Füße müssen folglich kein weiteres Recht haben, als das, die Stellung zu ordnen; denn sie müssen zu keiner andern Absicht. Sie sind dabey so gekünstelt und verwickelt, daß ich in Versuchung gerathe, mit Hintenansehung derselben, andre Re-

bleiben, nemlich daß die Daktylen und Spondäen nichts anders als künstliche Maasse sind, die man erfunden, um die Richtigkeit der Stellung zu prüfen. Wiederholte Proben überzeugen mich, daß, wenn man auch auf den Verstand gar nicht achtet, ein hexametrischer Vers, der nach Daktylen und Spondäen ausgesprochen wird, dennoch nicht melodisch seyn kann. Selbst die Einrichtung des Hexameters zeigt schon, daß dieses wahr ist, ohne daß eine Probe nöthig wäre: denn wie wir nachher sehen werden, muß im Hexameter allezeit eine starke Pause nach der fünften langen Sylbe seyn, wenn man, wie oben, zwey kurze Sylben für eine lange rechnet. Wißt man aber diesen Vers nach Daktylen und Spondäen, so zertheilt diese Pause jedesmahl einen Daktylus oder einen Spondäus; sie fällt niemahls auf den Schluß eines dieser beyden Füße. Daher ist es offenbar, daß wenn ein Hexameter gelesen wird, wie er scandirt wird, nach Daktylen und Spondäen, die Pause gänzlich vernachlässigt, und dadurch folglich auch die Melodie vernichtet werden muß, weil die Pause zur Melodie des hexametrischen Verses wesentlich nöthig ist. Will man hingegen die Melodie erhalten, indem man die Pause beobachtet, so muß man der Aussprache nach Daktylen und Spondäen entsagen.

geln, die einfacher und leichter anzuwenden sind, an ihre Stelle zu setzen; zum Beispiel die folgenden: 1) Der Vers muß allezeit eine lange Sylbe zum Anfang haben, und mit zwey langen nach zwey kurzen beschließen. 2) Mehr als zwey kurze

Leicht aber scheint sichs errathen zu lassen, was die Sprachlehrer zu dem Gebrauch der Daktylen und der Spondäen gebracht hat. Die Melodie des Hexameters merklich zu machen, muß man den letzten Theil desselben, der aus einem Daktylus und einem Spondäus besteht, nach diesen Füßen aussprechen; in dießem Theile des Verses wird der Daktylus und der Spondäus in der Aussprache deutlich angedeutet. Diese Bemerkung, mit einer andern verehnt, nemlich, daß auch der vorhergehende Theil des Verses nach denselben Füßen gemessen werden kann, hat die Sprachkünstler verleitet, dieses künstliche Maaß anzunehmen, und vielleicht den übereilten Schluß zu machen, daß die Aussprache sowohl als die Stellung durch diese Füße bestimmt werde. Der Daktylus und der Spondäus am Schlusse dienen in der That zu der doppelten Absicht, die Aussprache sowohl als die Stellung zu bestimmen; in dem vorhergehenden Theile des Verses aber ordnen sie blos die Stellung, nicht die Aussprache.

Wenn im Verse Füße nöthig sind, die Aussprache, und folglich die Melodie zu ordnen, so müssen diese Füße durch die Pausen bestimmt werden. Alle Sylben, die zwischen zwey Pausen stehen, müssen als Ein musikalischer Fuß betrachtet

Sylben dürfen niemahls in irgend einem Theile des Verses gefunden werden, noch auch weniger, wenn anders kurze Sylben in den Vers kommen. Und 3) dürfen auf zwey lange Sylben, nach zwey kurzen, niemahls wieder zwey kurze folgen. (†) Diese wenigen Regeln erfüllen alle Bedingungen des hexametrischen Verses, in Absicht auf die Ordnung oder die Stellung der Sylben. Statt dieser Regeln könnte man wieder sich mit einer einzigen behelfen, die mir noch besser gefällt, da sie die Einrichtung eines jeden Theiles noch bestimmter an giebt. Um diese Regel leichter in Worte zu bringen, wollen wir, nach Maassgabe der zwölf langen Sylben, die den Hexameter ausmachen, diesen Vers in zwölf gleiche Theile oder Glieder theilen, deren jeder aus einer langen oder zwey kurzen Sylben bestehen muß. Dieses vorausgesetzt, ist die Regel kürzlich folgende: Das 1ste, 3te, 5te, 7te, 9te, 11te und 12te Glied müssen nothwendig aus einer langen Sylbe bestehen; das 10te muß allezeit aus zwey kurzen bestehn; das 2te, 4te, 6te, und 8te, können nach Willkühr Eine lange oder zwey kurze Sylben haben. Oder, um es noch kürzer zu sagen, das 2te, 4te, 6te und 8te können Eine lan-

werden; weil sie, um die Melodie zu erhalten, alle zusammen, ohne Ruhpunkt dazwischen, ausgesprochen werden müssen. So viel Pausen also in einem Hexameter sind, eben so viel musikalische Füße machen die Theile, in welche der Vers durch diese Pausen getheilt wird.

ge Sylbe oder zwey kurze haben, das rote muß aus zwey kurzen, und alle übrigen aus Einer langen bestehen. Dieses erfüllt alle Bedingungen des Hexameters, und begreift alle Verbindungen von Daktylen und Spondeen, die dieser Vers annimmt.

Wir kommen nunmehr, der Ordnung nach, auf die Pause. Jedes Ohr muß am Ende des Hexameters einen vollständigen Schluß oder eine volle Pause fühlen. Diese Wirkung geschieht durch folgende Mittel. Die zwey langen Sylben, nach zwey kurzen, die allemahl einen Hexameter endigen, sind eine schöne Vorbereitung zu einem völligen Schlusse. Der Grund hiervon ist, weil lange oder langsam ausgesprochne Sylben, welche einer langsamen, matten Bewegung ähnlich sind, die zur Ruhe strebt, die Seele zur Ruhe, oder welches einerley ist, zu einer Pause geneigt machen. Hierzu tragen auch die vorhergehenden beyden kurzen Sylben etwas bey; denn diese machen durch den Contrast den langsamen Ton der beyden Endsylben desto fühlbarer. Außer diesem vollständigen Schluß, oder dieser vollen Pause, sind auch noch andere, des Wohlklangs wegen, nöthig. Ich entdecke noch zwey sehr fühlbare Pausen, und vielleicht können ihrer mehr seyn. Die längste und merklichste folgt auf das fünfte Glied, nach unserm angezeigten Maasse. Die andre, welche kürzer und schwächer ist, und daher die halbe Pause genannt werden kann, folgt auf das achte Glied. Die erste dieser Pausen ist so fühlbar, daß sie auch von

dem größten Ohre bemerkt wird. Die gereimten Hexameter aus der mittlern Zeit legen offenbar diese Pause zum Grunde. In diesen ist es eine unveränderliche Regel, das Endwort auf dasjenige reimen zu lassen, das unmittelbar vor der Pause steht:

De planctu cudo || metrum cum carmine nudo.
Mingere cum bambis || res est saluberrima lum-
bis.

Die verschiedne Länge der Zeit in der Pause, und in der halben Pause, verursacht einen andern Unterschied, der nicht weniger merklich ist. Es ist nemlich kein Fehler, ein Wort durch die halbe Pause zu zertheilen; niemahls aber muß es durch eine Pause geschehen. Die schlimme Wirkung, welche die Trennung eines Worts durch die Pause macht, ist in folgenden Beyspielen sehr fühlbar:

Effusus labor, at || que immitis rupta tyranni —
Observans nido im || plumas detraxit; at illa —
Loricam quam De || moleo detraxerat ipse.

Sag es mit einem durch || dringenden Ach! —
Auch der Tugenden sei || ne, die du mir —

Ein Wort durch die halbe Pause zu trennen, thut keine so schlimme Wirkung:

Jamque pedem referens || casus e | vaferat omnes.
Oder:

Qualis populea || moerens philo | mela sub um-
bra.

Ferner:

Ferner:

Ludere quae vellem || calamo per | mihi agresti.

Welches im edlen Schutt || des Heilig | thumes ge-
nistet —

Oder:

Hüllt sie ihr Antlitz in Wol || ken, umheult von Dr |
kanen, des Weltmeers —

Kann man aber die Worte ganz aussprechen,
ohne daß sie selbst durch die halbe Pause getrennet
werden, so schließt der Vers dadurch desto sanfter.

Nec gemere aërea || cessabit | turtur ab ulmo.

Quadrupedante putrem || sonitu quatit | ungula
campum.

Eurydicen toto || referebant | flumine ripae.

Aber mit Einmal, sieh || da leuchtet es | Hain und
Gefilde —

Oder:

Morgenglanz sein Gewand || ein feurig | wallender
Mordschein.

Den Grund dieser Bemerkung wird man beim
flüchtigsten Nachdenken entdecken. Eine Misshe-
ligkeit zwischen so genau verbundenen Dingen, als
die Bedeutung und der Ton in der lauten Ausspra-
che sind, ist dem Ohre zuwider; und es ist daher eine
Sache von Wichtigkeit, die musikalischen Pausen, so
viel möglich, in die Pausen im Verstande fallen
zu lassen. Dieses wird besonders bey der ganzen
Pause noch nöthiger; da in einer halben Pause, die

II. Theil.

Bb

nur einen flüchtigen Eindruck macht, die Abweichung von der Regel nicht so sehr empfunden wird. Betrachtet man die Sache blos in Absicht auf die Melodie, so ist es gleichgültig, ob die Pausen auf das Ende oder in die Mitte der Wörter fallen: folgen wir aber zugleich dem Laufe des Gedankens, so ist nichts unangenehmer, als ein Wort durch eine Pause in zwey Theile zerrissen zu finden, gleich als ob wirklich zwey Wörter da wären. Diese schlimme Wirkung wird, ob sie gleich nur die Bedeutung betrifft, durch einen leichten Uebergang der Ideen auch auf den Ton übertragen, mit welchem diese Bedeutung genau verbunden ist; und vermittelst dessen stellen wir uns einen Vers als hart und dem Ohr beleidigend vor, der es in der That nur für den Verstand ist. *)

Die Regel, welche die Pause nach dem fünften Abschnitte stellt, leidet nur eine einzige Ausnahme. Wenn die Sylbe, die dem fünften Abschnitte folgt, kurz ist, so wird die Pause zuweilen hinter diese Sylbe gesetzt:

Pupillis quos dura || premit custodia matrum,
In terris oppressa || gravi sub religione.

Et quorum pars magna || fui; quis talia fando. (†)

Dieses befördert die Mannichfaltigkeit der Harmonie, und ist nicht unangenehm, wenn die Wörter sanft und weich sind; wie in folgenden Beyspielen:

*) S. des zweyten Kapitels ersten Theil, den fünften Abschnitt.

Formosam resonare || doces Amaryllida filvas.
Agrícolas, quibus ipsa || procul discordibus armis.

Wenn diese Pause, welche, wie eben bemerkt worden, der kurzen Sylbe nachgesetzt wird, von ungefähr auch ein Wort zertheilt, so wird durch diese beiden Umstände die Melodie gänzlich vernichtet. Ein Beweis ist folgender Vers des Ennius, der zu bloßer Prosa wird:

Romae moenia terru || it impiger | Hannibal ar-
mis. (†)

— in ihrem

Elchern Hafen lande || ten fernher kommende Schiffe.

Bis hieher haben wir die Stellung der kurzen und langen Sylben eines Hexameters, und seiner verschiednen Pausen in Absicht auf die Melodie, betrachtet. Um aber einen richtigen Begriff von diesem Verse zu bekommen, müssen wir noch beides, in Absicht auf die Bedeutung, betrachten. Vielleicht hat man in keiner andern möglichen Versart so viel Freyheit in der Stellung und Verbindung kurzer und langer Sylben. Dieser Umstand träge viel zu dem Reichthum von Melodie bey, den man im Hexameter findet, und welcher den Aristoteles zu dem Ausspruch bewogen, ein episches Gedicht würde in keiner andern Versart sein Glück machen. *) Gleichwohl hat er einen Fehler, den wir

B b 2

*) Im 25ten Kapitel der Poetik.

uns nicht verbergen dürfen. Dieselben Mittel, welche den Reichthum der Melodie vermehren, machen auch den Hexameter zu erzählenden Gedichten ungeschickter, als es verschiedene andre Versarten sind. In Ansehung der Melodie kann, wie wir oben bemerkt haben, nichts künstlicher ausgedacht werden, als der Schluß des Hexameters mit zwey langen Sylben, die auf zwey kurze folgen. Zum Unglück aber wird diese Stellung eine große Hinderniß für den Verstand; wie aus folgendem erhellen wird. So wie überhaupt eine genaue Uebereinstimmung zwischen jedem Gedanken und den Worten seyn muß, in die er gekleidet ist, so muß besonders jeder Schluß in dem Verstande, er mag vollständig oder unvollständig seyn, mit einem ähnlichen Schlusse in dem Tone verbunden seyn. In prosaischen Schriften hat man Freyheit genug, diese Regel mit der größten Richtigkeit zu beobachten. In Versen aber würde diese genaue Beobachtung der Regel unüberwindliche Schwierigkeiten verursachen. Ein gewisser Grad von Uebereinstimmung zwischen dem Gedanken und dem Ausdrücke kann billig der Melodie des Verses aufgeopfert werden; und daher entschuldigen wir es gern, wenn im Laufe des Verses die musikalische Pause nicht in die Pause im Verstand fällt. Der Schluß eines Hexameters aber ist zu fühlbar, als daß er eine gänzliche Trennung dieser Pause gestatten könnte. Hieraus folgt, daß allezeit am Ende jedes Hexameters eine gewisse Pause im Verstande seyn muß, wäre sie auch nur von der Art, die man mit einem Komma bezeichnet.

