

# ACTA COMPARATIONIS LITTERARVM VNIVERSARVM.

## ZEITSCHRIFT FÜR VERGLEICHENDE LITTERATUR.

### JOURNAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE.

FOLHAS DE LITTERATURA  
COMPARATIVA.

GIORNALE DI LETTERATURA  
COMPARATA.

PERIÓDICO DE LITERATURA  
COMPARADA.

### JOURNAL OF COMPARATIVE LITERATURE.

TIDSKRIFT FÖR JEMFÖRANDE  
LITTERATUR.

TIJDSCHRIFT VOOR VERGELIJKENDE  
LETTERKUNDE.

TIMARIT FYRIR BÓKMENTA  
SAMANBURDH.

# ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTÖRTÉNELMI LAPOK.

Miserrum est et vile problema, vnivs tantvm nationis scriptorem doctvm esse: philosophico quidem ingenio hic quasi terminvs nvllo pacto erit acceptvs. Tale enim ingenivm in tractando fragmento (et quid aliud quam fragmentvm est natio quaeque quavis singularissima?) acqviescere non potest.

SCHILLER. (Epistola ad KÖRNERVM.)

FVNDATORES ET EDITORES: SAMUEL BRASSAI & HUGO DE MELTZL.

#### Socii operis:

- |  |   |   |   |
|--|---|---|---|
| Abshoff E., Münster.                       | Baron Gagerl G., Wien.                                | Mistral F., Mailane.                    | Storck W., Münster.                             |
| Mme Adam E. (J. Lamber), Paris.            | Glerse A., Naumburg.                                  | Mitko E., Cairo.                        | Van Straalen S., London.                        |
| +Amiel Frédéric, Genève.                   | Gwinner W., Frankfurt a/M.                            | Molbech Ch. Copenhagen.                 | Strong H. A., Melbourne, (Australia, Victoria). |
| Anderson R., Madison, Wis.                 | Hart H., Bremen.                                      | De la Montagne V. A. Antwerpen.         | Szabó K., Kolozsvár.                            |
| Avenarius R., Zürich.                      | Hart J., Berlin.                                      | Nerrlich P., Berlin.                    | Szamosi J., Kolozsvár.                          |
| Baynes J., London.                         | Hóman O., Kolozsvár.                                  | Olavarría y Ferrari E. México.          | Szász Károly, Budapest.                         |
| De Beer T. H., Amsterdam.                  | Jakudjsian Werthanes, Brassó (Constantinopol.)        | Óman V., Örebro (Sverige).              | Szilágyi Sándor, Budapest.                      |
| De Benjumea N. D., London.                 | Imre S., Kolozsvár.                                   | Patuzzi G. L., Verona.                  | Szilaszi G., Kolozsvár.                         |
| Benthlen P., Valparaiso. (Chile.)          | Ingram J., London.                                    | De Peñar E. L., (La Rivera). Granada.   | Id. Szinnyei I., Budapest.                      |
| Bergmann F. W. Strassburg.                 | Jochumsson M., Rejkjavik.                             | Phillips jr. H. Philadelphia.           | Teichmann A., Basel.                            |
| Betteloni V., Verona.                      | Kaulitz A., Kolozsvár.                                | Podhorszky L., Paris.                   | Teza E., Pisa.                                  |
| Bladego G., Verona.                        | Katscher L., London.                                  | Pott A. Halle a/S.                      | Thiaudière E. Paris.                            |
| Bozzo G., Palermo.                         | Pase Koltzoff-Massalsky H., (Dora d'Istria), Firenze. | Rapisardi M., Catania.                  | Thorsteinsson S., Rejkjavik.                    |
| Butler E. D., London.                      | Körber G., Breslau.                                   | Rolland E. Aunay sous Auneau.           | De Török A., Kolozsvár.                         |
| Cannizzaro T., Messina.                    | Mrs Kroecker-Freiligrath London.                      | Rollétt H., Baden (b. Wien).            | Vogler M., Leipzig.                             |
| Carrion A. L., Malaga.                     | Kürschner J., Berlin.                                 | Sabatini F. Roma.                       | Volger O., Frankfurt a/M.                       |
| Cassone G., Noto (Sicilia).                | Lindh Th., Borge.                                     | Sanders D., Alt-Strelitz.               | Várady Antal, Róza-Pusztá.                      |
| Chatopádhyáya Nisí Kánta Paris (Calcutta.) | Miss Lloyd Capetown (South Africa.)                   | Scherr J., Zürich.                      | Victor W. Liverpool.                            |
| Conte Cipolla F., Verona.                  | De Maza P., Cádiz.                                    | Schmitz F. J. Aschaffenburg.            | v. Walther F., St. Petersburg.                  |
| Dahlmann R., Leipzig.                      | Mainez B. L., Cádiz.                                  | Schott W., Berlin.                      | + Wenzel G., Dresden.                           |
| Dederding G., Berlin.                      | Marc F. London.                                       | Principe De Spuches Di Calati, Palermo. | Weske M., Weimar.                               |
| Díósi A., London.                          | Marczials Th., London.                                | Staufe-Simiginowicz L. A., Czernowitz.  | Wessely J. E., Leipzig.                         |
| Espino R. A., Cádiz.                       | Mayet P., Tokai (Yédo.)                               | Sterio P., Messina.                     | Whitehead Ralph Kildrum my (Scotland).          |
| Falck P., Reval.                           | Meltzl O. Nagy-Szeben.                                | Stempel M., Berlin.                     | Wolter E., Moskau.                              |
| Farkas L., Kolozsvár.                      | Mercer P., Melbourne.                                 |   | Miss Woodward A. Forester A.) Philadelphia).    |
| Felméri L., Kolozsvár.                     | Milelli D., Milano.                                   |   | Miss Zimmern H., London.                        |
| Fraccaroli G., Verona.                     | Minckwitz J., Leipzig.                                |   |   |

Sämmtliche artikel der ACLV, eines polyglotten halbmonatlichen organs, zugleich für Goethe'sche weltlitteratur und höhere übersetzungskunst, für „folklore“, vergleichende volksliedekunde und ähnliche vergl. anthropologisch-ethnographische disziplinen, sind original-beiträge, deren nachdrucks-, bez. übersetzungsgerecht vorbehalten bleibt. — Im reinlitterar. verkehr der ACLV sind alle sprachen der welt gleichberechtigt. Beiträge in entlegeneren idiomem wolle man mit interlinearversion, in einer der XI titelsprachen, event. auch transcription, versehen.