Ferner folgt aus demselben Grunde, daß ein völliger Schluß des Verstandes nirgends als am Ende des Verses Platz finden darf, weil da die Melodie geschlossen wird. Ein Hexameter, der seine gehörige Melodie haben soll, kann nicht wohl mehr Freiheit gestatten; und doch ist es in erzählenden Gedichten äußerst schwer, diese Regel, selbst mit Gestattung der angezeigten Abweichungen, zu befolgen. Virgil, der größte Versifikator, der jemals existirt hat, ist oft gezwungen, einen Vers ohne Schluß im Verstande zu endigen, und eben so oft, den Verstand im Laufe des Verses zu schließen; obgleich ein Schluß in der Melodie, im Laufe des Gedankens, und ein Schluß im Gedanken, im Laufe der Melodie, nicht anders als unangenehm seyn kann. —

Der Accent, den wir nunmehr betrachten wollen, ist nicht weniger wesentlich, als eines der bisher abgehandelten Stücke. Ein feines Ohr wird fühlen, daß in jedem Verse sich eine Sylbe, vermittlest eines starken Accentus, von den übrigen unterscheiden läßt. Diese Sylbe, welche das siebente Glied ausmacht, ist unveränderlich lang; und nimmt, in Ansehung der Zeit, einen Platz ein, der von der Pause nach dem fünften Glied, und von der halben Pause, die auf das achte folgt, fast gleich weit entfernt ist:

Nec bene pro meritis || capitur nec | tangitur
ira,

Außer diesem Hauptaccent werden noch andre schwächere auf andre Glieder gelegt: besonders auf das vierte, wenn es nicht aus zwey kurzen Sylben besteht; auf das neunte, das allezeit eine lange Sylbe hat; und auf das eilfte, wenn der Vers mit einem einsylbigen Worte schließt. Ein solcher Schluß, im Vorbengehen zu erinnern, vermindert die Melodie, und darf nicht gestattet werden, außer wenn er den Ausdruck mit dem Gedanken übereinstimmender macht. Folgende Verse sind mit allen ihren Accenten bezeichnet:

Ludere quae velle, calamò permísit agresti.
Et durae quercus sudábunt róscida mella.
Parturiunt móntes, nascétur ridiculús mus.

Wenn wir die Melodie des hexametrischen Verses untersuchen, so entdecken wir bald, daß die Ordnung oder die Stellung der Sylben sie nicht allein ausmacht. Bey der Vergleichung verschiedner Verse, die alle gleich regelmäßig sind, sofern man auf die Folge kurzer oder langer Sylben sieht, findet man doch in ihrer Melodie sehr verschiedne Grade von Vollkommenheit. Dieser Unterschied entspringt nicht aus irgend einer besondern Verbindung von Daktylen und Spondäen, oder von kurzen und langen Sylben. Im Gegentheil finden wir Verse, wo die meisten Füße Daktylen, und andre, wo die meisten Füße Spondäen sind, die dennoch eine gleiche Melodie haben. Von den ersten ist folgender ein Beyspiel:

Aeneadam genitrix, hominum divumque voluptas.

Hier auf der Welt mein erobertes Reich als König
zu schützen.

Von den letztern;

Molli paulatim flavescet campus arista.

Noch fällt Gottes Zorn auf mich, wie tödtend,
herunter!

Was kann hingegen in Ansehung der Melodie
verschiedner seyn, als folgende zwey Verse, die
gleichwohl, in Ansehung der Folge kurzer und lan-
ger Sylben, einander völlig ähnlich sind?

Spond. | Dact. | Spond. | Spond. | Dact. | Spond.
Ad ta | los stola | dimis | sa et cir | cum data | palla.

HORAT.

Spond. | Dact. | Spond. | Spond. | Dact. | Spond.
Placa | cumque ni | ret dis | fuso | lumine | coelum.

LVCRET.

Im ersten Verse fällt die Pause in die Mitte
des Worts, welches ein großer Fehler ist; der Ac-
cent wird durch eine harte Elision aus seiner Stelle
getrieben, und von dem Vokal *a* auf das Verbin-
dungswort *et* versetzt. Im zweyten Verse sind al-
le Pausen und Accente voll und abgesondert; er hat
keine Elision, und die Wörter sind fließender und
tönender. In diesen Stücken besteht die Schönheit
des Hexameters, in Ansehung der Melodie; und

durch die Vernachlässigung derselben sind in Horazens Satyren und Episteln viele Verse weniger angenehm, als bloß Prosa; denn sie sind weder vollkommne Verse noch vollkommne Prosa. Will man ihnen einen Klang geben, so muß man sie ohne Betrachtung des Verstandes aussprechen; man muß nicht darauf achten, daß Worte durch Pausen getrennt werden, und harte Elisionen so häufig sind. Zu diesen Fehlern kommen oft prosaische Wörter ohne Klang; und was noch schlimmer ist, der Accent liegt oft auf diesen Wörtern. Von dergleichen fehlerhaften Versen sehe man folgende Beispiele: (†)

Candida rectaque sit, munda haecenus sit neque
longa

Jupiter exclamat, simul atque audirit; at in se —

Custodes, lectica, cinisrones, parasitae —

Optimus est modulator, ut Alfenus vaser omni —

Nunc illud tantum quaeram, n. ritone tibi sit —

Wir gehen nunmehr zum jambischen Vers fort, *) den wir unter allen fünf Beschaffenheiten,

Bb 5

*) Die ziemlich weisläufigen Untersuchungen, die der Autor hier über den fünffüßigen Jamben anstellt, werden den Kennern unter uns desto angenehmer seyn, da diese Versart noch wenig in unsrer Sprache bearbeitet worden, da sie eben die Schönheiten in derselben annimmt, die ihr die größten englischen Dichter gegeben, und endlich

der Sylbenzahl, der Quantität, der Stellung, der Pausen, und der Accente, betrachten wollen. Dieser Vers kann entweder mit Reimen, oder ohne Reime gebraucht werden. Geschieht das erste, so werden meistens die Verse Paarweise, durch die Ähnlichkeit des Tons in den Endsyllben mit einander verbunden; und zwey dergleichen verbundene Verse nennt man ein Kuplett. Im letzten Falle finden keine Kuplette statt, da die Ähnlichkeit des Tons in den Endsyllben vermieden wird. Diese zwey Gattungen müssen besonders behandelt werden, da jede derselben viel Eigenthümliches hat. Was also zuerst die Sylbenzahl dieses Verses betrifft, wenn er den Reim braucht, so bemerken wir kürzlich, daß hier im Deutschen, wie bey andern gereimten Versarten, die männlichen und die weiblichen Verse, Paarweise oder einzeln, abwechseln, indem jene aus zehn Sylben, fünf kurzen und fünf langen, diese aber aus elf Sylben, sechs kurzen und fünf langen bestehen. (†)

In Ansehung der Quantität ist es unnöthig, hier zum zweytenmahle zu erinnern, daß die Quantitäten, die man im Verse braucht, nur von zwey Arten sind, deren eine das Duplum der andern ist; daß jede Sylbe unter eines der beyden Maße gebracht werden kann; und daß eine Sylbe von der größern Quantität lang, und eine von der kleinern

vielleicht die einzige ist, in der unsere Tragödie zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht werden kann.

Quantität kurz genannt wird. Zu gegenwärtigem Artikel gehört vorzüglich die Untersuchung, was unsere deutsche Sprache, in Ansehung kurzer und langer Sylben, Eigenthümliches haben kann. In unsern vielsylbigen Wörtern ist die Quantität oft schon sehr schwankend; wir brauchen viele Sylben in dergleichen Wörtern im daktylischen Sylbenmaasse kurz, die wir im jambischen wieder lang brauchen. Die einsylbigen Wörter aber können fast alle, nach Willkühr, kurz oder lang ausgesprochen werden. Unser Ohr wird durch diese Freiheit nicht beleidigt, da es an die Veränderungen der Quantität in einzelnen Wörtern schon gewöhnt ist. Dieses zeigt, daß die Melodie unsres Verses weniger von der Quantität, als von andern Umständen abhängen muß. Hierin ist er besonders von dem lateinischen Verse weit unterschieden. In diesem macht jede Sylbe beständig ihren gewöhnlichen Eindruck auf das Ohr, da ihr Ton unveränderlich ist; und dem Leser muß es ein großes Vergnügen seyn, eine Zahl solcher Sylben so künstlich gestellt zu finden, daß sie einen lebhaften melodischen Eindruck erzeugen. Sylben hingegen, deren Quantität veränderlich ist, können diese Kraft nicht haben. Die Gewohnheit kann machen, daß uns eine kurze und lange Aussprache desselben Wortes nicht anstößig ist; allein die Seele, die beständig zwischen den zwey Tönen wanket, kann von einer solchen Sylbe keinen so starken Eindruck empfangen, als von einer Sylbe, welche beständig denselben Ton behält. Was ich weiter noch über die Quantität zu sagen habe, wird seinen

Platz besser im folgenden Artikel, von der Stellung, finden. (†)

In Ansehung der Stellung bemerken wir, daß der Vers, den wir hier betrachten, zuweilen, besonders im Anfange, statt des Jamben auch einen Spondaen braucht, sonst aber gewöhnlich durchgehends jambisch ist. Ein unglücklicher Umstand unsres jambischen Verses überhaupt ist es, daß er die meisten und tonvollsten vielsyllbigen Beywörter vor den Substantiven ausschließt. Schimmernde Pracht, Liebenswürdige Tugend, Reißender Strom, überhaupt alle Verbindungen von Substantiven und Adjektiven dieser Art, die dem poetischen Ausdrucke so wesentlich sind, finden in unserm jambischen Verse keinen Platz; verschiedener einzelner Wörter, und besonders fremder Namen, nicht zu gedenken.

In Ansehung der Mannichfaltigkeit von Melodie hingegen hat der fünffüßige jambische Vers einen weiten Umfang; und er erhält ihn, wie man bey der Probe finden wird, vermittelst seiner Pausen und Accente, welche folglich von größerer Wichtigkeit sind, als man gemeinlich glaubt. Dieser Theil unsrer Materie ist ziemlich verwickelt, und es wird etliche Mühe kosten, ihn unter einen deutlichen Gesichtspunkt zu bringen. Allein, die Schwierigkeit darf uns nicht abschrecken. Die Pause, welche den Weg zum Accente bahnt, fällt zuerst unter unsre Betrachtung. Eine ganz kurze Probe wird folgende Erfahrungen bestätigen: 1) In Einem Verse findet nicht mehr als Eine ganze Pause statt.

2) Diese Pause kann, in verschiednen Versen, hinter die vierte, die fünfte, die sechste, oder die siebente Sylbe fallen. Man hat zwar bisher im Deutschen bey gereimten Versen sie stets hinter die vierte Sylbe gestellt, und die Mannichfaltigkeit der Pausen nur bey reinisirehen Versen gebraucht. Da aber im Reime kein Grund liegt, der diese Schönheit ausschließt, so hindert uns nichts, sie schon hier zu betrachten. Man glaube nicht, daß die Unterscheidung dieser Pausen ohne Nutzen sey: sie muß uns vielmehr beständig vor Augen bleiben, wenn wir uns einen richtigen Begriff von dem Reichtum und der Mannichfaltigkeit des fünf Fußigen Jamben machen wollen. Alle verschiedne Verse, in welchen diese verschiednen Pausen vorkommen, haben jeder eine eigne Melodie, die ein zartes Gehör leicht unterscheidet, und deren Grund ich im Folgenden noch zu entwickeln hoffe. Zugleich muß man bemerken, daß der Leser die Pause nicht nach Willkühr an einen der angezeigten Plätze stellen kann. Die Pause wird durch die Bedeutung bestimmt, wie wir nachher deutlicher sehen werden; folglich muß die Bedeutung bestimmen, zu welcher Ordnung, oder zu welcher Klasse jeder Vers gehört. In Einem Verse kann nur Eine ganze musikalische Pause seyn; und diese Pause muß, wo möglich, in die Pause im Versrande fallen, um den Ton mit der Bedeutung übereinstimmend zu machen.

Was wir bisher gesagt haben, wird durch Beyspiele von jeder Ordnung oder Klasse mehr ins

Nicht gesetzt werden. Von der ersten Klasse, welche die Pause nach der vierten Sylbe stellt:

Ein Midas troßt || auf den Besitz der Schätze.

Oder:

Geliebter Wald, || geliebter Kranz von Büschen.