Jeder mitarbeiter wolle in der regel bloss seiner muttersprache sich bedienen.

KOLOZSVÁR  
BUREAU: FÖTÉR 30. (HONGRIE).

LONDON

### Sommaire des Nos CXI & CXII.

MINCKWITZ. Die höhere Lyrik nach styl und charakter. Ein Nürnberger trichter für heutige scholastiker. (Fortsetzung) p. 3. — Bibliographie. p. 23.

## DIE HÖHERE LYRIK NACH STYL UND CHARAKTER.

EIN NÜRNBERGER TRICHTER  
FÜR HEUTIGE SCHOLASTIKER.

(Fortsetzung.)

Und bedeutsam ist die summe so weniger sylben, auf welche dergleichen antike stropfenmuster beschränkt werden; prüfen wir diesen punkt weiter. Ihr äusserer umfang zeigt sie keineswegs unsern deutschen simpeln vierzeiligen reimstropfen überlegen, die ebenfalls aus 28, 32, 36, 40 und etlichen sylben bestehen; aber die deutschen stropfen halten den antiken nicht die waage, selbst wenn sie fünf oder sechs zeilen haben. Auch der reim kommt den deutschen nicht besonders zu statten; denn er ist eine zierde, die, gegenüber der antiken musik, so viel als nichts austrägt. Vergleichen wir lieber einmal den umfang der oben berechneten vier stropfenarten mit dem umfange derjenigen antiken versreihen, die einzeln auftreten, d. h. ohne stropfenband. So werden wir die unvergleichliche einfachheit der stropfen bewundern müssen, wenn wir die vielsylbige, also reichausgedehnte versreihe des hexameters ihnen zur seite stellen. Wie steht ez um diesen weltberühmten Homerischen sechsmesser, der immer wieder von vorn anfängt, sich fortsetzt und eine reihe nach der andern bringt? Denn so und nicht anders darf er sich erlauben des meer der darstellung zu beschiffen. Welche mittel hat er zur verfügung, welche macht nach seiner syl-

benzahl? Jenen abgezählten vier stropfen gegenüber steht er als eine gewaltige persönlichkeit da. Wie viel sylben zählt er? Im äussersten falle siebzehn, und nie darf er eine mehr ein oder anfügen. Die zahl siebzehn aber bringt er lediglich durch daktylen zusammen; eigentlich könnte er sich sechs daktylen ausbitten, also achtzehn sylben für seinen wurf, allein er muss sich gefallen lassen, dass ihm die achtzehnte (letzte) sylbe abgehauen wird, damit ein *zweisybiger* versfuss seinen *abschluss* bezeichne. Denn einen solchen müssen in der regel alle einzelverse, die sich schlechthin wiederholen, durch ein bestimmtes merkmal erhalten; manchmal durch einen zweisybigen fuss, wie ihn der hexameter braucht, manchmal durch einen einsylbigen, wie ihn andere versreihen fordern. Ohne gränzbezeichnung darf man den rhythmischen strom nicht lassen; er könnte sonst über die ufer schlagen und sich in das blaue verirren. Ein solches halt wird selbst der strengste mathematiker für notwendig anerkennen, nicht bloss das ohr des laien, das sich heut wie sonst viel bieten lässt. Der mathematiker weiss, dass es für unsere sterbliche empfänglichkeit schranken giebt, gesetze des anfangs und endes; er wird daher verlangen, dass dem rhythmischen laufe ein ziel gesetzt, und dieses ziel scharf und klar begreiflich gemacht werde durch den tonfall. Noch eines. Die *letzte* sylbe einer jeglichen versreihe, nicht bloss der hexametrischen, pflegt das ohr nicht mehr auf die goldwaage zu legen, um zu prüfen, ob sie eine länge oder eine kürze sei: man lässt die sylbe schwimmen. Kennt ein philolog den grund davon? Er nennt hergebrachtermassen die letzte sylbe „gleichgültig“; mit dieser benennung aber ist er fertig, ohne zu

fragen, worin der grund für die „gleichgültigkeit“ zu suchen sei. Worin besteht er? Das ohr, wenn es alles richtig tönen gehört hat, verzichtet auf den schlusston (wenn derselbe nicht als ein sylbenüberschuss sich verrät) genauer zu achten. Das ohr nimmt den letzten klang hin, wenn die andern töne richtig und vollständig an ihm vorüberhallen. Erkläre man doch die metrik, selbst in neben- dingen, auf deutliche weise! Sonst tau- chen irrtümer auf; wie denn auch Ro- bert Prutz einmal die komische behaup- tung vorgebracht hat, es sei nicht ratsam, den antiken trimeter im deutschen nach- zubilden, weil — man gezwungen sein würde, die letzte sylbe dieses verses häu- fig in eine kürze auslaufen zu lassen! Der meister kümmert sich nicht im min- desten um dergleichen scheinbare schwie- rigkeiten.