Von der zweyten Klasse:

Zwey Freunde sing ich, || die voll Edelmutz —
O Kriegesmuse, || sey dem Vorsatz hold.

Von der dritten Klasse:

Wie weich ist ißt ihr Herz? || gewiß sie fühlt
Den Einfluß der Natur, || die Wollust hauchet.

Von der vierten Klasse:

Wie durch fruchtbares Feld in Afrika
Giftvoller großer Schlangen || Heere ziehn;
Da steht auf beyden Seiten || ihres Zugs
Erstorbnes Gras — —

Außer dieser ganzen Pause kann ein feines Ohr noch andere kleinere Pausen oder halbe Pausen entdecken. Dieser sind gemeiniglich zwey in einem Verse; die eine vor, die andre nach der ganzen Pause. Die erste steht unveränderlich hinter der ersten langen Sylbe, der Vers mag mit einem Iamben oder mit einem Spondäen anfangen. Die zweyte ahmt in ihrer Mannichfaltigkeit der ganzen Pause nach. In einigen Versen folgt sie auf die

sechste Sylbe, in andern auf die siebente, in andern auf die achte. Diese halben Pausen finden sich, wo ich nicht irre, in folgenden Versen.

Hinter der ersten und achten Sylbe:

Wie? | übers Jahr? || ist dieses mehr, | als
Scherz?

Hinter der ersten und siebenten:

O | nennet mir || ein Elend, | wie das meine!

Hinter der zweyten und achten:

Er steht, | er droht; || was hilft ihm Drohn |
und Flehn?

Hinter der zweyten und sechsten:

Nicht Stand, | noch Lust, || noch Gold, | dich
suchte ich.

Hinter der zweyten und siebenten:

Zu lang | ist schon, || Elise, | daß ich
schweige.

Selbst aus diesen wenigen Beyspielen sieht man, daß die Stelle der letzten halben Pause, so wie die Stelle der ganzen Pause, größtentheils durch den Verstand bestimmt wird. Nach der Melodie des Verses gehört sie eigentlich hinter die achte Sylbe, damit der Vers, er mag männlich oder weiblich seyn, einen deutlich ausgesprochenen Jambus zum Schluß haben möge, dessen lange Sylbe nach

einer kurzen auf einen Ruhepunkt vorbereitet. Ist dieses richtig, so muß die Stellung dieser halben Pause nach der sechsten oder siebenten Sylbe durch den Verstand bestimmt werden, um dadurch zuweilen eine Pause mitten in einem Worte, oder zwischen zwey genau verbundenen Wörtern, zu vermeiden; und insofern wird die Melodie dem Verstande mit Recht aufgeopfert.

Oben wurde, bey Betrachtung der ganzen Pause im Hexameter, die Regel festgesetzt, daß diese Pause niemahls ein Wort trennen darf. Eine solche Freyheit entfernt sich zu weit von der Verbindung, die zwischen den beyden Pausen in der Melodie und in dem Verstande seyn muß. Eben diese Regel muß auch bey dem fünffüßigen Verse statt finden, jedoch ohne sich bis auf die halben Pausen zu erstrecken. Denn da diese nur kurz und schwach sind, so werden sie nicht merklich unangenehm, wenn sie ein Wort trennen; wie es in unserm deutschen fünffüßigen Verse meistens der Fall ist. Gleichwohl muß man bekennen, daß die Melodie dabey leidet. Ein Wort muß auf einmahl, ohne Ruhepunkt zwischen seinen Sylben, ausgesprochen werden. Dieser Regel muß die halbe Pause nachgeben, und wird dadurch fast ganz unmerklich.

Die ganze Pause hingegen ist der Melodie so wesentlich, daß der Dichter in der Wahl ihrer Stelle nicht zu sorgfältig seyn kann, um sie vollständig, bestimmt und fühlbar zu machen. Sie kann nicht glücklicher gestellt werden, als in eine Pause im Verstande; und erfordert der Verstand hinter der vierten,

vierten, der fünften, der sechsten oder siebenten Sylbe, nur ein Komma, so ist das für die musikalische Pause hinreichend. Wollte man aber eine solche Vereinigung beider Pausen zu einer wesentlichen Regel machen, so würde dadurch die Versifikation zu sehr eingeschränkt werden; und die Erfahrung zeigt uns, daß eine Pause in der Melodie seyn kann, wo der Verstand keine fordert. Gleichwohl müssen wir uns nicht vorstellen, daß die musikalische Pause an das Ende eines jeden Wortes ohne Unterschied gestellt werden könne. Gewisse Wörter sind, wie die Sylben in einem Worte, so genau mit einander verbunden, daß sie selbst nicht durch eine Pause getrennt werden können. Zum Beispiel! Es würde hart und unangenehm klingen, wenn man den Artikel von dem Substantiv trennen wollte. Folgender Vers darf nicht also:

War durch Gewalt und Recht dem || Löwen zuge-
fallen —

sondern muß so gelesen werden:

War durch Gewalt und Recht || dem Löwen zuge-
fallen —

Wenn es also nicht gleichgültig ist, wohin man die Pause stellt, so müssen wir Regeln haben, welche die Wörter bestimmen, die durch eine Pause getrennt werden können, und diejenigen, die eine solche Trennung nicht gestatten. Ich werde mich bemühen, diese Regeln zu entwickeln, nicht hauptsächlich wegen ihres Nutzens in der Versifikation, sondern

II. Theil.

Ec

nur um einige verborgene Grundsätze durch Beyspiele in ihr Licht zu setzen, die unsern Geschmack in gewissen Fällen bestimmen, wo wir uns dieser Grundsätze kaum bewußt sind. Zu dieser Absicht scheint es mir die beste Methode, ein paar Blicke auf die Verhältnisse der Wörter zu werfen, und von den genauesten den Anfang zu machen. Das erste, das sich uns darbietet, ist das Verhältniß zwischen Adjektiven und Substantiven, indem es das Verhältniß zwischen Substanz und Beschaffenheit, das genaueste von allen Verhältnissen, ist. Eine Beschaffenheit kann nicht ohne Substanz bestehen, und läßt sich, selbst in der Einbildungskraft, nicht von ihr trennen, weil sie beyde Theile Einer Idee ausmachen. Aus diesem Grunde muß es, in Ansehung der Melodie, unangenehm seyn, dem Adjektiv ein gewisses unabhängiges Daseyn mitzutheilen, indem man es durch eine Pause von seinem Substantive trennt. Wir können daher folgende Verse, oder irgend andre von dieser Art, unmöglich billigen:

Welch eine himmlische || Zufriedenheit!
 Dir deine unschuldvolle || Stille rauben.

Betrachtet man die Sache obenhin, so könnte man sich leicht vorstellen, es sey einerley, ob das Adjektiv vorher gehe, wie es der natürlichen Ordnung gemäß ist, oder das Substantiv, wie es die Rechte des versetzten Styls erlauben: aber man entdeckt bald, daß man sich irren würde. Die Farbe läßt sich nicht ohne Verbindung mit einer gefärb-

ten Oberfläche denken; einen Baum hingegen kann man sich vorstellen, wie er auf einer gewissen Stelle wächst, wie er zu einer gewissen Gattung gehört, und seine Zweige rings umher verbreitet, ohne daß man nur einmahl an seine Farbe denkt. Mit einem Worte, Beschaffenheiten können von einander abgetrennt betrachtet werden, ohngeachtet ihres gemeinschaftlichen Verhältnisses auf dasselbe Subjekt, und das Subjekt kann mit einigen seiner Beschaffenheiten, ohne die andern betrachtet werden, ob wir gleich uns kein Bild von irgend einer einzelnen Beschaffenheit, ohne ihr Subjekt, machen können. Wenn also gleich ein Adjektiv, das vorher geht, von seinem Substantive nicht getrennt werden kann, so läßt sich doch der Satz nicht umkehren. Von dem Substantive kann man sich ein Bild, ohne sein Adjektiv machen; und aus diesem Grunde können sie durch eine Pause getrennt werden, wenn das erste vorhergeht.

Und trägt ein | Herz || hart, unerbittlich —

Das Verbum und das Adverbium stehen in ebendemselben Verhältniß, als das Substantivum und das Adjektivum. Das Adverbium, welches eine gewisse Bestimmung der Handlung anzeigt, die das Verbum ausdrückt, kann von dieser nicht einmahl in der Vorstellung getrennt werden. Tadelhaft sind also folgende Verse:

Und wenn er ganz || vergäße, wer er ist —

Doch, sieh! wie schnell || ergreift er nicht sein
Schwert —

Ec 2

Aber eine Handlung kann man denken, ohne sich irgend eine besondre Bestimmung derselben vorzustellen, eben wie man ein Subjekt denken kann, ohne sich irgend eine besondere Beschaffenheit vorzustellen. Wenn daher, durch eine Versetzung, das Verbum vor das Adverb um gestellt wird, so thut eine Pause zwischen beyden keine schlimme Wirkung. Sie können durch den Schluß des Verses getrennet werden, wo die Pause wenigstens eben so voll ist, als diejenige, die den Vers theilt. J. V.

— stand an der Spitze, rief ||
Laut seinem Heere zu — —

Wir kommen nunmehr auf handelnde Wesen mit ihren Handlungen, oder, wie man in der Sprachlehre sie nennt, Substantiva activa und ihre Verba. Zwischen diese kann, wenn sie der natürlichen Ordnung gemäß stehn, ohne Schwierigkeit eine Pause gestellt werden. Ein handelndes Wesen ist nicht allezeit in Bewegung, und läßt sich daher in der Idee leicht von seiner Handlung trennen. Wenn in einem Satze das Substantivum vorausgeht, so wissen wir nicht, ob eine Handlung folgen soll; und da vor dem Anfang einer Bewegung einige Ruhe seyn muß, so giebt dieser Zwischenraum eine gute Gelegenheit zu einer Pause.

Ein racherfüllter Feind || hört nicht das Flehn —

Wenn hingegen das Verbum durch eine Versetzung den ersten Platz bekommt, ist es dann erlaubt,

dasselbe durch eine Pause von dem Substantive zu trennen? Ich antworte, nein; weil die Handlung sich in der Idee so wenig von dem handelnden Wesen trennen läßt, als eine Beschaffenheit von der Substanz, zu der sie gehört.

Und es durchbohrt || der Wurffspieß, Schild und Panzer —

Am verwickeltesten wird der Fall, wenn er ein Verbum, das eine Handlung ausdrückt, und das leidende Substantiv betrifft, sofern sie in ihrer natürlichen Ordnung stehn. Von der einen Seite wird man bemerken, daß diese Wörter Dinge bedeuten, die sich in der Idee nicht trennen lassen. Die Handlung des Tödtens kann nicht ohne das Wesen gedacht werden, das getödtet wird, noch die Handlung des Mahlens ohne die Oberfläche, worauf die Farben getragen werden. Von der andern Seite sind die Handlung, und das Ding, auf welches jene gerichtet ist, nicht in Einem Subjekte vereinigt, wie die Substanz und ihre Beschaffenheit. Das handelnde Subjekt ist von dem leidenden völlig verschieden, und zwischen beyden keine andere Verbindung, als daß die Handlung des erstern auf das letzte gerichtet ist. Daher kann man die Handlung aus zweyerley Gesichtspunkten betrachten, einmal in Beziehung auf das handelnde Wesen, und dann in Beziehung auf das leidende Wesen. Bey allem aber sind die Theile des Gedankens so genau mit einander verbunden, daß man sich Zwang anthun muß, wenn man sie auch nur einen Augenblick

trennen will. So weit getriebne Subtilitäten sind nicht angenehm, besonders in Werken der Einbildungskraft. Gleichwohl haben die besten Dichter sie nicht verschmäht, und Verba, die Handlungen ausdrücken, von ihren leidenden Subjekten ohne Bedenken durch Pausen getrennt. Dergleichen Pausen können in einem langen Werke vergeben werden; einzeln betrachtet aber sind sie gewiß nicht angenehm. Ich berufe mich auf folgende Beyspiele:

Ihr Herz verwünscht || den plötzlichen Besuch.
Sie duldet || den Geber, nicht die Gaben.

Wird aber in der versetzten Schreibart das leidende Subjekt zuerst genannt, so kann man zwischen dieses und das Verbum mit eben so wenig Schwierigkeit die Pause stellen, als wenn das handelnde Subjekt zuerst genannt wird. In beyden Fällen findet derselbe Grund statt, nemlich: Obgleich ein Verbum in der Idee nicht von dem Substantive getrennt werden kann, von dem es regiert wird, und kaum von dem Substantive, das es selbst regiert; so kann man doch das Substantivum sich allezeit ohne das Verbum denken. Wenn das leidende Subjekt vor das Verbum gestellt wird, so wissen wir noch nichts von der Handlung, die sich auf dasselbe beziehen soll, und können daher so lange ruhen, bis die Handlung anfängt. Zur Erläuterung nehme man folgendes Beyspiel:

Des Daseyns Trost, || das Recht vergnügt zu seyn,
Der Kenner Glück || macht Lenz und Wiß gemein.