Ein hexameter zählt denn im gün- stigsten falle siebzehn sylben, ein zweiter kann ebenso viele liefern und bringt die zahl auf vierunddreissig; sonach fehlen nur noch entweder je vier sylben oder je fünf oder je sieben oder zehn, um die gefässe der oben berücksichtigten vier strophenarten richtig auszufüllen. Aus diesem exempel ergibt sich, dass alle die letztern den blossen umfang von zwei ganzen hexametern und von einem drit- ten ungefähr ein stückchen aufweisen, das kaum über das viertel oder die hälfte eines daktylischen hexameters hinaus- läuft. Vergleichen wir nun die beiden sylbenmassen, so lässt sich zugestehen, dass diese hexametertheile gegenüber den strophengerüsten nicht gerade schlecht wegkommen; sie umfassen einen keines- wegs eintönigen, sondern einen sehr wechselreichen oder in ihrem laufe wechselnden musikstrom. Aber sie blei- ben trotz gleichen umfangs hinter den

klängen der ode zurück; einerseits rau- schen sie in ihren wellen einförmiger als die aus vier zeilen zusammengesetzten odenfittige, welche sich gleichsam frei durch die lüfte schwingen, hierhin und dorthin, rechts und links, auf und nieder. Andererseits taugen diese hexameter- stücke, eben ihrer flugschwäche wegen, zu keiner strophenvereinigung oder wie- derholung ihrer musik, so trefflich auch ihr tanzspiel sich ausnimmt. Doch darf man nicht erstaunen, dass dem hexame- terton überhaupt der auf *vierfacher* mi- schung beruhende ton der ode mächtig überlegen ist. Denn in der strophenform haben wir den klarsten beweis für die möglichkeit: *das sprachmaterial* mit wun- derbarem erfolg durch die sylbenmes- sung **umzuwandeln** und einen zauber- haften wechsel der töne *innerhalb eines geringen raums* hervorzubringen!

Von diesem standpunkte gehen wir aus, um die oben schon erwähnten eigen- tümlichkeiten und verschiedenheiten der strophenformen näher zu betrachten. Welche sind es? Ich sagte: *Melodie*, stoffbeschaffenheit, stoffausführung und styl der sprache. Zuvörderst behandeln wir die gattung der kleineren strophen, ohne dabei der hymnen zu gedenken.

## VII.

Eine jede strophe, um zu der ersten eigentümlichkeit zu kommen, hat einen aus ihrem gerüste entsprossenen gesamt- ton, eine *melodie*, welche dem achtsa- men leser leicht verständlich wird. Schon eingangs habe ich, gewiss zur freude der einseitigen philologen, die entdeckung erörtert, dass auch die einzelnen vers- reihen melodische wellen sind (der hexa- meter, trimeter u. s. w.) Was nun die strophen anlangt, zeichnen sie sich, den einfach wiederkehrenden reihen gegen-

über, durch umfang und reichthum der melodischen wellen oder melodien aus. Natürlich; je weniger sylbentöne, desto kürzere melodie. Die stropfenmelodien aber sind dann wiederum unter sich sehr verschieden, nicht blos die der vier erwähnten formen, sondern auch die aller andern, welche der meister bildend erfindet. Da ich mich in meinem „Lehrbuch der rhythmischen malerei“ bereits ausführlich über diese kunstseite ausgesprochen, fasse ich mich hier kurz. Die *grundlage* des rhythmus bestimmt jedesmal die melodie. So zeigt die sapphische strophe, hauptsächlich aus trochäen zusammengesetzt, deren bewegung eine fallende ist, den charakter des ruhigen und ernstern, also eines massvollen ganges auf. Die alcäische strophe äussert sich in einer bewegteren melodie; vermöge ansteigender jamben und durch die zutat von vier leichtschwingigen daktylen erhält sie den charakter des aufstrebens und vorwärts stürmens, also eines mutigen geschwindschritts. Die sapphische strophe beleben zwar ebenfalls vier daktylen, aber sie verlieren etwas von ihrem einflusse durch die einschlebung zwischen trochäen, während überdies die vierte zeile der Alcäischen form durch zwei aufeinander folgende daktylen sich hervorthat. Die beiden Asclepiadeischen stropfenarten endlich entfalten erhabenen ernst mit feierlichem tanzschritt, da sie vorwiegend aus Choriamben (einer art von tanzfüssen) gebaut sind; ja, sie vereinigen in sich gewissermassen die eigenthümlichen züge der sapphischen und alcäischen strophe, ruhe bei lebhaftigkeit, während sie besonders gegen den schluss erhaben aushallen. Die zweite form, welche drei gleiche zeilen vorausschickt, übertrifft die erste noch an würdevollem gepräge, wie oben schon angedeutet ward.

Bemerkenswert möchte noch sein, dass die dritte zeile der alcäischen und die dritte jener ersten asclepiadeischen strophe einen ganz besondern einfluss auf die melodie äussert; dadurch nämlich, dass sie den übergang der tonwege zur vierten oder zur schlusszeile *vermittelt*. Denn diese beiden stropfen scheinen gleichsam in der mitte ihrer melodien vermöge der dritten übergangartigen zeile für einen augenblick still zu stehen und sich in der schweben zu erhalten, bis sie die rechte richtung und schwingung des tones für den abschluss des ganzen in anmuthiger weise finden. Der sapphischen strophe ihrerseits genügte ein einfacher schlusssatz von fünf sylben, wie die fünf letzten sylben des hexameters, welche zur beflügelung des rhythmus dienen; er durfte daher auf ihre drei zeilen ohne ein übergangsmittel durch die dritte folgen. Auch bedarf die sapphische strophe deswegen keines schwebenden haltepunkts, weil die mindere erregtheit der vorausgehenden drei wellen es gestattet, ohne weiteres mit der kürze zweier leichtschwingiger versfüsse wohl lautend abzuschliessen.

Ob eine der vier stropfen schöner als die andere sei, wäre eine müssige untersuchung. Es kommt alles lediglich darauf an, die eine wie die andere so zu gestalten, dass der gedankeninhalt einer jeden mit der jedesmal gewählten stropfenform harmonirt, und zwar so harmonirt, dass alles sich deckt, form, gedanke, stimmung und gefühl, durchweg der odengattung angemessen im geringsten klang und tonfall, von dem ersten laut der strophe bis zu dem letzten. Wer es nicht vermag, der mache keine oden; wer es nicht begriff, er sei hörer oder kritiker, wende sich ab von den oden. Man nenne immerhin diese lyrik „zukunfts poesie“.

auch wenn dieser name spott bedeuten sollte!