Was bisher über die Stellung der Pause gesagt worden, führt uns zu einer allgemeinen Bemerkung, die uns im Folgenden dienen wird. Die natürliche Ordnung, das handelnde Substantiv und sein Verbum zu stellen, verträgt sich besser mit der Pause, als die umgekehrte Ordnung. Bey allen andern Verbindungen der Wörter hingegen, giebt die Versetzung eine weit bessere Gelegenheit zur Pause. Hieraus entspringt einer der großen Vortheile, welche der reimfreye Vers über den gereimten hat. Die Rechte des versetzten Styls, den er ungleich mehr annimmt, als der gereimte Vers, geben ihm eine viel uneingeschränkttere Wahl von Pausen, als man bey der natürlichen Ordnung der Wörter haben kann.

Wir gehen nunmehr zu den schwächern Verbindungen fort, die wir in Einem allgemeinen Artikel untersuchen wollen. Wörter, welche durch Conjunctionen und Präpositionen verbunden sind, vertragen gern eine Pause zwischen sich, wie man aus folgenden Beyspielen sehen wird:

Willt nur gefühlt || und nicht beschrieben seyn.
Sie sieht, und fällt || auf ihren Satten nieder.—

Die Verbindungswörter werden gebraucht, um in einer Periode zwey Substantive zu verbinden, durch die man Dinge bezeichnet, die zufälliger Weise in einem Gedanken mit einander verbunden werden, aber keine natürliche Verbindung unter sich haben. Bey Dingen aber, die nicht nur in der

Idee getrennt werden können, sondern auch wirklich verschieden sind, verträgt die Seele, zur Beförderung der Melodie, die kurze Trennung sehr gern, welche mittelst der Pause in einer solchen zufälligen Verbindung hervor gebracht wird.

Wir haben noch einen wichtigen Theil unsrer Materie zu betrachten; und dasjenige, was eben gesagt worden, führt uns zu demselben. Er betrifft diejenigen Theile der Rede, die für sich allein keinen Begriff ausdrücken, und nicht eher eine Bedeutung bekommen, als bis sie zu andern Wörtern gefügt werden. Ich meine die Conjunctionen, die Präpositionen, die Artikel, und dergleichen Nebewörter, die unter dem Namen der Partikeln begriffen werden. In Ansehung dieser kann man fragen, ob sie durch eine Pause von den Wörtern getrennt werden dürfen, von denen ihre Bedeutung abhängt? Ob zum Beyspiel in folgenden Versen die Trennung der Präposition von ihrem Substantive der Regel gemäß sey:

Auf einmahl durch || ihr unentschloßnes Herz —
Und scherztet um || den sanftbelebten Busen —

Man wird bey dem ersten Blicke wahrnehmen, daß obige Betrachtungen über natürlich verbundene Gegenstände nicht auf Wörter angewandt werden können, die an sich bloße Nullen sind. Wir müssen daher irgend einen andern Grund auffuchen, um die gegenwärtige Frage zu beantworten. Diese Partikeln sind außer ihrer Stellung völlig nichtsbedeutend. Wenn sie eine Bedeutung bekommen sollen,

müssen sie zu andern Wörtern gestellt werden. Die Nothwendigkeit dieser Stellung und die Gewohnheit machen eine künstliche Verbindung, die einen starken Einfluß auf die Seele hat. Sie kann nicht, auch nicht auf einen Augenblick, eine Trennung vertragen, welche die Bedeutung der Partikel vernichtet, und zu gleicher Zeit dem Gebrauche widerspricht. Ein andrer Umstand trägt noch mehr bey, diese Trennung in Versen von der ersten und dritten Klasse unangenehm zu machen. Sie schließt nehmlich den Accent aus, wovon wir weiter unten, wenn wir von dem Accente handeln, mehr sagen wollen.

Bis hieher haben wir nur von der Pause gesprochen, welche den Vers theilt. Finden aber eben diese Regeln auch bey der Schlußpause statt? Dieses zu beantworten, müssen wir einen Unterschied bemerken. In einem Kuplett ist die Schlußpause des ersten Verses wenig, oder gar nicht, von der Pause, die den Vers theilt, unterschieden; und daher schicken sich dieselben Regeln für beyde. Die Schlußpause des ganzen Kupletts ist anders beschaffen; sie hat viel Aehnlichkeit mit der Schlußpause des Hexameters. Beyde sind in der That so fühlbar, daß sie nie angenehm seyn können, außer wenn sie eine Pause im Verstande begleiten. Hieraus folgt, daß ein Kuplett allezeit mit einem gewissen Schlusse des Verstandes, wo nicht durch einen Punkt, wenigstens durch ein Komma, endigen muß.

In Ansehung der Pausen überhaupt setze ich noch dieß hinzu, daß nicht allenthalben eine Pause

zugelassen werden darf, wo der Zusammenhang so schwach ist, daß er eine Pause erlaubt. Es giebt eine Regel, der alle übrigen weichen müssen. Der Sinn nehmlieh darf niemahls durch den Klang verletzt oder verdunkelt werden. Verse wie folgender sind also tadelhaft:

Er schwieg und sprach || den ganzen Tag nicht
wieder —

In Ansehung des versetzten Styls ist es so wohl aus Gründen, als durch die Erfahrung, offenbar, daß viele Wörter, die sich in ihrer natürlichen Ordnung nicht trennen lassen, eine Pause vertragen können, wenn sie versetzt werden. Und man kann noch hinzufügen, daß wenn zwey Wörter, oder zwey Glieder eines Satzes, in ihrer natürlichen Ordnung, sich durch eine Pause trennen lassen, diese Trennung, in einer versetzten Ordnung, nie ein Fehler seyn kann. Eine versetzte Periode, deren Lauf die entgegengesetzte Richtung des natürlichen Laufs unsrer Ideen nimmt, muß selbst durch Pausen im Verstande gewissermaßen abgetheilt werden, damit man ihre Theile deutlich erkennen möge. Z. B.

Mit einem Pfeil || verwundet er den Feind —
Und vor dem Tod || schützt Reichthum nicht, noch
Macht —

Eben so auch, wenn die Pause auf den Schluß der ersten Zeile des Kupletts fällt:

An Zärtlichkeit und an Verehrung gleich ||
Kein einziger dem edlen Friederich.

Ja selbst am Schlusse eines ganzen Kupletts
sind dergleichen Pausen erträglich, und zwar aus
der Ursache, die wir eben angegeben haben, daß
nehmlich versetzte Glieder eine gewisse kleine Pause
im Verstande nöthig haben. Z. B.

— dem niedrigsten Verdacht
Giebst du dich Preis! Wenn man in dunkler Nacht ||
Dir dort begegnete? —

Auf diese Weise sind wir durch eine Reihe von
Folgerungen unvermerkt zu Schlüssen, in Ansehung
der musikalischen Pause, geführt worden, die von
denen im ersten Abschnitte, welche die Trennung
genau verbundner Wörter durch einen dazwischen ge-
setzten Umstand betrafen, sehr unterschieden sind.
Man sollte muthmaßen, in jedem Falle, wo die
Wörter durch Einschiegung eines Umstands getrennt
werden können, müßte auch auf gleiche Weise die
Trennung durch die Pause statt finden: allein,
bey genauer Untersuchung verschwindet dieser
Schein einer Analogie. Um dieses außer allen
Zweifel zu setzen, darf ich nur bemerken, daß eine
Pause im Verstande die verschiednen Glieder einer
Periode von einander unterscheidet; da hingegen,
wenn in demselben Gliede zwey Wörter durch einen
Umstand getrennt werden können, alle drey zusam-
men immer nur Ein Glied ausmachen; und daß
folglich Wörter durch einen eingeschobenen Umstand
getrennet werden können, obschon diese Wörter nicht

durch eine Pause in dem Verstande getrennet werden. Dieses setzt die Sache in ein helles Licht. Oben ist bemerkt worden, daß die musikalische Pause mit der Pause im Verstande genau verbunden ist; und zwar so genau, daß sie eigentlich in einander fallen sollten. Besonders darf eine musikalische Pause niemals an einen Ort gestellt werden, wo der Verstand keine Pause zuläßt; wie zum Beispiel, zwischen ein Adjektiv und Substantiv, die nur Theile derselben Idee sind; und noch weit weniger zwischen eine Partikel und das Wort, das ihr eine Bedeutung giebt.

Wenn wir jetzt die verschiedenen Gattungen von Melodie, die aus den verschiedenen Pausen entspringen, zusammen betrachten, so kann uns die allgemeine Beobachtung nicht entgehn, daß diese Pausen dem fünffüßigen Jamben keinen geringen Grad von Mannichfaltigkeit geben. Nichts ermüdet das Ohr mehr, als eine Reihe von einförmigen Versen, in denen die Pausen immer auf dieselbe Stelle fallen, welches in der alexandrinischen Versart sehr merklich ist. Ein feines Gehör empfindet diese Unvollkommenheit in der kürzesten Reihe von Versen, und in einem langen Gedichte wird sie unerträglich. Pope übertrifft alle neuern englischen Dichter in der Mannichfaltigkeit seiner Melodie, und ist in der That in seiner Versart nicht weniger vollkommen, als Virgil in der seinigen.

Was bisher gesagt worden, leidet nur eine einzige Ausnahme. Die Einförmigkeit in den Theilen eines Gedanken erfordert eine gleiche Einförmigkeit in den Gliedern der Periode, die den Gedanken

ausdrückt. Wenn daher ähnliche Dinge oder Gegenstände in verschiednen Versen ausgedrückt werden, so muß die Stellung dieser Verse so einförmig seyn, als es möglich ist, und besonders müssen die Pausen immer denselben Platz einnehmen. Z. B.

Daß fremde Hände dir || die Augen zugeedrückt,
Daß fremde Hände dir || das niedre Grab ge-
schmückt.

Die Pausen halten uns länger auf, als ich geglaubt hatte; denn noch ist nicht alles erschöpft, was dabey zu beobachten ist. Wir haben es oben als entschieden angenommen, daß der fünffüßige Jambus, sofern man auf die Melodie allein sieht, nicht mehr als vier ganze Pausen annimmt; und daß diese durch den Verstand hinter die vierte, die fünfte, die sechste, oder die siebente Sylbe gesetzt werden. Daß dieses richtig bleibt, so lange man die Melodie allein betrachtet, davon kann jeder Leser, der ein feines Ohr hat, Zeugniß geben. Dadurch läugne ich indeß nicht, daß diese Regel nicht, wo der Verstand oder der Ausdruck eine Veränderung erfordert, verändert, und in so fern die Melodie mit Recht aufgeopfert werden könne. Daher sind die Beispiele nicht selten, und unter den englischen Dichtern besonders im Milton, wo man die ganze Pause nach der ersten, der zweyten oder dritten Sylbe findet. Ich gebe gern zu, daß man sich diese Freiheit nehmen kann, und daß sie selbst eine Schönheit ist, wenn sie den Worten mehr Nachdruck giebt.

— — — Ließ

Sein edles Heldenheer vorüberziehn,
Stieg auf, || folgt ihm den Weg der Rache nach.

Ist wird doch Soars Wunsch befriedigt seyn?
Er ist. || Doch kaum so lang, als er im Arme
Der Wollust war.

So sprach er. || Ein Gemurmel, wie zur Zeit
Des nahen Sturms im regen Meer entsteht,
Durchließ die Schaar.

Wenn wir diese Stellen blos in Absicht auf die Melodie betrachten, so sind die Pausen ohne Zweifel nicht am rechten Orte. Da sie aber mit den Pausen im Verstande sich vereinigen, so geben sie dem Ausdrücke weit mehr Lebhaftigkeit und Stärke. Die Schönheit des Ausdrucks wird dem Tone mitgetheilt, und durch eine natürliche Täuschung scheint uns die Melodie viel vollkommner, als wenn die musikalischen Pausen der gewöhnlichen Regel folgten.

Da wir nunmehr die Regeln des Accents erklären wollen, so ist es nöthig, dem Leser vorher zwey allgemeine Beobachtungen vorzulegen. Zuerst bemerken wir, daß der Accent eine doppelte Wirkung hat. Er macht die Melodie vollkommner, indem er ihr mehr Lebhaftigkeit giebt, und macht auch den Ausdruck vollkommner, indem er die wichtigsten Wörter von den andern unterscheidet. *) Diese zwey Wirkungen können niemahls getrennt werden, ohne der Ueberein-

*) Ein Accent wird, in Absicht auf den Verstand betrachtet, eine Emphasis genannt.

stimmung zu schaden, die von Rechtswegen zwischen dem Gedanken und der Melodie herrschen muß. Ein Accent, zum Beispiel, der auf ein Wort gelegt wird, das wenig Bedeutsamkeit hat, thut die Wirkung, daß er dieses Wort lächerlich macht, indem er ihm einem Vorzug giebt, der ihm nicht zukömmt. Die Beleidigung, die dadurch dem Sinn wiederfährt, bleibt dabey nicht stehn, sondern greift auch, wie es scheint, die Melodie selbst an. Diese Regel findet besonders bey den Partikeln statt. Es ist in der That lächerlich, ein Wort mit Accent oder Emphase auszusprechen, das für sich keine Bedeutung hat, und zu nichts dient, als Wörter, die Bedeutung haben, mit einander zu verbinden. Die zweyte allgemeine Beobachtung ist diese, daß nie ein Wort, so viel Sylben es auch haben mag, den Accent auf mehr als auf Einer bekömmt. Dieser Gebrauch ist nicht ohne Grund angenommen. Der Gegenstand, den uns das Wort vorlegt, wird durch einen einzelnen Accent am besten von den andern unterschieden, so, daß dadurch mehr als einer zu dem Verstande unnöthig wird, und wenn ja noch einer dazu kömmt, es blos des Tons wegen geschehen muß. Dieses wäre eine Uebertretung der vorhergehenden Regel, indem man einen musikalischen Accent von demjenigen absondert, der zum Verstande erfordert wird.

Diese Beobachtungen machen die Regeln des Accents in fünffüßigen Versen sehr einfach. Fürs erste dürfen die Accente blos auf lange Sylben gelegt werden; denn die Melodie gestattet keinen Ac-

cent auf einer kurzen Sylbe. Da zunächst die Melodie um so viel reicher wird, als die Anzahl der Accente größer ist, so muß auf jedes Wort mit einer langen Sylbe ein Accent gelegt werden, nur dann nicht, wenn der Verstand den Accent verwirft. Ein Wort, wie schon bemerkt worden, dessen Bedeutung nicht beträchtlich ist, verträgt keinen Accent. Dieser Regel gemäß kann ein Vers fünf Accente bekommen; ein Fall, der keineswegen selten ist.

Wenn wir aber auch diesen Fall annehmen, so ist doch unter den Accenten beständig einer, der eine größere Figur macht, als die andern. Dieser Hauptaccent ist derjenige, auf den die ganze Pause folgt. Daher läßt er sich in zwey Gattungen unterscheiden; die eine, wo die Pause unmittelbar auf ihn folgt, und die andre, wo er durch eine kurze Sylbe von der Pause getrennt ist. Die erste Gattung findet sich in Versen der ersten und dritten Klasse; die letztere in Versen der zweyten und vierten Klasse. Hier sind Beispiele der ersten Gattung:

Λ

Ein Midas trogt || auf den Besitz der Schätze,

Λ

Um die der Geiz || nach fernen Ufern reißt.

Λ

Indessen nähert sich || der stolze Feind.

Beispiele der zweyten Gattung:

Λ

In welchen Abgrund || stürzt dich deine Thorheit.

Λ

Ja, ja der Schrecken Gottes || überfiel.

Diese

Diese Accente machen verschiedene Eindrücke auf die Seele, die wir nachher untersuchen werden. Indessen kann man es sicher als einen Hauptfehler in der Versifikation ansehen, wenn ein unbedeutendes Wort, das keinen Accent annimmt, an den Ort gestellt wird, auf den dieser Accent fallen sollte. Aller Accent wird in diesem Falle völlig ausgeschlossen, und ich kenne keinen Fehler, welcher der Melodie nachtheiliger wäre, es müßte denn die gänzliche Vernachlässigung der Pause selbst seyn. Ich kann mit Ueberzeugung hinzufügen, daß es eine Hauptschönheit in der Versifikation ist, wenn das wichtigste Wort in dem Satze so gestellt wird, daß dieser Accent auf dasselbe fällt. Kein einzelner Umstand trägt mehr zum Nachdrucke des Verses bey, als wenn dieser Accent auf ein Wort gelegt wird, welches durch die Wichtigkeit seiner Bedeutung ein Recht hat, mit einer besondern Emphase ausgesprochen zu werden. Welche üble Wirkungen hingegen die Vernachlässigung des Hauptaccents thut, kann man an folgenden Beyspielen sehen:

— — — Ergriff mit schneller Faust,
Und jeder mit ihm, eine Fackel, lief —
— — Doch deine Rede zeigt
Misstrauen an. O Feldherr, dieser Geist —

Wenn dieser Fehler am Ende des Verses, der ein Kuplett schließt, begangen wird, so läßt er kaum eine Spur von Melodie übrig:

II. Theil.

Ob

Sie geht zu ihm unangemeldet hinein.
 Bald sieht er sie. Wie kann es möglich seyn,
 Spricht er entzückt.

In Versen, welche Demuth oder Betrübniß ausdrücken, wird die Aehnlichkeit zwischen dem Ton und der Bedeutung durch die Vernachlässigung des Hauptaccents befördert. In folgendem Verse scheint sie mir daher eine Schönheit zu seyn:

Du siehst vielleicht, || Elise, dieß mein Sehnen.

Ehe wir diesen Artikel schließen, merken wir noch an, daß die Accente nicht wie die Sylben eine bestimmte Zahl haben. In gewissen Versen sind ihrer nicht weniger als fünf; dafür giebt es andere, die nicht über Einen annehmen. Diese Mannichfaltigkeit hat, wie wir gesehen haben, blos in der verschiedenen Stärke der Wörter ihren Grund. Partikeln, wenn sie auch als lang gebraucht werden, können keinen Accent annehmen; und vielsylbige Wörter nehmen nur Einen Accent an, so viel Sylben sie auch haben mögen. Diese Wörter haben noch einen andern Fehler, daß sie meistens die ganze Pause verdrängen. Oben ist gezeigt worden, daß die vielsylbigen Wörter im jambischen Verse oft keinen Platz finden; und hier sind Gründe, die sie völlig ausschließen könnten.

Nunmehr denke ich, mein Versprechen in Ansehung der vier Klassen oder Gattungen der fünffüßigen Jamben zu erfüllen. Ich wagte zu behaupten, daß jede dieser Gattungen ihre besondre

Melodie habe, die ein gutes Ohr leicht unterscheidet; ich versprach zugleich, den Grund davon zu zeigen; und so verwickelt auch die Materie ist, so bin ich doch nicht ohne Hoffnung, mein Versprechen zu erfüllen. Vorher aber will ich aus Vorsicht den geneigten Leser warnen, diese besondre Melodie nicht in jedem Falle zu erwarten. Der Grund, warum sie sich nicht allemahl bemerken läßt, ist mehr als einmahl angezeigt worden. Es haben nemlich Gedanke und Ausdruck einen starken Einfluß in die Melodie. Dieser ist so groß, daß man unzählbare Fälle findet, wo eine an sich elende und matte Melodie für kräftig und lebhaft gehalten wird. Dieses giebt mir ein Recht zweyerley Dinge zu verlangen, die niemand unbillig finden wird. Erstlich: daß man den Versuch an Versen von gleicher Stärke, in Ansehung des Gedankens und des Ausdrucks, mache. Denn sonst kann man leicht in seinem Urtheile von der Melodie irren. Das andere ist, daß die Verse, die man zur Probe wählt, ihren gehörigen Accent vor der Pause haben; denn in einer Materie, die an sich verwickelt genug ist, darf man sich nicht mit unregelmäßigen und fehlerhaften Versen noch neue Schwierigkeiten machen.

Nachdem ich dieses voraus erinnert, will ich mit einigen allgemeinen Beobachtungen anfangen, welche der Unbequemlichkeit vorbeugen werden, dieselben Sachen bey jedem Falle von neuem zu wiederholen. Erstlich macht ein Accent, auf den eine Pause folgt, wie in Versen von der ersten und drit-

ten Klasse geschieht, einen merklich tiefern Eindruck, als wenn der Ton ununterbrochen fortläuft. Die Sache ist so gewiß, daß fast kein Ohr so fühllos ist, das diesen Accent nicht sogleich von den übrigen unterscheiden sollte. Die wirkende Ursache dürfen wir nicht weit suchen. Die Erhebung des Ton durch den Accent wirkt eine ähnliche Erhebung der Seele, als die ist, welche während der Pause fortdauert. *) Wird hingegen die Pause durch eine kurze Sylbe von dem Accent getrennt, wie in den Versen der zweiten und vierten Klasse, so ist der Eindruck, welchen der Accent macht, natürlich schwächer, weil kein nothwendiger Ruhepunkt da ist, bey dem der Leser verweilen müßte, und die Erhebung des Accents verschwindet in einem Augenblicke mit dem fallenden Ton in der Aussprache der darauf folgenden kurzen Sylbe. Auch auf die Pause thut die Stellung

*) Daher kommt die vorzügliche Munterkeit der französischen Sprache, in Absicht des Klanges, vor der englischen. Die letzte Sylbe in der ersten ist gewöhnlicher Weise lang, und hat den Accent; in der letztern ist die lange Sylbe gemeiniglich so weit vorwärts geworfen, als möglich, und oft ohne Accent. Von dieser Verschiedenheit finde ich keine andere wahrscheinliche Ursache, als das Temperament und die Gemüthsart beyder Nationen. Der Franzose ist lebhaft und voreilig; der Engländer bedachtsam und zurückhaltend: und dieß giebt, wenn es Grund hat, ein deutliches Beyspiel von der Aehnlichkeit zwischen dem Charakter und der Sprache jedes Volks.

des Accents eine merkliche Wirkung. In Versen der ersten und dritten Klasse wird die Stimme durch die nahe Verbindung des Accents und der Pause genöthigt, auf einmahl, ohne Vorbereitung, stille zu stehn. Dieser plötzliche Stillstand erweckt die Seele, und giebt der Melodie ein lebhafteres Ansehn. Trennt hingegen eine kurze Sylbe die Pause von dem Accente, welches allemahl in Versen der zweiten und vierten Klasse geschieht, so wird die Pause sanfter und gelinder. Die kurze Sylbe, ohne Accent, die auf eine lange Sylbe mit einem Accente folgt, muß mit einem fallenden Tone ausgesprochen werden, welcher den Leser zur Pause vorbereitet. Die Seele sinkt ungezwungen von der accentuirten Sylbe, und fällt gleichsam unmerklich in die Pause. Ferner haben die Verse selbst verschiedene Wirkungen, nach den verschiednen Stellungen der Pausen. Eine Pause nach der vierten Sylbe theilt den Vers in zwey ungleiche Theile, von welchen der größte zuletzt kömmt. Dieser Umstand, welcher den Vers zu einer aufsteigenden Reihe macht, wirkt einen Eindruck beym Lesen, der dem Eindruck beym Emporsteigen gleich ist; und dieser Eindruck wird noch von der verdoppelten Anstrengung verstärkt, mit der man den größern Theil ausspricht, der in der Reihe zuletzt kömmt. Die Seele erhält ein andres Gefühl, wenn die Pause auf die fünfte Sylbe folgt. Da durch diese Pause der Vers in zwey gleiche Theile getheilt wird, so werden diese Theile, die man mit gleicher Anstrengung ausspricht, durch die Einförmigkeit angenehm. Ein Vers, der durch eine

Pause nach der sechsten Sylbe getheilt wird, macht einen Eindruck, der dem zuerst angezeigten entgegengelezt ist. Da er in zwey ungleiche Theile getheilt wird, von denen der kürzeste zuletzt kömmt, so wird er zu einer langsam abfallenden Reihe; und da der zweite Theil mit weniger Anstrengung ausgesprochen wird, als der erste, so bereitet diese verminderte Anstrengung die Seele zur Ruhe vor. Diese Vorbereitung zur Ruhe wird noch fühlbarer, wenn die Pause, wie in den Versen der vierten Klasse, auf die siebente Sylbe folgt.

Die Anwendung dieser Beobachtungen kann keine Schwierigkeit haben. Verse der ersten Klasse sind lebhafter als alle die andern. Der Accent, auf den die Pause unmittelbar folgt, macht einen starken Eindruck. Die Erhebung des Tons bey dem Accent erhebt auch die Seele; in dieser Erhebung wird sie durch die plöbliche Pause, zu der sie nicht vorbereitet ist, und die sie folglich erweckt und belebt, noch erhalten, und der Vers selbst, der vermittelst der ungleichen Theilung eine zunehmende Reihe vorstellt, hebt sich noch höher, indem er einen Eindruck von gleicher Art mit dem Aufsteigen auf eine Höhe macht. In der Melodie der zweyten Klasse fühlt man etwas besonders Liebliches, Sanftes und Fließendes. Der Accent ist hier nicht so stark, wie der Accent der ersten Klasse, weil er durch eine kurze Sylbe von der Pause getrennt wird; die Erhebung, die er wirkt, verschwindet daher in einem Augenblicke; die Seele wird durch den fallenden Ton allmählig zu einem Stillstand

vorbereitet; und das Vergnügen der Einförmigkeit, das uns die gleiche Theilung des Verses giebt, ist ruhig und sanft. Die Melodie der dritten Klasse kann nicht so leicht mit Worten ausgedrückt werden. Zum Theil ist sie der ersten Klasse, durch die Lebhaftigkeit des Accents, auf den sogleich eine volle Pausa folgt, ähnlich. Hierauf aber wird die Erhebung der Seele, welche diesen Umstand verursacht, gewissermaßen von der verminderten Anstrengung, mit der man den letzten Theil ausspricht, und die sogleich zur Ruhe vorbereitet, geschwächt. Noch ein anderer Umstand ist gleichfalls ein merkliches Unterscheidungszeichen dieser Klasse. Der Hauptaccent kömmt spät, indem er erst auf die sechste Sylbe fällt, und giebt dem Verse einen gewissen ernsthaften und feyerlichen Ton. Die letzte Klasse wird, durch ihren gelindern Accent, und ihre sanftere Pausa der zweyten ähnlich. Sie hat noch mehr Feyerliches als die dritte, da ihr Hauptaccent noch weiter gegen das Ende fällt, und bereitet auch noch merklicher zur Ruhe vor. Durch diesen Umstand wird sie vorzüglich geschikt, eine Periode auf die vollständige Weise zu schließen.