Sprechen wir nun, der klaren übersicht wegen, gleich weiter von den andern eigenthümlichkeiten dieser vierzeiligen formen. Wir kommen zweitens zur *stoffbeschaffenheit* derselben. Man bemerke wohl: Oden sind keine leierkasteneder gewöhnlichen schlags, auch keine volkslieder nach deren heutigem modebegriffe, angepasst dem geschmack der grossen menge. Sie singen zwar auch von lenz und liebe, von wein und freude, immer jedoch muss der stoff derselben ein solcher sein, dass er von der tiefe ausgehend die gipfel der berge zeigt, frei von der alltäglichkeit des lebens und dessen gewöhnlichen erscheinungen. Es fehlt desshalb oft an stoff für die ode! Nicht jeder sieht die zinnen, nicht jeder vermag sie zu erklimmen. Die stoffe selbst müssen daher da geschöpft werden, wo die wünsche, hoffnungen, erfahrungen, leiden und segnungen eines ganzen volkes quellen, auftauchen, sprudeln; man wähle eine historische thatsache oder ein ereigniss der gegenwart, etwas bedeutungsvolles, grosses und allgemeines von interesse, wenigstens etwas über die kleinheiten des tags hinausragendes, das wert ist des „gesanges der unsterblichkeit,“ wie Matthisson sagen würde. Schlimm, wenn eine epoche an solchen stoffen mangel leidet.

Damit verknüpft ist die dritte eigenthümlichkeit, die *stoffausführung*. Eine keineswegs gleichgültige oder leichte sache! Denn sie verlangt kürze und bündigkeit des vortrags, unter verschmähung eines jeden flachen nebengedankens; stets auf das bedeutsame sei der ausdrück der gedanken gerichtet und beschränkt, das glanzvolle werde herausgehoben aus der flut der sich aufdrängenden gewässer-

stralen, und ausgeschlossen bleibe ein jedes nutzlose wörtchen, das nicht den gang der gedanken beschleunigen, erhelten und fördern, sondern hemmen würde. Ein gewisser kühner flug ist überhaupt dem odendichter unentbehrlich, wenn er seine aufgabe erreichen will: das grosse gross zu zeigen. Aehnliche flügel aber muss sich der hörer und kritiker umbinden, wenn er ihm mit glück zu folgen gedenkt.

An die dritte schliessen wir die vierte eigenthümlichkeit an, den *styl* dieser oden. Derselbe stellt sich, dem stoff gemäss, auf einen höheren standpunkt, als derjenige ist, welchen insgemein die modernen *lieder* zu suchen pflegen. Was ihn charakterisirt, ist kraft, würde und feierlichkeit; ein dreifaches ergebniss, welches aus wort, redesatz, stellung und wendung des einzelnen gewonnen wird. In betracht kommen erstlich das wort, sein bau, seine farbe und auswahl, zweitens die zusammenstellung der wörter zur redensart, die stellung eines jeden wortes in der verszeile oder des gesammten gerüstes und der tonfall, der auf wort, satz und wendung einwirkt, bis auf die einzelne sylbe. Denn in der odestrophe ist ein jeglicher laut vergleichbar einem glockenschlag. Wie die wortstellung (nicht bloss die wortfolge) und der metrische accent auf das einzelne wort und auf die zu einer redensart verbundenen wörter einwirken, günstig oder ungünstig, bleibt aus raummangel hier unerörtert: die einwirkung ist gross, oft entscheidend für den gebrauch oder nichtgebrauch eines einzelnen wortes sowohl als kürzerer und längerer redewürfe (Phrasen, wie man zu sagen pflegt.) Sind oder bleiben die letztern edel genug für den tod der ode, frage man sich und seinen geschmack.

Der odendichter hat zur verfügung keine eigene besondere sprache, d. h., *er kann sich nicht von dem allgemeinen strome der sprache losmachen*; indess steht ihm das rhythmische mittel zur seite, welches ihn in den stand setzt, so manche allgemeinere und gewissermassen abgebrauchte diction mit einem für die ode angemessenen glanze zu umkleiden. Selbst dem vielgebrauchten wort hilft der rhythmus auf! Und nicht genug, man kann sich auch eines reicheren und volleren *wortbaus* bedienen, als es das einfache lied gestattet; bei letzterem würde manches auffallen, was der ode ziemt, ihrem tone anmut und fülle verleiht. So sagt der odendichter für seinen styl z. b. richtig und leicht: „ein greis erscheint in *silberlockenzier*,“ während dieser ausdruck einen fast schwülstigen anstrich hätte, wenn er in einem leichteren reimliede gebraucht würde, mag dasselbe immerhin sehr gewählt, fein und erhaben klingen. Der styl des reimlieds erfordert, dass man dafür sage: „ein greis erscheint in *weisser lockenzier*.“ Kleinigkeiten, ruft der stockphilolog und vielschreiber unüberlegt. Die strombewegung der ode ist eben eine andere. Der fluss ihrer strophe liebt und treibt *stärkere* wellen. Indess will ich damit nicht gesagt haben, dass in allen stücken das lied gegen die ode zurücktrete.

Denn erhabenheit und würde unter andern vermögen auch die einfachen saiten der reimstrophe deutlich und in hohem grade wiederzutönen. So z. b. wenn der dichter singt:

„In dunkel muss der geist sich bergen,  
Damit's die blöden nicht verstehn,  
Dann kann er mitten durch die scherger  
Wie ein erhabnes wesen gehn.“

Aus dem majestätischen klange dieser kleinen strophe erkennt man zur ge-

nüge, dass der stempel des hohen, edeln und würdevollen auch geringeren formen aufgedrückt werden kann durch einen dichter, der selbst erfüllt ist von grossen ideen. Allein jene antiken formen (und das ist ein merkmal ohne gleichen!) sind ausschliesslich für die aufnahme erhabner und kühner, freier und stolzer gedanken gleichsam geschaffen, während sie durchweg den schwall der auf gemeine und alltägliche vorstellungen beschränkten rede aus ihrem horizonte zurückweisen. Denn mit blossen lappalien angefüllt, wie es von so vielen quasi-odendichtern geschieht, welche die form seit lange in verruf bringen, würden sie auf ohr und geist wirken wie ein tönendes erz oder eine klingende schelle. Mit andern worten, der heut verbreitete schlechte ruf der ode und der antike überhaupt stammt vorzugsweise von einer menge poeten her, welche den bei der nachbildung anzulegenden massstab nicht gekannt, ihn aus schwäche nicht einzuhalten vermocht und die antiken formen gemissbraucht haben. Die zukunft, sagen wir meinetwegen die zukunftsposie, wird diesen ruf allmählig aus deutschem munde weg-schaffen, den flachen ruf: die antike ode besitze eine form, die für uns eine hohle, verkünstelte und undeutsche porzellanschale vorstelle. Wohlan, zeigen wir hier, wie die deutschen malereien an dieser schale sich ausnehmen!

Zunächst kommt für den styl dieser oden noch eins in betracht, die ihm gestattete einflussreiche anwendung und benutzung von bildern, gleichnissen und rhetorischen blumen. Durch letztere mittel gewinnt die darstellung an plastischer herrlichkeit. Denn die gattung der oden steht in dem vorteil, von den goldmünzen der rede einen reichlicheren gebrauch machen zu dürfen, als es den

bunten reimstrophen und selbst den volk-sliedsmässigen weisen, wenn sie geschmackvoll bleiben sollen, im durchschnitt erlaubt ist. Der ton der antiken ode behauptet dabei leicht seine ein-fachheit, ohne in schwulst zu geraten; das moderne lied darf sich nicht sehr weit versteigen. Doch von dieser eigenschaft des styls sei unten mehr die rede, wo wir die hymnen charakterisiren, die wie in diesem so auch in andern stücken noch freier sich entfalten.

### VIII.

Betrachten wir nun die einfachen oden-formen noch mikroskopisch. Die sylben-zahl von vier stropfenarten haben wir oben berechnet, auch der trenge gedacht, womit sie einzuhalten ist. Dies allein indessen genügt keineswegs, wir müssen zugleich das auge richten auf die an-ordnung der sylben in den einzelnen zeilen der gerüste. Und hierin zeigen die stropfen eine erstaunenswerte man-igfaltigkeit ihrer zusammenreihung; sie behaupten den einmal gewählten grund-rhythmus (don trochäischen, jambischen u. s. w.), der sie von einander unter-scheidet. Aber innerhalb dieses grund-rhythmus fällt eine jede einzelne strophe so bunttönig aus, als man nur immer wünschen kann, trotz der unwandelbaren klammer, welche die eine wie die andere verszeile in sich zusammenhält von fuss zu fuss. Die strenge in der ordnung legt dem gange keinerlei hemmschuh an. Die sylben schallen wie sie schallen müssen: längen, kürzen, vokale und konsonanten klingen verschieden, in jeglicher zeile anders, hell, dumpf, leicht, schwer, tief, hoch, sanft und süß. Welch ein wechsel im raume einer ganzen strophe! Und wie unterstützt der sinn zugleich den tonschlag der sylben, so dass mit dop-

pelter kraft durch das ohr auf geist, herz und gefühl eingewirkt wird! Das ist eine musikalische macht der sprache, wie sie der komponist durch seine noten ausübt, jedoch nur einseitig ausübt, weil mit seinen tönen die *begriffe* des sprachlautes unerreichbar sind an klarheit und bestimmtheit. So viele sylben, so viele wech-selnde töne spricht die zunge aus, aber zugleich fassbar für den verstand bis in das einzelste und tiefste. Mögen sie das gemüt nicht so gewaltig ergreifen, wie es die musik vermag, den geist durch-dringt die sprache desto machtvoller. Das wort wirkt immer ungleich mehr als der melodische ton der note: es wirkt eigent-lich allmächtig! Freilich unterstützt es der laut der kehle und das instrument wundervoll.

Was tut die hand des sprachmeis-ters? Er spielt mit den sylben wie mit den saiten eines instruments! H. Heine erkannte dies für einen grund, über Platen spotten zu können: wer sollte es für möglich halten? Wir hören die vers-reihe wie ein notengefüge laut für laut an dem ohr vorüberhallen und fassen die ganze strophe aus den einzelnen rei-hen zu *einer einzigen wogenschiicht* zu-sammen, die, melodisch beginnend, am ziele eine volle in sich abgeschlossene melodie vorführt. Sie hebt mit der ersten sylbe an, vokal auf vokal, konsonant auf konsonant, laut auf laut häufend, bis die letzte sylbe verrauscht. So umfasst sie einen reichthum von klängen, der zu einem vorbild angesammelt ist, welches in allen folgenden stropfen als gegenbild sich erneut, immer ähnlich und doch immer bunt ausfällt. Das ohr vermisst nirgends etwas an dem zauber des wohl-klangs, es vermisst auch nicht (wie oben gesagt ward) den modernen — *reim*. Wie kommt das?

Weil das ohr aufmerksam *achtet* auf den musiklaut *von sylbe zu sylbe* und da von befriedigt, ganz damit beschäftigt, nach nichts? In der *guten* rhythmik erscheint dem hörer eine jede laut gesprochene sylbe als ein ton, der an das ohr anschlägt wie orgelschall, wie harfenklang, wie flötenlaut. Der reim vermag diesen durch den rhythmus erzielten wohl laut *nicht mehr* zu steigern: Niemand denkt mehr an das zusammenschlagen und klappen der laute, wenn die zeile zu ende geht! Der leser versuche es.

Die gewöhnliche frage der laien, warum man weder die einzelnen antiken reihen noch die odenstrophenreihen mit dem modernen reime ausschmücke, ist damit genugsam beantwortet. Aber es giebt noch eine zweite antwort, die schlimmer lautet: man reimt die antiken strophenweisen auch desshalb nicht, weil der reimklang in den gesamtklang sogar *störend* eingreifen würde. Nutzen für den wohl laut wenigstens brächte er nie.