Dieses aber sind noch nicht alle unterscheidende Kennzeichen der vier Klassen. Jede derselben unterscheidet sich auch noch vermittlest des letzten Accentes und der Schlußpause. Die gleiche Theilung in der ersten Klasse giebt der Seele den Eindruck einer emporsteigenden Bewegung, und läßt sie am Schlusse des Verses in der höchsten Erhebung. Hierdurch wird natürlich ein starker Nachdruck auf die

letzte Sylbe gelegt, indem man entweder die Stimme zu einem höhern Ton erhebt, oder das ganze Wort mit einem vollern Ton ausspricht. Daher ist diese Klasse weniger, als alle die andern geschikt, eine Periode zu schließen, wo eine Cadenz und kein Accent erfordert wird. Wir haben hierbey vorausgesetzt, daß der Schluß des Verses männlich ist, wie er es allzeit in dieser Klasse seyn sollte, damit der Schlußaccent nichts von seiner Stärke verliere, wie in der weiblichen Endigung durch die darauf folgende kurze Sylbe geschieht.

Da der zweiten Klasse der Eindruck der emporsteigenden Bewegung fehlt, so kann sie sich der ersten, nicht durch Erhebung des Schlußaccents, und folglich auch nicht durch die Würde der Schlußpause nähern; denn diese beiden haben allezeit einen wechselseitigen Einfluß auf einander. Gleichwohl behauptet diese Klasse, in Ansehung ihres Schlusses, den Vorzug über die dritte und vierte. In diesen wird der Schluß niedriger, indem er vermittelst des Eindrucks einer niedersteigenden Bewegung, und vermittelst der verminderten Anstrengung in der Aussprache, hinabsinkt. Man fühlt dieses in der dritten Klasse, und noch mehr in der vierten. Wenn man also, nach dieser Beschreibung, die Schlußaccente und Pausen der vier Klassen in eine Reihe stellt, so werden sie eine abnehmende Reihe, und zwar fast in einer arithmetischen Progression, vorstellen; wenn man nemlich annimmt, daß der Ausgang entweder in allen männlich, oder in allen weiblich ist.

Wird man mich nun wohl, nachdem was bisher bemerkt worden, noch einer übertriebenen Subtilität beschuldigen, wenn ich vermuthe, daß diese vier Klassen zu verschiedenen Absichten geschikt sind, und daß ein Dichter von Genie durch die bloße Natur geleitet werden wird, diesen Absichten gemäß bald die eine, bald die andre dieser Klassen zu wählen? Ich kann unmöglich glauben, daß dieses ganz und gar eine unnöthige Grille sey. Wie mir scheint, schickt sich die erste Klasse besonders zu kühnen, lebhaften, oder heftigen Gesinnungen; die dritte zu ernsthaften, feyerlichen, erhabnen Subjekten; die zweyte zu allem, was zärtlich, fein oder melancholisch ist; und die letzte zu Subjekten von eben derselben Art, wenn sie zugleich einen gewissen Grad des Feyerlichen haben. Ich behaupte nicht, daß irgend eine dieser Klassen zu keinem andern Gebrauche, als dem, den ich eben angezeigt habe, geschikt sey. Wäre dem so, so würde für Nebengedanken, die nichts besonders in und an sich haben, keine Gattung von Melodie übrig seyn. Ich äußere es nur als Muthmaßung, und auch das nur mit Mißtrauen: daß eine jede Klasse gewissen Subjekten besonders angemessen, und geschickter ist als die andern, dergleichen Subjekte auszudrücken. (†)

Da ich ist wieder auf die vorhergehenden Betrachtungen zurücksehe, so entsteht mir ein Zweifel, ob ich nicht diese ganze Zeit über in einem Traume gewesen bin. Eine bezauberte Gegend eröffnet sich unerwartet, in der jeder Gegenstand neu und sonderbar ist. Sehen wir etwas Wahres in diesen Er-

scheinungen, oder sind sie bloße Geburten der Einbildungskraft? Doch, wir können an ihrer Existenz nicht länger zweifeln, und müssen gestehen, daß der englische heroische Vers ungemeine Vorzüge hat. Denn, herrscht gleich in der Stellung, in der gleichen Länge der Verse und in der Ähnlichkeit der Endtöne Einförmigkeit, so ist doch in den Pausen und Accenten, die durch erstaunende Veränderungen von einander unterschieden sind, die Mannichfaltigkeit noch weit fühlbarer. Die Beobachtung ist richtig, daß die Schönheit, die aus verbundenen Gegenständen entspringt, in einer gehörigen Mischung des Einförmigen mit dem Mannichfaltigen besteht. *) Von dieser Art Schönheit haben wir schon verschiedene Beispiele gehabt, aber kein vortrefflicheres, als diese Versart. So roh sie auch durch die Einförmigkeit ihrer Stellung seyn mag, so ist sie dennoch, vermittelt ihrer Pausen und Accente, eines so hohen Grades von Melodie fähig, daß sie den vollkommensten Versarten, die Griechenland oder Rom gekannt haben, an die Seite gestellt werden kann; und es ist eine angenehme Aussicht, wenn man bemerkt, daß sie noch größerer Verbesserungen fähig ist.

Wir wollen nunmehr den fünffüßigen Jamben, sofern er ohne Reime gebraucht wird, betrachten. Er hat unter diesem Umstande so viel Gemeinschaftliches mit dem Gereimten, daß wir alles, was da-
bey zu bemerken ist, in einen kleinen Umfang wer-

*) S. das neunte Kapitel.

den bringen können. In Ansehung der Form ist er vom gereimten Verse nicht weiter unterschieden, als daß er das Geftingel der ähnlichen Töne verwirft. Doch dürfen wir diesen Unterschied nicht als eine Kleinigkeit ansehen, oder glauben, wir gewinnen sonst nichts dabei, als daß wir diesen Vers von einem so kindischen Spielwerke reinigen. Es ist gewiß, daß ihn der Reim äußerst einschränkt; und der große Vortheil des reimfreyen Verses besteht darin, daß er, nicht mehr zurückgehalten von den Fesseln des Reims, der Einbildungskraft in ihren kühnsten Schwingungen nachfolgen kann. Der Reim theilt nothwendig ein Gedicht in Kuplette; jedes Kuplett macht eine vollständige musikalische Periode; die Glieder dieser Periode sind durch Pausen von einander getrennt, und das Ganze bekommt endlich seinen vollen Schluß am Ende des Kupletts. Die Melodie fängt mit dem nächsten Kuplett wieder an; und auf diese Weise rückt ein gereimtes Gedicht durch ein Kuplett nach dem andern wie mit gleichen und abgemessnen Schritten fort. Ich habe mehr als einmahl Gelegenheit gehabt, den Einfluß zu bemerken, welchen Ton und Bedeutung, vermittelst ihrer genauen Verbindung, auf einander haben. Ist daher ein Kuplett eine vollständige Periode, in Ansehung der Melodie, so mußes nach der Regel auch eine vollständige Periode in Ansehung der Bedeutung seyn. Es ist wahr, diese Regel schränkt den Dichter zu sehr ein, und man gestattet ihm daher gewisse Freyheiten, die oben angezeigt worden. Dieser Freyheiten aber muß er sich sehr

behutsam bedienen, damit immer noch einige Uebereinstimmung zwischen der Bedeutung und der Melodie bleibe. Nirgend darf ein voller Schluß in den Gedanken seyn, als beym Schlusse des Kupletts; und bey diesem muß allezeit eine gewisse Pause im Gedanken oder im Verstande seyn. Eine Periode kann, in Ansehung des Verstandes, durch verschiedene Kuplette fortlaufen; doch muß in diesem Falle jedes Kuplett ein besondres Glied derselben enthalten, das durch eine Pause sowohl im Verstande als im Tone von den andern abgesondert ist; und die ganze Periode muß endlich mit einer vollen Cadenz geschlossen werden. *) Vergleichen Regeln müssen dem Reime nothwendig sehr enge Schranken setzen, in denen kein Gedanke von irgend einigem Umfange Raum finden kann. Der Gedanke muß zerschnitten und in Stücke zertheilt werden, wenn er in die Melodie passen soll; und es ist offenbar, daß kurze Perioden der Versetzung wenig Raum gestatten. Ich habe diesen Punkt mit besondrer Aufmerksamkeit untersucht, um dem Leser einen richtigen Begriff von dem reimfreyen Verse zu geben, und ihm

*) Diese Regel wird in der französischen Versifikation gänzlich vernachlässigt. Selbst Boileau macht sich kein Bedenken, eine Materie mit der ersten Zeile eines Distichi zu beschließen, und eine neue mit der zweyten anzufangen. Diese Freyheit, so sehr sie auch durch Gewohnheit gerechtfertigt seyn mag, ist demohngeachtet, wegen der Mißhelligkeit, die sie zwischen den Pausen des Sinnes und des Metri hervorbringt, unangenehm. (4)

zu zeigen, daß ein kleiner Unterschied in der Form einen sehr großen im Wesentlichen wirken kann. Der reimfreye Vers hat dieselben Pausen und Accente, die man dem gereimten geben kann; und am Ende jedes Verses eine Pause, die derjenigen gleich ist, welche den ersten Vers eines Kupletts beschließt.

Mit einem Worte, die Regeln der Melodie für den reimfreyen Vers sind eben dieselben, denen der erste Vers eines Kupletts unterworfen ist. Da jener aber zum Glück vom Reim, oder mit andern Worten, von den Kupletten keinen Zwang leidet, so gestattet er die Freyheit, auf eben die Art einen Vers in den andern laufen zu lassen, wie der erste Vers eines Kupletts in den zweyten laufen kann. Am Ende jedes Verses muß eine musikalische Pause seyn; doch ist es nicht nothwendig, daß diese mit einer Pause im Verstande verbunden sey. Der Verstand kann also durch verschiedene Verse mit oder ohne Pause fortlaufen, bis eine Periode zu ihrem äußersten Umfang anwächst, und mit einem vollen Schlusse sowohl im Verstande als in der Melodie endigt. Keine Einschränkung findet dabey statt, als daß dieser volle Schluß auf das Ende eines Verses fallen muß. Dieses ist zu Erhaltung der Uebereinstimmung zwischen Ton und Bedeutung nothwendig, nach welcher man überhaupt durchgehends streben muß, die aber besonders beym vollen Schlusse nie vernachlässigt werden darf, weil sie da eine starke Wirkung thut. Daher wird der reimfreye Vers der Versetzungen fähig, und daher bekommt er folglich auch den Glanz seiner Pausen und

seiner Accente, welche, wie oben bemerkt worden, in der versetzten Schreibart ein viel weiteres Feld vor sich haben, als in der natürlichen Ordnung der Worte.

In dem zweiten Abschnitte dieses Kapitels ist bemerkt worden, daß nichts die Erhebung und den Nachdruck der Sprache mehr befördere, als die Versetzung. Die Kuplette der gereimten Verse schließen die Versetzung in sehr enge Schranken ein. Und wenn sie ihr auch mehr Raum gestatteten, so würde doch das Erhabne der versetzten Schreibart nicht gar wohl mit dem niedrigeren Tone dieser Versart übereinstimmen. Man erkennt durchgehends, daß die hohe Schreibart in Miltons vorlornem Paradiese das Erhabne seines Gegenstandes vortreflich unterstützt; und es ist nicht weniger gewiß, daß die Hoheit seines Styls vornehmlich aus den Versetzungen entspringt. Shakspear bedient sich selten einer Versetzung. Deswegen schickt sich auch sein reimfreier Vers, der eine Gattung abgemessener Prosa ist, vollkommen für die Bühne. Künstliche Versetzungen würden auf derselben sehr übel lassen, weil sie in Gesprächen niemahls natürlich scheinen können.

Ich habe bisher bey der Verwerfung des Reims nur den einen Vortheil, den der Vers dadurch erhalten kann, die größere Stärke des Ausdrucks betrachtet: wiewohl dieß nicht der einzige Vortheil des reimfreien Verses ist. Er hat noch einen andern, der in seiner Art nicht weniger beträchtlich ist: eine weit uneingeschränkttere, weit vollkommnere Melo-

die. Seine Musik ist nicht, wie der Reim, auf ein einzelnes Kuplett eingeschränkt; sondern verbreitet sich durch einen so weiten Umfang, daß sie gewissermaßen der eigentlich sogenannten Musik nacheltern kann. Die Zwischenräume zwischen seinen Schlüßfällen können nach Willkühr lang oder kurz seyn; und hiedurch erhebt sich ihre Melodie weit über die Melodie des Reims, sowohl in Absicht auf den Reichthum als die Mannichfaltigkeit; ja selbst über die Melodie des griechischen und lateinischen Hexameters. (†) Hieran kann Niemand zweifeln, der das verlorne Paradies in seiner Sprache vollkommen kennt. In diesem Gedichte sind zwar manche nachlässige Verse; dem ungeachtet glänzt es fast auf jeder Seite sowohl in der reichsten Melodie, als in den erhabensten Gesinnungen. Man betrachte als eine Probe die ersten fünf und zwanzig Verse des fünften Buchs.