Wie sollte ein reim auch zur verschönerung der antiken melodie beitragen, wenn wir in einer *einzig*en reihe fast die *gesamte sprachtonleiter* an uns vorüberklingen hören, z. b. in folgender aeschyleischen zeile:

„Ach, ruhlos nährt an wehklagestrom sich  
mein gemüt.“

Kaum minder reich in folgender:

„Mit peinlich hellem klagenruf sing' ich der  
seele trübsal.“

Viele beispiele anzuführen, ist überflüssig. Auch ihre menge würde das deutsche ohr nicht bekehren, welches heutzutage noch so wenig zu hören gelernt hat, so wenig an sprachmusik gewöhnt ist, dass es seine melodien, und zwar die ihm am liebsten, in den drehungen des leierkastens sucht und —

findet. Diese sind dem gewöhnlichen mann, dem ordinären scribenten „gemäss“: er erblickt in ihnen „volkstümlichkeit“, und die volkstümlichkeit, die plumpe, hält er für das höchste ideal. Im grunde hat man es hier mit blossen launenhaften „liebhabereien“ zu tun, die weder nützlich noch schädlich sind, mit einer flachen richtung vieler poesiefreunde (dilettanten.)

Wir unserseits fordern die kunstpoesie, aber in *rechter* form, sonst nicht. Künstlerischen wirrwarr früherer epochen weise man zurück; die sonne der wahren kunst fange uns deutschen endlich an aufzugehen, um lange zu leuchten! Unnachsichtige kunstregeln sind es, welche sie heraufführen. Halbe formen sind unformen.

Eine scheue einwendung der leser. Das reimen der antiken strophen ist also, fragen sie, „schlechterdings von der hand zu weisen? Das wäre doch bedauernswert!“ Nein, nicht bedauernswert, antworte ich; das reimen derselben, ich wiederhole es, wäre sogar eine unnatürliche ausschmückung. Aber „man hat sie ja schon früher gereimt!“

Dieser zweite einwurf setzt mich in keinerlei verlegenheit. Allerdings hat man schon früher, erwiedere ich, dergestalt gepudelt, in der meinung, etwas wunderschönes zu machen. Was soll dies jedoch beweisen? Unverstand des rhythmus, nichts weiter. Wie heute noch, so gab es auch schon im mittelalter mancherlei fingerfertige versifexen, besonders jesuiten, eine gelehrtenklasse, die sich durch handhabung der lateinischen sprache bisweilen hervorgetan (wie es noch neuestens der fall ist); diese poeten nahmen die heidnischen Horazischen weisen in ihr gesangbuch auf und reimten sie mit

sorgfalt. Zwei sapphische próbchen mögen hier genügen. So sang man:

*Sancte Joannes, tibi tota vena  
Spiritus Sancti fuit igna plena,  
Cordium magnos animos trahebas  
Quando volebas:  
Rore coelesti tua lingua fluxit,  
Dum perorabas, animosque duxit  
Cordium passim tua lingua suavis  
Aurea clavis:  
Doctor, Orator, celebrisque praeco,  
Si cadant vires in agone caeco,  
Pro tribunali supero perora  
Mortis in hora.*

Oder ebenso:

*Orta dum primum ratio micabat,  
Indolem Musis teneram dicabat,  
Indies docta poliens recentem  
Pallade mentem:  
Unde Doctoris tulit eruditi  
Lauream Pragae, genioque miti  
Pulpitum sacrum Cathedramque scandit,  
Dogmata pandit u. s. w.*

Wie vortrefflich ist hier sogar die einseitige, von unsern schulmeistern erst später entdeckte Horazische caesur in der mitte der zeilen eingehalten! Wundervoll geradezu. Aber was hören wir da? Pfaffen-töne, läppische klänge; antike und moderne farben sind hier durcheinander gemischt, wie man aus gelb und blau grün macht. Die antiken rhythmten sind verwischt, sie haben einen verlust erlitten, anstatt durch den reim zu gewinnen.

Aber, wendet man wieder ein, „auch die italienische sprache erlaubt sich eine ähnliche nachbildung der antike.“ Wohl; ich wäble neneste beispiele, zwei von dem berühmten fürsten DI GALATI zu Palermo, der ein lied seiner reichen sammlung überschrieben hat: Ode saffica, welches in 25 stropfen ausgeführt ist auf folgende weise:

*Cinque ravnolti ne le toghe sue  
Sedetter foschi; inmanzi lor fu tratto;  
Tre lo dannâr, e invan lo disser due  
Senza misfatto.*

*Strappato ai figli, a la diserta moglie,  
D'innocenza levò focolamento;  
Or di bestemmia solo il grido scioglie  
Al firmamento. U. s. w.*

Eine andere ode des fürsten in sici-licher mundart lautet mit anders gestellten reimten:

*Quannu mortu sarro si vi addimanna,  
Si quarcunu pi sorti vi nni spia  
Sunò, dirriti amici, sforasia!  
La sò cundanna.  
Mischinu, coi dirriti, non c'è cchiù  
Tanta era scritta a li so jorna l'ura;  
Dumani forsi nta la sepultura  
Cud' iddhu nui! U. s. w.*

Glückliche versuche, dem italienischen idiom allmählig die form der antiken mutter anzueignen und dafür vorerst durch den reim geschmack zu erwecken. Ganz ähnliche anläufe aber sind auch in der neuhochdeutschen sprache bereits im 17. und 18. jahrh. gemacht worden, z. b. von dem kirchenlieddichter Johannes Heermann:

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,  
Dass man ein solch' scharf urteil hat gesprochen?  
Was ist die schuld? In was für missethaten  
Bist du gerathen? U. s. w.

Holprichte jambenzeilen statt der antiken reihen. Prosaisch genug trotz des reimes. Haller setzte später dafür trochäen:

Freund, die tugend ist kein leerer name!  
Aus dem herzen keimt des guten same,  
Und ein gott ist's, der der berge spitzen  
Rötet mit blitzen.

Blosse halbformen, wie man sieht. Endlich gelang durch Klopstock die vollständige einföhrung der antike! Aber ward der fortpflanzung jener scheinform durch ihn und Platen endlich ein ziel gesteckt? Ach, nein! Allerneuestens plän- kelt z. b. ein unerschrockener übersetzer nach Horaz, wie folgt:

Wer reinen herzens und der schuld entzogen,  
Kann leicht, o Fuscus, wurfgeschoss und bogen  
Und den von gift'gen partherpfeilen schweren  
Köcher entbehren.

So singt Horaz freilich nicht. Sein latein ist auch manchen kreuzer mehr wert als dies deutsch. Es heisst: „der schuld entzogen“, etwa dem galgen? Ei, ei! Doch vergleichen wir lieber jene zeilen mit folgender getreuen nachbildung:

Wenn du schuldlosen und tugendreinen  
Wandels hinlebst, hast du die maurenlanze  
Oder armbrust, die dich beschütze, Fuscus,

Nimmer vonnöthen,  
Noch den giftpfeilswangere maurenköcher!

Dass man doch auf das *aechte* des deutschen ausdrucks endlich achten und das gefühl für das aechte, das frische, das treffende in wort und wendung stärken wollte! Hasenfüssige skribenten werden freilich aus verflachungen nie herauskommen; der berg der kunst erscheint ihnen eine höhe, die zu besteigen gefährlich sei. Sie bleiben stets unterwegs liegen, oder — sie kehren um. So macht es der obige nachzügler Klopstocks, warum auch nicht? Er schreibt und schreibt, und ist das nicht ein beweis von — glänzender produktionskraft? Antworten wir durch den satz: es giebt leute, welche die kunst entwickeln wollen und sie bei ihrer entwicklung — verderben! Das erste möchten sie tun, das zweite tun sie. Ebenso verfahren die kärrner, welche blos den staub aufwirbeln. Doch gönne man allen diesen schriftstellern („autoren“ sind sie nicht) die freude, nach einer scheibe zu schiessen, welche sie bloss im traume sehen.

„Sapphische strophen“ nennt man dergleichen moderne gereimte versuche, aber sie sind es nicht. Dasselbe urtheile man über die reimerer anderer antiker vierzeiligen strophen: seifenblasen werden

durch gleichklänge aus ihnen gemacht, von stümpfern anempfohlen, die sich selbst für meister halten.

Angenehm dagegen und natürlich fallen in neuhochdeutschen *einzelne* antike reihen aus, die man paarweise zusammenstellt und mit dem reime schmückt, daktylische, jambische und trochäische (im komischen style auch anapästische); immer jedoch vorausgesetzt, dass sie auch sonst gut gemessen sind, d. h. fehlerlose daktylen, jamben und trochäen aufweisen. Schon Joh. Christian Günther, wie ich oben gesagt, beherrschte solche trochäische paarzeilen meisterhaft. Ausgeschlossen und unreimbar bleiben, wie ausdrücklich bemerkt werden muss, die antiken hexameter und trimeter: diese zeilen sind abgeschlossene formen; und zwar so streng abgeschlossen in ihrem gepräge, wie es die vierzeiligen strophen sind. Ja, man würde vielleicht kaum den gleichklang hören, den man ihnen anhänge. Jedenfalls wäre er lästig und nicht bloss überflüssig. Ich verweise den leser auf das von dem charakter der antiken rhythmus gesagte zurück und fahre in meinem thema fort.

Die beachtung der vokale ist nicht bloss für den wohlklang des reims von bedeutung, sondern auch für den schall des reimlosen rhythmus. Nicht minder behutsam müssen wir mit dem schwarme unserer konsonanten umgehen, von versfuss zu versfuss. Das deutsche, so kräftig es klingt, zählt viele sylben, stämme sowohl als endungen, worin die vokale unter ihrer konsonantenumhüllung zu verschwinden scheinen; deshalb ist es für die klarheit und annehmlichkeit des tones notwendig, in poesie wie in prosa, die fleissigste sorgfalt darauf zu richten, dass man den allzudichten konsonantenwolkenzusammenstoss möglichst vermeide.

Sonst erfolgt ein gewitterdonner. Die göttliche alte hellenensprache bringt es nicht leicht durch zusammenstellung zweier wörter auf vier konsonanten hintereinander. Den italienern könnten wir deutsche etliche konsonanten abtreten, nur keine landzungen. Selbst ein meister stutzt bei zahlreichen sylben wie z. b. strand, sprung, dampfschiff, schwarzwild, ernd, sernd, dernt, elnd. Unvorsichtig zusammengeballt, drücken diese mitlauter den poetischen ton zum prosaischen nieder, den prosaischen machen sie grob und schwerverständlich. Ach, untersucht es einmal, ihr vielschreiber, wenn ihr zeit dazu habt. Einer von ihnen sang neulich voll begeisterung:

„Du dämmernd blauer halbkreis, schön geschwungen!“

Das ist eine locomotive, welche 25 konsonanten notdürftig durch elf vokale fortschleppt, und zwar auf bloss elf sylbenwagen. Und doch heisst dieser sänger ein herold unserer modernen deutschen literatur! Unser einem würde es mühe machen, künstlich solche laute für einen angeblich künstlichen vers zusammenzuschliessen.

Noch ein zusatz. Eine jede sylbe (das missachte niemand) ist für denjenigen, der nach dem kunstmass arbeitet, von wichtigkeit in allen fällen. Von Voltaire wird gemeldet, dass er äusserst erzürnt war, wenn in seinen stücken ein schauspieler unachtsamerweise entweder eine sylbe verschluckt oder eine hinzugefügt hatte. Mit vollem recht. Wozu wäre sonst der rhythmus da?

Ferner sei bemerkt: ob eine verszeile aus zehn oder elf oder zwölf sylben gebildet wird, übt einen ungeheuern einfluss auf entfaltung und schmuck der darstellung aus, mit jeder weiteren vers-

zeile hervortretend und sich steigernd. Man prüfe diese erscheinung, über welche gewöhnliche leser und theoretiker leicht hinweghuschen. Die sprache zeichnet keine blinden striche, bald lange, bald kurze; ein jeder strich hat eine geistige bedeutung, die sich geltend macht.