Wenn man den lateinischen Hexameter mit dem gereimten fünffüßigen Verse der Engländer vergleicht, so findet man bey dem ersten offenbar folgende Vorzüge. Seine Stellung ist, vermittelst der größern Freyheit, die sie der Vertheilung kurzer und langer Sylben gestattet, viel mannichfaltiger. Die Länge des Hexameters hat etwas Majestätisches; die Kürze des englischen Verses ist in der That lebhafter, aber weit weniger zum Erhabnen geschickt. Die langen prächtigtonenden Wörter, die der Hexameter annimmt, machen ihn endlich noch weit majestätischer. Diesen Vorzügen kann der englische gereimte Vers eine größere Men-

ge und größere Mannichfaltigkeit von Pausen sowohl als von Accenten entgegengesetzt. Die Vorzüge dieser beyden Verse werden in der That einander ziemlich das Gleichgewicht halten; im Hexameter eine große Mannichfaltigkeit in der Stellung, aber gar keine in den Pausen und Accenten; in dem englischen gereimten Verse viel Mannichfaltigkeit in den Pausen und Accenten, aber sehr wenig in der Stellung.

In dem reimfreyen fünffüßigen Verse sind größtentheils die verschiednen Eigenschaften des gereimten Verses und des lateinischen Hexameters vereinigt; und er besitzt außer diesen noch verschiedne, die sehr beträchtlich, und ihm eigen sind. Er ist nicht, wie der Hexameter, durch einen vollen Schluß am Ende jedes Verses eingeschränkt; auch nicht, wie der gereimte, durch einen vollen Schluß am Ende jedes Kupletts. Dieser Umstand, welcher die Zeilen in einander laufen läßt, giebt ihm noch mehr Majestät, als dem Hexameter seine Länge geben kann. Vermittelst eben dieses Umstandes gestattet er noch mehr Verschlung, als selbst der lateinische und griechische Hexameter, welche durch den regelmäßig wiederholten Schluß am Ende jedes Verses ein wenig eingeschränkt werden. In seiner Musik erhebt er sich über jede Versart. Die Melodie des Hexameters ist auf eine Zeile, die Melodie des gereimten Verses auf ein Kuplett eingeschränkt. Die Melodie des reimfreyen fünffüßigen Verses ist unter keiner Einschränkung, sondern bedient sich der größten Freyheit, welche die Melodie des Verses haben kann,

kann, mit dem Gedanken in gleichem Schritte fortzurücken. Mit Einem Worte, dieser Vers ist in vielen Absichten über dem Hexameter, und in keiner unter ihm, die Mannichfaltigkeit der Stellung und den Gebrauch langer Wörter angenommen.

In den sechsfüßigen Jamben hingegen, oder im alexandrinischen Verse, findet man alle Mängel des Hexameters und des gereimten fünfßüßigen Jamben, ohne die Schönheiten des einen oder des andern. Der Sklaverey des Reims, und der Regel des vollen Schlusses am Ende jedes Kuplets unterworfen, ist er noch besonders durch die Einförmigkeit seiner Pausen und seiner Accente unangenehm. Jede Zeile wird unveränderlich durch die Pause in zwey gleiche Theile getheilt, und der Accent fällt unveränderlich vor die Pause.

Ulyses, der nunmehr, || in zwanzig sauren Jahren,

Durch Krieg, Verlust und Sturm, || des Schicksals Grimm erfahren.

Hier trägt jeder Umstand das seinige zu einer äußerst langweiligen Einförmigkeit bey. Eine beständige Wiederholung derselben Pause und desselben Accenten, und eine gleiche Theilung jedes Verses, wodurch der letzte Theil immer mit dem ersten übereinstimmt, und das Ohr unablässig ermüdet. (†) Leser, die beyder Sprachen kundig sind, werden es bey Gegeneinanderhaltung folgender französischen Uebersetzung einer Stelle von Milton mit ihrem Original am besten empfinden.

II. Theil,

Et

Two of far nobler shape, erect and tall,
 Godlike erect, with native honour clad,
 In naked majesty, seem'd lords of all;
 And worthy seem'd, for in their looks divine,
 The image of their glorious Maker shone,
 Truth, wisdom, sanctitude, severe and pure,
 Severe, but in true filial freedom plac'd;
 Whence true authority in men: though both
 Not equal, as their sex not equal seem'd;
 For contemplation he and valour form'd,
 For softness she and sweet attractive grace,
 He for God only, she for God in him.

Vereinigten sich hier die Pausen im Verstande nur etwas mehr mit denen im Tone, so könnten keine Verse melodischer seyn. Ueberhaupt ist der Mangel dieser Vereinigung der große Fehler in Miltons Versifikation, die sonst, in andern Absichten, bewundernswürdig ist.

Man betrachte nunmehr die französische Uebersetzung:

Ce lieu délicieux, ce paradis charmant
 Reçoit de deux objets son plus bel ornement.
 Leur port majestueux, et leur démarche altière
 Semble leur mériter sur la nature entière,
 Ce droit de commander, que Dieu leur a donné.
 Sur leur auguste front de gloire couronné
 Du Souverain du ciel brille la ressemblance,
 Dans leurs simples regards éclate l'innocence,
 L'adorable candeur, l'aimable vérité,
 La raison, la sagesse, et la sévérité,
 Qu'adoucit la prudence et cet air de droiture,
 Du visage des rois respectable parure.

Ces deux objets divins n'ont pas les mêmes traits,

Ils paroissent formés, quoique tous deux parfaits,
L'un pour la majesté, la force, et la noblesse,
L'autre pour la douceur, la grace, et la tendresse,

Celui-ci pour Dieu seul, l'autre pour l'homme encor.

Der Sinn ist hier treulich übersezt, die Worte sind von gleicher Stärke; aber wie weit ist die Melodie unter der Melodie des Originals!

Man hat viel Versuche gemacht, den Hexameter in die jetztlebenden Sprachen einzuführen; aber ohne Erfolg. (†) Die englische Sprache ist, meiner Meinung nach, dieser Melodie nicht fähig; und meine Gründe, dieses zu behaupten, sind folgende. Erstlich haben die vielsylbigen Wörter im Lateinischen und Griechischen viele Abwechselungen von langen und kurzen Sylben, und dieser Umstand macht sie zur Melodie des Hexameters sehr geschickt. Die englischen hingegen sind zu dieser Absicht sehr wenig bequem, weil sie an kurzen Sylben einen Ueberfluß haben. Zweitens ist der größte Theil der englischen einsylbigen Wörter von unbestimmter Länge; welches für den Hexameter etwas sehr Nachtheiliges ist. Denn obgleich die Gewohnheit, wie wir oben bemerkt haben, die lange oder die kurze Aussprache eines und desselben Worts geläufig machen kann, so kann doch die Seele, die zwischen beyden Tönen hin und her wankt, von keinem einen so lebhaften Eindruck bekommen,

als wenn das Wort nur Einen bestimmten Ton hat; und um deswillen sind willkührliche Töne sehr unbrauchbar zu einer Melodie, die hauptsächlich durch die Quantität unterstützt wird. Im Lateinischen und Griechischen Hexameter wird der Gang der Melodie durch die Unveränderlichkeit jedes Tons sehr geleitet, und genau angegeben. Der englische Hexameter hingegen mußte seine Melodie erst durch die Kunst des Vorlesers bekommen; weil der größte Theil seiner Töne an sich willkührlich ist. Die Aussprache ist leicht bey einer einfachen Bewegung von abwechselnden langen und kurzen Syiben; bey der mannichfaltigen Bewegung des Hexameters aber würde sie schwer und verdrießlich seyn.

Der Reim macht eine so große Figur in der Poesie der Neuern, daß er eine genaue Prüfung verdient. Ich habe mir deswegen vorbehalten, ihn mit Aufmerksamkeit zu untersuchen, um, wo möglich, seine besondern Schönheiten, und den Grad von Werth zu bestimmen, der ihm zukommt. Die erste Betrachtung führt natürlich auf folgendes Urtheil: „daß der Reim, der kein Verhältniß mit den Gedanken, noch sonst einige Wirkung auf das Ohr hat, als ein bloßes Geflingel zu machen, aus allen Werken von einiger Würde verbannt werden muß, indem er blos ein nichtsbedeutendes und finstliches Vergnügen gewährt.“ Man wird ferner beobachten: „daß ein Geflingel mit Worten gewissermaßen eine komische Wirkung thut; zu einem Beweise wird man den berühmten Hudibras anführen, dessen weibliche Reime nicht wenig zu dem

Positiven dieses Gedichts beitragen. Man wird sagen, daß diese Wirkung in ernsthaften Werken eben so auffallend seyn würde, wenn die Ernsthaftigkeit des Subjekts sie nicht verdunkelte; daß gleichwohl diese dem Reim eigne Wirkung, ein lustiges Ansehn zu geben, mehr als gewöhnliches Feuer erfordert, um die Würde der Gedanken gegen diesen heimlich schadenden Feind zu erhalten.“ *)

Diese Gründe sind scheinbar, und haben ohne Zweifel einiges Gewicht. Dennoch muß man von der andern Seite bemerken, daß der Reim in neuern Zeiten allgemein geworden ist, und daß ihm folglich ein gewisser Grund in der menschlichen Natur diese Ausnahme verschafft haben muß. In der That haben ihn Dichter von Genie, sowohl in ihren ernsthaften und wichtigern, als in ihren leichten und muntern Werken, glücklich gebraucht. Wenn man hier Autorität gegen Gründe abwägt, so wird der Ausschlag von beyden Seiten ziemlich gleich seyn; und wir müssen daher noch etwas tiefer in die Sache bringen, wenn wir zu etwas Entscheidendem kommen wollen.

Die Musik hat eine große Gewalt über die Seele, und kann mit gutem Erfolg gebraucht werden, unsre Leidenschaften zu verstärken, oder zu besänftigen, wenn schon nicht sie durch eigne Kraft zu erregen. Ein einzelner Ton, er mag noch so lieblich seyn, ist

Ge 3

*) Bossius sagt, de poëmatum cantu, p. 26: Nihil aequè gravitati orationis officit, quam in sano ludere syllabarum.

keine Musik; aber ein einzelner Ton, der nach gewissen Zwischenräumen wiederholt wird, kann eine Wirkung auf die Seele thun, indem er die Aufmerksamkeit rege macht, und den Hörer munter erhält. Eine Mannichfaltigkeit ähnlicher Töne, die nach bestimmten Zwischenräumen auf einander folgen, muß eine noch stärkere Wirkung haben. Diese Beobachtung kann auf den Reim angewendet werden, welcher in der Verbindung besteht, die zwey Verse dadurch mit einander haben, daß sie mit zwey Wörtern von ähnlichen Tönen endigen. Beobachten wir die Wirkung, die dieses haben kann, sorgfältig, so finden wir, daß es die Aufmerksamkeit rege macht, und einen mäßigen Grad von Munterkeit wirkt, der aber weder Würde noch Erhebung hat. Gleich dem Gemurmel eines Baches, der zwischen Kieseln fließt, besänftigt es die Seele, wenn sie beunruhigt ist, und hebt sie sanft, wenn sie niedergeschlagen ist. Diese Wirkungen werden kaum gefühlt, wenn das ganze Gedicht in Reimen ist; in den englischen reimfreyen Tragödien aber, deren einzelne Aufzüge mit gereimten Versen endigen, werden sie durch den Contrast sehr fühlbar. Der Ton der Seele wird durch diese Reime sehr merklich vom Kummer, von der Traurigkeit oder Melancholie, zu einem gewissen Grade von Ruhe und Munterkeit umgestimmt.

Nachdem ich, so gut ich konnte, den Eindruck beschreiben habe, welchen der Reim auf die Seele macht, so will ich jetzt weiter untersuchen, ob der Reim sich zu irgend einem Subjekt, und dann, zu

welchem insbesondere er sich am besten schickt. Große und erhabne Subjekte, die einen mächtigen Einfluß haben, fordern mit Recht die erste Stelle bey dieser Untersuchung. Im Kapitel vom Großen und Erhabnen ist gezeigt worden, daß ein erhabner oder großer Gegenstand eine feurige enthusiastische Bewegung einflößt, die auf genaue Regelmäßigkeit und Ordnung nicht achtet. Diese Beobachtung kann auf den Reim angewandt werden. Die mäßig belebende Musik des Reims giebt der Seele einen Ton, der von dem Tone des Großen und Erhabnen sehr unterschieden ist. Was muß also die Wirkung seyn, wenn ein erhabnes Subjekt in Reimen ausgedrückt wird? Die genaue Verbindung der Musik mit dem Subjekte erzeugt eine genaue Verbindung zwischen den Bewegungen; die eine, welche das Subjekt einflößt, strebt die Seele zu erheben und zu erweitern; die andre, welche die Musik einflößt, hält die Seele in den engen Schranken eines regelmäßigen Schlußfalls, eines ähnlichen Tons, und hindert sie daher, über den Grad von Erhebung zu steigen, der ihr selbst eigen ist. So wenig übereinstimmende Bewegungen können keine gute Wirkung haben, wenn sie mit einander verbunden werden.