Noch ein punkt, welcher den oben geschilderten tonwechsel jener vierzeiligen antiken stropfen anlangt. Ich meine einen ihnen vortrefflich zu statten kommenden vortheil. Die melodie derselben schliesst, wie bemerkt wurde, *nachdrücklich* und *verständlich* mit der *vierten* zeile ab. Dieser eindruck ist jedoch durchaus kein hinderniss, die woge der worte weiter zu führen und *die gedanken in die nächste strophe sofort übergreifen zu lassen*, und zwar ohne einen am schlusse der vierten reihe zu setzenden besonderen ruhepunkt. Es ist, um es noch deutlicher zu sagen, durchaus nicht erforderlich, dass mit dem schluss der rhythmischen stropfenwoge auch jedesmal der in ihr vorgebrachte gedanke abschliesse. Denn die neue woge führt den inhalt der vorigen ungestört und barmonisch fort. Anders steht es um die modernen gereimten stropfen. Gerade die reime bilden ein hinderniss des überspringens aus der beendigten strophe in die folgende: der tonfall des letzten reimes zieht gleichsam eine schranke. Selbige dürfen nicht einmal vielzeilige reimstropfen, wie oktave, sonett u. s. w., ohne einigen anstoss missachten. Nur die terzine scheint sich, ihrem bau und ihrer reimverflechtung nach, etwas mehr gefallen zu lassen; wohl auch die gasele. Doch bleibt eine stärkere interpunktion diesen formen immer wünschenswert zur scheidung des stropfenklangs. Eine feine linie zu ziehen zwischen ablauf und neuen anfang, ist ratsam.

Die antike stropfenart dagegen braucht sich weder um schwache noch um starke interpunktion viel zu kümmern, wenn nur sonst der dichter auf die musik geachtet hat. Ja, sie darf in dieser freiheit noch viel weiter gehen, um ihren bunten tonwechsel zu betätigen, ohne doch einbusse an ihrer melodie zu erleiden. Denn es ist sogar erlaubt und durchaus nicht auffällig, wenn wir *mehrere stropfen hintereinander* bis zu einer vollständigen ode, durch keine stärkere interpunktionen unterbrechen, sondern frei fortlaufen lassen und gleichsam *eine rhythmische gesamtflut* vor das auge des geistes wälzen! Die einschnitte (cäsuren), die nebenher mit sorgfalt gemacht sind, üben alsdann einen eigentümlichen und dabei vollgenügenden reiz auf das ohr und den geist des hörers aus, wenn er aufmerken will und kann. Von der *stimmung* des dichters hängt es jedesmal ab, von dieser freiheit gebrauch zu machen.

Mögen denn nun auf den schauplatz unserer betrachtung die antiken hymnen treten.

### BIBLIOGRAPHIE.

Enthaltend nur diejenigen vergl. litterar. nova u. a. werke, welche der redaction zugeschiedt worden sind und ev. ihre besprechung finden.

*Singer Ignatius*. Simplified Grammar of the Hungarian Language. London: Trübner & Co. 1882 8° 88. (Trübners Collection of Simplified Grammars.)

*Skýrsla* um hinn Laerdha Skóla í Reykjavík skóla-áridh 1881—82 og Supplement til Íslandske ordbooger, anden samling: hraedhilliga — óhverfrádhliga. Reykjavik. Prentad í Ísafoldar Prentsmidhju MDCCCLXXXII. Sigm. Gudmundsson. 8° 31 + 209—368.

*Molbeck Chr. K. F.* Empor! Orig. schauspiel in 5 aufz. Den bühnen geg. ms. Leipzig. Dr. v. O Mutze 1881. 8° 140.

*Bozzo G.* Cav. Voci e maniere de Siciliano che si trovano nella Divina Commedia esposita 2041

et illustrate. Bologna 1880. 8° 21. (Estratto dal Periodico-Studi Filologici, Storici e Bibliografici *Il Propugnatore* — Vol. XIII.)

*Folk-Lore Journal*, edited by the working Committee of the South African Folk-Lore Society (Semper novi aliquid ex Africa) Vol. I. Part I—VI. Cape Town: (Saul Salomon & Co., Printers, 40 & 42, st. George's-Street) London (D. Nutt.) 1879. 8° IV + 147. — Vol. II. Part I—VI. ib. 1880 8° 116.

(*Cassone G.*) 21 Gennaio 1882. A Giovanni Minekwitz etc. Noto. Zammit 1882. kl. 4° VIII. [Adresse, unterz von 11 notabeln aus stadt & provinz Siracus; worunter auch Cav. Landolina.]

*Schott*. Ueber ein chinesisches mengwerk, n. e. anh. linguist. verbesserungen zu 2 bden der Erdkunde Ritters (Aus den abh. der k. Akademie d. w. zu Berlin 1880) Berl. 1881. Verl. d. k. Ak. d. W. fol. 35.

[*Rozgonyi J.*] A pap és a doctor a sinlödö Kant körül vagy rövid vizsgálasa fóképen a Tiszt. Pucz Antal ur elmékedéseinek etc., 1819, 8° 53.

*Sonnets des vieux maîtres français 1520—1670* Paris. E. Plon & Cie MDCCCLXXII kl. 8° 164 (550 ex. pap. vel.)

*Wirth M.* König Mark e. Aesthet.-krit. Streifzüge durch Wagners Tristan & Isolde Leipzig. Gebr. Senf 1882. 8° VI + 94.

ΠΟΛΙΤΟΥ, Ο ΝΕΡΙ ΤΩΝ ΓΟΡΓΟΝΩΝ ΜΥΘΟΣ ΝΑΡΑ ΤΩ ΕΛΛΗΝΙΚΩ ΛΛΩ ΥΠΟ. (Απόσπασμα ἐκ τοῦ β' τόμου τοῦ Παρνασσού.) Ἐν Ἀθῆναις. Ἐκ τοῦ τυπογραφείου „Παρνασσού“ 1878. 8°, 17.

— Ο ΗΛΙΟΣ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΔΗΜΩΔΕΙΣ ΜΥΘΟΥΣ. Ἐν Ἀθῆναις ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἐνωσεως. 33. Ὀδος Σοφοκλεους 1883. Lex. 8°. 54.

*Atti della Reale Accademia di Scienze lettere e Belle Arti di Palermo* Nova Serie. Volume VII Palermo. Tipografia E. Ferrigno e F. Andó (1880—81 e più tre mesi 1883) Fol. 18, 32, 50, 22, 37, 41, 62, 12, 24, 30, 5, 14. (Festeggiandosi il sesto centenario del *Vespro* la R. Accademia pubblica il settimo volume dei suoi Atti. Oggi 30 Marzo 1882)