Noch, es ist kaum nöthig, einen Fall weiter aufzuklären, den man niemahls gesehen, und vermuthlich auch niemahls sehen wird, nemlich, daß ein wichtiges Subjekt in Reimen wäre behandelt und zugleich in aller seiner Hoheit erhalten worden. Ein feuriger Ausdruck, ein glücklicher Gedanke kann der Seele von Zeit zu Zeit einen plötzlichen Schwung

geben. Ein größeres Genie aber, als bisher noch einem Dichter zu Theil geworden, würde erforderlich seyn, den Ton eines Gedichtes von irgend einiger Länge so weit über den Ton der Melodie zu erhalten. Ariost und Tasso können nicht als Ausnahmen angesehen werden, und Voltaire noch weniger. Und wie könnten wir auch von einem Dichter, der unter der drückenden Bürde des Reims arbeitet, einen hohen und sich stets gleichen Schwung erwarten, wenn ein solcher Schwung mit aller Unterstützung, die er von der Sprache bekommen kann, noch die äußerste Stärke des menschlichen Genies erfordert?

Wenn wir also gleich annehmen, daß der Reim zum Ausdrücke großer und erhabner Bilder ungeschickt ist, so behält er doch noch den Vortheil, daß er ein niedriges Subjekt bis zum Grade seines eignen Schwunges erheben kann. Addison *) bemerkt: daß der Reim, ohne andre Hülfe, die Sprache von der Prosa trennt, und sehr oft einen mittelmäßigen Ausdruck bedeckt; daß hingegen im reimsfreyen Verse die Pracht, die Stärke des Ausdrucks unumgänglich nöthig ist, um den Styl zu heben, und zu verhindern, daß er nicht in das Platte der Prosa falle.“ Diese Wirkung fühlt man im französischen Verse, der simpel, fast ohne alle Inversionen ist, und daher leicht zur Prosa hinabsinkt, wenn er nicht künstlich unterstützt wird. Daher ist der Reim den Franzosen in der Tragödie unentbehrlich, und kann selbst in ihrer Komödie

*) Im 285sten St. des Zuschauers.

schicklich seyn. Voltaire *) giebt eben dieses als den Grund an, der ihn bewogen, den Reim zu behalten. Er gesteht in der That offenherzig, selbst mit der Unterstützung des Reims wären die Tragödien seiner Landsleute nicht viel mehr als bloße Conversationsstücke. Dieses zeigt, daß die französische Sprache schwach, und ein ungeschicktes Werkzeug zur Behandlung irgend eines großen Subjekts ist. Voltaire fühlte diese Unvollkommenheit; und dennoch wagte Voltaire, ein episches Gedicht in dieser Sprache zu schreiben.

Die ermunternde und belebende Kraft des Reims ist in den kurzen Versarten noch fühlbarer, wo die Reime schnell auf einander ins Ohr fallen. Aus diesem Grunde schickt sich der Reim vollkommen gut zu muntern, leichten, flüchtigen Subjekten. Ein Beweis davon sind verschiedne von unsern Liedern, und unter andern folgendes:

Tochter der Natur,
Holde Liebe,
Uns vergnügen nur
Deine Triebe.
Gunst und Gegengunst
Geben allen
Die beglückte Kunst
Zu gefallen.

Sagedorn,

Ge 5

*) In der Vorrede zu seinem Oedip, und in der Zueignungsschrift seines Brutus an Mylord Bolingbroke.

Aber aus eben diesem Grunde schicken sich dergleichen gehäufte Reime sehr übel, eine starke oder ernsthafte Leidenschaft auszudrücken. Die Mischelbarkeit zwischen dem Subjekte und der Melodie wird hier sehr stark gefühlt. Ein Beweis davon ist folgende Arie des Metastasio:

Ardito ti rendo,
 T'accenda
 Di sdegno
 D'un figlio
 Il periglio,
 D'un regno
 L'amor.
 E' dolce ad un'alma
 Che aspetta
 Vendetta
 Il perder la calma
 Fra Pire del cor.

Artaserse, Atto 3. Sc. 3.

Wie lebt,
 Wie bebt,
 Wie strebt
 Das Herz in mir!
 Die Winde sausen,
 Die Ströme brausen,
 Die Blätter rascheln
 Dürre ab ins Thal.
 Auf steiler Höhe,
 Am nackten Felsen,
 Lieg' ich und stehe;
 Auf eben Wegen,
 Durch Sturm und Regen,

Fühl' ich und fühl' ich,
Und suche die Qual.

Erwin und Elmire, 2ter Akt, 6ter Auftr.

Lacinde,

Möcht' ich wissen,
Rath zu schaffen!
Ach zu missen
Meine Waffen,
Welch Entsetzen!
Welch Geschick!

Claudina von Villa Bella, 3. A.

Der Reim ist eben so wenig geschickt, ein großes Leiden, als ein erhabnes Subjekt zu schildern; und aus diesem Grunde wird er in der englischen und italienischen Tragödie schon lange nicht mehr gebraucht. In einem Werke, dessen Subjekt ernsthaft, obgleich nicht erhaben ist, thut er keine gute Wirkung, weil die Munterkeit der Melodie mit dem Ernste des Subjekts nicht wohl übereinstimmt. Der Versuch über den Menschen, der ein großes und wichtiges Subjekt behandelt, würde in reimfreyen Versen eine weit bessere Figur machen. (†) Spielende Liebe, Fröhlichkeit, Munterkeit, Scherz, das Lächerliche, gehören in das Gebiete des Reims.

Die Schranken, welche ihm die Natur setzt, sind in barbarischen und unwissenden Zeiten erweitert worden, und die Gewohnheit hat ihn lange in seinen unrechtmäßigen Eroberungen geschützt. Aber der Geschmack in den Sitten nimmt täglich zu, und rückt, zwar langsam, aber einformig seiner Voll-

kommenheit näher. Wir können daher hoffen, daß der Keim mit der Zeit noch wird gezwungen werden, aus seinem unrechtmäßigen Besitze zu weichen, und sich in seine natürlichen Schranken zurückzuziehen.

Dieß ist alles, was mir über den Keim befallt, und ich will nunmehr diesen Abschnitt mit einer allgemeinen Beobachtung schließen. Die Melodie artikulirter Töne bezaubert die Seele so mächtig, daß sie einen Schleier über sehr große Fehler und Unvollkommenheiten ziehen kann. Von dieser Gewalt kann man kein stärkeres Beyspiel finden, als die Episode vom Aristäus, welche Virgils Gedicht vom Feldbau beschließt. Ist irgend ein Schwarm Bienen ausgegangen, so kann, nach des Dichters Lehre, aus den Eingeweiden eines jungen Stiers, den man nach einer gewissen Vorschrift schlachtet und behandelt, ein neuer hervorgebracht werden. Dieses leitet den Dichter auf die Beschreibung, wie dieses seltsame Mittel erfunden worden. Aristäus, der seine Bienen durch Seuchen und Hunger verloren, kommt nie auf den Einfall, die gewöhnlichen Mittel zu brauchen, um sich einen neuen Schwarm zu verschaffen; sondern bringt, wie ein eigensinniges Kind, seiner Mutter Cyrene, einer Wassernymphe, bittere Klagen über sein Unglück vor. Sie giebt ihm den Rath, den Proteus, einen Meergott, zu befragen, nicht über die Art, wie er einen neuen Schwarm bekommen könne, sondern blos durch welches Schicksal er den vorigen verloren; sie fügt hinzu, daß er Gewalt würde brauchen müssen, weil ihm Proteus nichts freywillig sagen würde. Ari-

staus, der sich mit diesem Rathe befriedigt, ob er ihm gleich keine Hoffnung giebt, seinen Verlust zu ersetzen, macht sich fertig, ihm zu folgen. Proteus wird schlafend gegriffen, mit Stricken gebunden, und gezwungen, zu reden. Er entdeckt, daß Aristäus mit dem Verluste seiner Bienen für den Angriff gestraft würde, den er auf die Keuschheit der Euridice, der Gattinn des Orpheus, gewagt hatte; indem sie auf der Flucht vor seinen Uarmungen durch den Stich einer Schlange das Leben verloren. Proteus, dessen mürrische Laune durch die harte Begegnung des Aristäus von Rechtswegen in Zorn hätte übergehen sollen, wird auf einmahl leutselig und gesprächig. Er giebt ihm die ganze Geschichte von der Reise des Orpheus in die Hölle, der seine Gattinn zu rück zu bekommen suchte; eine sehr angenehme Geschichte, die aber mit des Aristäus Anliegen nicht die geringste Verbindung hat. Dieser bekommt den Rath, den Zorn des Orpheus, der nicht mehr lebte, durch Opfer zu besänftigen; und kehrt zu seiner Mutter zurück. Ein junger Stier wird geopfert, und aus den Eingeweiden desselben entspringt auf eine wunderbare Weise ein Schwarm Bienen. Schwerlich dürfte jemand, der nicht auf ein gleiches Wunderwerk rechnen kann, sich dieses poetischen Receptes bedienen wollen; und gleichwohl verkauft es der Dichter für ein natürliches Mittel. (†)

Verzeichniß der verschiednen Füße in Sylben-
maassen, und ihrer Namen:

1. Der Pyrrhichius, besteht aus zwey kurzen Sylben, z. B. *Deus*, *v v*.
2. Der Spondäus, besteht aus zwey langen Sylben, z. B. *omnes*, *- -*.
3. Der Iambus, hat die erste kurz, die zweyte lang, z. B. *pios*, gerecht, *v -*.
4. Der Trochäus, oder Choreus, die erste lang, die zweyte kurz, z. B. *fervat*, wieder, geben, *- v*.
5. Der Tribrachys, besteht aus drey kurzen, z. B. *melius*, *v v v*.
6. Der Molossus, besteht aus drey langen, z. B. *delectant*, *- - -*.
7. Der Anapäst, hat die zwey ersten kurz, die dritte lang, z. B. *animos*, *v v -*.
8. Der Daktylus, hat die erste lang, und die zwey letzten kurz, z. B. *carmina*, liebliche, rasenber, *- v v*.
9. Der Bacchius, hat die erste kurz, und die beyden folgenden lang, z. B. *dolores*, *v - -*.
10. Hypobacchius, oder Antibacchius, zwey lange und eine kurze, z. B. *pelluntur*, *- - v*.

11. Cretikus, oder Amphimacer, eine kurze zwischen zwey langen, z. B. *insito*, Schwelgeren, — v —.
12. Amphibrachys, eine lange zwischen zwey kurzen, z. B. *honore*, gegeben, gewöhnlich, v — v.
13. Proceleusmaticus, vier kurze, z. B. *hominibus*, v v v v.
14. Dispondäus, vier lange, z. B. *infinitis*, — — — —.
15. Dithambus besteht aus zwey Jamben, z. B. *severitas*, Gerechtigkeit, v — v —.
16. Ditrochäus, aus zwey Trochäen, z. B. *permanere*, Menschenliebe, — v — v.
17. Jonikus a minore, zwey kurze und zwey lange, z. B. *properabant*, v v — —.
18. Jonikus a majore, zwey lange und zwey kurze Sylben, z. B. *calcaribus*, — — v v.
19. Choriambus, zwey kurze zwischen zwey langen, z. B. *nobilitas*, Sonnengesang, — v v —.
20. Antispastus, zwey lange zwischen zwey kurzen, z. B. *Alexander*, v — — v.
21. Der erste Päon, hat eine lange Sylbe, und drey kurze, z. B. *temporibus*, — v v v.
22. Der zweyte Päon, hat die zweyte lang, und die drey andern kurz, z. B. *potentia*, v — v v.

23. Der dritte Paon, hat die dritte lang und die drey andern kurz, z. B. animatus, v v — v.
24. Der vierte Paon, hat die vierte lang, und die drey ersten kurz, z. B. celeritas, v v v —.
25. Der erste Epitritus, hat die erste kurz, und die drey folgenden lang, z. B. voluptates, v — —.
26. Der zweyte Epitritus, hat die zweyte kurz, und die drey andern lang, z. B. poenitentes, — v — —.
27. Der dritte Epitritus, hat die dritte kurz, und die drey andern lang, z. B. discordias, — — v —.
28. Der vierte Epitritus, hat die letzte kurz, und die drey ersten lang, z. B. fortunatus, — — — v.

Man bemerke, daß jedes Wort als ein Fuß in Prosa betrachtet werden kann, weil jedes Wort durch eine Pause von dem andern getrennt ist; und daß jeder Fuß in Versen als ein prosodisches Wort betrachtet werden kann, das aus Sylben zusammengesetzt ist, die man auf einmahl, und ohne Pause, ausspricht.

E n d e

des zweiten Theils.

Ammer